

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

Corso Vittorio Emanuele II, 229
00186 Roma
telefono 06 / 42 81 84 17
fax 06 / 42 74 79 31

Siamo su:

www.carocci.it
www.facebook.com/caroccieditore
www.twitter.com/caroccieditore

Serena Feloj

Estetica del disgusto

Mendelssohn, Kant e i limiti della rappresentazione



Carocci editore

1^a edizione, marzo 2017
© copyright 2017 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Elisabetta Ingarao, Roma

Finito di stampare nel marzo 2017
da Grafiche VD srl, Città di Castello (PG)

ISBN 978-88-430-8674-0

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

Avvertenza	11
Introduzione	15
1. L'umanesimo estetico di Mendelssohn e il dibattito sul disgusto	21
1.1. Una questione di confini: il disgusto e la nascita dell'estetica	22
1.2. Molteplicità e unità	31
1.3. Bellezza e perfezione: la critica a Baumgarten e Meier	37
1.4. La rappresentazione perfetta: Mendelssohn e Sulzer	44
1.5. Sublime, dispiacere e tragedia	48
1.6. Disgusto e compassione: dall'esclusione estetica verso la morale	54
1.7. Disgusto e finalità: una discussione della teodicea tra estetica e morale	60
1.8. Rappresentare e volere: l'umanesimo estetico e i limiti della rappresentazione	69
1.9. Ciò che non si può rappresentare non è ciò che non si deve rappresentare	79
2. Educare al disgusto: Kant e l'estetica dei costumi	83
2.1. Arte e natura, illusione e perfezione	85
2.2. I limiti della rappresentazione e l'esclusione del disgusto dall'estetica	91

INDICE

2.3.	L'allegoria come soluzione estetica al disgusto	98
2.4.	Dell'impossibilità di giudizi estetici negativi	102
2.5.	Vitalismo, abitudine e noia: il disgusto nell'antropologia	107
2.6.	Perfezionare l'uomo, educare al disgusto	118
2.7.	L'uomo intero e la filosofia applicata	124
2.8.	Disgusto: un movente morale negativo?	128
2.9.	L'educazione estetica	134
2.10.	Per un'estetica dei costumi	139
3.	Disgusto e rappresentazione	145
3.1.	L'insuperabilità del disgusto: una fenomenologia	150
3.2.	L'irrappresentabilità del disgusto: <i>Economimesis</i>	154
3.3.	L'educabilità del disgusto: un sentimento moralmente ot- tuso?	157
3.4.	La moralità del disgusto: uno schema incorporato	162
3.5.	Per un'estetica non normativa	165
	Bibliografia	169
	Indice dei nomi	187

Forse, – rispose lei, – solo la gente molto occupata nell’ordine inganni ha la pratica di calarsi così a fondo sotto la superficie. Vi posso garantire che, per quanto mi concerne, quando leggo una novella, la accetto sempre come il resoconto di qualcosa che è realmente e propriamente accaduto.

Murasaki Shikibu, *Genji Monogatari*

Avvertenza

Le opere di Mendelssohn vengono citate facendo riferimento alle *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe* (hrsg. v. A. Altmann, M. Brocke, E. J. Engel, D. Krochmalnik, Frommann-Holzboog, Stuttgart 1972 ss.). Si indica fra parentesi la sigla JubA, seguita dal numero del volume di riferimento e dal numero di pagina. Per gli scritti di estetica è stata utilizzata principalmente la versione contenuta nelle *Philosophische Schriften* del 1771. Per quanto riguarda la traduzione italiana, è stato utilizzato: M. Mendelssohn, *Scritti di estetica*, a cura di L. Lattanzi, Aesthetica, Palermo 2004 (che comprende: *Sui sentimenti, Rapsodia, Sui principi fondamentali delle belle lettere e delle belle arti* e *Sul sublime e l'ingenuo nelle belle lettere*). Per i testi non disponibili in italiano è stata fornita una mia traduzione dei passi citati.

Le opere di Kant vengono citate dai *Gesammelte Werke. Akademie Ausgabe*. Si indica fra parentesi l'abbreviazione del titolo dell'opera seguita dal numero di pagina della *Akademie Ausgabe* e, ove disponibile, dal numero di pagina nella traduzione italiana. Di seguito sono elencate le abbreviazioni utilizzate, con l'indicazione del volume della *Akademie Ausgabe* (AA) e con i riferimenti bibliografici delle traduzioni italiane.

Anth	<i>Anthropologie in pragmatischer Hinsicht</i> , AA, vol. VII (trad. it. a cura di G. Garelli, <i>Antropologia dal punto di vista pragmatico</i> , Einaudi, Torino 2010).
BDG	<i>Der einzig mögliche Beweisgrund zu einer Demonstration des Daseins Gottes</i> , AA, vol. II (trad. it. a cura di R. Assunto, R. Hohenhemser, <i>L'unico argomento possibile per una dimostrazione dell'esistenza di Dio</i> , in I. Kant, <i>Scritti precritici</i> , Laterza, Roma-Bari 2000).
Bem	<i>Bemerkungen zu den Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen</i> , AA, vol. XX (trad. it. a cura di K. Tenenbaum, <i>Bemerkungen: note per un diario filosofico</i> , Meltemi, Roma 2001).
Br	<i>Briefe</i> , AA, voll. X-XIII.

- EaD *Das Ende aller Dinge*, AA, vol. VIII (trad. it. a cura di A. Tagliapietra, *La fine di tutte le cose*, Bollati Boringhieri, Torino 2006).
- EEKU *Erste Einleitung in die Kritik der Urteilkraft*, AA, vol. XX (trad. it. a cura di L. Anceschi e P. Manganaro, *Prima introduzione alla Critica del Giudizio*, Laterza, Bari 1979).
- GMS *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, AA, vol. IV (trad. it. a cura di P. Chiodi, *Fondazione della metafisica dei costumi*, in I. Kant, *Critica della ragion pratica e altri scritti morali*, UTET, Torino 2006).
- GSE *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, AA, vol. II (trad. it. a cura di G. Morpurgo Tagliabue e L. Novati, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, Rizzoli, Milano 1989).
- IaG *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, AA, vol. VIII (trad. it. a cura di V. Mathieu, L. Firpo e N. Bobbio, *Idea di una storia universale dal punto di vista cosmopolitico*, in I. Kant, *Scritti politici*, UTET, Torino 2010).
- KpV *Kritik der praktischen Vernunft*, AA, vol. V (trad. it. a cura di P. Chiodi, *Critica della ragion pratica*, in I. Kant, *Critica della ragion pratica e altri scritti morali*, UTET, Torino 2006).
- KrV *Kritik der reinen Vernunft*, AA, voll. III e IV (trad. it. a cura di G. Colli, *Critica della ragione pura*, Adelphi, Milano 1976).
- KU I. Kant, *Kritik der Urteilkraft*, AA, vol. V (trad. it. a cura di L. Amoroso, *Critica della capacità di giudizio*, Rizzoli, Milano 1995).
- Log *Logik*, AA, vol. IX (trad. it. a cura di L. Amoroso, *Logica*, Laterza, Roma-Bari 1984).
- MAN *Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft*, AA, vol. IV.
- MpVT *Über das Mißlingen aller philosophischen Versuche in der Theodicee*, AA, vol. VIII.
- MdS *Die Metaphysik der Sitten*, AA, vol. VI (trad. it. a cura di G. Vidari, *Metafisica dei costumi*, Laterza, Roma-Bari 1983).
- NG *Versuch, den Begriff der negativen Größen in die Weltweisheit einzuführen*, AA, vol. II (trad. it. a cura di P. Carabellese, *Tentativo per introdurre nella filosofia il concetto delle quan-*

- tità negative*, in I. Kant, *Scritti precritici*, Laterza, Roma-Bari 1990).
- Päd *Pädagogik*, AA, vol. IX (nonostante fosse disponibile, per questo testo si è preferito non ricorrere alla traduzione italiana, ma ritradurre i passi i citati).
- Refl *Reflexionen*, AA, voll. XIV-XIX.
- UD *Untersuchung über die Deutlichkeit der Grundsätze der natürlichen Theologie und der Moral*, AA, vol. II (trad. it. a cura di R. Assunto, R. Hohenhemser, *Indagine sulla distinzione dei principi della teologia naturale e della morale*, in I. Kant, *Scritti precritici*, Laterza, Roma-Bari 2000).
- V-Anth/Busolt Vorlesungen Wintersemester 1788-89 Busolt, AA, vol. XXV.
- V-Anth/Collins Vorlesungen Wintersemester 1772-73 Collins, AA, vol. XXV.
- V-Anth/Fried Vorlesungen Wintersemester 1775-76 Friedländer, AA, vol. XXV.
- V-Anth/Mensch Vorlesungen Wintersemester 1781-82 Menschenkunde, Petersburg, AA, vol. XXV.
- V-Anth/Mron Vorlesungen Wintersemester 1784-85 Mrongovius, AA, vol. XXV.
- V-Anth/Parow Vorlesungen Wintersemester 1772-73 Parow, AA, vol. XXV.
- V-Anth/Pillau Vorlesungen Wintersemester 1777-78 Pillau, AA, vol. XXV.

Introduzione

«Nulla – scrive Lessing nel *Laocoonte* – è più ingannevole di leggi universali per i nostri sentimenti. Il loro intreccio è così sottile e complesso che anche alla speculazione più accorta è a mala pena possibile coglierne un filo singolo e seguirne tutti i viluppi» (Lessing, 1766, trad. it. p. 35). Una riflessione sul disgusto che muova dal dibattito settecentesco porta inevitabilmente alla stessa consapevolezza di Lessing: non è possibile attribuire una regola al disgusto, né tantomeno una legge universale, al più è possibile seguirne un «filo singolo». Lessing scrive di questa impossibilità nel determinare i sentimenti a commento del *Filottete*, non soltanto tragedia di grande successo nel Settecento¹, ma anche opera che suscita importanti riflessioni estetiche: fino a che punto è possibile rappresentare la piaga disgustosa che affligge Filottete? E l'eroismo tragico è compatibile con l'esibizione del dolore? Infine, il disgusto che i compagni provano per la ferita

1. Filottete, ferito al piede da un serpente mentre è diretto a Troia con Ulisse, viene abbandonato sull'isola deserta di Lemno a causa del disgusto provato dai compagni per la sua ferita. In seguito a una profezia, Ulisse torna sull'isola per convincere con l'inganno Filottete a cedergli il suo arco. La tragedia sofoclea del *Filottete* mette in scena diversi valori morali, quali la reintegrazione nella comunità, il confronto con il passato, il conflitto tra l'interesse del singolo e quello dei molti. Ciò fa del *Filottete* un testo particolarmente adatto alla discussione settecentesca, sia per motivi pratici: permette di mettere in scena l'avversione illuministica per la figura di Ulisse ingannatore, ha un fine politico, possiede una funzione pedagogica; sia per motivi teorici: rappresenta la sofferenza e il disgustoso, il confronto fra natura (il dolore fisico) e morale (salvare la patria), la relazione tra libertà e destino, il ruolo delle passioni sia nella decisione morale sia nella fruizione estetica. Oltre che avere un'importante ricezione nel Novecento (cfr. André Gide, Heiner Müller), il *Filottete* è quindi uno dei miti più dibattuti nel Settecento a partire dalle *Aventures de Thelemaque* di Fenelon (1699). In Francia ebbero particolarmente successo il romanzo di Fénelon del 1699, la tragedia di Chateaubrun, messa in scena nel 1755, e la versione di La Harpe del 1783. In Germania, Winckelmann riprende Filottete, accanto al Laocoonte, nei suoi *Pensieri sull'imitazione* del 1755; sarà poi la riscrittura di Herder a dare, nel 1769, una versione tedesca della messa in scena (cfr. Fornaro, 2006).

di Filottete è paragonabile alla ripugnanza dello stesso Filottete per l'inganno ordito da Ulisse?²

Sono anche questi gli interrogativi che nel Settecento danno luogo, in Germania, a un intenso dibattito sul disgusto. Diversi autori prendono parola in questo dibattito, Johann Adolf Schlegel, Lessing, Mendelssohn, Herder, Kant, confermando che una lettura dell'Illuminismo come epoca del trionfo della ragione sia quanto mai riduttiva³. In questo dibattito, dai contorni molto sfumati⁴, ho scelto di seguire un ben determinato «filo singolo»: la relazione tra il disgusto estetico e il disgusto morale nel rapporto tra Mendelssohn e Kant. In questa relazione ciò che risulta centrale, e a mio parere anche promettente per il dibattito attuale, è la nozione di rappresentazione, di cui il disgusto viene a costituire un limite.

Mendelssohn, che sempre più spesso è riconosciuto anche dagli studiosi kantiani come decisivo per l'estetica, esercita una notevole influenza nel diffondere in Germania l'Illuminismo inglese, nel combinare la filosofia francese e inglese con quella tedesca, con Baumgarten e con Meier, e nel determinare termini centrali per l'estetica, quali i sentimenti, il bello, il genio, il sublime⁵. Paul Guyer ha sostenuto che la teoria mendelssohniana dei sentimenti è anche più complessa dell'estetica di Baumgarten e merita di essere rivalutata per la sua forza innovativa⁶. Il pensiero di Mendelssohn è, infatti, portavoce di un passaggio centrale per il Settecento: a partire da un'estetica ispirata a Wolff e definita dal concetto di perfezione, Mendelssohn delinea progressivamente un'estetica fondata sui sentimenti suscitati dal bello e dal brutto nei termini di un perfezionamento dell'uomo. Gli effetti che il bello può avere sull'animo umano vengono così a costituire le basi per i successivi scritti mendelssohniani di metafisica, di politica e di religione, mentre il brutto viene introdotto come categoria dell'estetica e giustificato tramite la teoria dei sentimenti misti. Una delle principali innovazioni dell'estetica di Mendelssohn è dunque l'aver introdotto in Germania una riflessione teorica sui sentimenti negativi, combinandola con la filosofia wolffiana, di cui il disgusto costituisce un caso particolare.

2. Per il concetto di disgusto nel *Filottete* rimando a Feloj (2015b, par. 1).

3. Questa tesi è sostenuta anche in Franzini (2009). Rimando anche a Hinske (1985).

4. Se ne può leggere una ricostruzione in Menninghaus (1999, trad. it. pp. 45-178).

5. Su questo hanno posto l'accento recentemente Hochman (2014, p. 44) e anche Zammito (2002, pp. 75-8).

6. Per Paul Guyer (1993, p. 86), Mendelssohn è lo studioso di estetica più influente nel periodo tra Baumgarten e Kant.

L'analisi del disgusto risponde certamente al carattere innovativo del pensiero di Mendelssohn, che si distingue da Lessing e Herder soprattutto per la relazione con il concetto di perfezione, sostituito gradualmente con il concetto più dinamico, e a carattere anche morale, di perfezionamento. Il disgusto viene dunque a costituire un elemento, certo del tutto particolare, della relazione tra estetica e morale, assumendo una funzione decisiva nell'arte. Anche in questo Mendelssohn si rivela un pensatore unico e originale: pur intuendo la funzione morale dell'arte, ne rifiuta una concezione moralistica, come emerge dallo scambio con Lessing sulla tragedia, e ne garantisce l'autonomia. L'arte e l'estetica sono, infatti, particolarmente efficaci nel veicolare i valori morali, ma soltanto se agiscono con strumenti propri e se non vengono sottomesse alla priorità dell'etica. Diversamente dal brutto, il disgusto non è però incluso nell'estetica: la teoria dei sentimenti misti trova anzi la sua legittimità proprio nella necessità di evitare che il bello si rovesci nel suo opposto, in ciò che è totalmente spiacevole, nel disgusto.

Il disgusto sta così a indicare un sentimento irredimibile e che ha nell'estetica la sola, seppur fondamentale, funzione di indicare ciò che deve essere escluso dalla rappresentazione. La teoria mendelssohniana del disgusto ha dunque anzitutto a che fare con la questione del limite e, inevitabilmente, investe il tema della definizione dell'umano. Nel preferire alla nozione baumgarteniana di perfezione quella di perfezionamento, Mendelssohn rivela non soltanto il carattere morale dell'arte, ma anche quanto l'estetica sia parte di un più ampio progetto teorico che si misura con il tema illuminista del progresso umano, ossia con il dibattito, che vede in Mendelssohn uno dei protagonisti, sulla *Bestimmung des Menschen*. L'arte viene definita da Mendelssohn come tratto peculiare dell'umano: soltanto l'uomo, in quanto essere razionale e finito, può percepire la bellezza e l'arte. La limitatezza dell'umanità e delle facoltà del soggetto, *in primis* della capacità rappresentativa, è perciò la premessa del discorso mendelssohniano intorno al disgusto come forma di difesa contro ciò che non può essere assimilato, come rifiuto totale di ciò che l'uomo, nella sua finitezza, non è in grado di rielaborare.

Mendelssohn, tuttavia, non si limita a interpretare il disgusto alla luce della concezione dell'umano, ma accenna anche alle sue potenzialità morali. Poiché il disgusto viene a costituire i limiti dell'estetico, al pari dell'estetica stessa è interpretato in relazione al concetto di perfezionamento e viene inserito in una generale promozione, attraverso l'arte e i suoi limiti, del bene morale. Il disgusto diviene perciò, specialmente nella *Rapsodia*,

un mezzo per rifiutare la malvagità, seppur mantenga la propria natura di reazione essenzialmente fisica. Mendelssohn vede già una caratteristica del disgusto che lo rende particolarmente interessante nel dibattito contemporaneo sulle emozioni: si tratta di una reazione quasi istintuale, condivisa universalmente nelle modalità, eppure profondamente culturale nella determinazione dei suoi contenuti.

Nelle teorie più recenti, il disgusto viene letto attraverso il concetto di “incorporamento” (*embodiment*): si tratta cioè di una sensazione che incorpora un’idea o un valore morale. Lo stesso concetto può però essere impiegato, come sempre più spesso avviene⁷, per interpretare la filosofia del Settecento, mettendo in evidenza quanto un pensiero tradizionalmente ritenuto razionalista riservi un’attenzione particolare anche per l’empirico, per il corporeo, per il materiale. Il disgusto, che molto più di altri sentimenti sfugge al razionalismo illuminista e alla ricerca di una regola estetica, dà allora occasione di mostrare quanto l’estetica settecentesca, nella sua ricchezza e complessità, non possa cioè essere ridotta a una visione normativa, non possa essere considerata unicamente in relazione alla ricerca di una regola universale del gusto.

Riflettere sul disgusto a partire dal Settecento significa, difatti, considerare una sensazione che, da un lato, definisce il campo di applicazione dell’estetica e pone dei limiti all’arte, e, dall’altro lato, non può essere determinata del tutto e sfugge a una regolamentazione concettuale. Questa indeterminatezza mette in luce come un elemento tanto centrale per l’estetica del Settecento, la rappresentazione artistica, trovi i suoi limiti nella materia che si impone sulla forma, nella rozzezza, nell’animalità e in tutto ciò che suscita disgusto, senza tuttavia poter essere ricondotta a una norma escludente. Paradossalmente, il limite della rappresentazione artistica, che trova corpo nella reazione di disgusto, consiste nella necessità da parte della rappresentazione stessa di non concludersi mai, di poter procedere all’infinito senza mai saturare il piacere estetico che ne deriva.

Emerge così un modello di estetica non normativa: la sensazione che pone un limite alla rappresentazione artistica 1. non può essere ricondotta a una norma; 2. evita di imporre all’arte una serie definita di oggetti o di situazioni che non devono essere rappresentati, ma indica una reazione nel fruitore che impedisce l’esperienza estetica; e 3. può avere una funzione morale senza, tuttavia, comunicare un contenuto etico esplicito e vinco-

7. Il tema della sensibilità è al centro dello studio di Nuzzo (2008), ma un’idea simile si trova anche in Ferrarin (2015).

lante. Queste caratteristiche emergono grazie a un'analisi del disgusto in quanto sentimento particolare che si colloca tra il fisiologico, l'estetico e la morale e mostrano come l'estetica tedesca del Settecento, tradizionalmente pensata come razionalista e normativa, sia in realtà ricca e stratificata.

La dimensione non normativa dell'estetica è messa in luce anche dal carattere finzionale dell'arte, che Mendelssohn riconosce al centro della sua teoria dell'illusione estetica⁸. A partire dal Settecento le emozioni estetiche sono considerate l'atteggiamento pre-cognitivo che permette di comprendere e giudicare l'esperienza di opere d'arte. Indicare nel disgusto il limite di questa esperienza significa presupporre, anzitutto, due convinzioni: in primo luogo, il fatto che la rappresentazione artistica non sia in grado di suscitare disgusto senza rinunciare alla propria essenza estetica non significa che non possa esibire occasioni di disgusto, come è il caso del *Filottete*; in secondo luogo, è sempre necessario distinguere il piano dell'arte, illusorio e fittizio, da quello reale, mantenendo viva la consapevolezza della non-realtà dell'esperienza artistica.

La stessa natura illusoria dell'arte, la funzione che viene attribuita al disgusto nell'estetica di Mendelssohn, il suo ruolo nello stabilire i limiti della rappresentazione artistica, la relazione con la morale formano anche la teoria kantiana del disgusto. Guardando non soltanto alla *Critica della capacità di giudizio*, ma soprattutto agli scritti di antropologia emerge una considerazione del disgusto come sentimento empirico che può essere impiegato, seppur privo di una funzione trascendentale, sia nell'estetica sia nella morale. L'intento della mia ricerca non è però soltanto quello di restituire l'importanza di Mendelssohn come fonte dell'estetica e dell'antropologia kantiane, ma anche quello di mostrare la dimensione empirica del pensiero di Kant, della sua concezione dell'esperienza artistica ma anche della sua morale. Proporrò quindi una lettura dell'antropologia di Kant, in cui il disgusto viene descritto in tutte le sue declinazioni, come parte applicata della morale trascendentale.

Il «dialogo silenzioso» (Hinske, 1989) tra Mendelssohn e Kant e il dibattito sul disgusto possono essere ricostruiti per prima cosa attraverso un'indagine lessicale, ricercando le occorrenze dei termini *Ekel*, che indica principalmente il disgusto fisico ed estetico, e di *Abscheu*, che invece è

8. Riguardo all'esigenza di abbandonare un modello normativo di spiegazione delle emozioni estetiche ho tratto spunti molto significativi da una conferenza di Paolo D'Angelo, *Le emozioni nella vita e nell'arte*, tenuta il 9 novembre 2016 a Pavia, in occasione della Lezione Giulio Preti. Per il tema della finzione in arte, come per molto altro, sono debitrice a Silvana Borutti. In particolare rimando qui al suo *Filosofia dei sensi* (2006, cap. 1).

generalmente riferito alla ripugnanza morale. Sia in Mendelssohn, sia in Kant la connessione tra le due declinazioni del disgusto è fondata sul concetto di perfezione, sulla sua ridefinizione e sul suo differente impiego estetico e morale. Da un punto di vista empirico, invece, l'uso morale del disgusto estetico si spiega con l'educazione, con la cultura e con il processo di civilizzazione che, in ambito antropologico, garantiscono l'efficacia dei valori morali. A livello teorico, inoltre, il disgusto agisce sul concetto di rappresentazione: se nella dimensione estetica ne traccia i limiti, nella dimensione morale la rappresentazione di ciò che suscita disgusto può servire come strumento emotivo che muove il soggetto ad allontanarsi dal male.

La ricostruzione della posizione del disgusto nelle estetiche di Mendelssohn e di Kant non vuole però essere un'indagine unicamente storica. Il dibattito di metà Settecento permette infatti di isolare alcune caratteristiche del disgusto importanti anche per il dibattito attuale sulle emozioni, in cui è sempre più vivo l'interesse per il disgusto e per i sentimenti negativi in generale. Mendelssohn e Kant forniscono, dunque, gli strumenti concettuali per definire il disgusto come insuperabile, ossia come reazione propria dell'uomo che non può essere completamente annullata; come ir-rappresentabile, ossia come sensazione che indica qualcosa di indicibile e di inassimilabile per definizione; come culturale e passibile di educazione; e, infine, come reazione fisica che possiede un carattere anche morale. La teoria del disgusto che emergerà attraverso questa definizione sarà comprensibile soltanto all'interno di un'estetica non normativa, come ho voluto accennare già in questa breve introduzione, che non si inganna nella ricerca «di leggi universali per i nostri sentimenti», ma si sofferma sul loro intreccio «così sottile e complesso», limitandosi a «coglierne un filo singolo» (Lessing, 1766, trad. it. p. 35).

L'umanesimo estetico di Mendelssohn e il dibattito sul disgusto

Nella recensione allo *Auszug* di Meier (1758), comparsa in forma anonima sulla "Bibliothek", Mendelssohn scrive: «Non si creda che ci si possa limitare soltanto a un'analisi della natura delle facoltà inferiori per giungere a conclusioni che possano fungere da fertili fondamenti per tutte le belle arti e le belle lettere. Questa via non ci porterà molto lontano. Così come il filosofo non può intuire i fenomeni della natura solo sulla base di deduzioni a priori, senza esempi dell'esperienza, allo stesso modo non potrà fondare i fenomeni del bel mondo, se mi è concesso esprimermi così, senza un'attenta osservazione» (JubA, vol. IV, p. 198).

Questa affermazione costituisce un ottimo punto di avvio per un'analisi della filosofia mendelssohniana che vuole mettere in luce l'autonomia e la centralità della disciplina estetica nella definizione dell'umano¹. In linea con la teorizzazione di Baumgarten e con la scuola leinizio-wolffiana, Mendelssohn identifica l'estetica con la disciplina autonoma della sensibilità² e, tuttavia, in opposizione a Baumgarten, riconosce anche la necessità di combinare il piano dell'astrazione, della ricerca dei principi ultimi e a priori, con il piano dell'esperienza. La sola analisi della *gnoseologia inferior*, della facoltà sensitiva, non è quindi sufficiente a garantire una teoria delle belle arti e delle belle lettere. La necessità di mediare tra principi teorici ed empiria si fonda per Mendelssohn su una convinzione che in qualche modo radicalizza lo statuto autonomo che Baumgarten aveva attribuito all'estetica: essa sarebbe cioè una via di accesso privilegiata all'umano, al pari della logica e della morale. Questa convinzione, che rimanda alla questione della

1. Questa idea si può leggere nella *Presentazione* di Michele Cometa (1989, p. 11).

2. Mendelssohn tuttavia, soprattutto nei suoi primi scritti, stenta ancora a chiamare la nuova disciplina "estetica" e più spesso si serve della dicitura di derivazione francese "teoria delle belle arti e delle belle lettere".

*Bestimmung des Menschen*³, non si identifica con una concezione dell'arte come forma di *Bildung*⁴, né con la razionalistica *Vollkommenheitsästhetik* di Baumgarten, ma prevede una relazione tra estetica e morale e tra bellezza e perfezione che va oltre l'asservimento della sensibilità ai principi etici, in virtù di una cooperazione tra le due discipline, secondo le loro specificità, nella definizione dell'umano.

In questa prospettiva interpretativa del pensiero mendelssohniano, è possibile delineare la sua teoria del disgusto, tenendo conto non soltanto dell'unicità della sua trattazione nel Settecento tedesco, ma anche del successivo sviluppo kantiano che porta a una più completa definizione del disgusto morale. Il percorso che qui propongo seguirà quindi due dinamiche: si guarderà a Mendelssohn come una delle più significative fonti di Kant, ma si coniugherà questo interesse storico con una posizione teorica che vuole portare all'affermazione del disgusto come movente morale negativo, come parte di una più ampia "estetica dei costumi". Questa posizione teorica non può prescindere, né storicamente né concettualmente, dal dibattito settecentesco sul disgusto, e nemmeno può tralasciare la definizione del disgusto come categoria estetica, definizione che trova appunto le sue radici negli scritti mendelssohniani.

I.1

Una questione di confini: il disgusto e la nascita dell'estetica

Delineare l'ambito di studio di una nuova disciplina, come accade dopo il 1750 in Germania con l'estetica, significa non soltanto definirne l'oggetto di studio, ma anche stabilire ciò che da essa deve essere escluso. È con questo obiettivo che nella seconda metà del Settecento si sviluppa un intenso

3. Sul tema della *Bestimmung des Menschen* in Mendelssohn e più in generale nella *Aufklärung* berlinese sarebbe possibile elencare numerosi studi, per cui rimando alla rassegna di M. Albrecht (1983, pp. 143-8). Per il mio discorso è però significativo soprattutto lo scambio tra Mendelssohn e Abbt a partire dal 1760, un anno prima della pubblicazione della *Rapsodia*: Th. Abbt, *Zweifel über die Bestimmung des Menschen*; M. Mendelssohn, *Orakel, die Bestimmung des Menschen betreffend* (in JubA, vol. VI.1). Sulla *Bestimmung des Menschen* rimando anche al testo di Laura Anna Macor (2013) che ne ricostruisce l'importanza storica.

4. Mendelssohn rifiuta esplicitamente questa concezione già nelle *Lettere sulla tragedia*, cfr. JubA, vol. XI, pp. 98-104.

dibattito sul disgusto estetico, che vede coinvolti Mendelssohn, Lessing, Herder, fino ad arrivare a Kant⁵ e alla definitiva esclusione di questa categoria dalla disciplina estetica. La via che porta all'esclusione del disgusto offre importanti vedute sulla teorizzazione dell'estetica come disciplina autonoma e permette di osservare da una prospettiva del tutto particolare lo sviluppo del pensiero di Mendelssohn sul giudizio di gusto. Come si vedrà nei paragrafi che seguono, il dibattito sul sentimento del disgusto investe temi di grande rilevanza per l'estetica settecentesca, quali il rapporto tra bellezza e perfezione, i limiti della rappresentazione, il concetto di tragico, la relazione tra estetica, teleologia e teodicea e, non da ultimo, la connessione con la morale⁶. Il recente studio di Leah Hochman, sebbene sia dedicato al tema della bruttezza negli scritti mendelssohniani secondo una prospettiva culturale e religiosa che qui non verrà presa in considerazione⁷, sottolinea la specificità di Mendelssohn nelle riflessioni sull'imperfetto e sull'informe, al punto che sarebbe riduttivo definirlo semplicemente un predecessore di Kant (Hochman, 2014, p. 7).

Il dibattito tedesco sul disgusto prende avvio, come ricorda Winfried Menninghaus (1999, trad. it. pp. 45-6), dalle note che Johann Adolf Schlegel, padre dei più noti fratelli Schlegel, aggiunge alla sua traduzione del testo di Batteux (1746). Qui il disgusto viene definito per la prima volta come il sentimento per eccellenza che delinea il confine dell'estetica, secondo un intento sistematico di definizione della disciplina: «Soltanto il disgusto è escluso da quelle sensazioni spiacevoli che permettono che la loro natura venga trasformata attraverso l'imitazione. In questo caso l'arte sprecherebbe invano tutto il suo lavoro» (Schlegel, 1751, p. 111). L'esclusione dalla rappresentazione artistica determina, nel caso di Johann Adolf Schlegel, anche il rifiuto a riflettere su questa sua esclusione: «difficilmente si vuole indagare sul disgusto perché il disgusto ci risulta sempre molto spiacevole anche nell'imitazione» (ivi, p. 112).

Non è però questo il caso di Mendelssohn, che forse più di ogni altro autore settecentesco torna su questa particolare categoria estetica. Il testo in

5. Berwin ricostruisce in modo molto dettagliato, attraverso gli scambi epistolari, i rapporti di Mendelssohn con i principali intellettuali del suo tempo: Herder, Hamann, Sulzer, Lessing naturalmente, e anche Kant e Goethe (Berwin, 1919).

6. Per un inquadramento più generale cfr. Rongen (2014, par. 1).

7. Il saggio di Hochman offre, specialmente nel primo capitolo, spunti molto interessanti; è però orientato, coerentemente con gli interessi dell'autrice, a uno studio della cultura ebraica in relazione alla fisiognomica e all'antropologia del Settecento, un orientamento che porta l'analisi di Hochman lontano dal tema che qui indago.

cui esprime più chiaramente la propria posizione è senza dubbio l'*LXXXII Lettera sulla letteratura*, del 14 febbraio 1760, il cui punto di avvio è proprio la traduzione di Schlegel. Mendelssohn denuncia la ritrosia di Schlegel nel trattare il tema del disgusto e in poche righe fornisce una definizione di questo termine con notevole chiarezza. Risulta evidente da questa definizione come il disgusto abbia a che fare con l'illusione estetica, con il dispiacere e con il piacere nella rappresentazione, temi che stanno a fondamento della discussione sul tragico nel *Briefwechsel über das Trauerspiel* tra Mendelssohn, Lessing e Nicolai. Il *Briefwechsel* si articola, infatti, in risposta al trattato di Du Bos, *Réflexions critiques*, in cui il teatro era considerato un'illusione consapevole, un inganno sensibile nel quale lo spettatore si lascia coinvolgere (Du Bos, 1719, trad. it. pp. 173-4).

Le *Lettere sulla tragedia*, scritte tra il 1756 e il 1757, sono per Mendelssohn la prima occasione per tornare sulle sue *Lettere sui sentimenti*, pubblicate nel 1755, e per chiarire ulteriormente l'importanza dell'illusione estetica in relazione al dispiacere estetico⁸. Decisivo sarà in tal senso l'abbozzo del saggio sulle inclinazioni, *Von der Herrschaft über die Neigungen* (JubA, vol. II, pp. 154-5), che nella parte finale è dedicato all'illusione come grado più alto a cui può giungere la conoscenza intuitiva, che combinando piacere e riflessione può agire sull'animo con particolare forza.

Con il progressivo allontanamento dall'estetica oggettivo-metafisica e dai sistemi intellettualistici di Bodmer (1727), Schlegel (1751) e Curtius (1753)⁹, Mendelssohn prende le distanze dalla concezione baumgarteniana del piacere come percezione intellettuale della perfezione, in virtù di un'estetica che guarda all'emozionalismo dubosiano¹⁰, senza però rinunciare a una fondazione filosofica¹¹. In questa prospettiva, in cui piacere e dispiacere dipendono unicamente dal sentimento provato dal soggetto percipien-

8. Sul tema dell'illusione cfr. Haimberger (1975, pp. 31-49).

9. È questa la tesi del recente lavoro di Wolfgang Vogt (2005, p. 201), che sostiene, forse con eccessiva veemenza, l'autonomia dell'estetica di Mendelssohn nel costituire non tanto una critica al razionalismo o un'estensione della gnoseologia, quanto una figura che nasce dalla crisi della metafisica.

10. Jean-Paul Meier restituisce l'importanza del pensiero dubosiano per Mendelssohn affermando che se Leibniz e Wolff possono essere considerati i due padri dell'estetica mendelssohniana, Du Bos ne è il terzo (Meier, 1978, p. 672).

11. Si veda a questo proposito la critica di Mendelssohn a Du Bos nelle *Lettere sui sentimenti* del 1755 (JubA, vol. II, pp. 304-5, trad. it. pp. 78-9), la discussione con Lessing e Nicolai nelle *Lettere sulla tragedia*, in particolare nella lettera del 2 marzo 1757 (ivi, vol. XI, pp. 108-9) e la sua riabilitazione della teoria dubosiana nella *Rapsodia* (ivi, vol. II, p. 389, trad. it. p. 109).

te, l'illusione estetica non è più, come per Bodmer, limitata alla coscienza intellettuale, ma diviene causa stessa del piacere estetico. La consapevolezza del carattere illusorio della rappresentazione è infatti per Mendelssohn condizione del piacere tragico dal momento che libera l'animo degli spettatori dal dolore provato di fronte all'azione sulla scena.

Nella lettera di metà dicembre 1756, Mendelssohn sostiene la necessità dell'illusione al fine di garantire il piacere nell'imitazione (JubA, vol. XI, pp. 82-8)¹²: i sensi devono credere alla realtà di ciò che è invece finzione artistica, mentre le facoltà superiori dell'anima devono avvertire il carattere illusorio della rappresentazione. Il piacere estetico si struttura così in due momenti necessari e successivi: quello sensibile della non-coscienza dell'illusione e quello intellettuale della coscienza dell'illusione. Le sensazioni spiacevoli o dolorose possono in questo modo essere oggetto del piacere estetico in quanto a generare piacere è la loro perfetta rappresentazione, la loro imitazione artistica¹³. Mostrando di non essersi ancora del tutto discostato dalla teoria baumgarteniana della perfezione, Mendelssohn sostiene che proprio la possibilità di provare piacere di fronte a spettacoli tragici sia la prova della perfetta riuscita dell'imitazione e stabilisca il valore del giudizio estetico, seppur irriflesso, intuitivo ed emotivo.

A partire dalle *Lettere sulla tragedia*, l'illusione diviene quindi centrale nella teoria estetica mendelssohniana, come testimoniano anche le *Lette-*

12. Per l'elaborazione mendelssohniana del concetto di illusione è decisiva la lettera di Lessing del 2 febbraio 1757 (JubA, vol. XI, pp. 105-8) in cui, nel riformulare il pensiero dubosiano riguardo l'intrinseca piacevolezza dell'attività emotiva nello spirito, Lessing sostiene la necessità di dover eliminare come superflua l'illusione estetica. È su questa base che, nella stessa lettera, Lessing espone la propria teoria della duplice componente delle sensazioni nella fruizione tragica: dalla dimensione oggettiva-spiacevole deve essere distinta una dimensione soggettiva-piacevole. Con questa idea Lessing intendeva respingere la teoria mendelssohniana sull'origine del piacere successivo allo spavento come forma di sollievo per il male scomparso. Questa idea di Lessing ebbe molto effetto su Mendelssohn, che ritenne necessario rielaborare le sue *Lettere sui sentimenti* con la pubblicazione della *Rapsodia* proprio a partire dalla distinzione lessinghiana tra oggettivo e soggettivo. Viceversa Lessing rimase colpito dalla *Illusionstheorie* di Mendelssohn e nella *Drammaturgia di Amburgo* l'illusione diventerà una categoria estetica centrale e verrà a costituire la condizione essenziale per l'attuazione dell'identificazione emotiva dello spettatore col personaggio (Lessing, 1767-69, *XI Stück*, trad. it. pp. 58-63).

13. Mendelssohn come è noto torna più volte nei suoi scritti sul concetto di imitazione. Significativo è il passaggio nel testo dedicato ai principi delle belle lettere e delle belle arti, in cui l'imitazione artistica della natura viene definita a partire dal testo di Batteux. Nello stesso passaggio Mendelssohn torna sulla funzione della rappresentazione nell'imitazione di oggetti che risultano sgradevoli in natura (JubA, vol. II, pp. 429-34, trad. it. pp. 144-7).

re sulla letteratura¹⁴. Nel *Literaturbrief* dell'8 novembre 1759 Mendelssohn arriva così ad affermare una nuova posizione del concetto di perfezione nell'estetica: la percezione dei caratteri perfetti non è in grado di suscitare emozioni estetiche e, d'altra parte, la semplice emozione piacevole non è duratura e non può garantire stabilità al giudizio; l'illusione estetica, invece, è piacevole in modo duraturo perché assicura intuitivamente della perfezione dell'imitazione, rende dominante l'elemento soggettivo di piacere e permette di spiegare anche le emozioni estetiche più complesse, come il sublime o il piacere tragico (JubA, vol. V.I, pp. 98-101)¹⁵.

Pochi mesi più tardi, nell'*LXXXII Lettera*, la teoria dell'illusione estetica viene applicata al disgusto, che mostra già in questa sede il suo carattere problematico e unico di sentimento estetico contrario a ogni tentativo di illudere con l'arte lo spettatore¹⁶. Come ho detto, l'occasione è la pubblicazione delle note di Schlegel, che Mendelssohn commenta come segue:

Nel leggere la traduzione di *Schlegel* degli *Einschränkungen der schönen Künste* ecc. di *Batteux*, di cui è uscita negli ultimi anni un'edizione ampliata e corretta, mi sono imbattuto nella seguente annotazione del signor *Schlegel* che mi sembra meriti un'ulteriore discussione. *Batteux* parla degli spettacoli che sono spiacevoli in natura e che, ciononostante, nell'imitazione suscitano il più alto grado di piacere. Mi ricordo di aver letto anche in *Aristotele* la causa che egli adduce a spiegazione di questo fenomeno. "Per quanto la natura, dice lo scrittore francese, possa essere imitata tanto accuratamente, l'arte si rivela sempre, e informa con ciò il cuore che quello che gli si presenta di fronte non è nient'altro che un'illusione, nient'altro che un'apparenza, e dunque non gli può concedere niente di reale. Ciò nelle arti dona grazia a quegli oggetti che sono spiacevoli in natura". In questa occasione il signor *Sch.* osserva in una nota che il disgusto è assolutamente da escludere dalle sensazioni spiacevoli che piacciono nell'imitazione. "Qui, afferma, l'arte sprecherebbe invano tutto il suo lavoro" (ivi, p. 130).

La spiegazione che dà Schlegel dell'impossibilità di ricondurre il disgusto alle sensazioni spiacevoli che piacciono nell'imitazione rimanda alla vio-

14. Per un approfondimento sui *Literaturbriefe* cfr. Engel (1982). Più di recente, Lorenzo Lattanzi (2002, p. 130) ha scritto: «nei *Literaturbriefe* discute a lungo della poesia pastorale a proposito del settimo dei trattati di Johann Adolf Schlegel allegati alla sua traduzione dei *Beaux Arts* di Batteux, contestando la definizione di *idillio* come un quadretto di delicati sentimenti e di semplici gioie bucoliche».

15. Ritengo sia da collocare in questa *Lettera sulla letteratura* uno dei passaggi fondamentali che portano all'elaborazione della teoria dei sentimenti misti.

16. Cfr. anche, per la successiva reazione di Herder alla teoria di Mendelssohn, Singer (2006, p. 166).

lenza di questo sentimento estetico: «Da dove viene tutto ciò? [...]. Non dovrebbe forse aggiungere che le impressioni del disgusto sono troppo violente? Una violenza che si può derivare dall'interminabile disordine che spesso il disgusto, che la natura suscita, causa nel corpo umano! Non dovrebbe essere questa la causa per cui ha un effetto ancora più forte sull'immaginazione che sul cuore? Per cui le sue impressioni sono più durature, e tutta la sua intensità si mantiene più a lungo di tutte le altre sensazioni spiacevoli? Oppure questa sensazione contrasta così tanto con la nostra natura che anche noi non riusciamo proprio a indagare perché il disgustoso ci dispiaccia sempre, sia esso reale oppure inventato?» (ivi, pp. 130-1).

Secondo Schlegel la sensazione di disgusto dispone di una violenza tanto potente che il dispiacere provocato al soggetto è così duraturo da resistere al piacere dato dall'imitazione artistica. Il disgusto resisterebbe dunque all'innescio di quel meccanismo di alternanza di dispiacere e piacere che può spiegare il compiacimento per la rappresentazione artistica di oggetti spiacevoli. Oltre a ciò, la violenza del disgusto impedirebbe persino una sua analisi teorica.

Con un'affermazione che può esser presa a motto del dibattito successivo sul disgusto, Mendelssohn si oppone fermamente alla posizione di Schlegel: «Voglio sperare che lei non sia diventato così delicato da temere uno studio di questo tipo. Io oso osservare sempre più da vicino la natura del disgusto. Per lo meno devo suscitare in questa occasione la libertà del Vostro disgusto, poi posso attribuirne la colpa al mio tema d'indagine» (ivi, p. 131).

Per Mendelssohn il disgusto non è soltanto una sensazione che non può piacere nell'imitazione, ma è anche una categoria estetica che sfugge all'illusione, rimanendo sempre realtà. Mendelssohn non si sottrae, come ha d'altronde dichiarato esplicitamente, a un'analisi del disgusto, né nelle *Lettere* né negli scritti di estetica, e tuttavia la conclusione è di fatto la stessa a cui era giunto Schlegel: il disgusto deve essere escluso da quelle sensazioni che piacciono nell'imitazione. La causa è però per Mendelssohn anzitutto sensoriale:

Vogliamo vedere come questa sensazione sfavorevole sia solita nascere in modo naturale. Quali sensi sono coinvolti più di tutti in questa sensazione? Mi sembra il gusto, l'olfatto e il tatto. I primi due con una dolcezza eccessiva e l'ultimo con una morbidezza esagerata dei corpi che non resistono a sufficienza alla febbre che li colpisce. Questi oggetti poi diventano insopportabili anche alla vista, semplicemente mediante l'associazione con il concetto che ci fa ricordare della repulsione che essi causano al gusto, all'olfatto o al tatto. Propriamente parlando, tuttavia,

non c'è nessun oggetto disgustoso per la vista. Alla fine la semplice presentazione di oggetti disgustosi, se è sufficientemente intensa, può suscitare da se stessa e per se stessa ripugnanza e certamente, si noti bene, senza che l'animo abbia il bisogno di presentarsi l'oggetto come se fosse reale (*ibid.*).

I tre sensi inferiori, che richiedo il contatto con l'oggetto, vengono definiti da Mendelssohn come i canali del disgusto e tuttavia la sua violenza è tale da investire il principio stesso di realtà: che l'oggetto disgustoso sia realmente presente oppure imitato dall'opera dell'artista la nostra reazione sarà la stessa e non lascerà spazio alcuno al compiacimento estetico.

«Qui si mostra già la causa evidente del perché il disgusto sia escluso in ogni modo dalle sensazioni spiacevoli che piacciono nell'imitazione. Per prima cosa il disgusto è una sensazione che, secondo la sua natura originaria, si addice unicamente ai più oscuri di tutti i sensi, come al gusto, all'olfatto e al tatto e questi sensi principalmente non hanno il benché minimo ruolo nelle opere dell'arte bella» (*ibid.*).

Questo, tuttavia, non è sufficiente a spiegare la netta esclusione del disgusto dall'estetica:

io trovo una distinzione ancor più importante tra il disgusto e quelle sensazioni spiacevoli che piacciono nell'imitazione. Le rappresentazioni della paura, del dolore, del terrore, della compassione eccetera¹⁷ possono suscitare soltanto dispiacere fino a che consideriamo la disgrazia reale. Queste rappresentazioni possono anche risolversi in sensazioni piacevoli attraverso il ricordo che si è trattato di un'illusione artistica. La sensazione ripugnante del disgusto, invece, in virtù delle regole dell'immaginazione, segue alla semplice presentazione nell'animo, che l'oggetto sia tenuto per reale oppure no. Che cosa aiuta dunque l'animo offeso quando l'arte dell'imitazione si tradisce in modo evidente? Il suo dispiacere non proviene dal presupposto che il male sia reale, ma dalla semplice rappresentazione di esso, e questo è propriamente reale. Le sensazioni del disgusto sono dunque sempre natura e mai imitazione (*ivi*, p. 132).

Il caso del disgusto costituisce dunque un interessante e particolare caso estetico: l'immaginazione fornisce una rappresentazione ed è già il semplice presentarsi dell'oggetto a «offendere l'animo» (*ibid.*), che non ha bisogno di stabilire la veridicità della rappresentazione. Il disgusto è perciò una sensazione immediata, che certo dipende dalla percezione sensoriale e dall'attività immaginativa, ma che si sottrae a qualsiasi riferimento intellet-

17. Una prima articolata distinzione concettuale tra paura e disgusto si avrà soltanto nel XX secolo con lo studio fenomenologico *Der Ekel* (Kolnai, 1929).

tuale. È dunque facile capire quanto, in un tentativo di fondare un'estetica emozionalista di contro all'intellettualismo baumgarteniano, il disgusto potesse risultare per Mendelssohn di grande interesse teorico.

L'analisi che si sviluppa nell'*LXXXII Lettera* fornisce ulteriori argomenti a favore di un'esclusione del disgusto dall'estetica, anticipando lo stretto legame tra teoria del disgusto e teoria dei sentimenti misti che diventerà chiaro nella *Rapsodia* del 1761:

Le passioni spiacevoli dell'anima hanno tuttavia ancora un terzo vantaggio sul disgusto e sulle altre sensazioni corporee inferiori, grazie al quale, anche al di fuori dell'imitazione, nella natura stessa, allettano di frequente l'animo. Questo vantaggio consiste nel fatto che esse non suscitano mai un puro piacere, ma mescolano sempre la loro amarezza con il diletto. [...] L'anima ha la libertà di soffermarsi un poco sulla parte piacevole, un poco sulla parte spiacevole di una passione, e di procurarsi una mescolanza di piacere e dispiacere che è più attraente del piacere più puro. [...] Tuttavia accade molto diversamente nel caso del disgusto e delle sensazioni a esso affini. L'anima non conosce in quel caso nessuna mescolanza percettibile con il piacere. Il dispiacere ha il sopravvento, e dunque non è da pensare alcuna situazione, né in natura né nell'imitazione, in cui l'animo non abbia dovuto tirarsi indietro con ripugnanza da queste rappresentazioni (ivi, pp. 132-3).

Mendelssohn trova dunque un modo del tutto originale nella *Lettera* per indicare nel disgusto ciò che sta a segnare i confini dell'estetica: non soltanto si tratta di una sensazione che resiste all'illusione estetica, non soltanto si sottrae al giudizio intellettuale, ma è anche una sensazione che non può rinunciare alla propria purezza. Questa stessa riflessione si ritrova nella *Rapsodia*, pubblicata un anno dopo la stesura della *Lettera*. Nella *Rapsodia* diventa chiaro come la concettualizzazione dell'illusione estetica e la teoria dei sentimenti misti siano connesse. Grazie allo scambio epistolare sulla tragedia, Mendelssohn ha fatto sua la distinzione tematizzata da Lessing tra sentimenti oggettivi e sentimenti soggettivi, e ciò gli permette di approfondire la funzione dell'illusione estetica nell'imitazione di fenomeni sgradevoli, sebbene l'argomentazione di fondo non si discosti molto da quella presentata nei *Literaturbriefe*. «L'imitazione artistica, sulla scena, sulla tela, nel marmo» è per Mendelssohn un «mezzo con cui rendere gradevoli per animi delicati gli avvenimenti più terribili» (ivi, vol. II, p. 390, trad. it. pp. 110-1). Con un'analisi che anticipa (se non addirittura coopera a fondare) le riflessioni kantiane sul brutto, Mendelssohn vede la grandezza dell'attività artistica nel volgere in piacere il dispiacere naturale, dal momento che «l'intima consapevolezza di trovarsi di fronte a un'imitazio-

ne invece che alla verità mitiga l'intensità della ripugnanza nei confronti dell'oggetto, esaltando il lato soggettivo della rappresentazione» (ivi, p. 391, trad. it. p. 111).

L'arte consiste quindi nella creazione di un'illusione che garantisce il piacere estetico:

l'arte illude la conoscenza sensibile e la facoltà di desiderare dell'anima, e l'immaginazione è presa da un tale trasporto che talvolta dimentichiamo tutti i segni dell'imitazione [...]. Per accrescere il nostro diletto, ci siamo abituati a distogliere l'attenzione da tutto ciò che potrebbe compromettere l'illusione, indirizzandola soltanto verso ciò che riesce a mantenerla. Non appena la relazione con l'oggetto comincia a diventare sgradevole, però, mille particolari ci cadono sotto gli occhi per ricordarci che abbiamo di fronte una semplice imitazione (*ibid.*).

Andando oltre le idee che guidavano l'*LXXXII Lettera*, il disgusto non viene più definito soltanto come ciò che resiste all'imitazione artistica a causa della sua violenza, ma è piuttosto ciò che impedisce l'illusione estetica in quanto tralascia quegli elementi che distinguono verità naturale e finzione artistica, che permettono l'alternanza di piacere soggettivo e dispiacere oggettivo nelle rappresentazioni. In qualche modo, disgustoso è tutto ciò che va contro i principi dell'illusione e dei sentimenti misti. In quest'ottica non stupiscono allora i due esempi di disgusto proposti da Mendelssohn: «dal momento che la differenza tra il materiale dell'imitazione e quello della natura [...] sono i contrassegni più sensibili in grado di richiamare l'attenzione ogni volta che è necessario, senza nuocere all'effetto artistico, si capisce anche perché le statue dipinte risultino tanto sgradevoli, quando si avvicinano troppo alla natura. Credo che neppure le statue più belle, dipinte dai più grandi artisti, potrebbero essere contemplate senza provare disgusto» (*ibid.*). Statue in cera e a grandezza naturale, realistiche, seppur create dal più grande artista, generano inevitabilmente disgusto. Nulla di sensibile indica che ciò che abbiamo di fronte è una semplice imitazione e, per questo motivo, «avvertiamo con un senso di ripugnanza l'assenza del carattere distintivo della vita, il movimento» (ivi, p. 392, trad. it. p. 112)¹⁸.

Un altro elemento va oltre le riflessioni che Mendelssohn aveva affidato alla *Lettera* ed estende la sua teoria dei sentimenti misti. La mescolanza

18. Il tema del disgusto suscitato dalle statue dipinte torna più volte nell'estetica tedesca, a partire dalla *Storia dell'arte* di J. J. Winckelmann e dal dibattito sulla policromia antica. A questo proposito è significativa anche la posizione di Hegel (1970, p. 67, trad. it. p. 53). Cfr. Brinkmann, Scholl (2010).

di piacere e dispiacere ha per Mendelssohn un effetto sull'animo più duraturo, più incisivo, risultando, da un punto di vista estetico, più efficace persino del piacere più puro. L'originalità di Mendelssohn sta nel riconoscere che ciò che è semplicemente gradevole, puramente bello, si imprime sull'animo soltanto per un istante e porta rapidamente alla sazietà e alla noia. Il disgusto si inserisce esattamente in questa dinamica e si viene a delineare una categoria che può essere definita «disgusto per saturazione» (Meninghaus, 1999, pp. 48-9). Il disgusto quindi non segna soltanto il confine esterno dell'estetica, ciò che non può essere oggetto dell'illusione artistica, ma si insinua anche all'interno del concetto che definisce l'estetica in quanto disciplina, si ritrova cioè anche nel concetto stesso di bello. Quasi andando a costituire l'autentico negativo del piacere estetico, il disgusto è ciò in cui si rovescia il diletto più puro dopo che l'animo se ne è rapidamente saturato: «ciò che è semplicemente gradevole sazia rapidamente, e finisce per disgustarci. [...] nel senso del gusto l'esperienza quotidiana mostra che l'assoluta dolcezza fa presto a diventare nauseante, se non vi si mescola qualcosa di piccante» (JubA, vol. II, p. 396, trad. it. p. 115).

È questa caratteristica del disgusto che ne fa una categoria interessante per l'intero impianto estetico mendelssohniano e questo particolare tipo di disgusto per saturazione si fonda sulla dinamica tra molteplicità e unità dell'esperienza che costituisce, per Mendelssohn, il giudizio estetico.

I.2

Molteplicità e unità

Delimitare la disciplina dell'estetica, nella prospettiva di Mendelssohn, significa anche andare a costituire i limiti della rappresentazione, ossia di quel movimento che consiste nel ricondurre la molteplicità all'unità. Avendo definito il disgusto non soltanto come ciò che risulta sgradevole e ripugnante, ma anche come una forma di monotonia e sazietà, come assenza di movimento e di vita, si comprende in che senso Mendelssohn ridefinisca il concetto di bello in relazione al rapporto tra molteplice e unità, aprendo così alla possibilità di integrare il brutto nel gusto estetico e stabilendo, invece, nel disgusto ciò che nell'arte dev'essere evitato e ciò che deve essere escluso dall'estetica. Non si tratta cioè di escludere semplicemente ciò che risulta sgradevole o contrario alle inclinazioni dell'animo: come si è visto l'arte è perfettamente in grado di rendere piacevole nell'imitazione ciò che dispiace in natura, e anzi mostra la propria grandezza proprio in questo. Si

tratta piuttosto di codificare l'incapacità dell'estetica di integrare l'assenza di molteplicità. Per Mendelssohn, infatti, l'attività estetica consiste principalmente in un'operazione di unificazione che si conclude nel processo rappresentativo; la molteplicità, persino nelle sue forme più caotiche, costituisce quindi l'inevitabile avvio di questa attività unificatrice e l'assenza di diversità, la saturazione, la monotonia e tutto ciò che può rimandare alla noia costituiscono un'effettiva minaccia all'estetica, andando in un certo senso a inceppare quel meccanismo che la muove rendendola una disciplina fondata filosoficamente.

Il «disgusto per saturazione» è, quindi, proprio quella forma di omogeneità, di assenza di varietà, che rende irrealizzabile ogni operazione di riconduzione del molteplice alla rappresentazione unitaria: «quando l'oggetto immensamente grande non offre all'osservazione nessuna molteplicità, come un lago tranquillo, o un'arida pianura che si estende senza interruzioni, il senso di vertigine finisce per mutarsi in una sorta di disgusto per l'uniformità dell'oggetto, il dispiacere prevale, e dobbiamo distogliere dall'oggetto lo sguardo confuso» (JubA, vol. II, p. 398, trad. it. p. 116).

La considerazione che porta Mendelssohn alla convinzione che il rapporto tra molteplicità e unità stia a fondamento del piacere estetico è tipicamente illuminista e rimanda alla finitezza dell'uomo: «la nostra anima, avendo dei limiti, non è in grado di cogliere tutta in una volta una molteplicità: se vuole pensare in maniera distinta, deve ritirare la propria attenzione dall'intero e considerare le parti dell'oggetto una ad una [...] quanto maggiore è la chiarezza estensiva posseduta dalla rappresentazione di un oggetto bello, tanto più vivace sarà il diletto che ne deriva» (ivi, p. 242, trad. it. p. 37). Nella *III Lettera sui sentimenti*, che Teocle indirizza a Eufranore, Mendelssohn sembra anticipare alcuni degli elementi che definiscono il giudizio riflettente kantiano: è possibile collocare anche qui la fonte del modello per cui il processo di riflessione garantisce quel passaggio dal particolare all'universale che non è possibile al solo intelletto a causa della finitezza umana.

In linea con la concezione del piacere estetico come tratto tipicamente umano, la percezione della bellezza è dunque per Mendelssohn possibile soltanto a un animo limitato. Il godimento del bello si definisce unicamente come soddisfazione per la riconduzione del molteplice a un'unità, una soddisfazione che dunque è impedita a intelletti superiori che colgono immediatamente l'intero in forma intuitiva¹⁹:

19. Un'eco di questa idea si può trovare nella nozione kantiana di *intellectus archetypus* (KrV, pp. 456-7, trad. it. p. 698; KU, p. 685, trad. it. p. 408).

il diletto che proviamo per la bellezza sensibile, per l'unità del molteplice, va attribuito soltanto a una nostra incapacità. [...] Esseri dotati di sensi più acuti troveranno in ciò che a noi sembra bello una disgustosa monotonia [...]. Colui che con uno sguardo abbraccia tutto ciò che è possibile senz'altro rifiuterà questa unità del molteplice... Ma come? Dunque, il Creatore non si compiace affatto del bello? Non lo preferisce neppure al brutto? Credo di no, e la natura, opera delle sue mani, deve darmene conferma. Il Creatore ha rivestito di bellezza sensibile soltanto l'aspetto esteriore delle cose, destinate a esercitare un'attrazione sui sensi di altre creature (ivi, p. 251, trad. it. p. 43).

La bellezza è quindi per Mendelssohn il sentimento che risulta dalla riflessione sulla molteplicità e che permette al soggetto di generare una rappresentazione unitaria: «l'identità del molteplice è un attributo degli oggetti belli» (ivi, trad. it. pp. 42-3). Attingendo esplicitamente alla filosofia wolffiana, ma anche a quella leibniziana e lockiana²⁰, la facoltà che opera la riflessione sul molteplice e genera l'intero è l'*Einbildungskraft*. L'immaginazione ha il compito di associare le percezioni sensoriali e racchiuderle nei limiti di una rappresentazione chiara senza dissolvere la loro molteplicità. Il richiamo è anche alla *Poetica* di Aristotele²¹ e alla discussione sulla relazione tra limite e bellezza. Per Mendelssohn, il bello dunque non è necessariamente ciò che si trova entro determinati limiti, ma non è nemmeno semplicemente il mondo nella sua immensa totalità; piuttosto, in linea con la sua prospettiva soggettivista, la bellezza sta nella capacità dell'immaginazione di dare una struttura e un ordine al mondo. L'immaginazione è infatti in grado di restituire la relazione generale delle parti e di ridurre entro i limiti della bellezza, accessibili al soggetto finito, ciò che ai sensi, fermi alla percezione particolare, appare immenso.

