

BALDINE SAINT GIRON, *IL SUBLIME*, IL MULINO, BOLOGNA 2006

di Giovanna Colosi

Impegnata da anni nello studio della problematica del sublime, Baldine Saint Giron, già autrice di un ponderoso volume sull'argomento¹, viene ora a cimentarsi, in un'articolata riflessione, con la storia di questo concetto, tentando di definirne anche la "matrice soggettivistica". Confrontarsi col sublime significa vivere quell'esperienza del sentirsi ghermiti (*saisissement*) che si accompagna sempre all'esperienza del sentirsi smarriti (*dessaisissement*). Sono queste le due fasi entro cui l'autrice rende il senso di un concetto che mal si presta alla concettualizzazione, collocandosi nella zona d'ombra dell'"incompresibile estetico": insondabile luogo-non-luogo abitato da quella presenza Altra, dalla quale, indifesi, ci lasciamo invadere: essa ci interpella dal più profondo del nostro essere e della nostra storia non solo singolare ma anche collettiva, in quanto esseri appartenenti a una comunità culturale.

"Spetta al soggetto creare condizioni favorevoli all'avvento del sublime, attestare la sua esistenza", in modo da catturare, entro una nuova luce, anche conoscenze (come la conoscenza scientifica) altrimenti destinate a rimanere formali e incomplete, nonché pericolosamente prive di coscienza. Di qui l'importanza di un'educazione al sublime: un'esigenza emersa già nell'antichità, nel quadro della riflessione greca sulla *paideta*, e protrattasi fino ai giorni nostri: l'autrice rivendica infatti il posto che spetta al sublime nel nostro sistema educativo "al fine di assicurare la formazione non solo dell'intelligenza ma anche [...] dell'immaginazione rammemorativa e della memoria immaginativa". Una memoria resuscitatrice ed evocatrice che ci permetta di acquisire, per dirla con Pierre Kaufmann, un "*ethos* civilizzatore" e che ci conduca al compi-

¹ B. Saint Giron, *Fiat Lux. Una filosofia del Sublime*, Palermo, Aesthetica, 2003.

mento intellettuale del nostro essere. È l'arte che presta vita al sublime: "un'arte che si manifesta non soltanto nelle opere più alte ma anche nei fenomeni del mondo sensibile" e la cui cifra è quella di un'invenzione eroica.

Questa complessa problematica si dispiega lungo nove capitoli preceduti da un'introduzione in cui Baldine Saint Girons, tra l'altro, afferma: "assumendo l'arte nella sua accezione più alta diremo anche che perviene al sublime ciò che, in ciascuna scienza, dipende dall'invenzione e mette il pensiero in uno stato di effervescenza". Proprio perché ci pone di fronte a un concetto inafferrabile come l'"incomprensibile estetico", il sublime minaccia anche le nostre preziose certezze scientifiche, nonché la coerenza delle nostre sintesi di percezione, rendendoci impossibili il conforto (di aristotelica memoria) di un bene supremo fondato su una visione prestabilita della natura. Allora la pluralità dei modelli viene a inquietarci e ci avverte che tutto deve essere inventato o reinventato: "Il sublime è un principio di metamorfosi almeno quanto lo è la conoscenza: e il suo sapere mi modifica ancor prima che io vi abbia accesso, mentre invece la conoscenza, da sola, rimane spesso esterna a me". L'ambiguo assalto del sublime (che ci ghermisce mentre ci smarrisce, che ci trascende mentre ci abbandona) non si esercita esclusivamente in una sfera speculativa ma anche nella sfera del corpo senziente e paziente.

Nei primi tre capitoli (1. *L'educazione al sublime: da Platone a Longino*; 2. *Il sublime e il tragico: Longino contro Aristotele*; 3. *Il termine "sublime": una doppia tradizione antica*), l'Autrice mette in relazione il sublime come desiderio "d'elevazione dell'umanità al di sopra di sé stessa", con le sue radici che affondano nell'ideale platonico di una *paideta* intesa come una terribile scommessa, operata da una conversione (*periagogé*) che ci avverte dell'ambivalenza della *téchne*, situata alla congiunzione tra l'abilità e l'arte, tra il possibile e l'impossibile. Di qui l'importanza del mito platonico della caverna, in cui si compie, in un legame indissolubile, l'esperienza del *saisissement* e del *dessaisissement*, stretti nel loro movimento di *anabasi* e di *catabasi*: "È proprio dell'uomo autentico vedere al di là del proprio naso, tenersi eretto e sentirsi attratto dalle vette. [...] La *paideta* mira a liberare lo slancio e la forza della sublimazione per guidare l'uomo a superare sé stesso". E così al Platone del X libro della *Repubblica*, che biasima coloro che "come bestie, tengono sempre lo sguardo in giù, curvi verso il suolo e verso le loro mense, e rimpinzandosi e montando; per la smodata cupidigia di questi piaceri si prendono a calci e a cornate, e s'ammazzano a vicenda con corna e zoccoli ferrei: la causa è l'insaziabilità", farà eco Ovidio (*Met.* 1.84-86): "Mentre gli altri animali

