

Gianluca Miglino

Lucrezio, Schiller e il sublime

ABSTRACT: The essay attempts to investigate the echoes of the form that the sublime takes in Lucretius' poetry in Schiller's aesthetic theory, hypothesising a removed presence of the materialistic tradition in the modern elaboration of the sublime, whose reflections reach as far as Nietzsche.

Keywords: Schiller, Lucretius, Nietzsche, the sublime, nihilism, poetry.

1. Oscillazioni

Nel 1792 Schiller inaugura la serie di grandi scritti che andranno a costituire il corpus di riflessioni estetiche e poetologiche nate dal confronto con la filosofia di Kant con due brevi saggi sull'arte tragica, che sarà poi il cuore delle sue posteriori riflessioni sul sublime. In uno di questi, *Über die tragische Kunst*, dopo aver focalizzato l'attenzione sui fondamenti psicologici della compassione, Schiller sottolinea come lo stato dell'affetto, l'essere colti da un'emozione, abbia per l'uomo qualcosa di piacevole indipendentemente da ogni rapporto del suo oggetto col miglioramento o peggioramento della sua situazione personale. Anzi, l'affetto sgradevole ha maggiore attrattiva, tanto che il piacere provato è in rapporto inverso col suo contenuto: “È un fenomeno generale nella nostra natura, che ciò che è triste, terribile, perfino orrendo ci attira con un fascino irresistibile; che da scene di dolore e di terrore noi ci sentiamo respinti e con pari forza ritratti” (Schiller, 1951, p. 59). E, fedele alla sistemazione kantiana del concetto di sublime, continua:

Questo moto dell'animo si manifesta più vivo dinanzi ad oggetti della contemplazione reale. Una burrasca che fa affondare un'intera flotta, vista dalla riva, diletterebbe la nostra fantasia con la stessa forza, con cui agiterebbe i sentimenti del nostro cuore; sarebbe difficile credere con Lucrezio che questo piacere *naturale* (corsivo nostro) provenga dal confronto della nostra sicurezza col pericolo scorto (ib.).

L'interesse di questo passo schilleriano nell'ambito di un'indagine sul sublime in Lucrezio è duplice. Qui Schiller evoca, presupponendolo come *topos* noto al suo lettore, l'incipit del secondo libro del *De rerum natura* che è anche alla base di *Naufragio con spettatore* di Hans Blumenberg, in cui il filosofo indaga il “paradigma di una metafora dell'esistenza” partendo proprio dall'immagine lucreziana: “È dolce, quando i venti sconvolgono le distese del vasto mare, / guardare da terra il travaglio di altri; / non perché l'altrui tormento procuri giocondo diletto, / bensì perché t'allieta vedere da quali affanni sei immune” (Lucrezio,

1990, p. 157). Come è noto, il libro di Blumenberg offre una magistrale ricostruzione della “metafora” del naufragio disegnandone la parabola attraverso le elaborazioni e le variazioni (cruciali quelle operate da Pascal, Schopenhauer e Nietzsche) che si susseguono nell’arco di due millenni e che diventano emblematiche della traiettoria della civiltà europea dalle sue origini alla fine del Novecento. Se non è questo il luogo per problematizzare la ricostruzione di Blumenberg, va qui comunque sottolineato come, nella sua raffinata indagine genealogica, che pure recupera testi poco conosciuti e persino desueti di autori ineludibili della *Goethezeit* (importanti le pagine su Herder e magistrali quelle sul Goethe “spettatore” dei campi di battaglia di Jena), il filosofo tedesco *non* citi il passo schilleriano, omissione forse dovuta proprio al fatto che, nel caso del saggio sull’arte tragica, si tratti di un testo inaugurale della riflessione schilleriana sul *sublime*, che in realtà *non* è al centro del discorso metaforologico di Blumenberg (cfr. Blumenberg, 1985).

A questa omissione, tanto comprensibile quanto significativa, si aggiunge però un ulteriore elemento, apparentemente poco più che una marginale curiosità filologica. Nella prima edizione di *Über die tragische Kunst*, apparsa nel 1792 nella rivista «Neue Thalia», la *Lust* (piacere) provata alla vista del naufragio di cui parla da Lucrezio è definita *unnatürlich*, innaturale. Nella seconda edizione dello scritto, curata dallo stesso Schiller nel 1802 (cfr. Schiller, 1802), questo piacere diventa *natürlich*, naturale. Si tratta di un’oscillazione che, nella sua marginalità, apre uno squarcio denso di implicazioni sul laboratorio filosofico non solo schilleriano (su questo punto si tornerà dopo). Non è qui in gioco solo il senso e la funzione della ricezione di Lucrezio nella riflessione estetico-filosofica di una delle fasi più dense della cultura moderna (l’innovativa elaborazione concettuale dei nuovi portati antropologici, estetici, letterari e filosofici del Settecento europeo nella cultura tedesca tra classicismo, romanticismo ed idealismo), ma anche la possibilità di ricostruire una “tradizione” lucreziana sotterranea del sublime che, proprio attraverso il peso dei silenzi, delle omissioni, delle oscillazioni terminologiche (e concettuali), possa proporsi come un’altra genealogia, non opposta rispetto a quella, ormai canonica, della metafora del naufragio tematizzata da Blumenberg, ma che per così dire scava dentro di essa percorsi differenti.

