

## FORMAZIONE ED EVOLUZIONE DI UN CONCETTO. IL SUBLIME IN SCHELLING

GIOVANNA PINNA

*Università degli studi del Molise*

**1** DOPO KANT IL CONCETTO DI SUBLIME subisce un mutamento radicale e sembra allo stesso tempo perdere la centralità teorica che aveva avuto nell'estetica del Settecento come correlato negativo della bellezza. Si trattava di un sublime che, messa da parte l'accezione retorica di derivazione longiniana, riguardava essenzialmente l'esperienza estetica della natura. Sia il sensismo di Burke, sia l'analisi trascendentale di Kant si concentravano, in termini differenti, sul sentimento misto, di piacere e di timore, che lo spettatore prova di fronte a spettacoli naturali percepiti come grandiosi, terribili o smisurati.

A modificare i termini della questione fu Schiller, che rielabora la teoria kantiana ponendo il concetto di sublime dinamico, rinominato sublime pratico, a fondamento dell'accadimento tragico.<sup>1</sup> In tal modo egli collocava decisamente il sublime nell'ambito dei fenomeni artistici. Nell'estetica schilleriana, tuttavia, la differenza tra bello e sublime resta costitutiva, in quanto fondata su un dualismo antropologico che impone che l'educazione estetica dell'uomo passi non solo attraverso la conciliazione tra sensibile e intelligibile operata dal bello, ma anche attraverso la contemplazione della sproporzione e della negatività che si manifestano nel sublime. La trasformazione da lui operata sul sublime kantiano, divenuto manifestazione di un processo di interiorizzazione dell'oggetto contemplato, in cui l'infinito si riflette nell'infinita scissione del soggetto umano, costituisce il vero punto di partenza della successiva riflessione idealistica e romantica. Schelling dal canto suo accoglie la trasformazione schilleriana del concetto, da sublime della natura a sublime dell'arte, in particolare della tra-

<sup>1</sup> Sulla trasformazione operata da Schiller sul concetto kantiano di sublime rimando al mio *De lo sublime a lo trágico*, in *Ilustración y modernidad*

en *Friedrich Schiller*, eds. F. Oncina e M. Ramos, Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2006, pp. 97-115.

gedia, ma compie un passo ulteriore, eliminando l'opposizione tra bello e sublime e risolvendo con ciò il sublime in un più ampio concetto di bello. Tale integrazione dei due concetti corrisponde alla generale tendenza dell'estetica del romanticismo e del primo idealismo, in cui la bellezza, non più rigidamente ancorata ai canoni classici dell'armonia, assume progressivamente i tratti che erano propri della sublimità.<sup>2</sup> Nel caso di Schelling, come cercherò di mostrare nel seguito, la riflessione sul sublime modifica sensibilmente la definizione stessa del bello e finisce per convergere nella teoria del tragico.

E' il bello, non il sublime, che Schelling pone alla base della definizione dell'arte: esso ne costituisce «il carattere fondamentale» e si configura essenzialmente come armonia, come superamento e conciliazione dell'opposizione tra cosciente e inconscio ovvero di infinito e finito. Il modello soggiacente a tale definizione è quello dell'arte plastica greca, come rivela, con trasparente riferimento a Winckelmann, la caratteristica di «calma e serena grandezza» che viene attribuita alla «espressione esterna» dell'arte in quanto prodotto di tale processo di conciliazione.<sup>3</sup> «L'infinito espresso in modo finito è la bellezza [...] e senza bellezza non vi è opera d'arte», si legge nella parte conclusiva del *Sistema dell'idealismo trascendentale*. Qual è dunque in tale prospettiva lo spazio del sublime, in cui per definizione si manifesta la disarmonia, la contraddizione dolorosa tra il finito e l'infinito? La presenza del sublime sembrerebbe infatti contrastare col fatto che la teoria schellinghiana del bello artistico appare orientata al programma di conciliazione tra impulsi naturali ed esigenze spirituali che costituisce la linea di tendenza dell'estetica del classicismo e, almeno in parte, dell'idealismo<sup>4</sup>. Tale esigenza di conciliazione e di mediazione fa sì che nel *Sistema* Schelling esprima in linea di principio l'esigenza di riassorbire la tradizionale antitesi kantiana e burkiana tra bello e sublime in una concezione della bellezza che prevede una differenza non sostanziale tra i due termini, differenza che, precisa successivamente nella *Filosofia dell'arte*, è piuttosto quantitativa. Tuttavia la modalità

<sup>2</sup> Tale integrazione tra bello e sublime ricorre anche in Friedrich e August Wilhelm Schlegel, in Solger e, con accenti diversi, in Jean Paul, mentre viene radicalmente rifiutata da Hegel, che sposta il sublime in un ambito extraestetico, in un territorio di confine tra filosofia della religione, estetica e filosofia della storia. Con gli allievi di Hegel, Vischer, Weisse, Ruge, il concetto di sublime viene recuperato all'interno della metafisica del bello. Sull'evoluzione del concetto da Schiller a Vischer rimando al mio *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, Palermo, 2008.

<sup>3</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *System des transzendentalen Idealismus, Sämtliche Werke*, hrsg. von Karl Schelling, Stuttgart-Augsburg 1859, vol. III, p. 620; trad. it. *Sistema dell'idealismo trascendentale*, a cura di Giuseppe Semerari, Roma-Bari, 1997, p. 294.