stanno curvi e guardano il suolo, | agli uomini egli dette un viso rivolto verso l'alto | e ordinò che vedesse il cielo e che fissasse, eretto, il firmamento". Questa immagine verrà poi ripresa da Longino e da Vico. E appunto Longino, che pur sottolinea l'importanza paideutica del sublime, sposta il baricentro del discorso sulla nobiltà d'animo e sull'elevazione del sentimento. Il trattato *Perì hypsous* rompe infatti con l'ontologia e si concentra sul sublime, la cui rivelazione si dà nel *logos* (sia esso discorso, stile o semplice dire) che esige sempre un *kairós*: "un tempo, trascendente e immanente, privo e insieme creatore di luogo, insituabile e insinuante". Esperienza, questa, sempre dolorosa. Ma se il sublime, fonte di conoscenza superiore, si esperisce sempre nella sofferenza, come ci ricorda il *pathei mathos* di Eschilo nell'*Agamennone*, quale rapporto – si chiede l'autrice nel cap. II – intratterrà esso con la tragedia? In senso proprio, il sublime è un piacere che deriva dalla contemplazione o dall'imitazione di una situazione dolorosa: concetto, questo, che sta alla base dell'idea aristotelica di tragedia, onde il poeta tragico è colui che "deve procacciare quel piacere che nasce dalla pietà e dal terrore attraverso l'imitazione" (*Poet.* 14, 1453 b10). Questa nozione sarà il fondamento dell'*Inchiesta sul bello e il sublime* (1757) di Edmund Burke e, com'è noto, ritornerà anche in Kant.

Il III capitolo s'interroga sul significato del termine *sublime* all'interno di una duplice tradizione: quella retorica greco-romana e quella filosofica greca. I greci definirono il sublime con il termine *hypsos*, che designava l'"elevatezza", mentre il latino *sublimis* indicava uno slancio obliquo verso l'alto, un movimento le cui vie sono spesso tortuose e imprevedibili. Nel XVII sec., Boileau, traducendo in francese l'opera di Longino, renderà *hypsos* con *le sublime* (dove il titolo: *Traité du Sublime ou du Merveilleux dans le Discours*) e ridesterà così l'interesse dei dotti per questo trattatello per tanti secoli dimenticato.

Nel IV capitolo (*Dal gusto di Dio al gusto del sublime*), la Saint Girons considera l'apparizione tardiva di un sublime cristiano e si interroga sulle possibili affinità tra la pratica del sublime e la sperimentazione del "gusto di Dio", un atto ormai lontano dall'aria, spesso greve, della tragedia greca. Ma è con la *Scienza Nuova* di Vico (capitolo V: *Il sublime e l'istituzione della civiltà: Giambattista Vico*) che un modo inedito di studiare l'uomo e il mondo civile viene a imporsi, modificando il nostro sguardo sull'Antichità proprio alla luce del sublime. Secondo Vico, l'umano propriamente detto risiede infatti nella capacità di inventare cose sublimi (*sublimia*). Essa permette "all'uomo di nascere a sé stesso e di dar luogo, nello stesso tempo, al mondo e alle sue istituzioni". I tratti

distintivi del sublime vichiano sono: l'adesione emotiva a ciò che ci oltrepassa in quanto umani proprio nel momento in cui ci prostra (ancora una volta, il motivo del *dessaisissement*), la forza creativa del pensiero e la metamorfosi dell'uomo sotto l'effetto di un sapere sconvolgente.

Con Burke e con Kant (capitolo VI: *Dal sublime eroico al sublime terribile: Burke e Kant*) si attua il passaggio da un sublime poetico, eroico e teomorfico (il sublime vichiano, ancora fondato sul dualismo tra l'immaginazione e la ragione) a un sublime naturale che nasce dal dolore, dall'angoscia e in generale da situazioni di pericolo, come dirà Burke nella sua *Inquiry*: motivo, questo, non ignorato da Longino. Burke collega il sublime non più alla luce del *fiat lux* ma alla notte nera che "ci espropria dei nostri poteri visivi e che, esponendoci a tutti i pericoli, ci consegna inermi alla pesantezza di uno spazio disumanizzato". Ma come possa nascerne un godimento (perché il sublime è anche un godimento) è problema che Burke risolve riferendosi ai moti che il dolore e il terrore provocano nell'animo quando ci sentiamo liberati dal reale pericolo della distruzione. In questo caso, dice Burke, si produce non già un piacere ma un "dilettoso orrore", una tranquillità tinta di terrore.