Considerato che il compito dell'immaginazione è quello di fornire una rappresentazione chiara del molteplice, il processo rappresentativo può essere ridotto ai seguenti passaggi: i sensi percepiscono il particolare nella sua

20. Con grande enfasi, nelle *Lettere* Mendelssohn scrive: «A voi, Locke e Wolff, e a te immortale Leibniz, innalzo un monumento eterno nel mio cuore. Senza il vostro aiuto sarei perduto per sempre. Non vi ho conosciuti di persona, ma sono stati i vostri scritti imperituri, ignorati dal gran mondo, e da cui imploravo soccorso in lunghe ore di solitudine, a guidarmi lungo un sicuro cammino all'autentica filosofia, alla conoscenza di me stesso e delle mie origini. Hanno impresso nel profondo della mia anima quelle verità sante da cui dipende la mia felicità: mi hanno edificato» (JubA, vol. II, p. 254, trad. it. p. 47). Cfr. Altmann (1973, pp. 30-2).

21. Cfr. Aristotele (2008, VII, 1451a, trad. it. pp. 53-5). Mendelssohn usa la traduzione di Michael Conrad Curtius (1753, pp. 16-7).

infinita diversità, l'intelletto considera il singolo oggetto dandone una conoscenza distinta e, si potrebbe dire, analitica, e l'immaginazione raccoglie le percezioni distinte raggiungendo una rappresentazione chiara, generale e unitaria della struttura del mondo. Seguendo questo processo risulta evidente come l'analisi intellettuale abbia un carattere, in un certo senso, propedeutico rispetto alla rappresentazione immaginativa. In questo discostandosi da quella che sarà la teoria kantiana del giudizio riflettente²², ma in linea con il metodo cartesiano²³, il «sentimento dell'intero» trae vantaggio «dal fatto di aver prima esaminato tutte le parti che lo compongono fino al grado della distinzione intellettuale» (ivi, p. 246, trad. it. p. 39) e ne è la conseguenza. Anche a livello soggettivo, dopo la percezione sensoriale del mondo esterno, lo scaturire del piacere estetico si articola in due momenti successivi: dapprima il soggetto analizza distintamente tutte le parti e, in un secondo momento, il piacere sorge dalla percezione dell'intero. L'attività dell'intelletto non è in questo un ostacolo al piacere, ma, al contrario, prepara a esso: «le parti perderanno i loro colori brillanti, ma si lasceranno alle spalle delle tracce che permettono di farsi un concetto più chiaro dell'intero» (ivi, p. 246, trad. it. p. 40). Il mondo, considerato nella sua molteplicità, è dunque per Mendelssohn «un'inesauribile fonte di diletto» (ivi, p. 244, trad. it. p. 38) e l'estetica si definisce attraverso la capacità dell'immaginazione di darne una rappresentazione unitaria.

In questo senso le regole, anche nella produzione artistica, sono «strumenti propedeutici» che permettono di guardare alla bellezza dell'oggetto nella luce più vantaggiosa e che «non devono tenere a freno l'immaginazione, ma solo mostrarle il percorso da lontano, e ricondurvela quando rischia di smarrirlo» (ivi, p. 246, trad. it. p. 40)²⁴. Per Mendelssohn l'opera d'arte non è allora altro che l'oggetto di una rappresentazione, che non ha effettivamente statuto autonomo, ma risulta gradevole perché è espressione dell'attività dell'immaginazione dell'artista. Nella *Rapsodia*, in cui Mendelssohn

22. Il giudizio riflettente su cui si fonda l'estetica kantiana differisce notevolmente dal concetto mendelssohniano di rappresentazione non soltanto perché non prevede alcuna conoscenza logica dell'oggetto, ma anche perché l'immaginazione non richiede un lavoro propedeutico da parte dell'intelletto, non vi è sussunzione del molteplice all'unità e non si raggiunge alcuna sintesi categoriale.

23. Mendelssohn sembra riferirsi qui alle quattro regole del metodo individuate da Descartes e, in particolare, all'articolazione tra la seconda regola, dell'analisi, e la terza regola, della sintesi. Cfr. Descartes (1637, trad. it. pp. 25-7).

24. Cfr. a questo proposito il concetto kantiano di «libera regolarità» (KU, p. 240, trad. it. modificata p. 247) che sembra essere accostabile al rapporto tra immaginazione e intelletto qui delineato da Mendelssohn.

mostra di aver assimilato la distinzione lessinghiana tra rappresentazione oggettiva e sensazione soggettiva, il sentimento di piacere e dispiacere può essere suscitato dall'oggetto in relazione alla sua costituzione, alla sua realtà o alle sue mancanze, ma in rapporto al soggetto la percezione del molteplice e la sua riconduzione all'unità sono sempre una «determinazione» che inerte all'animo in quanto «predicato affermativo dell'essere pensante» (ivi, p. 385, trad. it. p. 107). Mendelssohn dimostra in questo di aderire pienamente alla tradizione psicologica baumgarteniana secondo cui la rappresentazione è sempre una determinazione dell'animo²⁵, e così si spiega anche il piacere per la rappresentazione artistica di ciò che è sgradevole: che si tratti di un oggetto difettoso oppure di un dispiacere naturale, si tratterà pur sempre di una determinazione affermativa del soggetto.

La stessa idea del compito dell'artista è confermata nel saggio *Sui principi fondamentali delle belle lettere e delle belle arti*, pubblicato negli *Scritti filosofici* del 1771²⁶. L'arte deve comprendere in unità una molteplicità naturale e non deve appiattirsi a essere mera copia della natura, piuttosto se ne può discostare ponendo la bellezza laddove la creazione naturale ne è manchevole. La natura è per Mendelssohn orientata teleologicamente e, tuttavia, il fine della natura va oltre la bellezza delle forme esteriori, che può costituire soltanto «una piccolissima parte dei suoi fini» (ivi, p. 435, trad. it. p. 148). L'artista deve allora cogliere gli elementi di bellezza nella natura e raccogliarli per formare un insieme come «se la bellezza di quell'oggetto fosse stata il suo unico fine [...], come lo avrebbe creato Dio, se la bellezza sensibile fosse stata il suo scopo più alto» (ivi, p. 435, trad. it. p. 149).

Il bello ideale, che l'artista deve sempre cercare di riprodurre nella propria opera, è allora concepito da Mendelssohn secondo una prospettiva completamente teleologica: è il modello naturale che si sarebbe realizzato se la struttura del mondo rispondesse all'unico fine della bellezza esteriore. Di nuovo, la relazione tra molteplicità e unità è essenziale, dal momento che l'artista è chiamato a realizzare una rappresentazione unitaria astraendo dall'immensa diversità che si presenta in natura. Nei *Principi* viene di conseguenza ribadita la definizione di disgusto come «ciò che è monotono, scarno, sterile» (ivi, p. 435, trad. it. p. 148). La bellezza è in questo senso conoscenza: non è compatibile con la sola rappresentazione distinta, ossia con

25. Per una ricostruzione della rappresentazione come determinazione dell'animo cfr. Rumore (2007, pp. 14-5).

26. Questo testo fu pubblicato anonimo sulla *Bibliothek* già nel 1757 con il titolo *Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften*, ma in forma più ridotta e meno sistematica.

la conoscenza intellettuale di singole parti, e non lo è nemmeno con una percezione oscura, demandata ai sensi inferiori, ma è conoscenza dell'intero, in virtù di una concezione teleologica della nostra capacità di immaginazione.

Considerando poi la rilevanza che assume l'*Illusionstheorie* per l'estetica mendelssohniana, si comprende la funzione centrale dell'immaginazione nel garantire l'unità a partire dalla molteplicità. Nell'opera d'arte la facoltà immaginativa agisce in modo tale da illudere i nostri sensi sulla realtà dell'oggetto. In altri termini, l'immaginazione agisce producendo una rappresentazione unitaria che, astruendo dalla conoscenza intellettuale dei molteplici dettagli, è in grado di illuderci sulla sua veridicità. Il soggetto si trova così, alternativamente, a creare con la propria immaginazione una rappresentazione illusoria e a disconoscere la realtà dell'oggetto con i propri sensi e con il giudizio intellettuale. In questo senso l'opera d'arte e lo spettacolo teatrale si fondano su un'intensa attività dell'immaginazione, che è chiamata a illudere il soggetto e per questo motivo «si capisce anche perché le statue dipinte risultino tanto sgradevoli». Si conferma dunque anche in questa prospettiva ciò che Mendelssohn scriverà nell'*LXXXII Lettera sulla letteratura*: ciò che è saturo, che priva l'immaginazione della propria attività o perché troppo omogeneo o perché troppo vicino al reale, risulta disgustoso. Non soltanto il disgustoso resiste all'illusione artistica, come si è visto nel paragrafo precedente, ma resiste anche al processo rappresentativo.

Il disgusto non è quindi ciò che è da escludere dall'estetica e dalla pratica artistica semplicemente perché la sua rappresentazione risulterebbe offensiva per i nostri sensi, perché ci fa «violenza» come aveva affermato Schlegel (1751). Piuttosto, il disgusto si definisce, in primo luogo, come un'omogeneità nauseante che non richiede di essere portata a unità tramite il processo rappresentativo; in secondo luogo, non è possibile avere una rappresentazione che susciti disgusto perché nessuna rappresentazione può essere del tutto sgradevole: in quanto determinazione dell'anima avrà sempre anche un effetto piacevole sul soggetto. L'esclusione del disgusto dall'estetica non si fonda semplicemente sui tabù che investono la creazione artistica, come accade negli stessi anni in ambito francese²⁷, ma viene giustificata a livello filosofico e, in tal modo, viene impedita ogni forma di riabilitazione del disgustoso in virtù del potere dell'arte. In questa prospet-

27. Si pensi, sopra a tutti, a Denis Diderot (1767, vol. III) nei *Salons*, con particolare riferimento al dipinto di Poussin *Paysage au serpent* (ivi, p. 268), ma anche ai *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura, l'architettura e la poesia, per continuare i Salons* (Diderot, 1747). Su questo rimando a Franzini (2000) e a Mazzocut-Mis (2013).

tiva Mendelssohn non soltanto stravolge il significato della categoria del disgusto, dandone una tematizzazione del tutto teorica e giustificando a livello concettuale la sua esclusione dall'estetica, ma scardina anche la tradizionale relazione tra bellezza e perfezione, non tanto negandola, quanto riscrivendola totalmente²⁸.

I.3

Bellezza e perfezione:
la critica a Baumgarten e Meier

Come mostra Ursula Goldenbaum in un recente saggio (Goldenbaum, 2011), l'ambiguità della relazione di Mendelssohn con la *Vollkommenheitsästhetik* di Baumgarten è ancora oggetto di dibattito²⁹. Da un lato, è innegabile il debito di Mendelssohn nei confronti della filosofia baumgarteniana ed è evidente che il contesto in cui si collocano le riflessioni mendelssohniane è quello della scuola wolffiana. D'altra parte, è vero anche che Mendelssohn si muove nell'ambito dell'Illuminismo berlinese, per certi versi lontano dal mondo accademico che si era sviluppato attorno alla scuola di Halle, e che l'influenza di Spinoza, oltre a quella della cultura ebraica, crea delle resistenze a una completa assimilazione delle istanze pietiste che muovono i wolffiani. Con Baumgarten, Mendelssohn sembra dunque instaurare un delicato dialogo che si configura come una progressiva presa di distanza, senza tuttavia mai concludersi con uno strappo defi-

28. Esula da questo lavoro di ricerca l'importante relazione tra il credo ebraico e il concetto di rappresentazione, che certamente è determinante per Mendelssohn, soprattutto nei suoi scritti degli anni Ottanta del Settecento, come *Morgenstunden* e *Jerusalem*. A questo proposito rimando al recente saggio di Freudenthal (2011).

29. Negli ultimi anni il dibattito sull'estetica di Mendelssohn tende a sottolineare la stretta relazione con l'estetica razionalista baumgarteniana e, in generale, con la scuola leibnizio-wolffiana; si vede, così, in Mendelssohn una svolta decisiva nel passaggio da Baumgarten a Kant. Il principale sostenitore di questa tesi è senz'altro Beiser (2009); a sostegno della tesi di Beiser è stato pubblicato di recente *The Priority of Reason: Mendelssohn's Rationalist Aesthetics* (Blincoe, 2012). Gli stessi autori che sostengono la tesi del razionalismo mendelssohniano sollevano anche alcuni dubbi sulla compatibilità del pensiero mendelssohniano con l'empirismo inglese (cfr. Norton, 1995, p. 89; Beck, 1969, p. 326; Guyer, 1993, pp. 147-60). Rimando, inoltre, al recente lavoro di Aron Koller (2011) che nella sua tesi di dottorato prova a sostenere, talvolta in modo non del tutto convincente, che il razionalismo di Mendelssohn conduce a un'estetica che non è né più né meno normativa di quella baumgarteniana (ivi, pp. 47-51).

nitivo; si tratta di una critica conservatrice alla teoria di Baumgarten (Lattanzi, 2004, p. 11).

Il luogo testuale in cui l'ambiguità di Mendelssohn nei confronti di Baumgarten risulta più evidente è la recensione al secondo volume dell'*Estetica*, pubblicata nel 1758 (JubA, vol. IV, pp. 263-75)³⁰. La recensione, piuttosto articolata, è certamente positiva e tuttavia lascia trapelare una certa estraneità all'impianto teorico del volume di Baumgarten, soprattutto per quanto riguarda le sue riflessioni su chiarezza, oscurità e ombre. Nella mia trattazione del disgusto estetico, la recensione all'*Estetica* fornisce quindi elementi importanti per delineare ulteriormente il concetto mendelssohniano di rappresentazione e per mostrare, più in generale, la rilevanza della filosofia baumgarteniana³¹. È certo che la posizione di Mendelssohn si colloca in un intricato contesto culturale, in cui la relazione con Baumgarten è soltanto uno dei tanti elementi che lo compongono. Non è infatti da trascurare l'importanza che per Mendelssohn ebbero Meier, anche nella sua rielaborazione del pensiero baumgarteniano³², Gottsched (1729), Bodmer (1727), Breitinger (1740)³³, e naturalmente Leibniz e Wolff. Dal momento però che non è qui possibile ricostruire un contesto così complesso e ricco, si farà un uso quasi funzionale del pensiero di Baumgarten, come sfondo concettuale in relazione al quale la concezione mendelssohniana di rappresentazione si sviluppa e prende corpo, fino a toccare anche l'oggetto di studio di questo lavoro: il disgusto.

Nella recensione allo *Auszug* di Meier, Mendelssohn principalmente critica l'impostazione baumgarteniana dell'estetica per la sua rinuncia a una trattazione empirica. Lontano dalle posizioni degli empiristi inglesi,

30. Su questo cfr. la *Prefazione* di Salvatore Tedesco (2000) alla traduzione dell'*Estetica* di Baumgarten.

31. Lorenzo Lattanzi (2002) ricorda come la fase iniziale del pensiero mendelssohniano, dal 1755 all'inizio degli anni Sessanta, sia caratterizzata dall'interesse di Mendelssohn per i problemi della bellezza e dell'arte, che sono in questa fase decisamente legati «alle riflessioni sulla conoscenza intuitiva nel quadro della gnoseologia di Baumgarten». Si parla per questa fase di un «periodo estetico» (ivi, p. 18).

32. La centralità di Meier nel pensiero di Mendelssohn è mostrata in Bourriel (2004, pp. 123 ss.). Rimando però anche all'articolo di Goubet (2006) che, restituendo lo scambio tra Meier e Mendelssohn tra il 1757 e il 1759, va oltre una mera ricostruzione storica e mostra il mutuo scambio tra i due; in particolare, Goubet sottolinea come già nelle *Betrachtungen* di Meier Mendelssohn potesse trovare una critica al principio aristotelico dell'imitazione in arte.

33. Sulla diffusione del pensiero di questi autori rimando a Pellegrini (1952); Straub (1965); Pimpinella (1999); Tedesco (1997).

Mendelssohn intende sottolineare l'aspetto sensoriale dell'estetica, senza però rinunciare, come si è visto, a una fondazione concettuale. Centrale senza dubbio è l'affermazione forse più famosa dell'*Estetica*, ossia la definizione di bellezza che si trova al § 14: «Fine dell'estetica è la perfezione della conoscenza sensibile, in quanto tale. E questa è la bellezza» (Baumgarten, 1750, trad. it. p. 29). Mendelssohn sembra assimilare questa definizione, come dimostrano i numerosi luoghi testuali in cui si fa riferimento alla *Vollkommenheit* estetica³⁴, e tuttavia rielabora l'identità tra bellezza e perfezione in maniera del tutto originale, fino ad aprire la sua riflessione alla teleologia e alla morale. Come ricorda Altmann (1969, p. 123), Mendelssohn rivede la filosofia baumgarteniana già nelle *Lettere*, distinguendo la perfezione estetica dalla perfezione metafisica.

Prima di esaminare i passaggi che Mendelssohn dedica alla perfezione, credo sia però importante ricordare un'altra definizione baumgarteniana, che va a costituire lo sfondo su cui si muove Mendelssohn, più di quanto appaia esplicitamente. Come ricorda Paola Rumore nel suo studio sulla rappresentazione, Baumgarten formula nella *Metafisica* un'importante relazione tra *repraesentatio* e *perceptio*, in cui «il termine *repraesentatio* risulta fin da principio assolutamente identico a quello di *perceptio*: due diversi nomi con cui si designa un solo e medesimo concetto» (Rumore, 2007, p. 93). Questa identità viene criticata da Kant, che elabora il proprio concetto di *Wahrnehmung* certamente separandolo da quello di *Vorstellung*, anche in polemica con Baumgarten. L'identità baumgarteniana tra *repraesentatio* e *perceptio* potrebbe essere una fonte anche per quella distinzione tra rappresentazione oggettiva e soggettiva proposta da Lessing nelle *Lettere sulla tragedia* e che Mendelssohn rielabora nella sua *Rapsodia*: la necessità di separare la ricezione dell'oggetto dalla sua rappresentazione a teatro, il bisogno cioè di separare ciò che è oggettivamente sulla scena da ciò che soggettivamente viene provato dallo spettatore, potrebbe rispondere non soltanto a un'esigenza di tipo artistico, ma anche all'esigenza filosofica di prendere le distanze dal concetto baumgarteniano di *repraesentatio*. Il caso del disgusto diventa, come si è visto, emblematico per Mendelssohn: si può certamente avere una percezione del disgusto, ma non se ne può dare una rappresentazione³⁵.

34. Sono interessanti a questo proposito le pagine di D'Aprile (2006).

35. Nei *Literaturbriefe* Baumgarten costituisce in effetti lo sfondo critico entro cui Mendelssohn si muove per elaborare la propria idea di disgusto (JubA, vol. V.1, pp. 130-3).

In questa particolare appropriazione e insieme rielaborazione dei termini baumgarteniani è possibile leggere anche la riflessione di Mendelssohn sulle rappresentazioni oscure e collocare, come fa Paola Rumore e come si vedrà nel prossimo capitolo, l'interesse kantiano per il *fundus animae* che muove i primi scritti antropologici (ivi, p. 96). Il tema delle rappresentazioni oscure è però tanto affascinante quanto complesso. Ciò che mi interessa considerare qui è la relazione tra disgusto e oscurità che Mendelssohn istituisce quando delinea la sua classificazione dei cinque sensi garanti della percezione e della rappresentazione: come ho già detto, la sensazione di disgusto dipende dai tre sensi inferiori, gusto, tatto e olfatto, che possono garantire al soggetto unicamente una conoscenza oscura. È questo un ulteriore motivo che impedisce un'integrazione del disgusto nella rappresentazione estetica e la fonte della riflessione mendelssohniana è certamente da individuare nell'*Estetica* di Baumgarten, assimilata, per questo aspetto, senza molte variazioni. Come per Baumgarten, anche per Mendelssohn l'orizzonte estetico ha a che fare con la rappresentazione chiara; «trascura quel che non spero possa risplendere se mai lo trattassi», aveva affermato Baumgarten (1750, trad. it. p. 52).

Nella seconda parte dell'*Estetica*, Baumgarten distingue due tipi di oscurità: quella che riguarda la sensazione e quella che riguarda l'intelletto. Conformemente all'idea che «il fine dell'estetica è la perfezione della conoscenza sensibile» (ivi, p. 29) e che «la verità estetica richiede [...] la possibilità degli oggetti che si devono pensare in modo elegante» (ivi, p. 153), l'oscurità estetica consiste in una mancanza di ordine, in una mancanza di «luce estetica in ciò (cose e pensieri) la cui conformità alle leggi dell'eleganza egli esamina» (ivi, p. 218). L'oscurità della conoscenza estetica viene poi definita da Baumgarten in relazione alla retorica³⁶, analisi che certamente avrà concorso a far rilevare a Mendelssohn, come trapela dalla sua recensione, l'assenza di un'attenta osservazione dei fenomeni estetici. Nella tematizzazione mendelssohniana del disgusto diventa invece eviden-

36. Rimando a quanto scrive Salvatore Tedesco discutendo la complessa relazione tra verità ed estetica: «Baumgarten elenca ben quattordici tipi di *verosimiglianza*, che coprono tutti i gradi della verità estetica [...]. L'intuizione che la verosimiglianza non sia da intendere come un grado attenuato della verità, ma che le competa un autonomo tenore di validità, se da un lato viene resa possibile dagli sviluppi del pensiero filosofico da Leibniz a Wolff, ha d'altra parte una origine prettamente retorica, che Baumgarten indica nell'*εἰκός* aristotelico, nel *verisimile* e nel *probabile* ciceroniano, e più oltre, vedremo, in Quintiliano nel concetto di *evidentia*» (Tedesco, 2000, p. 120). In generale rimando al testo di Tedesco come essenziale riferimento per una ricostruzione critica e per la bibliografia su Baumgarten.

te che l'oscurità non è tanto la mancanza di eleganza nello stile, o di chiarezza nell'esposizione, e non può essere ridotta all'imperfezione; l'oscurità, piuttosto, indica un'impossibilità nella rappresentazione.

Se nella recensione all'*Estetica* la posizione di Mendelssohn nei confronti di Baumgarten sembra essere per lo più positiva, nelle *Lettere sui sentimenti* e, soprattutto, nella *Rapsodia* sono numerosi i passaggi che mostrano una presa di distanza dall'identità della bellezza con la perfezione. È vero, afferma Mendelssohn nelle *Lettere*, che «l'esperienza ci insegna che l'anima preferisce avere la rappresentazione di una perfezione, e non avere la rappresentazione di una imperfezione» (JubA, vol. II, p. 249, trad. it. p. 41); e Mendelssohn sembra avere in mente Baumgarten e Meier³⁷ quando fa scrivere a Eufronore che «secondo tutti i filosofi, la bellezza consiste nella rappresentazione indistinta di una perfezione» (ivi, p. 240, trad. it. p. 36). D'altra parte, Mendelssohn mette subito in chiaro che tra bellezza e verità sussiste una netta distinzione e che, coerentemente con la sua *Illusionstheorie*, non è più possibile parlare di verità estetica (ivi, p. 241, trad. it. p. 37), come voleva invece Baumgarten: «ora è tempo – scrive Teocle – di separare i confini della perfezione e della bellezza» (ivi, p. 250, trad. it. p. 42). A stabilire il rapporto tra bellezza e perfezione è la concezione del soggetto estetico: certamente l'uomo è incline alla perfezione, ne è attratto e condivide con Dio questa inclinazione, d'altra parte l'uomo è un essere finito, che, nella concezione di Mendelssohn, è in grado di cogliere la bellezza proprio in virtù della propria finitezza. In chiave estetica, dunque, il godimento non dipende dalla perfezione, quanto dalla rappresentazione dell'oggetto in unità, e piuttosto è «il diletto che certi oggetti ci procurano [...] la ragione per cui li chiamiamo perfetti» (ivi, p. 268, trad. it. p. 54).

Mendelssohn mostra così di voler abbandonare una concezione logico-intellettualistica dell'estetica anche in virtù di una nuova e differente teorizzazione dei piaceri sensibili, che porta persino a una rivalutazione della dimensione corporea: «il corpo stesso con la sua pesantezza diventa una nuova fonte del piacere. Ogni volta che ci rappresentiamo una perfezione, il corpo ci favorisce con l'idea del proprio benessere, e compensa in qualche misura il disagio che la sensibilità ha causato nel complessivo sistema del nostro diletto» (ivi, p. 263, trad. it. pp. 65-6). Mendelssohn non abbandona dunque del tutto il concetto di perfezione estetica, ma lo ridefinisce, allontanandosi dall'intellettualismo baumgarteniano e propendendo per una teoria estetica che guardi anche all'esperienza, che fornisca una dot-

37. Cfr. in particolare il § 23 degli *Anfranggründe* di Meier (1748, pp. 38-40).

trina dell'anima seguendo un metodo paragonabile a quello delle scienze naturali.

Recuperando ciò che Wolff affermava nella *Deutsche Metaphysik* (1719, § 152, trad. it. p. 153)³⁸, la perfezione è allora intesa come «armonico accordo del molteplice» (JubA, vol. II, p. 295, trad. it. p. 71). La perfezione non è quindi una totalità assoluta, ma una composizione armonica di ciò che è diverso, dunque imperfetto. Se il punto di avvio è la considerazione della finitezza dell'uomo, la perfezione allora potrà avere ancora valore soltanto se intesa come l'attività (riuscita) della capacità rappresentativa e come attualità, o realtà, dell'anima. Dunque, tutto ciò che estende i confini della realtà della nostra anima e tutto ciò che attiva la nostra capacità di rappresentazione «ci rende più perfetti» (ivi, p. 72). Questa riconsiderazione della perfezione, che non viene più identificata con la bellezza, ma con la capacità della rappresentazione, ridefinita rinunciando alla dimensione intellettualistica e integrando, invece, le sensazioni corporee, gli affetti e i sentimenti, può essere inserita in quel più ampio movimento di soggettivizzazione dell'estetica che caratterizza gli scritti di Mendelssohn³⁹.

Nella *Rapsodia* si trova poi un interessante passaggio che colloca nella ridefinizione della perfezione anche il disgusto, secondo l'accezione di saturazione e di assenza di molteplicità che impedisce la rappresentazione. Coerentemente con l'idea che la perfezione sia armonia nel molteplice che attiva la *Vorstellungskraft*, l'imperfezione «è proprio la mancanza di molteplicità, o la sua disarmonia» (JubA, vol. II, p. 385, trad. it. p. 106). Mendelssohn certamente condivide con Baumgarten e con Meier l'idea che la perfezione sia costituita dai caratteri affermativi, mentre l'imperfezione lo sia da quelli negativi, ma, come si è visto, connette in modo molto più stretto la rappresentazione, come determinazione positiva dell'anima, con una nuova definizione di perfezione. In questa prospettiva l'assenza di perfezione viene a coincidere con il disgusto, ossia con la mancanza di

38. Jean-Paul Meier riconosce l'importanza di Wolff nella definizione mendelssohniana di perfezione e arriva persino a ipotizzare che nelle *Lettere sui sentimenti* Mendelssohn non conoscesse ancora il pensiero di Baumgarten. Se questa tesi risulta piuttosto azzardata, è però vero che soltanto nella *Rapsodia* Mendelssohn dimostra una piena padronanza dei concetti baumgarteniani ed è possibile che nelle *Lettere* ne avesse una conoscenza soprattutto indiretta (Meier, 1978, pp. 61-6).

39. A questo proposito è utile vedere l'evoluzione che gli scritti di estetica di Mendelssohn subiscono dalla loro prima pubblicazione sulla "Bibliothek", all'edizione dei *Philosophische Schriften* del 1761 fino all'edizione del 1771. Come ricorda Albrecht (1983, p. 69) si assiste al passaggio da un'estetica comunque orientata verso l'oggettiva *Vollkommenheitsästhetik* a un'estetica che sempre più definisce il bello come "sentimento del bello".

molteplicità che impedisce la rappresentazione. E, ancora, è in questa accezione che torna, secondo una nuova forma, l'identità non tanto tra bellezza e perfezione, quanto tra rappresentazione e perfezione, laddove l'opposto del bello, il disgusto, viene a coincidere con l'imperfezione, l'assoluta omogeneità, l'irrappresentabilità. I caratteri negativi, che definiscono il disgusto, «privano la cosa o della molteplicità o dell'armonico accordo del molteplice, perché le stesse realtà, nella misura in cui nell'essere finito sono connesse a negazioni, possono contraddirsi tra loro, eliminandosi reciprocamente» (*ibid.*).

In luogo della concezione baumgarteniana dell'estetica come *analogon rationis* e come perfezione intellettuale, l'estetica mendelssohniana intende la perfezione non come assenza di contraddizione, ma, al contrario, proprio come accordo che sorge da un rapporto contraddittorio tra la molteplicità. E la rappresentazione che porta a questo tipo di accordo, che quasi si potrebbe definire un accordo dialettico, è fonte della soddisfazione del soggetto. Gli elementi di imperfezione, invece, che annullano la contraddizione tra gli oggetti e negano così la loro realtà, lasciano il soggetto insoddisfatto e generano un sentimento di dispiacere che può senz'altro essere ricondotto alla categoria del disgusto per saturazione. In questa prospettiva, come si è visto, anche all'oscurità estetica viene attribuito un nuovo significato: oscura non è più la rappresentazione che si allontana dalla chiarezza della verità; piuttosto, come Mendelssohn ribadisce nei *Principi*⁴⁰, i singoli concetti devono perdere la loro chiarezza e distinzione, devono cioè perdere in conoscenza intellettuale e analitica, in favore di una comprensione più sfumata che abbraccia l'intero, «affinché l'insieme possa risplendere di una luce tanto più rischiarata» (ivi, p. 431, trad. it. p. 145): è questo il modello che definisce il concetto mendelssohniano di conoscenza intuitiva.

Per l'intelletto, la rappresentazione estetica risulta oscura, ma è proprio questa oscurità a garantire all'immaginazione la possibilità di cogliere l'unità del molteplice. Viceversa, un'eccessiva chiarezza risulterebbe assenza di contraddizione e molteplicità andando a cadere nell'imperfezione e nell'insoddisfazione. Da ciò si vede, in definitiva, come l'imperfezione segua a un'inibizione dell'immaginazione e, benché l'insoddisfazione si rife-

40. Nelle *Lettere sui sentimenti*, e ancora nella *Rapsodia*, Mendelssohn arriva a separare il sentimento gradevole dal più generico *Affekt* della psicologia wolffiana, ma non raggiunge ancora una precisione terminologica nella distinzione tra sentimento del bello e oscurità della sensazione. Sarà lo scambio epistolare con Thomas Abbt a dare a Mendelssohn l'occasione per chiarire la sua concezione della *Empfindung* e del diletto generato dal bello (JubA, vol. XII.1, pp. 58-69).

risca all'oggetto percepito, dipende in ultima istanza dall'inattività di una capacità soggettiva.

I.4

La rappresentazione perfetta:
Mendelssohn e Sulzer

In questo processo di ridefinizione della perfezione estetica a discapito dell'intellettualismo che caratterizzava l'estetica di Baumgarten e di Meier, rimane costante il legame tra perfezione e carattere morale, così come la convinzione, di matrice wolffiana, che «*buono*, infatti, è tutto ciò che contribuisce per una parte alla nostra perfezione» (JubA, vol. II, p. 295, trad. it. p. 71). Non anticipo qui ciò che sarà oggetto della conclusione del presente capitolo, ossia la relazione tra bellezza e moralità, ma certamente occorre considerare, anche se in maniera preliminare, il rapporto che Mendelssohn intrattenne con Johann Georg Sulzer. Secondo la ricostruzione di Altmann (1973, p. 45), Mendelssohn incontrò Sulzer a Berlino nel 1755, lo stesso anno in cui pubblicò, in forma anonima, le *Lettere sui sentimenti*. Sulzer, da parte sua, era già membro dell'Accademia delle scienze di Berlino (dal 1750), e già aveva pubblicato alcuni dei suoi scritti di estetica, in particolare le *Untersuchung über den Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen* nel 1751-52⁴¹. È dunque plausibile che Mendelssohn avesse ben presente le teorie estetiche di Sulzer nella sua ridefinizione del concetto di perfezione, già nelle *Lettere*⁴² e certamente nella *Rapsodia*⁴³.

In continuità con le teorie leibnizio-wolffiane, Sulzer individua nella *Vorstellungskraft* l'essenza dell'anima, e la definisce come la capacità della produzione, della comparazione e della ricezione di idee (Sulzer, 1762, pp. 89-106). Sulzer applica questo modello alla disciplina estetica e darà un contributo notevole alla svolta soggettivistica e antropologica del bello, svolta a cui, come si è visto, anche Mendelssohn prende parte: per Sulzer

41. Sulzer, 1773-81, pp. 1-98. Sulla *Untersuchung* cfr. Décultot (2008). Come ricorda Lattanzi, sono importanti anche le *Memorie* dell'Accademia, in cui Sulzer discute il saggio di de Pouilly sui sentimenti gradevoli (de Pouilly, 1747; Sulzer, 1754-57, pp. 350-90, 57-100; cfr. Lattanzi, 2004, p. 28). Cfr. anche Sulzer (1745; 1750-70). Per una ricostruzione del pensiero di Sulzer rimando a Grunert, Stiening (2011).

42. Cfr. la tesi di Meier (1978, p. 81) secondo la quale le *Lettere* sarebbero sostanzialmente un commento alle tesi di Sulzer.

43. È questa la tesi di Heinz (2011, p. 99).

piacere e dolore saranno le due sensazioni irriducibili (sensazioni semplici), a cui ricondurre le altre sensazioni (sensazioni composte), e verranno definite non in relazione agli oggetti o alle loro parti, ma soltanto in riferimento al soggetto, a partire dalla convinzione che il piacere è sempre di natura ideale. Qualità e intensità della sensazione sono dunque determinate dalla combinazione della condizione dell'anima al momento della rappresentazione e dalla struttura dell'oggetto rappresentato (Sulzer, 1773-81, pp. 58-9)⁴⁴.

Nel 1755, tuttavia, Sulzer possedeva un concetto di bellezza ancora molto ampio e aderente al concetto di perfezione⁴⁵: la bellezza si riconosceva per Sulzer tanto nelle opere d'arte quanto nelle formule matematiche, nei sistemi metafisici e nei teoremi di geometria⁴⁶. Sulzer fornisce però a Mendelssohn, già al momento del loro incontro, due elementi che saranno fondamentali per lo sviluppo dell'estetica mendelssohniana: Sulzer rivede il concetto baumgarteniano di perfezione alla luce dell'estetica emozionalista di Du Bos⁴⁷, revisione che verrà portata a compimento nella *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, e mette in luce il legame tra bellezza, perfezione e moralità⁴⁸.

Nella *Rapsodia*, in cui Mendelssohn dimostra di aver assimilato maggiormente le sue idee, Sulzer sembra costituire quasi un filtro nella rielaborazione del concetto di perfezione di Baumgarten e di Meier, e la sua teoria contribuisce certamente alla tematizzazione del disgusto invitando Mendelssohn a riflettere ulteriormente sulla natura del piacere estetico. Non è certamente un caso, infatti, che nel 1762, un anno dopo la *Rapsodia*, Sulzer pubblichi la sua *Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen*, d'altra parte sono datate 1751-52 le sue *Ricerche sull'origine dei sentimenti gradevoli e sgradevoli* (Décultot, 2011). È quindi del tutto plausibile che tra gli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta del Settecento si costituisca un mutuo e proficuo scambio tra i due. Sembra allora che si

44. Cfr. anche la voce *Aesthetik*, nella *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, I, (Sulzer, 1771-74, trad. it. pp. 83-6).

45. Altmann (1969, pp. 92-104) sostiene che l'estetica di Sulzer si sia formata attraverso il confronto con De Pouilly e che tuttavia non abbandoni mai del tutto il concetto wolffiano di perfezione.

46. Ha proposto un'interessante riflessione su questo tema Nowitzki (2011, p. 146).

47. Sulzer svolse un ruolo fondamentale nella diffusione del pensiero dubosiano in Germania. Su questo tema rimando a Martino (1967, pp. 51-81). Sull'importanza di Mendelssohn per la diffusione di Du Bos in Germania: cfr. Sauder (1982, pp. 238-9). Cfr. anche Stöckmann (2009, pp. 54-66).

48. Rimando a Sulzer (1771-74, trad. it. pp. 60-6). Su questo tema cfr. Euler (2011).

possa collocare anche in Sulzer la fonte della ridefinizione mendelssohniana della perfezione, laddove viene inserita in un processo di autoriflessione da parte del soggetto, che non è più chiamato a contemplare la perfetta struttura dell'oggetto, ma che trova la perfezione nella propria, e dunque soggettiva, attività di rappresentazione. E sembra anche che sia da collocare nello scambio con Sulzer, oltre certamente a quello più intenso con Lessing e Nicolai, l'esigenza di considerare nella ridefinizione della perfezione, alla luce del concetto di rappresentazione, i sentimenti sgradevoli.

Per Sulzer, il sentimento di piacere dipende dall'attività dell'anima, dal movimento e dalla vivacità delle sue forze, e sulla base di questa convinzione, potrà affermare che di fronte all'orribile, al tremendo e a tutto ciò che Burke definiva il sublime (1757, trad. it. pp. 85-108), proviamo un sentimento di piacere in quanto l'anima distoglie l'attenzione dall'oggetto e la rivolge su se stessa, tramite il movimento di autoriflessione a cui la costringe l'attività rappresentativa (Sulzer, 1773-81, pp. 58-9; cfr. Martino, 1967, pp. 102-3). Questo modello interpretativo permette a Sulzer di dar conto del piacere provato di fronte a oggetti sgradevoli senza rinunciare totalmente al concetto di perfezione, rinuncia che lo avrebbe collocato al di fuori della scuola leibnizio-wolffiana.

È chiaro come Sulzer avesse in mente le teorie, già ampiamente diffuse agli inizi del 1760, di Lessing e di Mendelssohn, ma ciò che mi interessa è vedere in che senso Mendelssohn si discosti da Sulzer, tenendo sempre sullo sfondo le estetiche di Baumgarten e di Meier. Mendelssohn prova a rileggere le riflessioni di Sulzer attraverso Descartes⁴⁹, con l'intento di dare ulteriore profondità metafisica alla propria teoria del piacere e del dispiacere estetico. La via che, secondo Mendelssohn, permette di uscire dal concetto intellettualistico di perfezione prende avvio dalla considerazione che oggetti imperfetti possono generare piacere, mentre oggetti che rispondono ai criteri della perfezione possono suscitare dispiacere. Questa via è chiamata a rispondere al problema burkiano del sublime e la soluzione sarebbe indicata, secondo Mendelssohn, già da Descartes: il sublime non è un piacere per l'oggetto, ma dipende invece dal soggetto⁵⁰. Di fronte a oggetti sgradevoli o terrificanti, l'anima si trova in uno stato di eccitazione e ne prende consapevolezza,

49. La lettura mendelssohniana di Descartes non è certamente rigorosa ed è filtrata attraverso i suoi studi delle opere di Leibniz e di Spinoza. Su questo cfr. Tomasoni (2011, p. 137).

50. Mendelssohn si riferisce con probabilità a *Les passions de l'âme*, art. XCIV (Descartes, 1649, pp. 398-9). Su Descartes come fondatore della teoria delle emozioni cfr. Quercy (1924).

come voleva Sulzer, ma Mendelssohn precisa che questa attività di autoriflessione, ossia la constatazione da parte dell'anima del proprio stato di eccitazione, è accompagnata da un sentimento di piacere perché contiene un giudizio sul bene e sul perfetto. Nell'autoriflessione l'anima esperisce non la perfezione dell'oggetto, ma di se stessa, e con ciò Mendelssohn può affermare che la perfezione consiste nello stato dell'anima in movimento.

Le sensazioni piacevoli, o meglio la rappresentazione di oggetti sgradevoli, vengono perciò giustificate come attività particolarmente adatte allo scopo di vivificare l'anima. Rimane, tuttavia, a Mendelssohn il compito di comprendere la figura dell'autoriflessione che andrebbe a definire il concetto di perfezione. Di nuovo Mendelssohn sembra attingere alla teoria di Sulzer, pur discostandosene: l'autoriflessione che definisce la perfezione è un'autoriflessione estetica. Non si tratta cioè (ancora) della riflessione trascendentale della filosofia, quanto di un'osservazione delle capacità del soggetto che, se attivate, portano a una sensazione di piacere, anche per oggetti sgradevoli o terrificanti, mentre, se inibite o immobilizzate, portano alla nausea e al disgusto.

Come afferma Martino, una giustificazione unicamente filosofica domanderebbe delle condizioni di possibilità delle facoltà soggettive, indagandone la prassi, la struttura, la loro realizzazione. Una simile giustificazione certamente permetterebbe di spiegare che il piacere deriva dall'esplorazione delle proprie capacità, dalla consapevolezza della dimensione pratica e morale che costituisce la soggettività (Martino, 1967, pp. 170-3). L'esperienza del terribile che si prova nel sublime è, tuttavia, nella prospettiva di Mendelssohn⁵¹, una negazione delle nostre capacità, un'impossibilità all'agire pratico, che pure ci procura piacere. Per questo motivo, nei *Principi*, Mendelssohn sostiene che la bellezza consiste in «tutto ciò che i sensi sono in grado di *rappresentare* come perfetto» (JubA, vol. II, p. 431, trad. it. p. 145, corsivo mio) e che con ciò si trova «l'universale mezzo con cui è possibile piacere alla nostra anima, cioè la *rappresentazione sensibilmente perfetta*» (ivi, p. 432, trad. it. p. 146). La riflessione mendelssohniana si conclude con l'affermazione di un principio che testimonia la natura esclusivamente estetica della sua giustificazione del piacere e che, di nuovo,

51. «Lo scoglio roccioso che si protende lassù in alto, al di sopra della mugghiante corrente del fiume, ha un aspetto terribile. Le cime vertiginose, l'illusoria paura di cadere e il pericolo di precipitare che i loro cigli sporgenti sembrano minacciare, spesso ci costringono a distogliere lo sguardo sconcertati. Eppure, dopo un attimo di sollievo torniamo a guardare questo oggetto spaventoso. Quell'orribile spettacolo piace. Da cosa dipende questo strano senso di soddisfazione che proviamo?» (JubA, vol. II, pp. 267-8, trad. it. p. 54).

conferma la funzione fondamentale della *Vortellungskraft*: «l'essenza delle belle arti e delle belle lettere consiste in una *rappresentazione artistica sensibilmente perfetta*, ovvero in una *perfezione sensibile rappresentata per mezzo dell'arte*» (*ibid.*).

Una giustificazione meramente filosofica, dunque, non è sufficiente a spiegare il piacere, che agli occhi di Mendelssohn si sottrae al pratico, alla dicotomia tra potere o non potere agire. Si tratta di un'altra specie di autoriflessione. Il piacere che ci dà la perfezione è per Mendelssohn di natura autenticamente estetica e si colloca al di là dell'alternativa pratica tra capacità e incapacità. Quando rappresentiamo esteticamente un oggetto e proviamo una sensazione di piacere, dirigiamo la nostra attenzione certamente su noi stessi e sulle nostre facoltà, ma non sulle *possibilità* delle nostre facoltà. Se l'autoriflessione considerasse il soggetto come oggetto dell'autoriferimento, esperirebbe soltanto l'impotenza dell'uomo di fronte al terribile, provocando dispiacere. L'autoriferimento estetico ha invece a che fare con un'astrazione: si dirige cioè sulle nostre facoltà in quanto tali, prescinde dal loro scopo pratico e dal loro contenuto normativo. L'autoriflessione estetica che per Mendelssohn definisce la perfezione è, quindi, non soltanto l'atto di separare l'oggettivo dal soggettivo, ma anche l'atto di separare la capacità dalla prassi.

In questo modo, si chiarisce ulteriormente il ruolo della *Vorstellungskraft*: la sua attività è perfezione dal momento che determina l'animo, indipendentemente dalla natura del rappresentato e dalla nostra capacità pratica di comprenderlo o di agire su di esso. L'autoriflessione della capacità rappresentativa è quindi anzitutto intesa in una prospettiva di definizione dell'uomo, di umanesimo estetico e, in conclusione, alla luce di un concetto di perfezione autenticamente estetico e soggettivo. È su questo fondamento teorico che si basa la distinzione tra disgusto e sublime, due categorie estetiche che vengono spesso accostate nel dibattito contemporaneo⁵².

I.5

Sublime, dispiacere e tragedia

Nelle *Lettere*, a partire dalla critica all'identità baumgarteniana tra bellezza oggettiva e perfezione, Eufronore interroga Teocle sull'attrazione per il

52. Mi riferisco in particolare a Korsmeyer (2011), ma in parte anche a Menninghaus (1999).

terribile. Gli esempi da cui il discorso prende avvio sono chiaramente tratti dall'*Enquiry* di Burke e dalla poetica del sublime: scogli rocciosi, cime vertiginose, sanguinose battaglie e navi in tempesta. La questione che Eufra-nore solleva è, sostanzialmente, la stessa che anima negli anni appena successivi lo scambio epistolare sulla tragedia: «di fronte alla rappresentazione di una tragedia restiamo sempre più afflitti, sempre più turbati, e questo turbamento, questa afflizione ha per noi un indescrivibile fascino» (JubA, vol. II, pp. 268-9, trad. it. p. 55). La risposta di Mendelssohn, tutt'altro che univoca, si fonda sulla perfezione estetica soggettiva e viene a coinvolgere anche la sensazione di disgusto⁵³.

Nel discostarsi dal concetto baumgarteniano di perfezione, Mendelssohn va incontro a un inevitabile ricollocamento di questo concetto nel sistema filosofico. Nelle *Lettere* è evidente quanto la critica a Sulzer e alle sue *Ricerche* fosse decisa: «ridevamo di quel filosofo che pretendeva di trovare molteplicità e unità dei concetti anche in semplici svaghi dei sensi, sostenendo che a tavola il fondamento del nostro diletto sarebbero le chiacchierate tra amici, e nel godimento dell'amore non so quale bellezza morale» (ivi, p. 267, trad. it. p. 53). Il rapporto con Sulzer, tuttavia, conduce Mendelssohn alla convinzione che il concetto di perfezione non si muove più, come voleva Baumgarten, tra estetica e conoscenza, quanto piuttosto tra estetica e morale. Nei *Principi*, infatti, Mendelssohn riconosce esplicitamente che poiché «il sentimento della bellezza risulta incompatibile sia con rappresentazioni distinte, sia con rappresentazioni oscure», «i chiari concetti della bellezza agiscono con un fascino così potente sulla facoltà di desiderare». Dunque, «la perfezione intellettuale illumina l'anima, e soddisfa il suo originario impulso ad avere rappresentazioni stabili. Ma se vuole stimolare le pulsioni della facoltà di desiderare, dovrà mutarsi in bellezza» (ivi, p. 430, trad. it. p. 145).

Perfezione, bellezza e facoltà di desiderare sono quindi, per Mendelssohn, strettamente connesse. Nell'*viii Lettera* Eufra-nore, servendosi delle teorie dubosiane, sottolinea che non sempre i piaceri nascono da un'idea di perfezione e che, invece, il piacere sembra talvolta sorgere da un'imperfecio-

53. Tom Furniss (2009) sostiene che le *Lettere* siano da considerare come un tentativo, non del tutto riuscito, di conciliare un'estetica leibnizio-wolffiana con l'empirismo di Burke. Furniss è convinto che Mendelssohn avesse letto l'*Enquiry* già al tempo della stesura delle *Lettere* e afferma che c'è «qualcosa di "ripugnante" nel modo in cui [il sublime] rompe con ordine e simmetria ed eccede i limiti del bello. Soprattutto, ha un effetto disturbante, disorientante sul sé e sul soggetto che prova a comprendere un simile oggetto e resiste al tentativo dei sensi di sussumere l'oggetto a un'idea» (ivi, p. 342).

ne dell'oggetto. Era già il Teocle dei *Moralisti* di Shaftesbury a mostrare che spettacoli naturali e rappresentazioni artistiche che ispirano dolore o paura possono risultare attraenti. Teocle, infatti, conclude che soltanto contemplando la natura nella sua selvaggia spontaneità, l'uomo riesce a esserne veramente partecipe (Shaftesbury, 1711, trad. it. pp. 120-1). A partire da Shaftesbury, Mendelssohn solleva così, tra i primi in Germania, «la questione *moralmente scorretta* dell'interesse estetico per il male» (Lattanzi, 2004, p. 13).

Da un lato, Teocle abbraccia una posizione leibniziana sostenendo che le imperfezioni della natura si possono spiegare con la limitatezza della comprensione umana del progetto divino. Dall'altro lato, Eufanore richiama il valore unicamente estetico delle imperfezioni e, servendosi della teoria estetica di Du Bos, afferma il bisogno dell'anima di provare emozioni sempre nuove. Le lettere si concludono con la convinzione che gli spettacoli che contengono un'idea di perfezione, nonostante la violenza che li caratterizza (l'esempio proposto è quello dei gladiatori romani, perfetti nella loro forza fisica), possono certamente suscitare piacere, ma inevitabilmente conducono a un «gusto corrotto» (JubA, vol. II, p. 306, trad. it. p. 80). Questi spettacoli mostrano dunque come la perfezione, intesa solamente in senso estetico-intellettualistico, non sia sufficiente a spiegare la nostra attrazione per il male. Piuttosto, occorre far riferimento a una nozione estetico-morale che richiede che gli spettacoli cruenti siano tenuti distinti dai casi in cui il piacere dipende dalla compassione (*Mitleid*), ossia dalle rappresentazioni tragiche.

La compassione è per Mendelssohn una mescolanza (*Vermischung*) di perfezione e imperfezione, di amore e di dispiacere per la situazione in cui si trova l'oggetto amato. Nella *Rapsodia*, tuttavia, la ripresa, e la riabilitazione, del pensiero di Du Bos⁵⁴ portano Mendelssohn alla ridefinizione soggettiva della perfezione che ho discusso nei paragrafi precedenti, ossia all'idea che ogni determinazione dell'anima, indipendentemente dall'oggetto rappresentato, risulti perfetta in quanto segue a un movimento di autoriflessione. Lo scambio con Sulzer, tuttavia, così come la lettura dell'*Enquiry* di Burke, conduce Mendelssohn sempre più nella direzione di un problema che non è più conoscitivo, ma morale. Come giustificare che la perfezione soggettiva della rappresentazione, che si può generare anche di

54. «Ho sbagliato, quindi, a criticare Du Bos quando sostiene che l'anima anela soltanto a essere stimolata, anche quando a farlo sono rappresentazioni sgradevoli. Ciò è vero nel senso più proprio» (JubA, vol. II, p. 389, trad. it. p. 109).

fronte a eventi terribili, violenti o catastrofici, non contrasta con il perfezionamento morale dell'uomo?

Mendelssohn non liquida la questione rimandando semplicemente alla categoria del sublime, ma, nella *Rapsodia*, ricolloca, come ho detto, la nozione di perfezione nel sistema delle facoltà e riconosce alla *Vorstellungskraft* un'attività autenticamente estetica e autonoma, criticando a Burke di non aver visto la connessione tra estetica e morale. Il piacere generato dalla considerazione estetica del male risulta infatti più complesso e ambiguo del piacere generato dalla perfezione dell'oggetto, ma dal punto di vista soggettivo può essere anche più efficace, certamente più duraturo nel promuovere il perfezionamento morale. La semplice contemplazione della natura, che sia di spettacoli terribili o della perfetta forza dei gladiatori, non è sufficiente a generare un sentimento tanto intenso da promuovere la perfezione del soggetto. Il sublime empirico descritto da Burke non è sufficiente come movente morale, dal momento che non è fondato filosoficamente e non dice nulla della natura dell'animo umano⁵⁵. Occorre, invece, che si attivi quell'autoriflessione sulla propria capacità rappresentativa garantita soltanto da un'esperienza estetica, occorre cioè che vi sia la mediazione di un'illusione artistica; è vero infatti che, nella rappresentazione tragica, proviamo un «indescrivibile fascino» per la nostra afflizione, sebbene ne siamo «sempre più turbati» (JubA, vol. II, pp. 268-9, trad. it. p. 55).

Assistere a una tragedia attiva la nostra capacità rappresentativa e genera un turbamento che ha un particolare effetto sull'anima: affinché questa mescolanza di piacere e di dispiacere, di perfezione e di imperfezione possa non soltanto non contrastare con il perfezionamento morale, ma addirittura volgersi nella sua promozione, occorre nuovamente ricorrere alla potenza

55. Nella *Rapsodia* la critica a Burke è del tutto esplicita: «L'autore è un grande osservatore della natura: accumula osservazioni su osservazioni, tutte accurate quanto acute, ma ogni volta che arriva al punto di spiegare queste osservazioni sulla base della natura della nostra anima salta fuori la sua debolezza. È ovvio che non conosce la dottrina psicologica dei filosofi tedeschi, e la semplice esperienza non può bastargli per considerare queste dottrine nella loro connessione. Trattando come una semplice ipotesi il principio per cui la conoscenza intuitiva della perfezione procura piacere, la più piccola esperienza che sembra contraddire questa ipotesi costituisce per lui una ragione sufficiente a respingerla. Chi, invece, è convinto che questa legge fondamentale dei sentimenti non sia semplicemente un'ipotesi ma una verità stabilita in maniera incontestabile, non si lascia confondere da esperienze che apparentemente dimostrano il contrario: continua a riflettere sulla questione, e finisce per scoprire tra ragione ed esperienza la più rigorosa conformità, che spesso è soltanto difficile da riconoscere, eppure sempre a portata di mano» (JubA, vol. II, p. 400, trad. it. p. 118). Cfr. Furniss (2009, pp. 344-9).

dell'illusione estetica. «La scena teatrale ha la propria moralità» (ivi, p. 287, trad. it. p. 66), afferma Mendelssohn nella *XIII Lettera*. Ciò significa che la valutazione estetica è al tempo stesso distinta e connessa alla valutazione morale: ciò che nella realtà risulterebbe riprovevole e ingiustificabile può essere rappresentato a teatro se ha come fine quello di suscitare la compassione dello spettatore. L'argomentazione ruota attorno ai diversi significati che vengono attribuiti, in modo ancora piuttosto confuso, alla nozione di perfezione: alla perfezione intellettualistica si affianca sia la perfezione puramente estetica, che vede nella rappresentazione un mezzo per suscitare passioni, sia la perfezione dell'autentica moralità, ossia la perfezione del soggetto.

Vale la pena riportare quasi per intero il passo con cui si chiude la *XIII Lettera* e con cui si condanna definitivamente il suicidio come immorale⁵⁶:

Sbagli, nobile giovane, se credi che il suicidio imprima il sigillo del bene morale sul carattere di un personaggio; non del bene morale in generale. La scena teatrale ha la propria moralità. Nella vita è moralmente buono solo ciò che si fonda sulla nostra perfezione, in scena tutto ciò che è provocato da un'impetuosa passione. Scopo della tragedia è di suscitare passioni, e il più nero dei vizi è benvenuto sulla scena se conduce a questo fine ultimo. [...] Il poeta deve fare estrema attenzione a celare il dissidio dell'autentica moralità con quella teatrale, perché il dramma possa piacere. Immaginate che l'afflitto Sir Sampson, nel momento in cui il rapitore di sua figlia si pugnala, gli rivolga queste parole: *Che fai, mostro di crudeltà, vuoi espiare il tuo delitto con un altro delitto?* In quell'istante la moralità teatrale verrebbe meno, e con essa il fine ultimo del poeta. La nostra compassione, che cominciava appena a sorgere, messa dinanzi allo specchio dell'autentica moralità, si muterebbe in ripugnanza [*Abscheu*] (ivi, p. 290, trad. it. p. 69).

In questo passaggio Mendelssohn non soltanto distingue la perfezione estetica da quella morale e mostra come le passioni suscitate a teatro possano, attraverso la compassione, promuovere la moralità degli spettatori⁵⁷, ma mette anche a confronto compassione e ripugnanza. Se, infatti, la compassione è garantita dall'illusione estetica, quando questa viene a mancare si può generare nello spettatore una sensazione di ripugnanza (*Abscheu*), che costituisce una particolare declinazione, di tipo morale, del disgusto. Come il disgusto estetico, infatti, anche la ripugnanza morale sfugge all'illusione estetica e in qualche modo segnala inevitabilmente la finzione artistica riconducendo

56. Per una ricostruzione del tema del suicidio nelle *Lettere* cfr. Altmann (1969, pp. 138-64).

57. Cfr. il *Briefwechsel über das Trauerspiel*, JubA, vol. XI, pp. 71-4. Per uno studio critico sulla relazione tra teatro e moralità nell'Illuminismo cfr. Ranke (2006).

sempre a un principio di realtà. Con ciò non significa certo che nella tragedia non possano essere rappresentate azioni moralmente riprovevoli, ma unicamente che queste sono giustificate proprio dall'illusione estetica che garantisce quella particolare autoriflessione della *Vorstellungskraft* distinta dalla dimensione pratico-morale. Mi chiedo allora se in questo complesso quadro di perfezione soggettiva, capacità rappresentativa, autoriflessione estetica e teoria dell'illusione, vi sia spazio per il disgusto, secondo quell'articolazione tra estetica e morale che Mendelssohn prova a mettere a fuoco, e che potremmo riassumere con l'espressione, in uso nel dibattito illuminista, di *moralische Geschmack* (gusto morale).

Elementi importanti per risolvere la questione si trovano nuovamente nella *Rapsodia*, che effettivamente indaga in modo più approfondito il rapporto tra estetica e morale. A teatro, «lo spettatore è capacissimo di separare l'elemento oggettivo da quello soggettivo, e di assistere con una certa soddisfazione alle sofferenze dei propri simili, tanto più che egli non ne ha colpa» (JubA, vol. II, p. 391, trad. it. p. 110). Affinché possa provare piacere per il male è però necessaria l'illusione: «non appena l'arte comincia a esercitare il proprio potere, ingannando [...], seducendone i sensi contro la sua volontà, avverte un conflitto in parte molesto e in parte ridicolo tra la ragione e l'immaginazione. La prima gli ricorda in un momento poco opportuno che si tratta di un'imitazione, mentre la seconda vorrebbe convincerlo che ha di fronte la natura» (ivi, p. 391, trad. it. p. 111). Per provare piacere di fronte agli spettacoli tragici, occorre quindi «sviluppare una certa attitudine per abbandonarsi all'illusione, rinunciando per essa ad avere coscienza del presente» (*ibid.*).

Mendelssohn lascia irrisolte diverse questioni, in particolare se il piacere per oggetti sgradevoli possa essere giustificato soltanto tramite la teoria dell'illusione, e dunque soltanto in relazione alle opere d'arte e agli spettacoli teatrali, oppure se possa essere esteso anche alla contemplazione naturale. Ciò che mi interessa qui è però vedere in che modo possa inserirsi nell'argomentazione mendelssohniana il sentimento del disgusto e se gli si possa attribuire una funzione morale al di là della sua esclusione dall'estetica. Che cosa accade, cioè, quando la ragione non lascia all'immaginazione la libertà di farsi illudere dall'arte? E l'illusione artistica ha come fine ultimo esclusivamente l'evocazione delle passioni, oppure può, indirettamente e tramite il sentimento, avere una funzione morale? Gli elementi che vanno considerati a questo proposito sono due: l'essenziale realtà del disgusto che, come si è visto, non è mai imitazione, e l'impossibilità di integrarlo nella teoria dei sentimenti misti.