<sup>4</sup> Che il concetto classicistico di bellezza, basato esclusivamente sul modello di Winckelmann, costituisca il carattere dominante dell'estetica schellinghiana è convinzione assai diffusa, che tende a mettere in secondo piano il discorso sul sublime e sulla tragedia.

della trasformazione o, se si vuole, del superamento di tale antitesi mostra come il sublime giuochi nella definizione della struttura del prodotto artistico un ruolo assai più rilevante di quanto non appaia al primo sguardo, sostituendosi di fatto al bello in senso proprio in quella che Schelling considera la forma d'arte più perfetta e complessa, la tragedia.

Il discorso schellinghiano sulla bellezza è dunque in primo luogo un discorso sull'arte o, meglio, sul costituirsi del prodotto artistico, sull'attività di mediazione tra conscio e inconscio, ovvero tra finito e infinito, portata a compimento dal genio. La discussione sul bello e sul sublime si colloca in questo quadro e pone al margine, come già di fatto accadeva in Schiller, la problematica kantiana del bello naturale. L'interesse si sposta decisamente dall'effetto prodotto sul soggetto e dal giudizio che ne deriva all'attività produttiva ed alla sua oggettivazione, l'opera d'arte. Il punto di partenza di tale attività produttrice è indicato, nella sezione conclusiva del *Sistema dell'idealismo trascendentale*, nel "sentimento di una infinita contraddizione" tra la dimensione inconscia della natura e quella cosciente del soggetto. Il risultato del processo di mediazione è il togliersi della contraddizione nella forma finita, congiunto con un "sentimento di soddisfazione" che si manifesta nella forma stessa come "quiete" e armonia, anche laddove sia rappresentata "la massima tensione del dolore o della gioia": "Come la produzione estetica muove da un sentimento di contraddizione apparentemente insolubile, così pure essa, a confessione di tutti gli artisti e di quanti partecipano alle sue ebbrezze, termina nel sentimento di un'infinita armonia".<sup>5</sup> La ricorrenza di espressioni come "armonia", "quiete", "serena grandezza", non lasciano dubbi sull'intenzione di caratterizzare il risultato del processo produttivo, in quanto superamento della contraddizione nella forma, come bellezza in senso classico. Ma subito dopo aver affermato che il bello così inteso rappresenta il "carattere fondamentale" dell'opera d'arte, Schelling riconosce che accanto alle opere belle vi sono opere d'arte sublimi, sebbene "bellezza e sublimità siano per un certo rispetto contrapposte", relativizzando in tal modo la differenza tra i due concetti. L'assunto, data l'inerenza alla nozione di sublime di caratteristiche come la sproporzione o l'incommensurabilità tra finito e infinito, che contrastano con la "quiete" della bellezza, è evidentemente problematico e per spiegarlo egli concentra l'attenzione sul momento originario della scissione da cui procede l'attività creatrice, differenziandone le modalità di risoluzione. L'elemento centrale dell'argomentazione è, come si è detto, "l'infinita contraddizione" da cui origina l'attività artistica e senza la quale non è pensabile la bellezza, la quale viene di conseguenza concepita in termini dinamici, come processo di conciliazione nel finito di un conflitto infinito. Tale dinamicità intrinseca, unita all'intenzionalità, è propriamente ciò che distingue l'oggetto artistico dal prodotto della natura organica, il quale, per il fatto di rappresentare l'unità

<sup>5</sup> Schelling, *System des transzendentalen Idealis-*

*mus*, p. 617; trad. it. cit., p. 289.

prima del conflitto, può essere solo casualmente bello. Ora, la contraddizione che sta a fondamento del prodotto artistico è – precisa Schelling – la medesima per il bello e per il sublime, ma mentre il bello si presenta come punto d'arrivo del processo di unificazione, in cui la differenza tra libertà e necessità è risolta nell'armonia della forma finita, il sublime è caratterizzato dal permanere del conflitto la cui evidenza mette in moto “tutte le forze dell'animo per risolvere la contraddizione che minaccia l'intera vita intellettuale”, chiamando dunque in causa il soggetto contemplante:

La differenza tra l'opera d'arte sublime e la bella poggia sul solo fatto che, dov'è bellezza, la contraddizione infinita è tolta nell'obbietto stesso, mentre, dov'è sublimità, la contraddizione non è composta nell'obbietto stesso, ma accresciuta fino a un grado in cui si toglie involontariamente nell'intuizione, il che allora vale altrettanto che se fosse tolta nell'obbietto.<sup>6</sup>

L'assenza di conciliazione che si osserva nell'opera d'arte sublime provoca ed esige un intervento del fruitore per far sì che la minacciosa scissione che in essa si esprime sia ricondotta all'unità dell'intuizione estetica, “che pone le due attività in una inattesa armonia”. Per questo, osserva Schelling, l'antitesi è relativa solo all'oggetto e non al soggetto dell'intuizione, giacché mentre nel bello la contraddizione è risolta nel particolare, nel sublime essa è portata alle estreme conseguenze, e ciò costringe in un certo senso il soggetto a risolverla nell'intuizione. In altri termini, il sublime fa della condizione originaria di ogni produzione estetica, cioè l'esperienza dell'infinita scissione tra libertà e necessità, la propria struttura e il proprio contenuto.

