

ROBERT R. CLEWIS

LA PITTURA PUÒ EVOCARE IL SUBLIME KANTIANO?

Introduzione

Nella *Critica del giudizio* Kant non sviluppa un'esposizione del sublime artistico. Certo, all'inizio della sua trattazione (§23), Kant offre la seguente suggestiva affermazione: «Noi qui consideriamo prima solo il sublime negli oggetti della natura (che nell'arte è, del resto, sempre limitato alle condizioni di accordo con la natura)» (KU 5:245)¹. Il «prima soltanto» sembra suggerire che Kant avrebbe o potrebbe considerare il sublime «nell'arte». Alla fine, Kant però non fornisce una tale discussione.

Alla luce dell'assenza di una esposizione kantiana (tra altre ragioni), è stato sostenuto che un tale resoconto sarebbe molto problematico, persino impossibile: dati i termini e i presupposti di Kant, risulta difficile vedere come l'arte possa evocare l'esperienza del sublime².

Rafforziamo questa affermazione con la tesi, ancora più audace, secondo la quale è impossibile per l'arte evocare un'esperienza di

¹ I riferimenti agli scritti di Kant sono tratti dalle opere di Immanuel Kant pubblicate nell'edizione dell'Accademia (Akademie-Ausgabe=AA), *Kant's gesammelte Schriften* (1900-), a cura della Reale Accademia delle Scienze Prussiana, poi Tedesca, poi di Berlino-Brandeburgo, in 29 volumi, ora pubblicati da Walter de Gruyter. Le citazioni sono indicate, tra parentesi, per volume e numero di pagina. Le traduzioni degli scritti di Kant e delle altre opere citate non in lingua italiana, sono da considerarsi dall'autore. Si utilizzano le seguenti abbreviazioni (il volume della Akademie-Ausgabe è indicato tra parentesi):

Ant = *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (AA 07).

KpV = *Kritik der praktischen Vernunft* (AA 05).

KU = *Kritik der Urteilskraft* (AA 05).

V-Anth/Collins = *Anthropologie 1772/73 Collins* (AA 25).

V-Anth/Mron = *Anthropologie 1784/85 Margovius* (AA 25).

V-Anth/Parow = *Anthropologie 1772/73 Parow* (AA 25).

² Per esempio, Abaci (2008) e (2010). Tuttavia, coerentemente con il presente lavoro, Guyer (2018) sostiene la possibilità del sublime nell'arte in generale e nella poesia in particolare.

sublime (*negazione*). Se, per il momento, limitiamo il concetto di 'arte' alla pittura, la tesi può essere espressa come segue:

Negazione: La risposta estetica suscitata dalla pittura non può generare un'esperienza del sublime.

Sosterrò che Kant non è obbligato ad accettare la *negazione* e che il suo apparente rifiuto (anche ci fosse) della sublimità nella pittura non sarebbe giustificato, nemmeno alle stesse condizioni da lui imposte. Per farlo, presenterò diverse considerazioni apparentemente a favore di tale rifiuto (*negazione*), successivamente le criticherò o le problematizzerò. Di seguito, suggerirò conseguentemente come il sublime possa essere suscitato dalla pittura.³

Limito la mia discussione alle arti visive e alla pittura e non esamino la poesia o l'architettura. Tuttavia, poiché ciò offre una conferma iniziale alla mia posizione, vale la pena osservare che almeno nella poesia e nell'architettura sembra evidente, *prima facie*, che il sublime sì, vi possa essere suscitato (Guyer 2018; Budick 2010). Kant suggerisce la possibilità della sublimità artistica già nella prima sezione delle *Osservazioni* (1764). Egli indica la poesia di Milton e Haller, le piramidi di Giza e la Basilica di San Pietro a Roma, come suscitanti risposte sublimi - anche se, almeno nel caso di San Pietro, la risposta sia in qualche modo combinata con la bellezza (GSE 2: 208). «San Pietro a Roma è magnifica. Poiché sulla sua cornice, che è grandiosa e semplice, la bellezza, ad esempio l'oro, i mosaici, ecc. sono diffusi in modo tale che è ancora il sentimento del sublime ad avere il maggior effetto, l'oggetto è chiamato magnifico» (GSE 2: 210). È quindi evidente che, a un certo punto, Kant abbia pensato che fosse

³ Abaci (2010, 170) domanda per una «spiegazione convincente dell'assenza di una vera e propria esposizione nel testo di Kant». Una parte di questa spiegazione potrebbe essere che Kant ha scritto *L'analitica del sublime* relativamente tardi e di fretta. Inoltre, come si evince dalla relativa brevità della trattazione dell'arte (§§43-53) e della bellezza aderente (§16, §17), l'obiettivo di Kant era principalmente quello di analizzare le condizioni di possibilità di un giudizio di gusto concepito come un'affermazione universalmente valida. A differenza di contemporanei come Henry Home (Lord Kames), Kant non voleva sviluppare o applicare la propria teoria alle arti, alla critica o alle teorie di genere.

concettualmente possibile sperimentare, con grande ‘effetto’, i ‘sentimenti del sublime’ come risposta a un’opera architettonica che abbia la bellezza ‘diffusa’ su tutta la sua struttura, portando a un’esperienza di quello che qui chiama il sublime magnifico, una delle tre forme di sublimità individuate in quel trattato (accanto al terrificante e al nobile).

Se la mia posizione è sbagliata e Kant si impegna effettivamente nella *negazione*, ciò non terminerebbe che in un rifiuto delle sue precedenti opinioni sulla sublimità artistica. Un tale cambiamento non sembra impossibile, ma – nel caso si verificasse - sarebbe di notevole importanza e dovremmo dunque essere poi in grado di spiegarlo. Infatti, come scrive Guyer, commentando l’invocazione da parte di Kant della rappresentazione poetica del «regno dell’inferno» (presumibilmente da parte di Milton) nelle sue opere sia del 1764 che del 1790 (KU 5: 314), «Kant usa lo stesso esempio di uno stimolo poetico dell’esperienza del sublime, e quindi sembra naturale supporre che in seguito, esattamente come prima, egli assuma che questa esperienza possa essere suscitata dall’arte come dalla natura» (2018, p. 308).

Sebbene si debba fare attenzione a non ridurre questo argomento a una questione biografica o ad argomentazioni *ad hominem* sulla conoscenza delle arti e della pittura da parte di Kant, può essere utile menzionare alcuni pittori con i quali egli ebbe almeno una certa familiarità, molto probabilmente attraverso incisioni e disegni (o descrizioni), dato il fatto che non viaggiò oltre i confini della propria città, Königsberg. La situazione è analoga al caso delle sue conoscenze di culture e tradizioni di luoghi del mondo, una conoscenza costituita dalla lettura di resoconti, giornali e diari di viaggio.

Sappiamo, ad esempio, che Kant ammirava il teorico e incisore William Hogarth (GSE 2: 214). Più significativamente, non solo Kant cita San Pietro a Roma, ma conosceva anche l’opera di Michelangelo, anch’essa citata in una nota (Riflessione 1510; AA 15: 826) e in alcune lezioni.⁴ Secondo una lezione di antropologia, Kant ammirava il lavoro di Michelangelo, sostenendo che i «migliori pittori recenti» in Italia, «come Raffaello e Michelangelo,

⁴ Ad esempio, si veda la nota editoriale (in AA 25: 1311) su un resoconto di viaggio come possibile fonte testuale della conoscenza di Kant su Michelangelo. Le affermazioni di Kant sulle piramidi egizie si basano sulle descrizioni di Hasselquist (GSE 2: 210) e Savary (KU 5: 252).

mostrano un gusto veramente elevato nella loro pittura» (V-Anth/Parow 25: 399). Allo stesso modo, nella trascrizione di una lezione del 1784/85 si legge che: «Il genio dà nuove regole. Così Michelangelo fu un genio, poiché costruì la chiesa di San Pietro a Roma secondo un'invenzione completamente nuova, che poi divenne un modello per tutti i tempi» (V-Anth/Mron 25: 1311).