2. Un sublime lucreziano?

*L’animo infatti richiede di conoscere a pieno
essendo infinito lo spazio oltre i muri del mondo
cosa esiste lassù, dove intenda scrutare la mente
dove il libero balzo dell’animo voli spontaneo.*

Lucrezio

Se si parla del sublime, si rischia in modo quasi inevitabile di essere inghiottiti da una tradizione interpretativa che ha prodotto una quantità assolutamente sbalorditiva di studi storico-filologici, ricostruzioni estetico-filosofiche, innovative teorizzazioni e riscritture. Nel mare infinito (e non sempre sublime) di questa produzione si profilano però due costanti, che un grande filologo classico, Glenn W. Most, ha elegantemente saputo concentrare in alcuni raffinati interventi saggistici (cfr. Most, 1984; Most, 2002; Most, 2003). Secondo il filologo americano, se si riflette sul sublime riconducendolo alla sua dimensione storica, si deve necessariamente partire dal bagliore di una stella solitaria nella notte dell'antica teoria della retorica: il *Trattato sul sublime* dello Pseudo-Longino, testo di cui non si conoscono datazione, contesto culturale, identità dell'autore e che, dopo la sua fulminea apparizione, sembrava essere ripiombato nell'oblio per il resto dell'epoca antica. Riemerso durante il Rinascimento, il trattato continuò ad avere una diffusione limitatissima fino al 1674, in cui la situazione mutò improvvisamente grazie alla traduzione di Boileau. Nel corso del secolo successivo, il *Trattato* divenne non solo uno dei testi più noti ed influenti nell'ambito della filologia e della retorica greche, ma anche una delle opere più conosciute dai ceti colti in tutta l'Europa, mettendo in moto l'elaborazione del concetto del sublime in tutte le forme di letteratura, d'arte e di teoria estetica del tempo. Verso la metà del XIX secolo anche questa fase sembra esaurirsi, tanto che la sua storia si riassume, secondo il modello reso canonico da innumerevoli studi di storia dell'estetica, in un'apparizione improvvisa, cui segue una vasta conflagrazione (dalla fine del Seicento all'inizio dell'Ottocento), che termina in una progressiva estinzione.

Si tratta però di una ricostruzione viziata, oltre che da numerose altre sfocature, da un grave errore metodologico, che risiede dall'identificazione restrittiva del concetto di sublime col trattato di Longino¹. Se è vero che una certa idea (o forma) di sublime ha smesso di essere attuale intorno alla metà dell'Ottocento, sembra d'altra parte innegabile che il sublime abbia goduto di una notevole reviviscenza durante la seconda metà del Novecento². In altri termini, la scomparsa del sublime nel XIX secolo e la sua riemersione nel XX secolo sono fatti talmente evidenti da rappresentare un problema teorico di notevole difficoltà, per risolvere il quale l'unico modo è disgiungere il concetto di sublime dall'opera di Longino.

¹ Cfr. Most, 2003, pp. 44 segg. Gli importanti contributi ad una storia e ad una filosofia del sublime di Baldine Saint Girons (cfr. Saint Girons, 1999 e Saint Girons, 2006) muovono ad esempio sostanzialmente da questo presupposto della centralità della tradizione longiniana (e non è un caso che Lucrezio sia appena citato, e sostanzialmente solo nell'ambito della lettura blumenberghiana svolta in *Naufragio con spettatore*; cfr. Saint Girons, 2006, p. 162).

² Anche qui il catalogo sarebbe sterminato. Basti ricordare, nelle arti figurative, i nomi dei pittori americani Barnett Newman e Mark Rothko, in ambito estetico-filosofico, i contributi di Bloom, Lyotard, Nancy e Žižek, per tralasciare in questa sede tutti quei testi del secondo Novecento che rintracciano aspetti del sublime nell'odierna civiltà tecnologica.

Per correggere questa stortura non solo metodologica è per Most necessario mettere al centro non tanto l'idea di grandezza e il terrore che da essa è generata, bensì il suo legame con l'idea che il mondo sia governato da una sorta di volontà divina. Se il terrore che accompagna il manifestarsi del sublime può indurre l'osservatore a pensare di trovarsi di fronte alla distruzione dell'umanità ad opera di forze o mondi indifferenti, ciò che invece, nella tradizione longiniana e nel suo riemergere settecentesco, il sublime intende più propriamente evocare è qualcosa di differente: la messa in moto di un processo di elevazione spirituale, morale e intellettuale, attraverso cui l'uomo può accedere ad un livello dal quale guarda a distanza la propria finitezza e la minaccia che proviene dal caos delle manifestazioni della natura, identificandosi con il punto di vista di un principio che governa le cose del mondo. Il sublime descritto da Longino suscita infatti non solo terrore, ma anche e soprattutto una particolare ebbrezza d'elevazione che è provocata dalla dissonanza cognitiva che consegue all'abbandono della dimensione umana³. Nel trattato di Longino, il sublime non è allora solo una categoria letteraria o retorica, perché fa riferimento ad un modello cosmologico che in un certo senso naturalizza il sublime, così da permettere di interpretare la limitazione della vita umana come prova della destinazione dell'umanità a forme di realtà più alte e più nobili. Questa dimensione idealistica (su cui, in particolare a proposito della teorizzazione schilleriana, si tornerà più oltre) rimane costante nelle teorizzazioni del sublime moderno ed è uno dei tratti strutturali che permettono di distinguere il sublime da concetti come il terrificante o il brutto. Se il sublime secondo Longino si regge sul presupposto di una visione teleologico-provvidenziale del mondo, diventa allora facile comprendere perché *questa* concezione del sublime non abbia potuto prosperare dal XIX secolo in poi. Non solo perché una simile idea di sublime non è mai compiutamente riuscita ad emanciparsi dalla tradizione retorica greco-romana (soccombendo poi all'estetica romantica del genio), ma soprattutto perché viene meno il fondamento teologico-finalistico ad essa sotteso. Se i limiti del reale coincidono con i limiti di ciò che è umano o di ciò che l'uomo può manipolare, non ha più senso concepire un'esperienza del sublime come quella di Longino. In un mondo dove il progresso tecnico e le catastrofi della storia hanno reso sempre più caricaturale l'idea di una provvidenza divina, il sublime di Longino non può più suscitare terrore, elevare l'uomo, ispirare opere d'arte.