Affermare che la lotta con se stesso a cui il soggetto viene indotto dalla contemplazione di un oggetto sublime “può concludersi soltanto in un'intuizione estetica”, cioè in un'intuizione oggettivata nell'oggetto sensibile finito dell'armonia tra attività cosciente e attività inconscia rappresenta un passo ulteriore in direzione dell'integrazione del sublime nella sfera del bello. Nel sublime però tale intuizione è propria del fruitore dell'opera e non dell'artista ed è involontaria. Poiché infatti nell'oggetto sublime, in cui “dall'attività inconscia è accolta una grandezza che è impossibile accogliere in quella cosciente”, la lotta tra gli opposti resta irrisolta, la violenza di tale contraddizione “mette in moto tutte le forze dell'animo e costringe il soggetto contemplante a ricostituire l'identità.<sup>7</sup> Sebbene in maniera ancora implicita, è evidente che qui Schelling ha in mente il sublime della tragedia. L'idea che il sublime dell'opera si impone con violenza alla coscienza del fruitore, inducendolo a portare a compimento la conciliazione nell'intuizione, non sembra essere tanto un retaggio della settecentesca estetica dell'effetto, quanto un tentativo di costruire un modello

<sup>6</sup> Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, p. 620; trad. it. p. 294 sg.

<sup>7</sup> Cfr. Dieter Jähnig *Schelling, Die Kunst in der Philosophie*, Pfullingen, 1969, vol. II, pp. 225 sgg.

dinamico del rapporto tra libertà e necessità che consenta soprattutto di rendere conto della dialettica della tragedia, la cui rilevanza non solo estetica egli aveva posto in luce qualche anno prima, nelle *Lettere su dogmatismo e criticismo*.<sup>8</sup> In tal senso si può affermare che l'intervento del soggetto contemplante, che in un certo senso porta a compimento l'identità in un atto di comprensione che trascende il comune intelletto, sia la traduzione nei termini della filosofia trascendentale dell'antica questione della catarsi tragica. Che tale atto configuri un'intuizione estetica, giacché l'intuizione estetica è il corrispettivo «reale», come intuizione nel finito, dell'intuizione intellettuale, significa che il sublime viene con ciò di fatto accolto nella sfera del bello, come variante del manifestarsi dell'infinito nel finito che costituisce il carattere di verità dell'opera d'arte. Una variante, però, che domina nella tragedia, forma letteraria che Schelling non solo considera come il prodotto più elevato del genio artistico, ma che esprime simbolicamente la dialettica interna allo stesso sapere filosofico.<sup>9</sup> La teorizzazione del sublime è in tal senso la risposta sul piano estetico alla questione posta nello scritto *Su dogmatismo e criticismo* riguardo all'accettabilità per la ragione greca dell'orrore tragico.

Distinguere bello e sublime in base ad una diversa posizione della soggettività deve però essergli sembrato, dal punto di vista dell'architettura concettuale della teoria dell'identità, scarsamente sostenibile. Così in un'annotazione manoscritta nella copia di lavoro del *Sistema dell'idealismo trascendentale* Schelling sostituisce il passaggio in cui dice che la differenza tra l'opera d'arte sublime e quella bella poggia sul fatto che nella prima la contraddizione è tolta nell'oggetto, nella seconda nell'intuizione, con il seguente: "sebbene vi siano opere d'arte sublimi, e si sia soliti opporre la sublimità alla bellezza, non vi è nessuna vera, oggettiva opposizione tra bello e sublime; il bello autentico e assoluto è sempre anche sublime, il sublime (se autentico) è anche bello".<sup>10</sup> La variante rimarca soprattutto l'esigenza di ricondurre bello e sublime sullo stesso piano concettuale, eliminando in tal modo definitivamente la visione antagonistica dei due termini. Viene in tal modo negata ogni gerarchia tra i due concetti, di cui è dichiarata la necessaria compresenza in ogni singola (autentica) opere d'arte, e viene d'altro canto cassato il riferimento al sublime naturale: il bello è il sublime ed ha a che fare essenzialmente con l'arte.

<sup>8</sup> E' infatti la tragedia, come si vedrà più avanti, il paradigma dell'arte sublime. Su questo vedi Jean Francois Courtine, *Tragédie et sublimité. L'interprétation spéculative de l'Edipe Roi au seuil de l'idéalisme allemand*, in Id., *Extase de la raison*, Paris, 1990, pp. 75-111.

<sup>9</sup> Sul rapporto tra l'analisi della tragedia greca, in particolare dell'Edipo Re di Sofocle, svolta nella decima lettera, e la questione dell'opposizione-integrazione tra filosofia dogmatica (Spinoza)

e criticismo cfr. Lore Hühn, *Die Philosophie des Tragischen. Schellings „Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus, in Die Realität des Wissens und das wirkliche Dasein*, hrsg. von Jörg Jantzen, Stuttgart, 1998, pp. 95-128.

<sup>10</sup> L'annotazione è stata riportata in nota nel testo delle opere complete edito dal figlio Karl Schelling (e poi in tutte le successive). Cfr. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, p. 620; trad. it. p. 626, n.

L'aspetto innovatore dell'argomentazione di Schelling rispetto alle posizioni precedenti, non solo di Kant ma anche di Schiller, è che per distinguere tra i due concetti non solo si sofferma sui punti di contatto tra essi, cioè sulla struttura anti-tetica dell'impulso artistico e sul fatto che esso sfoci nel prodotto del genio in una conciliazione tra natura e soggettività, ma che di fatto risolve la spiegazione del bello in una disamina del sublime.

