Baldine Saint Girons, *Il sublime*, Bologna, il Mulino (Lessico dell'estetica, 18), 2006, pp. 250.

Nel rendere conto dell'ultimo lavoro di Baldine Saint Girons, converrà cominciare dalle conclusioni, nelle quali viene esplicitamente dichiarata la posta in gioco della "filosofia del sublime" che l'autrice è venuta elaborando a partire dalla pubblicazione della sua fondamentale monografia *Fiat lux. Une philosophie du sublime*, apparsa nel 1993 (trad. it. Palermo, Aesthetica, 1999). Benché il volume si presenti come "voce" di un "lessico dell'estetica", esso in realtà è ben lungi dal ridursi a una semplice opera dossografica ad uso divulgativo: in esso anzi viene avanzata, con ammirevole concisione e chiarezza, una proposta teorica di estrema attualità e originalità, che prende le distanze dalle tendenze dominanti nell'estetica contemporanea (dall'ermeneutica gadameriana all'estetica della ricezione, dall'approccio "analitico" all'arte al decostruzionismo). Pur consapevole che, in effetti, è ormai venuta meno la possibilità di perseguire ogni progetto di estetica essenzialista, normativa e ontologicamente fondata su un qualsivoglia sistema di valori *a priori*, Baldine Saint Girons reagisce a quest'impossibilità di fondare un'ontologia dell'arte suggerendo di ripensare radicalmente la nozione di sublime – o per meglio dire, di recuperare il sublime nella sua più originaria natura di "esperienza fondamentale" (secondo l'espressione di Ernesto Grassi, cit. a p. 226). È alla luce di questa esigenza teorica che la lunga storia di questa nozione viene allora ripercorsa dall'autrice nei suoi momenti salienti (da Longino a Vico, da Platone a Burke, Kant e i romantici, fino a Freud e Lacan), alla ricerca di quegli elementi che possono illustrarne gli aspetti ancora vivi e attuali: l'erudizione storiografica risulta quindi strettamente funzionale all'ipotesi filosofica che innerva e motiva l'intera indagine.

In primo luogo, si tratta di pensare il sublime sottraendolo alle tradizionali categorie estetiche, quali "il bello", "il brutto", "il grazioso": a rigore, esso non deve essere nemmeno concepito come un vero e proprio concetto, che, in quanto tale, possa essere definito come un universale astratto, e dunque circoscritto nella

sua essenza sovrastorica e ideale. Il nesso che l'autrice scorge tra sublime e sublimazione (in accezione psicanalitica) trascende la semplice affinità etimologica tra i due termini, acquisendo invece una rilevanza teorica centrale nel caratterizzare la natura del sublime come esperienza che coinvolge il soggetto nella sua integrità (cfr. pp. 206-217). La "sublimazione estetica" non si risolve in un'esperienza estetica disinteressata, ovvero distaccata e contemplativa: "il sublime 'mi sublima' nel senso che mi solleva se non proprio alla sua altezza, almeno al di sopra dei miei più immediati interessi egoistici", e dunque "mi provoca una metamorfosi in profondità, tanto che la frontiera tra l'io e l'altro esplode" (p. 208). Vano sarebbe pertanto perseverare nella ricerca di un'idea universale e astratta di sublimità; esso rimanda piuttosto ai concreti effetti di quell'"atto estetico", che per Baldine Saint Girons consiste, "almeno in un primo momento", nell'"evitare gli automatismi di un'artisticizzazione concepita come semplice applicazione di schemi socio-trascentuali. È decidere di usare noi stessi come un tramite, in modo da lasciar risuonare la cosa per se stessa e in modo da concedere alla presenza tutte le sue *chances*, accettando che essa, almeno in un'occasione, possa imporsi su ogni significato predeterminato" (p. 183). In questo modo, il sublime viene sottratto anche a ogni teoria della ricezione estetica, con quel tanto che questa comporta di passivo da parte del soggetto ricevente: esso viene ridefinito a partire dalla tensione dialettica di azione e reazione che lega il soggetto all'oggetto estetico o artistico (evento naturale oppure opera d'arte). Per questo non ci sono oggetti che possano essere definiti "sublimi" in sé (che posseggano la qualità essenziale della "sublimità"), ma ci sono, di volta in volta, esperienze che costringono il soggetto a uscire da sé, etimologicamente: a elevarsi (cfr. pp. 69-71); allo stesso tempo, per lui, ciò significa anche misurarsi con ciò che lo trascende, con l'altro da sé, con l'altro che il soggetto stesso reca in sé.