Ma è appunto a partire da questo nesso che Most propone un'altra possibile genealogia del sublime. La convinzione che la possibilità di elevazione insita nel sublime dipenda esclusivamente dalla credenza nell'esistenza di un principio ordinatore del mondo è confutata proprio dall'opera di Lucrezio, il cui nome

³ Scrive Longino nel par. 35 del trattato: "Cosa mai dunque avevano nella mente quei divini scrittori che - mirando a quanto di più grande c'è in letteratura - non curavano la minuzia dei particolari? Oltre al resto, questo pensiero: che la natura non valutò noi, l'uomo, come un animale di poco conto e ignobile, ma introducendoci nella vita e nell'ordine dell'universo come in una gran festa, per essere spettatori di tutto quello che li avviene e concorrenti fino all'ultimo impegnati per la vittoria, subito infuse nei nostri animi un amore invincibile verso tutto ciò che è grande e, in un certo senso, più straordinario di noi" (Longino, 1988, p. 157).

una tradizione di studi in costante fibrillazione non si stanca di associare al sublime⁴. Il mondo di Lucrezio è costituito interamente di atomi che interagiscono fra loro nel vuoto secondo il solo criterio della casualità: gli dei esistono, ma non interferiscono con l'ordine morale o con la catena causale del nostro o di altri mondi e non esiste quindi alcuna idea di ordine provvidenziale del mondo, che è così solo in seguito alla casuale collisione degli atomi. Ma l'assenza di un'idea di provvidenza non solo non impedisce a Lucrezio di sviluppare un concetto e una poesia del sublime, ma, al contrario, gli permette di tratteggiarne una differente concezione. Se il sublime longiniano è una forma di teodicea che giustifica la sofferenza umana richiamandosi alla logica superiore della saggezza divina e inquadra la benevolenza divina in una struttura teleologica dell'esistenza umana, per Lucrezio, invece, il sublime muove dalla constatazione dell'indifferenza degli dei e della fondamentale casualità e insensatezza dell'universo.

L'associazione tra Lucrezio e il sublime è quindi operazione tanto inevitabile, quanto destinata ad inquietare profondamente la concezione canonica del sublime moderno. Se è infatti innegabile che l'*enthousiasmos* pervada la poesia del *De rerum natura*, la sua scrittura ispirata fin quasi all'invasamento non solo contraddice, almeno ad una considerazione più esteriore, uno dei punti canonici della dottrina epicurea (l'atarassia), ma è in contrasto anche con un altro tratto fondamentale, cioè col suo essere poeta didascalico, la cui premessa è l'assunzione di una "funzione-vate" (Conte, 1990, p. 25) finalizzata alla rivelazione di una dottrina nuova e sconvolgente, che vuole essere anche un messaggio di liberazione⁵. Il mondo dell'atomismo lucreziano infatti non dipende più da una volontà trascendente, ma neanche dall'immanenza di una necessità naturale, che riproporrebbe comunque lo schema finalistico di una natura che si organizza in vista di scopi. Le ispirate descrizioni lucreziane del turbinio degli atomi dicono semplicemente che "qualcosa accade" senza che vi sia un soggetto che le fa accadere, in una contingenza assoluta risultato di un incastro casuale di incontri radicalmente fragili e provvisori.

"Davanti a tali cose un certo divino piacere / e un brivido [*horror*] s'impadroniscono di me, poiché per tua forza / d'intelletto la natura si apre a noi svelata in ogni sua parte" (Lucrezio, 1990, p. 247). Il binomio

⁴ Cfr. Conte, 1991; Baker, 2002; Most, 2002; Most, 2003; Porter, 2007. Si rimanda a questi contributi per gli aspetti prettamente storico-letterari e filologici della questione (confronto con la poetica dello Pseudo-Longino, contestualizzazione del poema didascalico lucreziano nelle poetiche ellenistiche e latine etc.).

⁵ Si vedano i famosi versi 921-934 del libro I: "Ora apprendi ciò che resta e ascolta con maggior chiarezza. / Non sfugge al mio animo quanto la materia sia oscura; / ma una grande speranza di gloria ha percorso il mio cuore con la punta del tirso, / e ora infiammato da esso percorro con mente impetuosa / gli impervi luoghi delle Pieridi mai prima d'ora segnati / da piede mortale. Mi inebria raggiungere le fonti intatte, / e trarne sorsi, mi inebria spiccare nuovi fiori / e trarne al mio capo una splendida ghirlanda di cui mai / ad alcuno, prima di me, ombreggiarono le tempie le Muse; / prima, perché di sommi argomenti ragiono e m'adopro / a districare gli animi dai nodi di vane superstizioni, / poi perché su un'oscura materia compongo versi / così limpidi, aspergendo ogni cosa della leggiadria del canto" (Lucrezio, 1990, p. 141 e 143). Questa tensione tra oscurità della materia e la limpida leggiadria del canto rende inevitabile pensare alla polarità di apollineo e dionisiaco che caratterizzano la concezione della tragedia (e dell'arte) del giovane Nietzsche. Su questo punto si tornerà in conclusione di questo saggio.