2. Le lezioni jenesi sulla *Filosofia dell'arte*, di due anni successive all'*Idealismo trascendentale*,<sup>11</sup> riprendono e articolano più in dettaglio le considerazioni sul rapporto tra bello e sublime. Vi si accentua, in accordo con i principi della filosofia dell'identità, l'aspetto dell'«indifferenza» tra gli opposti e viene sottolineato di conseguenza il carattere puramente «quantitativo» dell'opposizione tra i due concetti. Rispetto allo scritto del 1800, tuttavia, la *Filosofia dell'arte* introduce alcune novità significative, soprattutto in merito al nesso tra sublime e tragedia e all'idea di sublime come caos. Decisiva è stata, ai fini della rielaborazione cui Schelling sottopone in tale contesto estetico-sistematico la questione del rapporto tra bello e sublime, la lettura dello scritto schilleriano *Sul sublime*, apparso solo nel 1801. I paragrafi delle lezioni relativi al sublime sono letteralmente costruiti come un commento al saggio di Schiller, del quale vengono citati ampi brani e intorno a cui si definisce l'ossatura argomentativa della teoria schellinghiana sul sublime.

Il quadro sistematico del discorso sul sublime è dato dalla questione relativa al modo in cui il contenuto universale passa nella forma finita, vale a dire del processo di sintesi tra universale e particolare determinato dall'attività creatrice. L'opera d'arte è una "singola cosa reale mediante cui, nel mondo ideale, l'assoluto diventa reale ed oggettivo", e il suo artefice è "l'eterno concetto o idea dell'uomo in Dio" che è nell'anima. In altre parole, vi è una componente divina nell'uomo, un suo originario legame con l'assoluto che, in quanto è capace di creare, di divenire causa immediata della sua produzione, è il genio. Se per Kant il genio era un talento, un dono naturale "attraverso cui la natura dà la regola all'arte",<sup>12</sup> e nell'*Idealismo trascendentale* Schelling lo concepisce come il manifestarsi della forza inconscia della natura nel soggetto creatore, nella *Filosofia dell'arte* il genio è "l'elemento divino che abita l'uomo", grazie al quale l'intuizione intellettuale dell'assoluta unità del finito e dell'infinito diventa intuizione estetica, ossia autocomprensione e posizione nel finito di quell'unità<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> I corsi di lezione sulla filosofia dell'arte furono tenuti da Schelling nel semestre invernale 1802-1803 a Jena e ripetuti a Würzburg nel 1804-1805. Furono pubblicati solo postumi nel 1859 nel vol. V delle opere complete, ma ebbero una larga circolazione attraverso gli appunti di diversi uditori.

<sup>12</sup> Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* § 46; trad. it. *Critica della capacità di giudizio*, a cura di

L. Amoroso, Milano, 1995, vol. I, p. 433.

<sup>13</sup> Sul concetto schellinghiano di genio si veda Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Darmstadt 1985, vol. I, pp. 390-403, e Klaus Düsing, *Schellings Genieästhetik*, in *Philosophie und Poesie. Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert, Hamburg, 1989, pp. 193-213.

Da questa riformulazione metafisico-teologica del concetto di genio muove l'analisi schellinghiana della *poiesis* estetica. Il genio dev'essere inteso come principio di conoscenza dell'assoluto da cui procede necessariamente l'atto creativo e non nel senso di espressione di una personalità individuale e inconfondibile, usuale nelle estetiche di ispirazione psicologica del Settecento. Nella sua attività si distinguono un impulso inconscio, radicato nell'oscurità del fondamento naturale, e un agire cosciente, apprendibile e riproducibile in base a regole. Dalla compiuta interazione tra i due momenti scaturisce l'opera d'arte, nella quale il genio riconosce se stesso, ovvero esperisce la propria necessità come libertà. Vi è nell'attività del genio, afferma Schelling, una dimensione reale, che è "in-formazione (*Einbildung*) dell'infinito nel finito", e una ideale o "in-formazione del finito nell'infinito". A questa distinzione interna all'attività creativa è correlata una coppia di concetti in base alla quale vengono ridefiniti in questo contesto il bello e il sublime: da un lato la *poesia*, (dimensione reale dell'attività produttiva), dall'altro l'*arte* (dimensione ideale). Con il termine poesia Schelling intende il momento autentico della creazione, "l'immediata produzione o creazione di alcunché di reale, l'invenzione in sé e per sé", in cui l'infinito trova ricetto nella finitezza conferendole in tal modo senso e autonomia. Si tratta in altri termini dell'ispirazione artistica o poetica, nella misura in cui questa è effettivamente capace di produrre un oggetto artistico. Non diversamente la concepivano i poeti e i critici del primo romanticismo, da Schlegel a Novalis. L'arte rappresenta invece il processo inverso, in cui l'attività agisce nella forma sensibile, adeguandola al concetto infinito che in essa cerca espressione. Mentre la poesia è la particolarizzazione dell'universale, l'arte è l'universalizzazione del particolare e costituisce l'aspetto cosciente, tecnico, suscettibile di apprendimento e bisognoso di esercizio della produzione artistica. La creazione geniale non può fare a meno – in questo Schelling accoglie non solo la tradizionale distinzione tra *ars* e *ingenium* ma anche le riflessioni di Schiller e di Goethe sul dilettantismo – di un consapevole ed affinato lavoro sulla forma.

Quel che qui preme porre in evidenza è che questi due aspetti o «unità» dell'originaria produttività artistica sono correlati rispettivamente al sublime e al bello. Schematicamente, il bello corrisponde alla finitezza ed alla compiuta delimitazione del processo creativo, il sublime alla contraddizione infinita da cui la creazione origina e che rimane visibile in quanto tale nella forma artistica:

La prima delle due unità, quella ch'è in-formazione (*Einbildung*) dell'infinito nel finito, si manifesta nell'opera d'arte soprattutto come sublime; l'altra, ch'è in-formazione del finito nell'infinito, si manifesta soprattutto come bellezza.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst, Sämmtliche Werke*, vol. 5, p. 461;

trad. it. *Filosofia dell'arte*, a cura di Alessandro Klein, Napoli, 1986, p. 145 sg.