In età romantica – benché si faccia strada anche l'idea di un sublime incline a cristianizzarsi e a moralizzarsi, oltre la sfera artistica, verso una "filosofia dei valori" – il sublime perderà la sua forza sovversiva, avviandosi al declino. Perciò Nietzsche, fedele all'esempio dell'Antichità, vedrà nel sublime l'"assoggettamento artistico dell'orribile" e condannerà il sublime moderno in quanto solenne, brutto e pretenzioso (capitolo VII: *Il sublime romantico e il ritorno dell'anima*).

Nel tardo Ottocento (capitolo VIII: *Il sublime e l'arte moderna*), in una stagione dominata dal realismo e dallo scientismo, il sublime va incontro a un certo disinteresse che, da una parte, "provoca una frattura con la tradizionale centralità del soggetto e delle sue proiezioni", dall'altra parte, viene "a trasformare il sublime in un evento, per sua propria essenza, perturbatore". Esso infatti torna a riaffermarsi entro la ricerca dell'arte moderna e in particolare dell'arte americana.

Ammettere l'inquietante ruolo del sublime significa anche riconoscere una funzione di stimolo per le forze dell'*ingenium*, una capacità di comunicare alla mente uno slancio nuovo, effervescente e creativo. E in questo senso l'Autrice si ricollega (capitolo IX: *Il sublime l'inconscio e la sublimazione*) alle riflessioni di Freud e di Lacan sull'inconscio e sulla sublimazione, tentando di indagare la possibilità di reperire un legame con il sublime. Se l'inconscio trova la sua prima scaturigine nella proble-

matica del sublime e in Vico, la sublimazione risale all'idea aristotelica di *kátharsis*. Come il sublime, anche l'inconscio si esplica in un linguaggio che si oppone al discorso razionale nonché alla logica che sottostà, soffocandola, all'invenzione e alla conoscenza immaginativa.

“L'arte è il sublime e non può che essere il sublime”. Certo, l'arte non sopprime lo scandalo dell'orrore e della sofferenza, ma proprio nell'esperienza dell'“atto estetico” il dolore trova una possibilità di riscatto: e in questo consiste il paradosso dell'arte. Ma se il sublime non può che darsi nel sensibile e se, per dirla con Paul Klee, resta “incatturabile nell'immanenza”, esso presuppone il folgorante incontro, fecondo e complice, con uno spettatore-artista, che, più o meno coscientemente, ravvisa dentro di sé una presenza che lo precede e alla quale, senza frapporre indugi, egli si concede: incontro nelle cui pieghe la seducente scintillazione semantica della vertigine innesca l'enigmatica sospensione del sublime. Propedeutica esperienza dell'ascolto di una presenza “altra” dalla quale, mal mio grado, sono abitato, per avventurarmi nella dolorosa interrogazione del sottosuolo della mia anima. Esperienza essenzialmente destrutturante, da cui il soggetto fuoriesce intimamente modificato e ricco di una nuova e prismatica apprensione del reale. E se da un lato questa esperienza è, per tornare a Vico, presupposto per la creazione di istituzioni sublimi, essa è anche, dall'altro lato, intima escavazione che ci permette di riscoprire il nostro contatto con la notte dei tempi, condizione per cedere a una logica del passaggio e dell'incontro e quindi dell'accoglienza dell'Altro, ma anche, più semplicemente, dell'“altro”, non più estraneo e straniero, in un nuovo sistema di risonanza culturale.

L'autrice attribuisce al sublime anche una valenza salvifica, perché il sublime accende una metamorfosi del soggetto nella misura in cui lo determina a resistere alle più diverse e minacciose forme di barbarie, derivanti da un atteggiamento consumistico e da un progresso disumanizzante. Sola possibilità di affrancarsi dalla banalità dell'esistenza, dalla noia e dall'angoscia del tempo che passa, l'esperienza sublime ci vendica perché noi, lasciandoci sottrarre all'assedio della massificazione, facciamo sì che essa ci restituisca alla nostra singolarità e unicità e a una dimensione privilegiata dell'esistenza: quella zona d'ombra insituabile – familiare ma al contempo estranea e spaesante – in cui coabitiamo con un Altro da noi che è anche l'Oltre-noi e che ci interpella da quel fuori che è dentro di noi. Così veniamo spinti a rimetterci in questione, riflettendo sul nostro passato per poter meglio comprendere il nostro presente e per meglio orientarci sul nostro avvenire.