*divina voluptas / horror*⁶ sembra effettivamente anticipare in modo quasi canonico il concetto di piacere mediato o misto al centro dell'elaborazione settecentesca del concetto di sublime, così come l'impatto con una rivelazione terribile sembra funzionare già come *stimulans*, come sprone a misurarsi con un'esperienza estrema facendo propria una disposizione agonistica la cui posta in gioco è la conoscenza. Ma si tratta in realtà di una situazione molto differente: se nello schema canonico moderno il sublime nasce dal *passaggio* da un sentimento di terrore di fronte alla superiorità fisica delle forze distruttive della natura al piacere della riaffermazione della superiorità razionale dell'uomo nella cornice di un cosmo ordinato da leggi divine, in Lucrezio *divina voluptas e horror* sono la reazione una e bina allo svelarsi della verità di un mondo senza senso. Lucrezio è infatti cosciente della artificialità di questo ritmo che regola il rapporto tra stupore e incredulità⁷, della cifra puramente costruttiva dell'argomentazione sublime. Si crea così nel poema una specifica tensione, sia poetica, sia concettuale, tra quadri sconvolgenti e ondate argomentative che assorbono l'urto di queste immagini: l'immagine eccedente genera un senso di insufficienza in chi la contempla, per poi sollevarsi ad un livello più alto di comprensione. Il poema diventa così un territorio conflittuale, un campo di contro-forze che lascia trasparire le cicatrici che rimangono, persino oltre la coerenza logica dell'ortodossia epicurea. Da queste fratture emerge infatti ciò che il pensiero ha dovuto superare per affermare una concezione materialistica, mostrando come la cifra più specifica del sublime lucreziano sia la fusione di pathos della ragione e forza immaginativo-eidetica, attraverso cui Lucrezio svuota la realtà che intuitivamente l'uomo credeva di conoscere, ancorandola al fondamento inancorabile di una nuova fisica, quella degli atomi e del vuoto, nuovo volto della *maiestas* delle cose. Così, diversamente che nell'altra grande concezione antica del sublime, quella di Longino, in Lucrezio il sublime non si situa nel luogo dell'elevazione dell'umano verso una sua più nobile destinazione, ma in quello della sua estinzione, in un territorio in cui l'uomo deve esporsi, oltre la natura stessa, ad una "poetica del vuoto" (Cfr. Porter, 2003).

3. Dal sublime di Lucrezio al Settecento tedesco

⁶ Nel libro V (vv. 1204-1210), Lucrezio ribadisce la relazione tra l'irruzione di grandi pensieri nella mente del lettore e il sorgere di un sentimento di angoscia e inadeguatezza: "Quando leviamo lo sguardo agli spazi celesti / del vasto mondo, e più in alto all'etere trapunto di astri lucenti, / e ci vengono in mente le vie della luna e del sole, / allora un'angoscia sepolta dagli altri dolori nel cuore / comincia a destarsi e anch'essa a levare la testa" (Lucrezio, 1990, p. 513).

⁷ Come è evidente nel finale del libro II (vv. 1023-1029), in cui il testo invita il lettore ad immaginarsi mondi infiniti che ruotano vorticosamente nello spazio prima di annunciare la terribile verità che condanna ogni mondo ad una fine tanto imprevedibile quanto inevitabile: "Ora porgi la mente al mio ragionare veritiero. / Una cosa intensamente nuova si appresta a giungere / alle tue orecchie, e a svelarti un nuovo aspetto del mondo. / Ma non v'è cosa agevole a tal punto, che dapprima / non sia più difficile a credersi, e allo stesso modo / niente è così grande e mirabile che a poco a poco / tutti non avvertano in sé l'estinguersi dello stupore" (Lucrezio, 1990, p. 233).

Non solo è impossibile abbozzare in questa cornice un confronto, anche solo sommario, tra i tratti salienti di questo (ipotetico) sublime lucreziano e la vicenda dell'elaborazione del concetto di sublime a partire dalla metà del Settecento, ma un simile tentativo si rivelerebbe anche sostanzialmente inessenziale al fine di ipotizzare una linea genealogica differente – con tutte le sue implicazioni non estetico-filosofiche – del sublime moderno⁸. Nel costituirsi di una teoria estetica della modernità, la questione del sublime corre infatti il rischio di rimanere problema intricatissimo – se non autoreferenziale – se si considerano genesi e sviluppo di queste elaborazioni concettuali solo dal punto di vista della teoria delle idee, o se si presta attenzione solo alle articolazioni interne delle diverse versioni speculative. Essa può invece chiarirsi moltissimo se non si dimentica che le costruzioni teoriche volta per volta sviluppate non sfociano tanto in un'estetica filosofica o in una poetica della letteratura o dell'arte, ma costituiscono piuttosto una teoria generale della cultura che nasce dall'esigenza di confrontarsi con quella nuova realtà che la saggistica morale dell'illuminismo definiva società della moda e del lusso.