Sebbene quel “soprattutto” miri a relativizzare in senso quantitativo la distinzione tra i due modi di esistenza dell’arte, colpisce il fatto che il sublime sia posto in relazione primariamente al movimento di in-formazione dell’infinito nel finito, che sta per Schelling in un rapporto analogico con la produttività di Dio, il quale “partorisce la propria infinitezza ed è natura”. E’ del resto attraverso il passaggio dall’infinito al finito che “l’assoluto conferisce vita autonoma alle idee delle cose che sono in lui”, così che le cose, in-formate dall’assoluto, diventano simboli dell’infinito.

Se il sublime esprime dunque la determinazione fondamentale dell’arte come ideazione, cioè come poesia, l’opera d’arte sublime è quella in cui si coglie uno sbilanciamento verso l’origine dell’atto creativo, cioè verso l’infinito e la sua lotta per venire alla luce nel finito. Poiché ciò che è al centro non solo dell’estetica di Schelling, ma in generale della filosofia idealistica dell’arte, è la questione di come l’infinito possa manifestarsi nella finitezza della forma artistica, vale a dire della funzione di verità dell’opera, al sublime viene di fatto ascritta una rilevanza che non dovrebbe competergli sulla base dell’equazione tra arte e bellezza dichiarata in principio. Ciò spiega anche l’ampiezza della trattazione del sublime in un contesto che dovrebbe prevalentemente essere dedicato alla definizione del bello artistico.<sup>15</sup>

Nella *Filosofia dell’arte* Schelling ripercorre, sulla scorta di Schiller, i diversi momenti del sublime, dal sublime naturale kantiano fino al sublime della tragedia, che forma il nucleo essenziale del suo discorso, avvertendo preliminarmente che vi è una struttura unitaria e immutabile del concetto, al di là dei modi in cui concretamente si esprime. Egli comincia con l’espone una definizione del sublime che corrisponde all’”opinione” (*Meinung*) che si ha generalmente del concetto: “dove la ricezione dell’infinito nel finito viene distinta come tale, dove quindi nel finito viene distinto l’infinito, l’oggetto in cui ciò avviene è giudicato sublime”. Ciò che caratterizza il sublime è dunque in primo luogo il riconoscimento di un infinito nella sua differenza rispetto al finito in cui si manifesta e ciò lo distingue dal bello in senso proprio, in cui si esprime l’armonia della piena risoluzione dell’infinito nel finito. Il mantenimento delle tracce della scissione è del resto ciò che determina da un lato la rilevanza filosofica del sublime e dall’altro il suo aspetto inquietante, la sua capacità di provocare violentemente l’immaginazione. Diversamente dall’*Idealismo trascendentale* la *Filosofia dell’arte* affronta, attraverso Schiller, la questione del rapporto tra sublime e natura. «Il sublime è sempre o natura o carattere morale» – si legge nel § 65, che assume implicitamente la distinzione schilleriana tra sublime teoretico e sublime pratico. Nel primo, in omaggio alla tradizione kantiana e con le parole di Schiller, si distingue un sublime “quantitativo”, per così dire, in cui la nostra capacità conoscitiva

<sup>15</sup> Come osserva Dieter Jähnig, per dimostrare l’affermazione secondo cui il bello è ciò che costituisce l’opera d’arte Schelling singolarmente si addentra in una spiegazione del sublime che

è assai più lunga e dettagliata di quella effettivamente dedicata al bello. Cfr. Dieter Jähnig, Schelling. *Die Kunst in der Philosophie*, Pfullingen, 1969, vol. II.



si confronta con “un oggetto che trascende la sua capacità di afferrarlo ed incomensurabile rispetto ad essa”, e un sublime in cui il soggetto esperisce la violenza e la superiorità della forza della natura rispetto alla propria. Gli esempi addotti, e solo accennati, sono quelli correnti e riguardano in realtà il sublime teoretico, distese di rocce e di montagne di cui non si scorge la cima, “la vastità dell’oceano circondata solo dal cielo; l’universo nella sua incommensurabilità”.<sup>16</sup> L’interesse di Schelling per la percezione estetica dei fenomeni della natura è evidentemente del tutto secondario, egli mira piuttosto a ridefinire l’essenza concettuale dell’esperienza del sublime nel quadro della filosofia dell’identità, per spostarlo poi, coerentemente con questa, sul piano della teoria dell’arte. Il sublime non ha a che fare con la grandezza e la vastità dei fenomeni naturali, che di per sé produrrebbe solo un senso di umiliazione nell’osservatore, ma con l’infinito a cui rimandano:

L’intuizione del sublime si produce in effetti allorché l’intuizione sensibile risulta inadeguata alla vastità dell’oggetto sensibile, ed emerge allora il vero infinito di cui quell’infinito meramente sensibile diventa il simbolo. Il sublime è pertanto sottomissione del finito, che *simula* l’infinito, ad opera del vero infinito. Non v’è intuizione più perfetta dell’infinito di quella che si dà dove il simbolo in cui essa viene intuito simula nella sua finitezza l’infinito.<sup>17</sup>