I.6

Disgusto e compassione:
dall'esclusione estetica verso la morale

Il ricco discorso mendelssohniano intorno alla tragedia, che si articola non soltanto nello scambio con Lessing e con Nicolai, ma in tutti i suoi scritti di estetica, certamente costituisce il fondamento per la tematizzazione del disgusto come categoria estetica. E certamente è il discorso intorno alla tragedia che rivela il particolare interesse di Mendelssohn per la relazione tra estetica e morale. È chiaro che il disgusto non può avere alcuno spazio nella teoria della tragedia, per lo meno nella sua forma autenticamente estetica, in primo luogo per lo statuto di realtà irriducibile che lo contraddistingue. La tragedia del *Filottete*, su cui Mendelssohn ritorna più volte, è certamente il testo che più si adatta alle sue riflessioni estetiche su disgusto e tragedia. *Filottete* costituisce un caso particolarmente stimolante per Mendelssohn, ma anche per il mio discorso, perché costringe a una riflessione sulla rappresentabilità del disgusto. Filottete soffre per una disgustosa piaga al piede, addirittura viene abbandonato dai propri compagni a causa del disgusto che essi provano per la sua ferita: «lo strazio che quest'uomo virtuoso deve sopportare» afferma Mendelssohn «è presente, lo aggredisce dinanzi ai nostri occhi» (JubA, vol. II, p. 395, trad. it. p. 114).

Com'è allora possibile che assistere alla tragedia sofoclea ci procuri diletto? Secondo Mendelssohn nel *Filottete* ciò che prevale è il sentimento di compassione, e su questo si fonda il nostro diletto. Come è noto, anche dallo scambio con Lessing, Mendelssohn riduce alla compassione tutte le emozioni tragiche e sostiene, in modo costante nei propri scritti, che lo scopo dell'arte debba consistere esclusivamente nella ricerca del sentimento di compassione negli spettatori. La compassione è quindi il sentimento misto più autentico, che in definitiva spiega completamente, nella prospettiva di Mendelssohn, il piacere per il tragico.

Nel sistema estetico mendelssohniano, se si vuole ragionare per opposizioni, l'iniziale contrasto tra bello e disgusto viene via via sostituito con quello tra compassione e disgusto. In quanto sentimento misto più autentico, la compassione, combinando piacere e dispiacere, è un sentimento che sorge dalla molteplicità, e che risulta più duraturo, più incisivo di ogni diletto puro. Mendelssohn stesso suggerisce l'opposizione tra compassione e disgusto quando afferma: «i sentimenti misti [...] penetrano più profondamente nell'animo, e sembrano mantenersi più a lungo. Ciò che è

semplicemente gradevole sazia rapidamente, e finisce per disgustarci» (ivi, p. 396, trad. it. p. 115). In questo senso la compassione corrisponde a quella vivacità della capacità rappresentativa che viene del tutto a mancare nel disgusto: è ciò che «tiene incatenata l'attenzione, e impedisce un soddisfacimento troppo rapido. Nel senso del gusto l'esperienza quotidiana mostra che l'assoluta dolcezza fa presto a diventare nauseante, se non vi si mescola qualcosa di piccante» (*ibid.*).

La compassione è assimilata dunque a quei sentimenti «meravigliosamente mescolati e intrecciati fra loro» (JubA, vol. II, p. 400, trad. it. p. 117) e costituisce l'elemento cardine della teoria dei sentimenti misti, dal momento che è in grado di dar conto della molteplicità della rappresentazione. L'uniformità da cui si genera il disgusto è chiaramente l'opposto del sentimento che più esprime la molteplicità, il mescolarsi del dispiacere al piacere: il disgusto viene allora a indicare l'identità tra un piacere troppo puro e un dispiacere irrimediabilmente ripugnante. E con ciò Mendelssohn sancisce non soltanto l'irrappresentabilità del disgusto, ma anche la sua definitiva esclusione dalla teoria dei sentimenti misti.

Il discorso mendelssohniano nasconde però, relativamente al rapporto tra disgusto e compassione, un ulteriore livello di lettura, che porta nella direzione dello sconfinamento dell'estetica nella morale. Nello scritto sul sublime, Mendelssohn torna a riflettere sugli scopi dell'arte e si sofferma a lungo sulla *Bewunderung*, il sentimento morale dell'ammirazione che segue a determinati sentimenti estetici. Quando l'arte imita, nella rappresentazione, qualcosa di immenso nella grandezza o nella forza è in grado di suscitare un «gradevole brivido», che «ha il vantaggio di non esaurirsi nella sazietà e nel senso di disgusto dovuto a una stancante uniformità, come avviene di solito in ciò che è immenso in estensione» (ivi, p. 457, trad. it. pp. 168-9). La combinazione della molteplicità rappresentata e del «gradevole brivido» provato dal soggetto «si trasformano in un unico fenomeno che chiamiamo *ammirazione*» (ivi, p. 458, trad. it. p. 169). L'ammirazione è un sentimento che trascende il concetto stesso di perfezione, inteso in senso tradizionale: siamo portati ad ammirare un soggetto, sostiene Mendelssohn, quando riesce a superare perfino ciò che di perfetto ci eravamo immaginati (*ibid.*). Mendelssohn aveva già affrontato una discussione intorno all'ammirazione nell'epistolario con Lessing, laddove quest'ultimo collocava l'ammirazione tra i sentimenti che caratterizzano il tragico, insieme a terrore e compassione, e rifiutava

la proposta di Nicolai di fare dell'ammirazione la passione tragica per eccellenza⁵⁸.

Per Lessing l'ammirazione sorge quando il personaggio teatrale per cui proviamo compassione riesce a superare la sventura che lo ha colpito in maniera eroica⁵⁹. Mendelssohn riconosce senz'altro la stretta relazione tra compassione e ammirazione, ma nello scritto sul sublime mostra una visione più articolata del ruolo della *Bewunderung* nell'arte. L'ammirazione, infatti, può rivolgersi all'oggetto in sé e alle sue qualità, e in tal caso «l'ammirazione che proviamo nei suoi confronti diventa l'idea dominante nella nostra anima» (JubA, vol. II, p. 460, trad. it. p. 170). Oppure, l'oggetto di per sé può essere ordinario, ma l'artista è in grado di esaltare qualità straordinarie: allora l'ammirazione si rivolge all'opera d'arte, in quanto «impronta» del suo creatore, «si rivolge più all'imitazione che all'originale», «riguarda soprattutto l'artista e le sue eccezionali qualità» (*ibid.*). Quasi anticipando una concezione romantica dell'opera d'arte, e coerentemente con la sua teoria dell'illusione, Mendelssohn sostiene che in arte la massima ammirazione è sempre riservata all'artista, più che all'oggetto. Ammiriamo la capacità dell'artista di «rendere evidente nelle sue opere l'invisibile essenza», «ciò che più ci piace in arte [...] è proprio il riguardo nei confronti delle doti spirituali dell'artista, che le sue opere ci fanno conoscere in maniera intuitiva» (*ibid.*).

Il giudizio estetico per Mendelssohn ha quindi a che fare con un sentimento che principalmente si rivolge alle doti spirituali, potremmo dire morali in un senso ampio del termine, che contraddistinguono la grandezza del genio artistico. Non è certo un caso che Mendelssohn si soffermi sull'ammirazione per la natura morale del soggetto proprio in uno scritto sul sublime, se si pensa alla tradizione settecentesca di questa categoria estetica, e in particolare a Burke⁶⁰. Ciò che mi interessa qui è però il modo con cui Mendelssohn declina la relazione tra ammirazione e com-

58. Cfr. la lettera di Lessing a Nicolai del novembre 1756, in *Briefwechsel*, JubA, vol. XI, pp. 64-9. Per una ricostruzione dettagliata dello scambio sull'ammirazione rinvio a Martino (1967, pp. 245-75). Cfr. anche Heidsieck (1979); sebbene datato, rimane utile anche Nolte (1931).

59. Per lo scambio sul concetto di compassione nel *Briefwechsel* tra Lessing e Mendelssohn rimando, tra gli altri, a Kimpel (1982).

60. Come è noto la lettura dell'*Enquiry* di Burke ebbe un notevole effetto su Mendelssohn, che dedicò a questo trattato una recensione, in attesa della traduzione per mano di Lessing, che non verrà mai compiuta. L'influenza di Burke è infatti molto evidente nella revisione sia del sublime sia delle sensazioni miste nella *Rapsodia*: cfr. Tonelli (1955, pp. 71-4).

passione, che, come ho detto, era già stata trattata da Lessing. Alla luce della distinzione tra l'ammirazione per l'oggetto artistico e quella per il soggetto creatore, un'opera d'arte raggiunge il proprio scopo quando è in grado di suscitare la compassione nello spettatore e da questa derivano l'ammirazione sia per l'oggetto della nostra compassione, sia per la capacità dell'artista di metterci in una simile disposizione d'animo. Questo meccanismo, autenticamente estetico, ha però un effetto di carattere morale, dal momento che la disposizione d'animo in cui ci troviamo quando proviamo ammirazione favorisce la perfezione della facoltà di desiderare, favorisce cioè il perfezionamento morale. Si tratta, in altri termini, di veicolare attraverso l'arte e con i mezzi propri dell'estetica sentimenti che hanno un carattere anche morale.

La sublimità delle azioni eroiche che suscitano la nostra compassione «consiste in quelle perfezioni della facoltà di desiderare che sono in grado di suscitare ammirazione» (JubA, vol. II, p. 466, trad. it. p. 175). Dunque oggetti come «la morte, un campo di battaglia, la disperazione», nell'imitazione e grazie alla grandezza del genio dell'artista, diventano degni della nostra ammirazione e l'eroe mostra la propria perfezione morale quando le «nobili disposizioni dell'animo» sono diventate quasi «una seconda natura» (*ibid.*).

Nello scritto sul sublime, Mendelssohn dimostra, quindi, di intendere la compassione e l'ammirazione come sentimenti la cui natura è insieme estetica e morale⁶¹. L'argomentazione di Mendelssohn risulta piuttosto confusa, probabilmente sia perché ancora non aveva sviluppato gli strumenti per collocare questi sentimenti in una più sistematica teoria del sublime, sia perché è costantemente convinto della necessità di rifuggire da una considerazione moralistica dell'arte. Mendelssohn però manifesta chiaramente la natura morale della compassione e dell'ammirazione affermando che la natura non concettuale dei sentimenti permette un'immediatezza della moralità, fino a renderla quasi una «seconda natura». La moralità che il sentimento della compassione promuove non è certamente soltanto quella che l'eroe dimostra sulla scena, ma anche quella dello spettatore, che attraverso il piacere estetico stimola la propria facoltà di desiderare.

Alcuni elementi utili per chiarire meglio la relazione tra estetica e morale si trovano nello scritto *Verwandschaft des Schönen und Guten*, in cui Mendelssohn spiega la relazione tra «*bon sens*» e gusto. Il gusto e la sen-

61. Per uno studio sul concetto di compassione rimando, tra gli altri, a Schings (1980, pp. 28-45); Michelsen (1966).

saazione sono ciò che permettono di avere un'intuizione oscura del vero, del buono e del bello e il gusto, in particolare, permette di orientarsi verso una decisione senza ricorrere a concetti e riflessioni, in modo più rapido di quanto possa fare il solo intelletto (JubA, vol. II, p. 182). Occorre dunque separare morale e gusto, etica ed estetica dal momento che l'estetica può legittimare anche la rappresentazione di azioni moralmente riprovevoli, come avviene nella tragedia, al fine di garantire un'esperienza estetica più efficace. Da ciò consegue che il gusto morale o buon senso cede il posto all'autonomia del gusto estetico e che l'analisi di Mendelssohn è guidata non tanto dalla speranza che il bello porti a compimento la morale, quanto dall'idea che la relazione tra bello e buono comporti una maggiore durata del godimento estetico⁶².

In questa, seppur confusa, considerazione estetica della morale, Mendelssohn fa più volte riferimento al disgusto e alla ripugnanza. Se, infatti, da un punto di vista estetico e relativamente alla facoltà rappresentativa, il disgusto è l'esatto opposto della compassione, è però vero che la ripugnanza può volgersi in strumento morale e favorire la disposizione alla morale e persino la compassione. Si è già visto ampiamente in che modo Mendelssohn sancisca l'irrepresentabilità di ciò che risulta esteticamente disgustoso; a questa riflessione si affianca però, in maniera certamente più implicita, una riflessione sull'azione moralmente ripugnante, una riflessione che a mio avviso è da ricondurre al rifiuto mendelssohniano di una produzione artistica totalmente asservita all'educazione morale. Chiamerò quindi ripugnanza o disgusto morale la sensazione caratterizzata dalla stessa immediatezza e dalla stessa violenza del disgusto estetico e che, tuttavia, non sorge di fronte all'omogeneità che impedisce l'attività della capacità rappresentativa, ma di fronte a ciò che è moralmente malvagio. Per esprimere questa sensazione Mendelssohn generalmente preferisce il termine *Abscheu* (ripugnanza) a *Ekel* (disgusto).

Nella *Rapsodia* si trova un esempio particolarmente significativo che si conclude con l'accostamento della ripugnanza e della compassione:

Il filosofo che cercava la sublime effigie della divinità in un magnifico tempio egizio e sull'altare vide una scimmia, oggetto del culto per cui era stato costruito quel superbo edificio, probabilmente come prima reazione sarà scoppiato in una risata. Ma non appena avrà riflettuto sulle tristi conseguenze di questa brutale ignoranza,

62. Sul gusto morale cfr. Nivelles (1977, p. 44); Amann (1999, pp. 235-6); Brückner (2003, p. 46).

quell'oggetto gli sarà apparso ripugnante più che ridicolo. Lo spettatore ride delle insidie di Tartufo, come della semplicità di Orgone, finché gli sembra che nessuna delle due abbia conseguenze pericolose, ma appena vede l'imbroglione in piena luce, e l'imbrogliato nei guai, la voglia di ridere si trasforma in un sentimento di ripugnanza e di compassione [*Abscheu und Mitleiden*] (ivi, p. 403, trad. it. p. 120)⁶³.

Una dinamica del tutto simile, che porta a un sentimento di ripugnanza e insieme di compassione, si può trovare anche nella tragedia del *Filottete*, cara a Mendelssohn, laddove l'iniziale disgusto per le piaghe del protagonista si volge in ripugnanza per l'inganno di Ulisse e in una compassione, più forte del semplice disgusto estetico, per Filottete⁶⁴. Se, quindi, la compassione teatrale si tramuta in ripugnanza quando è «messa dinanzi allo specchio dell'autentica moralità», è però vero, come Mendelssohn corregge nella *Rapsodia*, che quando estetica e morale si trovano in un giusto equilibrio la compassione e la ripugnanza sono spesso accostate, come due lati della stessa medaglia. La ripugnanza morale può allora essere analizzata a due livelli: uno meramente filosofico, o metafisico direbbe Mendelssohn, e uno antropologico, laddove da una parte va a inserirsi nella discussione mendelssohniana della teodicea e, dall'altra, dipende dal progresso culturale e diventa parte dell'umanesimo estetico che sorge dalla relazione tra estetica e morale. A sostenere questo complicato intreccio tra disgusto estetico, compassione e ripugnanza morale è di nuovo il concetto di perfezione che, svincolato dalla logica wolffiana, si muove tra estetica, teleologia e morale.

Questa duplice articolazione che qui voglio proporre della ripugnanza morale è da intendersi come collocata in una più generale concezione della relazione tra estetica e morale, laddove in Mendelssohn mi pare si possano trovare due livelli. Da un punto di vista metafisico, l'arte e l'esperienza estetica hanno un profondo effetto sull'animo, anche di tipo morale, e, pur nella sua autonomia, l'estetica favorisce uno sviluppo della moralità come seconda natura. Da un punto di vista pratico, tuttavia, ossia dal punto di vista dell'opera d'arte, l'estetica mendelssohniana può essere considerata persino «antimoralistica» (Meier, 1978, pp. 378-93), dal momento che il teatro, come si è visto, possiede una moralità propria, che può portare anche alla giustificazione del suicidio. Nei prossimi paragrafi la mia intenzione è allora quella di declinare la ripugnanza morale attraverso i due livelli

63. Mendelssohn fa qui riferimento a Molière (1669).

64. Mi permetto di rimandare a Feloj (2015b).

di analisi sopra indicati, a partire dalla sua lettura alla luce del finalismo mendelssohniano.

I.7

Disgusto e finalità: una discussione della teodicea tra estetica e morale

Il tema della teodicea, a cui qui potrò fare soltanto un breve accenno, si ritrova in molti degli scritti filosofici di Mendelssohn, coerentemente con l'interesse che suscitò per tutto il Settecento⁶⁵ a partire dalla pubblicazione del *Dictionnaire* di Bayle⁶⁶. Nella prima fase del pensiero mendelssohniano, quella qui presa in esame, è possibile isolare due principali luoghi testuali importanti per la questione della teodicea e più in generale della finalità: la *VII Lettera sui sentimenti*, e i *Dialoghi filosofici*, pubblicati in forma anonima per volere di Lessing nel 1755, lo stesso anno di pubblicazione delle *Lettere*. Non farò dunque riferimento alla discussione con Jacobi e al *Pantheismusstreit*, dal momento che questa complicata diatriba filosofica porterebbe troppo lontano dal tema qui in questione⁶⁷, né discuterò in maniera approfondita il complesso rapporto di Mendelssohn con Leibniz⁶⁸ e, soprattutto, con Spinoza, ma mi limiterò a suggerire che il disgusto estetico e la ripugnanza morale possono essere considerati anche alla luce della finalità. In sintesi, ciò che vorrei mostrare è che il disgusto e la ripugnanza possono essere intesi come reazioni necessarie, rispettivamente estetica e morale, a ciò che va contro all'ordinamento finalistico del mondo. In una concezione teleologica, come è quella mendelssohniana negli scritti di estetica, risulta effettivamente ancora più complesso collocare il sentimento del disgusto.

65. Sul tema della teodicea nel Settecento rimando in particolare al saggio di Luca Fonesu (2006), in cui emerge la centralità del testo di Bayle a fondamento del dibattito illuminista. Si faccia però riferimento, soprattutto per quanto riguarda l'influenza di Leibniz, anche a Fonesu (1996). Per uno studio panoramico cfr. Brogi (2006).

66. Bayle (1697-1702); il testo di Bayle fu tradotto in tedesco nel 1741-44. Sulla fortuna di Bayle in Germania cfr. Dingle (1998; 2004).

67. Sono molti i testi a cui si potrebbe rimandare per una ricostruzione del *Pantheismusstreit*. Sopra a tutti, voglio però ricordare il testo che riporta una conferenza di Altmann sulla ricezione di questo dibattito nell'idealismo tedesco, dal momento che mette bene in luce la figura di Mendelssohn e l'influenza di Jacobi nella ricezione e nell'interpretazione del pensiero mendelssohniano (Altmann, 1994, in particolare pp. 7-11).

68. Anche sul rapporto tra Mendelssohn e Leibniz sono molti gli studi a cui potrei fare riferimento, mi limito a rimandare a Brown (1969).

Per comprendere in che senso la posizione mendelssohniana possa essere considerata di natura teleologica, i *Dialoghi filosofici* costituiscono un importante, seppur non sempre chiaro, riferimento testuale. I *Dialoghi* sono suddivisi in quattro parti e costituiscono il primo tentativo da parte di Mendelssohn di integrare la filosofia di Spinoza nel pensiero leibnizio-wolffiano⁶⁹. Considerato il contesto della Berlino di metà Settecento, questo tentativo risulta, come ha fatto notare recentemente Pätzold, per lo meno curioso, dal momento che Maupertuis, alla direzione dell'Accademia delle scienze, fondava l'avversione alla scuola wolffiana proprio sull'accusa di spinozismo (Pätzold, 2011, pp. 107-30). Pätzold, tuttavia, sostiene la tesi che, contrariamente a quanto afferma Altmann (Altmann, 1982, pp. 28-49), i *Dialoghi filosofici* siano da intendersi non tanto in riferimento alla polemica con Maupertuis, quanto alla luce di un intento storico-filosofico che vuole ricostruire la figura di Spinoza come pre-leibniziana, ossia come anticipatrice del pensiero di Leibniz. Effettivamente, nei *Dialoghi* Mendelssohn afferma la centralità di Spinoza nel passaggio da Descartes a Leibniz e nelle edizioni successive dei *Dialoghi*, nel 1761 e nel 1771, Mendelssohn rivede alcune posizioni sulla filosofia leibniziana, ma rimane fermo sul ruolo di Spinoza nella storia della filosofia.

La mediazione tra Leibniz e Spinoza deve chiaramente passare attraverso una riabilitazione del pensiero spinoziano e la questione ruota, principalmente, attorno al tema leibniziano della creazione perfetta. Mendelssohn sostiene che Spinoza e Leibniz muovano da un punto di partenza comune, rintracciabile nella filosofia cartesiana: per entrambi corpo e anima sono separati, l'uno è determinato dalle leggi del movimento, l'altra dai concetti. L'armonia che prevale sui movimenti del corpo e delle passioni dell'anima sarebbe dovuta a una coordinazione continuamente infusa dalla volontà di Dio, cosicché la serie di cambiamenti nel mondo fisico e poi nei moti dell'animo dipende, per dirla con Leibniz, da un'armonia prestabilita (Leibniz, 1714a, pp. 607-17; cfr. su questo Casula, 1975). Ciò che sostiene Mendelssohn nei *Dialoghi*, e in questo consiste la novità della sua lettura, è che nell'elaborare la teoria dell'armonia prestabilita Leibniz non avrebbe fatto altro che adottare la teoria cartesiana filtrandola attraverso Spinoza, dal momento che già Descartes avrebbe elaborato un'idea di armonia prestabilita (JubA, vol. II, p. 337).

69. Per un commento dei principali temi articolati nelle quattro parti in cui si dividono i *Philosophische Gespräche* cfr. Altmann (1969, pp. 1-84).

Mendelssohn prosegue poi con un'ulteriore riabilitazione di Spinoza affermando che la visione spinoziana del mondo è accettabile solo se applicata al mondo in quanto esistito nella mente di Dio e divenuto reale per suo decreto. I leibniziani in seguito, continua Mendelssohn, attribuiscono al mondo una duplice esistenza: il mondo esiste dapprima nella mente di Dio come mondo possibile e diviene reale quando è stato scelto come il migliore dei mondi possibili. Nella prospettiva di Mendelssohn, Spinoza avrebbe perciò semplicemente riconosciuto soltanto il primo dei due stadi di esistenza del mondo, ossia lo stadio in cui le cose sono ancora tutte nella mente di Dio. Nella conclusione della seconda parte dei *Philosophische Gespräche*, Mendelssohn può quindi affermare, per bocca di Neophil, che occorre guardare

alla struttura secondo la quale è possibile stabilire, attraverso la ragione e la religione, gli impianti dottrinali degli *spinoziani*. Lei sa che i leibniziani attribuiscono al mondo quasi una doppia esistenza. Il mondo, per dirla con le loro parole, è esistito, prima del decreto di Dio, nell'intelletto divino, tra i diversi mondi possibili. [...] Spinoza però rimane fermo alla prima esistenza. Egli credeva che nessun mondo fosse mai diventato reale al di fuori di Dio [...]. Quelli [i leibniziani] affermano che Dio si è immaginato la possibilità delle cose contingenti, in cui poteva aver pensato alle sue stesse perfezioni unitamente a un certo grado di limitazione. Proprio così aveva osservato Spinoza: «ogni singola cosa esprime le qualità divine secondo un certo modo limitato». La caratteristica delle cose contingenti nell'intelletto di Dio è, secondo i leibniziani, che non potrebbero essere comprese senza una serie infinita di cause; quasi con le stesse parole si era espresso Spinoza (ivi, p. 352).

Questa affermazione permette certamente di accorciare le distanze tra Leibniz e Spinoza liberando quest'ultimo dall'accusa di ateismo. Nei *Dialoghi* Mendelssohn rinuncia anche a un'adesione incondizionata alla filosofia leibniziana e fa emergere la difficoltà, insita in Leibniz, di conciliare la fede nella creazione nel tempo con il concetto di possibilità che sottolinea la dottrina della scelta di Dio del migliore dei mondi possibili: dal momento che il concetto di possibilità è stato introdotto, occorre anche introdurre la fallibilità dell'infinitezza del mondo. La critica mendelssohniana a Leibniz risulta comunque in linea con i concetti wolffiani, nel momento in cui afferma che l'infinitezza del mondo, se esiste, è però differente da quella di Dio, di cui è soltanto un'immagine e di un grado limitato di perfezione. A questo proposito, secondo Mendelssohn, Wolff avrebbe offerto un argomento importante: ogni cosa nel mondo sta in un nesso causale determinato con le altre cose, dunque è impossibile il darsi di due mondi che siano

contemporaneamente identici e perfettamente distinguibili (cfr. la quarta parte dei *Gespräche*, in JubA, vol. II, pp. 367-77).

In definitiva, la lealtà di Mendelssohn alla scuola leibnizio-wolffiana rimane intatta, ma con i *Dialoghi* si mostrano possibili modifiche alla filosofia di Leibniz e una maggiore e inedita vicinanza con Spinoza. Ciò che qui mi interessa, al di là del dato storico-filosofico, è considerare come Mendelssohn riveda la posizione leibniziana considerando la limitatezza, e non l'infinitezza, del mondo e dell'uomo e dunque ponendo quantomeno un limite alla nozione di perfezione (cfr. Hochman, 2014, p. 48). Ciò costituisce non soltanto lo sfondo teorico entro cui leggere finalità e teodicea, ma è anche coerente con quanto affermato nei paragrafi precedenti sulla *Vortellungskraft*, sui suoi limiti e sull'inadeguatezza del concetto di perfezione.

Alla luce delle argomentazioni addotte nei *Dialoghi* è quindi possibile, a mio avviso, leggere la *VII Lettera sui sentimenti*. Come ho già detto nelle pagine precedenti, Mendelssohn, a partire dalla tragedia, solleva la questione moralmente scorretta dell'interesse estetico per il male e dimostra la centralità del tema della teodicea non soltanto nell'ambito dell'etica, ma anche in quello dell'estetica⁷⁰, nel momento in cui questa, da un lato, abbandona l'identità tra bellezza e perfezione e, dall'altro, si poggia su una concezione finalistica del mondo. In questa definizione dell'estetica, la teodicea rimane una questione non soltanto centrale, ma anche programmaticamente ambigua. Per il mio discorso, sono due i temi interessanti: per prima cosa, per quanto riguarda il disgusto estetico, Mendelssohn afferma che gli oggetti possono risultare brutti o persino disgustosi, ma possono essere perfetti nel loro funzionamento⁷¹, e, in secondo luogo, credo sia possibile, in accordo con Alberto Martino, intendere la concezione mendelssohniana della tragedia come forma di teodicea, che mette in campo anche il tema della ripugnanza morale.

La *VII Lettera* si apre con un'affermazione particolarmente significativa: «Se tutta la nostra *vita* non è altro che *rappresentare e volere*⁷², i pensieri dell'uomo in ogni momento devono contenere il seguente sillogismo:

70. Per una lettura, invece, in chiave antropologica, si veda la parte finale dello studio di Anne Pollok (2010, pp. 499-530).

71. Cfr. JubA, vol. II, p. 251, trad. it. p. 43. Cfr. Leah Hochman (2014, p. 6) che ricorda che il brutto sta a segnalare ciò che è inaccettabile sia esteticamente sia eticamente, sebbene non si soffermi su una reale distinzione tra brutto e disgusto.

72. Altmann (1969, p. 105) legge questa espressione alla luce del rapporto di Mendelssohn con Sulzer e come parte dell'originale risposta di Mendelssohn al problema della teodicea.

“Tendiamo a ciò che è buono; questo oggetto è buono; dunque dobbiamo tendere ad esso”» (JubA, vol. II, p. 260, trad. it. p. 49). Il problema della teodicea, come verrà affrontato nella *Lettera*, è delineato in modo molto chiaro: «Detrattori della provvidenza, la loro scappatoia consiste nel muovere obiezioni contro la connessione esistente tra gli enti. Questa posizione viene respinta a partire dall'identità degli enti, dalle loro forze, dalle facoltà della nostra anima e dal concetto di un mondo nella sua interezza» (*ibid.*).

Gli elementi elencati qui sono gli stessi che Mendelssohn tratta nei *Philosophische Gespräche* e tuttavia la *Lettera* declina, in maniera più articolata, anche il tema della *Vorstellungskraft*. Come ho già mostrato, la capacità della rappresentazione e il senso della bellezza sono caratteristiche proprie dell'umano, che dipendono dalla sua limitatezza. Dio, invece, «può compiacersi soltanto di ciò che è buono, perfetto. [...] *L'essere onnipotente si compiacerà di eventi reciprocamente fondati, dai quali traluce l'ordine più saggio*» (*ibid.*). Ai «detrattori della provvidenza» che chiedono al «crucele Creatore»: «per quale ragione hai introdotto nel mondo tanti mali?» (JubA, vol. II, p. 261, trad. it. p. 49), Mendelssohn può allora rispondere con un'argomentazione che attinge a Leibniz e a Spinoza insieme, che qui è restituita in poche, enigmatiche righe, ma che evidentemente sottende quanto si può trovare nei *Philosophische Gespräche*. Si tratta, in sostanza, di unire la teoria del migliore dei mondi possibili, la connessione teleologica che ordina il mondo e la necessaria imperfezione di esso: «alla fine si è dimostrata a sufficienza, almeno ai più ragionevoli tra i detrattori della provvidenza, la possibilità che questo mondo, per quanto possa apparire imperfetto, costituisca la connessione più perfetta possibile di enti contingenti, e che forse non si potrebbe intraprendere il minimo miglioramento, e non si potrebbe eliminare da questa connessione neanche il più piccolo male, senza causare nell'intero un male molto maggiore» (*ibid.*). Nella concezione mendelssohniana del mondo, esiste dunque un «corso naturale delle cose» e le «modificazioni di un ente sono connesse tra loro» (JubA, vol. II, p. 262, trad. it. pp. 50-1).

Di nuovo combinando il concetto leibniziano di possibilità e quello di causa finale, e quasi anticipando il dibattito di fine Settecento sull'organismo e sulla biologia, Mendelssohn sostiene quindi che «in ogni condizione si cela il nucleo della forma a venire. Già nella larva, anzi nell'uovo stesso, si poteva riconoscere la futura immagine del coleottero, e concentrato nel seme l'albero carico d'anni» (ivi, p. 262, trad. it. p. 51). Certamente Dio potrebbe sopprimere questa connessione, ma ciò non farebbe altro che

generare scompiglio e caos e, inoltre, comporterebbe la necessità di creare esseri sempre nuovi al fine di impedire ogni imperfezione.

Mendelssohn, tuttavia, non si limita a considerare la questione della teodicea dal punto di vista della creazione, ma sposta immediatamente il discorso sul lato della rappresentazione, quasi a riconoscere il proprio debito a Wolff nella rilettura del rapporto tra Leibniz e Spinoza. I mali, infatti, sostiene Mendelssohn, consistono nella «*rappresentazione* di un'«imperfezione» (ivi, p. 262, trad. it. p. 50). La connessione che governa il mondo serve dunque a limitare sia le forze contingenti degli esseri, che attraverso la limitazione si determinano⁷³, sia le facoltà della nostra anima, la cui limitazione legittima la necessità di un fondamento delle facoltà delle une sulle altre e dunque garantisce la connessione che rende possibile l'uniformità delle rappresentazioni. Se la nostra capacità di rappresentazione fosse illimitata, «ognuno si rappresenterebbe un mondo diverso», vi sarebbe soltanto «mera contraddizione». Grazie ai limiti della nostra capacità rappresentativa, invece, «le rappresentazioni di tutti gli esseri razionali compongono nel loro insieme qualcosa di unico e di intero, un mondo, perché sono fondate le une sulle altre» (JubA, vol. II, pp. 263-4, trad. it. p. 52).

In questa sequenza argomentativa si può inserire anche la categoria estetica del disgusto. Se, infatti, la sensazione del disgusto è possibile, come del resto anche il sentimento del bello, soltanto in un essere finito, allora avrà inevitabilmente a che fare con i limiti della rappresentazione, strettamente connessi, come si è visto, a una concezione teleologica del mondo. Da un lato, quindi, vi è la perfezione, «autentico fine ultimo della creazione», che concede «molteplicità, ma non identità nel molteplice» (ivi, p. 251, trad. it. p. 43). È la perfezione, come fine ultimo della creazione, a esigere una connessione «razionalmente fondata», a disporre il molteplice e a procurare non «semplici rappresentazioni, ma rappresentazioni collegate» (ivi, p. 252, trad. it. p. 44). La bellezza, invece, «dipende dalla limitazione, dall'incapacità» (*ibid.*). Il disgusto allora si genera dallo scontro con i limiti della propria rappresentazione, dall'incapacità di cogliere la molteplicità e la connessione tra le cose; da un punto di vista meramente estetico, la sensazione di disgusto sembra dipendere dall'esigenza del soggetto finito di cogliere la bellezza e sembra consistere in definitiva in un'incapacità nel saper cogliere il mondo, in un senso di nausea e di saturazione dovuto unicamente alla limitatezza soggettiva, poiché «ogni cosa nella natura mira a

73. Si è già visto come Mendelssohn declini nei *Gespräche* il tema della determinazione attraverso la limitazione dell'infinità divina. Cfr. JubA, vol. II, p. 342.

un unico fine, ogni cosa si fonda su ogni altra, ogni cosa è perfetta» (JubA, vol. II, p. 253, trad. it. p. 45).

Diversa è invece la questione se si considera il tema della finalità e della teodicea in relazione alla tragedia, che porta a riflettere sulla ripugnanza morale. Non è casuale infatti se l'*VIII Lettera* è dedicata al piacere per il dolore e alla rappresentazione tragica. La visione estetica della realtà «è la celebrazione della più facile unità possibile tra le cose, la costruzione semplificata di una identità delle parti, ma si inserisce in un'interpretazione del mondo che tende al più ampio consenso nella differenza, radicandosi in una concezione provvidenzialistica della vita» (Lattanzi, 2004, p. 10). Se, tuttavia, la finalità del mondo portava a confrontarsi con i limiti del rappresentare, che esclude il disgusto dalla contemplazione estetica, l'illusione tragica porta a riflettere sull'illimitatezza del volere, e accanto alla compassione legittima la ripugnanza. Alberto Martino, nel suo volume dedicato alla drammaturgia nel Settecento tedesco, ha suggerito di leggere la cultura teatrale dell'Illuminismo come una forma di negazione del tragico⁷⁴ e di intendere la tragedia come teodicea. Coerentemente con l'oggetto del proprio studio, Martino si limita a considerare la teoria teatrale, in particolare quella lessinghiana; credo però che la sua tesi possa essere considerata anche in una prospettiva filosofica ed essere estesa a Mendelssohn, che del resto era il principale interlocutore di Lessing.

In breve, Martino sostiene che l'ottimismo illuministico sia responsabile della negazione del tragico che caratterizza il Settecento e che questa particolare *Weltanschauung* trovi il suo fondamento nel finalismo di Shaftesbury e, soprattutto, di Leibniz: «nella razionale, finalistica struttura del mondo, il migliore dei mondi possibili, non c'è posto per dissonanze assolute, per fratture metafisiche, per conflitti insanabili, non c'è posto quindi per il tragico» (Martino, 1967, p. 436).

Nei *Saggi sulla teodicea* di Leibniz si legge: «le deformità apparenti dei nostri piccoli mondi si riuniscono nella bellezza nel grande mondo e non hanno niente che possa opporsi all'unità di un principio universale infinitamente perfetto: al contrario, aumentano l'ammirazione nei confronti della sua saggezza, che fa in modo che il male sia al servizio di un bene più grande» (Leibniz, 1710, p. 198). E ancora: «il male spesso non serve a nient'altro che per meglio gustare il bene, e qualche volta contribuisce

74. In parte, ma con un intento decisamente più teorico, Peter Szondi (1961) condivide la stessa tesi quando sostiene che il concetto di tragico si sviluppa soltanto a partire dalla filosofia di Schelling.

anche a una più grande perfezione di colui che ne soffre» (ivi, pp. 116-7). In questa prospettiva, il male è «come le tenebre, e non solamente l'ignoranza, ma anche l'errore e la malizia consistono formalmente in una certa specie di privazione» (ivi, p. 121).

Nel Settecento tedesco il compito del poeta tragico risponde alla filosofia leibniziana e si fonda su una visione della realtà metafisica, non fenomenica, che è ordine, perfezione e giustizia. Il poeta tragico è perciò chiamato a rappresentare non la realtà apparente, con i suoi conflitti insanabili e con le sue discrepanze radicali, ma la «realità vera», che risponde ai criteri della perfezione e dell'ordine finalistico. In questo senso la drammaturgia illuminista, di cui la *Hamburgische Dramaturgie*⁷⁵ può essere considerata il manifesto, intende la tragedia come forma di teodicea (cfr. su questo tema Clivio, 1928; Körner, 1931; von Wiese, 1961). Ciò significa che la tragedia deve restituire un'immagine estetica della realtà che corrisponda non certo a quella fenomenica, quanto a quella filosofico-metafisica, dal momento che l'autore tragico viene considerato, in senso leibniziano (cfr. Leibniz, 1714b, pp. 604-5 e 1714a, p. 621), come genio che crea microcosmi estetici che riproducono il macrocosmo divino, retti dalla stessa struttura finalistica; «saranno quindi non vere tragedie ma teodicee» (Martino, 1967, p. 440).

Caratteristica di una concezione della tragedia come teodicea è la regola della «giustizia poetica» che, come restituisce bene Martino, creò in Germania un vivace dibattito a partire dal § 328 della *Politik* di Wolff (1721), laddove istituiva una concatenazione causale tra virtù e felicità, di contro a vizio e infelicità (Martino, 1967, pp. 442-50). Le posizioni interne a questo dibattito faranno intendere l'orientamento di Mendelssohn: i wolffiani Gottsched e Bodmer, forti dell'attacco di Addison alla giustizia poetica, si schierarono contro la sua applicazione a teatro (Gottsched, 1751, pp. 265-84; Bodmer, 1746, pp. 81-3); a favore di essa, invece, si pronunciò Sulzer, che nelle *Philosophische Betrachtungen* del 1760 scrive: «la soddisfazione interiore che accompagna le buone azioni, e la felicità che è la ricompensa della virtù sono elementi altrettanto importanti che soltanto il poeta drammatico può farci provare con così tanta forza che noi veniamo infiammati dal desiderio di farli nostri» (Sulzer, 1773, p. 153).

In linea con Sulzer, nella *Drammaturgia d'Amburgo* Lessing (1767-69, XCIX *Stück*, pp. 420-4) affida alla regola della giustizia poetica il compi-

75. Nella *Drammaturgia d'Amburgo* Lessing esplicita la propria concezione della tragedia come teodicea in diversi passaggi; in particolare rimando al XXXIV e al LXXIX *Stück* della *Dramaturgie* (Lessing, 1767-69, trad. it. pp. 165-9, 348-52).

to di rendere la tragedia una forma di teodicea. Mendelssohn si colloca in questo contesto, ma, come ho già detto, mostra una concezione differente da Lessing riguardo alla funzione morale della tragedia. Lo spettacolo tragico deve certamente veicolare un contenuto morale, ma questo non deve essere il suo fine principale e l'intento estetico non deve essere sottomesso a quello etico. Il piacere tragico deriva piuttosto da un movimento di autoriflessione da parte del soggetto, che nel constatare la perfezione del proprio animo può formulare un giudizio sul bene e sul perfetto. Mendelssohn mostra una concezione della tragedia concettualmente più complessa di quella lessinghiana espressa nel *Laocoonte*, e non si limita all'equazione wolffiana per cui alla virtù corrisponde la felicità, mentre il vizio porta all'infelicità. Piuttosto, proprio perché il piacere tragico deriva da un movimento di autoriflessione, persino la contemplazione di oggetti imperfetti può portare a una forma di diletto. Nella finzione tragica, che per influenza leibniziana deve rispecchiare l'ordinamento finalistico del mondo metafisico, il disgusto estetico rimane dunque escluso come forma di saturazione e nausea che impedisce l'attività della capacità rappresentativa; la ripugnanza morale invece può trovare posto accanto alla compassione.

La tesi che qui vorrei sostenere è che proprio la particolare combinazione del finalismo leibniziano con l'etica di Spinoza porta Mendelssohn a riflettere sui limiti del volere, e non più soltanto sui limiti del rappresentare. La nostra vita è «*rappresentare e volere*» (JubA, vol. II, p. 260, trad. it. p. 49): se, quindi, la finitezza dell'uomo porta a segnare i limiti della nostra capacità rappresentativa e a escludere tutto ciò che la inibisce provocandoci disgusto, ugualmente la nostra volontà deve escludere quelle azioni che ci provocano ripugnanza morale. La concezione mendelssohniana del volere, tuttavia, non prevede un'elaborazione articolata dei limiti della volontà paragonabile alla riflessione che dedica alla *Vorstellungskraft*. Interpretando, tuttavia, la sua concezione del volere e della facoltà di desiderare alla luce della ricezione del problema della teodicea, la ripugnanza morale viene a svolgere un ruolo di limitazione del volere, altrimenti illimitato, e si configura come uno strumento che, come la compassione, nasce in ambito estetico ma ha anche la funzione etica di promuovere la virtù.

Diversamente dalla compassione, la ripugnanza morale non può certamente essere accompagnata da alcun tipo di piacere, ma ricopre piuttosto il ruolo di facoltà difensiva, che preserva l'individuo dall'efferatezza del male morale. Si pensi alla figura di Ulisse nel *Filottete* o a Tartufo che inganna Orgone: la ripugnanza che lo spettatore prova di fronte ai loro inganni fa parte di quella sorta di educazione estetica che è garantita dalla tragedia in-

tesa come teodicea. In qualche modo, seppure la regola della giustizia poetica non sia pedissequamente accettata da Mendelssohn, il ruolo che egli attribuisce alla ripugnanza accanto alla compassione risponde comunque a un principio finalistico che vuole, anche attraverso il sentimento dello spettatore, premiare la virtù e punire il vizio, rispondendo all'ordine armonico che governa il mondo metafisico. Se però il disgusto estetico sembra limitarsi a una reazione immediata e quasi fisiologica, la ripugnanza morale investe il volere e diventa una componente del giudizio sull'azione⁷⁶.

La complessa articolazione tra disgusto estetico e ripugnanza morale che qui ho voluto restituire alla luce di una concezione della tragedia come teodicea fornisce un fondamento filosofico che legittima il sentimento di disgusto in riferimento all'azione morale, a fronte della sua esclusione se riferito unicamente alla rappresentazione estetica. Questo tipo di fondazione filosofica non può però prescindere dall'interesse antropologico di Mendelssohn nel definire una forma di umanesimo che combina nel sentimento elementi estetici e morali⁷⁷. In questo senso, è utile capire come Mendelssohn articoli la propria teoria della conoscenza intuitiva, integrando in essa anche i sentimenti sgradevoli come la ripugnanza morale.

I.8

Rappresentare e volere:

l'umanesimo estetico e i limiti della rappresentazione

Dimostrando anche una certa indipendenza dalla scuola wolffiana, Mendelssohn rivela in più punti dei propri scritti di estetica una concezione unitaria dell'essere umano, in una prospettiva antropologica e senz'altro muovendosi all'interno della questione della *Bestimmung des Menschen*. Questa posizione sottende, precorrendo un tema caro a Kant e all'ideali-

76. A questo proposito si vedano i termini *Ekel* e *Abscheu* nel *Lexikon* di Walch (1726): in entrambi i casi si registra una forma di ambiguità nei termini, che oscillano da un significato fisico a uno morale. Tuttavia, mentre *Ekel* è definito, alla voce *Affekt*, come una tensione dei nervi che è propria di un essere razionale (ivi, p. 68), la voce *Abscheu* indica «un movimento immediato del volere»; in Walch la «*moralische Abscheu*» dipende da una determinazione dell'intelletto e si prevede un «uso morale di questa parola» (ivi, p. 46). Cfr. anche il *Grimm Wörterbuch* in cui il termine *Ekel* è definito come una delle parole più eccentriche della lingua tedesca (Grimm, Grimm, 1971).

77. Il tema di un'estetica antropologica è senz'altro già presente in Baumgarten: cfr. Menzel (1969).

smo, un'intima relazione tra estetica e morale, tra «*rappresentare e volere*». Per Mendelssohn la rappresentazione e la volontà sono strettamente connesse a una forma di piacere, un piacere che si distingue soltanto per grado e non per qualità: «il *diletto* si distingue dal *volere* solo nel grado. Anche la volontà si fonda su un bene, su un miglioramento vero o apparente della condizione in cui ci troviamo, che determina la nostra scelta» (JubA, vol. II, p. 258, trad. it. p. 48). L'elemento che accomuna le due attività del rappresentare e del volere è la considerazione dell'oggetto come connessione di una molteplicità; «a questa considerazione segue il giudizio "questo oggetto è buono", e a questo giudizio segue l'atto di desiderare, ossia lo sforzo con cui lo spirito cerca di rendere attuale, o di conservare, tale rappresentazione» (*ibid.*). La facoltà di desiderare risulta dunque strettamente connessa alla capacità rappresentativa, dal momento che il desiderio viene definito come la volontà di ripetere una rappresentazione che ci suscita piacere.

Nelle prime due versioni delle *Lettere* Mendelssohn affermava più esplicitamente il legame tra la gradevolezza o la sgradevolezza di una rappresentazione e il desiderio. E già nello scritto *Von dem Vergnügen* poneva la questione in questi termini: «Ogni piacere contiene in sé tre diverse azioni dell'anima: 1) la considerazione dell'oggetto; 2) il giudizio sulla sua perfezione, e infine 3) il giudizio per cui si preferisce avere che non avere tale rappresentazione» (JubA, vol. I, p. 129). Mendelssohn tuttavia nelle *Lettere* supera la convinzione che aveva mutuato da Maupertuis per cui un oggetto sgradevole è definito semplicemente come ciò di cui preferiremmo non avere una rappresentazione e, come dirà meglio nella *Rapsodia*, mostra la complessità della relazione tra piacere, sgradevolezza e malvagità morale se affrontata da un punto di vista metafisico (cfr. Mazzocut-Mis, 2008).

Nella nota *b* alle *Lettere*, nella versione del 1771, si ribadisce la relazione tra rappresentare e volere, sottolineando l'unità, più che l'opposizione, di anima e corpo, e rivelando come la teoria dei sentimenti si muova tra estetica e morale:

Descartes fu il primo a fornire una definizione reale del diletto, osservando che dovremmo considerare un oggetto come qualcosa di perfetto nella sua specie quando suscita piacere. Quindi, nei termini della definizione nominale di un famoso scrittore [Maupertuis], quando preferiremmo avere la rappresentazione di tale oggetto, piuttosto che non averla. [...] Ora, nella misura in cui la teoria dei sentimenti ha un influsso sulla morale, la dottrina cartesiana può essere accolta come una tesi confermata dall'esperienza. Il filosofo morale e lo studioso della natura hanno in comune il fatto che il primo può richiamarsi alle leggi universali del sentimento, come il secondo si richiama alle leggi universali del movimento [...].

Ma il metafisico non si accontenta di questo: vuole comprendere anche per quale ragione l'anima preferisce avere rappresentazioni che le comunicano l'immagine di qualcosa di perfetto (JubA, vol. II, pp. 310-I, trad. it. p. 82).

Questa convinzione trova espressione anche nei *Principi*, in cui esplicitamente Mendelssohn afferma che la nostra anima è senz'altro semplice e che la soddisfazione o l'insoddisfazione che accompagnano i nostri sentimenti sgorgano da un'unica fonte dell'anima (ivi, p. 429, trad. it. p. 144). Mendelssohn sembra allora unire alla propria considerazione del problema cartesiano la convinzione filosofica di Wolff per cui esiste una sola radice delle nostre facoltà, la *vis repraesentativa*, e la preoccupazione meramente estetica di Lessing per cui il sentimento tragico si distingue in relazione all'oggettività o alla soggettività della rappresentazione.

La capacità rappresentativa permette infatti di affrontare la relazione cartesiana tra anima e corpo in una prospettiva unitaria soltanto alla luce della considerazione lessinghiana per cui ogni rappresentazione è duplice ed è in relazione sia con l'oggetto «di cui è un'immagine, o una sorta di impronta», sia con l'anima «di cui costituisce una rappresentazione» (ivi, p. 384, trad. it. p. 106). Appropriandosi della distinzione lessinghiana tra rappresentazione oggettiva e rappresentazione soggettiva⁷⁸, Mendelssohn precisa quindi che, proprio perché anima e corpo vanno considerati in continuità nella rappresentazione, occorre anche tener conto che i limiti rappresentativi sono differenti, dal momento che «alcune rappresentazioni possono avere qualcosa di gradevole in quanto determinazioni dell'anima, anche se, come immagini dell'oggetto, sono accompagnate da disapprovazione e avversione. Dobbiamo quindi essere molto attenti a non combinare e a non confondere tra loro queste due relazioni, quella oggettiva e quella soggettiva» (*ibid.*).

I limiti della rappresentazione permettono, al contempo, di guardare agli effetti che la capacità rappresentativa ha sul sentimento e all'importanza della distinzione tra oggettivo e soggettivo. Nella *Rapsodia*, in cui Mendelssohn ha del tutto assimilato la teoria lessinghiana, questa stessa distinzione tra oggettivo e soggettivo viene a coinvolgere anche la differenza tra disgusto estetico e ripugnanza morale: in entrambi i casi si tratta pur sempre di una rappresentazione che, tuttavia, si articola su due livelli differenti. Da una parte, un'azione moralmente malvagia coinvolge sia la facoltà di desiderare, sia la facoltà di conoscere, e suscita ripugnanza dal lato

⁷⁸ Cfr. il *Briefwechsel über das Trauerspiel*, JubA, vol. XI, pp. 64-9.

del soggetto, ma la sua rappresentazione può suscitare persino una forma di piacere, come è il caso della tragedia. D'altra parte, un oggetto che risulta sgradevole nella sua rappresentazione estetica può, viceversa, trovare una forma di approvazione morale, come è il caso della ferita di Filottete, che diviene simbolo di virtù e di umanità.

Nell'analisi mendelssohniana vi è però un ulteriore livello, più profondo, che ha a che fare con l'intento metafisico sotteso alla *Rapsodia* e che restituisce la complessità del problema dei limiti della rappresentazione: come ho già ricordato, per Mendelssohn ogni rappresentazione, in quanto determinazione dell'anima, è comunque fonte di piacere, persino se abbiamo a che fare con la rappresentazione di un'azione moralmente sbagliata o di un oggetto sgradevole. Mendelssohn torna dunque a discutere la posizione che aveva mutuato da Maupertuis⁷⁹ e mostra nuovamente il suo debito nei confronti della tradizione leibniziana: che si tratti di una rappresentazione gradevole oppure sgradevole, preferiamo avere una rappresentazione piuttosto che non averne affatto.

La distinzione tra oggettivo e soggettivo dunque caratterizza certamente i limiti della rappresentazione, ma nel senso che dal lato dell'oggetto qualcosa può certamente risultare ripugnante, come è il caso di un'azione malvagia, ma dal lato del soggetto che riflette su se stesso una simile ripugnanza risulterà infine un tratto di perfezione del soggetto stesso che la prova. La ripugnanza morale è quindi, da un punto di vista anche metafisico, senz'altro legittima.

Il disgusto estetico, definito come ho detto più volte in quanto iniziazione della capacità rappresentativa, rimane quindi l'unico sentimento irrimediabilmente sgradevole, dal momento che non va a determinare in alcun modo l'anima del soggetto. Mendelssohn è piuttosto esplicito nell'esporre questa complessa articolazione e afferma che «non possiamo percepire [...] una cattiva azione senza disapprovarla, senza sentire un'intima ripugnanza nei suoi confronti. Tuttavia, riconoscere una cattiva azione e disapprovarla costituiscono caratteri affermativi dell'anima [...]: sono elementi di perfezione, che da questo punto di vista susciteranno necessariamente piacere e soddisfazione» (JubA, vol. II, pp. 385-6, trad. it. p. 107).

79. «L'autore del *Saggio di filosofia morale* [Maupertuis] si è figurato questo esame in maniera molto superficiale. Egli chiama il prodotto dell'intensità di un sentimento gradevole nella sua durata il *momento* della felicità, e definisce la *felicità* dell'uomo come la somma di questi momenti [...] nulla può essere più estraneo a una seria riflessione di un'idea così bizzarra» (JubA, vol. II, p. 400, trad. it. p. 118).

Gli enti vanno dunque considerati in «una duplice relazione», con l'oggetto e con il soggetto: il male è certamente «sgradevole dal lato dell'oggetto, considerato come modello della rappresentazione esterno a noi, perché in questa relazione costituisce una mancanza, la negazione di qualcosa di reale», tuttavia considerato dal lato del soggetto, «in quanto rappresentazione, come immagine dentro di noi», «tiene impegnate le facoltà dell'anima di conoscere e di desiderare». Per questo motivo, «anche la rappresentazione del male diventa un elemento di perfezione, e risulta almeno in parte gradevole, per cui preferiamo senz'altro sentirla che non sentirla» e «l'imperfetto, il male, tutto ciò che è manchevole suscita sempre un sentimento misto, composto da insoddisfazione nei confronti dell'oggetto e soddisfazione per la sua rappresentazione» (*ibid.*).

Si capisce dunque quanto sia decisiva in questa prospettiva la relazione tra oggettivo e soggettivo: la loro distinzione permette di giustificare la rappresentazione del male, il piacere per essa e la ripugnanza morale; la loro confusione è invece parte essenziale del disgusto estetico e della sua esclusione dalla teoria dei sentimenti misti: «se l'oggetto ci tocca troppo da vicino, se guardiamo a esso come a una parte di noi, o addirittura come a noi stessi, l'elemento gradevole della rappresentazione scompare del tutto, la relazione con il soggetto diventa una sgradevole relazione con noi stessi, perché in questo caso soggetto e oggetto, per così dire, si compenetrano» (ivi, p. 386, trad. it. pp. 107-8)⁸⁰.

Rappresentare e volere si trovano dunque su una linea di continuità in cui vengono distinti soltanto per grado e il loro limite, comune, consiste in definitiva nell'assenza di una determinazione dell'anima. Ciò che è da tenere distinto, su due livelli differenti, non sono allora rappresentare e volere, capacità rappresentativa e facoltà di desiderare, ma oggettivo e soggettivo. In tal senso il limite della rappresentazione consiste nella confusione di questi livelli e in qualche modo il limite sta nella rappresentazione stessa: l'irrapresentabile non è ciò che non si *deve* rappresentare, ma ciò che non si *può* rappresentare, in quanto non separato dal soggetto, confuso, indeterminato.

80. Nell'individuazione del disgusto non è tuttavia da trascurare anche il fatto che Mendelssohn attribuisce un valore importante all'educazione e alla civiltà, come del resto farà anche Kant. Mendelssohn, in particolare, fa l'esempio dei giochi dei gladiatori, spettacoli che anticamente risultavano attraenti e che a un gusto educato possono soltanto suscitare disgusto. È da notare anche che l'esempio dei gladiatori si riferisce a uno spettacolo reale, non sottoposto cioè all'illusione estetica. Nel caso dei gladiatori la vicinanza con l'oggetto è perciò decisamente maggiore e maggiore è la possibilità che lo spettatore viva in prima persona la reale morte del guerriero nell'arena (JubA, vol. II, p. 389, trad. it. p. 109).

All'interno di questa teoria, ogni forma di separazione netta tra corpo e anima perde dunque di senso poiché ogni piacere sensibile «non sorge soltanto dalla sensazione del benessere del corpo, ma anche dalla realtà che si aggiunge nell'anima stessa, grazie all'armonico impiego ed esercizio delle facoltà del sentimento e del desiderio»; difatti, «ai movimenti armonici negli organi dei sensi corrispondono armonici sentimenti nell'anima» (ivi, p. 393, trad. it. p. 113). I sentimenti e i piaceri non soltanto si muovono all'interno di una concezione unitaria del soggetto, ma vengono anche a definire una nuova forma di moralità, che supera decisamente «quella cupa dottrina morale che condanna tutti gli svaghi dei sensi» (*ibid.*).

Per Mendelssohn senz'altro è lontano il tempo in cui «ridevamo di quel filosofo che pretendeva di trovare molteplicità e unità dei concetti anche in semplici svaghi dei sensi, sostenendo che a tavola il fondamento del nostro diletto sarebbero le chiacchierate tra amici, e nel godimento dell'amore non so quale bellezza morale» (JubA, vol. II, p. 267, trad. it. p. 53). Sulzer, a cui qui Mendelssohn si riferisce, ha permesso infatti di considerare il piacere e il sentimento come una forma di perfezionamento morale, dal momento che, nella prospettiva mendelssohniana, il godimento non è altro che l'effetto della determinazione dell'anima garantita dalla rappresentazione⁸¹.

Mendelssohn può allora elaborare una raffinata teoria morale in cui riesce a combinare rappresentazione, finalismo, perfezione e sentimenti attraverso la teoria della conoscenza intuitiva. Il compimento del bene morale è necessariamente connesso a una forma di piacere e di soddisfazione e se il «fine ultimo» delle nostre aspirazioni è il «sommo bene», ogni azione virtuosa genera un sentimento di beatitudine: è dunque possibile accogliere tranquillamente nell'applicazione della dottrina morale il sentimento gradevole, dal momento che esso «può persino ispirare in un uomo l'amore per la virtù, affinando la sua sensibilità e rendendolo capace di raggiungere con i sensi un piacere più elevato, che può trovare soltanto nella pratica del bene» (ivi, p. 404, trad. it. p. 120). Avendo accolto una posizione di tipo teleologico, Mendelssohn può affermare che la nostra anima «si orienta originariamente verso ciò che è buono e perfetto» e che il sommo bene, il «*primum naturale*», si pone «nell'armonia con la nostra natura» (ivi, p. 404, trad. it. p. 121). Il sentimento gradevole viene quindi definito come «un effetto della perfezione», come «impulso verso la perfezione»

81. Nella *Rapsodia* si legge: «il godimento di qualunque piacere sensibile favorisce, almeno per breve tempo, per qualche momento, sia il benessere del corpo che la perfezione dei sentimenti e degli impulsi dell'anima» (JubA, vol. II, p. 393, trad. it. p. 113).

e infine come «*l'intuizione chiara ma confusa della perfezione*» (*ibid.*). Certamente, precisa Mendelssohn, non è il sentimento gradevole, ma la perfezione a dover essere definita come «il superiore fondamento di tutte le azioni libere, cioè il *sommo bene*» (JubA, vol. II, p. 405, trad. it. p. 121).

Districando i concetti che Mendelssohn inserisce nella sua dottrina morale, potremmo darne la seguente schematizzazione: 1. poiché l'uomo è inteso finalisticamente, tende naturalmente al sommo bene; 2. la perfezione sta a fondamento del movimento spirituale dell'uomo verso il bene; 3. il sentimento di piacere permette un'intuizione della perfezione ed essendone un effetto stimola l'uomo a compiere il bene; 4. ogni forma di rappresentazione è una determinazione dell'anima, è una forma di perfezione e dunque ha come effetto un sentimento di piacere.

