

MADDALENA MAZZOCUT-MIS, ANDREA SCANZIANI

## IL SUBLIME: NUOVE PROSPETTIVE DI RICERCA

### **Introduzione: la rinascita del sublime**

Parlare di sublime oggi sembra, quanto meno, fuori moda. La questione del sublime e delle diverse esperienze che sotto il titolo di sublime si possono raccogliere (meraviglia, commozione, etc.), nata con la riflessione dello Pseudo Longino ed esplosa in tutta la sua importanza nella riflessione filosofica moderna, sembra infatti al lettore meno specialista una tematica ormai relegata alla storia delle idee più che alle ricerche multidisciplinari della contemporaneità (Pseudo Longino 1987). Questa constatazione è però, lo diciamo subito, fuorviante. In primo luogo, perché quell'*emotional turn*, o *affective turn* che ha visto negli ultimi anni molte discipline virare verso lo studio delle emozioni umane, ha riportato l'attenzione degli studiosi non solo sullo studio delle fonti classiche del sublime, bensì anche sullo studio di questo 'sentimento complesso' come paradigma per le emozioni miste<sup>1</sup>. In secondo luogo, in quanto la psicologia sperimentale ha scoperto nel sublime un campo di ricerca particolarmente fruttifero. Il problema – originariamente filosofico – delle emozioni miste è stato infatti inserito nell'ambito sperimentale più ampio ma ben definito delle cosiddette 'emozioni trasformative', emozioni complesse che abbracciano più di uno stato affettivo riconoscibile (Chirico et. al. 2021). Per riconfigurare il nostro rapporto cognitivo tipicizzato con l'esperienza, queste emozioni instaurano una nuova armonia fra gli oggetti e la comprensione comune che ne abbiamo, stimolandoci a ri-considerarli come inseriti in un nuovo e più ricco ordine (Pelowski et. al. 2017). Il sublime è stato quindi riscoperto come emozione complessa, trasformativa, in grado di stabilire una nuova relazione rappresentativa con la realtà. Da qui, l'inevitabile riscoperta del pensiero – soprattutto moderno, e in particolare kantiano – sul sublime.

---

<sup>1</sup> Per una ricostruzione di questo fenomeno, si veda, ad esempio (Lemmings, Brooks 2014).

Si è così creato il terreno adatto per unire la stimolazione sperimentale dell'utente e la verifica del potere trasformativo di emozioni complesse come l'*awe*: la 'profonda meraviglia', la quale, nonostante non coincida perfettamente con il sublime, ne mantiene una vicinanza tale da renderlo un oggetto di studio forse meno complesso e di più facile riproduzione in laboratorio (Chirico, Yaden 2018). Allo stesso tempo, questo nuovo dibattito all'interno della psicologia sperimentale e soprattutto la necessità da parte delle discipline sperimentali di una definizione del proprio oggetto di studio, in questo caso, dell'emozione specifica oggetto dei *trials*, ha provocato un ritorno della riflessione filosofica.

Potremmo così affermare, che dopo un'apparente frammentazione nell'Ottocento e nel Novecento, la riflessione filosofica sul sublime vede proprio oggi una rinascita, che non coinvolge solo l'Estetica e la filosofia, ma che assume appunto una prospettiva interdisciplinare<sup>2</sup>. Questo ritrovato interesse, al di là della fortunata coincidenza d'intenti con le indagini multidisciplinari, nasce probabilmente anche come conseguenza di ciò che abbiamo appena ricordato, da una frammentazione concettuale che le ricerche contemporanee vogliono, almeno in parte, superare.

In questo contesto, offriamo al lettore le seguenti riflessioni, a cui faremo seguire i saggi che compongono questo numero di *Lebenswelt* dedicato al sublime. Lo scopo dei prossimi paragrafi è dunque quello di familiarizzare il lettore con alcune linee di ricerca contemporanee sul sublime, le origini dello studio filosofico di questo tema, e infine, presentare brevemente i contributi contenuti nel presente numero.

### **1. Il sublime oggi: echi dalla modernità.**

All'inizio del ventunesimo secolo, la nozione di sublime si disperde in mille significati possibili, tanto da essere definita una nozione filosofica irrimediabilmente confusa (Schjeldahl 2001). Per porre

---

<sup>2</sup> Non vogliamo ovviamente suggerire che in questo periodo non vi siano riflessioni filosofiche sistematiche sul sublime. Certamente, il lascito del pensiero kantiano è molto presente in quello che è stato definito 'sublime postmoderno' e che riunisce anche pensatori che non si sono identificati con questa corrente, ma che hanno comunque riflettuto in maniera costante sul sublime. Si pensi, ad esempio, a Adorno (1970) oppure Deleuze (1963) e Lyotard (1991). Si veda, su questo, (Johnson 2021). In maniera invece certamente più problematica rispetto all'impostazione kantiana, non possiamo non ricordare Schiller e il suo *Vom Erhabenen* (1793) oppure Schelling e le sue – seppur brevi – riflessioni nel *System des transcendentalen Idealismus* (1800). Tra gli studi contemporanei sul sublime, si ricordino solo a titolo d'esempio (Shaw 2017; Costelloe 2021); sulle fonti antiche del sublime, recentemente, (Porter 2015).

rimedio a tale dispersione, che rischia di compromettere la ricerca, si sono ipotizzate nuove linee teoriche che hanno ispirato la scelta dei contributi che compongono il nostro volume. Nella terza e ultima parte dell'introduzione entreremo maggiormente in dettaglio; qui ci sia permesso di delineare solo i problemi fondamentali che essi affrontano per inserirli nel panorama degli studi attuali sul sublime.

Innanzitutto, sembra anche oggi impossibile evitare di tornare all'interpretazione kantiana del problema. Mediatamente o immediatamente – vale a dire attraverso l'interpretazione critica o la fonte diretta – l'impostazione kantiana è ancora la più fruttuosa con la quale confrontarsi, e molte delle pubblicazioni più recenti in effetti lo dimostrano<sup>3</sup>. In questo senso, tre contributi che qui pubblichiamo offrono un panorama aggiornato del dibattito ancora molto acceso sul sublime in Kant. I nuclei teorici intorno ai quali la critica a tutt'oggi si muove, sono: a) la relazione fra le facoltà che il sublime, come sentimento forte, riconfigurerebbe; b) la domanda sulle fonti del sublime – vale a dire, in che misura sia possibile attribuire all'arte e alla natura la forza per suscitare questo stato affettivo; c), la definizione stessa di sublime rispetto ad altri fenomeni affettivi affini, come la meraviglia, la sorpresa, l'elevazione spirituale, etc; e infine, d) le diverse declinazioni possibili di questo sentimento, vale a dire, la classificazione di diverse forme di sublime.

Inoltre, come abbiamo accennato poco sopra, l'interpretazione kantiana (ma in generale moderna) del sublime si ritrova anche nelle ricerche contemporanee sulla meraviglia in ambito psicologico. Questo numero di *Lebenswelt* offre al lettore due contributi che declinano queste ricerche sia nella direzione dell'influenza delle emozioni trasformative sugli schemi di interpretazione soggettivi della realtà, sia nell'accostamento del sublime all'angoscia in campo psicanalitico. L'interesse che questi contributi speriamo suscitino nel lettore è chiaramente in linea con la crescente letteratura sul sublime proprio in ambito sperimentale, psicologico e psicanalitico. Queste ricerche approfondiscono evidentemente la terza direzione d'indagine kantiana: si confronta sublime e meraviglia (*awe*) e se ne sottolinea la capacità trasformativa rispetto alla concettualità tipizzata (in un movimento, per il soggetto, di spinta oltre i limiti dell'abituale); oppure si accosta il sublime ad altre emozioni negative, come la paura, l'angoscia, il terrore (Cromheeke, Muller 2014). Ciò che si afferma come ipotesi generale è che

<sup>3</sup> Si veda, ad esempio, il lavoro di Clewis (2009).

il sublime sia un sentimento misto, che coinvolge un piacere che non sembra essere esclusivamente sensibile ma originato dalla partecipazione delle facoltà superiori della mente umana (come l'immaginazione) nella riconfigurazione degli schemi individuali di reazione al mondo esterno<sup>4</sup>.