Da questo punto di vista è quantomeno singolare che nella sterminata bibliografia sul sublime e sull'estetica settecentesca sia pressoché ignorato il contributo offerto dalle decisive analisi di Giuliano Baioni sul nesso tra sublime e nichilismo nella cultura moderna. Come il grande germanista non si è stancato di ripetere in diverse occasioni⁹, l'opera che determina in profondità (principalmente come reazione ad una provocazione) le elaborazioni filosofiche del concetto di sublime è proprio la *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* di Edmund Burke (1756-59). Il trattato di Burke deve infatti la sua importanza e la sua influenza non alla definizione innovativa del concetto di sublime, ma all'"invenzione" della coppia di opposti che, da allora in poi, in diverse mutazioni e trasformazioni, determinano le principali elaborazioni concettuali del sublime nella cultura tedesca almeno fino a Nietzsche. Nella rigorosa distinzione di Burke, bello e sublime infatti non designano più due diversi registri stilistici (o strategie retoriche), ma si oppongono l'uno all'altro in un rapporto di tensione polare, costituendosi come struttura elementare di una semiologia delle forme della cultura, dietro a cui, secondo Baioni, si nasconde la polarità di produzione e consumo che determina il movimento della modernità. Il "meccanismo a due tempi" del sublime nasconde cioè una polarità più decisiva, quella del bello e del sublime nell'accezione che conferisce loro Burke, in cui il bello diventa il paradigma di

⁸ Nella ricchissima letteratura critica su Lucrezio confronti ed analisi non mancano e sono più che sufficienti per confermare la ricezione qualitativamente relevantissima delle sollecitazioni discendenti dal poema lucreziano nella cultura del Settecento francese, inglese e anche tedesco. Su questi punti cfr. Baker, 2007; Steintrager, 2012; Nisbet, 1986. In queste ricostruzioni critiche Kant emerge ovviamente come la pietra miliare della ricezione del sublime di ascendenza lucreziana (e longiniana), il centro irradiatore di una sua moderna rilettura poetica e filosofica. Cfr. al riguardo Porter, 2007 e a Thouard, 2003, con relativi rimandi bibliografici.

⁹ Cfr. su questi punti cruciali Baioni, 2006, III, pp. 18-19, e IV, 7-9.

un'arte di forme di immediato consumo, mentre il sublime produce le forme monumentali del grande stile in cui invece il piacere deve essere sempre mediato dalla paura e dal dolore, presentandosi quindi come un'arte dell'agonismo e della competizione attraverso la quale l'uomo può affermare la superiorità della ragione sul non umano (all'inizio trasfigurato nelle immagini dell'infinita estensione o potenza delle forze naturali). Se nella fase storica in cui Burke elabora questa distinzione, il bello è espressione della cultura (aristocratica) del piacere, della moda e del lusso, mentre il sublime è trasposizione metaforica della cultura (borghese) dell'ascesi, della produzione e del lavoro, non appena l'orizzonte di questa opposizione diviene tutto interno alla cultura moderna diviene subito evidente come anche le forme del sublime possano essere oggetto di consumo da parte di un pubblico che cerca unicamente il piacere della novità e dell'emozione fine a se stessa, in un contesto in cui la vita della letteratura e dell'arte si è già trasformata nel mercato culturale del mondo moderno.

È proprio questo nuovo aspetto del sublime ad emergere, al di là della lettera delle teorie estetiche della seconda metà del Settecento, nella riflessione di Schiller, la cui vicenda intellettuale è cruciale da un lato per il ruolo che in essa ha l'elaborazione forse più emblematica del sublime settecentesco, dall'altro perché la sua opera costituisce il grande tentativo di consegnare alla modernità una concezione della bellezza come principio costitutivo di una nuova possibile società. I grandi scritti teorici schilleriani nati dal confronto con Kant vogliono fondare una teoria della cultura che sani la frattura apertasi con l'intellettualismo illuministico e tradottasi politicamente nella Rivoluzione francese. In realtà, il vero avversario, storico e teorico, dell'impresa schilleriana è proprio il portato del materialismo settecentesco di ascendenza neo-epicurea, che Schiller aveva attraversato, in tutte le sue possibili lacerazioni, nella sua poetica giovanile, in cui aveva già affrontato lo scandalo di un materialismo che consegna all'uomo moderno la convinzione che la sua felicità sia affidata solo alla soddisfazione delle esigenze dei sensi. Per obbedire a questo principio, l'uomo ha però ceduto all'edonismo della società della moda e del lusso scoprendo presto che la materia dalla quale si aspettava la felicità "è preda dell'eterno mutamento e si logora mentre agisce" (Schiller, 2012, p. 48), scardinando e disperdendo la stessa compagine della soggettività.

L'esistenza diventa così consumo di sé, dissolvimento nella fuga delle sensazioni, che fanno della vita un presente senza consistenza e senza fine. In modo complementare a questa opera di dissoluzione del materialismo sensistico, il razionalismo ha poi provveduto a distruggere la sensibilità dell'uomo in nome della funzionalità della ragione astratta. Non è difficile vedere qui la perversione delle categorie burkiane di bello e sublime: il consumo di sensazioni a cui induce il materialismo si unisce all'ascesi produttiva del razionalismo, in un'alleanza che fa della modernità un'epoca di corruzione e decadenza. Per trovare una via d'uscita a questa perversa antinomia, Schiller comprende allora che è necessario trovare un luogo