Mendelssohn compie così un processo di allontanamento da una moralità ispirata ai principi stoici⁸², collocando invece il sentimento al centro della sua dottrina morale. In questa prospettiva, diventa allora necessario distinguere tra «motivazioni» e «pulsioni» e occorre mostrare in che modo il sentimento di piacere possa efficacemente orientare l'uomo verso l'agire moralmente buono. Mendelssohn fa ricorso alla dottrina platonica, secondo la quale «non possiamo mai volere il male come tale», e perciò il male morale «deve essere sempre una mancanza di cognizione» (ivi, p. 412, trad. it. p. 127). Secondo Mendelssohn, Platone avrebbe visto che le passioni «non costringono, ma persuadono» e che il bene non si distingue dal gradevole, così come il male corrisponde a ciò che è sgradevole. Nessuna passione potrà quindi renderci gradevole ciò che è assolutamente sgradevole⁸³, piuttosto «ogni errore sul piano etico ha alla base un errore di conoscenza» e per questo motivo «la virtù è una scienza» (ivi, p. 413, trad. it. p. 127).

Sulla base di questa teoria platonica si sarebbe sviluppata la teoria moderna dei sentimenti, per cui ogni cognizione, o potremmo dire anche ogni forma di rappresentazione, può produrre nella facoltà di desiderare un effetto, in forma di desiderio o di avversione, oppure può non avere sulla facol-

82. Mendelssohn ha senz'altro una buona conoscenza del pensiero dei materialisti francesi e di Gassendi. A questo proposito viene immediato pensare a un rimando all'avversione lessinghiana per lo stoicismo nella rappresentazione tragica nel *Laocoonte*, ma anche nella *Drammaturgia* (Lessing, 1766, trad. it. pp. 67-70; 1767-69, LXXIV *Stück*, pp. 327-31).

83. «L'oggetto di un sentimento di pena che non sia misto non può darsi nemmeno nel dominio della possibilità, è semplicemente qualcosa di assurdo. Persino il chimerico concetto che ci formiamo dell'essere assolutamente imperfetto deve suscitare un qualche diletto, altrimenti i poeti non potrebbero servirsene in modo così vantaggioso» (JubA, vol. II, p. 400, trad. it. p. 117).

tà morale alcun effetto. Nel caso in cui il soggetto provi desiderio o avversione per un oggetto, si ottiene una conoscenza «efficace o pragmatica» e l'anima, spontaneamente e in modo «automatico»⁸⁴, avverte una pulsione che la spinge a fare ciò per cui prova maggiore attrazione. Chiaramente la dottrina morale di Mendelssohn non può limitarsi a questo, che sarebbe una forma semplicistica di moralità sentimentalista, ma si spinge a definire la propria concezione di libertà. Le pulsioni, come ho detto, sono «un'intuizione chiara ma confusa della perfezione»; vi è però anche il caso di una conoscenza distinta e «i suoi effetti sulla facoltà di desiderare si definiscono *motivazioni*» (ivi, p. 413, trad. it. p. 128). La libertà consiste nella capacità dell'anima di mettere a confronto motivazioni favorevoli o contrarie a un'azione e nel decidersi sulla base del risultato di questo confronto.

Qual è allora la relazione tra pulsioni e motivazioni? Perché spesso le pulsioni risultano più potenti delle motivazioni? E in che senso questo non costituisce una limitazione della libertà? Mendelssohn intende dar conto di «un gran numero di fenomeni psicologici, che per molti filosofi hanno rappresentato una pietra dello scandalo» (*ibid.*) e si propone di farlo determinando matematicamente la forza delle pulsioni, che spesso prevalgono sulle motivazioni razionali.

Il presupposto è ormai chiaro: «una rappresentazione o conoscenza è efficace nella misura in cui ci offre una perfezione o un'imperfezione» (*ibid.*). Su questa base è possibile affermare che la forza delle pulsioni è direttamente proporzionale: «(1) alla quantità del bene a cui tende, e (2) alla quantità della nostra cognizione; e inversamente proporzionale (3) al tempo richiesto per pensare a questo bene» (JubA, vol. II, pp. 414-5, trad. it. p. 129). Quando una rappresentazione avrà per oggetto una perfezione maggiore, oppure quando questa potrà essere pensata con maggiore velocità, allora tale rappresentazione agirà con maggior forza sulla facoltà di desiderare, risultando spesso persino più potente della ragione: «L'anima può essere convinta da un ragionamento corretto che A è più buono, e tuttavia decidersi per B, se in B percepisce, pur con una minore distinzione e certezza, una maggiore quantità di bene, e se riesce a pensarlo in un tempo più breve. Quando ciò accade, la quantità delle pulsioni favorevoli a B risulta più potente della quantità di motivazioni a favore di A, e B prevale» (*ibid.*).

84. Mendelssohn, dimostrando il proprio debito nei confronti di Descartes e di Leibniz, arriva ad affermare che la conoscenza esercita sull'anima una forza paragonabile alle forze meccaniche (JubA, vol. II, p. 413, trad. it. p. 128).

Più in generale, Mendelssohn sostiene che se il ragionamento può risultare più convincente, la conoscenza intuitiva è più vivace e più rapida, ed esercita perciò un potere maggiore sulla facoltà di desiderare. Mendelssohn fa l'esempio dello sparo di un colpo di cannone: alcuni spettatori cercheranno di ripararsi, anche se perfettamente consapevoli di trovarsi fuori dalla gettata del cannone. La paura risulta dunque più efficace del ragionamento logico. Certamente, se gli spettatori si troveranno ad assistere ripetutamente e più volte agli spari di cannone, cesseranno di cercare riparo e difatti l'abitudine e l'esercizio possono efficacemente trasformare ogni capacità dell'anima. La stessa dinamica morale descritta a proposito della paura può essere applicata alla disapprovazione o alla ripugnanza morale, dal momento che le «determinazioni negative», che «generano insoddisfazione in rapporto all'oggetto, e soddisfazione in rapporto al soggetto» (ivi, p. 400, trad. it. p. 117), conducono quest'ultimo a una conoscenza intuitiva e immediata che porta alla disapprovazione. La ripugnanza non è quindi altro che il sentimento generato da una determinazione negativa dell'anima e da una conoscenza intuitiva che spinge, in modo immediato e pulsionale, a non compiere l'azione che la ragione disapprova.

In questi termini, la conoscenza intuitiva diventa essenziale nel raggiungimento della virtù e svolge un ruolo determinante nel problema dell'applicazione della morale: «i concetti necessari alla deduzione morale non si succedono con la velocità che la situazione richiederebbe», perciò la virtù «quando va messa in pratica richiede, oltre alla capacità di convincere razionalmente, anche un adeguato esercizio e una certa attitudine» (ivi, p. 421, trad. it. p. 133).

A questo punto Mendelssohn introduce un elemento tanto cruciale quanto enigmatico, ossia il tema della seconda natura: la morale deve divenire per il soggetto come una seconda natura e i sentimenti, come ripugnanza e compassione, attraverso l'esercizio, sviluppano quell'attitudine alla virtù che rende la predisposizione a compiere il bene come una seconda natura. Nelle *Lettere* Mendelssohn aveva già mostrato in che senso la poesia, la tragedia e l'arte in generale fossero uno strumento importante proprio per sviluppare la moralità come seconda natura. Anche nella conclusione della *Rapsodia* ribadisce che «chi lotta per raggiungere lo stadio più alto della perfezione morale [...] deve agire nei confronti delle leggi della natura come fa l'artista con le regole della sua arte: continuerà a esercitarsi, fino a perdere coscienza delle regole nel momento stesso in cui le applica» (*ibid.*; cfr. a questo proposito Altmann, 1982, p. 21).

Come nella produzione tragica Mendelssohn rifiuta un esplicito intento moralistico, anche nella stessa applicazione della morale la virtù deve sembrare «un impulso naturale», una seconda natura indispensabile per raggiungere la sublimità della perfezione morale⁸⁵. Fondamento di questa convinzione è proprio l'importanza attribuita alla conoscenza intuitiva nella decisione morale, alla rappresentazione che genera un sentimento che diviene pulsione all'azione. L'arte, come già aveva mostrato Lessing⁸⁶, è in grado di mostrare i principi morali tramite esempi, che permettono alla conoscenza di prendere vita e «l'arida verità diventa un'intuizione ardente e sensibile» (JubA, vol. II, p. 423, trad. it. p. 134). È vero tuttavia che la sola conoscenza intuitiva si limita a persuadere il soggetto, ma non convince pienamente: la moralità raggiungerà infatti la sua pienezza soltanto quando la conoscenza simbolica e la conoscenza intuitiva, le motivazioni razionali e le pulsioni sentimentali verranno connesse rendendo «più solido il proprio giudizio pratico attingendo alla potenza della dimostrazione» (ivi, p. 423, trad. it. p. 135).

Mendelssohn può allora concludere la *Rapsodia* attribuendo alla propria dottrina morale un significato antropologico. La moralità permette infatti di riconoscere la dignità dell'essere umano, poiché «è legittimo, avendo in cuore un'autentica umiltà, provare un senso di orgoglio per la dignità dell'essere umano e per il rango che gli spetta nella creazione» (ivi, p. 420, trad. it. p. 133). In linea sia con l'estetica emozionalistica dubosiana, sia con la teoria shaftesburiana del senso morale, Mendelssohn vuole perciò indicare nell'estetica una nuova via per accedere alla dottrina dell'anima, secondo la convinzione che l'arte e la bellezza siano in grado di mutare i sentimenti in conoscenza e desiderio del bene: «se il filosofo segue le tracce dei sentimenti nel loro oscuro percorso, gli si apriranno nuove prospettive sulla dottrina dell'anima, prospettive che mai avrebbe scoperto affidandosi semplicemente a ragionamenti e a esperienze. [...] La bellezza è signora assoluta di tutti i nostri sentimenti, causa di tutti i nostri impulsi naturali, spirito vivificante che muta in sentimenti la conoscenza speculativa della verità e incoraggia ad agire con decisione» (ivi, p. 427, trad. it. p. 143).

È possibile quindi affermare che la teoria estetica mendelssohniana si configura come strettamente connessa con la sua teoria morale e questa

85. La teoria di una moralità come seconda natura viene ribadita anche nello scritto sul *Sublime*, a prova dell'importanza che quest'idea ricopre per Mendelssohn (JubA, vol. II, p. 467, trad. it. p. 175). La teoria della seconda natura era condivisa da molti pensatori illuministi tedeschi e sarà al centro dell'*Educazione estetica* di Schiller.

86. Mendelssohn fa qui riferimento ai *Trattati sulla favola* di Lessing.

connessione si fonda su una concezione antropologica, o su una «dottrina dell'anima», che intende l'uomo nella sua interezza, secondo una forma di umanesimo per cui capacità rappresentativa e sentimenti determinano il soggetto non soltanto a livello estetico, ma anche a livello conoscitivo e morale. In questa prospettiva, stabilire i limiti della rappresentazione non significa semplicemente indicare un'esclusione sulla base di un sentimento di sgradevolezza, ma anche affermare che ogni forma di determinazione dell'anima, e dunque ogni forma di rappresentazione, avrà un effetto sul soggetto, che viene vivificato nelle sue facoltà. Viceversa, soltanto l'inibizione della rappresentazione e la confusione tra oggettivo e soggettivo staranno a indicare i limiti della teoria estetica mendelssohniana.

1.9

Ciò che non si può rappresentare
non è ciò che non si deve rappresentare

Con questa ricostruzione del dibattito sul disgusto e con la sua declinazione nella teoria estetica di Mendelssohn emergono alcuni elementi teorici che risultano particolarmente interessanti per una definizione del tema del disgusto e dei limiti della rappresentazione. Il percorso che qui ho seguito ha preso avvio dalla rilettura mendelssohniana del concetto baumgarteniano di perfezione e dalla ridefinizione della *Vorstellungskraft*. Nel complesso contesto culturale della Berlino di metà Settecento, in cui si muove Mendelssohn, il tema del limite della rappresentazione assume un significato del tutto particolare che, a mio parere, possiede una profondità filosofica differente da quella che si può trovare, negli stessi anni, nel contesto francese o inglese. Nel definire i confini della nuova disciplina estetica, il disgusto viene a coincidere con ciò che sta oltre i confini, con ciò che non può rientrare nella nuova tematizzazione della *vis repraesentativa*. In luogo di una trattazione normativa della rappresentazione artistica⁸⁷, Mendelssohn affronta il tema della rappresentabilità del disgusto da un punto di vista meramente metafisico, andando a indicare non certo cosa l'artista debba o non debba riprodurre, ma declinando quelli che sono le possibilità e i limiti delle facoltà del soggetto.

In questo senso, Mendelssohn abbandona una concezione mimetica dell'arte, e abbraccia invece una nozione di arte come espressione dello spi-

87. Come si può trovare in alcune pagine diderotiane, ma anche nell'*Enquiry* di Burke.

rito, dal momento che la «perfezione dello spirito» dell'artista che vediamo riflessa nella sua opera «procura un diletto straordinariamente maggiore della semplice somiglianza, perché è più degna e molto più complessa» (JubA, vol. II, p. 433, trad. it. p. 147). Ciò che noi ammiriamo in un'opera d'arte non è quindi la somiglianza con il reale, né la tecnica dell'artista, quanto gli «straordinari doni dello spirito, e sono proprio questi doni che chiamiamo in senso stretto il genio» (ivi, p. 477, trad. it. p. 182)⁸⁸. Mendelssohn quindi vede nell'arte un'espressione diretta delle facoltà che caratterizzano l'uomo e un'occasione unica per vivificare la nostra capacità rappresentativa. In questo senso ho parlato di un umanesimo estetico in Mendelssohn: la sua estetica non è semplicemente riducibile a una forma di emozionalismo, né certamente a un intellettualismo di matrice wolffiana, ma in qualche modo combina le due istanze ridefinendo il concetto di rappresentazione secondo un significato ancora oggi stimolante. Il disgusto diventa in questo senso un elemento particolare attraverso cui guardare a una teoria più generale, a quella che potremmo definire «estetica antropologica» (Stöckmann, 2009).

Considerando la rappresentazione secondo un modello apparentemente molto semplice, ossia come riconduzione del molteplice all'unità, Mendelssohn combina elementi leibniziani e spinoziani, venendo a definire un particolarissimo impianto teleologico in cui estetica e morale sono assolutamente contigue. Nello specifico, ciò che mi interessa è il modo in cui Mendelssohn esclude il disgusto dall'estetica e legittima, invece, come tratto della perfezione umana, la ripugnanza morale, sempre sulla base della sua definizione della capacità rappresentativa. Questo mi ha permesso di considerare l'estetica come una disciplina sia autonoma e indipendente, sia strettamente connessa alla morale, dal momento che l'esperienza estetica diviene ciò che fornisce, attraverso l'attitudine e l'esercizio, le pulsioni che orientano il soggetto verso la virtù e la realizzazione del bene. In questo senso dagli scritti di estetica di Mendelssohn emerge un modello di moralità concreta, in cui i sentimenti estetici svolgono un ruolo essenziale nello sviluppare nel soggetto una seconda natura, garanzia dell'applicazione spontanea e immediata dei principi morali. La ripugnanza diventa allora particolarmente interessante nella prospettiva mendelssohniana in quanto sentimento che permette di mettere in atto il suo modello morale: ciò che suscita disapprovazione, o persino ciò che risulta sgradevole non deve quindi essere escluso dall'arte e dall'estetica, ma, al contrario, la sua rappresentazione, ad esempio nella tra-

88. Sul tema del genio in Mendelssohn rimando a Engel (1976, pp. 91-106).

gedia, stimola il soggetto a esercitare la propria capacità di disapprovazione morale attraverso una conoscenza intuitiva⁸⁹. Gradevolezza e sgradevolezza sono quindi sensazioni che sfumano nella distinzione tra oggettivo e soggettivo e non sono certo delle regole normative della rappresentazione a poter garantire il perfezionamento morale dell'uomo attraverso l'estetica. Piuttosto, soltanto ciò che non è in grado di muovere la capacità di rappresentazione va incontro a una forma di esclusione; non tanto secondo parametri normativi, quanto sulla base del fatto che costringerebbe il soggetto a una forma di staticità che ne impedirebbe la determinazione.

La teoria mendelssohniana della conoscenza intuitiva, che si muove tra rappresentare e volere e tra estetica e morale, è apparentemente molto lontana dalla prospettiva kantiana. La mia convinzione è però che Kant avesse ben assimilato le teorie mendelssohniane e che se ne trovino importanti echi non soltanto nella *Critica del Giudizio*, ma anche negli scritti morali e, soprattutto, negli scritti di antropologia.

89. Questa idea si colloca in un certo senso in continuità con quanto sostiene Altmann (1982), quando afferma che in Mendelssohn viene accordata una sorta di priorità alla ragione morale nel momento in cui questa si trova in conflitto con la ragione teoretica. Altmann inoltre riporta l'opposizione tra conoscenza simbolica e conoscenza intuitiva alla relazione tra *Aufklärung* e *Bildung* (ivi, pp. 18-9).

Educare al disgusto: Kant e l'estetica dei costumi

Nell'agosto del 1777 Moses Mendelssohn incontrò Kant a Königsberg e in quello stesso giorno Kant scrisse a Marcus Herz di aver conosciuto «un uomo di animo così mite, di buon umore e lucido ingegno» (Br, p. 211). Il complesso rapporto tra Mendelssohn e Kant non può certo essere ridotto a una semplice affermazione di stima, dal momento che sono molti gli elementi che, a detta di loro stessi, separano il loro pensiero (cfr. la voce *Mendelssohn* in Theis, 2015). È però innegabile che Mendelssohn e Kant rimasero a lungo, direttamente o indirettamente, in dialogo, sebbene, come ha scritto Norbert Hinske, «un tale “dialogo” non viene esplicitamente ammesso né dall'uno né dall'altro filosofo, e questo in sintonia non solo col carattere di entrambi gli interlocutori, ma anche con lo stile delle discussioni del diciottesimo secolo. Chi paragoni tra loro le posizioni di Kant e di Mendelssohn è perciò testimone di un dialogo silenzioso» (Hinske, 1989, pp. 1299-300). Il «dialogo silenzioso» tra Mendelssohn e Kant è stato però indagato soprattutto per i suoi aspetti “meno silenziosi”: sono infatti piuttosto numerosi gli studi, anche apparsi di recente, dedicati allo scambio tra i due autori sulla questione della *Aufklärung*, sul razionalismo in metafisica, sulla filosofia della storia o sull'antropologia¹. Si è però prestata poca attenzione a quella parte del «dialogo silenzioso» che è l'estetica, che pure restituisce in molti aspetti lo scambio tra i due autori². In particolare, il ruolo del disgusto in Kant, soprattutto nella sua trattazione estetica, appare profondamente debitore alla trattazione mendelssohniana, di cui

1. Ne ricordo soltanto alcuni: Callanan (2014); Albrecht, Engel, Hinske (2012); Tomasoni (2004); Hinske (2003); Klemme (1999); Brandt (1999); Schmidt (1992).

2. Il rapporto tra l'estetica di Mendelssohn e quella di Kant è stato però rivalutato da alcuni dei maggiori interpreti americani della *Critica della capacità di giudizio*, e in particolare da John Zammito (1992, pp. 23-4) e da Paul Guyer (1993, p. 86).

sembra essere una riproposizione quasi senza variazioni³. E a confermare questo debito, oltre alle numerose evidenze testuali, è il fatto che Kant era senz'altro un grande lettore dei *Briefe die Neueste Literatur betreffend*, tra i quali avrà potuto leggere l'*LXXXII Lettera* dedicata al disgusto (ivi, p. 1311).

È vero, certo, che nell'estetica kantiana il disgusto non riceve un'attenzione paragonabile a quella che gli è dedicata negli scritti di estetica di Mendelssohn, e tuttavia è evidente il forte influsso esercitato dal dibattito di metà Settecento su Kant, non soltanto negli scritti di estetica, ma anche nell'antropologia e nella morale, al punto che un'analisi del disgusto diventa imprescindibile per comprendere il significato delle emozioni negative nel sistema kantiano.

Benché verrà privilegiato uno sguardo di tipo estetico al «dialogo silenzioso» tra Mendelssohn e Kant è, però, da tener presente, come ricorda Luca Fonnesu, che un tema ricorrente nell'*Aufklärung* tedesca è l'unità dell'uomo. A partire da Thomasius e fino all'idealismo, questo tema va a delineare «l'idea di un'antropologia come disciplina che ha tra i suoi obiettivi il superamento del dualismo cartesiano e la considerazione dell'uomo nella sua dimensione organicamente unitaria» (Fonnesu, 1993, pp. 30-1). Mendelssohn costituisce un punto di svolta rilevante nella questione della *Bestimmung des Menschen*: anche in questo capitolo farò soltanto un breve accenno a questo tema, con la convinzione però che, nonostante Kant venga criticato da Reinhold, Schiller o Fichte proprio per aver riproposto un modello antropologico fondato sulla scissione tra ragione e sensibilità, la sua estetica può essere considerata, di contro all'interpretazione schilleriana, come luogo in cui il soggetto si rivela nella sua interezza⁴. Mostrare il ruolo delle emozioni nella filosofia kantiana, persino nella sua parte morale, va dunque nella direzione di quelle più recenti interpretazioni⁵ che vogliono intendere il soggetto kantiano non unicamente attraverso la teoria di un astratto formalismo ma anche nella sua declinazione antropologica, che ne restituisce la dimensione corporea. L'ipotesi interpretativa da cui prenderò le mosse sarà quindi quella, già accennata nel CAP. I, di un'estetica antropologica, ossia di una lettura

3. Analoga alla mia posizione è quella di Leah Hochman, che tuttavia sottolinea maggiormente l'esplicito rifiuto da parte di Kant delle posizioni, soprattutto antropologiche e teologiche, di Mendelssohn (Hochman, 2014, p. 20).

4. La dimensione antropologica del pensiero illuminista, in continuità con Kant, è stata messa in luce da Kimpel (1982).

5. Faccio riferimento qui soprattutto al lavoro di Angelica Nuzzo (2008) che discuterò più approfonditamente nei paragrafi successivi.

di Kant in continuità con l'*Aufklärung* relativamente al ruolo delle emozioni negative, non soltanto nella definizione dell'estetico, ma anche nella morale. In questa prospettiva, la relazione tra Kant e Mendelssohn risulta quanto mai interessante.

2.1

Arte e natura, illusione e perfezione

Nel recente *Kant-Lexikon*, Martin Bondeli, che si è occupato delle principali declinazioni della voce *Vorstellung*, riconosce l'importanza di Mendelssohn nell'elaborazione del concetto di rappresentazione sensibile (*sinnliche Vorstellung*) e, in particolare, ammette che la rottura con la scuola leibnizio-wolffiana e con il concetto della sensibilità come rappresentazione oscura non viene di fatto mai compiuta da Kant. Con ciò si intende che Kant, nel discostarsi da un'idea logica e gnoseologica dell'estetica come conoscenza, non rinuncia mai del tutto a una concezione dell'estetica come «perfezionamento della conoscenza sensibile (*perfectio cognitionis sensitivae*)» e di fatto rimane fedele all'idea mendelssohniana per cui l'essenza dell'arte è la «produzione di una "rappresentazione sensibilmente perfetta"» (Bondeli, 2015).

Il modo in cui Kant intende l'arte come forma di rappresentazione trova nella *Critica della capacità di giudizio*, ancor più che negli scritti precritici, eco dell'estetica mendelssohniana. Prova di questa continuità sono senza dubbio le poche righe scritte sul brutto e sul disgusto; tuttavia, prima di definire i sentimenti estetici negativi, è opportuno introdurre brevemente il compito che Kant affida alla rappresentazione artistica. Il passaggio kantiano sul disgusto si colloca infatti nei paragrafi dedicati all'arte bella (§§ 42-54), nella seconda parte della *Deduzione dei giudizi estetici puri*, in cui è centrale la distinzione tra arte e natura, distinzione che difatti va a definire, come già in Mendelssohn, il concetto di disgusto. Ciò che mi interessa vedere in questi paragrafi sono principalmente i tre temi che accomunano i due autori nella definizione del disgusto: lo statuto non mimetico dell'arte, la necessità dell'illusione estetica e la perfezione come principio della rappresentazione artistica. Soltanto dopo aver preso in esame questi tre temi sarà possibile stabilire il legame tra il disgusto e i limiti della rappresentazione artistica.

Risulta quasi lapalissiano affermare che l'estetica kantiana è un'estetica della natura e che il principio di finalità, il principio a priori della capaci-

tà di giudizio, si sviluppa a partire dall'osservazione dell'ordine naturale. Il concetto di arte viene dunque elaborato da Kant a partire dal concetto di natura: «la natura era bella quando appariva al contempo come arte, e l'arte può essere detta bella soltanto quando noi siamo consapevoli che è arte, ma essa ci appare come natura» (KU, p. 306, trad. it. p. 425). Nella relazione tra arte e natura è dunque chiaramente la natura ad avere il primato, per una ragione che è, anzitutto, morale, oltre che sistematica: «questo primato della natura rispetto alla bellezza dell'arte, per cui, anche perfino qualora la prima venisse superata per la forma dalla seconda, è solo l'altra a risvegliare un interesse immediato, si accorda col modo di pensare, purificato e rigoroso, di tutti gli uomini che hanno coltivato il loro sentimento morale» (ivi, p. 299, trad. it. p. 407).

Posta questa premessa, verrebbe da pensare che la concezione kantiana dell'arte sia da intendere secondo un paradigma meramente mimetico che considera l'arte bella come l'arte che meglio imita la natura. Kant, tuttavia, ben consapevole della teoria mendelssohniana dell'illusione estetica, non aderisce affatto a un modello mimetico di arte e, anzi, proprio un'imitazione della natura troppo fedele rischia di generare una sensazione, se non disgustosa, per lo meno sgradevole. Kant propone l'esempio di un fiore artificiale, che, non appena si sveli nella sua natura, farebbe svanire ogni interesse nell'osservatore: «se si fosse abbindolato questo amante del bello con un trucco, piantando in terra fiori artificiali (che possono essere fatti somigliantissimi a quelli naturali) o mettendo sui rami degli uccelli intagliati ad arte, e poi egli scoprisse l'inganno, l'interesse immediato che egli prendeva prima sparirebbe subito [...]. È stata la natura a produrre quella bellezza: ecco il pensiero che deve accompagnare l'intuizione e riflessione» (*ibid.*). Ancora un altro esempio risulta significativo: «si hanno esempi di casi in cui, non trovandosi un tal [usignolo], un qualche padrone di casa burlone aveva abbindolato i suoi ospiti, venuti da lui a godersi l'aria di campagna, e per loro massima contentezza aveva nascosto in un cespuglio un ragazzo furbo, capace di imitare in modo somigliantissimo alla natura quel verso (con una cannuccia o un giunco in bocca). Ma appena ci si rende conto che si tratta di un inganno, non c'è più nessuno che sopporti di ascoltare quel canto prima ritenuto tanto attraente, e lo stesso accade per ogni altro uccello canoro» (KU, p. 302, trad. it. p. 415).

Gli esempi proposti da Kant possono essere senz'altro accostati al caso delle statue dipinte, che per Mendelssohn costituivano una fonte certa di disgusto in quanto esemplari di una malriuscita illusione estetica, ec-

cessivamente somigliante al reale⁶: dato per assodato che l'arte non può che essere una forma di illusione, quando l'osservatore diviene consapevole di essere stato vittima di un deliberato inganno, non trova più alcun tipo di piacere nell'oggetto. Il fatto però che Kant attribuisca alla natura il primato nella contemplazione estetica rischia di generare una sorta di impasse: se l'arte deve essere natura, ma non deve essere mera imitazione di essa, se deve illudere lo spettatore, ma, per risultare piacevole, non deve eccedere nell'inganno, allora diventa difficile comprendere come si possa trovare un equilibrio tra la teoria dell'illusione e un modello meramente mimetico di arte.

Attraverso il principio di finalità Kant può però dare una giustificazione trascendentale della natura intesa come arte: nei suoi prodotti belli la natura appare *come se* fosse creata da un artista, «quasi intenzionalmente, secondo un ordinamento legale», senza alcun fine determinato, ma finalisticamente, ossia in conformità al fine della nostra stessa esistenza: la destinazione morale (ivi, p. 301, trad. it. p. 411). Nel caso dell'arte bella non vi è tuttavia alcun principio che possa giustificare un compiacimento libero da parte del soggetto e non è dunque possibile avere per essa un interesse immediato: «infatti, o l'arte bella è una tale imitazione della natura da arrivare fino all'illusione: e allora fa l'effetto di una bellezza naturale (presunta), oppure è un'arte che ha l'intento di rivolgersi palesemente al nostro compiacimento: ma allora il compiacimento per questo prodotto avrebbe sì luogo immediatamente mediante il gusto, ma non risveglierebbe se non un interesse mediato per la causa che vi è a fondamento, cioè per un'arte che può interessare solo per il suo fine, non mai in se stessa» (ivi, p. 302, trad. it. p. 413).

La via kantiana per uscire da questo tipo di impasse ricorre al tema della libertà e a una concezione dell'arte come libera creazione dello spirito, idea che, come si è visto, si può trovare anche in Mendelssohn. Kant precisa, infatti, che «a rigore, si dovrebbe chiamare arte solo la produzione mediante la libertà, cioè mediante un arbitrio che pone la ragione a fondamento delle sue azioni» (ivi, p. 303, trad. it. p. 417). Diversamente dalla natura, ma anche dalla scienza e dall'artigianato, l'arte, pur essendo governata da regole come la metrica o la ricchezza linguistica in poesia, è tuttavia «vivificata» unicamente da uno spirito, che deve essere libero, privo cioè di un fine determinato ed estrinseco.

6. Cfr. *supra*, PAR. 1.1; il tema delle statue dipinte si trova esplicitamente in Kant nelle *Lezioni di antropologia*: V-Anth/Mensch, pp. 1001-2.

Per Kant l'arte bella si definisce quindi attraverso tre complesse caratteristiche, che la distinguono dall'arte semplicemente gradevole: 1. il suo fine è che il piacere accompagni rappresentazioni che sono «specie di conoscenza (*Erkenntnisarten*)» (ivi, p. 305, trad. it. p. 423): dimostrando di non essersi allontanato del tutto dall'estetica baumgarteniana, Kant attribuisce alle rappresentazioni dell'arte bella un valore accostabile a quello della conoscenza. L'ambiguità e la vaghezza con cui Kant qui si esprime possono essere spiegate facendo riferimento all'*Analitica del bello* e cioè all'esigenza di dare un significato trascendentale anche alle rappresentazioni estetiche, pur distinguendole da quelle logiche, secondo la convinzione già di Meier per cui ogni forma di rappresentazione è una forma di conoscenza⁷; 2. l'arte bella è «una specie di rappresentazione che è finalistica per se stessa e, sebbene sia priva di un fine determinato, promuove tuttavia la cultura delle capacità dell'animo indirizzandole verso una comunicazione socievole» (ivi, p. 306, trad. it. p. 423): conformemente alla definizione del bello secondo il terzo momento dell'*Analitica*⁸, l'arte bella non deve rispondere a un fine esterno, non deve cioè avere altro scopo se non la promozione dell'umano, mediante la vivificazione delle sue facoltà e in riferimento alla comunicazione quale effetto dell'universalità soggettiva che caratterizza il bello (ivi, pp. 218-9, trad. it. pp. 187-91); 3. l'arte bella, infine, non può fare unicamente affidamento sui sensi, ma proprio perché genera rappresentazioni che sono «specie di conoscenza», deve rispondere alla capacità di giudizio riflettente: l'arte bella deve cioè essere elemento di quel processo trascendentale che vuole trovare l'universale per un particolare dato, promuovendo una conciliazione tra la natura teoretica e la libertà morale.

Secondo questa tripartita definizione dell'arte bella, Kant può attribuire una dignità trascendentale all'arte e risolvere l'ambiguità relativa al suo effetto illusorio: «di fronte a un prodotto dell'arte bisogna diventar consapevoli che è arte e non natura, ma la finalità della sua forma deve tuttavia sembrare così libera da ogni costrizione di regole arbitrarie come se fosse un prodotto della mera natura» (ivi, p. 306, trad. it. p. 425). Come ricorda Achim Vesper, Kant accoglie dunque la mendelssohniana *Illusionstheorie*

7. Cfr. a questo proposito Rumore (2007, pp. 109-11); sul bello come forma di conoscenza in generale cfr., tra gli altri, Makkreel (1995, p. 66); Garroni (1998); Rajiva (2006).

8. «Definizione del bello tratta da questo terzo momento. La bellezza è la forma della *finalità* di un oggetto in quanto essa vi viene percepita *senza la rappresentazione di un fine*» (KU, p. 236, trad. it. p. 235).

non riducendo l'illusione all'inganno dei sensi⁹, ma facendone un elemento necessario per la sua teoria dell'arte bella. Come per Mendelssohn lo spettatore di fronte alla tragedia doveva essere al tempo stesso coinvolto nell'azione sulla scena e consapevole del carattere fittizio dello spettacolo teatrale (cfr. *supra*, PAR. 1.9), così per Kant l'arte deve essere libera *come se* fosse natura, l'opera deve cioè rispondere a una finalità libera da fini, e, d'altra parte, occorre che lo spettatore, pur essendo coinvolto nell'illusione estetica, sia consapevole del carattere artificiale dell'opera d'arte bella. Dunque, da un lato «l'arte può essere detta bella soltanto quando noi siamo consapevoli che è arte, ma essa ci appare come natura» (*ibid.*); dall'altro, «la finalità nel prodotto dell'arte bella, benché sia intenzionale, deve sembrare non intenzionale; vale a dire, l'arte bella deve poter essere guardata come natura, benché si sia consapevoli del fatto che è arte» (*ibid.*). Si potrebbe allora affermare che l'arte bella è caratterizzata da un movimento opposto a quello che caratterizza la finalità naturale: come la natura deve essere osservata *come se* fosse creata secondo un'intenzione¹⁰, così l'arte deve essere osservata *come se* nessuna intenzione l'avesse prodotta.

L'analogia tra arte e natura viene fondata sulla figura del genio, che è il «dono naturale», la «disposizione d'animo innata» (KU, p. 307, trad. it. p. 427) con cui la natura è in grado di dare una regola all'arte in modo libero e finalistico. Il genio, che «va contrapposto totalmente allo *spirito d'imitazione*», è ciò che permette alla natura di partecipare alla creazione artistica, attraverso il talento donato all'artista (ivi, p. 308, trad. it. p. 429). Il genio è dunque lo spirito (*Geist*) che vivifica le facoltà dell'animo ponendole in armonia tra loro: nel creare l'opera d'arte senza alcun fine determinato il genio pone nell'oggetto la libertà del proprio arbitrio e dà forma all'idea. La creazione artistica è, infatti, per Kant esibizione di un'idea estetica, ossia di un'idea dell'immaginazione che esprime ciò che risulta altrimenti inafferrabile per il solo intelletto. Facoltà del genio è dunque l'immaginazione che, «come facoltà di conoscere produttiva», è «potentissima nel creare quasi un'altra natura col materiale che le dà quella effettiva» (ivi, p. 314, trad. it. p. 445). L'immaginazione nella creazione dell'arte bella, trovandosi in libero

9. Si vedano sia la voce *Illusion* nel *Kant-Lexikon* (Vesper, 2015) sia il saggio *Mendelssohn und Lessing über Illusion in den Künsten* (Vesper, 2013). Nell'ambito estetico il termine «illusione» acquista chiaramente un significato del tutto diverso da quello impiegato nella *Critica della ragion pura*. A questo proposito cfr. l'ampio lavoro di Grier (2001).

10. Sul tema dell'intenzione della natura rimando al mio saggio in corso di pubblicazione: *Naturabsicht und Bildungstrieb. The Role of Blumenbach in the Genesis of the Teleological Judgement* (Feloj, in stampa).

gioco con l'intelletto, dà luogo a una rappresentazione che non dà una conoscenza determinata dell'oggetto naturale, che non è nemmeno imitazione della natura, ma che, in quanto espressione del genio, dà un'idea estetica della libertà che contraddistingue l'artista in quanto essere umano.

Nella complessa articolazione tra creazione del genio e idea estetica ciò che mi interessa qui è soprattutto l'ulteriore elemento che distingue arte e natura: «una bellezza naturale è una *cosa bella*; la bellezza artistica è una *bella rappresentazione* (*Vorstellung*) di una cosa» (ivi, p. 311, trad. it. p. 437). Come mostrerò nel prossimo paragrafo, Kant certamente impiega qui il termine *Vorstellung* in un'accezione del tutto particolare: con «bella rappresentazione» non si intende l'immagine di un oggetto restituita attraverso gli schemi dell'immaginazione secondo il suo uso *riproduttivo*, ma la creazione di un oggetto *ex novo*, che sia veicolo rappresentativo di un'idea estetica secondo le capacità *produttive* dell'immaginazione. L'opera d'arte è in definitiva una bella rappresentazione nel momento in cui, tramite il talento del genio, esibisce un'idea estetica. La «bella rappresentazione» contiene, come suo elemento intrinseco, il carattere illusorio che contraddistingue l'arte ed è *come se* fosse una «cosa bella», quale si può trovare in natura.

Ho detto che l'arte bella deve essere considerata come una finalità senza fini, nonostante sia creata secondo l'intenzione dell'artista. Nel concepire l'opera artistica come rappresentazione, Kant sostiene tuttavia che l'opera d'arte, seppur libera da fini determinati, deve contenere in sé il proprio fine indeterminato, ossia il principio di perfezione. Come per Baumgarten la bellezza è perfezione e per Mendelssohn l'arte è una rappresentazione sensibilmente perfetta, anche per Kant l'opera d'arte è riuscita quando risponde a un criterio di perfezione. Per Kant, tuttavia, anche in questo contesto il concetto di perfezione viene ridefinito in accezione morale: la perfezione indica ciò che la cosa deve essere, ossia il suo fine. Se dunque per l'oggetto naturale è sufficiente la mera forma, che piace per se stessa, senza alcun concetto di ciò che la cosa deve essere, per l'opera d'arte, che non è una cosa bella ma una *rappresentazione* bella, è necessario che sia prima posto a fondamento «un concetto di ciò che la cosa deve essere» (*ibid.*). La rappresentazione è sempre «accordo del molteplice in una cosa» e qualora questo accordo avvenga non in ambito logico, ma estetico, l'accordo armonico deve essere garantito da un concetto, da un fine che non sia estrinseco alla rappresentazione, ossia dalla sua perfezione¹¹.

11. La relazione tra estetica e perfezione rimane a mio avviso problematica nella *Critica della capacità di giudizio*. Se, infatti, Kant dedica il § 15 a dimostrare che «Il giudizio di gu-

Per comprendere meglio questo passaggio si può forse ricorrere al principio di finalità oggettiva, che Kant elabora a proposito del giudizio teleologico¹², e, insieme, al concetto di bellezza aderente¹³. La finalità oggettiva indica il fine che definisce l'organismo in quanto tale, come ente che si regola da sé, così come l'uomo è definito in relazione al suo fine e non può mai essere oggetto di una bellezza libera ma sempre come bellezza aderente a ciò che egli deve essere: nell'uomo la natura «non viene più valutata per il suo apparire arte, bensì in quanto è effettivamente arte» (KU, p. 311, trad. it. p. 439). Di conseguenza si può affermare che l'opera dell'arte bella è di fatto una rappresentazione di una bellezza aderente, che risponde al criterio della perfezione e che contiene in sé il proprio fine indeterminato. Un esempio può essere quello di un testo poetico: esso è una rappresentazione bella quando esibisce un'idea estetica, in modo libero e finalistico, anche se rispetta le regole che gli sono imposte dalla metrica, dalla composizione poetica, poiché «la causa che l'ha prodotto ha pensato a un fine, al quale esso deve la sua forma» (ivi, p. 303, trad. it. p. 417). Nella trattazione kantiana dell'arte bella si delinea quindi, sullo sfondo della teoria dell'illusione, un'estetica formale, che risponde a un principio non mimetico e che definisce un modello di arte teleologica. In questa definizione, in cui il concetto di rappresentazione è centrale, Kant non può allora esimersi dal chiedersi quali siano i limiti di una simile rappresentazione che, in quanto estetica, sfugge alle delimitazioni che aveva dedotto trascendentalmente nella *Critica della ragion pura*.

2.2

I limiti della rappresentazione e l'esclusione del disgusto dall'estetica

Nel discusso § 59 Kant distingue l'ipotiposi simbolica dall'ipotiposi schematica: «ogni ipotiposi (esibizione, *subiectio sub adspectum*), in quanto re-

sto è totalmente indipendente dal concetto di perfezione» (KU, p. 226, trad. it. p. 211), riferendosi al bello naturale, nel § 48 si legge che «nella valutazione della bellezza dell'arte dovrà venire messa in conto al contempo la perfezione della cosa» (ivi, p. 311, trad. it. p. 437).

12. Il giudizio teleologico «presuppone un concetto dell'oggetto e giudica la possibilità di esso secondo una legge della connessione di cause ed effetti» (EEKU, p. 234, trad. it. p. 115).

13. La bellezza aderente «presuppone un concetto di fine che determina ciò che la cosa deve essere, presuppone dunque un concetto della sua perfezione» (KU, p. 230, trad. it. p. 219).

sa sensibile, è di uno di questi due tipi: o schematica, se a un concetto colto dall'intelletto viene data a priori l'intuizione corrispondente; oppure simbolica, se sotto a un concetto che solo la ragione può pensare, e al quale nessuna intuizione sensibile può essere adeguata, ne viene posta una con la quale il modo di procedere della capacità di giudizio è solo analogo» (KU, p. 351, trad. it. p. 543). Entrambi i tipi di esibizione (*Darstellung*) sono una forma di rappresentazione (*Vorstellung*) intuitiva: nel caso dello schema si tratta di dare a priori l'intuizione corrispondente a un concetto dell'intelletto, nel caso del simbolo si tratta di riflettere, attraverso la capacità di giudizio, su di un concetto per cui non c'è intuizione corrispondente, grazie all'analogia con un altro concetto che invece può essere schematizzato. L'analogia di cui Kant parla nella sua teoria del simbolo è un'analogia del tutto formale: il simbolo è una rappresentazione intuitiva dell'idea quando la capacità di giudizio segue un metodo nella sua riflessione che è analogo a quello dello schema, «in quanto conviene con quello solo secondo la regola di questo modo di procedere, non secondo l'intuizione stessa, e dunque solo secondo la *forma* della riflessione, non secondo il *contenuto*» (*ibid.*, corsivo mio).

La teoria kantiana del simbolo ribadisce dunque il carattere formale della sua estetica e conferma che l'arte bella deve essere trattata secondo la sua forma, di cui è causa l'intenzione dell'artista, e non certo secondo il contenuto. La poesia, ad esempio, deve essere in grado di offrire una rappresentazione dell'idea grazie alla sua forma e attraverso analogie. Prima di proseguire nell'analisi della rappresentazione artistica, considerando il bello come simbolo di moralità, è opportuno per il mio discorso soffermarmi sul tema del limite. Possiamo affermare, per ora soltanto come premessa, che Kant non si discosta mai nelle tre *Critiche* né dalla concezione baumgarteniana della rappresentazione come determinazione dell'animo, né dalla concezione di Meier della rappresentazione come forma di conoscenza. Ho già detto che l'arte è per Kant una «specie di conoscenza», *Erkenntnisart*: questo termine, che può risultare a prima vista ambiguo dopo la netta distinzione kantiana tra il giudizio estetico e il giudizio logico, può essere compreso meglio se si pensa al significato tedesco di *Art*. L'arte è una specie di conoscenza nel senso che è un *modo* della conoscenza, la sua forma è quella della rappresentazione, che è pur sempre una «specie di conoscenza» (ivi, p. 305, trad. it. p. 423).

Se, tuttavia, la rappresentazione conoscitiva, data dall'esibizione schematica, è ben delimitata e trova nell'esperienza il suo confine, la rappresentazione dell'arte bella da un lato non necessita di una delimitazione tanto

netta e, dall'altro, non può certo limitarsi all'esperienza, dal momento che si tratta di una creazione libera dell'immaginazione, da distinguersi dalla natura. Kant certamente non si dilunga in una discussione dei limiti della rappresentazione dell'arte bella, ma è mia convinzione che dia più di un'indicazione per poter affermare che i limiti della rappresentazione artistica siano da indicare nel concetto stesso di forma e che il disgusto sia ciò che fa emergere questa particolare limitazione.

Parlare di limiti della rappresentazione artistica ci pone di fronte a una doppia difficoltà: da un lato si ha a che fare con un materiale poco ordinato, non siamo di fronte al rigore della *Dialettica trascendentale*, ma nei paragrafi forse meno metodici della *Critica della capacità di giudizio*; a questo si deve aggiungere che si sta trattando del tema della rappresentazione, ossia di un termine tanto centrale¹⁴ quanto indefinibile nella filosofia kantiana. Lo stesso Kant, già negli anni Sessanta, aveva denunciato l'impossibilità di dare una definizione del termine: «anche nella scienza più profonda il termine *rappresentazione* viene inteso abbastanza esattamente e usato con sicurezza, sebbene non sia mai possibile risolverne il significato con una definizione» (BDG, p. 70, trad. it. p. 111). Si tratta di uno di quei termini di cui la metafisica si serve senza poterli «risolvere affatto» (UD, p. 280, trad. it. 223).

Come ricorda Paola Rumore (2007, p. 150), già Meier, nella sua *Vernunftlehre* (§ 170), aveva affermato che la rappresentazione è uno di quei concetti che si sottraggono all'analisi completa dell'intelletto, e nella *Logik Jäsche* Kant ribadisce che «non si potrebbe mai spiegare *che cos'è una rappresentazione* se non, di nuovo, mediante un'altra rappresentazione» (Log, p. 34, trad. it. p. 28). In questa totale indefinibilità, ciò che rimane ferma è la specificazione baumgarteniana della rappresentazione come determinazione interna dell'animo, confermata esplicitamente da Kant nella *Critica della ragion pura*¹⁵, ma senz'altro riscontrabile anche nella terza *Critica* sotto forma di vivificazione dell'animo¹⁶.

14. Cfr. a questo proposito la celebre lettera che Kant scrive a Marcus Herz il 21 febbraio 1772 (Br, AA, vol. X, p. 130).

15. «Abbiamo in noi rappresentazioni, di cui possiamo altresì divenire coscienti. Ma per quanto estesa, per quanto precisa o puntuale possa essere questa coscienza, si tratta pur sempre di rappresentazioni, cioè di determinazioni interne del nostro animo in questa o in quella relazione di tempo» (KrV, A 197 | B 242, trad. it. p. 271). Su questo rimando a Longuenesse (2000, pp. 167-210).

16. Cfr. la descrizione che dà Kant dell'attività creatrice e rappresentativa del genio al § 49, in cui definisce lo spirito come «principio vivificante nell'animo» (KU, p. 313, trad. it. p. 443).

Nella sua ricerca sul concetto di rappresentazione negli scritti precritici, Paola Rumore propone un «tentativo di bilancio» individuando tre caratteristiche della rappresentazione che vengono mantenute anche nel periodo critico: 1. la rappresentazione è «un concetto primitivo e indubitabile» che permette l'analisi dell'anima; 2. essa è, infatti, sempre definita come «una determinazione, una modificazione» dell'anima, che viene incessantemente tenuta impegnata dalla *vis repraesentativa universi*; 3. tutte le rappresentazioni sono dunque generate dall'azione esercitata sull'anima dagli organi sensoriali corporei «quali autentiche cause efficienti del rappresentare» (Rumore, 2007, pp. 183-5). Con la *Critica della ragion pura* diventa chiaro che le facoltà dell'animo sono rappresentative e che possono essere analizzate come declinazioni di un'originaria *Vorstellungskraft*, al punto che «non sarebbe forzato intendere in questo senso la probabile “radice comune, ma a noi sconosciuta” delle facoltà conoscitive dell'animo» (ivi, pp. 242-3). Emergono così due considerazioni che saranno utili per comprendere anche la rappresentazione artistica: benché la rappresentazione rimanga un concetto indefinibile, Kant non va al di là della definizione classica come «determinazione dell'animo che rimanda ad altro da sé» e, in secondo luogo, Kant attribuisce alla rappresentazione un significato nuovo e originale quando le riconosce un senso attivo, «alla stregua di un processo, di un procedimento secondo una regola, ovvero di un metodo preposto all'organizzazione delle prime forme rappresentative» (ivi, pp. 287-8)¹⁷.

Nella terza *Critica* Kant si dedica a quella che, secondo la filosofia trascendentale, risulta una nozione paradossale: la rappresentazione dell'idea. La rappresentazione artistica può senza dubbio essere intesa in continuità con la nozione di rappresentazione proposta nella prima *Critica*, ed è lo stesso Kant a suggerirlo, ma l'esigenza di intendere la rappresentazione nel *commercium* tra anima e corpo e l'idea di intenderla in modo attivo, come metodo nel procedere, si fanno sentire in maniera più forte. Certo si tratta di un'esigenza e di un'idea fondate sul bisogno sistematico di superare la duplicità del sistema, ma gli effetti sulla nozione stessa di rappresentazione sono notevoli, al punto che si potrebbe parlare, nell'ambito estetico, di una sua estensione. Si tratta di estendere il significato stesso della rappresentazione fino a renderle possibile l'accesso all'idea e con ciò i suoi limiti si fanno meno stretti, e anche ben più sfumati. Ciò che mi chiedo è quindi

17. Per la nozione di rappresentazione sono senz'altro rilevanti anche le voci dedicate a *Vorstellung* nel *Kant-Lexikon*, in cui tuttavia viene tralasciata la parte estetica del pensiero kantiano.

quale tipo di limite Kant attribuisca alla rappresentazione artistica, a una rappresentazione, cioè, che è unicamente formale, che non deve limitarsi alla natura e che non può essere giudicata secondo il suo contenuto.

Nelle righe appena precedenti il § 59 Kant indica nelle idee estetiche e nell'idealismo della finalità la regola dell'arte bella: l'arte bella, che non ha a suo fondamento alcun fine determinato, ma soltanto «l'idealità dei fini», «non deve venire considerata come un prodotto dell'intelletto e della scienza, bensì del genio, e dunque riceve la sua regola mediante idee *estetiche*, le quali sono essenzialmente distinte da idee della ragione di fini determinati» (KU, pp. 350-1, trad. it. p. 541). Questa argomentazione se certo rimanda all'autonomia della capacità di giudizio estetica, rischia tuttavia di risultare circolare: l'arte bella è una rappresentazione che esibisce un'idea estetica e, al tempo stesso, è questa a darle una regola.

In verità, andando a guardare più da vicino il testo kantiano, si capisce che ciò che regola la rappresentazione artistica è, ancora una volta, la sua stessa forma, che deve essere finalistica. È la forma che permette all'arte di sembrare natura pur distinguendosi da essa, ed è la forma che orienta la rappresentazione teleologicamente verso il soggetto, provocando un sentimento di piacere. Se la nozione kantiana di rappresentazione è indefinibile, non è però da meno la nozione di forma¹⁸. Kant impiega una nozione di forma decisamente minimale che, tuttavia, componendosi con il concetto di rappresentazione, va a costituire il fondamento su cui si regge la sua teoria dell'arte, ossia la distinzione tra arte e natura. Questa concezione minimale di forma, apparentemente, lascia la rappresentazione artistica priva di limiti. In realtà, il principio di finalità permette di dare una regola, seppur sempre minima, alla forma della rappresentazione: la forma dell'arte bella, come accade per la natura, deve essere finalistica pur non essendo determinata da un fine, sebbene, diversamente dalla natura, debba essere l'effetto non visibile dell'intenzione dell'artista.

«In ogni arte bella – scrive Kant – l'essenziale consiste nella forma, che è finalistica per l'osservazione e la valutazione, dove il piacere è al contempo cultura e accorda lo spirito a idee e dunque lo rende ricettivo a parecchi di questi piaceri e intrattenimenti» (ivi, pp. 325-6, trad. it. p. 475). Per Kant, la forma artistica e l'idealismo dei fini che la caratterizza costituiscono la regola di una rappresentazione che, pur non essendo determinante, definisce un modo (estetico) della conoscenza. Ed è soltanto una rappre-

18. Sul complesso tema della nozione di forma in Kant rimando a tre studi significativi: Uehling (1971); Pippin (1982); Gasché (2003).

sentazione ridotta a mera forma, privata cioè di ogni contenuto concettuale, ciò che è in grado di esibire l'idea. La «materia delle sensazioni», le «attrattive o emozioni», il solo godimento risultano invece persino «controfinali [*zweckwidrigen*]»: la materia «non lascia niente per l'idea, rende lo spirito ottuso, l'oggetto un po' alla volta disgustoso [*anekelnd*]» (*ibid.*).

Soltanto se l'immaginazione, nel creare la rappresentazione, si limita alla mera forma, rinunciando alle attrattive dei sensi, le arti belle potranno allora essere connesse alle idee e dunque aprire un accesso, simbolico, alla morale. Diversamente, «se le arti belle non sono messe in collegamento, da vicino o da lontano, con idee morali [...], è quello, alla fine, il loro destino» (KU, p. 326, trad. it. pp. 475-7): ossia quello di risultare controfinali per lo spirito e di rendere l'oggetto disgustoso. In tal caso, «esse servono solo alla distrazione, della quale si ha sempre più bisogno se le s'impiega per rimuovere la scontentezza che l'animo ha di se stesso, col risultato di rendersi sempre più inutili e scontenti di sé» (*ibid.*).

In un'estetica formale come è quella kantiana¹⁹, stabilire il limite della rappresentazione ha dunque un significato del tutto simile a quello che assumeva nell'estetica di Mendelssohn: non si tratta affatto di indicare, in maniera normativa, cosa non deve essere rappresentato. Senza dubbio in Kant il tema del limite acquista anche un significato trascendentale e dunque viene fissato nel momento in cui ci si chiede come la rappresentazione artistica sia in grado di restituire l'idea attraverso la sua forma. È pur vero, però, che anche in Kant, come in Mendelssohn, il limite rappresentativo può essere considerato intrinseco al concetto stesso di rappresentazione, se intesa come determinazione dell'animo: la rappresentazione è un metodo per condurre sinteticamente il molteplice a unità, un'attività che muove l'animo e le sue facoltà. È in questa complessa struttura teorica e nella discussione del limite di una rappresentazione unicamente formale che si inserisce il tema del disgusto.

In un dibattuto passaggio del § 48 Kant afferma che «l'arte bella mostra la sua eccellenza appunto nel fatto che essa descrive in modo bello cose che nella natura sarebbero brutte o spiacevoli» (KU, p. 312, trad. it. p. 439).

Questa affermazione acquista il suo completo significato se collocata nella definizione di arte bella che ho qui restituito. Nel comprendere il potere dell'arte di ricondurre il brutto al bello occorre infatti tener presente alcuni elementi. In primo luogo, la distinzione tra arte e natura e la teo-

19. Il formalismo dell'estetica kantiana è stato messo in discussione, tra gli altri, da Leanne K. Carroll (2008).

ria dell'illusione: l'arte può rappresentare il brutto naturale in modo bello proprio perché è una *rappresentazione* e non una *cosa* bella, perché non deve ridursi a una forma mimetica, ma deve illudere lo spettatore senza tuttavia ingannarlo, essendo creata dall'immaginazione come «un'altra natura». In secondo luogo, ho detto che il limite della rappresentazione artistica è costituito dalla sua stessa forma: la rappresentazione deve cioè limitarsi a un'esibizione formale, mentre ciò che è materiale, le attrattive dei sensi, non possono dare alcun tipo di piacere duraturo e «autonomo»; in questo senso «le Furie, le malattie, le devastazioni della guerra, etc. possono, in quanto cose dannose, venire descritte, anzi perfino rappresentate dipingendole, in modo molto bello» (*ibid.*). In terzo luogo, la rappresentazione estetica deve essere finalistica e deve rispondere al principio di perfezione, ossia a ciò che la cosa deve essere. Se dunque nella sua forma risulta piacevole per il soggetto ed è in grado di dare un'idea estetica di ciò che le malattie, le devastazioni devono essere, allora può essere considerata arte bella. Infine, la rappresentazione è teleologicamente orientata qualora procuri nell'animo una vivificazione delle facoltà tramite il sentimento di piacere; una rappresentazione che muova l'animo dello spettatore, che dunque lo determini essendo altro da lui, può certamente essere ritenuta bella, anche se fosse la rappresentazione di una bruttezza.

La rappresentazione artistica trova però, conformemente all'estetica mendelssohniana, il suo netto limite nel disgusto: «solo una specie di bruttezza non può venire rappresentata in modo conforme alla natura senza demolire ogni compiacimento estetico e dunque la bellezza artistica: quella, cioè, che suscita *disgusto*» (*ibid.*). Conformemente al carattere formale e soggettivo della sua estetica, Kant non indica un catalogo di oggetti che devono essere esclusi della rappresentazione, ma in qualche modo ricorre alla definizione stessa di forma estetica: il molteplice empirico non trova unità nella rappresentazione quando non riesce a illudere lo spettatore del suo carattere artistico, quando è soltanto natura, quando la materia sovrasta la forma, quando l'animo si trova in una sorta di stallo e non è in grado di attivare le proprie facoltà rappresentative. In questo caso la «materia delle sensazioni» risulta soltanto «controfinale» e non vi è alcuna attività da parte del soggetto che possa concludersi in una rappresentazione.

La breve spiegazione che dà Kant del disgusto richiama tutti questi elementi ricalcando perfettamente la sottile argomentazione mendelssohniana: il disgusto, «questa sensazione singolare», «si fonda solo sull'immaginazione, l'oggetto viene rappresentato come se s'imponesse al godimento, mentre invece noi lo respingiamo violentemente: così la rappresentazione

artistica dell'oggetto non è più distinta, nella nostra sensazione, dalla natura dell'oggetto stesso, e perciò è impossibile che quella venga ritenuta bella» (*ibid.*). Come per Mendelssohn, così per Kant il disgusto è una sensazione che si sottrae alla teoria dell'illusione, che annulla la fondamentale distinzione tra natura e arte a fondamento dell'estetica. Il disgusto, inoltre, è materia che «s'impone» alla forma, è una controfinalità che «s'impone al godimento»: in quest'ultimo tratto distintivo sta l'originalità kantiana rispetto a Mendelssohn che, come si vedrà più avanti, trova il suo pieno sviluppo in ambito antropologico. Dall'oggetto disgustoso non ci si può sottrarre e proprio questa imposizione del materiale sul formale impedisce ogni libera attività rappresentativa. Facendo l'eco a un'espressione kantiana è dunque possibile affermare: non ci esprimiamo correttamente quando definiamo una rappresentazione (o un'opera d'arte) disgustosa, perché propriamente non c'è alcuna rappresentazione.

2.3

L'allegoria come soluzione estetica al disgusto

Prima di affrontare la questione dei giudizi estetici negativi che la teoria kantiana dell'arte pone in modo problematico, è interessante analizzare brevemente il tema dell'allegoria, a cui Kant fa riferimento in seguito alla sua tematizzazione del disgusto. Poiché il disgusto è una sensazione che impedisce la distinzione tra arte e natura, le arti plastiche, e in particolare la scultura, risulteranno le più rischiose in campo artistico. Per questo motivo Kant afferma: «la scultura, poiché nei suoi prodotti l'arte viene quasi confusa con la natura, ha escluso dalle proprie figurazioni le rappresentazioni immediate di oggetti brutti e in compenso ha permesso di rappresentare per es. la morte (in un bel genio) o il valore militare (in Marte) mediante un'allegoria» (KU, p. 312, trad. it. p. 441). L'allegoria è una rappresentazione indiretta, «tramite un'interpretazione della ragione, e non per la capacità di giudizio meramente estetica» (*ibid.*), che rende la capacità rappresentativa in grado di astrarre dall'immediato contenuto sensibile, dall'oggetto brutto, in virtù di una più alta idea razionale. L'allegoria è dunque ciò che permette la rappresentazione della bruttezza, è la forma bella che garantisce il piacere estetico, dal momento che «la forma piacevole che gli si dà è solo il veicolo della comunicazione e un modo per così dire di esposizione, in considerazione della quale si resta ancora in certa misura liberi» (KU, p. 313, trad. it. p. 441). L'allegoria diventa allora lo strumento di cui è dotata l'immagina-

zione per impedire la sovrapposizione tra arte e natura e per dare forma a un contenuto altrimenti irrepresentabile, è ciò che permette la libertà della rappresentazione di contro al disgustoso che si impone.