In questa stessa direzione, tra le ipotesi degne di nota, si ipotizza anche una distinzione tra un sublime 'sottile' e uno 'spesso' e cioè un sublime fisiologico in opposizione a un sublime riflessivo (Shapshay 2021). Il sublime fisiologico, come suggerisce il termine, potrebbe riferirsi a un'esperienza che coinvolge principalmente i sensi e le emozioni fisiche, mentre il sublime riflessivo potrebbe essere più legato alla sfera del pensiero e alla riflessione. Questa distinzione richiama l'intera storia della categoria del sublime. Tradizionalmente, il sublime è stato associato a concetti come l'elevazione del pensiero, la visione del divino, la morale, e una prospettiva metafisica che ci pone in un rapporto di accordo-disaccordo con l'intero universo. Questa concezione più 'spessa' del sublime può riferirsi a quei pensatori che hanno esplorato il sublime come un'esperienza trascendentale e metafisica.

Tuttavia, a partire dal Settecento, il concetto di sublime si è evoluto verso una prospettiva più 'sottile' e fisiologica, che sottolinea l'importanza delle emozioni, delle sensazioni fisiche e del coinvolgimento dei sensi. Secondo questa visione, il sublime può essere raggiunto attraverso l'esperienza di qualcosa di sorprendente o spaventoso che suscita una risposta emotiva intensa.

La vitalità del filone 'sottile' è dimostrata dalla centralità nel dibattito attuale delle emozioni negative (D'Angelo 2020): dal paradosso aristotelico sempre attuale, per cui noi amiamo nella finzione ciò che ci ripugna nella realtà, alle soluzioni di Jerrold Levinson (1997), che tentano una sintesi delle motivazioni che ci spingono verso ciò che ci respinge e attrae contemporaneamente. Levinson individua cinque prospettive: 1. Soluzione compensativa: suppone che gli aspetti negativi delle emozioni vengano compensati da acquisizioni su altri piani, ad esempio cognitivi o morali. 2. Soluzione di conversione: postula che la negatività dell'emozione si possa trasformare, convertire in qualcosa di positivo. 3. Soluzione organicistica: la negatività delle emozioni si inserisce, potremmo dire si scioglie, in una totalità più complessa – e allo stesso tempo

---

<sup>4</sup> Recentemente, la sua definizione come 'emozione mista' che coinvolge non solo l'eccitazione e il piacere, ma anche la minaccia e la paura, ha ottenuto un ampio consenso soprattutto in ambito psicologico (Cfr. Ishizu, Zeki 2014).

meno negativa. 4. e 5. Soluzione di dissolvenza e del *make-believe*: le emozioni negative non sono intrinsecamente spiacevoli, poiché non sono reali emozioni, ma dei surrogati che si dissolvono presto e non perdurano nemmeno a livello fisiologico.

Il dibattito contemporaneo non dovrebbe dimenticare, e di fatto non dimentica, le fonti dalle quali il sublime trae origine. Infatti, sintetizzando molto, mentre Nicolas Boileau-Despréaux e Kant, avvicinandoci a un'interpretazione aristotelica della tragedia, vedevano nel sublime quella che potremmo chiamare con Levinson una soluzione compensativa – per cui le sofferenze del singolo vengono proiettate sullo sfondo di una comprensione universale della condizione umana e dei suoi conflitti –, la soluzione di Jean-Baptiste Du Bos vedeva nell'attivazione della nostra curiosità un elemento compensatorio. Si apriva così la questione, oggi molto dibattuta, se l'ambito cognitivo segua o preceda l'emozione. Inoltre mentre David Hume, nel contesto dell'arte, già parlava di trasformazioni delle emozioni negative in positive – un'emozione dolorosa viene convertita in quella predominante, cioè, piacevole, grazie allo stile, alla testura, alla qualità artistica dell'opera – Edmund Burke ipotizzava che il sublime avesse una componente piacevole solo se siamo nel pieno controllo delle nostre emozioni e della stessa situazione.

Non solo. Gli autori del Settecento già sottolineavano che l'attività emotiva fosse piacevole anche se provocata dalla vista di oggetti brutti o – meglio – imperfetti, poiché, avrebbe detto Moses Mendelssohn, ci avrebbe reso coscienti di un maggior grado di realtà del nostro essere, di una maggiore perfezione del nostro essere. In Burke l'esperienza del sublime portava perfino a una «espansione della coscienza per cui la mente fa un'esperienza sovrachiantante del proprio potere» (De Bolla 1989, 71; Cfr. Doran 2017, 159-60). Il sublime portava in evidenza un «desiderio di auto annientamento» che ambiguamente giocava con l'autopreservazione (De Bolla 1989, 70). Potremmo dire che nel sublime l'io fosse – come di fatto è – in bilico tra la propria salvaguardia e il proprio annientamento (o meglio, pericolo di annientamento) esaltando una sorta di consapevolezza psico-fisiologica del sé<sup>5</sup>.

Ora, la ricerca contemporanea non dovrebbe mai dimenticare tali istanze sei-settecentesche, che sollevano questioni estremamente pregnanti sull'interferenza morale, la qualità dell'emozione, il ruolo del medium e dello stile, la predisposizione soggettiva, le inclinazioni dell'io e dei suoi istinti. L'indagine sul sublime potrebbe

<sup>5</sup> Su questi temi conclusivi vedi Mazzocut-Mis (2009, 2021), Mazzocut-Mis et. al. (2020).

quindi ripartire, facendo un po' di ordine anche sul piano scientifico, accogliendo e analizzando le sue fondamenta estetiche.

Vediamole in sintesi prima di addentrarci nell'analisi e nel dibattito dei testi qui pubblicati, che dialogano con le tematiche storico-estetiche da cui questo tema trae origine.

## 2. Le origini del sublime

La traduzione di Nicolas Boileau-Despréaux (1694) del breve trattato di retorica e poetica di Longino (o Pseudo Longino o Anonimo) intitolato *Perí Hýpsous (Del sublime)* fissa la data di inizio conclamata (anche se non la nascita vera e propria) del dibattito sul sublime. L'opera di Boileau è sul piano filologico un lavoro del tutto impreciso. Si tratta di un chiaro esempio di una *belle infidèle* (in questo caso entrambi i termini sono puntuali) cioè di una traduzione che si presenta più come una riscrittura o una libera interpretazione che come una traduzione puntuale (Mazzocut-Mis 2024). Non ha dubbi Jean-Baptiste Du Bos (1719, 219): «La forma originale ch'egli dà alle sue traduzioni, l'arditezza delle sue espressioni, così poco forzate come se fossero nate con il suo pensiero, denotano quasi la stessa inventiva che si trova in un pensiero del tutto nuovo. Tutto ciò fece dire a La Bruyère che Despréaux sembrava creare i pensieri altrui».

Nel Seicento, il *Perí Hýpsous* aveva già visto un'importante rinascita grazie alla pubblicazione curata da Francesco Robortello nel 1554. Non c'è teorico di rilievo che non vi faccia riferimento. La traduzione francese di Boileau giunge quindi in un momento di grande fermento culturale che vede il sublime al centro dell'interesse europeo<sup>6</sup>.

Nel testo longiniano il sublime è innanzitutto elevatezza ed eccezionalità del discorso; è lo straordinario in grado di conferire all'eloquio una forza esemplare e inarrestabile. Il fruitore viene sovrastato e come reso schiavo da tale potere, che può anche essere distruttivo come una folgore.

Con Boileau, il concetto del sublime si allontana gradualmente dal contesto retorico e si mette alla ricerca di un 'colpevole', ossia l'artista, in grado di esprimerlo, di convogliare nel testo o sulla tela quell'esplosione di forze contrastanti che costituisce la sua

---

<sup>6</sup> Nel panorama anglosassone, ad esempio, la prima traduzione di John Hall risale al 1652 e già prima era stato citato, nel 1611, da George Chapman, il traduttore di Omero, nel suo *On translating and defending Homer*.

cifra distintiva<sup>7</sup>. Già con Boileau – e il Settecento esaspererà questo aspetto – il sublime è un piacere controverso, forte e imprescindibile che va cercato nelle bellezze sconosciute, nell'incerto mistero che avvolge l'arte, in quelle passioni che producono esaltazione e che suscitano piacere misto a dolore: 'l'aspirazione ad alti pensieri' e la 'nobile passione'. Entrambe si trovano all'interno di un orizzonte espressivo che in ogni caso privilegia la compostezza e la misura apollinea. La tensione verso l'elevazione dello spirito – punto culmine – si ha attivando una sorta di movimento estatico. Nella vita ordinaria, il desiderio di trascendenza non scatta, non si accende e il sublime non è alla portata di tutti, ma solo dell'uomo dai sentimenti nobili ed elevati.