Secondo l'*Antropologia dal punto di vista pragmatico* (1798), un compendio basato sui suoi appunti per il corso di antropologia tenuto a partire dal semestre invernale 1772/73, Kant considera Leonardo da Vinci un genio «vasto», cioè un genio in molti campi (Anth 7: 224). Allo stesso modo, secondo una trascrizione del 1784/85 delle sue lezioni di antropologia, Kant definisce Leonardo una «mente universale», «grande in tutte le arti» e che conosceva «ogni scienza» (V-Anth/Mron 25: 1309).

Infine, secondo la trascrizione di uno studente del 1772/73, Kant fa riferimento al pittore e teorico contemporaneo Anton Raphael Mengs, parafrasando i suoi commenti su Raffaello, Correggio e Tiziano. Kant cita con favore l'opinione di Mengs secondo cui la pittura può mostrare una realtà *ideale* e che alcuni pittori sono più bravi di altri nel ritrarla. Citando Mengs, Kant rivela la sua ammirazione per Raffaello:

Un pittore è un semplice imitatore o un originale, che dipinge l'originale. Secondo il giudizio di Mengs - che è ancora vivo - Raffaello ha dipinto l'idea, poiché ha dipinto le forme celesti al di là dell'umano. Correggio è stato un pittore della beatitudine, poiché ha risvegliato in noi un dolce gioco di sensazioni che l'esperienza non dà. Tiziano si colloca all'ultimo posto, in quanto ha dipinto la natura. (V-Anth/Collins 25: 99; cfr. V-Anth/Parow 25: 325-326)

Qui Tiziano è *all'ultimo* posto perché «ha dipinto la natura». Il significato di tale affermazione è certo da interpretare e, in fondo, è stata inoltre riportata da un trascrittore che avrebbe ricordato l'invocazione di Kant a Mengs. Tuttavia, ciò potrebbe significare che Tiziano prende l'ultimo posto perché *non* 'idealizza' (anche se Tiziano ha certo sviluppato uno stile molto particolare). Se questo è corretto, ciò implicherebbe che Kant è ben lontano dall'approvare un principio mimetico-imitativo nella pittura (dove uno riproduce la natura esattamente come appare). Kant sostiene infatti già una sorta di idealizzazione nella pittura, una nozione questa, che sarà poi sviluppata in quella delle idee estetiche della terza *Critica*.

Il sublime in breve

Anche se non è qui l'occasione di indagare i vari modi in cui Kant usa il termine 'sublime' e i contorni della discussione che ne fa Kant possono già essere familiari ai lettori, saranno comunque utili alcune parole sul suo uso di questo termine. Secondo l'accezione più elementare che Kant usa per il sublime, con esso si tratta di un sentimento o di un'esperienza estetica (ad esempio, KU 5: 257) in cui l'immaginazione si espande ma alla fine fallisce di fronte alla ragione, rivelando o dando un sentimento dei poteri teoretici o pratici della ragione, a cui rimanda usando i termini di sublime 'matematico' e sublime 'dinamico', rispettivamente. In generale, i giudizi puri del sublime si verificano quando la rappresentazione dà luogo a un'intuizione immediata di vastità o di potenza, che porta a un'esperienza sensoriale del potere della ragione. Questo movimento mentale agitato (ma nel complesso piacevole) si basa, secondo Kant, sull'interazione dell'immaginazione o della sensibilità con un'idea di infinito o di incondizionato, che comprende - ma non solo - le idee dell'immensità della natura stessa e della libertà di agire senza essere determinati dalla natura.

In un secondo senso tecnico, il termine 'sublime' può essere applicato o riferito alle stesse idee di ragione: esse sono sublimi. Le idee della ragione sono rappresentazioni concettuali (ad esempio, della virtù, della libertà, della sapienza o della giustizia), che non possono essere presentate in modo completo o adeguato nell'esperienza o, in una terminologia più kantiana, non possono essere date o esposte nell'intuizione e nella sensibilità. Questo senso è chiaro nella definizione 'nominale' di Kant del sublime. Infatti, in *Definizione del termine 'sublime'* (§25), egli sottolinea che: «Chiamiamo sublime ciò che è assolutamente grande [*schlechthin groß*]». Qualche paragrafo dopo, offre la seguente sintesi: «La spiegazione precedente può essere espressa anche così: È sublime ciò rispetto al quale tutto il resto è piccolo» (KU 5: 250; enfasi nell'originale). Alla fine di questa sezione Kant offre il seguente sunto: «Così possiamo anche aggiungere questo alla precedente formulazione della spiegazione del sublime: È sublime ciò che anche solo il poterlo pensare dimostra una facoltà della mente che supera ogni misura dei sensi» (KU 5: 250). Tali descrizioni non possono riferirsi ad alcun oggetto reale dato

dall'esperienza, ma solo alle idee della ragione, che sono illimitate (o incondizionate) e superano i limiti dell'esperienza ordinaria.⁵

In relazione a ciò, il termine può anche riferirsi alla capacità cognitiva che produce le idee, ossia alla facoltà della ragione: essa, non la natura (o le apparenze fenomeniche), è sublime. Abaci, ad esempio, invoca questo senso: «Ciò che il sublime rivela è piuttosto la nostra capacità di pensare l'illimitatezza in contrasto con la limitatezza di tutto ciò che è sensibile» (2008, 238). «La rivelazione di questa vera grandezza assoluta nella mente, a sua volta, dà una sensazione di piacere. Pertanto, ciò che è veramente sublime non è alcun oggetto sensibile della natura, ma la nostra stessa capacità sovransensibile» (Abaci 2008, p. 240). In un senso strettamente correlato, il termine può anche riferirsi alla vocazione pratico-morale o, come talvolta afferma Kant, alla nostra disposizione mentale. Per esempio, scrive Kant: «Quindi è la *disposizione della mente* risultante da una certa rappresentazione che occupa il giudizio riflessivo, ma non l'oggetto, che deve essere chiamata sublime» (KU 5: 250; corsivo nostro).

Infine, nei suoi vari scritti etici ed estetici, Kant utilizza talvolta il termine 'sublime' come aggettivo, per indicare ciò che è elevato o innalzato (*erhebt*) al di sopra della natura, o che almeno presuppone un'elevazione rispetto alla natura. Utilizzando questo senso aggettivale, ad esempio, Kant definisce sublime l'apatia (*apatheia*) o mancanza di sentimento (KU 5: 272). Anche se questo punto viene spesso tralasciato, il fatto di chiamare sublime l'apatia risulterebbe assurdo se questo non fosse interpretato come riferito, in senso aggettivale, all'innalzamento, ma fosse invece erroneamente interpretato come un'intensa esperienza estetica. L'*apatheia*, infatti, è proprio la *mancanza* di un sentimento o di un affetto così intenso. Ma poiché questa accezione e le questioni che solleva non ci interessano direttamente in questa sede, le lascerò da parte.

Considerazioni a favore della negazione

⁵ Moore (2018) discute astutamente le implicazioni dell'affermazione di Kant secondo cui, in senso stretto, gli oggetti naturali non sono sublimi e che solo le idee della ragione sono veramente sublimi. A mio avviso, l'interpretazione di Moore implica la possibilità della sublimità artistica.