Spesso nei testi kantiani allegoria e simbolo sono utilizzati pressoché come sinonimi²⁰. Nella *Critica della capacità di giudizio*, difatti, Kant non pone una distinzione chiara tra i due concetti, quasi come se la rappresentazione allegorica potesse essere considerata una declinazione particolare del simbolo. Come afferma Anne Pollok facendo riferimento allo scritto kantiano sulla teodicea, nell'allegoria un'immagine illustra, o meglio dà corpo a un concetto²¹, così che le arti visive sono in grado di raffigurare oggetti brutti o disgustosi non soltanto per il giudizio estetico, ma anche per la ragione. In tal senso, l'allegoria può essere intesa come forma di apertura alla ragione del tutto identica al simbolo, definito come rappresentazione che dà corpo sensibile dell'idea. Se da principio allora l'allegoria appare come una risposta alla limitatezza della rappresentazione che non è in grado di condurre a unità un molteplice troppo materiale, troppo brutto e, in definitiva, disgustoso, l'argomentazione kantiana nella *Deduzione* porta a elevare l'allegoria a strumento che integra l'arte nel sistema trascendentale, dando un accesso sensibile al sovrasensibile.

L'allegoria è ciò in cui l'immaginazione mostra tutto il proprio potere nel creare «quasi un'altra natura», ciò in cui sa creare un'illusione perfetta e ciò in cui l'arte meglio riesce a distanziarsi dalla natura: «così l'aquila di Giove, col fulmine negli artigli, è un attributo del potente re del cielo e il pavone lo è della magnifica regina del cielo» (ivi, p. 315, trad. it. p. 447). Le allegorie sono per Kant la prova della libertà dell'immaginazione nella creazione artistica e spiegano l'enigmatica e famosa affermazione per cui le idee estetiche danno «occasione di pensare molto» (ivi, p. 314, trad. it. p. 443); le allegorie infatti non indicano, diversamente dagli attributi logici, il contenuto dei concetti, ma attivano la capacità associativa dell'immaginazione, le danno «lo spunto per diffondersi su una quantità di rappresentazioni imparentate, le quali fanno pensare più di quanto si possa esprimere con un concetto determinato mediante parole» (ivi, p. 315, trad. it. p. 447). L'allegoria per Kant si muove infatti sul terreno del pensare (*Den-*

20. Riporto i passaggi più significativi: KU, pp. 312, 351, trad. it. pp. 441, 543. Si tenga anche presente che per tutto il Settecento l'estetica, soprattutto di ambito francese, legge il concetto di allegoria in accezione per lo più negativa.

21. Il riferimento è a MpVT, p. 264; di Pollok cfr. la voce *Allegorie* nel *Kant-Lexikon* (2015), e anche il saggio: *Kant's Defeated Counterpart. Moses Mendelssohn on the Beauty, Mechanics, and Death of the Human Soul* (2012).

ken), non certo su quello del conoscere logico (*Erklären*) e in questo modo è in grado di superare i limiti del linguaggio concettuale e dare voce all'idea. Le allegorie, in definitiva, «danno un'idea estetica, che serve a quella idea della ragione, in vece di un'esibizione logica, propriamente, però, per vivificare l'animo, aprendogli la veduta di un campo sterminato di rappresentazioni imparentate» (*ibid.*).

Questa concezione dell'allegoria è anche condizione di possibilità della rappresentazione del brutto e una forma di annullamento del disgusto: è una forma rappresentativa, e non può in alcun modo essere scambiata per una cosa, ossia per un oggetto naturale; è pura forma, che impedisce alla materia di imporsi; è una rappresentazione piacevole che risulta finalistica per il soggetto e che dà un'idea di ciò che l'oggetto rappresentato deve essere, senza attribuirgli un fine determinato; l'allegoria, infine, vivifica le facoltà dell'animo tenendo impegnata l'immaginazione in una serie infinita di associazioni.

Nella pittura e nella scultura, l'arte bella mostra dunque la sua più grande necessità di ricorrere all'allegoria, dal momento che la loro «corporeità» rischia di vanificare la distinzione con la natura²²; la scultura, in particolare, «dà esibizione corporea [*körperlich darstellt*] a concetti di cose quali potrebbero esistere nella natura (tuttavia, in quanto arte bella, considerando la finalità estetica)» (KU, p. 322, trad. it. p. 465). In questo modo, la scultura, più facilmente di altre arti, può imbattersi nel disgustoso, dal momento che «dà corpo», ossia rende materiale un concetto e «in quanto esibizione corporea è una mera imitazione della natura» (ivi, p. 323, trad. it. p. 467): nella sua riflessione sulla scultura Kant considera senza dubbio ciò che aveva potuto leggere nell'estetica di Mendelssohn e, certamente, anche nel *Laocoonte* di Lessing, ovvero la minaccia del disgusto (cfr. Menninghaus, 1999, trad. it. pp. 153-60). La scultura, tuttavia, non è per Kant soltanto «mera imitazione della natura», altrimenti non avrebbe alcuna possibilità di essere definita arte bella. La scultura, come ogni altra forma d'arte, riguarda le idee estetiche quando la sua forma ha come fondamento non la natura, ma un intento finalistico e soggettivo, secondo il fine arbitrario dell'artista che intende dare corpo non a un oggetto materiale ma a un'idea; allora la scultura va molto in là oltre la «verità dei sensi» e, illudendo, cessa di «apparire quale arte e prodotto dell'arbitrio» (KU, p. 323, trad. it. p. 467).

Difficilmente la poesia può andare incontro al rischio di confondersi con la natura e difatti Kant la colloca al «rango più alto» (ivi, p. 326,

22. Si pensi, ovviamente, alla *Plastica* di Herder (1778, trad. it. p. 48).

trad. it. p. 477) fra le arti belle. Subito dopo viene la musica, «se quel che conta è l'attrattiva e il movimento dell'animo», ed essa è in grado di parlare «mediante mere sensazioni senza concetti», muovendo l'animo «in modo molteplice e anche più intimo» (ivi, p. 328, trad. it. p. 481). Proprio perché l'attrattiva della musica sta nel movimento che essa genera nell'animo, compare di nuovo la minaccia della saturazione, la stessa che Mendelssohn attribuiva al bello in generale, e alla ripetizione di suoni in particolare²³. Anche per Kant, allora, «essa richiede, come ogni godimento, un cambiamento frequente e non sopporta la ripetizione reiterata senza generare saturazione [*Überdruß*]» (ivi, p. 328, trad. it. p. 483). La musica dà così occasione a Kant di mostrare ancora una volta quanto il godimento dell'arte bella dipenda dai movimenti dell'anima, dalle associazioni dell'immaginazione che rimandano alle idee, dalla forma della rappresentazione artistica: la musica è il «linguaggio degli affetti, e così, secondo la legge dell'associazione, comunica universalmente le idee estetiche che vi sono collegate in modo naturale; ma anche nel fatto che, siccome quelle idee estetiche non sono concetti e pensieri determinati, è solo la forma della composizione di queste sensazioni [...] che serve a esprimere [...] l'idea estetica» (*ibid.*). Attraverso l'associazione, così come è per l'allegoria, la musica impedisce quella forma di saturazione, di stallo delle facoltà dell'animo che conduce al disgusto.

La musica, inoltre, mostra un ulteriore rischio da parte dell'arte di scendere nel disgusto. L'arte nella sua forma deve essere libera e disinteressata, mentre disgustoso è tutto ciò che si «impone al godimento». Più di ogni altra arte, la musica corre il rischio di ledere la libertà dell'ascoltatore. Su questo tema, Kant sembra rinunciare alla profondità della filosofia trascendentale per concedersi un'osservazione quasi di carattere antropologico: «è propria della musica una certa mancanza di urbanità: essa, specialmente a seconda di come sono fatti gli strumenti, diffonde la sua influenza più in là di quanto la si richiede (sul vicinato) e pertanto per così dire si impone e dunque intacca la libertà di altri» (KU, p. 330, trad. it. p. 487). È curioso come il discorso kantiano prosegua facendo riferimento a quello che per Mendelssohn è il senso del disgusto per eccellenza, ossia all'olfatto: «in questo caso, va un po' come con la delizia di un profumo che si diffonde in un ampio raggio. Chi tira fuori dalla tasca il suo fazzoletto profumato tratta tutti, intorno e accanto a lui, contro la loro volontà e li costringe, se vogliono respirare, a godere al contempo» (*ibid.*).

23. Come si legge nell'*LXXXII. Literaturbrief* (JubA, v.1, p. 131).

Al di là di questa nota, quasi di costume, la trattazione kantiana dell'allegoria come soluzione all'irrepresentabilità del disgusto, così come i brevi accenni al pericolo di saturazione nella musica mettono in luce quanto Kant avesse assimilato l'estetica mendelssohniana, che vedeva nel movimento dell'animo la prima fonte di diletto. Per Kant, come è noto sin dall'*Analitica del bello*, a generare piacere estetico è unicamente il libero gioco delle facoltà, il movimento che caratterizza l'attività estetica e che sin dal periodo precritico definisce il concetto stesso di rappresentazione. Come Kant mostra nel § 54, vi è però una fondamentale differenza fra il movimento delle sensazioni che genera un soddisfacimento corporeo e il movimento che dà luogo a ciò «che *piace semplicemente nella valutazione*» (*ibid.*), dal momento che soltanto quest'ultimo tipo di piacere può essere richiesto universalmente ed è effetto del giudizio.

2.4

Dell'impossibilità di giudizi estetici negativi

Fin qui ho volutamente tralasciato di affrontare il tema del giudizio, che da un punto di vista estetico è ciò che più viene interrogato dalla categoria del disgusto. Difatti, se da un lato il carattere formale dell'estetica kantiana permette una trattazione non normativa dell'arte che garantisce persino alla bruttezza una rappresentazione bella, dall'altro nell'estetica kantiana sembra non esserci spazio per un giudizio estetico negativo. L'impossibilità di dare una rappresentazione del disgusto a causa del concetto stesso di forma e della definizione di arte all'interno della teoria dell'illusione si tramuta, sul piano del giudizio, nell'impossibilità di formulare un giudizio negativo²⁴. Questo tema ha generato un vivace e interessante dibattito tra gli studiosi kantiani negli ultimi anni, a partire dall'articolo di David Shier pubblicato nel 1998 sul "British Journal of Aesthetics", in cui si sostiene che nell'estetica di Kant non esistono giudizi estetici negativi puri (Shier, 1998)²⁵. Il dibattito successivo si muove tra due posizioni diametralmente opposte che attestano oppure negano la possibilità di un giudizio estetico negativo, un giudizio che dunque permetta la tematizzazione del

24. Ho già sostenuto questa idea in Feloj (2013).

25. L'anno successivo Christian Wenzel (1999), nella stessa sede, sostiene, opponendosi a Shier, che invece in Kant esiste una forma di disarmonia estetica e che questo prova l'esistenza in Kant di un giudizio di gusto negativo.

brutto estetico. Come si può evincere dai paragrafi precedenti, la mia posizione è vicina a quella di Shier, sebbene io ritenga sia riduttivo liquidare la questione del brutto in Kant affermando semplicemente che, in un'estetica fondata sul principio di finalità, non è possibile alcun giudizio negativo. Per integrare la posizione di Shier credo infatti sia necessario un confronto tra brutto e disgusto e un approfondimento del tema della finalità nella rappresentazione artistica.

Gli autori che sostengono la posizione di Shier, ossia che affermano l'impossibilità di giudizi negativi, ritengono anche che un giudizio sul brutto non garantirebbe l'universalità e la comunicabilità che caratterizzano il giudizio di gusto. Ciò che è comunicabile è, infatti, lo stato d'animo del soggetto generato dal libero gioco fra immaginazione e intelletto, un'armonia tra facoltà che dà sempre luogo a una forma di piacere. Se dunque esistesse un giudizio estetico negativo dovrebbe essere comunicabile, ma a garantire la comunicabilità è il libero gioco, che non è mai connesso con il dispiacere essenziale al brutto. Ne consegue che nella filosofia trascendentale di Kant non vi è spazio per un giudizio estetico negativo²⁶.

A questa posizione è stato obiettato che occorre, invece, riconoscere una forma di disarmonia estetica e che è necessario istituire una connessione tra una simile disarmonia e la conoscenza in generale, così come accade per il libero gioco tra immaginazione e intelletto. Wenzel, come gli autori in accordo con la sua posizione²⁷, muove a partire dal saggio di Kant sulle grandezze negative. In questo saggio, infatti, Kant afferma che il dispiacere non è la mera assenza di piacere, così come il brutto non è la mera assenza di bellezza (NG, p. 194, trad. it. p. 278). Grazie al principio di finalità è allora possibile dare alla bruttezza un fondamento positivo e applicare la struttura dell'*Analitica del bello* a un'ipotetica *Analitica del brutto*. Gli autori che sostengono la possibilità della negatività estetica rafforzano la propria posizione facendo ricorso all'evidenza empirica: è ovvio, come affermano, che Kant dovesse considerare il giudizio sul brutto, dal momento che senza dubbio noi ne abbiamo esperienza²⁸.

26. Questa è, in breve, l'argomentazione di Shier (1998); Brandt (1994); Rind (2001); Guyer (2004).

27. Mi riferisco a Wenzel (1999); Hudson (1991); Allison (2001, pp. 70 ss.); Steenhagen (2010); McConnell (2008).

28. Altri saggi rilevanti su questo tema, ma non del tutto riducibili a una di queste due posizioni sono: La Rocca (2006; 2007); Lohmar (1996); Morgan (2000); Parret (2009); Giordanetti, Gori, Mazzocut-Mis (2008); Thomson (1992).

All'interno di questo dibattito, la posizione che più mi sembra convincente è quella di Paul Guyer (2004), che a sua volta rimanda a Reinhard Brandt (1994). Guyer concorda con Brandt nel sostenere che certamente esistono oggetti brutti in natura, ma da ciò non deriva affatto che possano esistere giudizi estetici puri sul brutto. L'esperienza del brutto va infatti considerata come un elemento estetico non puro e Kant appare perciò più interessato a mostrare gli elementi di dispiacere che caratterizzano il sublime, che può avere un ruolo sistematico (Feloj, 2012), piuttosto che soffermarsi sul dispiacere che definisce il brutto. Guyer discute anche il riferimento alle grandezze negative proposto da Wenzel e riconosce che certamente il dispiacere non è da intendersi come una mera assenza di piacere. Lo stesso Guyer ricorda che nelle *Reflexionen*, declinando la nozione di piacere, Kant definisce tre categorie dell'estetico: il bello, l'ordinario e il brutto (Refl 669, AA, vol. XV, pp. 196-7; cfr. Guyer, 2004, p. 3).

Questa triade potrebbe portare alla conclusione che l'estetica kantiana è fondata sull'articolazione di piacere, assenza di piacere e dispiacere. Occorre ricordare, tuttavia, che l'estetica di Kant è piuttosto fondata sull'articolazione delle facoltà che dà luogo alla rappresentazione e che sono possibili soltanto due tipi di relazione tra l'immaginazione e l'intelletto: o il libero gioco o lo schematismo. Qualora il soggetto formuli un giudizio, dovrà esserci una forma di armonia tra l'immaginazione e l'intelletto, che essa si tratti di armonia estetica oppure logica; il soggetto è difatti in grado di riconoscere un oggetto soltanto in modo rappresentativo, ossia riconducendo il molteplice empirico all'unità. Da ciò segue che certamente possono esistere giudizi estetici sul brutto o sul disgusto, ma che essi non sono giudizi estetici puri e che non danno luogo a una rappresentazione. Guyer può quindi concludere la sua argomentazione con un interessante riferimento al disgusto e al dispiacere connesso al sublime²⁹.

L'argomentazione di Guyer è tuttavia criticata da Martin Steenhagen (2010), che rinvia all'interpretazione di Henri Allison (2001). Allison sostiene infatti che occorre distinguere tra armonia e libero gioco e Steenhagen da qui afferma che il giudizio sul brutto è certo fondato sulla disarmonia tra le facoltà, ma d'altronde anche sulle stesse fonti soggettive che garantiscono il giudizio sul bello. Da questa affermazione egli deduce la possibilità di un giudizio riflettente puro sul brutto e la necessità di superare l'argomentazione epistemologica di Guyer, poiché quest'ultimo sembra dare per scontato che i concetti siano sempre il nucleo centrale del giudizio,

29. Sulla relazione tra brutto e sublime cfr. Parret (2009).

dimenticando che il giudizio estetico è scevro da ogni forma di concettualismo. Steenhagen suggerisce dunque che la relazione tra l'immaginazione e l'intelletto dovrebbe essere considerata anche come una cooperazione necessaria che permette di formulare un giudizio fondato su una disarmonia. In definitiva, mentre è certamente impossibile definire un giudizio di gusto puro in relazione alla disarmonia tra le facoltà, è però possibile far riferimento a un giudizio riflettente sul brutto e sul disgusto, se lo consideriamo come un giudizio impuro e non universalmente comunicabile.

L'argomentazione di Steenhagen, seppur contestabile nella sua tesi generale, apre nel dibattito un'interessante alternativa: che esistano giudizi estetici negativi, ma che essi siano impuri. Ciò che è qui in discussione, tuttavia, non è se noi possiamo affermare in generale la bruttezza o la ripugnanza di un oggetto, cosa di cui certamente possiamo fare esperienza, ma se esistano giudizi negativi trascendentalmente validi. Per riprendere il monito di Mendelssohn: non occorre dare una descrizione empirica del disgusto, quanto piuttosto una sua giustificazione metafisica. La mia convinzione è che la possibilità o meno di giudizi estetici negativi debba ancora una volta essere dimostrata attraverso la finalità.

Nella *Prima Introduzione alla Critica del Giudizio* Kant definisce la finalità in relazione al bisogno del soggetto di trovare delle regole empiriche nella natura (EEKU, p. 213, trad. it. p. 89). Per questa ragione Kant può affermare che la finalità ha un carattere soggettivo: il giudizio estetico è fondato sul principio che ordina la natura *come se* fosse in accordo con le facoltà del soggetto. Il principio di finalità assicura dunque la relazione tra immaginazione e intelletto e garantisce la loro libera armonia. Se allora consideriamo il brutto e il disgusto come attributi di un giudizio estetico, dovremmo garantire i giudizi estetici negativi attraverso il principio di finalità in quanto principio a priori della capacità di giudizio. Ma in che modo la bruttezza e il disgusto possono risultare finalistici per il soggetto?

Credo che considerando il principio di finalità si vada incontro a due principali alternative: o si ammette che la disarmonia che inevitabilmente dovrebbe caratterizzare un giudizio negativo è fondata su una forma di controfinalità, oppure il dispiacere generato dal brutto può essere sempre ricondotto a una forma di piacere. Kant certamente segue la seconda alternativa nel momento in cui ammette che l'arte bella può ricondurre alla finalità ciò che è brutto in natura; è però vero anche che nella sua teleologia si possono riscontrare elementi di controfinalità, come è il caso del sublime o di alcuni

organismi³⁰, oppure come è il caso del disgusto (cfr. *supra*; KU, p. 325, trad. it. p. 475). Kant, tuttavia, sia nel caso del sublime sia nel caso dell'organismo, risolve ogni elemento di controfinalità attraverso il carattere soggettivo della sua teleologia e finisce per annullare ogni reale elemento di disarmonia nel giudizio, che invece si attiva soltanto in conformità al principio di finalità. Non c'è quindi spazio nell'estetica kantiana per la controfinalità, così come non c'è alcuno spazio per il disgusto, coerentemente con quanto sostenuto dal dibattito illuminista. Si aprono quindi, di nuovo, due vie: o la disarmonia tra le facoltà viene annullata e l'iniziale dispiacere viene ricondotto a una forma di piacere, come è il caso del brutto nell'arte bella, ma come è anche il caso del sublime, oppure ciò che risulta controfinale viene del tutto escluso e non dà luogo né a un giudizio né a una rappresentazione, come è il caso del disgusto. In un sistema teleologico non sono dunque previsti né la controfinalità né un giudizio negativo.

L'argomentazione della controfinalità è già stata presa in considerazione anche da altri due studiosi, Hud Hudson e Sean McConnell. Hudson, che forse compie il primo convincente tentativo di spiegare il brutto nell'estetica kantiana, scrive che è questa forma di controfinalità soggettiva nella presentazione della pura forma dell'oggetto ad essere connessa con un dispiacere universale e che il brutto può essere definito come un oggetto la cui forma è controfinale e non presenta alcun tipo di fine (Hudson, 1991, p. 93). McConnell si spinge oltre l'argomentazione di Hudson e sostiene che, nel caso di un oggetto controfinale, l'immaginazione empirica non riesce a individuare una regola, l'oggetto non tiene quindi impegnate le facoltà conoscitive e nessun tipo di gioco, libero o meno, ha luogo. In conclusione, la controfinalità può essere considerata come una forma di distruzione della possibilità stessa di un giudizio estetico (McConnell, 2008, pp. 216-7).

Questa prospettiva risulta la più convincente da un punto di vista teorico e può trovare in Mendelssohn un'importante conferma storico-filosofica; per questo motivo è bene tenere a mente che il dibattito sul brutto a partire da Kant non può esimersi da una trattazione del disgusto, una categoria che forse pone un problema ancora più interessante. Certamente Kant non poteva prescindere dal fatto che noi facciamo esperienza della ripugnanza e di ogni forma di dispiacere estetico, ma è bene anche ricordare che non ci stiamo muovendo sul terreno di una riflessione empirica, bensì sul terreno del trascendentale: affermare che non possono esi-

30. Cfr. KU (pp. 260, 379, trad. it. pp. 301, 609). Rimando anche a Feloj (2012, pp. 28-49; 2015a).

stere giudizi estetici negativi non significa negare l'esistenza del disgusto; al contrario, significa affermare che esso è tanto potente da dover essere escluso dall'estetica, poiché impedisce ogni forma di rappresentazione.

Paul Guyer aggiunge, collocandosi all'incirca in questa stessa prospettiva, che il disgusto può essere inteso come una risposta morale al tentativo di rendere bello ciò che bello non è e di superare la libertà dell'immaginazione (Guyer, 2004, pp. 13-4). In modo analogo, Mojca Kuplen (2011) sostiene che è il disgusto, e non il brutto, a interferire effettivamente con l'estetica di Kant, costituendo una reale minaccia per il bello. In questo senso la terza *Critica* andrebbe a confermare ciò che Kant aveva affermato nelle *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, laddove scrive che «niente è tanto opposto al bello quanto il disgusto [*Ekel*]» (GSE, p. 233, trad. it. modificata p. 111)³¹. E nelle *Annotazioni alle Osservazioni* si legge: «il bello e il sublime non sono la stessa cosa. Il primo riempie il cuore, rende rigida e tesa l'attenzione, per cui stanca. Il secondo invece scioglie l'anima in un sentimento molle e, rilassando i nervi, induce il sentimento in uno stato di commozione più delicato, che però, se è eccessivo, si trasforma in languore, noia e disgusto» (Bem, p. 19, trad. it. p. 55)³². Da questo passaggio sembra quindi che, in ambito non critico, il disgusto venga persino considerato come la terza categoria estetica a fianco del bello e del sublime³³.

Al di là di questa sorprendente tripartizione delle categorie estetiche, nella terza *Critica* l'impossibilità di un giudizio negativo sancisce la definitiva esclusione del disgusto dall'estetica, sulla base di un'argomentazione trascendentale; questa esclusione, che segna i limiti della rappresentazione artistica, spinge tuttavia a riflettere sulla posizione del disgusto nei testi non critici.

2.5

Vitalismo, abitudine e noia: il disgusto nell'antropologia

Se la *Critica della capacità di giudizio* fornisce gli elementi teorici per indicare nel disgusto il limite della rappresentazione e per escluderlo dall'e-

31. Alla pagina seguente Kant aggiunge: «per allontanarci il più lontano possibile da questo disgusto, la *purezza*, che pure sta bene a ogni persona, compete al sesso femminile quale virtù eminente e difficilmente appare eccessivo» (GSE, p. 234, trad. it. modificata p. 112).

32. Sul disgusto cfr. anche Bem (pp. 52, 126, trad. it. pp. 94, 179).

33. La stessa idea si trova espressa in UD (p. 280).

stetica, gli scritti di antropologia si soffermano su questa categoria, sia analizzandola in modo molto più dettagliato, sia confermando ulteriormente Mendelssohn come fonte di Kant³⁴. Non soltanto nell'*Antropologia da un punto di vista pragmatico*, ma anche nelle *Lezioni di antropologia* il disgusto compare più volte, secondo diverse accezioni, al punto che si potrebbe considerare una sorta di tassonomia kantiana del disgusto, della ripugnanza e dell'avversione. Ciò a cui si assiste nell'antropologia è un graduale passaggio dalla concezione del disgusto estetico (*Ekel*), in quanto impedimento della capacità rappresentativa, alla considerazione della ripugnanza morale (*Abscheu*) come reazione al vizio e al male (cfr. Brandt, 1999b, pp. 425-6). In questo passaggio, che certamente esplora la dimensione più sensibile dell'umano, rimane fermo un parallelismo: così come il disgusto estetico segnala una bruttezza che non può essere condotta alla bellezza, in modo analogo la ripugnanza morale indica un vizio che in alcun modo può essere riportato alla virtù. Ciò che rimane costante, in entrambi i significati del disgusto, è la sua definizione come reazione a qualcosa che «ci si impone» (KU, p. 312, trad. it. p. 439), che si oppone alla libertà, ma la reale originalità della trattazione antropologica kantiana è l'orientamento vitalistico della sua analisi: il disgusto, infatti, è sempre un impedimento al funzionamento di una facoltà, che ha per effetto un impedimento delle forze vitali.

Coerentemente con la tripartizione dell'*Antropologia* secondo le tre facoltà, ossia la facoltà di conoscere, il sentimento di piacere e dispiacere, la facoltà di desiderare, anche il disgusto può essere classificato secondo la sua declinazione più fisiologica, secondo il suo ruolo estetico e secondo la sua rilevanza morale. Per quanto riguarda la dimensione estetica, Kant conferma che il disgusto sorge qualora la distinzione tra arte e natura, resa possibile grazie all'illusione, venisse meno, e stabilisce nuovamente nel concetto di forma il limite della rappresentazione artistica. Ripetendo, se non citando quasi fedelmente il passaggio mendelssohniano, Kant trova quindi nelle statue dipinte un esempio di disgusto artistico. L'illusione, sostiene Kant, «è quell'effetto ingannevole che rimane anche qualora si sappia che il presunto oggetto non è reale»: l'illusione allora è «molto gradevole e divertente» quando la sua artificialità risulta evidente, altrimenti si incorre nell'«inganno dei sensi», che invece cessa non appena si scopre la natura reale dell'oggetto (Anth, p. 150, trad. it. p. 138). «Di qui – aggiunge Kant –

34. Nella sua *Introduzione* alla traduzione inglese delle *Lezioni di antropologia*, Allen Wood (2012, p. 3) fa notare come nell'antropologia Kant sembri assumersi il compito di «filosofo popolare», in continuità con l'Illuminismo berlinese e con Mendelssohn.

deriva anche il motivo per cui le statue di figure umane o animali dipinte con colori naturali sono insopportabili: si è tratti nell'inganno di ritenerle vive tutte le volte che, senza badarci, esse cadono sotto lo sguardo» (ivi, p. 150, trad. it. p. 139). Al contrario, l'Apollo del Belvedere diviene nelle lezioni di antropologia un esempio di bellezza, anche grazie alla sproporzione e all'inverosimiglianza dei suoi arti³⁵.

Il disgusto ha luogo, quindi, quando l'illusione artistica non ha successo, quando genera semplicemente un inganno dei sensi, fonte sicura di dispiacere. L'illusione, al contrario, è qualcosa di «dolce, e spesso anche indirettamente salutare» (ivi, p. 247, trad. it. pp. 252-3) e l'arte ha il compito di realizzare questo effetto «salutare» rinunciando a ogni velleità mimetica e, anzi, presentando «ciò che è abituale in un aspetto per cui esso diviene sorprendente» (ivi, p. 255, trad. it. p. 261). Per questo motivo, «chi *dipinge la natura* con il pennello o con la penna (e quest'ultima cosa può avvenire in prosa oppure in versi) non possiede lo spirito della bellezza, perché non fa che imitare; solamente *il pittore di idee* è il maestro dell'arte bella» (ivi, p. 248, trad. it. pp. 253-4)³⁶. Immaginazione e genio restano dunque, anche in ambito antropologico, il fondamento dell'arte bella e tuttavia qui Kant sottolinea il carattere inventivo della capacità rappresentativa. Dedicando un intero paragrafo alle diverse specie della facoltà sensibile di inventare, Kant puntualizza che l'immaginazione non è propriamente produttrice, dal momento che deve pur sempre prendere il suo materiale dai sensi, ma è piuttosto essa stessa «artista – anzi un'incantatrice» (ivi, p. 168, trad. it. p. 161). L'invenzione immaginativa che dà luogo all'illusione artistica è, coerentemente con la terza *Critica*, la facoltà sensibile di escogitare forme. Prima di poter “presentare” la propria opera, l'artista deve dar forma alla figura che vuole rappresentare nella propria immaginazione e quando questa opera «volontaristicamente», allora crea una “composizione, invenzione”. Nella creazione artistica, l'immaginazione dunque «*forma* l'intuizione

35. «Perciò è sbagliato se alcuni hanno creduto di migliorare le statue marmoree tanto che si potessero vedere anche le pupille negli occhi; gli antichi non l'hanno mai fatto, e sarebbe stato disgustoso, deve rimanere l'aspetto esteriore; anche nella pittura poi l'uomo ritiene opportune forme belle che non concordano con le proporzioni umane, e che tuttavia piacciono per questo. Si considera l'Apollo in Vaticano la figura più bella, e senza dubbio le sue gambe sono molto più lunghe della proporzione che è propria dell'uomo, ma proprio questa sproporzione è ciò che lo fa così tanto eccellere che sembra essere perciò persino un dio, per cui indica l'inventiva dei Greci, che conoscevano perfettamente la corretta proporzione, ma la superarono» (V-Anth/Mensch, pp. 1001-2).

36. Cfr. a questo proposito la posizione di Lessing (1766, pp. 63-9) contro la poesia descrittiva ed ecfrastica.

nello spazio» e prende il nome di «*imaginatio plastica*» (ivi, p. 174, trad. it. p. 168). Nel generare l'illusione dell'arte, l'immaginazione «pertanto non è così creatrice come pure si pretende» (ivi, p. 178, trad. it. p. 172), seppure è vero che al genio artistico viene accordata una certa originalità.

In ambito antropologico, dove la teoria dell'arte bella in qualche modo acquista corpo, il genio è definito come il «talento dell'inventare». L'invenzione del genio è però ulteriormente codificata attraverso precise caratteristiche: il genio artistico deve essere guidato da una precisa intenzione nell'invenzione, non deve limitarsi a imitare soltanto, ma deve possedere una propria originalità e, infine, il suo prodotto deve essere posto a modello, ossia deve essere «meritevole di venire imitato, in quanto posto a esempio [*exemplar*]» (ivi, p. 224, trad. it. p. 227). Il genio, come già nella *Critica della capacità di giudizio*, è il talento tramite il quale la natura dà la regola all'arte (KU, p. 307, trad. it. p. 429); nell'*Antropologia* però la regola dell'arte ha a che fare con la vita. Il termine «genio» è esplicitamente mutuato da Kant dal francese *Génie*, che in tedesco sta a indicare lo «*spirito individuale*» (Anth, p. 225, trad. it. p. 228). Il genio è perciò lo spirito che vivifica le facoltà dell'animo, dal momento che «lo *spirito* è il principio *animatore* dell'essere umano» (*ibid.*): la vivificazione delle facoltà deve dunque avvenire «in virtù della *natura* del soggetto» (Anth, p. 225, trad. it. p. 229), una natura che è spirituale e viva.

Nella prospettiva antropologica il genio è ciò che permette alla natura di dare la regola all'arte perché il genio è lo spirito che garantisce la vita delle facoltà, e in definitiva anche del soggetto. Lo spirito vivifica le facoltà dell'animo tramite le idee, che l'arte esibisce nella forma della rappresentazione. Il gusto non è nell'*Antropologia* soltanto la capacità di giudicare il bello, ma è strettamente connesso con lo spirito, dal momento che ha il compito di limitare, dando loro forma, le idee. La connessione tra gusto, spirito e genio non è esclusiva degli scritti di antropologia, la si ritrova anche nella teoria dell'arte bella della terza *Critica*; la prospettiva vitalistica che qui Kant assume è però decisiva nel dare a questa connessione una sfumatura differente, che va a coinvolgere più direttamente il tema del limite della rappresentazione. Ciò diventa chiaro nel paragrafo dedicato al gusto, in cui Kant scrive: «*Gusto* è una semplice facoltà regolativa di giudicare la forma con cui si unifica il molteplice nell'immaginazione; spirito invece è la facoltà produttiva della ragione di sottoporre *a priori* all'immaginazione un *modello* per quella forma. Gusto e spirito: il *primo* produce idee, il *secondo* le delimita, adattandole alla forma idonea alle leggi dell'immaginazione

produttiva, e dunque ha la funzione di *plasmare* (*fingendi*) in modo *originale* (non imitando)» (ivi, p. 246, trad. it. pp. 251-2).

In sede non critica, ossia laddove l'interesse non è rivolto principalmente al funzionamento delle facoltà e al loro fondamento sovrasensibile, il gusto mantiene il proprio carattere universale in virtù del suo carattere formale, che lo distingue dal piacere generato dalla mera sensazione: nel gusto estetico il piacere dipende infatti dal modo in cui la «libera immaginazione (produttiva)» (ivi, p. 240, trad. it. p. 245) unisce il molteplice con originalità e inventiva, ossia gli attribuisce una forma. Nel dare una forma, l'immaginazione non soltanto compie un'operazione di delimitazione dell'idea, ma agisce in congiunzione con l'intelletto³⁷, dando un limite anche alla propria rappresentazione: il gusto è «un atto che tende a *giudicare* esteticamente solo la forma (intesa appunto come unificabilità delle rappresentazioni sensibili), e non a dar luogo a prodotti nei quali viene percepita quella forma; questo infatti sarebbe proprio del genio, la cui impetuosa vivacità spesso necessita di essere misurata e limitata dalla morigeratezza del gusto» (ivi, p. 241, trad. it. p. 246).

La rappresentazione che dà luogo a un giudizio di gusto è pertanto una rappresentazione limitata alla sola forma bella. Nell'*Antropologia*, Kant esaspera la centralità del bello per la propria estetica, al punto da ridurre a esso persino il sublime³⁸; e chiaramente ancora di più il brutto non avrà spazio, ma dovrà essere ricondotto alla bellezza. Persino Tersite, esempio di disgusto per Mendelssohn, deve essere ricondotto a una rappresentazione bella: «anche la presentazione del malvagio e del brutto (ad esempio, la figura della morte personificata, in Milton) può e deve essere bella, se mai un oggetto deve essere rappresentato esteticamente, fosse pure un *Tersite*» (*ibid.*). Qualora la bruttezza non fosse ricondotta, tramite l'arte, al bello, «produce o disgusto [*Unschmackhaftigkeit*], o nausea [*Ekel*]: entrambe le cose implicano lo sforzo di respingere da sé una rappresentazione che viene offerta per il godimento» (*ibid.*).

Come nella *Critica della capacità di giudizio*, il disgusto indica un godimento che ci si impone, un oggetto che chiede la nostra rappresentazione e che tuttavia non trova alcuna forma nell'attività dell'immaginazione.

37. Superata l'esigenza di distinguere il giudizio riflettente da quello logico, Kant può qui ammettere che il giudizio di gusto è tanto estetico quanto intellettuale (cfr. Anth, p. 241, trad. it. p. 246).

38. «Il *sublime* appartiene certamente anche al giudizio estetico, ma non riguarda il gusto. Però la *rappresentazione* del sublime può e deve comunque essere in sé bella» (Anth, p. 241, trad. it. p. 246).

Non soltanto nell'arte ma, ad esempio, «lo spettacolo di altri che godono di cose ributtanti (ad esempio quando i tungusi rapidamente succhiano e inghiottono il moccio dal naso dei loro bambini) muove al vomito colui che guarda, proprio come se anche a lui fosse imposto di provare un godimento di quel genere» (Anth, p. 178, trad. it. p. 173). Nel caso di spettacoli ributtanti, che si impongono al soggetto, l'arte è dunque chiamata a superare il dispiacere dei sensi tramite un godimento di natura superiore, il godimento estetico, che viene raggiunto grazie all'illusione, divenendo così uno stimolo alla forza vitale, «per rinnovare l'attività dell'uomo, in modo che questi non perda del tutto, nel mero godimento, il senso della vita» (ivi, p. 284, trad. it. p. 284).

Il piacere estetico suscitato dall'arte bella può essere considerato una sorta di rimedio al dispiacere generato dai sensi, e senz'altro è uno stimolo alla vita, una vivificazione delle facoltà dell'animo che sono tenute impegnate nell'attività rappresentativa. Se dunque né Tersite, né gli spettacoli più ributtanti costituiscono il reale limite della rappresentazione artistica, che anzi mostra la sua eccellenza nel ricondurli al bello, è la vita a costituire nell'antropologia l'essenziale forma di limitazione dell'arte. L'arte infatti cessa di essere possibile qualora non sia più in grado di vivificare l'animo, ossia quando nessun processo rappresentativo può prendere avvio; esattamente come in Mendelssohn la reale forma di disgusto è quindi la saturazione. Il disgusto insorge, infatti, quando il godimento estetico ci ha resi sazi, di una sazietà che intacca la vita stessa, la infiacchisce fino a renderla nauseante³⁹; per questo motivo occorre rimandare sempre all'infinito il pieno godimento estetico, occorre sempre estendere il proprio «campo di conoscenza» (V-Anth/Parow, p. 279) e «regolarsi in maniera tale che esso possa ancor sempre crescere di grado» (Anth, p. 237, trad. it. p. 241).

In *Anthropologie Parow* (1772-73), che raccoglie le lezioni tenute l'anno successivo alla pubblicazione dei *Philosophische Schriften* del 1771 di Mendelssohn, è chiara la definizione del disgusto come forma di saturazione e, come per Mendelssohn, il bello troppo puro si tramuta in una fonte di disgusto (V-Anth/Parow, p. 388). Così il disgusto è anzitutto una forma di nausea per la monotonia e per la ripetizione, che «provoca un certo arresto della nostra vita» (V-Anth/Pillau, p. 792). In tal senso Kant

39. Cfr. a questo proposito la distinzione kantiana tra i due significati di *Trägheit* ("fiacchezza", "mollezza") nei *Metaphysischen Anfangsgründen*, che può indicare o la mera assenza di vita oppure la rappresentazione di un simile stato, che porta a disgusto e rafforza le facoltà dell'osservatore (MAN, p. 54).

distingue tra un disgusto fisico e un disgusto ideale (*ibid.*): il primo dipende unicamente dai sensi, è di natura culturale e si prova di fronte a un oggetto reale; il secondo è di natura morale, è una forma di inibizione del desiderio e ha a che fare con la rappresentazione (V-Anth/Mron, p. 1349). A partire dal disgusto estetico e dalla facoltà di piacere e dispiacere, Kant rintraccia dunque anche le connessioni tra la sensazione del disgusto e la facoltà di conoscere o la facoltà di desiderare. Per il mio discorso risulta decisamente più interessante la riflessione di Kant sulla relazione tra disgusto e desiderio, e tuttavia è utile fare un accenno anche alla dimensione sensibile poiché è qui che, ancora una volta, viene confermato il suo debito nei confronti di Mendelssohn.

Anzitutto Kant si sofferma su una classificazione dei cinque sensi che facilmente rimanda a quella mendelssohniana, poiché gli organi di senso sono suddivisi in due classi a seconda che restituiscano una sensazione soggettiva (gusto e olfatto), che permette di ottenere una rappresentazione del godimento, oppure oggettiva (vista, tatto e udito), che invece garantisce una rappresentazione conoscitiva⁴⁰. Sia nell' *Antropologia* del 1798, sia nelle lezioni, l'olfatto è, coerentemente con il dibattito settecentesco, il senso del disgusto. Le motivazioni addotte da Kant riportano sempre al vitalismo che caratterizza la sua antropologia, non soltanto nel testo pubblicato, ma soprattutto in *Anthropologie Friedländer* (1775-76), il corso in cui l'attenzione di Kant per il disgusto e le emozioni negative sembra essere maggiore⁴¹. L'olfatto è il senso deputato al disgusto in primo luogo perché maggiormente esposto a una forma di limitazione della libertà: difatti, «l'olfatto è una sorta di gusto a distanza, e gli altri sono costretti a goderne, che lo vogliano o no; ed è per questo che esso, in quanto è contrario alla libertà, è meno sociale del gusto» (Anth, p. 158, trad. it. p. 148). L'olfatto provoca dunque un'assunzione «intimamente invasiva», cosicché «gli oggetti che suscitano nausea sono qui più numerosi (soprattutto nei luoghi affollati) di quelli gradevoli» (ivi, p. 158, trad. it. p. 149).

Il disgusto fisico, sensoriale, è perciò sempre un godimento che si impone alla nostra libertà. Nel paragrafo del testo del 1798 intitolato *Apologia della sensibilità*, Kant riconosce che tutto ciò che di negativo si attribuisce alla sensibilità dipende proprio dal suo carattere di passività (ivi, p. 143,

40. Il tatto per Mendelssohn era classificato come senso inferiore; non lo è invece per Kant poiché è in grado di restituire la forma dell'oggetto (Anth, pp. 154-5, trad. it. pp. 143-4).

41. Sulla relazione tra il disgusto e i sensi cfr. V-Anth/Fried (p. 495); sul disgusto rimando anche a ivi (pp. 559-60 e 587-8).

trad. it. p. 131), che porta a una confusione, se non addirittura a un inganno, della facoltà rappresentativa e a una limitazione della libertà. Il contenuto dei sensi può infatti imporsi e dominare la libertà di pensiero, come è il caso dell'olfatto, e ciò accade specialmente quando i sensi si impongono nell'abitudine, generando una forma di assuefazione (*Angewohnheit*).

L'abitudine è, difatti, per Kant qualcosa che genera nausea e disgusto poiché «fa trapelare l'animale dell'essere umano, che è guidato secondo l'istinto dalla regola dell'abitudine quasi come fosse un'altra natura (non umana), correndo così il pericolo di venire classificato in un'unica e medesima categoria insieme con le bestie» (ivi, p. 149, trad. it. p. 138). L'abitudine, ossia una forma di assuefazione che porta a elaborare il materiale dei sensi in modo meccanico e privo di consapevolezza, è per Kant qualcosa di «riprovevole», contrario alla stessa vita umana. Si tratta di una monotonia, cioè di una «completa uniformità», che certo richiama la saturazione mendelssohniana e che provoca «l'*atonía* delle sensazioni (cioè l'infiacchimento dell'attenzione nei confronti del proprio stato): la sensazione viene indebolita» (ivi, p. 164, trad. it. p. 155). Kant, tuttavia, non vede nell'abitudine, come era per Mendelssohn nello scritto *Von der Herrschaft* (JubA, vol. II, pp. 151-2), una forma di esercizio dei sensi, paragonabile all'esercizio dell'artista che arriva ad applicare la regola in modo spontaneo, o analogo all'esercizio della moralità che diviene quasi una seconda natura; per Kant, piuttosto, l'abitudine è, in senso profondamente illuminista, una rinuncia allo spirito critico e una promozione di quella monotonia che satura e genera nausea. I sensi del godimento sono certamente i più esposti a questo tipo di assuefazione, tanto che il disgusto viene a indicare una forma di difesa contro ciò che ci genera nausea, è una forma di liberazione contro ciò che minaccia la nostra forza vitale.

In questo senso, il disgusto è «una sensazione vitale molto forte», che in modo naturale ci allontana immediatamente dal godimento che ci si impone. La nausea (*Ekel*) è per Kant «un impulso a sbarazzarsi di quanto è stato piacevolmente gustato attraverso la via più breve del canale alimentare (vomitare)»; essa dunque è stata data all'uomo «quando quel che è stato ingerito può diventare pericoloso per la sua esistenza animale» (Anth, pp. 157-8, trad. it. pp. 147-8). Quest'ultimo passaggio risulta particolarmente significativo per il mio discorso sul disgusto in ambito antropologico in quanto Kant rivela non soltanto tutto il suo interesse vitalistico, ma soprattutto ammette di concepire il disgusto come uno strumento di difesa contro gli oggetti che costituiscono una minaccia per la nostra vita sensoriale e per la nostra libertà morale. Sempre in quest'occasione Kant rivela come,

in ambito antropologico, consideri l'uomo nella sua interezza, laddove la relazione tra corpo e spirito è quanto mai stretta. Il godimento sensoriale è infatti inteso in analogia con il godimento spirituale, «che consiste nella comunicazione dei pensieri» (ivi, p. 157, trad. it. p. 148).

Come accade per il godimento sensoriale, quando il godimento spirituale ci si impone genera una forma di disgusto, che diviene una difesa contro la minaccia alla nostra forza vitale. L'animo, dunque, «lo trova disgustoso, qualora questo ci venga imposto pur non essendo un nutrimento spirituale per noi giovevole (ad esempio, la ripetizione sempre identica di battute che dovrebbero essere argute o piacevoli, proprio per questa monotonia, può divenirci insopportabile); così, per analogia, prende il nome di nausea anche l'istinto naturale a liberarsene, benché tale istinto appartenga al senso interno» (ivi, pp. 157-8, trad. it. p. 148). Il tema del disgusto, tra abitudine, godimento sensoriale e godimento spirituale, incontra dunque il tema della noia, una forma di monotonia che impedisce la vitalità necessaria all'azione morale.

La noia è per Kant anzitutto il «*disgusto* per la propria esistenza» che «deriva dalla vuotezza di sensazioni, alle quali l'animo tende ininterrottamente»; si tratta di un «sentimento estremamente spiacevole, che non ha altra causa se non la tendenza naturale alla *comodità*» (ivi, pp. 151-2, trad. it. p. 140). La noia è al tempo stesso una forma di saturazione e un vuoto: colpisce un soggetto, generalmente educato e colto, che, ormai sazio, non trova alcuna sensazione che possa stimolare il suo desiderio, la sua immaginazione è in stallo e la sua forza vitale è illanguidita. La noia, proprio come il disgusto, sorge come uno stato di massimo dispiacere dovuto tuttavia all'assenza non solo di piaceri, ma anche di dolori che possano stimolare l'animo: «quando, infine, non c'è neppure un dolore positivo che stimoli l'azione, ecco che l'essere umano viene affetto almeno da un dolore negativo, la *noia*, intesa come *vuoto* di quelle sensazioni alla cui alternanza egli è abituato, dal momento che cerca di soddisfare con esse il proprio impulso vitale» (ivi, pp. 232-3, trad. it. p. 236).

A questo «opprimente e perfino angosciante gravame», che genera disgusto per la vita stessa, l'uomo pone rimedio con la «bella parvenza» delle arti, l'unica forma di illusione «che è consentita alla morale» (ivi, p. 151, trad. it. p. 140). Nella noia, le arti belle divengono un modo per «ingannare la tendenza a una quiete priva di occupazioni», «con un gioco in sé privo di scopo, in un conflitto pacifico, si promuove la cultura dell'animo» (ivi, p. 152, trad. it. p. 141). La «tendenza a lasciarsi ingannare» diviene dunque, soprattutto tramite l'illusione artistica, il mezzo che la natura ci ha forni-

to «per salvaguardare la virtù, o comunque per condurre a essa» (*ibid.*), di contro alla noia e in linea con le posizioni illuministiche che vedevano nell'arte una forma di educazione morale. L'arte diviene perciò una fonte di «sensazioni forti» che mantengono vive le facoltà del soggetto, impegnano la sua immaginazione nella creazione di rappresentazioni, sebbene «non bisogna incominciare dalle sensazioni forti (poiché queste ci rendono insensibili a quelle che vengono in seguito), ma è preferibile inizialmente astenersene e quindi dosarsele con parsimonia, per poi via via aumentare» (Anth, p. 165, trad. it. p. 156). Il disgusto è perciò anche in questo senso una «sensazione vitale molto forte», che richiama alla vita, quando il soggetto si trova in una condizione di saturazione, quando nessuna sensazione riesce più a rompere il suo stato di noia. Di contro, il «più grande piacere sensibile, che non comporta alcuna mescolanza di disgusto» è propriamente quella condizione che sempre rimanda, e impedisce, la completa saturazione del sentimento di piacere, è cioè «il *riposo dopo il lavoro*» (ivi, p. 276, trad. it. p. 285).

La noia che affligge l'uomo colto ha nell'antropologia anche un valore morale, dal momento che, come fa notare Susan Shell (2014, p. 152), il vitalismo naturale trova un parallelismo nel vitalismo morale e il principio della vita rimanda al principio della libertà. L'*Anthropologie Friedländer*, a cui il saggio di Shell è dedicato, sottolinea come Kant si serva dei due termini *Ekel* e *Abscheu* per indicare la dimensione più corporea e quella più morale del disgusto, ma in entrambi i casi si tratta di nominare quella tra le tre fonti del dispiacere che non ha eguali e che è una reazione al rendersi la vita odiosa. Nella prospettiva del vitalismo di *Anthropologie Friedländer*, il disgusto segnala un impedimento alla vita ed è perciò contrario a ogni possibilità di piacere. Shell ricorda il caso della tragedia (ivi, p. 163), ossia il caso in cui «le impressioni che stringono il cuore o terrorizzano, con la fine dello spettacolo, non lasciano alcuna tristezza; alla violenza del moto interiore fa seguito in loro solo una gradevole estenuazione, che predispone di nuovo alla gioia» (Anth, p. 263, trad. it. p. 271). Il disgusto non gode affatto di questa possibilità, al contrario «i moti dell'animo dovuti al disgusto sopprimono ogni godimento; è il sentimento di perdita della vita, per cui l'individuo è incapace di provare altri sentimenti» (V-Anth/Fried, pp. 597-8).

Il vizio è, soprattutto nelle lezioni di antropologia, il correlato morale di questa sensazione fisiologica. Il vizio morale, difatti, impedisce la vita tanto quanto il disgusto fisiologico, a cui perciò viene assimilata la ripugnanza morale⁴².

42. Cfr. a questo proposito l'originale saggio di Frierson (2006).

In un lungo passaggio di *Anthropologie Friedländer* Kant articola la relazione tra *Abscheu* ed *Ekel* con un'accuratezza unica nell'analisi delle emozioni negative. Qui la ripugnanza (*Abscheu*) è indicata come esempio principe di un sentimento oggettivo che dipende unicamente dal giudizio sull'oggetto e non dallo stato d'animo del soggetto, a differenza di paura, terrore e dolore. La ripugnanza può essere una forma di nausea e disgusto oppure una forma di disprezzo (*Verachtung*) per il vizio morale. Il disgusto deve però essere distinto sia dal disprezzo sia dall'odio, in quanto, come ho già detto, «arresta la fonte della vita», «è un freno al movimento» e non permette «alcun incremento» (ivi, p. 597). Il disgusto perciò non può portare alcun tipo di piacere perché è una ripugnanza che riguarda unicamente le qualità dell'oggetto. Ciò che risulta disgustoso ci costringe a sprofondare sempre più in basso, nella nostra dimensione più corporea e animale, perciò i vizi sono da considerarsi un ostacolo alla vita dello spirito e ai moti dell'animo tanto quanto un oggetto disgustoso può provocare un totale impedimento per i sensi corporei e per la facoltà di conoscere (ivi, pp. 597-8).

Come si trova in *Anthropologie Parow*, Kant si chiede cosa possano portarci sentimenti come quello di piacere o come quello della ripugnanza (*Abscheu*), dal momento che, in quanto sentimenti, derivano pur sempre dal corpo (V-Anth/Parow, pp. 397-8). In verità, la ripugnanza, essendo un sentimento che dipende unicamente dall'oggetto, può essere intesa come un'inclinazione che allontana dal vizio e promuove la virtù⁴³. Nel giudizio su ciò che è bene e ciò che è male, da un punto di vista antropologico, il desiderio e la ripugnanza svolgono perciò lo stesso compito e sono sentimenti (*Sentiment*) esattamente opposti (V-Anth/Busolt, p. 1513), laddove però la ripugnanza è una reazione immediata, che anche nella sua declinazione morale mantiene una dimensione corporea.

In questo contesto antropologico si registra dunque, come in Mendelssohn, una legittimazione in ambito morale della ripugnanza come strumento di difesa, di contro alla totale esclusione del disgusto dall'estetica. Come ho voluto mostrare in questo paragrafo il discorso kantiano è però caratterizzato dall'interesse per il vitalismo, un interesse che apre a una discussione delle inclinazioni morali e della loro relazione con le emozioni negative.

43. Su questo tema si è pronunciato Zammito (2002, pp. 132-3).

2.6

Perfezionare l'uomo, educare al disgusto

L'*Antropologia pragmatica* del 1798 si conclude con una riflessione volta all'ottimismo e pienamente illuminista. L'essere umano è contraddistinto dalla sua «disposizione morale», per cui «un essere provvisto della facoltà della ragion pratica e della coscienza della libertà del proprio arbitrio (una persona), anche nel mezzo delle rappresentazioni più oscure, in tale coscienza si vede sottoposto alla legge del dovere, e al sentimento (che pertanto si chiama morale) per cui avverte che *a lui* o agli *altri* – per tramite suo – capitano cose giuste o ingiuste» (Anth, p. 324, trad. it. p. 342). L'essere umano, secondo la sua disposizione morale, tende dunque verso il bene, anche se è pur vero che l'esperienza mostra anche «una tendenza a desiderare attivamente ciò che non è lecito, pur sapendo che è illecito – cioè una tendenza al *male*» (*ibid.*). Per contrastare questa tendenza al male l'uomo deve rinunciare alla «propria tendenza animalesca ad abbandonarsi passivamente agli stimoli dell'agio e del benessere» (Anth, p. 325, trad. it. p. 342), deve rinunciare alla disgustosa noia, imparare ad opporsi (*widersetzen*)⁴⁴ al male: l'essere umano «deve dunque venire *educato* al bene» e l'arte, come la scienza, è il mezzo con cui l'uomo è determinato «a coltivarci, a civilizzarsi e a moralizzarsi» (ivi, p. 324, trad. it. p. 342).

Per Kant l'educazione è una forma di continuo progresso, della specie e del singolo, verso la propria destinazione (*Bestimmung*)⁴⁵, un progresso che tuttavia subisce, a causa dell'animale tendenza al male e della rozzezza della nostra natura, «deviazioni costanti» e «continue e ripetute sterzate» (ivi, p. 325, trad. it. p. 342). Non stupisce allora che nella *Pedagogia* del 1803 il disgusto e la ripugnanza vengano considerati come alcuni dei compiti principali dell'educazione⁴⁶. Sempre facendo seguito all'interrogativo che chiede se l'uomo sia più orientato verso il bene o verso il male, Kant riconosce nella *Pedagogia* l'inevitabile ambiguità della risposta: l'uomo per natura non è né buono né cattivo dal momento che la natura non ha alcun orientamento morale. Egli è però portato a perseguire il bene nel momento in cui la sua ragione si eleva ai concetti di dovere e di legge, nonostante le sue inclinazioni naturali e l'istinto lo inducano verso il vizio. La «nostra

44. Cfr. il passaggio dedicato alla ripugnanza morale in V-Anth/Mron (p. 1390).

45. Sul tema della *Bestimmung des Menschen* in Kant è imprescindibile il lavoro di Brandt (2007).

46. Per uno studio della *Pedagogia* di Kant rimando a Munzel (2012).

destinazione in quanto uomini [*unsre Bestimmung als Menschen*]» (Päd, p. 492) deve compiersi allontanandoci dal rozzo stato di natura a cui apparteniamo in quanto animali: «tutto si fonda sulla natura» e perciò i bambini «devono imparare a porre il dispiacere del disgusto [*Verabscheuung des Ekels*] e dell'incredulità al posto di quello dell'odio; la ripugnanza interiore [*innern Abscheu*] al posto di quella esteriore nei confronti degli uomini e delle punizioni divine, autostima e dignità interiore al posto dell'opinione degli uomini» (ivi, p. 493).

Nelle lezioni di *Pedagogia*, il disgusto e la ripugnanza incontrano dunque i temi dell'educazione e della *Bestimmung des Menschen*, secondo la convinzione che «l'essere umano può diventare umano soltanto tramite l'educazione» (ivi, p. 443) e che «nell'educazione risiede il grande segreto della perfezione della razza umana» (ivi, p. 444)⁴⁷. In questa prospettiva la rappresentazione artistica può svolgere, anche per Kant, un ruolo significativo, a condizione però che si riconosca nei suoi scritti antropologici una forma di antropologia morale o, come sostiene Robert Louden (2002), la seconda parte della sua filosofia morale. In diversi articoli Louden ha assunto una posizione netta nel dibattito sulla natura dell'antropologia kantiana, e in particolare delle lezioni di antropologia. Se, infatti, Reinhard Brandt (1997, p. XLVI) afferma che «l'antropologia pragmatica non è affatto identica nelle sue fasi di sviluppo all'antropologia che Kant ha ripetutamente indicato come parte complementare della sua teoria morale dopo il 1770», Werner Stark (2003), al contrario, sostiene che esiste una relazione interna tra le lezioni di Kant sull'antropologia e la sua filosofia morale. Analogamente a Stark, Louden (2002, p. 5) ritiene che l'antropologia morale sia una sottodisciplina dell'antropologia pragmatica e Zammito (2002, p. 301) afferma che in ogni scritto morale di Kant si trova un rimando alla promettente antropologia morale. La tesi di Louden, supportata da numerosi passaggi testuali, risulta, anche per il mio discorso, particolarmente interessante: in quanto «seconda parte della morale», l'antropologia sarebbe da considerarsi come la parte empirica della non empirica etica kantiana, che fornisce gli elementi principali per una *philosophia moralis applicata*. È vero d'altronde che in *Anthropologie Collins* si trova che «la moralità non può sussistere senza l'antropologia» (V-Anth/Collins, p. 244), e anche nella *Fondazione della metafisica dei costumi* si legge che la

47. Si confronti questo passaggio con V-Anth/Collins (pp. 470-1).

morale «nella sua *applicazione* agli uomini ha bisogno dell'antropologia» (GMS, p. 412, trad. it. p. 69)⁴⁸.

Come ricorda sempre Louden, l'antropologia assolve dunque a tre diversi compiti. In primo luogo, rende la moralità efficace nella vita umana, fornisce alcuni elementi importanti sull'essere umano e sul contesto in cui vive al fine di comprendere come i principi morali a priori possano essere applicati, ma, ancor di più, fornisce gli elementi empirici che si oppongono alla loro applicazione. In secondo luogo, l'antropologia fornisce una forma di conoscenza del mondo, una sorta di «conoscenza informale e popolare» (Louden, 2002, p. 8) per far fronte ai risultati di tante teorie morali e scienze pratiche che sono rimasti senza seguito proprio per una carenza nella conoscenza della natura umana. Infine, l'antropologia, e specialmente le lezioni, vogliono fornire un orientamento nella questione della destinazione del genere umano.