Oltre a una filosofia dell'arte, la filosofia del sublime implica una filosofia del soggetto, anche se ovviamente non sarà il soggetto autofondantesi della tradizione razionalistica (da Platone a Descartes), né quello trascendentale kantiano, un io-penso assunto come pura funzione intellettuale, bensì "un soggetto singolare, segnato e reclamato dall'opera" — più precisamente, esso non costituisce il fondamento della conoscenza, poiché è

proprio la filosofia dell'arte che "ne permette la conoscenza" (p. 225). Il sublime funge infatti da reagente, permettendo di conoscere e di dare espressione a quegli aspetti del soggetto che ne minano dall'interno l'unità sostanziale e la razionalità autoriflessiva: non è dunque un'analogia generica e vagamente suggestiva quella che viene istituita tra il sublime (in particolare quale Vico lo intende) e l'inconscio. In entrambi si compie quel "superamento dell'io" (p. 15), che poco ha di hegeliano, essendo piuttosto una destituzione delle istanze razionali del soggetto e un'apertura verso l'altro. Se l'inconscio è "il discorso dell'Altro: il discorso in cui il soggetto riceve il suo stesso messaggio in una forma diversa" (p. 199), il sublime si manifesta nel soggetto in un "sentirsi penetrare da un'arte e da un sapere che vengono da altrove". L'io agisce così da tramite, che permette di "conoscere l'Altro che ci attraversa e ci avvolge, sì da acquisirci tra i suoi molteplici strumenti di riflessione e d'invenzione" (p. 203). In tal modo, questa filosofia del soggetto scisso è sottesa alla filosofia del sublime.

Una delle formule che esprime meglio e più sinteticamente tale filosofia, e che ricorre sovente nel corso dell'intero testo, afferma che il sublime "mi ghermisce e mi smarrisce, mi afferra e mi atterra" (p. 14). Le due nozioni di *saisissement* e *desaisissement*, ovvero "l'esperienza dell'essere ghermiti e l'esperienza dell'essere smarriti" (p. 31), risultano complementari tra loro ed esprimono la costitutiva dialetticità dell'esperienza del sublime, o quanto meno il manifestarsi in essa di due forze che aggrediscono il soggetto contemporaneamente, lacerandolo: "il *saisissement* mi ghermisce proprio mentre mi smarrisce (*saisit tout en dessaisissant*) [...]: mi prende con sé, mi 'disprende' (nel senso che mi separa) da me e mi sorprende" (p. 30). Questo costituisce propriamente il paradosso che caratterizza il sublime: "il momento in cui il soggetto si sente ghermito e smarrito, afferrato e atterrato è anche il momento in cui il soggetto acquisisce la più acuta coscienza di se stesso, della sua nudità e del suo bisogno di autosuperarsi" (p. 18). L'esperienza del sublime, diversamente dalla conoscenza razionale, si fa carico di questa irrisolta tensione: in ciò si rivela, una volta di più, la sua irriducibilità alle tradizionali categorie estetiche, in particolar modo alla nozione aristotelica di catarsi, la cui funzione, in definitiva, si rivela neutralizzante e normalizzante rispetto agli effetti perturbanti della

tragedia (cfr. p. 53). Richiamandosi alle teorie di Longino, Baldine Saint Girons, per illustrare la natura di questa tensione, suggerisce invece di recuperare la nozione di *ékplexis*, “ovvero dell’urto emotivo, dello *choc* o della ‘presa’ (*saisissement*)” prodotta in particolare dall’“immaginazione visionaria del poeta tragico” sull’immaginazione del lettore-spettatore: di conseguenza, il sublime stesso è l’effetto di questa forza espressa dalle “*phantásiai* in quanto raffigurazioni o apparizioni immaginative” (p. 55).