Ora presento alcune considerazioni che potrebbero sembrare a favore del rifiuto. Come si vedrà, ritengo che ogni considerazione sia problematica.

1) *L'esperienza del sublime in pittura dev'essere combinata con quella della bellezza, quindi può essere al massimo un'esperienza mista.*

Come abbiamo già visto nel passo su San Pietro, la prima considerazione a favore della negazione contiene almeno un elemento di verità. Kant scrive che il sublime, se presentato nell'arte, dev'essere unito alla bellezza. Come spiegherò, tuttavia, questo non pone alcun problema rispetto alla possibilità di un sublime suscitato dall'arte.

All'inizio del §52 della terza *Critica*, Kant scrive:

Inoltre, la presentazione [*Darstellung*] del sublime, nella misura in cui appartiene all'arte bella/fine [*schönen*], può essere unita alla bellezza in una tragedia in versi, in un poema didascalico, in un oratorio; e in queste combinazioni l'arte bella è tanto più artificiale [*künstlicher*], anche se in alcuni di questi casi si può dubitare che sia anche più bella (dal momento che tanti tipi diversi di soddisfazione si incrociano tra loro). (KU 5:325)

La sua discussione sulle belle arti riguarda il bello e il gusto, quindi non sorprende che qui si faccia appello a un concetto di bello. È fondamentale, tuttavia, che nel fare queste affermazioni Kant non neghi che l'esperienza del sublime possa essere evocata dall'arte (Guyer 2018, 319-320). Tornerò in seguito su questo passaggio.

Un altro testo su questo tema si trova nell'*Antropologia dal punto di vista pragmatico*. Nel §67, riflettendo sulla sua visione restrittiva dell'arte, Kant afferma:

Solo la *bellezza* appartiene al gusto; è vero che il *sublime* appartiene al giudizio estetico, ma non al gusto. Tuttavia, la *rappresentazione* [*Vorstellung*] del sublime può e deve essere bella in sé, altrimenti è rozza, barbara e contraria al buon gusto. (Ant 7: 241; corsivo nell'originale)

Si noti che ciò che renderebbe la rappresentazione 'rozza' e 'barbara' (ad esempio, la vastità ripugnante o la potenza schiacciante) è esattamente ciò che consentirebbe a un oggetto reale (della natura), con quelle caratteristiche apparenti, di generare l'esperienza del sublime. La preoccupazione, per Kant,

non è tanto che un oggetto o un evento rappresentato, e che esibisca queste caratteristiche, violi le condizioni della sublimità, piuttosto che violi quelle del gusto o della bellezza.

Nella sezione successiva, il §68, che si concentra nuovamente sul gusto (intitolata *Sul gusto riguardo al sublime*), Kant scrive allo stesso modo (usando qui la *Darstellung* per fare la stessa affermazione):

Il sublime è il contrappeso ma non l'opposto del bello, perché lo sforzo e il tentativo di elevarsi per apprendere (*apprehensio*) l'oggetto risveglia in noi il sentimento della nostra stessa grandezza e potenza; ma la rappresentazione nel pensiero [*Gedankenvorstellung*] del sublime attraverso la *descrizione* [*Beschreibung*] o la presentazione [*Darstellung*] può e deve essere sempre bella. Perché altrimenti lo stupore diventa un *deterrente*, cosa ben diversa dall'*ammirazione*, un giudizio in cui non ci si stanca di essere stupiti. (Ant 7: 243)

Anche in questo caso, Kant insiste che gli spettatori continuino a prestare un'attenzione disinteressata e assorta all'opera d'arte e che non siano respinti da ciò che vi è rappresentato, che potrebbe essere altrimenti ripugnante per il gusto. Ciò è probabilmente dovuto al suo impegno nel ritenere che le opere d'arte debbano essere belle (o almeno *classificate* come belle/belle), un punto su cui tornerò più avanti. Il paragrafo §68 si conclude con una riaffermazione del suo pensiero (sempre nei termini di *Darstellung*):

Il sublime non è quindi un oggetto per il gusto, ma piuttosto un oggetto per il sentimento della commozione [*Rührung*]; tuttavia, la presentazione artistica [*Darstellung*] del sublime nella descrizione e nella vestizione [*Beschreibung und Bekleidung*] (nelle opere secondarie, *parerga*) può e deve essere bella, poiché altrimenti è selvaggia, rozza e ripugnante e, di conseguenza, contraria al gusto. (Ant 7: 243)

Alla luce di questi passaggi, Kant sembra convinto che, se ci deve essere sublimità nella pittura, il sublime in essa è limitato ai casi in cui l'opera d'arte o il dipinto è anche bello (o almeno classificato come *schön*) e non contrario al gusto. Tuttavia, se è vero che il sublime in pittura dev'essere presentato anche come bello, questi passaggi non implicano che la pittura non possa suscitare risposte sublimi. Come afferma Guyer: «l'affermazione esplicita di Kant secondo cui nell'arte il sublime deve sempre essere accompagnato dalla bellezza della rappresentazione stessa, non fornisce allo

stesso modo alcun argomento per cui un'opera d'arte non possa suscitare un'autentica esperienza di sublimità» (2018, 319).

Ma ora è necessario affrontare un problema centrale. Che cosa significhi che il 'sublime' sia «accompagnato» dalla «bellezza della rappresentazione stessa» è tutt'altro che chiaro. Infatti, anche se Kant non nega l'impossibilità di una combinazione di bellezza e sublimità (§52), rimane il problema (sollevato da Abaci) di come l'esperienza del dipinto possa essere *sia* bella che sublime. Penso che ci siano diversi modi per affrontare la questione di come la bellezza e la sublimità possano essere entrambe presenti.

Una prima risposta, ma alla fine poco convincente, è quella di dire che alcuni aspetti del dipinto sono percepiti come belli, mentre altri aspetti evocano l'esperienza del sublime. Per esempio, si potrebbe dire che la forma evoca l'esperienza della bellezza, mentre il contenuto o il tema rappresentato evoca il sublime. Una conferma testuale (iniziale) di questa idea si trova all'inizio del §52, citato all'inizio di questa sezione (KU 5: 325). Kant non approfondisce il punto, per cui dobbiamo muovere da lui e aggiungere ciò che mancherebbe nell'argomentazione. In una tragedia in versi, sembra che la bellezza nella 'presentazione pittorica' sul palcoscenico si combini o si unisca al contenuto della tragedia, cioè alla trama: la sequenza di eventi, le reazioni degli eroi e così via, evocano sentimenti di sublime. In un poema didascalico, la bellezza della presentazione in forma poetica si combina con il contenuto sublime. Infine, in un oratorio, la bellezza evocata dal 'gioco di sensazioni' della musica (ritmo, armonia, melodia) si unisce al contenuto sublime espresso dalle parole significative o ispiratrici. Da ciò si potrebbe generalizzare che in questi casi la *forma* è (o evoca il) bello, mentre il *contenuto* (il rappresentato) suscita il sublime. Forse, proprio in questo senso, Kant afferma: «Tuttavia, in ogni arte bella, ciò che è essenziale consiste nella forma, che è finalizzata all'osservazione e al giudizio» (KU 5: 325-326).

Questo suggerimento non sembra però essere così convincente. In primo luogo, anche se ha un qualche sostegno testuale, Kant non lo elabora e, come già detto, siamo noi a sviluppare in questa direzione l'idea. Peggio ancora, il suggerimento presuppone che chi percepisce senta sia la bellezza che il sublime *allo stesso tempo*. Data la diversità delle loro fenomenologie, ciò sembra concettualmente impossibile. Bisognerebbe spiegare come si possano provare entrambe le cose contemporaneamente.