Kant si misura con la *Bestimmung des Menschen* senz'altro guardando alla posizione di Mendelssohn, che aveva indicato nella definizione della destinazione dell'essere umano l'obiettivo di tutti i suoi sforzi filosofici (ivi, p. 9). Diversamente da Mendelssohn e dai suoi contemporanei, Kant, attribuendole una connotazione profondamente storica, ritiene però che la questione della *Bestimmung* non riguardi l'individuo, bensì l'intero genere umano⁴⁹ e in tal senso l'antropologia mostra come la destinazione dell'uomo possa essere perseguita attraverso un processo di educazione, civilizzazione e moralizzazione per mezzo delle arti e delle scienze (Anth, p. 324, trad. it. p. 341). Fare un cenno alla questione della *Bestimmung des Menschen*, in relazione al passaggio tra Mendelssohn e Kant, mostrerà quindi non soltanto come l'antropologia possa essere intesa come parte empirica della morale, ma anche come l'arte sia considerata da Kant, in ambito antropologico, come parte dell'educazione dell'uomo, in un senso non normativo ma formalistico, in linea con il rifiuto mendelssohniano di un'arte moralistica. Ciò permetterà di specificare ulteriormente il ruolo del disgusto nell'educazione dell'essere umano, rilevando somiglianze e differenze

48. Cfr. anche il saggio di Pauline Kleingeld (2014), seppur dedicato alle lezioni di psicologia.

49. Nelle ultime pagine dell'*Antropologia pragmatica* Kant scrive: «si deve osservare che presso tutti gli altri animali, abbandonati a se stessi, ciascun *individuo* raggiunge la propria piena destinazione, mentre fra gli esseri umani essa è raggiunta tutt'al più solo dalla *specie*, in maniera tale che il genere umano può lavorare alla propria destinazione solo attraverso il *progresso*, in una serie imprevedibile di tante generazioni» (Anth, p. 324, trad. it. p. 341).

con Mendelssohn, e di mostrare in che senso la questione dei limiti della rappresentazione estetica possa avere anche un significato morale.

Come ricorda Norbert Hinske, sono numerosi i passaggi testuali che lasciano supporre quanto Kant avesse presente l'elaborazione mendelssohniana della *Bestimmung des Menschen* non soltanto nelle *Idee per una storia universale*⁵⁰, ma anche nella sua antropologia, così come è possibile affermare che Mendelssohn si sia nuovamente esposto sulla questione in aperta opposizione a Kant⁵¹. La questione settecentesca della *Bestimmung* certo trova la sua origine nello scritto di Spalding⁵² e nelle sue quattordici edizioni che si snodano tra il 1748 e il 1794, testimoni dell'evoluzione del dibattito e della rilevanza delle posizioni tanto di Mendelssohn quanto di Kant⁵³. Come mette in luce Luca Fonnesu, nel concetto di *Bestimmung* in Spalding è contenuto sia il significato di destinazione, ossia di percorso indirizzato verso un fine, sia il significato di missione, a cui siamo destinati; «alle spalle di questa concezione c'è innanzitutto quell'idea dinamica della soggettività come evoluzione, perfezionamento, sviluppo che caratterizza la tradizione che si rifa a Leibniz» (Fonnesu, 1993, pp. 37-8). Secondo quest'idea il testo di Spalding può dunque essere inteso come una «fenomenologia della coscienza» (ivi, p. 39), in cui la sfera del piacere sensibile mostra una forma di insoddisfazione che rivela come il significato dell'esistenza dell'essere umano non possa «esaurirsi nel perseguire gli impulsi [*Triebe*] sensibili» (*ibid.*). L'insoddisfazione per il piacere sensibile apre così ai piaceri dello spirito, al perfezionamento delle capacità intellettuali, «tra le quali un ruolo importante è svolto da quelle riguardanti la sfera estetica» (*ibid.*); la *Bestimmung* viene così intesa come *Bildung*, come formazione (Hinske, 1989).

La settima edizione dello scritto di Spalding (1763) offre a Thomas Abbt lo spunto per scriverne una recensione decisamente critica che viene

50. «Il compito dell'uomo è dunque molto complesso. Come ciò avvenga per gli abitanti di altri pianeti in rapporto alla loro natura, noi non sappiamo. Ma, se portiamo felicemente a termine questa missione imposta dalla natura, possiamo vantarci di occupare un posto non trascurabile nell'universo tra i nostri vicini. Forse tra questi ogni individuo può attuare pienamente la sua destinazione nella propria vita. Ma per noi le cose vanno altrimenti: solo la specie può sperare questo» (laG, p. 23, trad. it. p. 130).

51. Nelle annotazioni alla corrispondenza con Abbt. Su questo cfr. Hinske (1989, p. 1299).

52. *Betrachtung über die Bestimmung des Menschen*. La versione del testo di Spalding a cui generalmente Mendelssohn fa riferimento è quella del 1763.

53. Per una ricostruzione dell'evoluzione delle edizioni del testo di Spalding cfr. Hinske (1989, p. 1302).

pubblicata prudentemente con il titolo *Zweifel über die Bestimmung des Menschen*⁵⁴ e accompagnata dalla replica di Mendelssohn, intitolata *Orakel, die Bestimmung des Menschen betreffend* (JubA, vol. VI.1, pp. 7-25). La questione della *Bestimmung* diviene, a partire da questo scambio, centrale per il pensiero di Mendelssohn, che la pone «come misura e come scopo di tutte le nostre fatiche e dei nostri sforzi» (ivi, pp. 115-6)⁵⁵. Per Mendelssohn la destinazione dell'uomo è «ricercare la verità, amare la bellezza, volere il bene e fare il meglio» (ivi, p. 48): egli è convinto, in accordo con Spalding, che la vita dell'uomo possa essere compresa come il dispiegamento graduale delle sue disposizioni e che le sue capacità possano essere perfezionate fino a ottenere, foss'anche in una vita futura dopo la morte, il loro pieno sviluppo, garantendo il raggiungimento della propria destinazione.

Il tema del perfezionamento, che in Mendelssohn si articola con la profondità e la complessità teorica caratteristiche del suo pensiero, sottende una concezione dell'uomo intero, «nella sua dimensione armonicamente complessiva e non scisso in opposizioni irrigidite come quella tra ragione e sensibilità» (Fonnesu, 1993, p. 50). Altro punto fermo della sua teoria del perfezionamento, contrario alla posizione kantiana, è che il percorso di progressione debba riguardare l'individuo e, per questo motivo, non è possibile che l'umanità intera, come genere, possa costantemente progredire, poiché altrimenti gli individui di una generazione non potrebbero perfezionarsi al pari di quelli della precedente, non tutti avrebbero la stessa opportunità di raggiungere la propria destinazione che dunque perderebbe il proprio valore universale (cfr. su questo tema Lattanzi, 2002, pp. 126-8). Il tempo della storia deve allora essere inteso come ciclico e gli sforzi dei singoli sono indispensabili per il perfezionamento individuale, al punto che, esattamente come in Kant, la «possibilità di godimento senza lavoro, di soddisfazione senza sforzo sono la morte di ogni felicità umana» (JubA, vol. XIII, p. 65). L'esercizio diviene perciò centrale per garantire il progresso e l'affinamento delle facoltà.

Per Mendelssohn, l'arte e la stessa teoria dell'illusione sono da intendersi alla luce della *Bestimmung des Menschen*. L'illusione estetica, infatti, è in grado di elevare lo spettatore, per un solo momento, alla sfera del genio e, al contempo, può tenerlo sospeso in una sorta di originario stato di natu-

54. Inizialmente Nicolai si rifiuta di pubblicare la recensione di Abbt; sulla sua genesi cfr. JubA (vol. VI.1, pp. XV-XVI).

55. La centralità della *Bestimmung des Menschen* per Mendelssohn è testimoniata anche dalle annotazioni alla corrispondenza con Abbt e dalla corrispondenza con Herder (JubA, vol. XII.1, pp. 174-87, 197-201).

ra. Indugiare troppo sui sentimenti in arte può dunque essere rischioso, dal momento che il pericolo di ricadere in uno stato di barbarie e di annullare il progresso della civiltà è sempre presente, soprattutto nell'arte che, come Mendelssohn afferma nell'*Introduzione* alla sua *Abhandlung über die Evidenz*, non mostra lo stesso progresso della scienza e della filosofia. L'arte, ma anche i costumi, il gusto, la morale non rendono facile stabilire in cosa consista un vero progresso, cosicché Mendelssohn mostra grande diffidenza nei confronti di una filosofia della storia e di un'antropologia «fondate su modelli evolutivi troppo lineari» (Lattanzi, 2002, p. 126).

Secondo l'interpretazione di Norbert Hinske, le lezioni kantiane di antropologia, in particolare nella loro parte conclusiva dedicata alla filosofia della storia, mostrano l'interesse di Kant per la controversia tra Mendelssohn e Abbt, attraverso la quale egli avrebbe formulato la propria posizione sul tema della *Bestimmung*. Sembra allora che Kant abbia tentato una mediazione tra le due posizioni opposte di Mendelssohn e Abbt: se da una parte concorda con Mendelssohn nel constatare che l'uomo ha bisogno di un certo «sprone» e di «resistenza» per vincere la sua inerzia a progredire e per promuovere il perfezionamento delle facoltà, che può effettivamente essere raggiunto, dall'altra è convinto, come Abbt, che lo sviluppo delle disposizioni nel singolo uomo sia frammentario e che l'individuo non sia di fatto in grado di raggiungere la propria destinazione (Hinske, 1989, pp. 1313-4). Come scrive nell'*Antropologia pragmatica*, lo slancio verso la scienza ne è una dimostrazione, dal momento che proprio quando lo scienziato ha raggiunto un livello di conoscenza sufficiente per allargare il campo della propria ricerca, è colto dalla morte e lascia il proprio posto al discepolo (Anth, p. 326, trad. it. p. 344). La posizione kantiana nell'antropologia può dunque essere considerata come la conseguenza teorica della controversia tra Mendelssohn e Abbt, sebbene, come afferma sempre Hinske (1989, p. 1316), Kant stesso abbia notato «come nel risolvere vecchi problemi, si sia prontamente impelagato in nuovi».

Ora, da questa breve ricostruzione ciò che si può trarre di utile per il mio discorso sono alcuni elementi chiave che si inseriscono in una concezione dell'antropologia come parte empirica della morale kantiana, ossia il ruolo delle arti nella promozione della *Bestimmung des Menschen*, la nozione di "uomo intero" e la teoria dei moventi come necessaria a vincere l'inerzia che caratterizza l'uomo e a promuovere il suo perfezionamento.

Le conclusioni raggiunte da Loudon nella sua ricerca sull'antropologia come seconda parte della morale mi sembrano, alla luce di questi elementi, ancora più convincenti e condivisibili. Dalla considerazione dell'antro-

pologia morale come «l'opposto di una metafisica dei costumi, quale altro membro della suddivisione della filosofia pratica in generale» (MdS, p. 217, trad. it. p. 18), deriva in primo luogo un generale ripensamento della morale kantiana che non può più essere ridotta a «un mero formalismo» (Hegel, 1820, § 135, trad. it. pp. 114-5). In secondo luogo, riportare l'«etica impura» nella giusta relazione con la filosofia pratica consente sia di mostrare in modo più convincente la relazione di Kant con i suoi predecessori, sia di formulare un rapporto di continuità con i suoi successori, in particolare nel sottolineare «l'importanza dell'esperienza estetica e della cultura ([*Bildung*]) nella creazione e nella promozione della comunità morale» (Louden, 2002, p. 12; cfr. anche Beiser, 1998). Infine, questo tipo di interpretazione permette di collocare l'antropologia nel progetto sistematico di creare un *Übergang* tra natura e libertà o, detto altrimenti, nella questione dell'applicazione della morale nel mondo. In definitiva si profila, grazie a questa concezione dell'antropologia, una teoria meno formalistica, più orientata empiricamente, maggiormente consapevole della natura umana. Certo rimane aperta la questione di come sia possibile una connessione tra la parte empirica e quella teorica della filosofia morale kantiana; è però vero che, come si legge in *Anthropologie Mrongovius*, «la metafisica dei costumi, o *metaphysica pura*, è solo la prima parte della moralità; la seconda parte è la *philosophia moralis applicata*, a cui appartengono i principi empirici» (V-Anth/Mron, p. 599). Condivisa questa prospettiva, la mia tesi è che il disgusto sia da collocare nel contesto della filosofia morale applicata e che il suo significato oscilli tra l'estetica e la morale, laddove è proprio nelle lezioni di antropologia, e in particolare in *Anthropologie Friedländer*, che più emerge l'interesse di Kant per questa emozione negativa.

2.7

L'uomo intero e la filosofia applicata

Il tema dei limiti della rappresentazione artistica porta a misurarsi con alcuni temi fondamentali nell'estetica kantiana: la centralità della forma, la necessità dell'illusione e l'importanza della vita. Si è visto come il limite della rappresentazione artistica abbia un carattere non normativo che consiste, in definitiva, proprio nell'annullamento della forma, dell'illusione e della vitalità. Questo limite è segnato da Kant in maniera non trascendentale, non se ne ha infatti una deduzione, ma è indicato in modo empirico o, si potrebbe dire semplificando la questione, in maniera emotiva, attra-

verso la sensazione di disgusto, che si attiva quando la materia prevale sulla forma, la realtà sull'illusione, la noia sulla vita. In ambito antropologico, dove il vitalismo è al centro dell'interesse kantiano, il disgusto diviene non soltanto un concetto più sviluppato, ma, soprattutto, acquista lo statuto di meccanismo di difesa contro tutto ciò che costituisce una minaccia per la vita, in un senso decisamente ampio del termine.

Questa concezione si inserisce, come ho mostrato brevemente, in una considerazione della *Bestimmung des Menschen* che porta Kant a considerare l'uomo in maniera dinamica, laddove la promozione della vita significa anzitutto una promozione del perfezionamento dell'umanità (cfr. De Pascale, 1990). In questa prospettiva, il disgusto acquisisce dunque un significato anche morale: come il sentimento di disgusto in arte preserva da uno stallo della capacità rappresentativa, così nell'antropologia preserva dal vizio e dalla noia. Con ciò si afferma non soltanto la stretta relazione tra la *Critica della capacità di giudizio* e l'antropologia, ma anche un'interpretazione di quest'ultima come parte empirica della filosofia morale, che attribuisce anche all'arte un significato nella promozione dell'umano⁵⁶.

L'interpretazione dei limiti della rappresentazione che qui propongo rimanda al testo di Angelica Nuzzo, *Ideal Embodiment*, sebbene, apparentemente, esso sia dedicato a un problema lontano dal mio. Il testo di Nuzzo è un'originale lettura del tema della sensibilità nelle tre *Critiche* che porta a concludere che il soggetto kantiano sia da intendersi come un soggetto trascendentale incarnato (*embodied*). Questo risultato si oppone alla visione della filosofia kantiana come un pensiero governato unicamente dalla razionalità e dal formalismo, una visione che ha dominato nella storia della filosofia a partire dal XIX secolo. Nuzzo mostra, infatti, come la sensibilità sia per Kant dotata anche di una forma di attività che la rende non coestensiva con la sfera del materiale e dell'empirico, e sottolinea come la sensibilità abbia un ruolo fondamentale anche nell'analisi pura della ragione. Nella prospettiva trascendentale la sensibilità, nella sua dimensione pura a priori, sta dunque a indicare i limiti di un'esperienza propriamente umana, di contro all'idealizzazione della ragione, al rigorismo morale e al vuoto formalismo che vengono imputati a Kant.

Certamente la lettura di Angelica Nuzzo si colloca in continuità con gli studi che negli ultimi anni, come ho mostrato nel paragrafo precedente, hanno prestato ampia attenzione alla filosofia applicata di Kant, all'antro-

⁵⁶ Sul ruolo morale dell'estetica in Kant è ben noto, tra gli studiosi kantiani, il lavoro di Birgit Recki (2001).

pologia e alla *Tugendlehre*, ma anche alla psicologia morale e alle scienze empiriche in genere. Angelica Nuzzo, tuttavia, va oltre la prospettiva entro cui si muovono questi studi, con la convinzione che senza un'indagine trascendentale della sensibilità questa rinnovata attenzione per il pensiero empirico kantiano rischia di sottolineare ulteriormente il suo distacco dalla parte critica trascendentale: teoria e applicazione rischiano cioè di rimanere disconnesse e il tentativo, a mio parere ben riuscito, dello studio di Angelica Nuzzo è proprio quello di superare «l'opposizione tra la filosofia trascendentale e l'antropologia (o, più in generale, le scienze empiriche dell'uomo) da una prospettiva interna alla filosofia critica di Kant» (Nuzzo, 2008, p. 5).

La mia intenzione ora non è quella di calcare le orme dell'interpretazione di Nuzzo, dal momento che mi occupo qui soltanto della terza *Critica* e degli scritti di antropologia, privilegiando proprio la dimensione empirica del pensiero kantiano. Ciò che però vorrei tener ferma, come fondamento teorico, è l'idea che il soggetto kantiano sia un soggetto dotato di corpo, che sia esso considerato come soggetto epistemologico, agente morale oppure giudice estetico. In tal senso non è la filosofia applicata, ma la stessa filosofia critica a priori a porsi sia contro il materialismo sia contro lo spiritualismo assoluti, andando in qualche modo a concludere la complessa questione del *commercium* tra mente e corpo che a partire da Descartes ha dominato la storia della filosofia. Condivido perciò appieno la tesi secondo la quale il tradizionale dualismo tra mente e corpo viene superato grazie alla tematizzazione di una «dimensione pura, a priori della nostra sensibilità (cognitiva, pratica ed estetica), una dimensione che è irriducibile a un'attività puramente mentale e che è necessariamente incarnata» (ivi, p. 7).

Questa concezione trascendentale della sensibilità kantiana e del corpo del soggetto effettivamente non dischiude una visione antropologica sul soggetto, né costituisce un concetto antropologico, ma è ciò che rende possibile l'antropologia stessa, soprattutto se intesa come antropologia morale. Poter intendere l'antropologia come parte empirica della morale ha, infatti, come suo imprescindibile fondamento, la concezione unitaria del soggetto, non diviso tra parte sensibile e sovrasensibile, ma insieme dotato di razionalità e di corpo: una concezione forse più evidente nella *Critica della capacità di giudizio*, ma certamente presente anche nelle prime due *Critiche*. È quest'idea del soggetto trascendentale a rendere possibile, secondo la lettura di Nuzzo, non soltanto l'estetica trascendentale della prima *Critica*, ma anche un'estetica dei costumi e l'estetica del giudizio riflettente, come indagini trascendentali e a priori della nostra sensibilità,

dal momento che l'essere umano, nella sua interezza, non è tanto il punto di partenza, quanto il punto di arrivo della ricerca critica di Kant.

Avendo ammesso la concezione unitaria dell'uomo come fondamento dell'antropologia morale, è possibile allora ammettere anche che il significato trascendentale della condizione incarnata del soggetto ci permette di ottenere «un sentimento per la nostra stessa vita, un senso deputato al piacere (o al dispiacere) per il nostro stesso essere vivi e per rappresentarci come parte integrante dell'intera natura vivente» (ivi, p. 11). Il sentimento di disgusto sembra rispondere esattamente a quest'idea: è una sensazione anzitutto corporea, che si articola per lo più in ambito empirico, e che tuttavia può avere degli effetti sia sulla facoltà a priori della rappresentazione, impendendole ogni forma di attività, sia sull'azione morale, segnalando in modo immediato e istintuale il vizio che mina la legge della ragione. Si tratta dunque di una sensazione empirica, che tuttavia non rimane del tutto confinata esclusivamente nella dimensione corporea.

Il disgusto, infatti, è per Kant una particolare sensazione che, pur essendo principalmente fisiologica, dipende dalla cultura e dalla civilizzazione, andando quasi a costituire una tappa in quel percorso di perfezionamento dell'umanità che è la *Bestimmung des Menschen*. In un passaggio dell'*Antropologia* del 1798 si legge a questo proposito che «l'essere umano che nel suo modo di pensare ha del carattere, e ne è consapevole, non lo ha dalla natura, ma deve sempre e in ogni caso esserselo *conquistato* lui. [...] Educazione, esempi e insegnamenti *non* possono produrre *a poco a poco* questa fermezza e tenacia dei principî, ma ciò avviene solo, per così dire, per mezzo di un'esplosione, che si dà tutta in una volta come risultato del disgusto per lo stato fluttuante in cui versa l'istinto» (Anth, p. 294, trad. it. p. 305)⁵⁷.

In ambito antropologico morale il disgusto è perciò una reazione, certo fisiologica, che segnala, nell'uomo colto e civilizzato, l'avversione per ciò che ha abbandonato tramite il suo processo di civilizzazione, per la sua parte animale e più contraria all'umanità. In tal senso, la reazione di disgusto non è affatto una rinuncia alla dimensione corporea, ma al contrario è una reazione empirica, seppur richieda una forma di educazione, da parte dell'agente morale. Il disgusto diviene così una forma di promozione della virtù, come Kant afferma nelle lezioni di antropologia. Ciò che mostrerò in conclusione a questo capitolo, che ha preso le mosse dalla questione dei limiti della rap-

57. Zammito (2002, pp. 132-3) legge questo passaggio dell'*Antropologia* come autobiografico.

presentazione, è che la reazione di disgusto può acquisire un valore nell'ambito morale empirico e che anche l'estetica, seppur escluda il disgusto dalla trattazione trascendentale, può servirsene in ambito antropologico al fine di contribuire, in maniera non normativa e tramite l'arte, all'educazione dell'umanità. È in questa prospettiva che si delinea l'estetica dei costumi.

2.8

Disgusto: un movente morale negativo?

La filosofia applicata di Kant, secondo la critica contemporanea, trova la sua esposizione principalmente negli scritti di antropologia, ma anche nella *Tugendlehre*, ossia nella seconda parte della *Metafisica dei costumi*. Nell'*Introduzione alla dottrina della virtù*, Kant tuttavia avverte che «la dottrina della morale si distingue già chiaramente per il suo concetto dalla dottrina della natura (in questo caso dall'antropologia) in ciò, che mentre questa riposa su principi empirici, la teleologia morale, all'opposto, la quale tratta dei doveri, poggia su principi forniti *a priori* dalla ragione pura pratica» (MdS, p. 385, trad. it. p. 235). Questo passaggio suggerisce effettivamente che gli interessi che muovono la *Metafisica dei costumi* sono ben diversi da quelli che muovono l'antropologia morale come forma di moralità applicata. Difficilmente, perciò, si troveranno qui elementi per approfondire la questione dei limiti della rappresentazione e la teoria kantiana del disgusto.

Nella stessa *Introduzione* si trova, tuttavia, anche il riferimento all'«estetica dei costumi», ampiamente dibattuta negli ultimi decenni⁵⁸ in quanto darebbe luogo proprio alla possibilità di interpretare la *Dottrina della virtù* come trattato di morale applicata; a mio parere questo passaggio dovrebbe però essere impiegato non tanto per dimostrare il carattere concreto della morale kantiana, quanto per sottolineare ulteriormente la relazione tra morale, estetica e antropologia. Verso la fine dell'*Introduzione* Kant accenna, infatti, al concetto di estetica dei costumi come forma di rappresentazione sensibile della morale, e, curiosamente, nomina come esempio proprio il disgusto in quanto presentazione sensibile dell'avversione morale: «L'espressione che personifica il vizio e la virtù è un procedimento estetico il quale racchiude però un senso morale. Un'estetica dei costumi non è quindi

⁵⁸ Sull'estetica dei costumi, ma più in generale sul ruolo del sentimento nella morale kantiana, anche per una ricostruzione del dibattito, rimando a Falduto (2014, in particolare pp. 238-9).

veramente una parte della metafisica dei costumi, pur essendo un'esibizione [*Darstellung*] soggettiva di questa metafisica stessa: dove i sentimenti, che accompagnano la forza obbligante della legge morale, ne rendono sensibile l'efficacia (per es., il disgusto [*Ekel*], l'orrore e simili, che rappresentano in modo sensibile l'avversione morale [*Widerwillen*]) e tolgono la prevalenza agli stimoli *puramente* sensibili» (ivi, p. 406, trad. it. modificata p. 259).

Kant non dà alcun seguito a questo passaggio, e tuttavia, se l'obiettivo è quello di fare chiarezza sul significato morale della rappresentazione artistica e non quello di proporre un'interpretazione complessiva della dottrina della virtù, questa affermazione può essere integrata con quanto detto sin qui in relazione all'antropologia. Da questo breve passaggio è quindi possibile trarre alcuni elementi che andranno ulteriormente sviluppati: 1. Kant sembra riferirsi qui al tema dell'allegoria, quando indica nella personificazione del vizio e della virtù il significato morale di un processo estetico: occorrerà dunque capire quale funzione morale possano avere l'allegoria e la sua relazione con il limite artistico; 2. la *Darstellung* simbolica era già stata indicata come strumento della moralità nel § 59 della *Critica della capacità di giudizio*, ma in nessun luogo delle tre *Critiche* si fa riferimento al disgusto come rappresentazione sensibile dell'avversione morale: occorre quindi fare chiarezza sulla relazione tra disgusto e avversione; 3. le rappresentazioni estetiche sono qui considerate utili al fine di sottrarre la volontà alla prevalenza degli impulsi sensibili: si può con ciò spiegare il ruolo dell'estetica nell'antropologia morale e nell'applicazione empirica della legge della ragione.

Questi tre elementi portano, dunque, a discutere il significato morale del disgusto, in linea con l'estetica mendelssohniana che attribuiva a questa sensazione negativa anche una funzione etica. Nel dibattito degli ultimi anni sulla morale kantiana si è prestata molta attenzione al sentimento morale e alla teoria dei moventi⁵⁹, un'attenzione che in effetti va a collocarsi in continuità con la teoria di Angelica Nuzzo, contraria a leggere il soggetto morale come disincarnato e privato della sua sensibilità. La teoria kantiana dei moventi vuole rispondere al problema «del modo in cui una legge possa essere per sé e immediatamente un motivo determinante della volontà», dal momento che la legge morale «in quanto nuoce a tutte le nostre inclinazioni deve produrre un sentimento che può essere detto dolore» (KpV, p. 73, trad. it. p. 214). Si tratta quindi di indicare il modo in cui la

59. Tra i numerosi saggi, rimando soprattutto allo studio sul piacere morale di Thomas Höwing (2013). Rimando però anche a Frierson (2014); Goy (2007) e Feloj (2012, pp. 137-76).

legge morale può agire sulla facoltà di desiderare e spingere a compiere il bene contro le proprie inclinazioni sensibili. Kant fa dunque riferimento al sentimento, che in ambito morale subisce al contempo un effetto negativo, dato dal dispiacere per l'umiliazione della natura sensibile dell'uomo, e un effetto positivo, garantito dal piacere morale che si prova nel rispetto della legge della ragione.

Il sentimento morale del rispetto, indicato come unico movente della determinazione della volontà, possiede tre caratteristiche principali: è un'azione sul sentimento e dunque, pur non essendo una forma della sensibilità, la presuppone e si fonda sulla finitezza dell'essere razionale⁶⁰; è un prodotto esclusivamente della ragione; concerne sempre e soltanto le persone, non le cose (ivi, p. 76, trad. it. p. 218).

Il sentimento morale è dunque per Kant un movente della facoltà di desiderare, che viene spinta a prendere interesse per la legge della ragione. La facoltà di desiderare è più volte accostata, sia nella *Critica della ragion pratica*, sia nella *Fondazione* così come nella *Metafisica dei costumi*, alla facoltà dell'avversione (*Verabscheuungsvermögen*), sebbene non si trovi alcuna descrizione di questa facoltà, fatto salvo il passaggio sopra citato in cui il disgusto viene indicato come sua espressione sensibile. Nell'*Introduzione* della *Metafisica dei costumi* si legge che «con il desiderio o l'avversione è in primo luogo sempre collegato il piacere o il dispiacere; la facoltà di essere sensibili a essi si chiama *sentimento*. [...] Si chiama sentimento la capacità di sentire piacere o dispiacere per una rappresentazione, perché entrambi non contengono che l'elemento puramente soggettivo delle nostre rappresentazioni, senza avere alcun rapporto con l'oggetto in vista di una possibile conoscenza di esso» (MdS, p. 211, trad. it. modificata p. 11).

Come ha recentemente mostrato Thomas Höwing (2013, pp. 1-55), Kant si riferisce qui a un piacere e a un dispiacere che non riguardano l'esistenza dell'oggetto, ma soltanto la sua rappresentazione, secondo la definizione estetica di piacere contemplativo e disinteressato che era stata formulata nella *Critica della capacità di giudizio*. Questa tematizzazione del piacere morale, così come il passaggio della *Tugendlehre* sull'estetica dei costumi, fanno certamente pensare che la concezione del piacere e del dispia-

60. È interessante a questo proposito quanto afferma Alfredo Ferrarin nel suo recente *The Powers of Pure Reason*. Ferrarin sostiene che la finitezza dell'uomo coincide per Kant con la finitezza dei poteri della ragione umana, che non è in grado di governare il nostro destino; detto altrimenti: il fatto che la nostra ragione sia in grado di legiferare liberamente sulle cose non significa che gli effetti della nostra legislazione siano totalmente in nostro potere (Ferrarin, 2015, p. 17).

cere, così come la definizione della facoltà dell'avversione, che non trova spazio negli scritti morali, debbano essere ricostruite facendo riferimento all'antropologia. È attraverso questi testi, infatti, che si scopre un interessante parallelismo: come il perseguimento della virtù genera una forma di piacere morale che attiva la facoltà di desiderare, così il vizio suscita disgusto e dà luogo all'avversione.

Verrebbe allora da pensare che la teoria dei moventi, ossia la sezione della morale dedicata al sentimento, possa essere applicata, in negativo, anche alla facoltà dell'avversione, oltre che alla facoltà di desiderare. Quest'ipotesi troverebbe in effetti un sostegno nella *Deutsche Metaphysik* di Wolff (1719, § 469) e nella *Metaphysica* di Baumgarten (1766, § 669), in cui viene chiaramente affermato che i moventi dell'animo sono quei fattori in una rappresentazione che spiegano in che modo e perché le nostre facoltà del desiderare e del volere si attualizzano. In particolare, Baumgarten indica nei moventi dell'animo la «causa del movimento del desiderio e dell'avversione» e le rappresentazioni sono ciò che contiene i moventi dell'animo, qualora siano in grado di condurre la volontà a un desiderio o a un'avversione. Lo stesso Baumgarten distingue tra moventi meramente sensibili (*stimulus*) e moventi della ragione (*motiva*) (ivi, §§ 667; 690), confermandosi come una fonte certa della teoria kantiana del sentimento morale.

Kant, tuttavia, non sembra dare lo stesso spazio al piacere e al dispiacere nella teoria dei moventi e anzi è ben cauto nel sottolineare la distinzione tra dovere e soddisfacimento morale, affermando come nemmeno la «ripugnanza naturale» può ostacolare la legge della ragione: «Dovere! Nome sublime e grande, che non porti con te nulla di piacevole che importi lusinga, ma esigi la sottomissione; che tuttavia non minacci nulla che susciti nell'animo ripugnanza morale o spavento che metta in moto la volontà» (KpV, p. 86, trad. it. p. 229). Se dunque, leggendo i passaggi dell'antropologia in cui il disgusto veniva indicato come sensazione che si oppone al vizio, può sorgere il dubbio che la ripugnanza morale sia strettamente connessa alla facoltà dell'avversione, e possa essere intesa come suo movente, la stessa teoria dei moventi smentisce questa ipotesi: non si trova nessuna rilevanza testuale a sostegno di quest'idea e l'avversione rimane del tutto inindagata negli scritti kantiani sulla morale. Il disgusto ha, inoltre, a che fare unicamente con la sensibilità e non può in alcun modo essere riferito alla ragione, come vorrebbe la teoria dei moventi. In luogo di un'interpretazione monolitica del pensiero kantiano, credo sia più utile considerare che, se nella *Critica della ragion pratica* non vi è spazio per il disgusto quale elemento empirico della facoltà dell'avversione, che pure è affiancata al

desiderio nella teoria dei moventi, nel momento in cui, negli anni Novanta del Settecento, Kant considera l'applicazione concreta della morale, il disgusto compare come reazione che salva dal vizio e favorisce la virtù.

Se, allora, è dimostrabile l'idea che la ripugnanza possa avere la funzione, come in parte è in Mendelssohn, di movente morale negativo, rimane però senza dubbio solida la convinzione che, nell'antropologia, essa abbia un significato anche morale, seppur unicamente empirico, e che questo abbia a che fare con la nozione di rappresentazione. Nella *Metafisica dei costumi* è, infatti, chiaro che il piacere e il dispiacere morale, così come il desiderio e l'avversione, sorgono dinnanzi alla rappresentazione e sono disinteressati all'esistenza dell'oggetto. Quali sono tuttavia i limiti di questo tipo di rappresentazione e come è possibile garantire, anche empiricamente, il disinteresse per la materia e l'interesse per la legge della ragione? Di nuovo la forma sta a indicare i limiti della *Vorstellung*: fintanto che la materia non prevale sulla formalità della legge è possibile raggiungere il soddisfacimento morale. In questa dinamica, tuttavia, c'è spazio per una tematizzazione morale del disgusto? In luogo di una spiegazione riduttiva del disgusto meramente come reazione empirica al vizio, è certamente possibile richiamare la relazione tra il disgusto e i limiti della rappresentazione, pur sempre nell'ambito della morale empirica.

Senza dubbio in Kant la ripugnanza morale colpisce il vizio come rappresentazione del male ed è distinta dal disgusto fisico: «cattivo [*Übel*, si legge in *Anthropologie Pillau*] è ciò che ci ripugna fisicamente. Male invece è ciò che l'intelletto ripugna e i vizi sono soltanto malvagi [*böse*], per contro tutti i dolori sono cattivi [*ein Übel*]]» (V-Anth/Pillau, p. 843). Il vizio è da intendersi come pura materialità, come impulso al soddisfacimento corporeo che riporta l'uomo al suo stato di animalità e lo sottrae all'innalzamento all'umanità morale. La ripugnanza morale come rappresentazione del male può allora essere considerata la reazione che il soggetto prova di fronte alla prevaricazione della materia sulla forma e dell'animalità sull'umanità.

In questo senso, se certo il disgusto non può essere accostato al sentimento morale come movente, può però essere considerato una sua declinazione empirica. Il sentimento morale, infatti, data per presupposta la sensibilità come caratteristica dell'umano, assicura all'agente morale la consapevolezza della legge morale e spiega, dal lato sensibile, la determinazione della volontà. Il sentimento morale garantisce il rispetto della legge per puro dovere e non per un'inclinazione del cuore o per un interesse particolare; il sentimento di rispetto, inoltre, «compensa» in qualche modo il

dolore provocato ai sensi dalla realizzazione della legge della ragione. Nella *Tugendlehre*, il sentimento morale «(in quanto piacere o dispiacere in generale), è qualche cosa di puramente soggettivo che non dà luogo a nessuna conoscenza» (MdS, p. 400, trad. it. p. 252): si tratta perciò di un sentimento di rispetto che si rivolge unicamente alla forma della legge della ragione, alla sua rappresentazione e mai a un oggetto di cui si presuppone l'esistenza (Höwing, 2013, p. 155, n. 186). Il sentimento morale, inoltre, è strettamente connesso alla vita: «non vi è uomo che sia completamente sprovvisto di sentimento morale, perché se alcuno ne fosse interamente privo, sarebbe moralmente morto, e se (per usare il linguaggio della medicina) la forza vitale che vi è nella morale non avesse la virtù di eccitare questo sentimento, allora l'umanità si risolverebbe (come per leggi chimiche) in pura animalità» (MdS, p. 400, trad. it. p. 252).

In virtù della sua descrizione estetica e antropologica, il disgusto può perciò essere inteso come sensazione empirica che si attiva di fronte alla materia che si impone, impedendo una rappresentazione formale, di fronte all'impulso sensibile che sovrasta la forma della legge morale e di fronte a ogni tipo di minaccia della nostra forza vitale, come lo sono la noia o il vizio. La ripugnanza morale diviene quindi uno strumento di difesa della vita morale, così come il disgusto fisiologico lo è della vita fisica. Quest'idea, che trova conferma negli scritti di antropologia, risulta più convincente se si richiama un'altra fonte della teoria morale kantiana, ossia lo scritto di Mendelssohn *Von der Herrschaft über die Neigungen*, certamente molto presente a Kant.

In questo brevissimo scritto che Mendelssohn inviò a Lessing con una lettera nel 1757, viene definita la nozione di motivazione (*Bewegungsgrund*) come un concetto che può determinare la volontà all'azione⁶¹. Questo concetto, tuttavia, «deve offrirci una rappresentazione di una bellezza o di una perfezione se vuole spronarci all'azione» (JubA, vol. II, p. 149); una rappresentazione «può essere anche poco chiara, o persino possedere una grande violenza per avere effetto sulla nostra volontà» (ivi, p. 150), un effetto che coinvolge sia l'anima sia il corpo. In Mendelssohn, la motivazione morale ha perciò a che fare con una conoscenza simbolica che viene trasformata in una conoscenza intuitiva quando un concetto astratto viene applicato nel mondo naturale: ciò provoca una certa violenza sulla volontà e, tuttavia, «quando la conoscenza simbolica del valore della virtù è connessa con la conoscenza intuitiva» (ivi, p. 153) la nostra parte sensibile prova piacere e la nostra anima viene orientata alla virtù.

61. Sul tema della motivazione morale in Mendelssohn cfr. Albrecht (2000).

Mendelssohn parla dunque di una «sensibilità morale» (*ibid.*) che è in grado di cogliere il valore della virtù grazie a una rappresentazione del bene, una rappresentazione che, da un lato, è una forma di illusione estetica e, dall'altro, è un esercizio che abitua alla virtù, che determina la volontà costituendone un movente. Nel saggio sul dominio delle inclinazioni, Mendelssohn analizza dunque l'efficacia delle rappresentazioni sulla vita pratica, a partire dalla riflessione che si può essere convinti della validità morale di un'azione e tuttavia agire diversamente se le motivazioni oscure della sensibilità convincono con motivazioni che agiscono più rapidamente e che appaiono più attraenti. La conoscenza intuitiva mediata dall'arte può allora sviluppare una forma di abitudine al comportamento virtuoso predisponendo le facoltà a una sorta di spontaneità morale grazie all'esercizio.

Ho già mostrato come Kant consideri negativamente l'abitudine, anche in opposizione a Mendelssohn, e sembra quasi citarlo quando, nella *Metafisica dei costumi* scrive che «la virtù non devesi neppure considerare e valutare come una specie di *abilità* o [...] come una lunga *abitudine*, ottenuta mediante l'esercizio di azioni moralmente buone» (MdS, p. 383, trad. it. p. 232). Il breve scritto mendelssohniano *Von der Herrschaft* può tuttavia essere impiegato per spiegare il concetto kantiano di estetica dei costumi e per dare un significato morale alla rappresentazione artistica e ai suoi limiti. Questa spiegazione, in linea con la metodologia seguita fin qui, si muove tra l'antropologia e la terza *Critica*. Secondo questa duplice analisi sarà possibile sostenere che l'estetica dei costumi prevede, dal lato empirico, una concezione dell'estetica come educazione e, dal lato trascendentale, la nota teoria del bello come simbolo di moralità.

2.9

L'educazione estetica

Ho mostrato che il disgusto viene indicato da Kant nella *Pedagogia* come uno degli obiettivi dell'educazione e certo l'avversione morale è considerata un risultato del processo di civilizzazione che allontana dalla condizione di animalità. Questa considerazione della ripugnanza e del disgusto è però da leggere in una dimensione estetico-antropologica e, in particolare, alla luce della nozione di estetica dei costumi. La critica kantiana ha spesso tralasciato, complice probabilmente l'interpretazione schilleriana⁶², la

62. Si faccia riferimento alla ricca raccolta di saggi *Schiller lettore di Kant* (Siani, Tomasi, 2013).

possibilità che l'estetica kantiana potesse avere una trattazione empirica e che questa andasse nella direzione di un'educazione tramite l'esperienza estetica⁶³. Questi elementi si trovano invece, in modo piuttosto chiaro, in quella che si potrebbe chiamare l'"estetica antropologica" di Kant, ossia nei passaggi dedicati all'arte nell'*Antropologia pragmatica* e nelle lezioni, che possono essere letti in parallelo ai paragrafi della terza *Critica* dedicati alla teoria dell'arte e del genio.

Di nuovo Kant poteva trovare in Mendelssohn un'importante fonte e, in particolare, nello scritto mendelssohniano sull'Illuminismo⁶⁴ poteva leggere quanto i valori essenziali della *Aufklärung* e della *Kultur* interagissero nel perseguimento di un obiettivo comune: la destinazione (*Bestimmung*) morale dell'uomo⁶⁵. È nella cultura, «intesa come raffinamento morale, che si realizza grazie al progresso dei costumi, delle arti e dei mestieri, una peculiare formazione estetica» (Lattanzi, 2002, p. 34), che la *Bestimmung* acquisisce dunque una funzione decisiva. Nella prospettiva di Mendelssohn, l'interesse illuminista consiste non in un'arida analisi scientifica priva di sentimento, ma al contrario in una discussione delle passioni, al fine di arricchire non soltanto le belle lettere e le arti ma l'uomo nel suo complesso⁶⁶.

Come risulta dall'inizio del *Phädon*, l'interesse di Mendelssohn per il progresso dell'uomo è evidente, e una condizione psicologica armoniosa viene indicata come presupposto di ogni perfezionamento, cosicché l'estetica si muove in accordo con la ricerca di un'armonia tra sensibilità e intelletto, in linea di continuità con quella che sarà la teoria kantiana del libero gioco (JubA, vol. III.1, p. 14). Hans Schneider a questo proposito ha indicato un tratto essenziale del pensiero di Mendelssohn nel «socratismo estetico» che vede nella scienza del bello una propedeutica alla formazione morale: l'estetica sarebbe così parte dell'antropologia favorendo la destinazione ultima dell'uomo (Schneider, 1970, pp. 131, 283-4). L'esperienza estetica effettivamente permette una visione privilegiata sulla vita psicologica dell'uomo e in Mendelssohn, come si è visto, l'estetica teorica è sempre

63. Vi sono chiaramente alcune eccezioni. Significativa, per la mia argomentazione, è la posizione di Leah Hochman (2014, pp. 61-2): nel suo testo dedicato alla categoria del brutto in Mendelssohn si sofferma sulla funzione morale che per Kant assume l'arte e rileva interessanti similitudini tra la trattazione mendelssohniana e quella kantiana alla luce di una teoria dell'educazione estetica.

64. *Über die Frage: was heißt aufklären?* in JubA (vol. VI.1).

65. Sulla relazione tra Kant e Mendelssohn in riferimento alla definizione della *Aufklärung* cfr. Hinske (1981, pp. 92-9).

66. Rimando al già citato Franzini (2009); Michelsen (1966); e, soprattutto, sull'educazione estetica, Kimpel (1982).

accompagnata da una teoria dell'arte che viene intesa come *Bildung*, come momento essenziale della formazione dell'uomo proprio grazie alla sua capacità di muoversi tra teoria e pratica, tra intelletto e sensibilità. In questo senso, l'educazione estetica «è parte della *Kultur*, in quanto contribuisce al progresso dei costumi e delle arti, ma è anche strumento della *Aufklärung*, stadio intuitivo della conoscenza» (Lattanzi, 2002, p. 40).

Certamente, è opportuno ripeterlo, l'educazione estetica in Mendelssohn è sempre da intendersi alla luce della sua concezione autonoma dell'estetica e della sua critica all'arte moralistica: che l'educazione estetica contribuisca al perfezionamento morale è un effetto secondario di una concezione dell'arte che mira unicamente a suscitare determinate emozioni negli spettatori ed è sempre da intendersi alla luce della sua nozione di *Bestimmung des Menschen*, la destinazione dell'uomo come dinamico progresso individuale.

La kantiana estetica dei costumi sembra collocarsi in continuità con questa concezione dell'estetica: di contro al rigorismo morale comunemente imputatogli dalla critica, Kant vede nell'estetica una possibilità di applicazione della morale, che permette al contempo di rispettare la formalità della legge della ragione e la necessità di una sua attualizzazione nel mondo empirico. La conferma che sia presente in Kant una dimensione pratica dell'estetica, da intendersi come strumento di educazione dell'uomo, si trova ancora nella *Dottrina della virtù* e nell'antropologia. Nell'*Introduzione* alla *Tugendlehre* si legge una definizione stranamente chiara della nozione di perfezione: vi è una perfezione quantitativa, che appartiene alla filosofia trascendentale e riguarda la totalità del molteplice nell'unità, e vi è una perfezione qualitativa, che appartiene alla teleologia e indica l'accordo delle proprietà di una cosa in vista di un fine⁶⁷. La perfezione qualitativa deve essere posta dall'umanità come fine delle proprie azioni secondo la propria destinazione morale: per questo essa non è un dono di natura, ma «non può quindi essere altro che *coltura* [*Cultur*] delle proprie *facoltà*» (MdS, p. 387, trad. it. p. 236).

Il dovere di porsi la perfezione come proprio fine comporta anzitutto il «dovere per l'uomo di lavorare per spogliarsi della rozzezza della sua natura, dell'animalità (*quoad actum*), ed elevarsi sempre più verso l'umanità, che sola lo rende capace di proporsi dei fini [...]. E tutto questo non soltanto la ragione tecnicamente pratica glielo *consiglia* in vista degli altri suoi

67. Per un approfondimento della *Tugendlehre* e per il tema della teleologia morale rimando a Trentani (2012).

scopi (quelli dell'arte), ma la ragione moralmente pratica glielo *impone* assolutamente» (ivi, p. 387, trad. it. p. 237).

Il disgusto, come si trova descritto nell'*Antropologia*, può allora essere collocato in questa prospettiva, e cioè andare a costituire un meccanismo di difesa contro la propria animalità, contro tutto ciò che impedisce l'elevarsi all'umanità e l'allontanamento dalla rozzezza naturale. Così come il disgusto estetico sta a indicare la realtà che irrompe nell'illusione della rappresentazione e un sovrastare della materia sulla forma, come nella morale l'avversione è rivolta al vizio che impedisce il liberarsi dalle proprie inclinazioni al fine di raggiungere la virtù, così nell'estetica antropologica e nella moralità applicata il disgusto è una forma di opposizione alla propria animalità (V-Anth/Mensch, p. 917). I passaggi che Kant dedica all'estetica nell'*antropologia* possono quindi essere letti in continuità con i concetti di educazione (*Erziehung*) e di formazione (*Bildung*), sviluppati specialmente nella *Pedagogia*. Negli ultimi paragrafi dell'*Antropologia* si legge che «l'essere umano deve quindi venire educato al bene; ma colui che deve educarlo è a sua volta un essere umano, che versa ancora nella rozzezza della natura, e che dunque deve portare a effetto ciò di cui egli stesso ha bisogno. Di qui le deviazioni costanti dalla propria destinazione, e le continue e ripetute sterzate verso di essa» (Anth, p. 325, trad. it. p. 342). Così in *Anthropologie Parow* si trova che «ci sono molti insegnanti che insegnano incoscientemente la virtù, ma che sono del tutto indifferenti persino alla vista di quella stessa [...]. Sorge però qui la domanda: che cosa può dunque far scaturire in noi il cosiddetto sentimento del piacere e della ripugnanza? [...] tutti i piaceri nell'uomo provengono dal corpo» (V-Anth/Parow, p. 397).

Parlare di educazione estetica in Kant vuol dire quindi anzitutto considerare il ruolo dei sentimenti nella parte applicata della morale, laddove per sentimenti non si intende il sentimento morale di rispetto per la legge della ragione, che ha natura trascendentale, quanto i sentimenti empirici che spingono a compiere la virtù nell'attualizzazione concreta del bene. È in questo senso che il disgusto, da sentimento estetico che delimita la rappresentazione artistica, diviene parte dell'educazione dell'uomo.

Nella *Pedagogia*, Kant distingue un'educazione fisica e un'educazione morale: la prima è in comune con gli animali, mentre la seconda, l'educazione pratica o morale, è quella con la quale l'uomo deve essere formato per poter vivere secondo libertà (Päd, p. 455). Per Kant, in verità, «l'uomo è l'unica creatura che deve essere educata» (ivi, p. 441) e la sua educazione ha come obiettivo la «liberazione della volontà dal dispotismo del desiderio» (KU, p. 432, trad. it. p. 747). Già nella *Critica della ragion pratica* l'e-

ducazione è fondamentale per l'uomo, ma è appunto nella parte applicata della morale, in cui si può includere anche la pedagogia oltre all'antropologia, che Kant definisce concettualmente il compito dell'educazione. Essa è definita dalla triade di cultura, civilizzazione e moralizzazione («*Kultivierung, Zivilisierung und Moralisierung*») e i mezzi per ottenerla vengono sostanzialmente ricondotti all'arte e alla scienza: «noi siamo resi colti [*cultivirt*] al massimo grado dall'arte e dalla scienza. Siamo civilizzati [*civilisirt*] fino al disgusto [*Überlästigen*] [...]. Ma manca ancora molto affinché possiamo ritenerci ormai moralizzati [*moralisirt*]» (IaG, p. 26)⁶⁸.

In un insieme di concetti in cui *Kultivierung, Zivilisierung, Moralisierung, Bildung* ed *Erziehung* non vengono sempre distinti in modo rigoroso, il disgusto sta a indicare il massimo grado del processo di civilizzazione e di allontanamento dall'animalità, e il concetto di arte viene esteso fino a divenire l'opposto della natura, fino a indicare tutto ciò che non è istintuale e ferino, ma educato e civilizzato. «Poiché lo sviluppo del talento naturale negli uomini non avviene da sé, allora ogni educazione è – un'arte» (Päd, p. 447).

In senso pragmatico è quindi possibile affermare che Kant elabora certamente un concetto di educazione in cui i sentimenti estetici hanno un ruolo non secondario, non tanto perché costituiscono un diretto esercizio per la capacità di giudizio a fini morali⁶⁹, quanto perché il soggetto si trova coinvolto in un'esperienza che, pur essendo di natura sensibile, favorisce l'affinamento delle sue facoltà sovrasensibili e sviluppa un progresso, che riguarda l'intera specie umana, verso la civiltà. In questo senso, il disgusto, che a parere di Kant è caratteristico dell'uomo civilizzato, è un meccanismo di difesa e insieme quasi una prova sul campo che certifica l'allontanamento, anche da un punto di vista sensibile, dall'animalità.

Questo tipo di disgusto, tuttavia, può essere assimilato soltanto in parte al disgusto che definisce i limiti della rappresentazione artistica. Ciò che accomuna le due descrizioni del disgusto, quella che si legge nella *Critica della capacità di giudizio* e nei passaggi sull'estetica nell'*Antropologia* da un lato, e quello di natura pragmatica che si trova sia negli scritti antropologici sia nella *Pedagogia* dall'altro, è sostanzialmente il rifiuto per la natura materiale a cui l'arte, con la sua capacità illusoria, viene a opporsi. Il contadino savoiano, si legge nella terza *Critica*, non è in grado di contemplare la natura in tutta la sua grandezza, distaccandosi dalla propria animalità

68. Si confronti questo passaggio con Päd (p. 451); Refl (1460, AA, vol. XV, p. 641).

69. Come è stato sostenuto a proposito del sublime da Rohlf (2008).

ed elevandosi all'umanità sublime; occorre invece che l'uomo sia educato perché possa provare i sentimenti estetici, perché possa farsi illudere dall'opera d'arte e perché sia in grado di provare disgusto di fronte all'irrompere della materia sulla forma. Nel senso di una moralità applicata, tuttavia, il disgusto è un sentimento assolutamente empirico, che non ha a che fare con la struttura trascendentale della rappresentazione come accade, invece, in ambito estetico. Piuttosto, in questa sua dimensione concreta, sembra costituire il lato sensibile della facoltà dell'avversione che ricorre accanto alla facoltà di desiderare negli scritti morali, andando quasi a costituire un movente morale negativo, ma che Kant tralascia di indagare.

Negli scritti kantiani non critici, il disgusto e la ripugnanza ricorrono spesso nella loro dimensione concreta ed è chiaro che l'estetica, da cui questi sentimenti derivano, è fondamentale nell'educazione e nel processo di civilizzazione a cui Kant dedica le sue lezioni di pedagogia, al punto che si può parlare, sempre in senso pragmatico, di un'educazione estetica. È questa stessa concezione pragmatica dell'estetica che va a costituire, nella *Metafisica*, l'estetica dei costumi, di cui il disgusto compare come sentimento che combatte l'apatia e incita alla virtù. Come ricorda Lutz Koch (2003), nella *Critica della capacità di giudizio*, invece, Kant non dice molto sullo sviluppo del gusto, e tuttavia, come dai paragrafi sul genio e dalle tre massime del gusto risulta chiaro che il gusto estetico non soltanto deve essere educato, ma è anche segno universale dell'umanità e della sua civilizzazione, così il § 59 e gli elementi antropologici che caratterizzano l'estetica kantiana costituiscono una propedeutica alla dottrina dei costumi⁷⁰ e fornisco le «condizioni estetiche [*aesthetische Vorbegriffe*]» (MdS, p. 399, trad. it. p. 251) necessarie per la dottrina della virtù⁷¹.

2.10

Per un'estetica dei costumi

Sebbene spesso negli studi kantiani le condizioni estetiche riguardanti la predisposizione al concetto di dovere e l'estetica dei costumi siano connesse, se non addirittura sovrapposte, Kant indica chiaramente quanto questi due concetti debbano essere tenuti distinti e una ricognizione del tema

70. Cfr. KU (pp. 297, 354, 433, trad. it. pp. 403, 551, 751); Anth (p. 244, trad. it. p. 249); MdS (p. 443, trad. it. pp. 304-5).

71. Cfr. anche quanto scrivono a proposito della *Pedagogia* Kauder, Fischer (1999).

del disgusto costringe a prendere atto di questa distinzione. Le condizioni estetiche che predispongono l'animo al dovere sono predisposizioni «*sensibili* ma naturali, che ci rendono atti a essere influenzati dai concetti del dovere», sono «condizioni *soggettive* che dispongono l'uomo all'idea di dovere» e «la coscienza che ne abbiamo non è di origine empirica; ma può unicamente essere la conseguenza della legge morale» (*ibid.*).

Descrivendo il sentimento morale, Kant mette perciò in chiaro che questo sentimento è conseguenza della rappresentazione della legge della ragione, diversamente dal sentimento di piacere e dispiacere che invece dipende dalla rappresentazione dell'azione possibile: «ogni determinazione dell'arbitrio va *dalla* rappresentazione [*Vorstellung*] dell'azione possibile, per la quale, o per l'effetto che essa può avere, il sentimento del piacere e del dispiacere fa provare un interesse, all'azione di fatto stessa, mentre lo stato *estetico* (l'eccitazione del senso interno) è o un sentimento *patologico* oppure un sentimento *morale*. Il primo è quel sentimento che precede la rappresentazione della legge, il secondo quello che non ne può essere che la conseguenza» (*ibid.*).

Le condizioni estetiche che predispongono al dovere, descritte nella *Metafisica dei costumi*, possono quindi essere accostate alla teoria dei moventi che si trova nella *Critica della ragion pratica*, più che all'estetica dei costumi e alla terza *Critica*, in cui invece si fa riferimento al sentimento di piacere e dispiacere e alla dimensione empirica della morale. Con ciò si conferma che nella dimensione a priori della morale, sebbene compaia la facoltà dell'avversione morale, non vi è spazio per il disgusto. Diverso è invece per l'estetica dei costumi. In tal caso non si ha a che fare con una rappresentazione della legge della ragione, quanto con una rappresentazione sensibile ed estetica che contiene un senso morale; non si tratta di predisposizioni e di condizioni a priori, quanto di sentimenti che ci rendono consapevoli, empiricamente a posteriori, dell'efficacia della morale.

Vale la pena dunque tornare all'affermazione della *Tugendlehre* da cui ho preso le mosse per la mia analisi del disgusto morale: «L'espressione che personifica il vizio e la virtù, è un procedimento estetico il quale racchiude però un senso morale. Un'estetica dei costumi non è quindi veramente una parte della metafisica dei costumi, pur essendo una rappresentazione [*Darstellung*] soggettiva di questa metafisica stessa: dove i sentimenti, che accompagnano la forza obbligente della legge morale, ne rendono sensibile l'efficacia (per es., il disgusto [*Ekel*], l'orrore e simili, che rappresentano in modo sensibile l'avversione morale [*Widerwillen*]) e tolgono la prevalenza agli stimoli puramente sensibili» (ivi, p. 406, trad. it. p. 259).

A partire da questo passaggio, ho posto tre questioni relative al tema dei limiti della rappresentazione: 1. come nella *Critica del Giudizio*, l'allegoria è ciò che permette una spiegazione del senso morale del disgusto; 2. il disgusto compare come parte sensibile dell'avversione morale, e tuttavia Kant non ne approfondisce la relazione; 3. il disgusto viene considerato utile al fine di sottrarre la volontà alla prevalenza degli impulsi sensibili, e perciò occorre spiegare il ruolo dell'estetica nell'antropologia morale e nell'applicazione empirica della legge della ragione. La risoluzione di queste tre questioni permette sia di comprendere il significato morale del disgusto, sia di definire meglio cosa Kant intenda con estetica dei costumi.

Fin qui ho affrontato la seconda e la terza questione. In primo luogo, mostrando come la facoltà dell'avversione ricorra frequentemente accanto alla facoltà del desiderio e possa essere intesa, secondo la teoria dei moventi della *Critica della ragion pratica*, come movente morale negativo. Kant non dà nei suoi scritti morali alcun elemento per assimilare la facoltà dell'avversione al disgusto, e tuttavia esso può essere interpretato, alla luce di una considerazione dell'antropologia come parte applicata della morale, in quanto correlato empirico dell'avversione morale. Il passaggio della *Tugendlehre* accostato alle diffuse presenze del disgusto negli scritti di antropologia conferma questo tipo di lettura.

In secondo luogo, ho indagato il ruolo dell'estetica nella parte applicata della morale e sono giunta alla conclusione che l'estetica dei costumi sia anzitutto da intendere alla luce del concetto kantiano di educazione: fornire gli elementi sensibili per rendere il soggetto consapevole dell'efficacia della legge morale significa educarlo a perseguire la propria destinazione. In tal senso è possibile parlare di educazione estetica, di educazione al gusto e, soprattutto, al disgusto che viene indicato come tratto distintivo della civilizzazione. Attraverso questa nozione di educazione estetica si rafforza, inoltre, l'idea che il disgusto sia una forma di difesa contro la materia che prevale sulla forma, come è il sentimento estetico che si attiva quando la realtà prevale sull'illusione: si spiega così in che modo possa togliere «la prevalenza agli stimoli puramente sensibili» (*ibid.*).

Rimane tuttavia ancora irrisolta la prima questione, ossia come debba essere inteso il ruolo dell'allegoria nel dare un senso morale al disgusto. Elaborare «l'espressione che personifica il vizio e la virtù», oltre che essere «un procedimento estetico il quale racchiude però un senso morale» (*ibid.*), significa dare forma a qualcosa di irrepresentabile, come lo sono la virtù, di natura ideale e non sensibile, e il vizio, disgustoso e privo di forma estetica, secondo quanto emerge dagli scritti di antropologia. Il

passaggio che Kant dedica all'estetica dei costumi può dunque essere inteso alla luce della nozione di allegoria, che in ambito estetico rende possibile la riconduzione della bruttezza al bello, in connessione con la più nota teoria del simbolo. In questa interpretazione, la concezione kantiana del disgusto subisce un'evoluzione: se in ambito estetico, nella terza *Critica*, l'allegoria non è in grado di estendere i limiti della rappresentazione fino a includere il disgusto, nell'ambito della moralità applicata, e specialmente in riferimento all'estetica dei costumi, l'allegoria legittima il disgustoso come personificazione del vizio e il sentimento di disgusto come rappresentazione sensibile dell'avversione morale. Sintetizzando e semplificando, se il disgusto estetico indica i limiti della rappresentazione artistica, il disgusto morale è invece parte della rappresentazione della legge della ragione.