Il sublime settecentesco sarà invece molto più 'democratico'. Puntando sulle emozioni e non sulla capacità di elevare l'animo, si anniderà anche nelle passioni più oscure del cuore umano. La strada è tracciata e il campo di sperimentazione è il pensiero di Jean-Baptiste Du Bos.

Se Boileau dirigeva la sua attenzione verso un orizzonte critico-poetico, data anche la sua formazione culturale, Du Bos riplasma l'emozione sublime – che tuttavia nelle sue *Réflexions critiques* non viene mai così denominata – all'interno della tematica emozionalistica e di un'estetica dello spettatore in cui sono centrali le premesse psicologiche attraverso cui le idee si costruiscono.

Non bisogna infatti dimenticare che uno dei pregi ma anche dei lasciti più pesanti di Boileau è quello di aver reso il sublime 'longinocentrico'. Al contrario il sublime settecentesco, pur non riconoscendo l'importanza della traduzione di Boileau, sarà fortemente influenzato dai grandi autori del passato primi tra tutti Quintiliano, Seneca e Lucrezio.

Con Du Bos inizia una nuova storia o forse la storia dell'estetica di cui Boileau aveva messo le basi. Schivando lo scoglio di una filosofia del bello e aderendo a un impianto che potremmo definire empiristico, Du Bos rivolge l'attenzione ai meccanismi sottesi al piacere e alle passioni che spingono l'uomo a cercare situazioni dove la paura, il pericolo e il dolore sono centrali e cogenti. In verità, anche Boileau aveva insistito sulla necessità che il cuore fosse

---

<sup>7</sup> È opinione diffusa che Boileau sia stato il primo a riscoprire Longino. Si dimentica, tuttavia, che René Rapin lo cita già nel 1674. Nelle sue tre opere *Comparaison de Vergile et Homère* (1668), *Comparaison de Démosthène et Cicéron* (1670) e *Réflexions sur l'usage de l'éloquence de ce temps* (1672) – tradotte in inglese lo stesso anno – non solo si trovano riferimenti a Longino, ma viene anche introdotta la tematica del sublime, che circolava diffusamente e a più livelli nella Francia della seconda metà del Seicento.

mosso a commozione dall'arte e che la noia fosse evitata: «Chi dice scrittore freddo dice autore esecrabile. [...] Un pazzo almeno fa ridere, e può risvegliare l'allegria; ma uno scrittore freddo sa soltanto annoiare» (Boileau 1674, 99, canto IV, 10-11, 13-15).

Nella mente di Boileau, è un pubblico aristocratico ed elitario che va coinvolto. La noia è e rimane il male del secolo, che ancora Du Bos paventa. Jacques Bénigne Bossuet (1694) e Bernard Lamy (1675), fonti dubosiane, e perfino Jean Le Clerc (1670), corrispondente di Du Bos, ne saranno i maggiori teorici. Il tema della noia era stato già ampiamente sviluppato, lo sappiamo, da Pascal nelle *Pensées*. L'uomo ama 'il rumore' e 'il trambusto', antidoti per quello stato di abbandono e di prostrazione in cui getta la noia. In questo senso, in Pascal il *divertissement* equivale a una serie di occupazioni in cui l'uomo si immerge per sfuggire al senso di vuoto. Nulla è più insopportabile per l'uomo che essere senza svago e passioni, poiché in tal modo egli si accorge con disperazione di essere un nulla, impotente e vuoto.

Le teorie cartesiane, che attribuiscono all'aumento dell'attività psichica la genesi del piacere connesso all'emozione estetica, furono rivisitate e ampliate in una prospettiva che conduceva verso un sublime passionale da Bernard Lamy, seguace di Cartesio. Nel 1668, a Parigi, egli pubblicò le *Nouvelles réflexions sur l'art poétique* e, nel 1675, *L'art de parler*. Pur mantenendo l'importanza della retorica, mai negata, Lamy riconobbe che l'essere umano vive in uno stato di continua tensione emotiva, la cui meta ultima è Dio, l'essenza del bene supremo. Tuttavia, Lamy avvertì del pericolo intrinseco nel suscitare passioni, un ammonimento già presente nelle opere di Cartesio (1649), nonostante il riconoscimento delle passioni come entità positive in sé stesse. È proprio il loro 'disordine' che si rivela 'criminale'. Quando l'individuo si rivolge al Creatore, l'unico oggetto legittimo di tutto il suo affetto, colui che può renderlo veramente felice, egli diviene consapevole della propria imperfezione e finitezza. Da ciò sorge la sua sofferenza, le sue lacrime, la disperazione e quel senso di insoddisfazione e vuoto che neanche i poeti e l'arte nel suo complesso riescono a colmare.

I poeti giocano con le emozioni e l'emotività dell'uomo. Gli forniscono ombre impalpabili e consolatrici, fantasmi dell'immaginazione che colmano il vuoto d'affetto, che scaldano il freddo dell'anima. Sono quelle che anche Du Bos chiamerà passioni artificiali: passioni che possono essere provate all'infinito nella loro intensità senza che vi sia da parte dello spettatore una reazione

secondaria spiacevole. Provocare questa passione senza effetti sgradevoli è un gioco che i poeti conoscono bene poiché sanno che gli uomini non possono prescindere dalla pietà, dall'amore reciproco, dal dono della simpatia. Questo è il mistero del piacere tragico, del piacere del pianto, che l'arte suscita e che nasce sia da una sorta di compiacimento per la nostra generosità che si palesa nel piangere per le sventure altrui – (esplicito richiamo alle *Confessioni* di Agostino per cui 'dolor est voluptas') sia dal confronto della nostra sicurezza personale con i mali e i pericoli sofferti dai personaggi (Lamy si rifà a Lucrezio<sup>8</sup>) sia dall'aumentata attività emotiva che scaccia la noia e il senso di vuoto conseguenti all'inazione (il riferimento è al *Traité* di Cartesio)<sup>9</sup>.

Anche Du Bos, riprendendo una tradizione agostiniana, sviluppa il tema dell'esercizio della compassione, ma, e questo va sottolineato, reso autonomo dalla sfera etica, considerandolo unicamente per il suo lato psico-fisiologico connesso all'attività emotiva. Ogni turbamento dell'anima, anche a prescindere dalla sua qualità, è fonte di piacere, ma solo a condizione, come già voleva Cartesio, che l'anima lo domini. Le emozioni che si suscitano di fronte a un'opera d'arte soddisfano appieno questa necessità e si presentano come esperienze 'senza inconvenienti'. Nonostante ciò, per Du Bos, l'emozione può essere portata ai suoi massimi limiti. Il dolore in particolare trova una via privilegiata per penetrare nell'animo umano, raggiungendo direttamente il cuore. Du Bos, facendo riferimento a Lucrezio, ricorda – un concetto che Burke estenderà alle sue estreme conseguenze – che «è emozionante vedere dalla riva un vascello lottare contro le onde che lo vogliono inghiottire, come pure guardare una battaglia da un'altura, da cui si assiste in piena sicurezza» (1719, 40).

Se non è la simpatia a unire gli uomini lo è di certo il piacere che essa genera. Una sorta di istintivo godimento è alla base dell'aiuto reciproco. Questo godimento connaturato argina un po' il relativismo etico per cui bene e male si riducono a ciò che piace o dispiace ma lega ancora più indissolubilmente l'agire umano al piacere. Per Hume, grande lettore di Du Bos, la simpatia per le passioni e per i sentimenti altrui nasce in prima istanza come idea nella mente di un soggetto, idea che poi riconosce tali passioni come appartenenti a un altro soggetto, «non diversamente da come concepiamo qualsiasi altro dato di fatto. È altresì evidente che le idee

---

<sup>8</sup> *De rerum natura*, II, vv. 3-4.

<sup>9</sup> Cfr. (Martino 1998, 33).

delle affezioni altrui si convertono nelle impressioni stesse che rappresentano e che le passioni sorgono in conformità alle immagini che ne formiamo» (Hume 1739, 335).