La spiegazione non diverge in maniera significativa da quella di Kant e di Schiller per quel che concerne la capacità del sublime di svelare attraverso la grandezza o la potenza della natura il fondamento infinito. Ciò in cui Schelling si distacca notevolmente da Schiller è però nella concezione di tale infinità. Schiller scrive infatti nel saggio *Sul sublime* che per il soggetto “il relativamente grande fuori di lui è lo specchio in cui contemplare l’assolutamente grande in se stesso”.<sup>18</sup> Si tratta dunque di un processo di interiorizzazione in cui il soggetto ribadisce la propria libertà e la propria autonomia razionale rispetto all’universo oggettivo e alle forze che lo dominano. Schelling modifica il passo schilleriano, che cita per esteso, nel modo seguente: “lo specchio in cui scorge riflessa la vastità assoluta, l’infinito in sé e per sé”.<sup>19</sup> Il rapporto soggetto-oggetto è qui risolto in una superiore identità e quel che si manifesta nel sublime è l’intuizione di un assoluto che trascende il soggetto. Per Schelling, scrive Dieter Jaehnig, “l’intuizione del sublime consiste nel fatto che l’uomo insieme all’oggettività relativizza anche la propria soggettività nel momento in cui coglie l’infinito in sé e per sé. Il trionfo della libertà in Schelling non è il trionfo dell’uomo”.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Schelling, *Philosophie der Kunst*, p. 462; trad. it. p. 146.

<sup>17</sup> Schelling, *Philosophie der Kunst*, p. 462; trad. it. p. 146.

<sup>18</sup> Schiller, *Über das Erhabene, Sämtliche Werke*, hrsg. von G. Fricke und H. G. Göpfert, Darm-

stadt 1993<sup>9</sup>, vol. V, p. 801; trad. it. *Sul sublime*, a cura di L. Reitani, Milano, 1989, p. 75.

<sup>19</sup> Schelling, *Philosophie der Kunst*, p. 463; trad. it. p. 147.

<sup>20</sup> D. Jähnig, *Schelling*, cit., vol. II, p. 239.

Ma significativo è anche, nel brano citato sopra, l'uso delle nozioni di simbolo e di simulazione: entrambi rimandano infatti alla sfera dell'arte e della finzione artistica. Poiché per Schelling ogni opera d'arte autentica è simbolo dell'infinito, egli pensa evidentemente l'esperienza del sublime naturale in analogia con la produzione artistica del genio. In conseguenza di ciò egli suggerisce una curiosa reinterpretazione del sublime della natura come sostituto dell'autentica intuizione estetica, di per sé connessa alla creatività, nella sfera del quotidiano. "L'intuizione del vero infinito nell'infinito della natura" è una forma di esperienza estetica minore, che però, per chi sia in grado di fare della "relativa vastità della natura (...) il simbolo della vastità assoluta", purifica l'anima dalla sofferenza. Esso è, in altre parole, "la poesia che ogni uomo può praticare". In tal modo egli opera una sorta di "fizzionalizzazione" dell'esperienza del sublime naturale, riconducendola surrettiziamente nell'ambito dell'intenzionale.

3. Il sublime naturale non è però, come si è accennato, al centro del discorso schellinghiano. Assai più rilevante gli appare il sublime morale, il sublime nella storia. Il *trait-d'union* tra i due modi del sublime è l'idea di caos, che Schelling ancora una volta mutua dallo scritto *Sul sublime* di Schiller. Ora, la specificità del sublime è la sua forma, una forma che, afferma Schelling, non può che essere il finito, poiché si tratta di un fenomeno estetico. Ma è un finito che ha l'apparenza dell'infinito, un infinito relativo che solo per l'intuizione sensibile è una grandezza assoluta, e proprio per questo ha in sé la negazione del finito. La forma finita che si nega come tale è in realtà l'informe e di conseguenza "comprendiamo come proprio l'informe sia ciò che, con maggiore immediatezza, diventa per noi *sublime*, cioè simbolo dell'infinito in quanto tale".<sup>21</sup> L'informe è assenza di limite, sia in positivo che in negativo, vale a dire è l'impenetrabile confusione dei fenomeni oppure la forma perfetta, in cui ogni limite esterno è stato eliminato. Nel primo caso abbiamo il caos, nel secondo la forma assoluta, che Schelling, con una certa forzatura, individua nell'universalità finita delle figure della mitologia greca come Giove e Giunone.<sup>22</sup> L'affermazione della sublimità della forma assoluta sembra essere un tributo necessario all'assunto sistematico secondo cui bello e sublime sono interdipendenti e la perfetta bellezza è necessariamente anche sublime. Quella che egli in realtà considera come "l'intuizione fondamentale del sublime" è il caos, poiché "anche l'estensione troppo vasta per l'intuizione sensibile o la forma di forze cieche troppo violente per le nostre capacità fisiche noi le cogliamo, nell'intuizione, solo come caos, e solo così diventano per noi simbolo dell'infinito".<sup>23</sup> Schiller opponeva il caos della natura e della storia, simbolo

<sup>21</sup> Schelling, *Philosophie der Kunst*, p. 464; trad. it. p. 148.

<sup>22</sup> La giustificazione teorica della sublimità delle immagini degli dèi sulla base del concetto di informità appare problematica nella misura in cui, se si esclude la figura di Giove, in tutte le altre sarebbe presente una qualche limitazione (in

Giunone, ad esempio, la femminilità). L'esplicitazione è dunque poco felice ma rende conto dell'assunto teorico sistematico, che è quello di unificare bello e sublime.