Sembra meglio rispondere che, in risposta all'opera, un soggetto percettivo sperimenti simultaneamente sia l'esperienza della bellezza che quella del sublime. Anche in questo caso, si possono seguire alcune opzioni. Si potrebbe considerare la questione *in modo sequenziale*: chi percepisce ha prima una sensazione di bellezza e poi la risposta del sublime. Entrambi sono percepiti, ma non nello stesso momento. Un problema di questa mossa è che non sembra essere sufficientemente argomentabile a partire dal testo. Altrettanto problematico è il fatto che un simile passaggio tra bellezza e sublime sembra essere fenomenologicamente raro.

Quindi, se in risposta a una data opera si sente solo il sublime, cosa se ne devono fare i lettori dell'affermazione secondo la quale l'opera d'arte, anche se evoca il sublime, deve essere *presentata* (*dargestellt*) in modo bello?

Due opzioni rimangono, la prima più convincente della seconda. Secondo la proposta più plausibile, pur essendo in grado di riconoscere o categorizzare un dipinto come bello, non è necessario che esso *evochi* l'esperienza della bellezza. Un'opera di *schöne Kunst* non è sempre sentita o giudicata come *schön*. Kant lo suggerisce quando termina la frase, già citata sopra: «e in queste combinazioni l'*arte bella* è tanto più artificiale, anche se in alcuni di questi casi si può dubitare che sia anche più bella (dato che si incrociano tanti tipi diversi di soddisfazione)» (KU 5: 325; corsivo nostro). In altre parole, tali forme d'arte potrebbero essere classificate come appartenenti alle 'arti belle' anche se in realtà potrebbero non essere (sentite come) *più belle*.

Possiamo fare un'analogia. Così come alcuni dipinti (ad esempio, i dipinti della montagna *Watzmann*) - che possiamo *riconoscere* come tipicamente rientranti nel genere 'sublime' - non evocano necessariamente o sempre il sublime, allo stesso modo, alcuni dipinti che categorizziamo come 'belli' non suscitano necessariamente l'esperienza della bellezza. Possiamo riconoscere il dipinto come bello e conforme al gusto. La rappresentazione può essere gradevole, cioè non ripugnante o controproducente in apparenza. Ma non è necessario che evochi in noi il sentimento o l'esperienza della bellezza ogni volta che la percepiamo. Da questo punto di vista, la fenomenologia in risposta al dipinto rimane quella del *sublime*; non si tratta né dell'esperienza della bellezza in sé né della bellezza seguita dal sublime.

Una seconda risposta, anche se meno persuasiva, è che *astraiamo* dal fatto che stiamo guardando un'opera d'arte e la vediamo come se fosse la natura. Certo, se ci riflettiamo o se ci viene chiesto, possiamo riconoscere che si tratta di un'opera d'arte. Tuttavia, nell'atto di considerarla, apprezzarla e giudicarla, non prenderemmo in considerazione questo fatto. L'idea è che, se si astrae in questo modo, l'opera d'arte non è più soggetta alla condizione di Kant secondo cui le opere d'arte devono essere belle, poiché chi la percepisce non la vede come un'opera d'arte. Il sostegno testuale a questa ipotesi potrebbe trovarsi nelle affermazioni di Kant secondo cui l'opera d'arte (ben realizzata) ha l'aspetto della natura (KU 5: 306-307) e che, in particolare, il sublime nell'arte sia «sempre limitato alle condizioni di accordo con la natura» (KU 5: 245), così come la sua clausola secondo cui il sublime, nell'arte, non dovrebbe apparire troppo «artificiale» (KU 5: 325). Il contenuto raffigurato potrebbe quindi apparire ripugnante, imponente o minaccioso come *l'oggetto reale in natura* che, secondo l'esposizione kantiana standard, può ispirare un'esperienza di sublimità.

Forse possiamo fare un'esperienza del genere nel caso dei dipinti *trompe l'oeil* (illusori). Tali dipinti ingannevoli e mimetici, infatti, venivano già eseguiti, con vari gradi di accuratezza, molto prima dell'epoca di Kant, dalle nature morte dell'antica Pompei, al sorprendente *Interno di chiesa* di Gerard Houckgeest (c. 1654), un esempio notevole che ci riporta subito alla mente le affermazioni di Kant su San Pietro.

Per le opere non illusorie e non *trompe l'oeil*, tuttavia, tale astrazione sembra psicologicamente poco plausibile, anche se concettualmente possibile. Pertanto, questa soluzione sembra meno fruttuosa della precedente.

2) *Un dipinto non possiede la vastità o la grandezza necessaria per evocare il sublime.*

Una seconda considerazione che sembra sostenere la *negazione* parte dalla premessa che i dipinti sono troppo piccoli e limitati per poter evocare l'esperienza del sublime. Con le loro forme e dimensioni determinate dagli artisti, i dipinti - anche quelli estremamente grandi come *Il grande giudizio universale* di Rubens (1614-17) - non si avvicinano all'immensità della natura necessaria per evocare un'autentica esperienza del sublime.

Un primo problema con questa considerazione è che, come hanno sottolineato Abaci (2008, 238, 246) e Guyer (2018, 321), nemmeno le meraviglie naturali che suscitano i casi più semplici di pura sublimità sono infinite in potenza o estensione. Non sono illimitate o prive di forma. Danno solo l'impressione di esserlo. Un altro problema è che, secondo un senso del termine 'sublime', l'oggetto naturale (o la natura) non è sublime. Kant sostiene che commettiamo una 'surrezione' (un errore) quando privilegiamo l'oggetto (la natura) piuttosto che l'«idea di umanità nel nostro soggetto» (KU 5: 257).

Sia che si consideri il sublime come un'idea di ragione, o la ragione stessa, o la libertà, o la vocazione o la disposizione morale dell'uomo, sembra quindi errato cercare determinate proprietà o caratteristiche di criterio *dell'oggetto* che diano origine all'esperienza.⁶ In altre parole, non si può prescrivere in anticipo che gli oggetti debbano essere in un certo modo per suscitare l'esperienza estetica. Questo punto sembra anche in linea con il tenore generale dell'estetica di Kant, che insiste sul fatto che i giudizi estetici non siano cognitivi o logici. L'esposizione di Kant sembra consentire molti modi per avviare un incontro con l'idea o le idee al centro dell'esperienza del sublime.

In questo caso un sostenitore della *negazione* potrebbe controbattere che la visione proposta è troppo permissiva. Qualunque cosa potrebbe quindi suscitare l'esperienza? Non ci sono limiti agli oggetti? Certo, le qualità percepite dell'oggetto, e quindi le qualità dell'oggetto stesso (qualunque esse siano), contano ancora, ma non si possono descrivere o stabilire in anticipo le caratteristiche dell'oggetto che susciteranno una certa esperienza.⁷ C'è senza dubbio qualcosa dell'oggetto a cui il

⁶ Per argomentazioni simili che utilizzano il carattere mentale del sublime come prova della possibilità della sublimità artistica, si veda Kirwan (2004, 61), e Dunham (1933, 88-89); citato anche da Abaci (2008, 250 n.7).