È per questo motivo, sottolineerà Burke, che nella letteratura, nella poesia, nella pittura e soprattutto a teatro le opere che destano commozione «trasmettono la loro passionalità da un animo all'altro e sono spesso capaci di aggiungere diletto alla disgrazia, alla miseria e alla stessa morte» (1757, 75).

Per Burke vi sono idee capaci di produrre una forte impressione. Derivano dalla messa in pericolo dell'autopreservazione o sono relative alla 'società'. Le passioni che riguardano l'autopreservazione sono connesse al dolore o al pericolo: «Le idee di *dolore*, *malattia*, *morte*, riempiono la mente di forti emozioni di orrore; ma le idee di *vita* e di *salute*, sebbene ci mettano in grado di provare piacere, non producono col semplice godimento altrettanta impressione» (Burke 1757, 70). Le passioni che hanno come orizzonte la società, «riguardano la generazione» e «hanno la loro origine nell'appagamento e nel piacere», un piacere intenso, violento e perfino estatico (Burke 1757, 72). Tutto quanto possa infondere «idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in un certo senso terribile o che riguarda oggetti terribili o che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte del *sublime*» (Burke 1757, 71). Il piacere del sublime è del tutto particolare e, stimolato da uno choc, dà origine a quello che si può chiamare 'piacere negativo'. Dolore e terrore causano una contrazione o tensione violentissima dei nervi che genera *delight*.

L'esperienza del sublime non differisce quindi da quella del bello solo qualitativamente, ma anche quantitativamente. Se il bello stimola una sensazione vitale e ci persuade dell'esistenza di un accordo tra i cinque sensi in modo che le nostre sensazioni formano una sorta di catena, tutto ciò che invece minaccia la nostra integrità fisica, psichica e morale mette i sensi in un profondo disaccordo. In questo senso, e questo è un punto importante anche oggi, il sublime è un sentimento misto.

Il terremoto che ha completamente distrutto Lisbona attirò moltissime persone che volevano vedere con i propri occhi questa terribile devastazione, e dopo il bagno di sangue di \*\*\* i nostri concittadini si precipitarono sul campo di battaglia disseminato di cadaveri. Perfino il saggio che per impedire questo male non avrebbe esitato a dare in cambio la propria vita, una volta che il fatto era avvenuto, passando a guado quel lago di sangue, si intrattiene rabbrivendo a osservare quel luogo terribile (Mendelssohn 1761: 105).

È Moses Mendelssohn a dipingere così bene il sublime settecentesco. L'anima ha bisogno di essere costantemente in movimento e tale movimento la spinge anche verso le rappresentazioni sgradevoli. Du Bos – che tuttavia secondo Mendelssohn non ha saputo distinguere «il diletto dell'anima dal piacere sensibile» – ha invece ben messo in evidenza che esiste un piacere che deriva da sentimenti di dolore (Mendelssohn 1755: 78). Se nella vita è moralmente buono quanto si fonda sulla perfezione, nell'arte – e non solo, come si è visto – risulta 'drammaticamente' buono ciò che si fonda su intense passioni, siano anche dolorose (58-59, 69). Si tratta di una ricerca del piacere che presuppone il rischio, il pericolo, l'imperfezione. Un inno alla paura come fonte di piacere.

Il sublime, che si connette con l'imperfetto e perfino con il male, suscita dunque «un sentimento misto, composto da insoddisfazione nei confronti dell'oggetto e soddisfazione per la sua rappresentazione» (Mendelssohn 1761, 107). E continua Mendelssohn (105): «Disapproviamo il male accaduto, ci augureremmo che non fosse mai accaduto, o almeno che fosse in nostro potere di rimettere a posto le cose. Ma quando il male è ormai avvenuto, è avvenuto senza che noi ne avessimo colpa, e senza che potessimo evitarlo, veniamo attratti con forza dalla sua rappresentazione, e aneliamo a procurarcela». Se tuttavia l'oggetto ci tocca troppo da vicino o se addirittura soggetto e oggetto si compenetrano, il piacere diminuisce o scompare del tutto e al piacere subentra il dolore che tiene lontana la stessa rappresentazione.

Boileau ha dunque, come abbiamo visto, lanciato il sasso e le onde hanno travolto e dato forma all'Estetica. In particolare, ha dato forma alla riflessione estetica sul sublime che, nel corso degli anni e dei secoli, assume diverse forme: dalle immense altezze alle profondità impenetrabili, dalle apparizioni spaventose al vuoto, dalla trasgressione dei limiti agli spazi immensi, dalle forze incontenibili al collasso della forma e dell'ordine, dall'improvvisa consapevolezza della propria vitalità allo smarrimento. Un sentimento misto che è anche tanto lontano da Boileau quanto lo è la stessa fondazione dell'Estetica come scienza. Eppure, Boileau se ne deve prendere merito e colpa.

Il Settecento apre così alla possibilità della fruizione del sublime, soprattutto dove è la rappresentazione a mediarne la natura. L'esperienza sublime, tutt'altro che semplice contemplazione estatica, nasce attraverso la presa di coscienza di una 'sconfitta' dei

sensi o dell'immaginazione: rimanda a un irraggiungibile. Il limite negativo, che è un'esperienza 'quasi dolorosa', dev'essere superato: perché si abbia sublime abbiamo bisogno non solo della sensibilità pura e semplice, ma che anche altre facoltà – l'immaginazione appunto – rendano possibile all'uomo la fruizione del negativo. Si arriva al sublime kantiano, generato dall'attribuzione all'oggetto naturale di una disposizione matematica o dinamica dell'immaginazione. Non esiste di per sé un oggetto sublime, quanto piuttosto sentimenti sublimi, che necessitano, per venire alla luce, di percorsi che li suscitino. In questo contesto, bellezza e sublime presentano delle similitudini; entrambe generano nel soggetto un piacere che deriva dall'immaginazione e dalla sua concordanza o discordia con la facoltà dei concetti, che sia l'intelletto o la ragione (la ragione nel caso del sublime). Mentre la bellezza implica un aumento e un'intensificazione del sentimento vitale, il sublime si manifesta invece come un piacere indiretto che non nasce da un immediato senso di facilitazione e intensificazione della vita, ma si presenta inizialmente come un ostacolo momentaneo in cui l'animo non è semplicemente attratto dall'oggetto sublime, ma piuttosto è alternativamente attratto e respinto da esso. L'origine del sublime risiede nelle idee della ragione, le quali vengono risvegliate nell'animo proprio a seguito del fatto che non è possibile darne alcuna manifestazione sensibile che sia adeguata.

Il sublime è un piacere negativo, e affinché sia tale, il lato negativo del piacere non deve avere partita vinta: né l'immaginazione né la ragione subiscono uno scacco definitivo. Kant indica nella legge morale, espressione della ragione che sottomette il potere sempre finito della natura, la via di salvezza per il fruitore, altrimenti smarrito. L'immaginazione, governata dalla ragione, libera l'uomo dalla sofferenza in cui era caduto in un primo tempo, dominato e soggiogato dall'orrore, e lo innalza alle vette che sono proprie dell'animo umano liberato dalle ristrettezze del corpo. L'uomo è ora posto dinnanzi alla propria grandezza morale, grandezza che è dominio delle emozioni e dei sentimenti e, allo stesso tempo, misurata arrendevolezza agli stessi.

Kant rappresenta, non c'è dubbio, la sintesi di un secolo e l'apertura di quello successivo. Nella sua analisi del sublime, le istanze moderne annunciano già i temi che diventeranno centrali per la contemporaneità, come avremo modo di illustrare nel prossimo paragrafo.