trascendentale della cultura al di sopra dei termini dell'opposizione, in cui sia possibile realizzare una libertà rispetto le due opposte necessità incarnate dalle leggi della materia e da quelle della ragione puramente formale. E questo luogo è appunto ciò che Schiller chiama la condizione estetica, cui è possibile accedere attraverso gli strumenti della filosofia kantiana, che viene a rappresentare per Schiller lo strumento concettuale necessario a capovolgere questo pessimismo tragico in una cultura della volontà. Questa operazione viene compiuta traducendo le categorie del suo materialismo giovanile in un disegno coerente che parte dall'assunto che l'uomo, dal momento che conosce le leggi che governano il rapporto tra corpo e spirito, può guidare ed indirizzare la progressione della cultura facendone un piano, un progetto. La teoria della bellezza che, su basi kantiane ma anche in polemica con Kant, deve fondarsi per Schiller su un concetto oggettivo del bello, non è quindi altro che la trasposizione della polarità tra corpo e anima che guida il suo materialismo giovanile nell'idea kantiana della realtà fenomenica come costruzione della ragione, idea che diventa il grimaldello concettuale di una nuova estetica che, a sua volta, non è altro che una fisiologia della cultura. Proprio per questo, al di là di qualsiasi tentazione totalizzante, per Schiller il compito dell'intellettuale moderno non è la sintesi, ma il mantenimento del continuo antagonismo, erede della polarità burkiana tra bello e sublime, tra le due forze (della vita e della forma, dei sensi e della ragione) al fine di garantire la vitalità di una cultura che diventa appunto progetto e costruzione volontaria, unico possibile argine alla decadenza e al nichilismo.

All'interno di questo contesto qui tratteggiato in modo estremamente sommario, le ripetute elaborazioni del concetto di sublime che attraversano l'opera teorica matura di Schiller acquistano un significato particolarmente rilevante. Se negli scritti coevi allo studio di Kant (di cui fa parte anche *Sull'arte tragica*, con la sua citazione lucreziana), Schiller declina il sublime ancora nei termini kantiani di una strutturale opposizione tra ragione e sensibilità, ossia dell'appartenenza del soggetto a due mondi inconciliabili, dalla cui dinamica scaturiscono in ambito estetico il bello e il sublime, integrando poi questa ripresa con considerazioni che spingono sempre più nella direzione di una teoria del pathos tragico in cui il sublime diventa rappresentazione della contraddittorietà dell'esistenza umana (cfr. Pinna, 2012, pp. 89-104; Carrano, 2005, pp. 143-192), nel secondo saggio sul sublime (uscito nel 1801, ma concepito in parallelo alla stesura delle *Lettere sull'educazione estetica*) si assiste ad una mutazione di rotta. Bello e sublime sono qui ancora espressioni della duplicità dell'Io (sensibilità e ragione), laddove il bello è il loro accordo, il sublime è invece la loro tensione massima, ma Schiller introduce anche l'idea dell'esistenza di un sublime del caos, in base alla quale il disordine proliferante della natura provoca nell'uomo una risposta estetica alla casualità del mondo fenomenico, che conferma la libertà che il sublime rivela contraddicendo l'intelletto incapace di dare senso ai fenomeni. Ma, al di là dell'idea paradossale di libertà che qui Schiller configura, il dato importante è qui il riemergere di una concezione della natura che non è più l'ordine positivo dell'universo,

garante di un possibile accordo tra intelletto e sensibilità realizzabile nell'apparenza estetica (il bello ideale a cui Schiller punta come sintesi di bello e sublime), ma che scaturisce invece dall'incommensurabilità tra il disordine caotico dei fenomeni naturali e le regolarità attraverso cui l'uomo cerca di unificare e comprendere la natura¹⁰. Non solo. Scrive infatti Schiller:

La storia universale è ai miei occhi un oggetto sublime. Il mondo, come oggetto storico, in fondo non è altro che il conflitto delle forze della natura tra loro e con la libertà dell'uomo, e la storia ci riferisce l'esito di tale conflitto. Fino ad oggi la storia ha da raccontarci sulla natura (a cui si devono attribuire tutte le umane emozioni) gesta di gran lunga più grandi di quelle della ragione indipendente (Schiller, 1951b, p. 78).

In luogo di un processo utopico di integrazione della natura nella storia, uno dei culmini della riflessione teorica di Schiller, emerge qui l'idea di un antagonismo irresolubile tra natura e storia, rispetto al quale il pensiero speculativo può solo cedere il passo all'arte tragica nello sforzo di cogliere (o ipotizzare) un possibile senso del rapporto tra natura e storia. L'idea di una natura caotica, incomprendibile all'intelletto nelle sue strutture fondamentali, è infatti trasposta nella concezione della storia universale, che è sublime nel senso che in essa si afferma con violenza ciò che sfugge al controllo della razionalità dell'uomo.