<sup>23</sup> Schelling, *Philosophie der Kunst*, p. 464; trad. it. p. 148.

in quanto tale dell'indipendenza della ragione, all'ordine parziale delle cose, accessibile all'intelletto finito. Schelling dal canto suo riprende questa idea, conferendo una coloritura neoplatonico-mistica a ciò che per Schiller esprimeva il contrasto insanabile tra natura e ragione, riconducendo il sublime nell'orizzonte concettuale romantico:

Quest'intuizione fondamentale del caos si trova anche nell'intuizione dell'assoluto. L'intima essenza dell'assoluto in cui tutto è uno e l'Uno è tutto, è il caos originario stesso. Ma anche qui ritroviamo appunto quell'identità di forma assoluta e informità, giacché quel caos insito nell'assoluto non è *mera* negazione della forma, bensì è informità nella forma suprema e assoluta.<sup>24</sup>

L'intuizione del sublime come caos assume un significato propedeutico, per così dire, alla conoscenza filosofica dell'identità. L'esperienza dell'assenza di limite è infatti per Schelling ciò che consente di andare oltre la conoscenza finita e condizionata dell'intelletto, oltre la catena delle cause e degli effetti, e di accedere all'intuizione dell'assoluto "sia nell'arte che nella scienza". Esso rappresenta il momento aurorale della conoscenza filosofica e dell'intuizione estetica del mondo.

Il caos è, come si è accennato, caos della natura, nella misura in cui le leggi naturali offrono spiegazioni parziali della natura nel suo complesso, il cui significato continua a sfuggire all'intelletto che lo insegue ordinando i singoli fenomeni, ovvero, afferma Schelling con le parole di Schiller, cerca di comprendere "la natura stessa mediante leggi naturali che vigono in essa ma non per essa", ma è soprattutto caos della storia, nella quale si cerca invano un piano razionale, una logica degli eventi che offra all'uomo una guida sicura per orientare le proprie azioni. Per questa ragione il sublime del carattere morale, quel sublime, cioè, che si osserva in un individuo che sfida il destino pur sapendo di essere destinato a soccombere e paga il fio di tale sfida, rappresenta "il simbolo di tutta quanta la storia". Ma il sublime morale cui Schelling fa riferimento altro non è che l'essenza della tragedia nei termini in cui egli stesso l'aveva posta nelle *Lettere su dogmatismo e criticismo*, come paradossale affermazione della libertà attraverso la sua volontaria sottomissione alla necessità.

La tesi di Schelling è dunque che l'espressione più pregnante del sublime sia da ricercarsi nell'arte, e in una forma d'arte specifica, la tragedia, cui compete un ruolo di assoluta preminenza nella sua metafisica del bello artistico. L'opposizione tra libertà e necessità costituisce in generale la struttura dell'arte e la risoluzione perfetta di tale opposizione si dà in una forma "in cui la necessità vinca senza che la libertà sia sconfitta, e in cui la libertà vinca senza che la necessità sia sconfitta".<sup>25</sup> L'identità così

<sup>24</sup> Schelling, *Philosophie der Kunst*, p. 464; trad. it. p. 148.

<sup>25</sup> Schelling, *Philosophie der Kunst*, p. 690; trad. it. p. 322.

descritta non rimanda però a un'idea di quiete o di armonica serenità della forma artistica ma al conflitto tragico e di conseguenza al sublime. In quanto concetti astratti, libertà e necessità si presentano nell'opera d'arte in termini simbolici e si riferiscono necessariamente alla sfera dell'umano, l'unica in cui la loro unità è costitutiva, giacché "solo la natura umana è da un lato soggetta alla necessità e dall'altro capace di libertà".<sup>26</sup> La tragedia assume, nel contesto di una concezione speculativa dei generi artistici, una funzione paradigmatica poiché rappresenta simbolicamente nel modo più adeguato l'opposizione originaria tra i due termini ovvero, in altre parole, rende visibile sul piano del contenuto la costituzione agonale della struttura dell'opera d'arte. Questo è ciò che conferisce alla tragedia una posizione di preminenza rispetto alla poesia epica e alla lirica, in cui il conflitto appare conciliato rispettivamente nell'interiorità del soggetto e nell'oggettiva riuscita delle imprese del protagonista. Tale opposizione infatti non viene alla luce "in situazioni propizie e favorevoli al soggetto", poiché in tali circostanze "la libertà non può apparire né in reale conflitto né in reale accordo con la necessità", ma in condizioni di pericolo per la sua esistenza materiale o morale. La tragedia greca prefigura nella lotta dell'eroe contro il destino l'antagonismo essenziale tra finito e infinito che fonda l'idea stessa dell'opera d'arte. Scriveva Schelling nelle *Lettere su dogmatismo e criticismo*:

La tragedia greca onorava la libertà umana per il fatto che faceva combattere il suo eroe contro la superiore forza del destino: per non violare i limiti dell'arte, lo doveva lasciare soccombere ma, per rendere meno gravosa anche questa umiliazione della libertà umana, conseguita per mezzo dell'arte, doveva far espiare il delitto – anche quello commesso per opera del destino.<sup>27</sup>

Anni dopo, nelle lezioni sulla filosofia dell'arte, riprende ed articola in termini estetici l'intuizione formulata nello scritto del 1795, ponendo questa accezione del tragico in diretta relazione con il sublime: "Ma che questo incolpevole-colpevole si accollì volontariamente il castigo, questo è *l'elemento sublime* nella tragedia, ciò unicamente in cui la libertà si trasfigura fino alla perfetta identità con la necessità".<sup>28</sup> L'eroe tragico è sublime perché sopporta la punizione per un delitto di cui, come individuo, non ha colpa, ma proprio per il fatto di essere punito ingiustamente afferma la propria libertà. La massima sofferenza è ciò attraverso cui passa l'esistenza dell'assoluto, cioè la negazione del finito e del sensibile è il mezzo più puro di affermazione dell'infinito. Edipo rappresenta per Schelling l'archetipo dell'eroe tragico. Nella tragedia, la più perfetta ed elevata delle forme d'arte, il sublime diventa intuizione dell'incommensurabilità dell'assoluto non solo alla dimensione sensibile dell'uomo, come in Schiller, ma alla sua stessa soggettività.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus*,

*Sämtliche Werke*, vol. I, p.336; trad. it. *Lettere filosofiche su dogmatismo e criticismo*, a cura di Giuseppe Semerari, Roma-Bari, 1995<sup>2</sup>, p. 78.