### **3. Riflessione conclusiva a partire dai contributi del presente volume.**

Da Kant prende dunque avvio questo numero speciale di *Lebenswelt*. Sono tre i contributi che affrontano tematiche – diverse – ma legate al sublime nell’opera kantiana. Innanzitutto, il saggio presentato da Robert R. Clewis (Gwynedd Mercy University) ci proietta immediatamente nel dibattito attuale sul sublime e il suo rapporto con l’arte, uno degli aspetti più discussi nell’ambito dello studio e dell’esegesi dell’opera kantiana. Il lavoro dello studioso statunitense si concentra sulle conseguenze implicite nel considerare un celebre passo della *Critica del giudizio* che aprirebbe alla possibilità di trattare il sublime nell’arte *dopo* la considerazione del sublime naturale. L’argomentazione di Clewis muove dalla considerazione delle ragioni per le quali Kant non accetterebbe di negare il sublime almeno nella pittura, in quanto tale negazione contraddirebbe i presupposti della sua stessa trattazione del sublime. Innanzitutto, la possibilità per l’arte poetica e architettonica di generare tale sentimento è in qualche modo considerata da Kant sin dalle *Osservazioni* (1764); in più, risulterebbe complesso, secondo Clewis, giustificare un rifiuto del sublime nella pittura alla luce di un ipotetico cambiamento di opinione da parte di Kant.

In seguito, l’articolo espone quelli che sono degli argomenti apparentemente a favore della negazione dell’esperienza sublime nell’arte. In primo luogo, l’idea che in pittura (partendo da una considerazione che era già presente anche nelle appena ricordate *Osservazioni*) il sublime possa essere presente solo mischiato con il bello. L’esperienza del sublime sarebbe dunque in questo caso, al massimo, un’esperienza mista. Il fatto però che le opere d’arte debbano anche essere belle, secondo Clewis, non esclude ancora che non possano suscitare genuinamente la sublimità. Il punto si sposta dunque sul senso secondo il quale, nell’arte pittorica, il sublime sia accompagnato dalla bellezza. Diverse ipotesi sono esposte in questa sezione: che alcuni aspetti dell’opera generino bellezza e altri sublimità; che vi sia una contemporaneità o una successione di sentimenti; che l’opera, sentita come sublime, sia solo giudicata o appartenga alle arti belle, mentre il sentimento della bellezza risulti assente; ancora, che l’opera sia sublime perché si astrae dal suo essere opera d’arte per avvicinarla alla natura e, di conseguenza, le stesse regole che si applicherebbero a essa varrebbero anche per la rappresentazione artistica.

In secondo luogo, si affronta la tesi secondo la quale la pittura non potrebbe generare il sublime perché non possiede la stessa vastità della natura. In questo caso, Clewis osserva che coloro che sostengono un tale argomento dimenticano due presupposti importanti del sublime kantiano. Primo, nessun oggetto naturale è infinito, dunque non possiamo assumere la grandezza quale criterio per stabilire quale classe di oggetti possa o non possa suscitare il sublime. Secondo, considerando o supponendo una caratteristica specifica degli oggetti sublimi dimentichiamo che, per Kant, non sono tanto gli oggetti a generare questo sentimento quanto la particolare partecipazione all'esperienza dell'immaginazione e della ragione. Clewis distingue poi fra *natura interna* e *natura esterna* nel caso del campo di origine del sublime. Con un'attenta osservazione sulla polisemia del termine natura in Kant e un confronto con la stessa definizione kantiana di genio è infatti possibile affermare la possibilità per l'arte di generare il sublime: «Se la natura (interiore) da origine alle opere d'arte che possono a loro volta suscitare il sentimento del sublime, non ha molto senso insistere sulla natura (*esterna*) (come stimolo dell'esperienza del sublime) a differenza dell'arte».

Il terzo argomento per negare la possibilità per l'arte pittorica di generare il sublime è legato invece al tipo di giudizi a cui questa può portare. A parere di Clewis, l'errore qui risiederebbe nel pensare che nell'arte bella tutti i giudizi debbano essere aderenti e non anche puri: «Se, in altre parole, possono esistere giudizi *puri* e liberi sulla bellezza dell'arte, sarebbe sbagliato affermare che per Kant tutti i giudizi sulla bellezza dell'arte sono aderenti». La musica senza testo permetterebbe però a Kant di affermare proprio l'esistenza di giudizi liberi di bellezza nell'arte. Di conseguenza, l'esposizione passa a considerare la possibilità di avere anche giudizi aderenti rispetto al sublime. Il fatto che Kant parta dai giudizi puri, in questo caso, è una scelta metodologica, essendo essi più adatti alla *critica*, ma con ciò non si esclude ancora la possibilità di giudizi aderenti sul sublime. In conclusione, con la discussione sui tipi di giudizio generabili da arte e sublime Clewis formula come segue la questione centrale:

Quindi, nel caso della risposta sublime alla pittura tipica dell'epoca di Kant, come potrebbe apparire un giudizio *puro*? Significherebbe che si prova una sensazione di immaginazione di fronte a un dipinto che, ad esempio, rappresenta il cielo stellato o l'oceano come una distesa apparentemente illimitata, ma che lo si fa senza tenere

conto dei concetti come le intenzioni artistiche, il ruolo dell'opera nella storia dell'arte, lo stile, il movimento o altri concetti artistici e storici simili.

Un altro celebre concetto di sublime affrontato da Kant è quello legato all'infinito e alla possibilità per l'uomo di sperimentare una grandezza infinita. Ci stiamo naturalmente riferendo, in questo caso, a ciò che Kant chiama il 'sublime matematico', al centro del secondo contributo dedicato al sublime kantiano. Il testo di Matías Oroño (Universidad de Buenos Aires – Conicet) si concentra proprio sull'analisi di questo tema, analizzando due interpretazioni possibili di infinito: quella legata all'intuizione sensibile e quella sovrasensibile, e ne indaga la relazione.

Innanzitutto, l'autore affronta il problema della definizione nominale del sublime che, per quanto misteriosa nella sua formulazione nella *Critica del Giudizio* (Kant 1790), riferisce sostanzialmente all'avvertenza di Kant rispetto alle condizioni sensibili a cui ogni definizione concettuale deve essere sottoposta. In questo senso, il vero sublime non può essere derivato – se deve definirsi come l'assolutamente grande – per comparazione con il sensibile, bensì è la capacità della mente umana di superare i limiti del sensibile. Attraverso la ricostruzione del §25 della *Critica del Giudizio*, Oroño mostra come la definizione kantiana di sublime appena ricordata escluda il paragone di grandezze nella sfera sensibile e possa dunque trovarsi solo sul piano del sovrasensibile. Secondo l'autore, anche la seconda definizione di sublime matematico nello stesso paragrafo punterebbe allo stesso risultato. L'essere più piccolo di ogni oggetto della sensibilità rispetto al sublime (dunque, un apparente confronto con il sensibile) punta solo a mettere in evidenza l'incomparabilità fra sensibile e sovrasensibile. L'essere assolutamente grande trova quindi nella dimensione sovrasensibile il luogo nel quale può essere tale senza riferimento alla comparazione con qualcosa d'altro.

Questa osservazione consente a Oroño di introdurre poi il problema delle facoltà coinvolte nell'assolutamente grande. Da questo punto di vista sarebbe innanzitutto necessario un modo di operare della facoltà del giudizio che sì, presuppone il giudizio rispetto a oggetti naturali che non possono essere sublimi. Da qui, la celebre terza definizione di sublime matematico: «merita il nome di sublime non l'oggetto, ma la disposizione d'animo che risulta da una certa rappresentazione che occupa il Giudizio riflettente» (Kant 1790, 199). Il problema è, sottolinea giustamente Oroño, come

interpretare questa ‘rappresentazione’, vale a dire, riferendosi alla rappresentazione di un oggetto sensibile o dell’assolutamente grande. L’interpretazione dell’autore è qui rimarcata: «According to the interpretation I intend to offer, it is the conjunction of both representations that generates the temper of mind that we call sublime, for (...) the sublime supposes a mismatch between imagination and reason, between the endless progression of the phenomenal world and the idea of absolute totality mentioned by our reason». Le altre facoltà coinvolte nel sublime sono infatti, lo abbiamo ricordato più volte, ragione e immaginazione. La conclusione è dunque che, partendo dal §25, il sublime sia il risultato di un ‘gioco’ di riferimenti necessario fra sensibile e sovrasensibile, nel caso della definizione del sublime.