⁷ Non ho mai sostenuto, né voluto dare l'impressione di sostenere, che, come dice Abaci (commentando il mio articolo del 2010), «il sublime è un'esperienza completamente introspettiva suscitata ed eseguita dalle idee della ragione» (Abaci 2010, 171). Inoltre, non ho mai sostenuto «a non importanza dell'oggetto della percezione nel sublime» (Abaci 2010, 173). Non nego (ancora) né l'indispensabile aspetto percettivo-immaginativo dell'esperienza sublime (l'espansione e fallimento dell'immaginazione nel comprendere una grandezza o una potenza), né i (piacevoli) aspetti razionali/mentali dell'esperienza (cfr. Abaci 2010, 173).

soggetto di percezione - in un particolare impegno estetico con l'oggetto - risponde quando riflette esteticamente su di esso. Per prendere il caso paradigmatico, la vastità o la potenza dell'oggetto (o della scena o dell'oggetto rappresentato) incita l'immaginazione a espandersi. L'immaginazione non riesce a recepire l'immagine percepita tutta in una volta, per cui il soggetto si sente ('intuisce') il potere della ragione o delle sue idee. La ragione si sente superiore all'immaginazione (nel sublime matematico) o alla sensibilità (nel sublime dinamico). Il soggetto percipiente si sente parte di un tutto più grande, di un ordine morale, di una teleologia della ragione. Sembrerebbe, dunque, che senza *un* oggetto tale esperienza non si verifichi. In questo senso, l'oggetto agisce come causa dell'esperienza del sublime.

Dovrebbe essere evidente che la vastità non è una condizione *sufficiente* per l'esperienza del sublime quindi non mi soffermerò ulteriormente su di essa.

La vastità è però una condizione necessaria? Si noti che la vastità percepita di un oggetto è *relativa* a un particolare soggetto. Ciò che è vasto a una certa distanza diventa più piccolo da lontano. Kant sottolinea questo punto richiamandosi alla descrizione di Savary della percezione delle piramidi di Giza (KU 5: 252). Kant implica che l'adozione del giusto o appropriato punto di osservazione (prospettiva) dell'oggetto (sia esso grande o piccolo), è un aspetto importante e integrale dell'esperienza del sublime, ma non implica con ciò che sia *necessaria* una particolare vastità data di per sé. In effetti, Kant stesso indica che oggetti di piccole o medie dimensioni potrebbero, in linea di principio, suscitare il sublime.⁸ «Qui si vede subito che non c'è nulla di dato in natura, per quanto grande possa essere giudicato da noi, che non possa, considerato in un altro rapporto, essere rimpicciolito fino all'infinitamente piccolo; e viceversa, non c'è nulla di così piccolo che non possa, in confronto a standard ancora più piccoli, essere amplificato per la nostra immaginazione fino alla grandezza di un mondo» (KU 5: 250). Quindi la vastità dell'oggetto

⁸ Abaci sembra essere d'accordo, scrivendo: «Ma un oggetto relativamente piccolo con una grande complessità di forme può anche fornire una serie sufficientemente lunga di rappresentazioni parziali» da esaurire la capacità dell'immaginazione di comprenderle e quindi suscitare il sentimento del sublime (2008, 239).

non è né sufficiente né necessaria per produrre l'esperienza del sublime.

Prima di passare al terzo e ultimo apparente ostacolo alla sublimità artistica kantiana, vorrei considerare il termine 'natura', che può qui creare confusione. Infatti, se vogliamo dire, ad esempio, che la pittura rappresenta la natura o che un soggetto si sente superiore alla natura, il significato di questo termine polisemantico non è sempre chiaro. Per esempio, Kant identifica sia una natura sensibile che una soprasensibile (KpV 5: 43). Come per molti altri termini kantiani, il significato del termine è determinato da ciò a cui viene contrapposto. Il termine 'natura' può quindi riferirsi alla somma di tutte le 'apparenze' (natura sensibile) in contrapposizione alla cosa in sé; alla natura fisica, materiale, studiata dalla fisica o dalla filosofia naturale; e, naturalmente, all'ambiente naturale (talvolta chiamato «natura esterna»), come gli alberi, gli uccelli, gli insetti, le montagne, le tempeste o le conchiglie – un'accezione questa, impiegata in tutta la seconda e terza *Critica* (sull'attenzione di Leibniz riservata a un insetto, si veda KpV 5: 160). È proprio quest'ultimo senso che contrappone 'natura' ad 'arte'.

Il termine 'natura' può anche riferirsi a un sottoinsieme della natura 'sensibile', 'interna': le inclinazioni umane. Questo senso è ripreso da Abaci (2008, 246): «Nell'esperienza del sublime di Kant, è piuttosto la superiorità umana (razionale) universalmente condivisa rispetto alla *natura (sensibile)* e la sua autonomia, e il significato morale di questo contrasto, che ci viene reso chiaro».⁹ Vale la pena soffermarsi un attimo a riflettere su questo senso, perché, anche dopo aver letto la risposta di Abaci al nostro articolo di discussione del 2010, non si vede ancora perché un'opera d'arte o un artificio non possano rivelare o rendere vivido questo contrasto, se o quando la 'natura' è intesa come riferita agli impulsi e alle inclinazioni. A quel punto, il contrasto non è più con la natura *esterna*: se non stiamo più parlando di questa natura, l'intero scopo dell'uso della distinzione natura/arte è perso o vi si rinuncia: c'è spazio per la sublimità artistica. In altre parole, l'argomentazione della *negazione* rischia di cadere in un equivoco sul termine polisemantico 'natura'. Concettualmente, l'esperienza del sublime viene intesa nei termini di un contrasto

⁹ Cfr. Abaci (2008, 248) e (2010, 171) per usi simili del termine 'natura sensibile' nel contesto della definizione del sublime.

tra ragione e natura *sensibile* (vale a dire, le inclinazioni), quindi si afferma che solo gli oggetti della natura *esterna* (e non l'arte) sono in grado di avviare il processo estetico che rivela la superiorità della ragione e la sua indipendenza dalla natura.

Ora, la domanda principale di questo saggio («La pittura può evocare il sublime kantiano?») presuppone che esista una distinzione tra la pittura (come forma d'arte) e la natura. Interpretando 'natura' come natura *esterna*, Kant sembrerebbe, nella sua discussione sulle belle arti, distinguere la natura dall'arte - conformandosi così all'uso comune del termine.

Tuttavia, se si considera attentamente la concezione del genio, che è la facoltà che produce l'arte bella con spirito, la distinzione natura/arte diventa poco chiara. Come molti commentatori hanno notato, per Kant il genio è un dono di *natura*. Come Kant afferma nella sua definizione all'inizio del §46, il genio è la «facoltà produttiva innata dell'artista» e il «talento (dono naturale)» che produce opere d'arte ispirate o dotate di spirito. Kant sottolinea che: «Il genio è la predisposizione innata della mente (*ingenium*) attraverso la quale la natura dà la regola all'arte» (KU 5: 307). Ciò significa che i prodotti del genio sono sempre in qualche modo prodotti della *natura* (la natura nel soggetto). 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'arte¹⁰.