Dopo aver trovato in e attraverso Kant l'idea fondamentale della sua riflessione estetica in generale e sul sublime in particolare, e cioè che la realtà fenomenica può essere solo una costruzione della ragione, ed aver trasformato il trascendentalismo kantiano in uno strumento per la critica della cultura, Schiller può porre il fondamento di un pensiero tragico inteso come militanza ininterrotta contro la decadenza rappresentata dalla cultura del bello. Il bello, però, non è solo il principio di una filosofia del piacere che, per lo Schiller memore del proprio materialismo giovanile, è sempre consumo e dispersione. Esso è nella sua concezione anche e soprattutto la categoria della razionalità, in virtù della quale l'uomo, attraverso la scienza e la tecnica, si rende padrone della natura, ne traduce il disordine in armonia, costringendo il caotico mondo dei fenomeni a fissarsi nell'ordine statico ed immutabile delle categorie della conoscenza. Se questo ordine della bella razionalità rimane per Schiller parvenza e menzogna, la funzione del sublime nell'estrema declinazione schilleriana è di natura eminentemente tragica. Questo sublime, che si richiama esplicitamente alla dirompente energia di una caotica natura che tutto distrugge e ricrea, è il principio che può ridonare all'uomo la forza di evadere dal mondo ingannevole delle belle forme razionali, nella consapevolezza che, nel mondo della scienza e della tecnica, la libertà può essere affermata solo a condizione di una lotta incessante contro le parvenze della razionalità¹¹.

¹⁰ "La natura stessa non è che un concetto dello spirito, che non cade mai sotto i sensi", scrive Schiller in uno dei suoi ultimi contributi teorici sulla tragedia (cit. in Pinna, 2012, p. 116).

¹¹ Cfr. su questo punto cruciale Baioni, 2006, V, pp. 18-19.

La fibrillazione che Schiller imprime al concetto di sublime all'interno della sua diversificata elaborazione di una teoria fisiologica della cultura, e che si concretizza nella cifra tragica che il sublime assume negli ultimi saggi, rimanda all'oscillazione testuale rilevata ad inizio di questo saggio nello scritto *Dell'arte tragica*. Quando lo scrive nel 1792, Schiller definisce il piacere che scaturisce dal confronto tra la sicurezza dello spettatore e la catastrofe del naufragio descritto da Lucrezio come "innaturale" proprio perché è all'inizio di un lavoro teorico di assorbimento e trasposizione delle idee kantiane in una nuova filosofia della cultura in cui non può e non deve avere spazio l'istanza materialista di cui Lucrezio è il nome, le cui aporie illuministiche lo stesso Schiller punta a superare proprio attraverso gli strumenti della filosofia trascendentale kantiana. In questo progetto, il sublime deve esorcizzare proprio la carica materialistica implicita nella posizione dello spettatore lucreziano, costituendosi come tentativo di trovare un equilibrio dinamico rispetto alla polarità di natura (sensibilità) e spirito (ragione). Questo sublime, condizionato com'è dall'esigenza di affermare un'indipendenza morale rispetto alla caoticità anarchica della realtà fenomenica, non può che definire "innaturale" il sublime lucreziano, che si basa proprio sull'assenza di qualsiasi dualismo tra mente e cose, tra ragione e natura. Riprendendo il suo scritto per una nuova edizione, dieci anni dopo Schiller inverte il giudizio sul sublime di Lucrezio, definendo come "naturale" quel piacere che nasce dal distacco dell'iniziato alla sapienza epicurea rispetto al caos che domina gli eventi del mondo. L'inversione è coerente con l'evoluzione interna della riflessione di Schiller su quella nuova forma di sublime che deve per lui essere il tragico moderno, che, come si è visto brevemente, è caratterizzato proprio da un rifiuto "sublime" sia del caos inconoscibile della natura/storia, sia delle belle forme che la razionalità usa per dominarne il disordine. Ovviamente, Schiller continua a considerare in modo negativo questo distacco, che renderebbe l'evento catastrofico del naufragio un'immagine da contemplare, ma impedirebbe quella complessa reazione degli affetti necessaria a produrre l'effetto tragico. Ma, con la sua correzione terminologica, segnala sia la presenza di una tradizione "diversa" del sublime (quello materialistico di ascendenza lucreziana), sia l'"innaturalità", lo sforzo costruttivistico implicito nella propria concezione del sublime come fulcro del tragico moderno.

La posizione di Schiller si apre qui al suo più importante sviluppo per la cultura moderna. Come ha ampiamente documentato ancora una volta Giuliano Baioni, il pensiero estetico di Schiller è una delle matrici fondamentali della filosofia del giovane Nietzsche, in particolare della sua concezione della tragicità, con l'opposizione di apollineo e dionisiaco, che altro non è che un geniale sviluppo della polarità schilleriana tra bello e sublime (cfr. Baioni, 2006, III, pp. 18-35 e V, pp. 18-22). Portando ad estremi esiti anti-metafisici l'irreversibile separazione tra conoscenza e verità inaugurata da Kant, Nietzsche comprende come l'unico modo per sopportare la tragica sapienza di Dioniso – la verità non esiste, tutte le cose sono solo divenire ed eterno mutamento, l'uomo non può conoscere nulla – sia di reagire in modo

estetico attraverso la creazione di forme intese come dominio e organizzazione del caos. Forme che sono l'espressione di un'estetica di tipo costruttivistico che si esprime nello "stile grande" erede del sublime schilleriano. Uno stile fatto di freddezza, lucidità, concentrazione, logica e rigore formale, capace di imprimere al caos del divenire una forma che va strappata continuamente alla tentazione di abbandonarsi all'illusione che le cose siano stabili ed eterne. In un frammento del 1881, Nietzsche scrive:

L'uomo della conoscenza desidera l'unione con le cose, e se ne vede separato: questa è la sua passione. O tutto deve dissolversi in conoscenza, o egli si dissolve negli oggetti: questa è la sua tragedia. La seconda cosa è la sua morte e il *pathos* della morte. La prima, la sua aspirazione a *trasformare* tutto in spirito. Godimento di vincere, far evaporare, far violenza alla *materia*, eccetera. Godimento dell'atomismo dei punti matematici. Avidità! (Nietzsche, 1965, pp. 314-315)

È una delle definizioni più segrete e appassionate che Nietzsche abbia dato del sublime, del *pathos* della conoscenza e della sua tragedia, della struggente necessità di dare forma alle cose. Il passo è preceduto dal nome di Lucrezio.