Nel commentare il passaggio che Kant dedica all'estetica dei costumi nella *Metafisica* due elementi sono in questione: in primo luogo, attraverso un procedimento estetico-allegorico, il disgusto si sottrae all'irrappresentabilità, diviene personificazione del vizio, a cui è affiancato costantemente nell'antropologia, e permette una rappresentazione sensibile dell'avversione morale. In secondo luogo, Kant sembra qui riferirsi alla teoria del simbolo esposta nella *Critica della capacità di giudizio*, estendendola anche al disgusto e all'orrore: la rappresentazione estetica è in grado di rimandare, in modo indiretto, alla moralità. Nell'elaborare il concetto di estetica dei costumi, Kant sembra quindi unire elementi che provengono dalla terza *Critica* e dagli scritti di antropologia nella prospettiva di una morale applicata, in cui l'estetica serve a fornire gli elementi sensibili che accompagnano la forza della legge della ragione. La mia ipotesi è che il passaggio che nella *Metafisica* Kant dedica all'estetica dei costumi possa essere letto come un'estensione empirica del § 59 della terza *Critica*, ma non possa essere del tutto assimilato a questo. Una simile estensione non è, infatti, compatibile con l'estetica kantiana, che come ho mostrato non prevede giudizi negativi e ovviamente si muove sul piano del trascendentale, ma risulta perfettamente in linea con la parte applicata della morale.

La struttura concettuale che sottostà al § 59 è interamente a priori: si riferisce al bello, che deve piacere immediatamente, senza interesse, in modo libero e universalmente valido. Grazie a queste caratteristiche il bello diviene una rappresentazione che in modo indiretto, ossia attraverso un'analogia, esprime ciò che è inesprimibile e irrappresentabile: il bene morale. I sentimenti empirici che compongono l'estetica dei costumi, come il disgusto e l'orrore, non possono certo aspirare alla stessa validità trascendentale e, tuttavia, attraverso il meccanismo allegorico di «personificazione

del vizio» possono condividere con il bello la stessa funzione: «rende per così dire possibile, senza un salto troppo violento, il passaggio dall'attrattiva dei sensi all'interesse morale come abito, in quanto rappresenta l'immaginazione come determinabile, anche nella libertà, in modo finalistico per l'intelletto, e insegna a trovare un libero compiacimento perfino per oggetti dei sensi anche senza attrattiva sensibile» (KU, p. 354, trad. it. p. 551).

L'estetica dei costumi e l'estetica del bello condividono dunque la capacità di estendere, attraverso simbolo e allegoria, i limiti della rappresentazione, fino a rendere esprimibile l'idea, con l'effetto di mostrare l'applicabilità della legge morale. Questo effetto è raggiunto non certo grazie a una normatività che impone alla rappresentazione artistica delle regole dall'esterno, quanto in virtù di una forma simbolica che è in grado di rimandare alla morale⁷².

Il modo in cui questo rimando si realizza è certamente differente e, tuttavia, nelle lezioni di antropologia si può, ancora una volta, seguire l'evoluzione del concetto kantiano del disgusto che da limite della rappresentazione artistica diviene strumento di una moralità concreta. Nella *Menschenkunde* si legge: «Questo modo di sentire, che qualcuno si porta dietro, spesso non è nient'altro che paura per il danno che a uno deriva dall'azione malvagia, oppure un'irritazione perché ci si è tirati addosso così tante punizioni, senza che il modo di sentire sia per questo cambiato e senza che si abbia ripugnanza di fronte al peccato; lo si può soltanto liberare dalle catene, ma così compirà di nuovo il male, a partire da dove lo aveva lasciato all'inizio. Anche con il pentimento di altri uomini viziosi è un'illusione; si confonde il dolore per le conseguenze negative con la ripugnanza per l'azione; si dovrebbe provare ripugnanza per questa, qualora la ripugnanza dovesse essere morale; analogamente, è un dovere morale del maestro, per esempio di un religioso, svelare queste illusioni» (V-Anth/Mensch, p. 934). E ancora, più avanti: «Gli uomini viziosi sono certo un oggetto di ripugnanza, ma la ripugnanza può, da un lato, suscitare più disprezzo dell'odio, e dall'altro più odio del disprezzo. [...] Vogliamo talmente ripugnare il male che questo è in relazione più con il disprezzo» (ivi, p. 1085).

Come l'idea del bene è irrepresentabile e la virtù non è accessibile con strumenti unicamente sensibili, e tuttavia la rappresentazione simbolica è in grado di rimandare indirettamente alla legge della ragione, così il male

72. Il giudizio di gusto si dà una regola da sé. Non si può arrivare a dire lo stesso dei sentimenti empirici, ma certo Kant elabora l'estetica dei costumi proprio per ovviare a una normativa coercitiva che si imponga sulla nostra parte sensibile.

non trova un'espressione estetica e il vizio resta degno di ripugnanza morale, ma l'allegoria ne permette una personificazione che diviene strumento concreto per la formazione morale. La possibilità di rappresentare il vizio, per il quale si prova ripugnanza e avversione, diviene un modo per spingere il soggetto a compiere «azioni non semplicemente conformi al dovere [...], ma per il dovere», ossia compiute per volere del dovere (KpV, p. 117, trad. it. pp. 264-5)⁷³. Secondo questa prospettiva, il meccanismo della natura per mezzo di inclinazioni egoistiche, quale è il disgusto, può venire impiegato dalla ragione come un mezzo (EaD, pp. 336-7, trad. it. pp. 36-7). Ed è la rappresentazione estetica del vizio disgustoso che permette questo uso strumentale di una sensazione del tutto empirica, singolare e fisiologica. In definitiva, il superamento dell'irrepresentabilità del disgusto, in ambito morale, permette un uso libero e non normativo dell'estetica, in cui le sensazioni collaborano a rendere concreta la morale, dal momento che «non si deve soltanto ripugnare il male, ma bisogna anche opporvisi» (V-Anth/Mron, p. 1390).

73. Cfr. la voce *Moralische Bildung* nel *Kant Lexikon* (Fonnesu, 2015).

Disgusto e rappresentazione

Nella parte dell'antropologia dedicata all'estetica, Kant indica nella bellezza un *proprium* dell'essere umano (Anth, p. 233, trad. it. p. 236). Se, infatti, come si legge nei primi paragrafi della terza *Critica*, il piacere dei sensi è condiviso con gli animali e il soddisfacimento morale può essere provato dagli esseri razionali in generale, il sentimento del bello è proprio dell'uomo in virtù della sua finitezza e della sua duplicità tra sensibile e sovrasensibile. Per ragioni non trascendentali, ma antropologiche, lo stesso si può affermare del disgusto: è un sentimento che contraddistingue l'essere umano, che dipende dalla sua limitatezza nella rappresentazione e che risulta dal processo di civilizzazione. La ricostruzione del tema del disgusto nell'estetica di Mendelssohn e di Kant è stata guidata da una convinzione interpretativa, ossia dall'idea che il disgusto trovi spazio in una considerazione antropologica dell'estetica, che ha a che fare con la definizione dell'umano e con il tema della *Bestimmung*, secondo una concezione dell'arte in stretta connessione con la dimensione morale. Questa ricostruzione interpretativa permette non soltanto di restituire un dibattito storico importante per il Settecento, che attraverso un tema molto specifico, quello del disgusto, mostra in una nuova luce alcune delle principali caratteristiche dell'estetica classica tedesca, ma fornisce anche strumenti utili e concettualmente complessi per elaborare, o quantomeno abbozzare, una teoria del disgusto.

Nella storia dell'estetica e della filosofia la categoria del disgusto è stata decisamente poco considerata. Dopo l'acceso dibattito settecentesco, il disgusto torna a comparire in diversi autori¹ e certamente è presente nella produzione artistica, soprattutto contemporanea, ma non si può parlare di vere e proprie teorie del disgusto, né di un dibattito condiviso su questo tema fino agli anni Novanta del secolo scorso. È infatti a partire da allora

1. Nell'Ottocento: dai Romantici a Rosenkranz, Darwin, Nietzsche. Rimando per una ricostruzione storica a Menninghaus (1999).

che è nato un interesse sempre più vivace per questa categoria, non solo, e non tanto, all'interno degli studi di estetica, quanto in antropologia, in psicologia, nella critica letteraria o artistica e anche nella riflessione politica². Tra gli ormai numerosi studi sul disgusto, così vari nella loro collocazione disciplinare, manca ancora, tuttavia, una trattazione meramente filosofica, che recuperi e discuta anche la storia dell'estetica. Nelle pagine che seguiranno prenderò in considerazione alcune trattazioni del disgusto, selezionate sia secondo la pertinenza rispetto a quanto scritto a proposito di Kant, sia secondo la loro funzionalità nell'avanzare una tesi teorica sul disgusto³.

La tesi che sostengo è strettamente connessa all'estetica mendelssohniana e kantiana e intende leggere la categoria del disgusto collocando al centro la nozione di rappresentazione. La convinzione, non del tutto scontata all'interno del dibattito attuale, da cui muove questa tesi è che il disgusto estetico e il disgusto morale siano da tenere distinti, seppur condividano ovviamente molte delle loro principali caratteristiche. La prima ragione della loro distinzione è appunto da collocarsi nella funzione della rappresentazione: la rappresentazione estetica rivela infatti la propria limitatezza nel confrontarsi con il disgustoso, dal momento che l'arte, sebbene possa certamente riprodurre oggetti disgustosi, non è però in grado di suscitare un autentico sentimento di disgusto, ossia un totale dispiacere, senza perdere il proprio fondamentale carattere illusorio e rappresentativo. Per il disgusto morale, invece, è persino auspicabile che trovi una rappresentazione, sia nella produzione artistica, secondo l'idea che l'estetica possa svolgere un ruolo nell'educazione⁴, sia, soprattutto, nel giudizio morale, andando a costituire quasi un movente morale negativo, contrario all'azione malvagia. Si tratta dunque anzitutto di distinguere tra la rappresentazione estetica, che trova nel disgusto il suo limite, e la rappresentazione morale, che può trovare nel disgusto un importante strumento.

La teoria del disgusto qui proposta presuppone inoltre che l'esperienza estetica possa avere un significato morale e, in particolare, possa avere una funzione nel rendere concreta la legge morale, senza tuttavia avere un esplicito contenuto normativo. In questa prospettiva, l'educazione e la pro-

2. Penso, tra gli altri, a Miller (1997); Perniola (1998); Wilson (2002); Rozin, Haidt, McCauley (2008a); Nussbaum (2004; 2010); Korsmeyer (2011).

3. Non farò quindi una panoramica completa delle teorie del disgusto, che si può invece trovare nel testo di Menninghaus, sebbene tralasci, ovviamente, le numerose teorie sviluppate successivamente al suo libro del 1999 (non si trovano dunque riferimenti agli studi di Nussbaum, Haidt, Korsmeyer, Wilson).

4. Sul tema dell'educazione nel Settecento tedesco rimando a Nannini (2016).

mozione della civilizzazione sono senza dubbio di grande rilevanza e, per questo motivo, ho descritto, nel CAP. 2 e attraverso gli scritti kantiani, una forma di educazione al disgusto. In questa articolazione tra estetica e morale il disgusto appare come un sentimento molto singolare, forse unico: da un lato è caratterizzato da un'essenza fisiologica, del tutto sensoriale, ed è strumento di difesa contro la contaminazione del corpo; dall'altro, ha natura culturale, richiede di essere sviluppato tramite l'educazione e segnala l'avanzamento del processo di civilizzazione che allontana dall'animalità⁵.

Questa interpretazione del disgusto, e più in generale dell'estetica, in stretta connessione con l'educazione, risente certamente della nota lettura schilleriana. In Schiller non c'è traccia di un'attenzione dedicata al tema del disgusto, il dibattito che da Mendelssohn e Lessing trovava in Kant un'eco ancora significativa sembra essersi estinto. Si trovano alcuni riferimenti al disgusto estetico (*Ekel*) in *Grazia e dignità*⁶, e più diffuse compare della ripugnanza morale (*Abscheu*), ma non c'è una reale discussione di questi termini. Schiller, tuttavia, non soltanto è interprete originale dell'estetica kantiana pochissimi anni dopo la pubblicazione della *Critica della capacità di giudizio*, ma trova anche in Mendelssohn una fonte implicita, soprattutto relativamente al concetto di compassione e alla teoria dei sentimenti misti⁷.

Nell'*Educazione estetica* Schiller esprime la necessità di trovare un equilibrio tra natura e cultura, sia a livello politico, proponendo lo stato estetico come soluzione utopica della tensione tra lo stato naturale e quello morale, sia a livello soggettivo, indicando nell'impulso al gioco la mediazione tra l'impulso naturale e l'impulso formale che governano l'uomo. Le letture delle tre *Critiche* di Kant, e in particolare della sua estetica, che

5. Tralascio qui le interessanti letture del disgusto di derivazione psicoanalitica, poiché, come ovvio, rimangono molto legate alla teoria freudiana, muovendosi lontano dalla concettualizzazione filosofica che qui voglio proporre a partire dalla prospettiva estetica del Settecento. Anche su questo rimando al capitolo dedicato a Freud in Menninghaus (1999, pp. 255-306).

6. «La grazia *imitata* o *appresa* [...] sta alla vera grazia all'incirca come la bellezza *artificiosa* sta a quella *architettonica*. A un senso inesperto entrambe possono sortire lo stesso identico effetto dell'originale che imitano e se l'arte è grande, talvolta è in grado di ingannare anche l'esperto. Ma alla fine, la coercizione e l'intenzione traspasano comunque da qualche tratto e a quel punto inevitabilmente suscitano indifferenza, se non addirittura disprezzo e disgusto» (Schiller, 1793, trad. it. pp. 31-2).

7. Non sono molti, in realtà, i lavori dedicati alla relazione di Schiller con Mendelssohn. Rimando ad alcuni studi, tra i più classici e alcuni più recenti, che considerano questa relazione: Sauder (1982); Pareyson (1983); Ricot (2015); Hughes (2015).

oggi valorizzano la dimensione del sensibile nella filosofia trascendentale, sono probabilmente debitrice a Schiller più di quanto ammettano esplicitamente. L'estetica schilleriana evidentemente non possiede il carattere sistematico che è connaturato alla filosofia kantiana, e nemmeno possiede la stessa raffinatezza concettuale che si trova negli scritti mendelssohniani, ma piuttosto tradisce un interesse per la legittimazione filosofica della produzione artistica.

Per l'elaborazione di una teoria del disgusto, tuttavia, l'*Educazione estetica* di Schiller, oltre a offrire utili spunti interpretativi, permette di dare una chiara collocazione al sentimento nell'articolazione tra sensi, morale ed estetica attraverso un passaggio della *Lettera*, che Giovanna Pinna riconduce allo scritto sull'Illuminismo di Mendelssohn⁸: «nelle classi inferiori e più numerose ci si mostrano istinti rozzi, anarchici, che si scatenano dopo che il legame costituito dall'ordine borghese si è sciolto e si affrettano con furia incontrollabile al loro soddisfacimento bestiale. [...] D'altra parte le classi civilizzate ci offrono la vista ancor più ripugnante della mollezza e d'una depravazione del carattere che tanto più indigna, in quanto la cultura stessa ne è la fonte. Non mi ricordo più quale filosofo antico o moderno abbia osservato che quel che è più nobile è più ripugnante [*Abscheulichere*] nel suo disfacimento: ma la verità di ciò si constaterà anche in campo morale» (Schiller, 1795, trad. it. p. 30).

Lontano dall'ottimismo illuminista proprio di Mendelssohn e di Kant, Schiller non vede più nella cultura il fine del processo di civilizzazione e denuncia l'epoca a lui contemporanea come dominata da una continua oscillazione tra due estremi: «la cultura, lungi dal liberarci, sviluppa con ogni energia che essa crea in noi soltanto un nuovo bisogno; i lacci della fisicità si avviluppano in modo sempre più angoscioso, così che il terrore di perdere soffoca anche l'ardente impulso di miglioramento e la massima dell'obbedienza passiva passa per la più alta saggezza dell'esistenza. Si vede così oscillare lo spirito del tempo tra perversione e rozzezza» (ivi, trad. it. p. 31). La soluzione proposta da Schiller non è certo una rinuncia alla cultura, che farebbe ricadere nella barbarie dello stato naturale, quanto un equilibrio di natura e cultura che promuova il bene morale attraverso il sentimento; perciò, «al giovane amico della verità e della bellezza, che voglia sapere da me come può soddisfare il nobile impulso nel suo petto, [...] risponderò "imprimi al mondo in cui agisci la *direzione* verso il bene e il calmo ritmo

8. Si legge questa interpretazione nella nota 16 della traduzione italiana dell'*Educazione estetica* (Pinna, 2009, p. 94).

del tempo porterà lo sviluppo». Gli avrai impresso questa direzione se insegnando elevi i suoi concetti alla necessità e all'eternità, e se, agendo o creando, trasformi la necessità e l'eternità in un oggetto dei suoi impulsi» (ivi, trad. it. p. 41).

Nella prospettiva di Schiller, il ruolo da attribuire al sentimento nella decisione morale e la concretezza della legge della ragione sono ben chiari. Anzitutto, Schiller propone una teoria del soggetto che renda conto della sua duplicità e unitarietà scrivendo: «se vi fossero dei casi in cui facesse *contemporaneamente* questa duplice esperienza, in cui contemporaneamente fosse cosciente della sua libertà e percepisce la sua esistenza, in cui allo stesso tempo si sentisse come materia e si conoscesse come spirito, egli avrebbe in questi casi, e assolutamente solo in questi, l'intuizione completa della sua umanità» (ivi, trad. it. p. 52). Questa definizione dell'umanità permette a Schiller di affermare una connessione essenziale tra natura, sentimento e morale, al punto che «se abbracciamo appassionatamente qualcuno che merita il nostro disprezzo, sentiamo dolorosamente la *costrizione della natura*» (ivi, trad. it. p. 53).

Sebbene, quindi, Schiller non sia un autore che si occupa del disgusto⁹, nella teoria che qui propongo la sua estetica non è marginale, ma anzi fornisce importanti spunti per intendere l'estetica kantiana e la sua funzione nell'applicazione della morale. Schiller vede nella terza *Critica* elementi che sono effettivamente presenti negli scritti antropologici di Kant e la sua interpretazione permette di rafforzare ulteriormente l'idea che l'antropologia possa essere considerata la parte concreta della morale, in cui l'estetica non svolge un ruolo secondario.

Soltanto nel Novecento, tuttavia, si trova una compiuta discussione del disgusto in Kant, con il breve testo *Economimesis* di Derrida, uno scritto che, pur essendo spesso citato negli studi di estetica, difficilmente trova riscontri negli studi kantiani. La singolarissima lettura di Derrida fornisce importanti spunti per una teoria del disgusto che vuole collocare al centro dell'argomentazione la nozione di rappresentazione. Prima di considerare

9. Sono però significativi due passaggi in cui Schiller impiega il termine *Abscheu* dimostrando il suo debito con il dibattito settecentesco. Riporto il più rilevante, in cui il riferimento implicito all'antropologia kantiana è innegabile: «inutilmente la natura fa sfilare la sua ricchezza e la sua varietà davanti ai suoi sensi; egli non vede nella sua splendida abbondanza altro che la sua preda, nella sua potenza e grandezza nient'altro che un nemico. O si precipita sugli oggetti e nella sua bramosia vuole appropriarsene. Oppure gli oggetti premono con impeto distruttore su di lui ed egli li respinge da sé con orrore [*Abscheu*]» (Schiller, 1795, trad. it. p. 75). Per il secondo passaggio cfr. ivi, p. 49.

Economimesis, vale però la pena fare un breve accenno a un'altra teoria novecentesca del disgusto, quella di Kolnai, che costituisce un caso piuttosto isolato all'interno del panorama fenomenologico e che tuttavia propone una definizione articolata del disgusto e una distinzione chiara, e per la mia tesi funzionale, tra disgusto fisico e disgusto morale.

3.1

L'insuperabilità del disgusto: una fenomenologia

Aurel Kolnai pubblica nel 1929 un saggio di circa cinquanta pagine dedicato interamente al disgusto. Lo scritto viene pubblicato nello "Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung" di Husserl e, come afferma Menninghaus (1999, trad. it. p. 34), «Kolnai ha intrapreso il tentativo, acuto e per lungo tempo unico, di dare una rappresentazione cartografica "dell'area di estensione curiosamente ampia" delle numerose, e al tempo stesso estremamente "significative", reazioni al disgusto»¹⁰. In effetti, lo studio di Kolnai, seguendo il metodo fenomenologico e attribuendo notevole importanza alla nozione di intenzione, traccia una vera e propria cartografia del fenomeno del disgusto, con elenchi e descrizioni dettagliate delle differenti occasioni in cui generalmente si può osservare.

Al di là delle classificazioni proposte da Kolnai, sono a mio parere tre gli elementi che, da un punto di vista filosofico, risultano particolarmente interessanti: 1. la distinzione del disgusto da altri tipi di reazioni emotive, quali l'angoscia, il disprezzo o l'odio; 2. il riconoscimento di una differente declinazione del disgusto in ambito fisico e in ambito morale; e, infine, 3. l'ammissione dell'inevitabilità del disgusto, che non soltanto non può essere superato, ma nemmeno è auspicabile che un simile superamento abbia luogo. L'analisi di Kolnai è influenzata, inoltre, dalle teorie psicoanalitiche, già ampiamente diffuse. Kolnai dichiara esplicitamente di non condividere la prospettiva freudiana e, tuttavia, ammette anche di dover riconoscere alla psicoanalisi il merito di aver individuato il carattere di ambivalenza del disgusto, che sottende una segreta attrazione per l'oggetto che viene rifiutato (Kolnai, 1929, pp. 544-5).

10. Menninghaus precisa che il capitolo *Der Ekel* nel testo di Hermann Schmitz, *System der Philosophie*, riprende soltanto alcune delle pregnanti definizioni di Kolnai (Schmitz, 1964-80, pp. 240-5).

La descrizione, dettagliatissima, che Kolnai dà del disgusto è riassunta in sette caratteristiche, elencate, discusse e approfondite. Il disgusto è per Kolnai una reazione di difesa che si rivolge soltanto a oggetti organici, ed è uno stato del soggetto più primordiale di altre condizioni dell'animo poiché riguarda anzitutto l'impressione che si ha delle cose. Non è del tutto indipendente da altre emozioni, come, ad esempio, dall'angoscia, e, che sia morale oppure fisico, mantiene sempre una natura di tipo fisiologico. Il disgusto, infine, ha carattere responsivo, ossia è una risposta, o una reazione, che risulta adeguata all'intenzione che la definisce (ivi, pp. 516-8)¹¹. È tuttavia quest'ultima, ossia l'intenzione, a essere messa in primo piano nella definizione di Kolnai: nel disgusto l'intenzione è interamente rivolta verso l'esterno del soggetto e si "attacca" all'oggetto a causa della sua natura.

Il disgusto per Kolnai, come già per Kant, è connesso alla vita, svolge un ruolo nel preservare l'esistenza ed è attivato da un «giudizio di *gusto* negativo» (ivi, p. 516). Davanti all'oggetto disgustoso, il soggetto emette cioè un giudizio immediato che, da un lato, si configura come un netto rifiuto e una reazione di difesa, ma, dall'altro, porta a desiderare un oggetto simile, ma non disgustoso. Questo carattere di ambivalenza del disgusto costituisce uno dei tratti forse più promettenti della teoria di Kolnai (cfr. Fussi, 2016, pp. 275-8), ma per il mio discorso è la relazione con la morale a costituire l'elemento di maggior interesse.

In Kolnai non si trova alcuna attenzione per l'esperienza estetica, dunque non fornisce spunti per uno studio del rapporto tra l'arte e il disgusto, inoltre non vi è, coerentemente con il metodo fenomenologico, un'indagine del fondamento, ma per lo più un'osservazione dettagliata del fenomeno del disgusto. La sua descrizione in ambito morale, tuttavia, propone anzitutto una definizione fenomenologica che non si discosta da molti degli elementi presenti nel dibattito del Settecento: il disgusto morale è accostato alla noia, è in primo luogo un disgusto «per saturazione» e si oppone a tutto ciò che è contrario alla vitalità. Come per il disgusto fisico, Kolnai procede elencando le caratteristiche del disgusto morale, che si attiva di fronte alla svogliatezza dovuta a «un'irritante monotonia» (ivi, p. 546)¹², ma anche per una vitalità smodata e fuori luogo. Altre fonti di

11. Recentemente Marco Tedeschini (2016) ha mostrato, a partire da Kolnai, in che senso è possibile parlare di una logica che sottende la reazione di disgusto.

12. Kolnai riporta l'esempio di Oblomow, il protagonista dell'omonimo romanzo di Ivan Goncharov.

disgusto morale sono la menzogna, la falsità e tutte le forme di mollezza morale (ivi, pp. 545-53).

Esplicitamente Kolnai riconosce al disgusto un ruolo nella disapprovazione morale e nel riconoscere ciò che è immorale. Kolnai non fornisce però alcuna giustificazione della rilevanza che attribuisce al disgusto nella morale, né spiega perché il disgusto, diversamente dal disprezzo, non si rivolge mai a un'azione ma sempre alla personalità. Ciononostante, può affermare che il disgusto possiede una funzione «etico-cognitiva», che risulta particolarmente produttiva in un'etica che vuole considerare tutte le sfumature morali (ivi, pp. 566-9). Questa funzione, afferma Kolnai, non sarebbe accettabile sul terreno dell'imperativo categorico, e certamente ha ragione nel sostenere che nella prospettiva della *Critica della ragion pratica* una sensazione empirica come il disgusto non può avere un ruolo. Tuttavia, Kolnai non conosceva la dimensione concreta della morale kantiana, che si legge principalmente negli scritti di antropologia, in cui, al contrario, il disgusto assume proprio la funzione di rendere il soggetto consapevole della legge morale e, in particolare, dell'avversione morale.

Se però Kolnai può essere utile per rafforzare l'idea che il disgusto svolge un'importante funzione etico-cognitiva, la sua trattazione non rinuncia mai a un intento descrittivo e persino definitorio, evidente anche nel momento in cui sostiene che l'immoralità che suscita il disgusto non è né schiettamente schierata con il male morale né risolutamente impegnata in una lotta contro di esso. Si tratta, in definitiva, di un tipo di immoralità che è «una putrefazione ineluttabile, in permanente movimento verso il male» (ivi, p. 565). Questa particolare «putrefazione morale» corrisponde di fatto alle cinque occasioni elencate in cui il disgusto morale si attiva.

La trattazione di Kolnai del disgusto morale, seppur abbia l'indubitabile merito di aver dichiarato un'importante e promettente frontiera di questa sensazione, pone numerose difficoltà. In primo luogo, il carattere definitorio dello scritto di Kolnai risulta a tratti normativo, formula cioè una casistica, relativamente al disgusto sia fisico sia morale, in cui provare disgusto sembra necessario. In secondo luogo, Kolnai non svincola del tutto il disgusto morale da quello fisico: il disgusto morale rimane una particolare declinazione di quello fisico. Se questa correlazione può, in fin dei conti, risultare plausibile, porta però anche a trascurare un fatto, che una trattazione del disgusto morale in termini distinti da quello fisico costringe a considerare: benché la reazione di disgusto sia universale, immediata e possa apparire come naturale, è in realtà profondamente influenzata dalla

cultura. Come ha mostrato ampiamente William Ian Miller (1997), l'oggetto verso cui il disgusto si indirizza è mutevole ed è possibile indicare soltanto in modo molto vago delle costanti. Inoltre, occorre essere educati a provare disgusto: oltre Kant, anche Freud aveva mostrato come il disgusto fosse proprio soltanto dell'uomo adulto e civilizzato (Freud, 1930, trad. it. pp. 589-90).

Nonostante Kolnai non metta a fuoco il carattere culturale del disgusto e anzi si dilunghi in elenchi fenomenologici difficilmente applicabili ad altre culture, conclude però il suo scritto con un interessante paragrafo che mostra la problematicità di un superamento del disgusto. Seppur attraverso una via argomentativa del tutto differente, se non opposta a tratti, Freud sosteneva nello stesso anno di pubblicazione dello scritto di Kolnai, 1929, la stessa idea di insuperabilità del disgusto. Nel *Disagio della civiltà*¹³, Freud indicava nel disgusto un tratto costitutivo della civiltà, che, sebbene possa apparire come naturale, ha tuttavia un carattere interamente culturale. La natura culturale del disgusto non porta però a legittimare un suo superamento, ma esattamente l'opposto: superare il disgusto significherebbe superare le barriere poste dal processo di civilizzazione e, di fatto, significherebbe l'uscita (irrealizzabile) dalla propria cultura¹⁴.

Per Kolnai l'insuperabilità del disgusto non possiede, come detto, la dimensione culturale che caratterizza la psicoanalisi, ma assume un carattere quasi normativo: «dobbiamo rivolgerci *contro* il superamento del disgusto» (Kolnai, 1929, p. 568). La ragione di questo invito, che suona piuttosto come un imperativo, è da ricondurre per Kolnai al compito «cognitivo e selettivo» del disgusto, un compito irrinunciabile in «biologia, metafisica ed etica» (*ibid.*). Il disgusto dunque è insuperabile non tanto per il suo carattere di quasi-naturalità, quanto per la sua alta funzionalità: è un sentimento immediato che permette un'applicazione efficace dei concetti. È questa conclusione della riflessione fenomenologica di Kolnai a risultare particolarmente utile e interessante per la mia argomentazione, oltre a mostrare alcuni punti in comune con quanto emerge sul disgusto dal dibattito settecentesco che da Mendelssohn conduce a Kant.

13. Il saggio *Il disagio della civiltà* viene scritto lo stesso anno dell'articolo di Kolnai (1929) e pubblicato nell'anno successivo (1930).

14. Per un confronto tra la prospettiva freudiana e quella kantiana sul disgusto cfr. Menninghaus (1999, trad. it. pp. 263-5).

L'irrappresentabilità del disgusto: *Economimesis*

Nel 1975 Jacques Derrida pubblica un breve saggio, intitolato *Economimesis*, che dedica al tema dell'arte e della rappresentazione in Kant. Si tratta di un testo che fa parte di un più ampio gruppo di saggi dedicati alla *Critica della capacità di giudizio* a partire da un seminario tenuto nel 1973-74 e pubblicati nel 1978 con il titolo *La Vérité en peinture*¹⁵. Della raccolta non fa parte *Economimesis*, già pubblicato nel 1975, perché «è il testo che fa da cornice, che permette di inquadrare il testo de *La Vérité en peinture* intitolato *Parergon*» (Vitale, 2005, p. 9). *Economimesis* in effetti indaga alcuni fondamentali temi dell'estetica kantiana, come la rappresentazione e i suoi limiti, mostrandone il carattere costitutivo alla luce della teoria di Derrida della mancanza.

Nonostante questa interpretazione dell'estetica kantiana sia fortemente caratterizzata dall'impronta di Derrida, al punto che a stento si può parlare di un'interpretazione, sottende però un'intelligente e accurata lettura dei testi kantiani e propone una teoria del disgusto non distante da quella che ho proposto nel capitolo precedente. Nelle pagine che seguono tratterò Derrida come interprete di Kant e come fonte di interessanti spunti per la teoria del disgusto che qui voglio proporre, ma non mi occuperò di collocare *Economimesis* in relazione con il pensiero derridiano. Dirò subito però che, almeno superficialmente, la lettura di Derrida del disgusto sembra essere debitrice nei confronti della psicoanalisi freudiana, poiché indica nel disgusto un rimosso irrappresentabile che va a costituire un fondamento imprescindibile del rappresentabile, agendo quasi come un tabù (Freud, 1930, pp. 589-90)¹⁶.

La definizione kantiana dell'arte è, anche per Derrida, il punto di avvio. Nella prospettiva di Derrida, Kant costruisce la relazione tra natura e arte in maniera quasi paradossale: l'arte deve essere distinta dalla natura e non può mai essere ridotta a mera imitazione di essa, ma, attraverso l'analogia, arte e natura sono poste in strettissima connessione e, grazie al genio e al suo talento naturale, la natura diviene ciò che dà la regola all'arte. In questo modo, l'arte è per Kant anzitutto un atto di libertà, regolato tuttavia dalla natura. La regola che viene data all'arte è, di fatto, il corpo attra-

15. Per una ricostruzione, storica e teorica, rimando a Vitale (2005, pp. 7-9).

16. Su questo tema rimando a Feloj (2016), nella traduzione italiana del testo di Menninghaus.

verso il quale la libertà del genio deve trovare la sua espressione: la struttura di una poesia, le forme di un dipinto. Derrida è convinto che «qualche cosa di costretto [...] deve intervenire come “meccanismo” [*Mechanismus*]. Senza questo restringimento costringente, senza questo corpetto stretto, lo spirito che anima liberale “non avrebbe corpo e svaporerebbe completamente”» (Derrida, 1975, trad. it. p. 43).

Secondo questa visione dell'arte, il genio viene a svolgere una funzione forse più decisiva di quanto lo stesso Kant avesse previsto. Se, infatti, l'arte è antimimetica in relazione alla natura, è però vero che è definita da un atto mimetico, ossia ha a fondamento della sua creazione la *mimesis* che identifica l'atto umano del genio creatore e l'atto divino. Per Derrida, la “vera” *mimesis* che caratterizza l'arte kantiana è quella tra due soggetti produttori e non tra due oggetti prodotti: «una tale *mimesis* richiede la condanna dell'imitazione, sempre qualificata come servile» (ivi, trad. it. p. 48). La *mimesis* dell'arte è dunque «questa imitazione libera di una libertà (quella del genio) che imita liberamente la libertà divina» (ivi, trad. it. p. 50). L'artista diviene per Derrida il genio che «scrive sotto dettatura della natura della quale assume liberamente il segretariato. [...] Deve scrivere e a sua volta prescrivere: e senza che comprenda veramente ciò che scrive» (ivi, trad. it. p. 56). Questa concezione della *mimesis*, oltre ad annullare l'opposizione tra natura e arte, ha per Derrida un carattere marcatamente antropologico, anzi «antropo-teologico», in linea con la convinzione aristotelica per cui la *mimesis* è il *proprium* dell'uomo.

È in questa definizione dell'arte kantiana che Derrida inserisce la propria trattazione del disgusto. L'arte è la trascrizione libera da parte del genio del linguaggio della natura, un linguaggio cifrato e incomprensibile: «non si tratta di *sapere* se la natura ci parla e vuole dirci questo o quello, ma del nostro interesse perché lo faccia, a implicarlo necessariamente, e dell'intervento di questo interesse *morale* nel disinteressamento estetico. Appartiene alla struttura di questo interesse il fatto che crediamo alla sincerità, alla lealtà, all'autenticità del linguaggio cifrato, anche se il controllo oggettivo ne resta impossibile» (ivi, trad. it. pp. 60-1).

Questa fruizione dell'arte che non prevede una comprensione del linguaggio con cui il genio esprime l'idea sarebbe, per Derrida, una «voce senza consumazione», «contro la degustazione» (ivi, trad. it. p. 61). L'arte e il disinteresse estetico formulato da Kant porterebbero a un'assimilazione del tutto ideale dell'oggetto, senza toccarlo, senza consumarlo, senza digerirlo (ivi, trad. it. p. 69). Sembra, paradossalmente, che l'arte, nel dare corpo all'idea costringa a rinunciare proprio al suo corpo per poterne frui-

re. Si chiede dunque Derrida: «qual è il bordo o il debordo assoluto di questa problematica? [...] che cosa ne è escluso e cosa, a partire da questa esclusione, le dà forma, limite e contorno?» (ivi, trad. it. pp. 69-70). Derrida subito chiarisce che a queste domande non è possibile rispondere fornendo degli esempi di ciò che rimane escluso dall'arte: «andiamo a scoprire una specie di legge senza esempio» (ivi, trad. it. p. 70). Non si tratta nemmeno di un negativo, e Derrida qui vede bene come l'estetica kantiana da un lato non ammetta la possibilità di un giudizio estetico autenticamente negativo, dall'altro preveda una forma di negatività nel sublime, che tuttavia provoca un certo piacere, può sorgere dall'arte e non è l'altro assoluto del bello (ivi, trad. it. p. 71). Ciò che è escluso dall'arte, ne costituisce il limite e al tempo stesso le dà forma, è invece il disgusto, «è ciò che non si lascia né digerire, né rappresentare né dire [...]. Il vomito dà la sua forma a tutto questo sistema» (ivi, trad. it. p. 70).

Derrida comprende che la nozione kantiana di arte è piuttosto flessibile ed estesa, riconducibile, come mostrerò più avanti, a un modello non normativo, ed è consapevole che grazie a questa natura è in grado di assimilare anche il negativo: non soltanto il sublime, ma anche il brutto, il mostruoso, il terribile, il male. Ciò che rimane, irrimediabilmente, inassimilabile è il disgusto.

In un passaggio nelle ultime pagine di *Economimesis* Derrida restituisce in sintesi la definizione kantiana di disgusto secondo la propria prospettiva: «È irrappresentabile. Ed allo stesso tempo innominabile nella sua singolarità. Se lo si potesse rappresentare o nominare, comincerebbe ad entrare nel circolo auto-affettivo della padronanza o della riappropriazione. Un'economia sarebbe possibile. L'X disgustoso non può nemmeno annunciarsi come oggetto sensibile senza essere immediatamente costretto in una gerarchia teleologica. Dunque esso è in-sensibile, in-intelligibile, irrappresentabile e innominabile, è l'altro assoluto del sistema» (ivi, trad. it. p. 72).

Forzando, ma non fraintendo, le righe che Kant dedica al disgusto nella *Critica della capacità di giudizio* e nell'*Antropologia*, Derrida arriva ad affermare che il disgusto costituisce la cornice dell'estetica: ne è il limite, il bordo, ma anche ciò che dà senso a quanto è invece incluso in essa. Si costituisce così il paradosso del disgusto: ciò che dà forma al sistema estetico non soltanto è privo di forma, ma è anche «l'altro assoluto del sistema» e innominabile. L'irrappresentabilità del disgusto costituisce in questa prospettiva una dinamica molto interessante: se il disgusto trovasse una rappresentazione, verrebbe immediatamente annullato. Questa idea presuppone almeno due concetti: il concetto di rappresentazione come esibizione

che dà forma e il concetto di disgusto come dispiacere assoluto. Detto nei termini di Derrida: la rappresentazione è un dire, e il dire è una forma di assimilazione; il disgusto è invece l'assolutamente inassimilabile che deve essere rigettato. Si capisce che se l'inassimilabile venisse assimilato cesserebbe di essere ciò che è.

Per il disgusto, quindi, «non si può nemmeno dire: Che cos'è? Sarebbe come cominciare a mangiarlo o, il che non è più assolutamente altro, vomitarlo» (ivi, trad. it. p. 76). La natura inassimilabile, indicibile, irrapresentabile del disgusto, che deve rimanere tale per costituire l'assolutamente altro dall'estetico, garantisce in questa sua forma anche l'insuperabilità: superare il disgusto significherebbe renderlo assimilabile, ma, se ciò fosse possibile, non si tratterebbe di disgusto che, per definizione, non può trovare alcuna forma di inclusione.

Questo modello per il disgusto che Derrida deriva da Kant diviene, per l'estetica, uno strumento interpretativo molto forte: il disgusto è ciò che marca i confini dell'estetico, al pari di una cornice, ne definisce la forma e ne costituisce il rimosso su cui si fonda. Il breve saggio *Economimesis* si chiude con un riferimento al bello come simbolo della moralità, ma Derrida non declina la teoria del disgusto in relazione al passaggio dall'estetica alla morale. Rimane dunque da chiedersi in che modo il disgusto possa mantenere il suo significato di assolutamente altro anche nel rimando alla morale.

3.3

L'educabilità del disgusto: un sentimento moralmente ottuso?

Negli ultimi anni il sentimento del disgusto sta vivendo un rinnovato interesse, soprattutto nella cultura anglofona e nell'ambito della filosofia morale. Una delle posizioni più diffuse, ma non molto discussa all'interno degli studi sul disgusto, è quella di Martha Nussbaum. Nel 2004 e nel 2010 Nussbaum pubblica due monografie dedicate al disgusto e alla sua funzione nella costituzione della legge. Dirò subito che Nussbaum propone una teoria del disgusto opposta a quella delineata qui: propone cioè la necessità di un superamento del disgusto in quanto sentimento contrario al rispetto e a un'idea di politica dell'umanità.

Nussbaum, coerentemente con il proprio obiettivo, si concentra sugli effetti a cui ha condotto una politica del disgusto, escludente e volta al disprezzo delle minoranze sulla base di un radicato conservatorismo. La po-

litica del disgusto sarebbe cioè una politica che tende a escludere non soltanto tutto ciò che proviene dall'esterno, ma anche ciò che è minoritario. La discussione del disgusto da parte di Nussbaum si inserisce pienamente nella sua etica emozionalista¹⁷, di stampo aristotelico, che propone una visione della morale in cui assumono una funzione fondamentale l'immaginazione e le «emozioni razionali» (Magni, 2003, p. 499). Il disgusto compare nell'etica emozionalista come «emozione irrazionale» che produce e ha prodotto più danni di quanti benefici possa portare nell'applicazione della legge; il disgusto costituisce dunque uno dei casi in cui le emozioni non possono e non devono valere come fonte della legge.

Come per Derrida, non mi occuperò qui di collocare la trattazione del disgusto nella più ampia teoria etica di Martha Nussbaum, ma mi limiterò a considerare alcuni elementi che possono risultare utili e ulteriori sostegni alla mia tesi. Nussbaum prende le mosse da due presupposti: in primo luogo, muove dalla constatazione che il disgusto possa essere e sia stato considerato come fonte della legge; in secondo luogo, interpreta il disgusto alla luce degli studi di Paul Rozin esposti nello *Handbook of Emotions* (Rozin, Haidt, McCauley, 2008a) e in relazione al pericolo di contaminazione, senza distinguere in alcun modo tra disgusto fisico e disgusto morale. Il primo presupposto, sebbene sia costitutivo dello studio di Nussbaum, esula dall'interesse che muove la mia ricerca, poiché mette a fuoco una determinata politica, di ambito specialmente nordamericano, che sarebbe orientata dal disgusto, ma non dà molti elementi per una definizione teorica del sentimento del disgusto. Ciononostante, è utile considerare i rilievi avanzati da Nussbaum in quanto mostrano i rischi a cui può andare incontro una teoria che promuova il disgusto come strumento dell'applicazione della morale.

Il secondo presupposto è, invece, ciò che qui vorrei discutere. Una teoria del disgusto che preveda anche una sua applicazione morale non può prescindere, infatti, dal riconoscere che il disgusto diretto verso oggetti fisici è qualitativamente differente da quello che colpisce l'azione morale e che questa distinzione si fonda anzitutto sul concetto di rappresentazione: nel primo caso il disgustoso rimane innominabile, inassimilabile, irrapresentabile, nel secondo caso l'azione malvagia e il vizio morale possono trovare una rappresentazione e tuttavia divenire oggetto di disgusto. Ne è un esempio il disgusto verso se stessi o verso azioni compiute dallo stesso soggetto che prova disgusto. Per avanzare quest'idea sarà però necessario sottolineare ulteriormente come il disgusto, benché appaia come una sen-

17. Per alcuni cenni introduttivi cfr. Lecaldano (2010, cap. IV).

sazione naturale, abbia tuttavia una natura profondamente culturale e dipenda essenzialmente dall'educazione.

In *Hiding from Humanity* (2004), Nussbaum distingue il disgusto dall'ira e dall'indignazione, assimilandolo piuttosto alla vergogna, e discute le posizioni di quattro autori che hanno sostenuto il ruolo del disgusto nel proteggere la società dal vizio e nel costituire una legislazione volta a estirpare la crudeltà¹⁸. Nussbaum mostra l'implausibilità di tutte e quattro le posizioni sostenendo però anche che la conclusione non può essere un'esclusione delle emozioni dal processo di legislazione in quanto irrazionali; sarebbe impensabile, nella prospettiva di Nussbaum, un diritto privo di emozioni (ivi, p. 26). Piuttosto, Nussbaum conclude che la vergogna e il disgusto sono emozioni diverse dalla rabbia e dalla paura in quanto particolarmente soggette a una distorsione normativa e dunque inadatte a fondare una legislazione. Il disgusto conterrebbe, dunque, elementi problematici poiché rimanda all'idea di contaminazione, si oppone a ciò che è corrotto

18. Nussbaum discute quattro posizioni che promuovono un'applicazione legislativa del disgusto, presentandole in maniera cronologica e secondo una progressione verso una posizione liberale. 1. Lord Devlin, 1959: a partire dalla constatazione della disgregazione sociale, da imputare a un allentamento dei vincoli morali, Devlin vede soltanto due alternative possibili, o la legge viene impiegata per far rispettare la moralità condivisa, oppure si deve rinunciare all'intero progetto di usare la legge per far rispettare la morale. Devlin propende chiaramente per la prima alternativa e propone un modello legislativo articolato in due fasi: dapprima occorre constatare ciò per cui l'uomo ragionevole avverte disgusto e, in secondo luogo, occorre chiedersi se vi è davvero ragione nel provare un simile sentimento. Alla posizione fortemente conservatrice di Devlin, Nussbaum obietta semplicemente che questo modello legislativo è ed è stato a fondamento di legislazioni che promuovono l'omofobia, il sessismo e il razzismo. 2. Leon Kass, 1985: constata, parimenti a Devlin, come la disgregazione sociale sia causata dalla corrosione di valori fondamentali e abbia come conseguenza il trattamento degli esseri umani come mezzi per il raggiungimento di fini. Nel venir meno del rispetto per la dignità umana, Kass individua nel disgusto un'espressione emozionale di profonda saggezza: gli atti che suscitano disgusto e che sono da vietare sono dunque quegli atti che provocano danni a terzi, come l'incesto, lo stupro, l'omicidio. Nussbaum tuttavia non condivide la prospettiva di Kass, che non tiene conto degli impieghi passati e dannosi del disgusto. 3. William Ian Miller, 1997: l'analisi antropologica di Miller mette in luce che il disgusto ha un'origine evolucionistica, possiede un contenuto cognitivo definito e serve come strumento per impedire ogni contaminazione. Il disgusto sarebbe quindi divenuto fondamentale nell'opposizione alla crudeltà. Nussbaum obietta tuttavia che esistono crudeltà che non suscitano disgusto; si tratta dunque di un'emozione non affidabile per giustificare una sua regolamentazione legale. 4. Dan Kahan, 2000: la tesi antropologica di Miller viene sviluppata per applicarla al diritto, secondo la convinzione che il sentimento morale del disgusto sia uno strumento molto potente di cui la politica, anche progressista, potrebbe servirsi. Per Nussbaum anche la proposta di Kahan non è sufficiente a rendere il disgusto un'emozione razionale e una fonte di legge.

e, infine, anche a ciò che è corporeo; si tratterebbe di un'emozione inflessibilmente giudicatoria che può essere utilizzata, come già è stato fatto, per rafforzare o addirittura fondare pratiche discriminatorie da parte del gruppo dominante¹⁹.

Il disgusto concerne in realtà i limiti del corpo e i prodotti disgustosi sono quelli che colleghiamo alla nostra animalità e alla nostra vulnerabilità; per Nussbaum si tratta dunque della vana e irrazionale aspirazione a essere una creatura che non siamo, ossia non animale, immortale e, di fatto, non umana. L'ideale di società che una legge dovrebbe promuovere è, invece, una società che riconosca la propria umanità e che ammetta le proprie vulnerabilità, anziché farne un oggetto del disgusto. Nussbaum riconosce, tuttavia, che, benché il disgusto sia evidentemente frutto di un insegnamento, sembra appartenere a tutte le società e sembra impossibile garantire una società priva di disgusto. Nonostante Nussbaum ammetta che sia impossibile liquidare totalmente il disgusto dalle nostre vite, mantiene ferma l'idea che il disgusto sia uno strumento per la conservazione di gerarchie sociali negative e che non possa avere alcun ruolo nella promozione del bene per la società in quanto non ha una funzione costruttiva, ma soltanto distruttiva e risulta, da ultimo, antisociale. La conclusione di Nussbaum rischia, tuttavia, di apparire contraddittoria, dal momento che ammette l'insuperabilità del disgusto e, al tempo stesso, non soltanto ne promuove il superamento, ma lo afferma anche come necessario.

In *From Disgust to Humanity* (2010), Nussbaum affronta più direttamente la definizione teorica del disgusto, anche nella sua dimensione morale. La tesi di fondo rimane la stessa proposta in *Hiding from Humanity*: il disgusto si oppone al «rispetto e alla simpatia» (ivi, p. XV) e, imputando all'altro una natura subumana, si fonda sull'ottusità morale (ivi, p. XVII). Ciò non toglie che il disgusto rimanga uno strumento molto potente, «determinante sia per le norme sociali sia per il legiferare» (ivi, p. XX), un'emozione «particolarmente viscerale» e per questo motivo è sempre opportuno proporre un'indagine (ivi, p. 13).

Le analisi condotte da Paul Rozin e dal suo gruppo di ricerca costituiscono per Nussbaum uno spunto interessante. Come già Miller (1997), Rozin ha infatti mostrato che il disgusto possiede un carattere marcatamente cognitivo e che ciò che risulta disgustoso dipende in maniera cruciale

19. Nussbaum si riferisce soprattutto agli omosessuali, ma anche alle donne, alle minoranze religiose e in *From Disgust to Humanity* (2010, pp. 16-7, 22) discute i casi delle caste indiane e dell'antisemitismo nella Germania nazista.

dall'idea che le persone hanno riguardo all'oggetto, dipende cioè da un fattore culturale. Il risultato dell'indagine di Rozin che più sembra colpire Nussbaum è, però, la centralità della paura di contaminazione che definisce il disgusto: gli oggetti primari del disgusto sono dunque tutto ciò che ricorda la nostra animalità e la nostra mortalità. Contrariamente alle tesi sul disgusto a carattere evoluzionista²⁰, Nussbaum non vede nel disgusto uno strumento di difesa per l'uomo, quanto piuttosto una forma di avversione rivolta contro ciò che ogni essere umano è, ossia un essere corporeo e mortale.

In *From Disgust to Humanity* sembra che al disgusto sia però concessa una possibilità: «questo tipo di avversione possiede certamente un fondamento evolutivo, ma deve essere anche confermata dall'apprendimento: i bambini non esibiscono alcuna forma di disgusto fino all'età di due o tre anni [...]. Ciò significa che la società ha spazio per interpretare e dare forma a questa emozione, dirigendola verso alcuni oggetti piuttosto che verso altri, come accade con la rabbia e con la compassione» (Nussbaum, 2010, p. 15). Nussbaum dunque elabora un concetto di disgusto che può essere paragonato al disgusto morale, lo definisce «disgusto proiettivo» e contempla la possibilità che possa essere plasmato dalla società in quanto essenzialmente culturale.

Ciò che interessa al mio discorso, al di là dell'obiettivo fondamentale di Nussbaum di indagare il legame tra il disgusto e la legge, è che, persino in una lettura tanto oppositiva al disgusto quanto è la sua, viene riconosciuta l'insuperabilità del disgusto e, al tempo stesso, si apre la possibilità che attraverso la cultura possa essere orientato verso determinati oggetti. L'educazione al disgusto prevede effettivamente proprio questo tipo di orientamento, fondato sulla legge morale e con l'obiettivo di farne un potente strumento applicativo. Le storture che Nussbaum identifica nell'impiego del disgusto in alcune politiche non sembrano, quindi, da imputare allo strumento, quanto piuttosto al suo fondamento²¹, così come la soluzione a questo tipo di impiego distorto del disgusto non può condurre al suo superamento, quanto semplicemente a un orientamento verso altri obiettivi.

20. Sostenuta soprattutto a partire dal lavoro di Angyal (1941), oltre che, naturalmente, con riferimento a Darwin (1872).

21. Questa visione non è però possibile per Nussbaum, che colloca le emozioni stesse a fondamento della legge.

La moralità del disgusto: uno schema incorporato

La convinzione che il disgusto possa costituire un importante strumento morale, nonostante le critiche sollevate da Nussbaum, viene sostenuta anche dagli studi che negli ultimi vent'anni hanno tentato di darne una definizione empirica. Chi si occupa di disgusto sa bene che il dibattito intorno a questo tema è stato dominato negli ultimi anni dalle ricerche condotte da Paul Rozin, Jonathan Haidt e dal loro gruppo di lavoro. Si tratta di ricerche che si muovono nell'ambito della psicologia empirica e che tentano di dare una definizione del disgusto attraverso indagini sempre più dettagliate sulla base di uno strumento indicato come «Disgust Scale»²². Nel mio studio del disgusto mi sono mossa in un ambito molto lontano da quello a cui appartengono le ricerche di Rozin e di Haidt, collocando il disgusto nella tradizione storico-filosofica e limitandomi al dibattito tra Mendelssohn e Kant. Anche la teoria che propongo, che pone al centro il concetto di rappresentazione, è molto distante dalle conclusioni raggiunte finora dalle ricerche svolte in psicologia empirica, dal momento che suggerisco di leggere il disgusto come strumento sia estetico sia morale senza descrivere la sua applicazione concreta, che può variare in relazione a fattori culturali ed essere soggetta a educazione.

Gli studi di Rozin e di Haidt non sono dunque funzionali alla definizione di disgusto che voglio delineare e, tuttavia, forniscono un materiale talmente ricco che, da un lato, risultano utili per rafforzare la critica alla tesi di Nussbaum, dall'altro, mi permettono di sottolineare ulteriormente come sia possibile proporre un'indagine unicamente filosofica del disgusto, a prescindere dalle sue descrizioni empiriche, pur non opponendosi a esse. Non da ultimo, gli studi empirici compiuti sul disgusto mettono in luce quanto una sua applicazione morale possa rivelarsi complessa e, tuttavia, efficace e promettente, confermando l'attualità di questa categoria nel dibattito.

Guardando soprattutto al disgusto morale, studiosi come Jonathan Haidt, Clark McCauley, Daniel M. T. Fessler, Simone Schnall propongono, come ho implicitamente tentato di fare fin qui, di intendere il disgusto secondo una teoria ampiamente inclusiva. In questa prospettiva, il disgusto risulta essere «normativamente neutrale», cioè non è determinato dall'in-

22. Per una sua definizione, una ricognizione bibliografica e per accedere al questionario: <http://people.stern.nyu.edu/jhaidt/disgustscale.html> (consultato il 6 gennaio 2017).

frazione di una norma specifica, sebbene possa costituire un importante strumento emotivo per riconoscere la violazione di una norma; in tal senso, chi perde la capacità di provare disgusto risulterà moralmente svantaggiato (Clark, Fessler, 2014, p. 486). Una critica, come quella di Nussbaum, che condanna il disgusto come strumento di pratiche conservatrici ed escludenti non considera, dunque, che il disgusto può essere applicato a una serie molto ampia di fenomeni, e che, in quanto strumento, può essere vuoto, privo cioè di un contenuto determinato (ivi, p. 491). Il disgusto risulta, così, essere più flessibile e sofisticato di come è generalmente descritto e il rigore che lo caratterizza nell'opporci alla violazione di una norma ha la capacità di adattarsi a diverse circostanze, senza necessariamente essere connesso a una serie delimitata di norme.

Alcuni autori, come Clark e Fessler, propongono allora di interpretare il disgusto come un mezzo, tipicamente umano, che permette di distanziarsi da un comportamento morale, segnalando una disapprovazione evidente anche agli altri osservatori. Il disgusto serve dunque a marcare i confini normativi della nostra identità sociale e morale, portando a escludere ciò che viola le nostre norme, senza, tuttavia, determinarle (ivi, p. 495). La condanna di una particolare emozione, come il disgusto, rischia di risultare non soltanto ingiustificata, poiché le emozioni possono confrontarsi in maniera differente a seconda delle circostanze, ma anche contraria alla promozione stessa della morale (*ibid.*)²³.

È questa convinzione a motivare Rozin, Haidt e McCauley nelle ricerche empiriche sul disgusto, nonostante si tratti di una sensazione per decenni dimenticata o persino osteggiata. Non è facile, tuttavia, restituire in forma sistematica le conclusioni teoriche di questo gruppo di studiosi, sia perché esistono notevoli diversità individuali, al di là degli studi corali, sia perché le ricerche intorno al tema del disgusto, secondo la loro prospettiva, sono tutt'ora in corso. È però possibile indicare alcuni saggi che costituiscono una sorta di manifesto: mi riferisco in particolare alla voce *Disgusto*, scritta da Rozin, Haidt e McCauley per lo *Handbook of Emotions* (2008a) e al saggio scritto dai medesimi autori per la raccolta *Disgust and Its Disorders* curata da Olatunji e McKay (2008b).

Il disgusto viene definito in questi scritti a partire da Darwin (1872) e da Angyal (1941), viene generalmente riconosciuto come reazione di totale rifiuto, di tipo sia fisico sia morale, con un carattere culturale e con lo scopo di proteggere, il corpo oppure la società, da ciò che può essere nocivo.

23. Sulla questione dell'adattamento al disgusto cfr. Rozin (2008).

Oltre a indicare alcuni tratti essenziali delle ricerche sul disgusto, come la loro convenienza per un'analisi più in generale delle emozioni, in quanto il disgusto può essere stimolato in laboratorio, e la connessione con gli studi relativi ai disturbi psicologici, vengono delineate alcune lacune negli studi. Tra queste, si sottolinea come manchino ricerche che stabiliscano il ruolo del disgusto nella valutazione e, in particolare, nei giudizi morali e nei processi di moralizzazione di alcune attività (Rozin, Haidt, McCauley, 2008b). Ciò che è significativo è che il disgusto morale viene riconosciuto come distinto dal disgusto fisico e Jonathan Haidt, in particolare, si fa carico di delinearne i confini e le funzioni.

In un articolo Haidt, Rozin, McCauley e Imada (1997) sottolineano come il disgusto primitivo, funzionale a distinguere il cibo assimilabile da quello non assimilabile, sia stato sostituito da un tipo di disgusto utile a preservare la società da ciò che le è nocivo; in tal senso, la funzione sociale del disgusto è divenuta più importante di quella biologica e mostra come il disgusto possa certo avere radici evolutive, ma sia di fatto un prodotto culturale, che perciò presenta numerose differenze nella sua applicazione. Il disgusto mantiene tuttavia un legame con la sua radice fisica e viene a costituire una funzione cognitiva incorporata (*embodied*) che garantisce una forma di intuizione semplice e rapida. A partire da un concetto promosso da Johnson e Lakoff (2003), si propone dunque di leggere il disgusto come «schema incorporato» (*embodied schemata*), ossia come strutture immaginative o come modelli di esperienza che sono fondati sulla conoscenza corporea o sulla sensazione (ivi, p. 123). Questa interpretazione potrebbe spiegare la presenza del disgusto in tutte le culture, seppure applicato in maniera talvolta diversissima: si tratta di uno schema incorporato che viene calato in una rete di significati, diversa per ogni cultura e società (ivi, p. 128). Questo tipo di lettura risulta particolarmente interessante per la mia proposta teorica: il disgusto può essere inteso come uno schema incorporato, di tipo universale e da educare culturalmente (*ibid.*).