Vi è ancora un aspetto della concezione schellinghiana del sublime che merita qualche considerazione. Come accade nelle teorie di Friedrich e di August Wilhelm Schlegel e poi, in misura più massiccia, nell'estetica di Hegel, Schelling opera una storicizzazione dei concetti estetici che era estranea alle estetiche del Settecento. Bello e sublime vengono messi in relazione all'antico e al moderno, ovvero al mondo greco e all'orizzonte simbolico del cristianesimo. La prospettiva è però inversa rispetto a quella di Schlegel, poiché all'antico corrisponde il sublime e al moderno il bello. La ragione di tale corrispondenza, che può sembrare sorprendente se si considerano il bello e il sublime sotto l'aspetto dell'opposizione tra armonia e disarmonia, è legata alla priorità estetica accordata da Schelling alla tragedia. Nella mitologia greca "l'universo viene intuito come natura", in quella cristiana invece "come mondo della provvidenza ossia come storia", così che "l'opposizione del finito all'universo deve presentarsi, nella mitologia del primo tipo, come ribellione, nell'altra mitologia invece come sottomissione condizionata all'universo. Il primo caso può essere caratterizzato come *sublime* (carattere fondamentale dell'antichità), il secondo come *bellezza* in senso stretto".<sup>29</sup> Mentre il culmine dell'arte greca è rappresentato dal mondo eroico della tragedia, l'arte moderna si fonda sul principio di sottomissione al divino, il cui simbolo più compiuto è quello della Vergine, per cui il femminile costituisce per Schelling il tratto definitorio della modernità: "presso gli antichi domina il sublime, il maschile, presso i moderni il bello e dunque il femminile".<sup>30</sup> Schelling utilizza qui una distinzione antropologica corrente al suo tempo, variamente declinata negli scritti di Wilhelm von Humboldt e di Schiller, secondo cui il maschile è il principio dell'energia e della lotta e il femminile quello dell'armonia e della civilizzazione come prevalenza della forma e la correla al contenuto spirituale religioso delle due epoche. Se in un certo senso, come osserva Szondi, il bello rappresenta un progresso un passo ulteriore della civiltà rispetto al sublime, la correlazione istituita da Schelling tra l'universo mitico greco e cristiano con i concetti di sublime e di bello lascia qualche perplessità riguardo alle effettive intenzioni teoriche di tale storicizzazione. All'epoca della stesura delle lezioni sulla filosofia dell'arte Schelling intratteneva uno intensissimo rapporto di scambio intellettuale con gli Schlegel. Da August Wilhelm, in particolare, che gli aveva inviato il testo delle sue lezioni berlinesi sull'arte e la letteratura romantica, deriva gran parte delle sue conoscenze delle letterature moderne,

<sup>28</sup> Schelling, *Philosophie der Kunst*, trad. it. p. 326.

<sup>29</sup> Schelling, *Philosophie der Kunst*, p. 453; trad. it. p. 137.

<sup>30</sup> Schelling, *Philosophie der Kunst*, p. 433; trad. it. cit. p. 123. Questo aspetto della dottrina schellinghiana del sublime è stato sottolineato in Peter Szondi, *Antike und Moderne in der Äs-*

*thetik der Goethezeit*, in Id., *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, hrsg. von Senta Metz und H.-H. Hildebrandt, Frankfurt a. Main, 1974, p. 242 sgg.; trad. it. *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe*, Milano, 1995, p. 250 sg. Al proposito si veda anche Tonino Griffero, *L'estetica di Schelling*, Roma-Bari, 1996, p. 110 sg.

con cui aveva assai meno dimestichezza che con quelle classiche.<sup>31</sup> Rispetto ai suoi sodali romantici, il suo gusto e le sue inclinazioni estetiche rimasero prevalentemente orientati verso l'antico, anche alla scultura, certo, ma soprattutto verso la letteratura tragica. Non vi è nessun fenomeno artistico su cui Schelling si sia espresso con maggiore passione e penetrazione che sulla tragedia greca, e questa in definitiva rimane per lui l'ambito in cui l'arte si fa veramente "organo e strumento della filosofia". La qualità "virile" dell'antico, così come il latente classicismo di Schelling, non ha a che fare con il nitore apollineo della bella forma plastica ma con il conflitto immanente, ancorché risolto nell'identico, della tragedia. Ma la tragedia è la forma più compiuta di sublime, così che non è forse del tutto azzardato affermare che «il sublime non è un caso limite del bello, ma costituisce piuttosto nella concezione dell'arte di Schelling il nucleo della bellezza».<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Osserva Xavier Tilliette che Schelling, le cui conoscenze artistiche erano limitate, nell'elaborare la filosofia dell'arte si appoggia in maniera sistematica ad altri autori di cui riconosce l'autorità: nel caso del sublime e del tragico si trattava di Schiller, per le letterature europee moderne

sono i due Schlegel. L'influsso di questi autori, soprattutto nelle esemplificazioni degli assunti teorici è evidente nelle diverse parti delle lezioni. Cfr. Xavier Tilliette, *Schelling, Une philosophie en devenir*, Paris, 1970, vol. I, p. 455.

<sup>32</sup> Dieter Jähnig, *Schelling*, cit., vol. II, p. 226.