La nozione di urto risulta efficace inoltre quando si tratta di descrivere il carattere subitaneo e folgorante dell’esperienza del sublime. Questa si compie con l’improvvisa violenza di una “sorpresa”, che viene definita, giocando sulla parola, come “una presa di massimo grado”. La fulmineità con cui la “presa” (*saisissement*) agisce sul soggetto è un tratto peculiare del sublime, il quale, se da un lato afferra (*saisit*), dall’altro è, per sua natura, inafferrabile (*insaisissable*) (p. 30): esso anzi è precisamente l’inafferrabile che afferra (*l’insaisissable qui saisit*) (cfr. p. 191). Questa inafferrabilità non concerne tanto la presunta ineffabilità del sublime (*topos* ritrito, e che l’ideale vichiano di educazione al sublime contesta, cfr. pp. 109-111) quanto le modalità con cui esso viene esperito dal soggetto: la dottrina longiniana del *kairós* (cfr. p. 37) soccorre per meglio comprendere come quella che è stata chiamata “inafferrabilità” del sublime dipenda dalla fuggevolezza del *kairós*, del momento “propizio”, “conveniente”, che, in quanto tale, è perfettamente definibile, ma che appunto non si lascia afferrare (cioè fissare e ripetere a volontà) — si può solo apprendere a sfruttarlo nell’istante favorevole del suo darsi, sottomettendosi al suo impeto. È in questo vertiginoso balenare del *kairós* che il soggetto si sente “penetrare da un’arte e da un sapere che vengono da altrove”: esso costituisce il momento, propizio e fuggevole, non predeterminato né prevedibile razionalmente, in cui il soggetto si sente “ghermito e smarrito”, in cui prende coscienza di se stesso e della tensione che lo lacera e che, al contempo, gli permette di portare alla luce l’altro che reca in sé.

Il sublime costringe pertanto il soggetto a reagire all’“aggressione” cui viene sottoposto: “il sublime è un principio di metamorfosi almeno quanto lo è la conoscenza, ancora prima che io vi abbia accesso, mentre invece la conoscenza, da sola,

rimane spesso esterna a me” (p. 15). È evidente che questo genere di conoscenza non soddisfa le esigenze di universalità oggettiva del sapere scientifico (quale Kant lo definisce), ma presenta, come già suggeriva Longino, i caratteri di un’“universalità soggettiva”, “giacché [tale conoscenza] riguarda il rapporto della rappresentazione non già con l’oggetto, ma con il soggetto: così che il soggetto se ne senta emotivamente affetto” (p. 34). La conseguenza è che, nell’esperienza del sublime, il soggetto stesso si “sublimizza”. Al di là, o al di qua, di ogni fideismo, sarà lecito accostare questa esperienza all’esperienza mistica: recuperando alla nozione di *gustus Dei* (e soffermandosi in particolare sui testi di Origene e Agostino), Baldine Saint Girons sottolinea la “forma di creatività latente” che inerisce all’esperienza mistica (p. 97). Ed è proprio questo aspetto che giustifica l’accostamento tra i due tipi d’esperienza dal punto di vista di una filosofia del sublime: il ruolo attivo del soggetto viene così ribadito, e l’autrice lo ritrova nel pensiero di Vico, per il quale l’originalità “consiste nel porre l’accento sul potere causativo del soggetto che, nel sublime, perviene all’universale” (sottinteso: soggettivo) (p. 110): “cura di Vico è infatti dimostrare la produttività dell’*ingenium*: e il suo sublime è anzitutto un sublime d’invenzione” (p. 108). Ancora una volta, la filosofia del sublime dimostra di essere, al contempo, una filosofia del soggetto.