L’immaginazione parte dal sensibile e, rapportandosi con la facoltà della ragione, permette il movimento verso il sovrasensibile, in particolare dell’infinito sovrasensibile. Il lavoro di Oroño ricostruisce questo movimento. Per fare ciò, l’autore si richiama alla necessità per ogni stima matematica di basarsi, in ultima istanza, sulla stima sensibile di una dimensione data, in particolare, estetica (Kant 1790, §26). Qui troviamo dunque il riferimento alla prima e immediata misurazione attraverso l’apprensione che si confronterebbe con il grande assoluto che riferisce al sublime. In questo caso, l’autore osserva che: «at the basis of mathematical estimations there is an aesthetic estimation, although this does not necessarily coincide with the estimation of the phenomena that awaken the feeling of the sublime and much less with the absolute measure that is on a supersensible realm». Oroño propone dunque di distinguere fra un grande fondamentale e un grande assoluto, essendo solo il secondo in questione nel giudizio sul sublime. La stima estetica di ciò che è grande è occasione per l’insorgere del sentimento del sublime e la base intuitiva delle misurazioni matematiche. Perché ciò accada, un doppio atto immaginativo è necessario: l’apprensione estetica rivolta a un elemento sempre nuovo e aggiunto dell’esperienza, e la comprensione estetica che ci pone di fronte ai limiti della nostra capacità di stima di ciò che è grande. Perché l’immaginazione si trovi però in questo ‘imbarazzo’, questo oggetto grande deve in effetti anche dare l’impressione di essere potenzialmente infinito, altrimenti qualsiasi oggetto di cui possiamo sommare parti su parti genererebbe il sentimento sublime, cosa che evidentemente non accade.

A partire da queste osservazioni, il lettore si trova guidato nel lavoro di Oroño attraverso la relazione fra l'infinito dei fenomeni dell'intuizione e quello del sovrasensibile e il gioco di facoltà che questa relazione suppone. La conclusione a cui giunge l'autore è quella del riconoscimento della libertà dell'uomo che il sublime rende possibile: «we must understand the sublime as an aesthetic judgment that addresses itself to a certain faculty that is capable of realizing human freedom independently of sensible conditioning. Thus, the mathematical sublime reveals itself as the aesthetic experience in front of our freedom».

Anche l'articolo di Serena Feloj (Università di Pavia) esplora il sublime da un punto di vista kantiano, tuttavia l'intento è quello di attualizzare il sublime alla luce della nozione contemporanea di 'environmental sublime'.

L'articolo prende avvio dall'estetica ambientale prendendo posizione nel dibattito adottando una prospettiva non-cognitivista, facendo riferimento in particolare al contributo di Emily Brady. Proponendo una 'estetica integrata', Brady enfatizza il ruolo dell'immaginazione per connettersi con la natura in modi nuovi e significativi. Il sublime è dunque visto come un'esperienza di umiltà e rispetto verso la natura, capace di ispirare un atteggiamento di responsabilità ambientale. Seguendo questa linea interpretativa, Feloj propone di sottolineare l'elemento di controfinalità che caratterizza il sublime kantiano e di applicarlo al pensiero contemporaneo intorno alla catastrofe ambientale. In tal senso, il riferimento è agli studi di Gene Ray che amplia il concetto di sublime ambientale, associandolo al terrore e alla meraviglia di fronte alle catastrofi ambientali, ed evidenziando la complessità emotiva della nostra esperienza contemporanea della natura. Feloj propone infine di impiegare la nozione del sublime, di derivazione kantiana, per superare un atteggiamento apocalittico nei confronti della catastrofe ambientale e per favorire, invece, un atteggiamento di responsabilità etica.

Abbiamo accennato sopra a come il tema del sublime prenda storicamente avvio con l'opera del Longino. Non vi è però dubbio che la storia critica dell'idea di sublime si sia concentrata sulla sua interpretazione moderna e poi contemporanea. Lo abbiamo visto sopra ricostruendo l'influenza di Boileau in questa storia del sublime moderno. Fornire nuove prospettive su questo tema significa però rivelarne nuove o alternative fonti. In questo senso si

inserisce il contributo di Matteo Rossetti (Università degli Studi di Milano).

L'autore ci offre un'analisi attenta del primo libro degli *Astronomica* di Manilio, nel quale grande spazio è dedicato all'osservazione della Via lattea. Le descrizioni antiche di questo 'prodigio' cosmico, che Rossetti richiama sapientemente, introducono immediatamente al carattere straordinario dell'esperienza visiva, innanzitutto cromatica, della Via lattea. La descrizione iperbolica della formazione celeste, ci ricorda l'autore, «non può che generare nel lettore una sensazione di maestosa grandiosità, che può essere resa esplicita solo nei termini di un prodigio». Sono infatti le immagini che Manilio utilizza in chiave retorica per descrivere la Via lattea a generare l'impressione di grandiosità.

Il poeta non colpisce però solo con le immagini bensì anche con le parole, e Rossetti ci accompagna per tutto il testo in un'attenta disamina degli strumenti poetici e retorici messi in campo per generare le idee di fenomeni naturali e cosmici prodigiosi. Il richiamo immediato è qui naturalmente al Longino e alla diatriba Boileau-Huet che alimenta parte del dibattito sulla natura del sublime in epoca moderna. Ma al di là della disamina dello stile, Rossetti ci ricorda che Manilio attribuisce importanza all'effetto di stupore e curiosità che la Via lattea ha sull'osservatore. Uno stimolo emozionale intenso che diventa presupposto per una relazione conoscitiva con il mondo e i suoi fenomeni. Il sublime è dunque presente nell'opera maniliana, veicolato proprio dalla relazione emozionale-conoscitiva con la natura grandiosa e dalla descrizione poetica della stessa. Il sublime è presente anche, sorprendentemente, in termini che saranno poi kantiani: lo stimolo generato dall'osservazione emozionata del cielo eleva l'uomo nella sua natura di soggetto di conoscenza teoretica e lo avvicina ai misteri cosmologici che solo a lui, e non agli animali, sarebbe concesso intravedere.

Proprio con un richiamo al celebre *Trattato sul Sublime* dello Pseudo Longino, Rossetti sottolinea poi un aspetto meno indagato negli studi sul sublime di epoca tardo antica. Vale a dire, l'idea del cosmo come di uno spettacolo in grado di generare la sublime meraviglia (un tema questo che ritroveremo a breve anche nel contributo di Alice Chirico): la spinta verso la conoscenza delle 'sacrae causae del cosmo' nel riconoscimento della grandezza umana. L'uomo sarebbe assetato di infinito; l'infinito

dell'estensione e dell'intensità. Questo infinito è però, oltre che sentito, anche visto, e Rossetti sottolinea con acutezza che lo stupore nell'opera di Manilio passa innanzitutto per la vista. Ma il senso della vista si declina e si presta a una visione, anzi, alla visione di una natura come spettacolo, uno spettacolo, appunto, *meraviglioso*. Questa osservazione risulta importante per lo studioso perché offre la possibilità di inquadrare l'opera di Manilio nel contesto culturale, filosofico e scientifico del nascente Impero.

Il lettore troverà dunque proprio in questa contestualizzazione informata un contributo importante per lo studio delle fonti antiche del sublime, e allo stesso tempo, un'introduzione storico-critica a temi che ritroverà in altri contributi di questo numero di *Lebenswelt*.

È poi proprio Alice Chirico (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano) a offrirci uno spaccato dettagliato delle ricerche più attuali nell'ambito della ricerca psicologica sulla *profonda meraviglia*, emozione spesso associata, soprattutto in psicologia sperimentale, al sublime. Quelli offerti da Chirico sono dei veri e propri *prolegomeni* di questa meraviglia profonda che, similmente al sublime, è in grado di riconfigurare le credenze e gli schemi cognitivi sedimentati del soggetto che la esperisce.

Chirico ci ricorda come, fino a meno di due secoli fa, le emozioni erano considerate principalmente passioni da gestire. Oggi invece è possibile adottare il termine 'scienza delle emozioni' senza incorrere in irrazionalismi e farne il centro di studi spesso a cavallo fra psicologia e filosofia. La recente attenzione scientifica si è infatti concentrata su tre aspetti principali delle emozioni: gli stimoli che le suscitano, lo studio della loro natura intrinseca, e gli effetti che hanno a breve, medio e lungo termine su molti aspetti della soggettività e della vita psichica.