Haidt approfondisce quest'idea in un articolo del 2008, significativamente intitolato *Disgust as Embodied Moral Judgment*, in cui, insieme a Schnall, Clore e Jordan restituisce i risultati di una complessa ricerca empirica sul disgusto. Le premesse teoriche sono chiare e coerenti con un'indagine di tipo descrittivo: la questione non è se dobbiamo provare disgusto in determinate circostanze, ma se effettivamente veniamo guidati dalla sensazione del disgusto per esprimere alcuni giudizi. L'articolo si apre con un breve riferimento a Kant e alla *Critica della ragion pratica* come esempio di formalismo e di teoria morale astratta. La convinzione intuizionista

di Haidt è tuttavia, coerentemente con quanto affermato da Hume, che i giudizi morali siano simili ai giudizi estetici e costituiscano il risultato di un sentimento immediato e profondo (Schnall *et al.*, 2008, pp. 1096-7). A partire da queste premesse, la ricerca si articola attorno a tre questioni: tutti i giudizi morali sono influenzati dal disgusto, oppure soltanto quelli che riguardano azioni contenenti disgusto fisico? E i giudizi non morali sono ugualmente influenzati dal disgusto? Infine, il giudizio è guidato dai sentimenti oppure attiva il concetto di disgusto? (ivi, p. 1097)²⁴.

Questi interrogativi danno luogo a un'indagine empirica sul disgusto che si muove lontano dalla mia ricerca. I risultati proposti da Rozin, Haidt e dagli altri psicologi interessati al disgusto non sono però distanti da quanto emerge dalla ricostruzione del dibattito settecentesco, in cui il disgusto compare come una delle risposte all'esigenza di applicare concretamente la legge morale. Il concetto di «schema incorporato», quindi, si adatta bene, al di là dell'ambito di ricerca, a una teoria del disgusto come strumento applicativo, variabile culturalmente ed effetto dell'educazione. La rappresentazione e i suoi limiti sono poi a mio parere significativi per comprendere filosoficamente la relazione di questo tipo di disgusto, a carattere morale, e il disgusto estetico.

3.5

Per un'estetica non normativa

Gli elementi essenziali del disgusto qui indagati attraverso alcuni autori novecenteschi mostrano quanto il dibattito settecentesco possa costituire un riferimento ancora attuale, delineando una teoria di notevole profondità concettuale. L'insuperabilità, l'irrappresentabilità, l'educabilità e la moralità del disgusto sono tutti elementi che si possono individuare nelle pagine di Mendelssohn e di Kant dedicate al disgusto. Il dibattito settecentesco mette in luce il carattere formale del disgusto: già per Mendelssohn e poi per Kant il disgusto è considerato uno strumento, per delineare i confini dell'estetico e per indicare il male morale. La formalità che caratterizza il disgusto permette di rispettarne il carattere culturale: non si tratta soltanto

24. Anche le riflessioni di Haidt sono a fondamento dell'articolo di Jesse Prinz (2006), in cui viene elaborata una teoria morale sentimentalista prestando particolare attenzione ai sentimenti negativi. La teoria del disgusto che si vuole proporre qui non va nella direzione indicata da Prinz: le emozioni e, in particolare, il disgusto vengono intesi soltanto come strumenti per l'applicazione della morale e non come fondamenti di essa.

di una sensazione che può variare da cultura a cultura, ma anche di una reazione che l'uomo sviluppa nel suo processo di formazione. Coerentemente con la morale kantiana, il sentimento del disgusto, al pari di altri sentimenti, non è fondamento della legge morale, né può essere determinato nel suo contenuto: secondo questo modello non è possibile indicare, in maniera normativa, che cosa si deve ripugnare; piuttosto, è possibile orientare il disgusto attraverso l'educazione secondo i valori morali, facendone un potente strumento per la loro applicazione.

È mia convinzione che in questa concezione non normativa del disgusto morale l'estetica possa risultare decisiva. In linea con la filosofia schilleriana, l'estetica può svolgere una funzione morale non indicando il bene e il male morale in maniera esplicita, ma promuovendo una sorta di esercizio del sentimento. L'estetica trova nel disgusto il proprio limite, dal momento che non è in grado di rappresentare nell'arte, senza annullarlo, ciò che rimane assolutamente spiacevole. Soltanto questa impossibilità, tuttavia, costituisce il limite della rappresentazione, che dunque non può essere normativamente definito dall'estetica, non è possibile determinare cosa si deve e cosa non si deve rappresentare in arte, a meno di non perdere l'essenza stessa dell'arte. Ugualmente, l'arte non è tenuta a indicare direttamente il vizio morale, ma può costituire un esercizio per il sentimento, anche per il sentimento del disgusto morale e per la facoltà dell'avversione.

Questa convinzione sottende una nozione illuminista di rappresentazione, come riconduzione del molteplice all'unità. Il disgusto, come suo limite, sorge dunque di fronte all'assenza di molteplicità, di fronte all'omogeneo e all'uniforme, che in ambito morale viene identificato con ciò che è contrario alla promozione della vita.

Il modello di estetica che emerge da questa analisi del disgusto è un modello di estetica non normativa, che non è in grado di determinare cosa si deve e non si deve rappresentare, ma che può soltanto indicare i limiti della rappresentazione in arte. L'arte dunque trova il suo limite nel disgusto, un dispiacere irrimediabile e insuperabile, che tuttavia può essere educato. Educare al disgusto significa allora riconoscerlo come irrappresentabile, ma al contempo significa farne uno strumento per la concretizzazione della morale, tracciando i contorni per una promozione del tendere verso la civiltà. Dichiarare la limitatezza della nostra capacità rappresentativa significa tornare a riflettere sulle relazioni tradizionali tra soggetto e arte, tra

forma e materia, tra giudizio e azione²⁵. Come ha scritto Richard Wollheim (1998, trad. it. p. 271), «si può sostenere che il punto in cui Lessing era davvero in errore era nei limiti che attribuiva a ciò che può essere visto dal vivo e non nei limiti che di conseguenza imponeva su ciò che può essere rappresentato». Non si può dire, però, che nello stesso errore siano caduti Mendelssohn e Kant.

25. Paul Crowther ha in parte riflettuto su questi temi in *Defining Art, Creating the Canon: Artistic Value in an Era of Doubt* (Crowther, 2007).

Bibliografia

- ALBRECHT M. (1983), *Moses Mendelssohn. Ein Forschungsbericht 1965-1980*, in "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 57, pp. 64-159.
- ID. (2000), *'Aber ich folge dem Schlechteren' - Mendelssohns mathematische Hypothese zum Problem des Handelns wider besseres Wissen*, in M. Albrecht, E. J. Engel (Hrsg.), *Moses Mendelssohn im Spannungsfeld der Aufklärung*, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt, pp. 13-35.
- ALBRECHT M., ENGEL E. J., HINSKE N. (2012), *Moses Mendelssohn und die Kreise seiner Wirksamkeit*, De Gruyter, Berlin.
- ALLISON H. (2001), *Kant's Theory of Taste. A Reading of the Critique of Aesthetic Judgments*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ALTMANN A. (1969), *Moses Mendelssohns Frühschriften zur Metaphysik*, Mohr, Tübingen.
- ID. (1973), *Moses Mendelssohn: A Biographical Study*, University of Alabama Press, Alabama.
- ID. (1982), *Die trostvolle Aufklärung. Studien zur Metaphysik und politischen Theorie Moses Mendelssohns*, Fromman-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt.
- ID. (1994), *Das Bild Moses Mendelssohns im deutschen Idealismus*, in M. Albrecht, E. J. Engel, N. Hinske (Hrsg.), *Moses Mendelssohn und die Kreise seiner Wirksamkeit*, De Gruyter, Berlin, pp. 1-24.
- AMANN W. (1999), "Die stille Arbeit des Geschmacks". *Die Kategorie des Geschmacks in der Ästhetik Schillers und in den Debatten der Aufklärung*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- ANGYAL A. (1941), *Disgust and Related Aversions*, in "The Journal of Abnormal and Social Psychology", 36, pp. 393-412.
- ARISTOTELE (2008), *Περὶ ποιητικῆς* (trad. it. di P. Donini, *Poetica*, Einaudi, Torino).

- BATTEUX C. (1746), *Les beaux arts reduits à un même principe*, trad. tedesca *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz, aus dem Französischen übersetzt und mit verschiedenen eignen damit verwandten Abhandlungen begleitet von Johann Adolf Schlegel*, Weidmanns Erben und Reich, Leipzig 1770.
- BAUMGARTEN A. G. (1750), *Æsthetica*, Olms, Hildesheim 1986 (trad. it. a cura di S. Tedesco, *L'Estetica*, Aesthetica, Palermo 2000).
- ID. (1766), *Metaphysica: historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. v. G. Gawlick, L. Kreimendahl, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Canstatt 2011.
- BAYLE P. (1697-1702), *Dictionnaire historique et critique*, H. Fischer, Erlangen 1999.
- BECK L. W. (1969), *Early German Philosophy: Kant and His Predecessors*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BEISER F. C. (1998), *A Romantic Education: The Concept of Bildung in Early German Romanticism*, in A. O. Rorty (ed.), *Philosophers on Education: New Historical Perspectives*, Routledge, New York, pp. 284-99.
- ID. (2009), *Diotima's Children*, Oxford University Press, Oxford.
- BERWIN B. (1919), *Moses Mendelssohn, im Urteil seiner Zeitgenossen*, Reuther & Reichard, Berlin.
- BLINCOE A. (2012), *The Priority of Reason: Mendelssohn's Rationalist Aesthetics*, in "Proceedings of the European Society for Aesthetics", 4, pp. 105-20.
- BODMER J. J. (1727), *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungskraft; Zur Ausbesserung des Geschmacks: Oder Genaue Untersuchung Aller Arten Beschreibungen / worinne die ausserlesenste Stellen Der berühmtesten Poeten dieser Zeit mit gründtlicher Freyheit beurtheilet werden*, Frankfurt-Leipzig.
- ID. (1746), *Critische Briefe*, Olms, Hildesheim 1969.
- BONDELI M. (2015), *Vorstellung, sinnliche*, in M. Willaschek, J. Stolzenberg, G. Mohr, S. Bacin (Hrsg.), *Kant-Lexikon*, De Gruyter, Berlin, p. 2573.
- BORUTTI S. (2006), *Filosofia dei sensi. Estetica del pensiero tra filosofia, arte e letteratura*, Cortina, Milano.
- BOURIEL D. (2004), *Moses Mendelssohn. La naissance du judaïsme moderne*, Gallimard, Paris.
- BRANDT R. (1994), *Die Schönheit der Kristallen und das Spiel der Erkenntniskräfte. Zum Gegenstand und zur Logik des ästhetischen Urteils bei Kant*, in R. Brandt, W. Stark (Hrsg.), *Autographen, Dokumente und Berichte: Zu Edition, Amtsgeschäften und Werk Immanuel Kants, Kant-Forschungen*, vol. 5, Meiner, Hamburg, pp. 19-57.

- ID. (1997), *Einleitung*, in *Kants Gesammelte Schriften*, Bd. xxv, hrsg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, De Gruyter, Berlin-Leipzig.
- ID. (1998), *Zur Logik des ästhetischen Urteils*, in H. Parrett (ed.), *Kants Ästhetik/Kant's Aesthetics/L'esthétique de Kant*, De Gruyter, Berlin, pp. 229-45.
- ID. (1999a), *Über die Heilung des Körpers soweit sie Sache der Philosophen ist. Und: Woran starb Moses Mendelssohn*, in "Kant-Studien", 90, pp. 354-66.
- ID. (1999b), *Kritischer Kommentar zu Kants Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798), Meiner, Hamburg.
- ID. (2007), *Die Bestimmung des Menschen bei Kant*, Meiner, Hamburg.
- BREITINGER J. J. (1740), *Critische Dichtkunst*, in J. J. Bodmer, J. J. Breitinger, *Schriften zur Literatur*, hrsg. v. V. Meid, Reclam, Stuttgart 1980.
- BRINKMANN V., SCHOLL A. (Hrsg.) (2010), *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*, Hirmer, München.
- BROGI S. (2006), *I filosofi e il male*, FrancoAngeli, Milano.
- BROWN C. (1969), *Leibniz und die Ästhetik*, in "Studia Leibnitiana", Suppl. IV, Akten des Internationalen Leibniz-Kongresses, Hannover 14.-19. November 1966, Wiesbaden, pp. 121-33.
- BRÜCKNER D. (2003), *Geschmack. Untersuchungen zu Wortsemantik und Begriff im 18. Und 19. Jahrhundert*, De Gruyter, Berlin-New York.
- BURKE E. (1757), *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Idea of the Sublime and Beautiful*, Routledge, London 1958 (trad. it. di G. Sertoli, G. Miglietta, *Inchiesta sul bello e il sublime*, Aesthetica, Palermo 2006).
- CALLANAN J. (2014), *Mendelssohn and Kant on Mathematics and Metaphysics*, in "Kant Yearbook", 6.1, pp. 1-22.
- CARROLL L. K. (2008), *Kant's "Formalism"? – Distinguishing between Aesthetic Judgment and an Overall Response to Art in the Critique of Judgment*, in "Canadian Aesthetics Journal", 14, s.p.
- CASULA M. (1975), *Die Lehre von der prästabilierten Harmonie in ihrer Entwicklung von Leibniz bis A.G. Baumgarten*, in "Studia Leibnitiana", Suppl. XIV, Akten des II. Internationalen Leibniz-Kongresses, Hannover 17.-22. Juli 1972, Wiesbaden, pp. 397-415.
- CHATEAUBRUN J.-B. V. DE (1756), *Philoctete, tragedie, par M. de Chateaubrun, de l'Academie Francaise*, Brunet, Paris.
- CLARK J. A., FESSLER D. M. T. (2014), *The Role of Disgust in Norms, and of Norms in Disgust Research: Why Liberals Shouldn't be Morally Disgusted by Moral Disgust*, in "Topoi", 34, pp. 483-98.
- CLIVIO J. (1928), *Lessing und das Problem der Tragödie*, Horgen, Zurich-Leipzig.

- COMETA M. (1989), *Presentazione*, in M. Mendelssohn, *I principi fondamentali delle Belle Arti*, Aesthetica-preprint, Palermo, pp. 5-23.
- CROWTHER P. (2007), *Defining Art, Creating the Canon: Artistic Value in an Era of Doubt*, Oxford University Press, Oxford.
- CURTIUS M. C. (1753), *Abhandlung von der Absicht des Trauerspiels*, in Aristoteles, *Dichtkunst, ins Deutsche übersetzt, mit Anmerkungen, und besondern Abhandlungen*, versehen von Michael Conrad Curtius, Hannover, pp. 389-96.
- D'APRILE I.-M. (2006), *Vergnügen und sinnliche Vollkommenheit*, in *Die schöne Republik. Ästhetische Moderne in Berlin im ausgehenden 18. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen, pp. 21-7.
- DARWIN C. (1872), *The Expressions of the Emotions in Man and Animals*, The University of Chicago Press, Chicago 1965.
- DÉCULTOT É. (2008), *Von der Seelenkunde zur Kunsttheorie. Zu Sulzers Untersuchung über den Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen (1751-1752)*, in "Scientia Poetica", 12, pp. 69-88.
- ID. (2011), *Johann Georg Sulzers, System der schönen Künste*, in F. Grunert, G. Stiening (Hrsg.), *Johann Georg Sulzer (1720-1779). Aufklärung zwischen Christian Wolff und David Hume*, Akademie, Berlin, pp. 211-26.
- DE PASCALE C. (1990), *Kant: natura umana tra antropologia e criticismo*, in "Filosofia politica", IV, pp. 283-304.
- DERRIDA J. (1975), *Economimesis*, in Id. et al., *Mimesis des articulations*, Aubier-Flammarion, Paris, pp. 57-93 (trad. it. a cura di F. Vitale, *Economimesis. Politiche del bello*, JacaBook, Como 2005).
- DESCARTES R. (1637), *Discours de la méthode*, in Id., *Œuvres*, ed. par C. Adam et P. Tannery, vol. VI, Paris 1897-1913 (trad. it. a cura di M. Garin, *Discorso sul metodo*, Laterza, Roma-Bari 2001).
- ID. (1649), *Les passions de l'âme*, art. XCIV, in Id., *Œuvres*, ed. par C. Adam et P. Tannery, vol. XI, Paris 1897-1913 (trad. it. di S. Obinu, *Le passioni dell'anima*, Bompiani, Milano 2003).
- DIDEROT D. (1747), *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie, pour servir de suite aux 'Salons'*, in *Œuvres complètes de Diderot*, vol. XIV, Hermann, Paris, pp. 73-134 (trad. it. di M. Modica, *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura, l'architettura e la poesia, per continuare i Salons*, in D. Diderot, *Sulla pittura*, Aesthetica, Palermo 2004).
- ID. (1767), *Salons*, ed. by J. Seznec, J. Adhémar, voll. I-IV, Clarendon Press, Oxford 1975.

- DINGLE I. (1998), *La traduction du Dictionnaire historique et critique de Pierre Bayle en allemande et sa réception en Allemagne*, in H. Bots (ed.), *Critique, savoir et érudition à la veille des Lumières: le "Dictionnaire historique et critique" de Pierre Bayle (1647-1706)*, APA-Holland UP, Amsterdam, pp. 109-23.
- ID. (2004), *Die Rezeption Pierre Bayles in Deutschland am Beispiel des Dictionnaire historique et critique*, in H. Duchhardt, C. Scharf (Hrsg.), *Interdisziplinarität und Internationalität: Wege und Formen der Rezeption der französischen und der britischen Aufklärung in Deutschland und Russland im 18. Jahrhundert*, Zabern, Mainz, pp. 51-63.
- DU BOS J.-B. (1719), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Mariette, Paris (trad. it. a cura di M. Mazzocut-Mis, P. Vincenzi, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, Aesthetica, Palermo 2005).
- ENGEL E. J. (1976), 'Gedank und Empfindung'. *Zur Entwicklung des Geniebegriffs*, in A. V. Bormann (Hrsg.), *Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Herman Meyer zum 65. Geburtstag*, Niemeyer, Tübingen, pp. 91-106.
- ID. (1982), *Moses Mendelssohn. His importance as a literary critic*, in E. Bahr, E. P. Harris, L. G. Lyon (Hrsg.), *Humanität und Dialog. Lessing und Mendelssohn in neuer Sicht*, Wayne State University Press, Detroit-München, pp. 259-74.
- EULER W. (2011), *Die Idee des Schönen in Sulzers allgemeiner Theorie des Vergnügens*, in F. Grunert, G. Stiening (Hrsg.), *Johann Georg Sulzer (1720-1779). Aufklärung zwischen Christian Wolff und David Hume*, Akademie, Berlin, pp. 101-36.
- FALDUTO A. (2014), *The Faculties of the Human Mind and the Case of Moral Feeling in Kant's Philosophy*, De Gruyter, Berlin.
- FELOJ S. (2012), *Il sublime nel pensiero di Kant*, Morcelliana, Brescia.
- ID. (2013), *Is there a Negative Judgment of Taste? Disgust as the Real Ugliness in Kant's Aesthetic*, in "Lebenswelt", 3, pp. 175-85.
- ID. (2015a), *La Zweckwidrigkeit e la definizione dell'organismo. I limiti della conoscenza matematica di fronte all'anomalia naturale*, in "Studi Kantiani", XXVIII, pp. 51-9.
- ID. (2015b), *Dal gusto palatale alla morale. Il disgusto come sentimento*, in M. Mazzocut-Mis, *Dal gusto e al disgusto. L'estetica del pasto*, Cortina, Milano, pp. 127-48.
- ID. (2016), *Il disgusto e la vita dell'arte*, in W. Menninghaus, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, a cura di S. Feloj, Mimesis, Milano, pp. 7-14.

- ID. (in stampa), *Naturabsicht and Bildungstrieb. The Role of Blumenbach in the Genesis of the Teleological Judgement*, in *Akten des XII. Internationaler Kant Kongress*, De Gruyter, Berlin.
- FÉNELON F. (1699), *L'éducation des filles; Philoctete; dialogue ses morts*, Gautier, Paris.
- FERRARIN A. (2015), *The Powers of Pure Reason. Kant and the Idea of Cosmic Philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago.
- FONNESU L. (1993), *Antropologia e idealismo. La destinazione dell'uomo nell'etica di Fichte*, Laterza, Roma-Bari.
- ID. (1996), *Kant, Leibniz e la "Aufklärung": ottimismo e teodicea*, in N. Pirillo (a cura di), *Kant e la filosofia della religione*, Morcelliana, Brescia, pp. 443-57.
- ID. (2006), *The Problem of Theodicy*, in K. Haakonssen (ed.), *The Cambridge History of XVIIIth Century Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- FORNARO S. (2006), *L'infinito dolore di Filottete (appunti su Filottete nel '700)*, in J. G. Herder, *Filottete*, a cura di S. Fornaro, Osanna, Venosa, pp. 1-33.
- FRANZINI E. (2000), *Gusto e disgusto*, Segrate, Nike.
- ID. (2009), *Elogio dell'Illuminismo*, Bruno Mondadori, Milano.
- FREUD S. (1930), *Das Unbehagen in der Kultur*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 14, Fischer, Frankfurt am Main 1966-69 (trad. it. a cura di C. L. Musatti, *Il disagio della civiltà*, in *Opere 1924-1929*, Bollati Boringhieri, Torino 1989).
- FREUDENTHAL G. (2011), *Moses Mendelssohn: Iconoclast*, in R. Munk (ed.), *Moses Mendelssohn's Metaphysics and Aesthetics*, Springer, Berlin, pp. 351-72.
- FRIERSON P. (2006), *Character and Evil in Kant's Moral Anthropology*, in "Journal of the History of Philosophy", 44(4), pp. 623-34.
- ID. (2014), *Affective Normativity*, in A. Cohen (ed.), *Kant on Emotion and Value*, Springer, Berlin, pp. 166-90.
- FURNISS T. (2009), *Our Neighbors Observe and We Explain: Moses Mendelssohn's Critical Encounter with Edmund Burke's Aesthetics*, in "The Eighteenth Century", 50.4, pp. 327-54.
- FUSSI A. (2016), *Disgusto, paura, prossimità nell'analisi fenomenologica di Aurel Kolnai*, in B. Centi (a cura di), *Tra corpo e mente. Questioni di confine*, Le Lettere, Firenze 2016, pp. 257-80.
- GARRONI E. (1998), *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla "Critica del Giudizio" di Kant*, Unicopli, Milano.
- GASCHÉ R. (2003), *The Idea of Form: Rethinking Kant's Aesthetics*, Stanford University Press, Stanford.

- GIORDANETTI P., GORI G., MAZZOCUT-MIS M. (2008), *Il secolo dei lumi e l'oscuro*, Mimesis, Milano.
- GOLDENBAUM U. (2011), *Mendelssohn's Spinozistic Alternative to Baumgarten's Pietist Project of Aesthetics*, in R. Munk (ed.), *Moses Mendelssohn's Metaphysics and Aesthetics*, Springer, Berlin, pp. 299-327.
- GOTTSCHED J. C. (1729), *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, hrsg. v. E. Reichel, Gottsched-Gesellschaft Verlag, Berlin 1903.
- ID. (1751), *Akademische Vorlesung... über die Frage: Ob man in theatralischen Gedichten allezeit die Tugend als belohnt, und das Laster als bestraft vorstellen müsste?*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, hrsg. v. E. Reichel, Gottsched-Gesellschaft Verlag, Berlin 1903.
- GOUBET J.-F. (2006), *La discussion entre Meier et Mendelssohn sur les beaux-arts et les belles-lettres*, in "Revue germanique internationale", 4, pp. 107-19.
- GOY I. (2007), *Immanuel Kant über das moralische Gefühl der Achtung*, in "Zeitschrift für Philosophische Forschung", 61.3, pp. 337-60.
- GRIER M. (2001), *Kant's Doctrine of Transcendental Illusion*, Cambridge University Press, Cambridge-New York.
- GRIMM J., GRIMM W. (1971), *Deutsches Wörterbuch*, Quellenverzeichnis Leipzig, Leipzig 1854-1961.
- GRUNERT F., STIENING G. (Hrsg.) (2011), *Johann Georg Sulzer (1720-1779). Aufklärung zwischen Christian Wolff und David Hume*, Akademie, Berlin.
- GUYER P. (1993), *Kant and the Experience of Freedom. Essays on Aesthetics and Morality*, Cambridge University Press, New York.
- ID. (2004), *Kant and the Purity of Ugly*, in "Kant e-print", 3.3, pp. 1-21.
- HAIDT J., ROZIN P., MCCAULEY C. R., IMADA S. (1997), *Body, Psyche, and Culture: The Relationship between Disgust and Morality*, in "Psychology and Developing Societies", 9.1, pp. 108-31.
- HAIMBERGER H. V. (1975), *Die Rolle der Illusion in der Kunst nach Moses Mendelssohn*, in "Mendelssohn-Studien", 2, pp. 31-49.
- HEGEL G. W. F. (1970), in *Vorlesungen über die Ästhetik*, in *Werke* (Theorie Werkausgabe), Bd. 13, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. a cura di N. Merker, *Estetica*, Einaudi, Torino 1997).
- ID. (1820), *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 14.1, hrsg. v. K. Grotzsch, E. Weisser-Lohmann, Meiner, Hamburg 2009 (trad. it. di G. Marini, *Lineamenti di filosofia del diritto*, Laterza, Roma-Bari 2007).

- HEIDSIECK A. (1979), *Der Disput zwischen Lessing und Mendelssohn über das Trauerspiel*, in "Lessing Yearbook", 11, pp. 7-34.
- HEINZ M. (2011), *Johann Georg Sulzer und die Anfänge der Dreivermögenlehre bei Kant*, in F. Grunert, G. Stiening (Hrsg.), *Johann Georg Sulzer (1720-1779). Aufklärung zwischen Christian Wolff und David Hume*, Akademie, Berlin, pp. 83-100.
- HERDER J. G. (1769), *Kritische Wälder. Erstes bis Drittes Wäldchen. Viertes Wäldchen, Paralipomena*, in *Ausgewählte Werke in Einzelausgaben, Schriften zur Literatur*, Bd. 2.1, hrsg. v. V. R. Otto, Aufbau-Verlag, Berlin-Weimar 1990 (trad. it. a cura di S. Fornaro, *Filottete*, Osanna, Venosa 2006).
- ID. (1778), *Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Träume*, in *Herders Werke*, hrsg. v. E. Naumann, Bong, Berlin 1912 (trad. it. a cura di D. Di Maio, S. Tedesco, *Plastica*, Aesthetica, Palermo 2010).
- HINSKE N. (1981), *Mendelssohns Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? oder Über die Aktualität Mendelssohns*, in N. Hinske (Hrsg.), *Ich handle mit Vernunft... Moses Mendelssohn und die europäische Aufklärung*, Meiner, Hamburg, pp. 85-117.
- ID. (1985), *Le idee portanti dell'illuminismo tedesco. Tentativo di una tipologia*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", xv, pp. 997-1034.
- ID. (1989), *Il dialogo silenzioso: principi di antropologia e di filosofia della storia in Mendelssohn e Kant*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", XIX, 4, pp. 1299-323.
- ID. (2003), *Aller guten Dinge sind drei. Kants erneuerte Fortschrittsfrage im 'Streit der Fakultäten'*, in R. Theis (Hrsg.), *Aspects philosophiques de la modernité*, Centre Univ., Luxembourg, pp. 9-23.
- HOCHMAN L. (2014), *The Ugliness of Moses Mendelssohn. Aesthetics, Religion, and Morality in the Eighteenth Century*, Routledge, London-New York.
- HÖWING T. (2013), *Praktische Lust. Kant über das Verhältnis von Fühlen, Begehren und praktischer Vernunft*, De Gruyter, Berlin.
- HUDSON H. (1991), *The Significance of an Analytic of the Ugly in Kant's Deduction of Pure Judgments of Taste*, in R. Meerbote (ed.), *North American Kant Society Studies in Philosophy: Kant's Aesthetics*, Ridgeview, Atascadero, pp. 87-103.
- HUGHES S. (2015), *Schiller on the Pleasure of Tragedy*, in "British Journal of Aesthetics", 55.4, pp. 417-32.
- JOHNSON M., LAKOFF G. (2003), *Metaphors We Live by*, The University of Chicago Press, Chicago.

- KAUDER P., FISCHER W. (1999), *Immanuel Kant über Pädagogik. 7 Studien*, Schneider, Hohengehren.
- KIMPEL D. (1982), *Das anthropologische Konzept in literaturästhetischen Schriften Lessings und Mendelssohns*, in E. Bahr, E. P. Harris, L. G. Lyon (Hrsg.), *Humanität und Dialog: Lessing und Mendelssohn in neuer Sicht*, Beiheft zum Lessing Yearbook, Detroit-München, pp. 278-85.
- KLEINGELD P. (2014), *Debunking Confabulation: Emotions and the Significance of Empirical Psychology for Kantian Ethics*, in A. Cohen (ed.), *Kant on Emotion and Value*, Springer, Berlin, pp. 146-65.
- KLEMME H. (1999), *Kants Wende zum Ich: Zum Einfluß von Herz und Mendelssohn auf die Entwicklung der Kantischen Subjekttheorie*, in "Zeitschrift für philosophische Forschung", 53, pp. 507-29.
- KOCH L. (2003), *Kants ethische Didaktik*, Ergon, Würzburg.
- KOLLER A. M. (2011), *The Flower of Human Perfection: Moses Mendelssohn's Defense of Rationalist Aesthetics*, Umi Dissertation Publishing, Charleston.
- KOLNAI A. (1929), *Der Ekel*, in *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, hrsg. v. E. Husserl, Bd. 10, Max Niemeyer, Halle (Saale).
- KÖRNER J. (1931), *Tragik und Tragödie*, in "Preussische Jahrbücher", 225, pp. 59-75; 157-86; 260-84.
- KORSMEYER C. (2011), *Savoring Disgust. The Foul and the Fair in Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford.
- KUPLÉN M. (2011), *Disgust and Ugliness. A Kantian Perspective*, in "Contemporary aesthetics", 9, s.p.
- LA HARPE J. F. DE, (1783), *Philoctète. Tragédie en trois actes et en vers*, Berenguer, Avignon 1820.
- LA ROCCA C. (2006), *Das Schöne und der Schatten. Dunkle Vorstellungen und ästhetische Erfahrung zwischen Baumgarten und Kant*, in H. F. Klemme, M. Pauen, M.-L. Raters (Hrsg.), *Im Schatten des Schönen. Die Ästhetik des Häßlichen in historischen Ansätzen und aktuellen Debatten*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, pp. 19-64.
- ID. (2007), *L'intelletto oscuro. Inconscio e autocoscienza in Kant*, in Id. (a cura di), *Leggere Kant. Dimensioni della filosofia critica*, ETS, Pisa, pp. 63-116.
- LATTANZI L. (2002), *Linguaggio e poesia in Moses Mendelssohn*, ETS, Pisa.
- ID. (2004), *Introduzione*, in M. Mendelssohn, *Scritti di estetica*, a cura di L. Lattanzi, Aesthetica, Palermo, pp. 7-30.
- LECALDANO E. (2010), *Prima lezione di filosofia morale*, Laterza, Roma-Bari.
- LEIBNIZ G. W. (1710), *Essai de Theodicée, Die philosophischen Schriften von G. W. Leibniz*, Bd. 6, hrsg. v. C. J. Gerhardt, Olms, Hildesheim 1960-61 (trad.

- it. a cura di M. Mugnai, E. Pasini, *Saggi di teodicea*, in *Scritti filosofici*, vol. 3, UTET, Torino 2000).
- ID. (1714a), *Monadologie, Die philosophischen Schriften von G. W. Leibniz*, Bd. 6, hrsg. v. C. J. Gerhardt, Olms, Hildesheim 1960-61 (trad. it. a cura di D. O. Bianca, *Monadologia*, in *Scritti filosofici*, UTET, Torino 1967-68).
- ID. (1714b), *Principes de la Nature et de la Grace, fondés en raison, Die philosophischen Schriften von G. W. Leibniz*, Bd. 6, hrsg. v. C. J. Gerhardt, Olms, Hildesheim 1960-61.
- LESSING G. E. (1766), *Laokoon*, in Id., *Lessings Werke*, Bd. 3, Volkerverlag, Weimar 1963 (trad. it. a cura di M. Cometa, G. Spatafora, *Laocoonte*, Aesthetica, Palermo 2000).
- ID. (1767-69), *Hamburgische Dramaturgie*, in Id., *Lessings Werke*, Bd. 4, Volkerverlag, Weimar 1963 (trad. it. a cura di P. Chiarini, *Drammaturgia d'Amburgo*, Bulzoni, Roma 1975).
- LOHMAR D. (1996), *Das Geschmacksurteil über das faszinierend Hässliche*, in H. Parret (Hrsg.), *Kants Ästhetik/Kant's Aesthetics/L'esthétique de Kant*, De Gruyter, Berlin, pp. 498-512.
- LONGUENESSE B. (2000), *Kant and the Capacity to Judge. Sensibility and Discursivity in the Transcendental Analytic of the Critique of Pure Reason*, trans. by C. T. Wolfe, Princeton University Press, Princeton-Oxford.
- LOUDEN R. (2002), 'The Second Part of Morals': Kant's Moral Anthropology and Its Relationship to His Metaphysics of Morals, in "Kant e-Prints", 1.2, pp. 1-13.
- MACOR L. A. (2013), *Die Bestimmung des Menschen (1748-1800): eine Begriffsgeschichte*, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt.
- MAGNI S. F. (2003), *Capacità, libertà e diritti: Amartya Sen e Martha Nussbaum*, in "Filosofia politica", 3, pp. 497-508.
- MAKKREEL R. A. (1995), *Imagination and Interpretation. The Hermeneutical Import of the Critique of Judgment*, University of Chicago Press, Chicago.
- MARTINO A. (1967), *Storia delle teorie drammatiche nella Germania del Settecento (1730-1780)*, Università di Pisa, Pisa.
- MAZZOCUT-MIS M. (2008), *Della felicità. Bonheur, passioni e sentimenti misti*, in P. Giordanetti, G. Gori, M. Mazzocut-Mis, *Il secolo dei lumi e l'oscuro*, Mimesis, Milano, pp. 85-126.
- ID. (2013), *Il disgusto nel secolo dei lumi*, in "Lebenswelt", 3, pp. 156-74.
- MCCONNELL S. (2008), *How Kant Might Explain Ugliness*, in "British Journal of Aesthetics", 48.2, pp. 205-28.

- MEIER G. F. (1748), *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, Olms, Hildesheim-New York 1976.
- ID. (1752), *Vernunftlehre*, in *Christian Wolff's Gesammelte Werke*, III. Abt., Bd. 144, Olms, Hildesheim 2015.
- ID. (1758), *Auszug aus den Anfangsgründen aller schönen Künste und Wissenschaften*, hrsg. v. G. Schenck, Hallescher Verlag, Halle 1992.
- MEIER J.-P. (1978), *L'esthétique de Moses Mendelssohn (1729-1786)*, Champion, Paris.
- MENNINGHAUS W. (1999), *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. a cura di S. Feloj, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, Mimesis, Milano 2016).
- MENZEL N. (1969), *Der anthropologische Charakter des Schönen bei Baumgarten*, Wanne-Eickel, München.
- MICHELSSEN P. (1966), *Die Erregung des Mitleids durch die Tragödie. Zu Lessings Ansichten über das Trauerspiel im Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai*, in "Deutsche Vierteljahrsschrift", 40, pp. 548-65.
- MILLER W. I. (1997), *The Anatomy of Disgust*, Harvard University Press, Cambridge-London.
- MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin) (1669), *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. 1, ed. par G. Coupon, Gallimard, Paris 1971, pp. 883-984.
- MORGAN D. (2000), *Kant Trouble. The Obscurities of the Enlightened*, Routledge, London-New York.
- MUNZEL G. F. (2012), *Kant's Conception of Pedagogy. Toward Education for Freedom*, Northwestern University Press, Evanston.
- NANNINI A. (2016), *Umanizzare l'uomo. Le implicazioni antropologiche dell'educazione estetica nell'epoca della Popularphilosophie*, in "Cultura tedesca", 50, pp. 101-17.
- NIVELLE A. (1977), *Literaturästhetik der europäischen Aufklärung*, Athenaiion, Wiesbaden.
- NOLTE F. O. (1931), *Lessing's Correspondence with Mendelssohn and Nicolai. August 31, 1756, to May 14, 1757*, in "Harvard Studies and Notes in Philology and Literature", 13, pp. 309-32.
- NORTON R. E. (1995), *The Beautiful Soul: Aesthetic Morality in the Eighteenth Century*, Cornell University Press, Ithaca.
- NOWITZKI H.-P. (2011), *Denken-Sprechen-Handeln. Johann Georg Sulzers semiotische Fundierung der Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, in F.

- Grunert, G. Stiening (Hrsg.), *Johann Georg Sulzer (1720-1779). Aufklärung zwischen Christian Wolff und David Hume*, Akademie, Berlin, pp. 137-68.
- NUSSBAUM M. (2004), *Hiding from Humanity: Disgust, Shame, and the Law*, Princeton University Press, Oxford.
- ID. (2010), *From Disgust to Humanity: Sexual Orientation and Constitutional Law*, Oxford University Press, Oxford.
- NUZZO A. (2008), *Ideal Embodiment. Kant's Theory of Sensibility*, Indiana University Press, Bloomington.
- PAREYSON L. (1983), *Etica ed estetica in Schiller*, Mursia, Milano.
- PARRET H. (2009), *The Ugly as the Beyond of the Sublime*, in C. Madelein, J. Pieters, B. Vandenabeele (eds.), *Histories of the Sublime*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 59-68.
- PÄTZOLD D. (2011), *Moses Mendelssohn on Spinoza*, in R. Munk (ed.), *Moses Mendelssohn's Metaphysics and Aesthetics*, Springer, Berlin, pp. 107-30.
- PELLEGRINI A. (1952), *Gottsched, Bodmer, Breitinger e la poesia dell'Aufklärung*, Università di Catania, Catania.
- PERNIOLA M. (1998), *Disgusti: le nuove tendenze estetiche*, Costa&Nolan, Genova.
- PIMPINELLA P. (1999), *Ragione e sensibilità nelle poetiche critiche di Gottsched e Breitinger e nell'estetica di Baumgarten*, in "Lexikon Philosophicum", 10, pp. 121-50.
- PINNA G. (2009), *Introduzione*, in F. Schiller, *L'educazione estetica*, a cura di G. Pinna, Aesthetica, Palermo.
- PIPPIN R. (1982), *Kant's Theory of Form: An Essay on the "Critique of Pure Reason"*, Yale University Press, New Haven.
- POLLOK A. (2010), *Facetten des Menschen. Zur Anthropologie Moses Mendelssohns*, Meiner, Hamburg.
- ID. (2012), *Kant's Defeated Counterpart. Moses Mendelssohn on the Beauty, Mechanics, and Death of the Human Soul*, in R. Pozzo, M. Sgarbi (eds.), *Kant's Philosophy of the Unconscious*, De Gruyter, Berlin, pp. 103-30.
- ID. (2015), *Allegorie*, in M. Willaschek, J. Stolzenberg, G. Mohr, S. Bacin (Hrsg.), *Kant-Lexikon*, De Gruyter, Berlin, pp. 39-40.
- POUILLY L. J. LEVESQUE DE (1747), *Théorie des sentiments agréables*, Slatkine, Genève 1971.
- PRINZ J. (2006), *The Emotional Basis of Moral Judgments*, in "Philosophical Explorations", 9.1, pp. 29-43.
- QUERCY P. (1924), *Remarques sur le 'Traité des Passions' de Descartes*, in "Journal de Psychologie normale et pathologique", XXI, pp. 670-93.

- RAJIVA S. (2006), *Is Hypothetical Reason a Precursor to Reflective Judgment?*, in "Kant-Studien", 97, pp. 114-26.
- RANKE W. (2006), *Theatermoral. Moralische Argumentation und dramatische Kommunikation in der Tragödie der Aufklärung*, Königshausen & Neumann, Göttingen.
- RECKI B. (2001), *Ästhetik der Sitten: die Affinität von ästhetischem Gefühl und praktischer Vernunft bei Kant*, Klostermann, Frankfurt am Main.
- RICOT J. (2015), *Du bon usage de la compassion*, Presses Universitaires de France, Paris.
- RIND M. (2001), *Can Kant's Deduction of Judgments of Taste be Saved?*, in "Archiv für Geschichte der Philosophie", 84, pp. 20-45.
- ROHLF M. (2008), *The Transition from Nature to Freedom in Kant's Third Critique*, in "Kant-Studien", 99, pp. 339-60.
- RONGEN S. (2014), *Die Ästhetik des Ekels in der Literatur. Von der Antike bis zu Gottfried Benn*, Diplomica Verlag, Hamburg.
- ROZIN P. (2008), *Hedonic "Adaptation": Specific Habituation to Disgust/death Elicitors as a Result of Dissecting a Cadaver*, in "Judgment and Decision Making", 3.2, pp. 191-4.
- ROZIN P., HAIDT J., MCCAULEY C. R. (2008a), *Disgust*, in M. Lewis, J. M. Haviland-Jones, L. Feldman Barrett, *Handbook of Emotions*, The Guildford Press, New York-London, pp. 757-76.
- ID. (2008b), *Disgust: The Body and Soul Emotion in the 21st Century*, in B. O. Olatunji, D. McKay (eds.), *Disgust and Its Disorders*, American Psychological Association, Washington DC, pp. 9-29.
- RUMORE P. (2007), *L'ordine delle idee. La genesi del concetto di "rappresentazione" in Kant attraverso le sue fonti wolffiane (1747-1787)*, Le Lettere, Firenze.
- SAUDER G. (1982), *Mendelssohn Theorie der Empfindungen im zeitgenössischen Kontext*, in E. Bahr, E. P. Harris, L. S. Lyon (Hrsg.), *Humanität und Dialog: Lessing und Mendelssohn in neuen Sicht*, Wayne State University Press, Detroit-München, pp. 237-48.
- SCHILLER F. (1793), *Über Anmut und Würde*, in *Sämtliche Werke*, Bd. 5, Artemis & Winkler, Düsseldorf 1997 (trad. it. a cura di D. Di Maio, S. Tedesco, *Grazia e dignità*, SE, Milano 2010).
- ID. (1795), *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefe*, in *Schillers Werke*, Bd. xx, hrsg. v. J. Petersen, B. von Wiese, L. Blumenthal, Böhlau Nachfolger, Weimar 1959 (trad. it. a cura di G. Pinna, *L'educazione estetica*, Aesthetica, Palermo 2009).

- SCHINGS H.-J. (1980), *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, Beck, München.
- SCHLEGEL J. A. (1751), *Anmerkungen über Ekel*, in Ch. Batteux, *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*, aus dem Französischen übersetzt und mit verschiedenen eignen damit verwandten Abhandlungen begleitet von Johann Adolf Schlegel, Weidmanns Erben und Reich, Leipzig 1770.
- SCHMIDT J. (1992), *What Enlightenment Was: How Moses Mendelssohn and Immanuel Kant Answered the Berlinische Monatsschrift*, in "Journal of the History of Philosophy", 30, 2, pp. 77-102.
- SCHMITZ H. (1964-80), *System der Philosophie*, Bouvier, Bonn, Bd. 2, Teil 1.
- SCHNALL S., HAIDT J., CLORE G. L., JORDAN A. H. (2008), *Disgust as Embodied Moral Judgment*, in "Personality and Social Psychology Bulletin", 34, pp. 1096-109.
- SCHNEIDER H. J. (1970), *Moses Mendelssohns Anthropologie und Ästhetik*, Phil. Diss., Münster.
- SHAFTESBURY (A. A. COOPER) (1711), *An Inquiry Concerning Virtue and Merit. The Moralists: A Philosophical Rhapsody*, in *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, Gregg, Westmead 1968 (trad. it. a cura di A. Gatti, *I moralisti*, Palermo, Aesthetica 2003).
- SHELL S. M. (2014), *Kant as "Vitalist": The "Principium of Life" in Anthropologie Friedländer*, in A. Cohen, *Kant's Lectures on Anthropology. A Critical Guide*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 151-71.
- SHIER D. (1998), *Why Kant Finds Nothing Ugly*, in "British Journal of Aesthetics", 38, 4, pp. 412-8.
- SIANI A., TOMASI G. (a cura di) (2013), *Schiller lettore di Kant*, ETS, Pisa.
- SINGER R. (2006), *"Nachgesang": Ein Konzept Herders, entwickelt an Ossian del popular ballad und der frühen Kunstballade*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- SPALDING J. J. (1763), *Die Bestimmung des Menschen. Die Erstausgabe 1748 und die letzte Auflage von 1794*, hrsg. v. W. E. Müller, Spinner, Waltrop 1997 (trad. it. a cura di G. Landolfi Petrone, L. Balbiani, *La vocazione dell'uomo*, Bompiani, Milano 2011).
- STARK W. (2003), *Historical Notes and the Interpretive Questions about Kant's Lectures on Anthropology*, in B. Jacobs, P. Kain, *Essay's on Kant's Anthropology*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 15-37.

- STEENHAGEN M. (2010), *Explaining the Ugly: Disharmony and Unrestrained Cognition in Kant*, in "Estetica. Tijdschrift voor Kunst en Philosophie", 10, s.p.
- STÖCKMANN E. (2009), *Anthropologische Ästhetik. Philosophie, Psychologie und ästhetische Theorie der Emotionen im Diskurs der Aufklärung*, Niemeyer, Tübingen.
- STRAUB E. (1965), *Der Briefwechsel Calepio-Bodmer. Ein Beitrag zu Erhellung der Beziehungen zwischen italienischer und deutscher Literatur im 18. Jahrhundert*, Diss, Berlin.
- SULZER J. G. (1745), *Versuch einiger Moralischen Betrachtungen über die Werke der Natur*, Akademie der Wissenschaften, Berlin.
- ID. (1750-70), *Unterredungen über die Schönheit der Natur*, Athenäum, Frankfurt am Main 1971.
- ID. (1754-57), *Histoire de l'Académie des sciences et belles lettres. Mémoires... année 1751, année 1752, Classe de philosophie spéculative*, Berlin.
- ID. (1762), *Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen*, Nicolai, Berlin.
- ID. (1773), *Vermischte Philosophische Schriften. Aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt*, Olms, Hildesheim 1974.
- ID. (1771-74), *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden, Artikeln abgehandelt*, Olms, Hildesheim 1967 (trad. it. a cura di A. Nannini, *Teoria generale delle Belle Arti*, CLUEB, Bologna 2011).
- ID. (1773-81), *Untersuchung über den Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen*, in *Vermischte philosophische Schriften. Aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt*, Bd. 1, Leipzig.
- SZONDI P. (1961), *Versuch über das Tragische*, Insel Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. di G. Garelli, *Saggio sul tragico*, Einaudi, Torino 1996).
- TEDESCHINI M. (2016), *Il pre-giudizio del disgusto tra conoscenza e valutazione. A partire da Aurel Kolnai*, in "Studi di estetica", 6, pp. 71-90.
- TEDESCO S. (1997), *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, Aesthetica Preprint Supplementa, Palermo.
- ID. (2000), *L'estetica di Baumgarten*, Aesthetica Preprint Supplementa, Palermo.
- THEIS R. (2015), *Mendelssohn*, in M. Willaschek, J. Stolzenberg, G. Mohr, S. Bacin (Hrsg.), *Kant-Lexikon*, De Gruyter, Berlin, pp. 1504-7.

- THOMSON G. (1992), *Kant's Problems with Ugliness*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 50.2, pp. 107-15.
- TOMASONI F. (2004), *Mendelssohn and Kant: A Singular Alliance in the Name of Reason*, in "History of European Ideas", 30.3, pp. 267-94.
- ID. (2011), *Mendelssohn's Concept of the Human Soul in Comparison with Those of Georg Friedrich Meier and Kant*, in R. Munk (ed.), *Moses Mendelssohn's Metaphysics and Aesthetics*, Springer, Berlin, pp. 131-58.
- TONELLI G. (1955), *Kant, dall'estetica metafisica all'estetica psicoempirica. Studi sulla genesi del criticismo (1754-1771) e sulle sue fonti*, Edizioni di Filosofia, Torino.
- TRENTANI F. (2012), *La teleologia della ragione pratica. Sviluppo umano e concretezza dell'esperienza morale in Kant*, Verifiche, Trento.
- UEHLING T. E. (1971), *The Notion of Form in Kant's Critique of Aesthetic Judgment*, Mouton, The Hague.
- VESPER A. (2013), *Mendelssohn und Lessing über Illusion in den Künsten*, in J. Robert, F. Vollhardt (Hrsg.), *Unordentliche Collectanea. Lessings Laokoon zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung*, De Gruyter, Berlin-Boston, pp. 129-52.
- ID. (2015), *Illusion*, in M. Willaschek, J. Stolzenberg, G. Mohr, S. Bacin (Hrsg.), *Kant-Lexikon*, De Gruyter, Berlin, pp. 1139-40.
- VITALE F. (2005), *Introduzione*, in J. Derrida, *Economimesis. Politiche del bello*, a cura di F. Vitale, JacaBook, Como, pp. 7-32.
- VOGT W. (2005), *Moses Mendelssohns Beschreibung der Wirklichkeit menschlichen Erkennens*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- WALCH J.G. (1726), *Philosophisches Lexicon*, Gleditsch, Leipzig.
- WENZEL C. (1999), *Kant Finds Nothing Ugly?*, in "British Journal of Aesthetics", 39.2, pp. 416-22.
- WIESE B. VON (1961), *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Tragödie und Theodizee. Tragödie und Nihilismus*, DTV, Hamburg.
- WILSON R. R. (2002), *The Hydra's Tale. Imagining Disgust*, University of Alberta Press, Edmonton.
- WINCKELMANN J. J. (1755), *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, hrsg. v. L. Uhlig, Reclam, Stuttgart 1969 (trad. it. a cura di M. Cometa, *Pensieri sull'imitazione*, Aesthetica, Palermo 1992).
- WOLFF C. (1719), *Vernünfftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt (Deutsche Metaphysik)*, hrsg. v. C. A. Corr, in *Christian Wolff's Gesammelte Werke*, hrsg. v. J. Ecole, J. E.

- Hofmann, M. Thomann, H. W. Arndt, I. Abteilung, Band 2, Georg Olms Verlag, Hildesheim 1983 (trad. it. di R. Ciafardone, *Metafisica tedesca: pensieri razionali intorno a Dio, al mondo, all'anima dell'uomo e anche a tutti gli enti in generale*, Rusconi, Milano 1999).
- ID. (1721), *Vernünfftige Gedanken von dem gesellschaftlichen Leben der Menschen und insonderheit dem gemeinen Wesen (Deutsche Politik)*, hrsg. v. H. Hofmann, Beck, Berlin 2004.
- WOLLHEIM R. (1998), *On Pictorial Representation*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 56.3, pp. 217-26 (trad. it. a cura di P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti, *Sulla rappresentazione pittorica*, in *Estetica e filosofia analitica*, il Mulino, Bologna 2009).
- WOOD A. W. (2012), *General Introduction*, in I. Kant, *Lectures on Anthropology*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ZAMMITO J. (1992), *The Genesis of Kant's Critique of Judgment*, Chicago University Press, Chicago.
- ID. (2002), *Kant, Herder, and the Birth of Anthropology*, University of Chicago Press, Chicago.

Indice dei nomi

- Addison J., 67
Albrecht M., 22n, 42n, 83n, 133n
Allison H., 103n, 104
Altmann A., 33n, 39, 44, 45n, 52n,
60n, 61 e n, 63n, 77, 81n
Amann W., 58n
Angyal A., 161n, 163
Aristotele, 26, 33 e n
- Batteux Ch., 23, 25n, 26 e n
Baumgarten A. G., 16 e n, 21-2, 37 e n,
38 e n, 39 e n, 40 e n, 41, 42 e n, 44-6,
49, 69n, 90, 131
Bayle P., 60 e n
Beck L.W., 37n
Beiser F. C., 37n, 124
Berwin B., 23n
Blincoe A., 37n
Bodmer J. J., 24-5, 38, 67
Bondeli M., 85
Borutti S., 19n
Bouriel D., 38n
Brandt R., 83n, 103n, 104, 108, 118n,
119
Breitinger J. J., 38
Brinkmann V., 30n
Brogi S., 60n
Brown C., 60n
Brückner D., 58n
Burke E., 46, 49 e n, 50, 51 e n, 56 e n,
79n
- Callanan J., 83n
Carroll L. K., 96n
Casula M., 61
Chateaubrun J.-B. V. de, 15n
Clark J.A., 162-3
Clivio J., 67
Clore G. L., 164
Cometa M., 21n
Crowther P., 167n
Curtius M. C., 24, 33n
- D'Angelo P., 19n
D'Aprile I.-M., 39n
Darwin C., 145n, 161n, 163
Décultot É., 44n, 45
De Pascale C., 125
Derrida J., 149, 154-8
Descartes R., 34n, 46 e n, 61, 70, 76n,
126
Diderot D., 36n
Dingle I., 60n
Du Bos J.-B., 24 e n, 45 e n, 50 e n
- Engel E. J., 26n, 80n, 83n
Euler W., 45n
- Falduto A., 128n
Fénelon F., 15n
Ferrarin A., 18n, 130n

- Fessler D. M. T., 162-3
 Fichte J. G., 84
 Fischer W., 139n
 Fonnesu L., 60n, 84, 121-2, 144n
 Fornaro S., 15n
 Franzini E., 16n, 36n, 135n
 Freud S., 147n, 153-4
 Freudenthal G., 37n
 Frierson P., 116n, 129n
 Furniss T., 49n, 51n
 Fussi A., 151
- Garroni E., 88n
 Gasché R., 95n
 Gassendi P., 75n
 Gide A., 15n
 Giordanetti P., 103n
 Goldenbaum U., 37
 Goncharov I., 151n
 Gori G., 103n
 Gottsched J. C., 38, 67
 Goubet J.-F., 38n
 Goy I., 129n
 Grier M., 89n
 Grimm J., 69n
 Grimm W., 69n
 Grunert F., 44n
 Guyer P., 16 e n, 37n, 83n, 103n, 104, 107
- Haidt J., 146n, 158, 162-4, 165 e n
 Haimberger H. V., 24n
 Hamann J. G., 23n
 Hegel G. W. F., 30n, 124
 Heidsieck A., 56n
 Heinz M., 44n
 Herder J. G., 15n, 16-7, 23 e n, 26n, 100n, 122n
 Hinske N., 16n, 19, 83 e n, 121 e n, 123, 135n
 Hochman L., 16n, 23 e n, 63 e n, 84n, 135n
- Höwing T., 129n, 130, 133
 Hudson H., 103n, 106
 Hughes S., 147n
- Imada S., 164
- Jacobi F. H., 60 e n
 Johnson M., 164
 Jordan A. H., 164
- Kauder P., 139n
 Kimpel D., 56n, 84n, 135n
 Kleingeld P., 120n
 Klemme H., 83n
 Koch L., 139
 Koller A. M., 37n
 Kolnai A., 28n, 150 e n, 151 e n, 152, 153 e n
 Körner J., 67
 Korsmeyer C., 48n, 146n
 Kuplen M., 107
- La Harpe J. F. de, 15n
 Lakoff G., 164
 La Rocca C., 103n
 Lattanzi L., 26n, 38n, 44n, 50, 66, 122-3, 135-6
 Lecalldano E., 158n
 Leibniz G. W., 24n, 33n, 38, 40n, 46n, 60 e n, 61-7, 121
 Lessing G. E., 15-7, 20, 23 e n, 24 e n, 25n, 39, 46, 54-5, 56 e n, 57, 60, 66, 67 e n, 68, 71, 75n, 78 e n, 89n, 100, 109n, 133, 147, 167
 Locke J., 33n
 Lohmar D., 103n
 Longuenesse B., 93n
 Loudon R., 119-20, 123-4
 Macor L. A., 22n

- Magni S. F., 158
 Makkreel R. A., 88n
 Martino A., 45n, 46-7, 63, 66-7
 Maupertuis P. L., 61, 70, 72 e n
 Mazzocut-Mis M., 36n, 70, 103n
 McCauley C. R., 146n, 162-4
 McConnell S., 103n, 106
 Meier G. F., 16, 21, 37, 38 e n, 41 e n, 42, 45-6, 88, 92-3
 Meier J.-P., 24n, 42n, 44n, 59
 Menninghaus W., 16n, 23, 48n, 100, 145n, 146n, 147n, 150 e n, 153n
 Menzel N., 69n
 Michelsen P., 57n, 135n
 Miller W. I., 146n, 153, 159n, 160
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 59n
 Morgan D., 103n
 Müller H., 15n
 Munzel G. F., 118n
- Nannini A., 146n
 Nicolai C. F., 24 e n, 46, 54, 56 e n, 122n
 Nietzsche F., 145n
 Nivelles A., 58n
 Nolte F. O., 56n
 Norton R. E., 37n
 Nowitzki H.-P., 45n
 Nussbaum M., 146n, 157-8, 159 e n, 160 e n, 161 e n, 162-3
 Nuzzo A., 18n, 84n, 125-6, 129
- Pareyson L., 147n
 Parret H., 103n, 104n
 Pätzold D., 61
 Pellegrini A., 38n
 Perniola M., 146n
 Pimpinella P., 38n
 Pinna G., 148 e n
 Pippin R., 95n
- Pollok A., 63n, 99 e n
 Pouilly L. J. Levesque de, 44n, 45n
 Prinz J., 165n
- Quercy P., 46n
- Rajiva S., 88n
 Ranke W., 52n
 Recki B., 125n
 Reinhold K. L., 84
 Ricot J., 147n
 Rind M., 103n
 Rohlf M., 138n
 Rongen S., 23n
 Rosenkranz K., 145n
 Rozin P., 146n, 158, 160-5
 Rumore P., 35n, 39, 40, 88n, 93-4
- Sauder G., 45n, 147n
 Schelling F. W. J., 66n
 Schiller F., 78n, 84, 134n, 147 e n, 148, 149 e n
 Schings H.-J., 57n
 Schlegel J. A., 16, 23-4, 26 e n, 27, 36
 Schmidt J., 85n
 Schmitz H., 150n
 Schnall S., 162, 164-5
 Schneider H. J., 135
 Scholl A., 30n
 Shaftesbury (A. A. Cooper), 50
 Shell S. M., 116
 Shier D., 102 e n, 103 e n
 Siani A., 134n
 Singer R., 26n
 Spalding J. J., 121 e n, 122
 Stark W., 119
 Steenhagen M., 104-5
 Stiening G., 44n
 Stöckmann E., 45n, 80
 Straub E., 38n

- | | |
|--|---|
| Sulzer J. G., 23n, 44 e n, 45 e n, 46-7,
49-50, 63n, 67, 74 | Vesper A., 88, 89n |
| Szondi P., 66n | Vitale F., 154 e n |
| | Vogt W., 24n |
|
 | |
| Tedeschini M., 151n | Walch J. G., 69n |
| Tedesco S., 38n, 40n | Wenzel C., 102n, 103 e n, 104 |
| Theis R., 83 | Wiese B. von, 67 |
| Thomson G., 103n | Wilson R. R., 146n |
| Tomasi G., 134n | Winckelmann J. J., 15n, 30n |
| Tomasoni F., 46n | Wolff C., 16, 24n, 33n, 38, 40n, 42 e n,
62, 65, 67, 71, 131 |
| Tonelli G., 56n | Wollheim R., 167 |
| Trentani F., 136n | |
|
 | |
| Uehling T. E., 95n | Zammito J., 16n, 83n, 117n, 127n |