In un’epoca come la nostra, in cui tanto lo statuto ontologico dell’arte che quello del soggetto sembrano essere entrati definitivamente in crisi, ripensare la nozione di sublime dimostra di non essere un semplice esercizio storiografico, ma è un modo per affrontare i problemi e le difficoltà sollevate dalla modernità. Al cospetto di una pratica artistica che, per scelta deliberata (in realtà, per una necessità storica), si sottrae alle tradizionali categorie dell’estetica e sfida le forme convenzionali di ricezione, e di un soggetto che non è più in grado di giustificare la propria pretesa di imporsi come fondamento sostanziale di ogni atto di conoscenza, il sublime, che per definizione eccede la conoscenza razionale e dischiude imprevedibili orizzonti d’esperienza, riacquista la sua attualità e la sua efficacia euristica: esso permette infatti di descrivere e comprendere le forme di esperienza estetica che l’arte moderna (a partire da Baudelaire) ha reso ormai usuali, ma che continuano a inquietare il pubblico e a interrogare la teoria dell’arte. L’arte contemporanea – e l’espressionismo astratto in

particolare (ma sarà lecito pensare, in ambito letterario, anche alle principali figure novecentesche, da Kafka a Celan e a Beckett) – offre un esempio del modo in cui il sublime si manifesta nel cuore della modernità, e, nello stesso tempo, costituisce un banco di prova per verificare la tenuta della proposta teorica di Baldine Saint Girons (cfr. pp. 169-191). Il “crollo del senso” (p. 179), che per Adorno costituiva il carattere d’enigma dell’opera d’arte moderna, travolge anche le categorie estetiche tradizionali: il sublime, proprio perché irriducibile alla fissità essenzialistica di tali categorie, risulta adeguato a descrivere la natura perturbante di forme artistiche, poetiche e letterarie che esibiscono questa eclissi del significato come propria *ratio essendi*. L’opera d’arte moderna si offre, sovente con aria di sfida, come un “oggetto impossibile” (p. 171), in ogni caso enigmatico: ma, conformemente alla dottrina kantiana, “ciò che [...] ci sarebbe apparso inespugnabile, inimmaginabile, ingodibile, il sublime ce lo rende presente, trascinando il nostro pensiero verso il suo limite o il suo punto estremo: quel punto in tutto si dislega e in cui però tutto potrebbe anche stringersi in altri nodi” (p. 137); in altre parole, il “merito grandissimo” che bisogna riconoscere al sublime kantiano, soprattutto dal punto di vista retrospettivo della nostra modernità, è “di avere eletto l’impensabile al rango di un oggetto del pensiero” (p. 150). Se la peculiarità dell’arte moderna è quella di essersi spinta fino ai limiti, e oltre, di quello che la tradizione riconosceva e pensava come artistico, il sublime ha rappresentato, da sempre, forse prima ancora di saperlo, l’esperienza di questo superamento dei limiti. Le opere d’arte continuano a funzionare come significanti, anche quando il loro significato pare offuscarsi e sfuggire alle categorie della conoscenza razionale, e allora il sublime può fungere da “efficace principio di gerarchia e di analisi delle opere” (p. 229), proprio nel momento in cui queste si sottraggono caparbiamente alla comprensione e alla fruizione che venivano garantite da categorie elaborate nel corso di una secolare tradizione filosofica che attribuiva al soggetto e all’oggetto estetico un’essenza e una funzione che oggi paiono svuotate di senso.

È soltanto alla luce di una filosofia del sublime come quella fin qui tratteggiata che, in effetti, si può coerentemente affermare che “l’arte è il sublime, e non può che essere il sublime” (pp. 227-228), poiché essa “compie il suo scopo solo quando, sul

limite del mostruoso, dell'innominabile e dell'insensato, incontra un soggetto che se ne lascia ghermire e smarrire” (p. 222). È il crollo del senso che paradossalmente inverte il sublime. Si è in tal modo ritornati a quello che era stato assunto come punto di partenza: intendendo il sublime come “esperienza fondamentale” si fa di esso un principio, che però, alla fine, è anche risultato (cfr. p. 225): la verità del sublime è l'esito di una storia lunga e travagliata. Non ha nessuna essenza trascendente da rivelarci, ma ci può ancora servire per comprendere il contraddittorio e ineludibile rapporto del soggetto con quella perturbante forma di alterità, al contempo familiare e inquietante, che continuiamo a chiamare arte.

(Riccardo Campi)

[indietro](#)