In merito agli stimoli, il testo evidenzia l'aumento delle ricerche sulle strategie di induzione delle emozioni, con particolare attenzione agli approcci cognitivista e funzionalista. In questo senso, Chirico ricorda innanzitutto l'importanza del concetto di *appraisal*, che permette di guardare alla storia dello studio delle emozioni a partire dagli approcci del cognitivismo, per passare al funzionalismo e la ripresa del concetto nel socio-funzionalismo. Negli approcci cognitivisti, il concetto di *appraisal* è al centro della riflessione sulla rilevanza cognitiva dell'emozione per il soggetto e la probabilità della sua risposta in considerazione delle risorse di cui dispone. *L'appraisal* è infatti «una valutazione cognitiva ad

opera dell'individuo che si imbatte in un certo stimolo emotigeno in termini di potenziale beneficio/danno dello stesso, e della facilità di farvi fronte oppure evitarlo». Questo stesso concetto trova poi spazio negli approcci funzionalisti, nei quali l'emozione e il suo apporto cognitivo e comportamentale è visto attraverso la prospettiva dell'importanza evolutiva e dalla specificità culturale, storica, sociale etc. delle risposte. Vale a dire: il funzionalismo considera la possibilità di risposte diverse da parte del soggetto che valuta la valenza dell'emozione, in ordine ai propri obiettivi e nella specificità della propria situazione. Da qui l'origine della proposta socio-funzionalista.

La sfida che la psicologia sperimentale si è dunque trovata ad affrontare è stata quella di studiare in laboratorio questo tipo di risposte complesse e specifiche. Una delle emozioni che ha maggiormente richiamato l'attenzione degli studiosi e che si trova al centro del contributo di Chirico è, appunto, l'*awe*: la profonda meraviglia o sublime psicologico. Della definizione standard datane dai due studiosi più importanti di questa emozione (Keltner e Haidt), ricaviamo subito la sua vicinanza al sublime in senso tradizionale. «Tale emozione nascerebbe da stimoli così fisicamente o concettualmente vasti da produrre nel soggetto una tensione verso un cambiamento radicale, in grado di interessare alcune delle strutture cognitive più fondamentali: gli schemi mentali». Proprio dal confronto con la definizione di sublime di natura filosofica, anche gli studi contemporanei sull'*awe* ne riconoscono la natura di emozione mista, comprendendo in essa una valenza negativa legata al terrore, e una positiva vicina al piacere indotto.

Ora, Chirico osserva però con grande lucidità, anche la differenza fra gli approcci psicologici e quelli filosofici, soprattutto nella misura in cui il sublime sembra interpretarsi come una variante negativa della profonda meraviglia e, di nuovo, con rispetto alla distinzione fra emozione e situazione elicitante. Osserva l'autrice che la psicologia interpreta lo stimolo all'interno del processo emotivo, instaurando in sostanza un rapporto quasi mimetico fra stimolo e processo emozionale. La filosofia, invece, si preoccupa di distinguere lo studio degli stimoli e delle situazioni stimolanti il sublime, dalla risposta emotiva stessa. Passando per l'individuazione dell'estetica come campo di prova per lo studio della profonda meraviglia in confronto al sublime, Chirico ci offre dunque uno spaccato assolutamente puntuale dello studio empirico-psicologico di questa emozione, senza tralasciare una

distinta sensibilità filosofica, vale a dire, nel riconoscimento dell'apporto genuinamente filosofico allo studio empirico.

Uno tra risultati interessanti di questo approccio sperimentale intriso di consapevolezza filosofica, ci ricorda l'autrice, è l'elaborazione della Awe-Experience Scale (Yaden et. al., 2018). «Secondo tale scala», prosegue Chirico, «la profonda meraviglia sarebbe composta dalle classiche dimensioni di bisogno di accomodamento e vastità, così come un senso di rimpicciolimento del sé, reazioni fisiologiche peculiari, un senso di connessione e di percezione alterata del tempo». Un secondo risultato riguarda, in modo importante, la connessione fra profonda meraviglia e sublime, una continuità concettuale che si ritrova proprio a livello sperimentale. La percezione di grandezza, la volontà di adattamento, la sensazione di perdita di sé e l'alterazione del tempo associati alla profonda meraviglia sono stati osservati come positivamente e moderatamente correlati al fattore di sollievo derivante dal sublime. Questo suggerisce una sovrapposizione tra i due concetti sia per gli elementi chiave della profonda meraviglia (grandezza e desiderio di adattamento) sia per gli aspetti più strettamente connessi all'auto-trascendenza. Infine, Chirico ricostruisce con precisione gli approcci di studio verso il potere trasformativo della profonda meraviglia. Similmente al sublime, l'emozione dell'*awe* è in grado di influire profondamente sulle concezioni generali del soggetto e le credenze che innervano la vita dell'individuo.

L'orizzonte di studio della psicologia dell'*awe* e del sublime è dunque ampio e complesso, e – come osserva in conclusione l'autrice – ancora in gran parte inesplorato. Chirico ci invita dunque come filosofi a guardare con sempre maggior interesse a questo campo di studi psicologici nel quale un approccio multidisciplinare promette ancora molto per il futuro.

In una linea di ricerca vicina a quella appena esposta, si inserisce anche il contributo di Silvia Vizzardelli (Università della Calabria). Nel suo saggio, l'autrice propone di interpretare due fenomeni – sublime e angoscia – come strutturalmente simili, implicando entrambi, appunto nella loro struttura di vissuti, una logica di inclusione contraddittoria. In sublime e angoscia, affetti apparentemente inconciliabili si incontrano; dimensioni di vita, di coscienza, di affettività arrivano a conciliazione senza risolversi l'uno nell'altro.

I due nuclei intorno ai quali la psicanalisi ha interpretato questa inclusione contraddittoria sono la morte e la vita, o con altri nomi, quelli di assenza e presenza. Della complessa storia di questa coppia di concetti 'separati alla nascita', sublime e angoscia, Vizzardelli ci offre una ricostruzione interessante, richiamandosi alle osservazioni di Lyotard per il sublime e di Lacan per l'angoscia. Il percorso storico-critico è avventuroso e per questo fruttuoso: scavando in profondità si scopre che, nonostante i due vissuti siano 'affettivamente invertiti' (l'uno legato al *delight*, l'altro al terrore e alla disperazione), entrambi sono riconducibili a un 'terribile e disperato compiacimento'.

La dualità, la sottigliezza del movimento sentimentale che si trova alla base del sublime e dell'angoscia, i complessi giochi di dentro-fuori, presenza assenza, etc., tutto ciò offre, poi, spazio per un'interpretazione di questa coppia di vissuti nei termini di *membrane*. Innanzitutto, l'imene del Derrida di *La vie la mort* (seminario tenuto fra il 1975 e il 1976, Cfr, Derrida 1975), una sfida alla logica classica dell'opposizione. Vizzardelli ci conduce qui subito al cuore del suo saggio nel riconoscimento che «la psicoanalisi ha prestato grande attenzione a *questi tessuti minimi agitati da uno spasmo logico*». In Lacan, invece, è la *lamella* la membrana che spinge verso la vibrazione di uno spasmo che rivela immortalità e finitudine nel loro rapporto di inversione reciproca. Lyotard incontra infine fruttuosamente nelle *zips* – una delle cifre artistiche dell'artista statunitense Barnett Newman – un rimando al contempo alla struttura della membrana, come al sublime, concetto con cui lo stesso Newman si confronta sia nella pratica artistica sia nella prassi teorica.

Vizzardelli approfondisce quindi la riflessione lyotardiana sul sublime attraverso la lettura di *Anima minima*. Il sublime incontra in questo saggio espressioni pittoriche (abbiamo visto poco sopra la complessa e problematica relazione fra sublime e pittura), allontanandosi, non solo sensibilmente ma anche rispetto alle facoltà razionali sollecitate, dal bello. Eppure, di nuovo, esso stimola una membrana, come ci ricorda l'autrice: «Quello del sublime è dunque un sensibile allarmato, scosso, pervaso da uno spasmo. Un sensibile non compiaciuto e pago di sé, bensì un sensibile che vibra della sua sparizione. Un imene, una lamella, una membrana sempre sollecitata al limite dell'irrapresentabile. Una membrana allarmata». L'esistenza al suo risveglio è determinata, nel movimento originario di questa membrana, dallo stimolo 'positivo' di un

colore, un suono, dal *fuori*, e dal risucchio, dal vuoto, che con esso si co-genera. L'anima si delizia dunque nel suo risvegliarsi per l'esistenza ed è terrorizzata dalla minaccia della caducità che questo risveglio accompagna. Da qui, il passo, a riconoscere la presenza dell'angoscia di quest'anima con inizio ma ancora senza passato, è breve e decisivo. Attraverso esempi sapientemente scelti, Vizzardelli con Lyotard giunge a un'importante conclusione che riafferma, di nuovo, qualcosa che il lettore incontra – più o meno esplicitamente – nel saggio di Clewis sul sublime nell'arte pittorica. Nell'arte la morte infila la vita e «potremmo allora dire che se questo è lo spasmo paradossale del sublime, tutta l'arte, in quanto dispositivo che rivela a sé l'abisso che lo abita, è sublime».