¹⁰ Questa confusione tra natura e arte mette in dubbio una premessa fondamentale dell'argomentazione di Abaci, ossia il (presunto) contrasto rigido e stabile tra ragione e natura, presupposto dalle esperienze del sublime. Abaci: «Kant ha in mente la natura come una delle componenti fondamentali di un contrasto di fondo» (Abaci 2008, 240). È interessante notare che Abaci sembra riconoscere un nostro punto qui: con l'introduzione da parte di Kant della nozione di genio, scrive, «la distinzione tra oggetti naturali e artistici che Kant aveva fatto in precedenza risulta in qualche modo sfumata» (Abaci 2008, 243). Non intendo sostenere che la fenomenologia dell'apprezzamento di un'opera di 'genio' (nel senso di Kant) sia uguale o simile all'esperienza del sublime. Il mio obiettivo non è nemmeno quello di esplorare o valutare la linea di argomentazione presentata da Wicks (1995), Pillow (2000) e Tomasi (2005), secondo cui un'opera d'arte (ad esempio, un dipinto) può provocare un sentimento del sublime (o simile) esprimendo *idee estetiche*. Sono d'accordo con Abaci sul diverso ruolo svolto dall'immaginazione (nell'esperienza del sublime e nell'apprezzamento di un'opera d'ingegno) e sulle differenze fondamentali tra idee estetiche e idee della ragione. Piuttosto, noto che le opere

3) *Anche se la pittura può evocare il sublime, può solo dare luogo a un giudizio aderente del sublime.*

La terza considerazione si basa sulla distinzione di Kant tra giudizi estetici puri e aderenti. In breve, i giudizi puri non incorporano concetti dell'oggetto (come il concetto dei suoi scopi o delle sue funzioni) nel giudizio, mentre i giudizi aderenti (talvolta chiamati 'impuri') li incorporano e non ne astraggono. Nei giudizi aderenti, i concetti degli scopi, delle funzioni o degli obiettivi più ampi dell'oggetto giocano un ruolo nel giudizio. Nel caso di un'opera d'arte, questi concetti includono, ma non si limitano a, il suo ruolo e il suo posto nella storia dell'arte, il movimento, il genere, lo stile, il periodo e le intenzioni artistiche (Clewis 2016; Clewis 2009; Clewis 2008).

Questo punto ha una certa forza. Tuttavia, richiede l'accettazione di una premessa accolta dagli studiosi, ma discutibile: l'affermazione che i giudizi estetici espressi in risposta all'arte debbano essere aderenti. Ma anche se si pensa che i giudizi estetici espressi in risposta all'arte debbano essere aderenti, potrebbero comunque esistere giudizi *genuini* del sublime, così come i giudizi aderenti della bellezza sono ancora giudizi di bellezza in senso genuino e autentico.

Per utilizzare la distinzione libero/aderente nella discussione sul *sublime*, si può estrapolare qualcosa da ciò che Kant scrive sulla bellezza nel §16, l'unica sezione che dedica esplicitamente all'argomento (Kant applica le sue idee al caso della bellezza umana nel §17). Scrive: «Ci sono due tipi di bellezza: la bellezza libera (*pulchritudo vaga*) o la bellezza meramente aderente (*pulchritudo adhaerens*). La prima non presuppone alcun concetto di ciò che l'oggetto dovrebbe essere; la seconda presuppone un tale concetto e la perfezione dell'oggetto in accordo con esso» (KU 5: 229). Kant aggiunge che il tipo aderente o dipendente aderisce a un concetto ed è quindi una bellezza «condizionata»; è attribuita a oggetti che stanno sotto il concetto di un fine particolare. Il fine può essere naturale (come nel caso degli organismi) o imposto

d'arte, se ispirate dal genio, sono allo stesso tempo opere della natura: le opere d'arte possono essere viste nel contesto più ampio della teoria della natura di Kant - diminuendo così la forza dell'argomento di Abaci. Ricordiamo, inoltre, che lo sviluppo della cultura - comprese le arti (KU 5: 432) - è il fine «ultimo» (anche se non 'finale') della *natura* (KU 5: 431).

dall'esterno, ad esempio da un artista. Kant la chiama anche «giudizio di gusto applicato» (KU 5: 231).

Nonostante una esposizione poco chiara, Kant sembra ritenere che la distinzione non contraddistingua due tipi di *bellezza*, ma due tipi di giudizio o modi di guardare l'oggetto. A nostro avviso, si potrebbe esprimere un giudizio puro a condizione che colui che fruisce, nel formulare il giudizio, faccia astrazione dal concetto di fine. Come scrive Kant, in uno dei due passaggi cruciali relativi a questo aspetto: «Un giudizio di gusto su un oggetto con un determinato fine interno sarebbe dunque puro solo se l'autore del giudizio non avesse alcun concetto di questo fine o se ne astraesse nel suo giudizio» (KU 5: 231).

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. In effetti, Kant fa un esempio di «musica senza testo» quando vuole dimostrare cosa intende per giudizio libero o puro di bellezza: «Si possono considerare appartenenti allo stesso genere [libero] anche quelle che in musica si chiamano fantasie (senza tema), anzi tutta la musica senza testo» (KU 5: 229). Questo testo è una fonte testuale chiara per l'affermazione secondo la quale Kant ritiene che l'arte possa dare luogo a un giudizio libero (di bellezza).¹¹

Il secondo testo cruciale è ampiamente citato dai sostenitori della lettura secondo cui, per Kant, tutti i giudizi sull'arte sono aderenti, pur non affermando esattamente ciò che essi vorrebbero che dicesse. Kant scrive che, se l'oggetto in questione è dato *come* opera d'arte, allora il suo essere opera d'arte (i suoi scopi o la sua 'perfezione') dev'essere preso in considerazione:

¹¹ Abaci considera la promettente possibilità che vaste opere di architettura possano essere guardate o percepite come 'mere grandezze' piuttosto che come oggetti con fini o scopi dati dai creatori o dagli artisti (Abaci 2008, 240). «Ho accennato in precedenza al fatto che Kant potrebbe aver avuto in mente la possibilità che vasti oggetti architettonici possano essere percepiti dal soggetto, da un punto di vista appropriato, come semplici grandezze, senza tener conto del fatto che si tratta di artefatti umani le cui forme e grandezze sono determinate da certi fini umani, in modo che possano suscitare il sentimento del sublime matematico» (Abaci 2008, 245). Tuttavia, egli non esplora abbastanza questa possibilità di giudizi liberi o puri sulla sublimità delle opere d'arte (definendola «insostenibile» in Abaci 2010, 172); al contrario, si veda Clewis (2009). Poiché questo punto riguarda le opere di architettura, scultura e installazione più che di pittura, non vi soffermeremo oltre.

Ma se l'oggetto è dato come prodotto dell'arte, e come tale deve essere dichiarato bello, allora, poiché l'arte presuppone sempre un fine nella causa (e la sua causalità), un concetto deve essere prima il fondamento di ciò che la cosa è supposta essere, e nel giudicare la bellezza dell'arte si dovrà tenere conto anche della perfezione della cosa (KU 5: 311; corsivo nostro).

Il fatto che un oggetto, *dato* come prodotto dell'arte, sia visto come un fine, o lo presupponga, può essere letto come una relazione concettuale semplice o banale. Questo testo è ben lontano dal dire che tutti i giudizi sull'arte devono essere aderenti e devono tenere conto della 'perfezione' dell'opera d'arte: si potrebbe considerare l'opera come se fosse la natura o un oggetto naturale (cfr. anche KU 5:306).¹² È come se i sostenitori della visione opposta a quella che sosteniamo qui volessero che la frase iniziasse con «poiché l'arte» (omettendo così la parte in corsivo). Come abbiamo visto, Kant illustra cosa intende per giudizio 'puro' o libero della bellezza con l'esempio di una fantasia musicale. In questo caso, non vediamo la fantasia alla luce dei suoi fini e scopi presupposti, ma ci dilettiamo nel gioco di sensazioni creato dal ritmo, dalla melodia e dall'armonia. (Per fare un esempio più contemporaneo: imponenti opere di *land art*, inserite in contesti ambientali, possono essere viste dagli spettatori come oggetti della 'natura' e quindi non devono essere considerate prodotti dell'arte).