Bibliografia

Baioni, G., 2006, *Il sublime e il nulla. Il nichilismo tedesco dal Settecento al Novecento*, a cura di M. Fancelli, introduzione di C. Magris, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Baker, E., 2007, *Lucretius in the European Enlightenment*, in Gillespie, S. /Hardie, P. (a cura di), *The Cambridge Companion to Lucretius*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 274-288.

Blumenberg, H., 1985 *Naufragio con spettatore: paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, Il Mulino; ed. or. *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1979.

Burke, E., 1968, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, a cura di J. T. Boulton, Notre Dame/Indiana, Notre Dame Press.

Carrano, A., 2005, *Dismisura e apparenza. Vicissitudini di un'idea: il sublime da Kant a Schopenhauer*, Genova, il melangolo.

Conte, G. B., 1990, *Insegnamenti per un lettore sublime*, in Lucrezio, *La natura delle cose*, traduzione italiana di L. Canali, testo e commento di I. Dionigi, Milano, Rizzoli, pp. 7-47 (ripubblicato col titolo *Insegnamenti per un lettore sublime: Forma del testo e forma del destinatario nel De rerum natura di Lucrezio*, in Conte, G. B., *Generi e lettori: Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 9-52).

Longino, 1988, *Il sublime*, a cura di E. Matelli, Milano, Rusconi.

Lucrezio, 1990, *La natura delle cose*, introduzione di G. B. Conte, traduzione italiana di L. Canali, testo e commento di I. Dionigi, Milano, Rizzoli.

Most, G. W., 1984, *Sublime degli Antichi, Sublime dei Moderni*, in "Studi di estetica" 12, 1-2, N.S. 4/5, pp. 113-129.

Most, G. W., 2002, *After the Sublime: Stations in the Career of an Emotion*, in "The Yale Review", 90, pp. 101-120.

Most, G. W., 2003, *Il sublime oggi?*, in "Aevum antiquum", 3, pp. 41-62.

Nietzsche, F., 1965, *Opere*, edizione italiana condotta sul testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, vol. V, t. II, *Idilli di Messina, La gaia scienza e frammenti postumi (1881-1882)*, Milano, Adelphi; ed. or.: *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, a cura di G. Colli e M. Montinari, vol. 9, *Nachgelassene Fragmente 1880-1882*, München – Berlin – New York, DTV/de Gruyter, 1988.

Nisbet, H. B., 1986, *Lucretius in eighteenth-century Germany with a commentary on Goethe's "Metamorphose der Tiere"*, in "Modern Language Review", 81, pp. 97-115.

Porter, J. I., 2003, *Lucretius and the Poetics of Void*, in A. Monet (a cura di), *Le Jardin Romain: Epicurisme et poésie à Rome. Mélanges offerts à Mayotte Bollack*, Lille, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle, pp. 197-226

Porter, J. I., 2007, *Lucretius and the Sublime*, in Gillespie, S. /Hardie, P. (a cura di), *The Cambridge Companion to Lucretius*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 167-184.

Saint Girons, B., 1999, *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, traduzione italiana di C. Calì e R. Messori, Palermo, Aesthetica; ed. or. *Fiat lux. Une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire/Edima, 1993.

Saint Girons, B., 2006, *Il sublime*, Bologna, il Mulino; ed. or. *Le sublime de l'antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005.

Schiller, F., 1802, *Kleinere prosaische Schriften. Aus mehrern Zeitschriften vom Verfasser selbst gesammelt und verbessert*, Teil 4, Leipzig, Siegfried Lebrecht Crusius.

Schiller, F., 1951a; *Dell'arte tragica*, in *Saggi estetici*, a cura di C. Baseggio, Torino, Utet 1951, pp. 59-84; ed. or. *Über die tragische Kunst*, in *Sämtliche Werke*, a cura di G. Fricke e H. G. Göpfert, vol. 5, *Erzählungen. Theoretische Schriften*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993, pp. 372-393.

Schiller, F., 1951b, *Sul sublime*, in *Saggi estetici*, a cura di C. Baseggio, Torino, Utet, pp. 85-104; ed. or. *Über das Erhabene*, in *Sämtliche Werke*, cit., vol. 5, pp. 792-808.

Schiller, F., 2012, *Saggio sul rapporto tra la natura animale e la natura spirituale dell'uomo*, in *Il corpo e l'anima. Scritti giovanili*, a cura di G. Pinna, Roma, Armando, pp. 45-92; ed. or. *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, in *Sämtliche Werke*, cit., vol. 5, pp. 287-324.

Thouard, D., 2003 *Kant et Lucrèce*, in Monnet, A. (a cura di), *Le Jardin Romain: Epicurisme et poésie à Rome. Mélanges offerts à Mayotte Bollack*, Lille, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle, pp. 265–80.

Steintrager, J. A., 2012, *Oscillate and Reflect: La Mettrie, Materialist Physiology, and the Revival of the Epicurean Canon*, in Holmes, B. / Shearin, W. H., (a cura di), *Dynamic Readings. Studies in the Reception of Epicureanism*, Oxford, Oxford University Press, pp. 162-198.