L'angoscia, che sappiamo, condivide con il sublime una struttura di inclusiva contraddizione, è invece al centro del *Seminario X* di Lacan che l'autrice ripropone con grande chiarezza. L'angoscia ci obbliga a tollerare, come il sublime, le sue contraddizioni e quelle dell'anima sensibile. Innanzitutto, la contraddizione della presenza marcata dall'assenza, o di un'assenza che riluce nella presenza, minaccia di una perdita. In secondo luogo, ma non meno importante nella comprensione anche della posizione di Lacan nella tradizione psicanalitica, la presenza assente, in quanto non determinata, di un oggetto per l'angoscia. Il lettore troverà dunque nelle pagine dell'autrice vie nuove per rileggere la presenza del sublime anche laddove, apparentemente, assente.

#### Attribuzioni:

La versione finale del presente articolo è stata rivista e accettata da entrambi gli autori. L'attribuzione autoriale è così definita: Studio e draft Mazzocut-Mis, Scanziani; le parti *Introduzione: la rinascita del sublime* e *3. I contributi al presente volume*, sono attribuite a Scanziani; il paragrafo *1. Il sublime oggi: echi dalla modernità* è da attribuire a entrambi gli autori in parti uguali; il paragrafo *2. Le origini del sublime* è da attribuire a Mazzocut-Mis.

#### Bibliografia

- Adorno, T.W., 1970: *Ästhetische Theorie*, Adorno, G., Tiedemann, R. (eds.), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.  
Boileau, N., 1674: *Arte poetica*, tr. it. Oppici, P., Marsilio, Venezia, 1995.

Boileau, N., 1694: *Riflessioni critiche su Longino*, Mazzocut-Mis, M., Vincenzi, P. (eds), Morcelliana, Milano, 2023.

Bossuet, J.B., 1694: *Maximes et Réflexions sur la Comédie*, Jean Anisson, Paris.

Burke, E., 1757: *Inchiesta sul bello e il sublime*, tr. it. Sertoli, G., Miglietta, G., Aesthetica, Palermo, 2008.

Cartesio, R., 1649: *Le passioni dell'anima*, tr. it. Obinu, S., Bompiani, Milano, 2003.

Chirico, A., Yaden D.B., 2018: *Awe: A Self-Transcendent and Sometimes Transformative Emotion*, in Lench, H., (ed.), *The Function of Emotions*, Springer, Cham, pp. 221-233.

Chirico, A., Robert, R.C., David, B., Gaggioli, A., 2021: *Nature versus Art as Elicitors of the Sublime*, «PloSone», 16(3).

Clewis, R.R., 2009: *The Kantian Sublime and the Revelation of Freedom*, Cambridge University Press, Cambridge.

Costelloe, T.M., (ed.), 2021: *The Sublime. From Antiquity to the Present*, Cambridge University Press, Cambridge.

Cromheeke, S., Mueller, S.C., 2014: *Probing emotional influences on cognitive control: an ALE meta-analysis of cognition emotion interactions*, «Brain Structure and Function», 219, pp. 995–1008.

D'Angelo, P., 2020: *La tirannia delle emozioni*, il Mulino, Bologna.

De Bolla, P., 1989: *The discourse of the Sublime: readings in history, Aesthetics, and the subject*, Basil Blackwell, Oxford.

Deleuze, G., 1963: *La Philosophie critique de Kant*, Presses Universitaires de France, Paris.

Deridda, J., 1975 : *La vita la morte*, tr. it., Vitale F. (ed), Jaka Book, Milano, 2021.

Doran, R., 2017: *The theory of the sublime from Longinus to Kant*, CUP, Cambridge.

Du Bos J-P., 1719: *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, tr. it. M. Mazzocut-Mis, P. Vincenzi, Aesthetica, Palermo, 2005.

Hume, D., 1739: *Trattato sulla natura umana*, tr. it. E. Lecaldano, A. Carlini, Laterza, Roma-Bari 1982.

Ishizu, T., Zeki, S., 2014: *A neurobiological enquiry into the origins of our experience of the sublime and beautiful*, «Frontiers in Human Neuroscience», 8, p. 891.

Johnson, D.B., 2021: «The Postmodern Sublime», in Costelloe T.M. (ed.), *The Sublime. From Antiquity to the Present*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 118-132.

Kant, I., 1764: *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, tr. it. L. Novati, Rizzoli, Milano, 1989.

Kant, I., 1790: *Critica del Giudizio*, tr. it. A. Bosi, UTET, Novara, 2013.

Lamy, B., 1675: *La Rhétorique ou l'Art de parler*, Pralard, Paris.

Le Clerc, J., 1670: *Traité de l'origine des romans*, Swets & Zeitlinger, Amsterdam, 1942.

Lemmings, D., Brooks, A., 2014: «The emotional turn in the humanities and social science», in D. Lemmings, A. Brooks, (eds), *Emotions and social change*, New York, Routledge, pp. 1-16.

Levinson, J., 1997: «Emotion in response to art: A survey of the terrain», in M. Hjort, S. Laver (eds), *Emotion and the arts*, Oxford University Press, Oxford, pp. 20-34.

Lyotard, J.F., 1991: *Leçons sur l'analytique du sublime*, Galilée, Paris.  
Martino, A., 1998: *Storia delle teorie drammatiche nella Germania del Settecento*, Isu, Milano.

Mazzocut-Mis, M., 2009: *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Le Monnier Università, Milano.

Mazzocut-Mis, M., 2021: «The pleasure of weeping: the novelty of a research», in P. Giacomoni, N. Valentini, S. Dellantonio (eds), *The dark side: philosophical reflections on the “negative emotions”*, Springer Nature Switzerland, Cham, pp. 159-175.

Mazzocut-Mis, M., Visconti, A., Tahayori, H., Ceria, M., 2020: «Sublime experience: new strategies for measuring the aesthetic impact of the sublime», in M. Emmer, M. Abate (eds), *Imagine Math 7. Between Culture and Mathematics*, Springer, Cham, pp. 167-187.

Mazzocut-Mis, M., 2024: «Introduzione», in N. Boileau-Despréaux, *Del Sublime. Riflessioni critiche su Longino*, Morcelliana, Milano.

Mendelssohn, M., 1755: *Sui sentimenti*, tr. it. in L. Lattanzi (ed), *Scritti di estetica*, Aesthetica, Palermo, 2004.

Mendelssohn, M., 1761: *Rapsodia*, tr. it. in L. Lattanzi (ed), *Scritti di estetica*, Aesthetica, Palermo, 2004.

Pelowski, M., Markey, P.S., Forster, M., Gerger, G., Leder, H., 2017: *Move me, astonish me... delight my eyes and brain*, «Physics of Life Reviews», 21, pp. 80-125.

Pseudo Longino, 1987: *Il Sublime*, tr. it. G. Lombardo (ed), Palermo, Aesthetica, 2007.

Porter, J.I., 2015: «The Sublime», in P. Destrée, P. Murray, *A companion to Ancient Aesthetics*, Wiley Blackwell, West Sussex, pp. 393-405.

Schelling, F.W.J., 1800: *System des transcendentalen Idealismus*, Cotta, Tübingen.

Schiller, F., 1793: *Vom Erhabenen*, «Neue Thalia», 3, Göschen, Leipzig, pp. 320-394.

Schjeldahl, P., 2001: *Inspired Lunacy*, «The New Yorker», 1 October 2001.

Shapshay, S., 2021: *A Two-Tiered Theory of the Sublime*, «The British Journal of Aesthetics», 61(2), pp. 123-143

Shaw, P., 2017: *The Sublime*, Routledge, New York.