Queste riflessioni possono essere applicate al sublime. Consideriamo innanzitutto la sublimità aderente. Almeno implicitamente, Kant indica la *possibilità* di un giudizio *aderente* sul sublime quando sceglie, per motivi di presentazione o di esposizione, di non discuterne.¹³ Nell'introduzione alla sua discussione, Kant afferma che utilizzerà esempi di giudizi *puri* di sublimità (Clewis 2009, 104). Tuttavia, ciò non significa che egli

¹² Il concetto di perfezione può essere inteso in diversi modi. Per esempio, potrebbe riferirsi a quanto l'opera realizzi gli obiettivi che l'artista o gli artisti si sono dati, ovvero il concetto che avevano in mente quando hanno prodotto l'opera. Oppure, la perfezione potrebbe essere intesa in un senso più generale, che non si limita al punto di vista o alle intenzioni dell'artista, ma ha a che fare con gli usi o le funzioni che chiunque fa dell'oggetto.

¹³ Così, anche se Abaci avesse ragione sul fatto che una delle «caratteristiche generali» della concezione kantiana dell'arte è «l'intenzionalità della produzione artistica e l'apprezzamento consapevole della finalità oggettiva del prodotto da parte del suo pubblico» (Abaci 2008, 241), potrebbe esserci ancora spazio per giudizi parzialmente teleologici o *aderenti al* sublime in risposta all'arte.

neghi i giudizi aderenti del sublime o che li ritenga impossibili. Nella sua *Osservazione generale sull'esposizione dei giudizi riflessivi estetici*, Kant commenta la sua presentazione del sublime:

Qui si deve tenere conto soprattutto di quanto già sottolineato in precedenza, ossia che nell'estetica trascendentale della facoltà di giudizio si tratta di giudizi strettamente estetici, di *conseguenza gli esempi non devono essere tratti da quegli oggetti belli o sublimi della natura che presuppongono il concetto di fine*; perché, in tal caso, si tratterebbe o di un fine teleologico o di un fine fondato su mere sensazioni di un oggetto (gratificazione o dolore), e quindi, nel primo caso, non si tratterebbe di una finalità estetica, e nel secondo caso di una finalità meramente formale. (KU 5: 269-270)

Così, ragiona Kant, i suoi esempi riguarderanno (ad esempio) il cielo stellato come una volta ampia e onnicomprensiva (piuttosto che mondi abitati da esseri razionali, cioè come un luogo ospitale per la vita). Ma questo è simile al modo in cui Kant ha presentato la sua teoria dei giudizi sulla bellezza presentando il caso puro, prima di introdurre e descrivere la nozione di bellezza aderente (così come le idee estetiche, la bellezza come simbolo di moralità e il genio). Come afferma Guyer, Kant «non dice che solo il sublime naturale è appropriato *tout court*, che solo esso è autentico, ma piuttosto che è più appropriato *per la critica*, cioè per l'analisi dell'esperienza» (2018, 318-319); corsivo nell'originale; si veda anche Clewis (2010, 168). In altre parole, poiché Kant si propone di fornire un'analisi trascendentale di un tipo di giudizio *estetico* che viene assunto come normativo, egli parte dalla forma o modalità pura del giudizio estetico in questione. Perché Kant vuole offrire esempi di giudizi puri e liberi del sublime, presenta esempi dell'oceano così come ci appare, non in termini di funzioni nell'ecosistema e nel ciclo dell'acqua, o in termini di scopi per l'uomo (separare le masse terrestri, facilitare la navigazione). Questo punto è alla base dell'affermazione condizionale di Kant, spesso fraintesa (che si trova qualche pagina prima): «Mi limito piuttosto a notare che *se* il giudizio estetico deve essere puro (non mescolato con qualcosa di teleologico come i giudizi della ragione), e *se si* deve dare un esempio di ciò che è pienamente appropriato per la critica del potere estetico del giudizio, *allora*, il sublime non deve essere mostrato nei prodotti dell'arte (ad esempio, edifici, colonne, ecc.) dove un fine umano determina la forma così come la grandezza» (KU 5: 252; corsivo nostro). La sua preoccupazione è quella di fornire un esempio 'pienamente

appropriato' per la critica del potere *estetico* del giudizio. Così, in seguito, sostiene che bisogna pensare all'esperienza del sublime, se pura, in termini di «intuizione immediata» (KU 5: 270), ovvero, in termini di ciò che colpisce immediatamente chi lo percepisce. In questo caso, si considera l'oceano semplicemente come fanno i poeti, «secondo ciò che mostra la sua apparenza» (KU 5: 270). Ma questo non significa che non si possano avere anche giudizi in parte teleologici e in parte estetici. Gli esempi di tipo misto (aderente) sono in *qualche* misura appropriati per la critica del potere estetico del giudizio, ma, data la loro natura parzialmente teleologica, non sono del tutto appropriati.

Dubito che, anche nei termini di Kant, un oggetto come un oceano o un precipizio, di per sé, possa essere considerato come un «*external nonpurposive object*», un termine utilizzato da Abaci (2008, 248) per definire il sublime. Nel §16, ad esempio, Kant considera i cavalli come oggetti di giudizi *aderenti* alla bellezza, e quindi come oggetti che sono visti o giudicati come dotati di scopi, il che rende il giudizio in parte teleologico e in parte estetico. Anche oggetti (esterni) come gli oceani (corsi d'acqua) o i cavalli possono essere visti, in alcuni casi o da alcuni punti di vista, come oggetti con finalità o teleologici. Infatti, Kant dedica la seconda parte della terza *Critica* all'analisi di questi giudizi. Come dimostra l'affermazione di Kant nell'*Analitica del sublime*, un oceano non ha, di per sé o in sé, finalità: dipende da come lo vediamo o da cosa ne facciamo. Possiamo vederlo come lo vedono i poeti, oppure no. Per ragioni analoghe, un'opera d'arte può essere un oggetto finale, ma non deve essere sempre *vista* o giudicata in questo modo.

Come si può applicare queste riflessioni alla pittura? Seguendo l'interpretazione diffusa (ma discutibile) secondo cui l'arte può dare luogo solo a giudizi aderenti, una considerazione è che mentre i giudizi aderenti del sublime in pittura possono essere possibili, i giudizi liberi (puri) non lo sono.¹⁴ Così, qualsiasi giudizio sul sublime in pittura dev'essere aderente sulla base del

¹⁴ Abaci (2008, 247), ad esempio, sostiene che l'arte potrebbe al massimo portare a giudizi impuri e aderenti. «Kant ritiene che il fatto che la forma dell'oggetto sia stata determinata appositamente da un fine umano debba essere preso in considerazione nel nostro apprezzamento estetico dell'opera d'arte» (§48, 5: 311). Tuttavia, in altre parti del suo saggio, Abaci, più suggestivamente, sostiene (sulla base del §45, KU 5: 306-307) che chi percepisce guarda l'opera come se fosse natura, senza tener conto delle intenzioni imposte dall'artista.

fatto che si ha in mente un concetto dell'oggetto (come dipinto) e, inoltre, si deve cercare di capire cosa il pittore stesse cercando di ottenere nel dipinto, i cui scopi, forma, colore e grandezza ne sono stati da lui determinati.

Come si evince da quanto sopra, tuttavia, noi adottiamo un'altra visione della distinzione puro/aderente nell'arte. Non credo che tali giudizi *debbano essere* aderenti, anche se sono d'accordo sul fatto che, per una questione di psicologia umana, in realtà la maggior parte di essi sarebbero, appunto, aderenti (e se questo sia il caso, rimarrebbe una questione empirica) (cfr. Clewis 2008; 2009; 2016).

Quando esprimiamo un giudizio aderente in risposta a un dipinto, non solo lo riconosciamo come tale, ma lo vediamo in termini di concetti come gli obiettivi dell'artista, o il genere, il movimento o lo stile del dipinto, o il suo posto nella storia dell'arte, così come i concetti associati al contenuto rappresentato (se non si tratta di un'opera d'arte astratta). Tale incorporazione di contenuti concettuali va ben oltre il semplice riconoscimento di un dipinto in quanto tale. (Ricordiamo che, secondo Kant, si può riconoscere qualcosa *come* un fiore e comunque esprimere un giudizio *puro* sulla sua bellezza).

Come si è detto, Kant a un certo punto sostiene che nel giudicare possiamo *astrarre* dagli scopi dell'oggetto. Nel caso di un dipinto, tale astrazione dai concetti teleologici significherebbe, ad esempio, che l'osservatore può apprezzare il gioco di forme o la composizione del dipinto, senza tener conto del suo genere o dei concetti associati al contenuto rappresentato. Forse si può dire che lo si vede *come se* fosse un oggetto naturale che è (nell'atto di giudicare) senza scopi determinati.

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. Si tratterebbe di guardare al dipinto come fosse una (piacevole) intuizione o un'immagine della natura, così come si può guardare il cielo come una semplice volta,

senza pensare ai significati o agli scopi di ogni fonte di luce. Lo si vedrebbe «come lo vedono i poeti», non in termini di fini e scopi.¹⁵ Per quanto raro possa essere questo atto psicologico, nulla negli scritti di Kant suggerisce che sia concettualmente incoerente. Può darsi che, come sostiene Küplen (2015), un'esperienza di sublimità artistica sia un evento poco comune. Ma questo non significa che sia impossibile.

Naturalmente, seguendo l'interpretazione diffusa (anche se discutibile), e forse in parte a causa della rarità dell'atto psicologico di giudicare l'arte in questo modo non concettualmente determinato, si potrebbe non voler accettare l'affermazione che i giudizi estetici sulla pittura possono essere puri e liberi. Si potrebbe insistere sul fatto che possono essere solo aderenti, e quindi accettare solo la tesi più debole: mentre non ci possono essere giudizi *puri* e liberi del sublime in risposta all'arte e alla pittura, ci possono essere giudizi aderenti. Questo sarebbe comprensibile, anche se risulterebbe comunque scorretto disconoscere la possibilità concettuale di un giudizio libero sulla sublimità dell'arte.

In ogni caso, ci sono buone ragioni per pensare che possano esistere giudizi aderenti di sublimità. E come è stato notato, i giudizi aderenti del sublime sono ancora giudizi *genuini* del sublime.

¹⁵ Si noti che questi concetti non sono identici alle *idee della ragione* che sono rivelate dall'esperienza sublime o giudicate sublimi. Abaci sembra aver frainteso il mio punto di vista sui giudizi impuri (aderenti), pensando che io intendessi dire che il fatto che siano coinvolte delle idee rende necessariamente aderenti tutti i giudizi sul sublime. «Inoltre, se Clewis ha ragione, allora tutti i casi di sublime devono essere considerati impuri, perché il coinvolgimento delle idee della ragione è una caratteristica definitiva del sublime kantiano» (Abaci 2010, 171). In realtà questa opinione è stata considerata da Guyer (2005, 160-161); per una discussione precedente, si veda Clewis (2009, 105-106). Abaci (2010) esamina poi proprio ciò che avevamo in mente: un giudizio aderente basato sulla concezione degli scopi *dell'oggetto*. È per questo motivo che abbiamo fatto il parallelo con la bellezza aderente: «Ricordiamo che la bellezza impura per Kant è un tipo di bellezza in cui il soggetto giudicante incorpora nel giudizio una nozione del fine dell'oggetto» (Clewis 2010, 168). In Clewis (2009), chiariamo che ci si riferiva ai fini dell'oggetto o a concetti teleologici (non alle idee).

Conclusione

Se l'analisi qui sopra esposta si rivelasse infondata e Kant dovesse accettare la *negazione*, ciò andrebbe contro la *praxis* artistica. In tal caso, si potrebbe tirare un sospiro di sollievo: tanto peggio per Kant! Il rifiuto della *negazione* sembra essere implicito nelle pratiche sociali contemporanee delle arti visive. In realtà, il rifiuto sembra essere in atto fin dai pittori romantici, o addirittura, come dimostrano i dipinti marini olandesi, molto prima dei romantici.

In breve, ho affrontato l'argomento utilizzando i termini dell'epoca e del contesto di Kant. Ho sostenuto che, anche adottando questa prospettiva, è possibile affermare la possibilità del sublime kantiano in risposta alla pittura.¹⁶

¹⁶ L'articolo è una versione di una relazione nata in un workshop, organizzato da Arno Schubbach e Johannes Grave, presso l'Università di Jena, il 17-18 luglio 2022; l'articolo è stato modificato e abbreviato per la versione italiana. Ringrazio gli organizzatori, i partecipanti e il pubblico per i commenti e la discussione; ringrazio Andrea Scanziani per i consigli linguistici sulla versione in italiano.

Bibliografia

Abaci U., 2010: *Artistic Sublime Revisited: Reply to Robert Clewis*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 68/2, pp. 170-173.

Abaci U., 2008: *Kant's Justified Dismissal of Artistic Sublimity*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 66/3, pp. 237-251.

Budick S., 2010: *Kant and Milton*, Harvard University Press, Cambridge.

Clewis R.R., 2023: *The Origin of Kant's Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge.

Clewis R.R., 2019 (ed): *The Sublime Reader*, Bloomsbury, London.

Clewis R.R., 2016: *What's the Big Idea? On Emily Brady's Sublime*, «The Journal of Aesthetic Education», 50/2, pp. 104-118.

Clewis R.R., 2010: *A Case for Kantian Artistic Sublimity: A Response to Abaci*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 68/2, pp. 167-170.

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

Clewis R.R., 2008: *Greenberg, Kant, and Aesthetic Judgments of Modernist Art*, «AE: Canadian Aesthetics Journal», 18, pp. 1-15.

Dunham B., 1933: *A Study in Kant's Aesthetic: The Universal Validity of Aesthetic Judgments*, Lancaster (PA) (privately printed).

Guyer P., 2018: «The Poetic Possibility of the Sublime», in Violetta L., Margit Ruffing W., Wagner, D. (eds), *Natur und Freiheit. Akten des XII. International Kant Congress, vol. 1*, Walter de Gruyter, Berlin, pp. 307-326.

Guyer P., 2005: *The Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge.

Kant I., 1900-: *Kant's gesammelte Schriften*, 29 vol., Walter de Gruyter, Berlin.

Kirwan J., 2004: *The Aesthetic in Kant*, Continuum, London.

Kuplen M., 2015: *The Sublime, Ugliness and Contemporary Art: A Kantian Perspective*, «Con-Textos Kantianos», 1, pp. 114-141.

Moore T., 2018: *Kant's Deduction of the Sublime*, «Kantian Review», 23/3, pp. 349-372.

Pillow K., 2000: *Sublime Understanding: Aesthetic Reflection in Kant and Hegel*, MIT Press, Cambridge.

Tomasi G., 2005: *Kant on Painting and the Representation of the Sublime*, «Croatian Journal of Philosophy», 5/3, pp. 545-567.

Wicks R., 1995: *Kant on Fine Art: Artistic Sublimity Shaped by Beauty*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 53, pp. 189-193.