

Ripensare il sublime: dal Settecento a oggi

di Maddalena Mazzocut-Mis

Università degli Studi di Milano

✉ maddalena.mazzocut-mis@unimi.it

This paper encapsulates a lecture delivered during the 2024 ‘Negative Emotions’ conference series at the Corrente Foundation. It aims to provide an overview of current research and scholarly interest in negative emotions, particularly the sublime, rather than a comprehensive analysis. The discussion is anchored in eighteenth-century theoretical frameworks, serving as a basis for exploring the evolution and reinterpretation of these ideas in modern academic discourse.

The eighteenth century was pivotal for the philosophical examination of the sublime. Beginning with the ideas of Jean-Baptiste Du Bos (1719), Edmund Burke’s 1757 treatise on the sublime and beautiful distinguished the sublime as an experience that evokes a profound emotional response, both fearsome and exhilarating. In contemporary research, the sublime remains a significant area of interest, intersecting disciplines such as psychology, aesthetics, and neuroscience. Recent studies employing neuroimaging techniques have shown that experiences of the sublime activate neural pathways associated with both fear and pleasure, highlighting its complex nature. Additionally, immersive VR environments are used to evoke feelings of awe and the sublime, providing insights into how modern technology can replicate and study profound emotional experiences.

Keyword:

Jean-Baptiste Du Bos, Edmund Burke, Sublime, Negative Emotions

Questioni preliminari

Questo articolo rappresenta la sintesi di una lezione, tenuta durante un ciclo di conferenze presso la Fondazione Corrente nel 2024, dedicata alle ‘Emozioni negative’. Non ha quindi nessuna pretesa di esaustività ma vuole dare una panoramica dell’interesse che tali emozioni – e in particolare il sublime – stimolano nella ricerca attuale, a partire dalle loro basi teoriche settecentesche.

La categoria estetica del sublime è complessa e sfaccettata: la sua polarità negativa, il suo

oscillare tra il dispiacere e il piacere, i suoi paradossi la rendono una materia delicata ma di estremo interesse.

Il sublime non persuade ma illumina come un lampo e dà forza straordinaria all'eloquio dell'oratore a tal punto che la nostra anima "preso possesso di un superbo trampolino di lancio, si riempie di gioia e di orgoglio, quasi che essa stessa avesse creato quel che ha udito"¹. Nel Sei e Settecento, il testo longiniano ora citato, vive la sua rinascita grazie alla traduzione-interpretazione di Boileau². La scelta di spiegare l'eccellenza di un'opera in base al suo effetto, alla durata temporale e all'estensione geografica di tale effetto, cede il posto a una ricerca che esalta la meraviglia. All'opera si chiede di stimolare un elevato coinvolgimento emotivo. Questa la posizione di Jean-Baptiste Du Bos (1719)³, che lascia cadere quell'ammirazione sublime e quell'estasi ricordate, via Longino, da Boileau, cercando non tanto una norma assoluta, quanto un criterio valido nella maggior parte dei casi.

Spetta a Edmund Burke (1757)⁴ il merito di avere consapevolmente teorizzato che il sublime non è semplicemente la forma più alta della bellezza, ma l'opposto del bello, il contrario dell'idea della regolarità, della proporzione, dell'armonia, della forma e dell'equilibrio. Per Burke il sublime è, dal punto di vista soggettivo, *delight*, cioè piacere misto a terrore. Dal lato oggettivo, vi sono in natura proprietà particolari atte a produrlo, e nell'arte, parole oscure e indefinite che suscitano la passione.

Ora, tanto per Du Bos quanto per Burke il dolore percorre una via d'accesso privilegiata all'animo umano, andando direttamente al cuore e suscitando vivissime emozioni. Le tematiche di derivazione lucreziana hanno subito una metamorfosi ma sono ancora riconoscibili. Ricordando Lucrezio, Du Bos rammenta – e Burke porterà alle estreme conseguenze – che "è emozionante vedere dalla riva un vascello lottare contro le onde che lo vogliono inghiottire, come pure guardare una battaglia da un'altura, da cui si assiste in piena sicurezza"⁵.

¹ Queste parole, che mai come oggi suonano attuali, si possono leggere nel breve trattato di Longino (o meglio, Pseudo-Longino), *Del sublime*, che si colloca nella prima età imperiale. Pseudo-Longino, 1991, VII, 2, pp. 144-145. Per una panoramica sulle radici estetiche del sublime, cfr. Giordanetti & Mazzocut-Mis, 2005.

² *Traité du Sublime ou du Merveilleux dans le Discours traduit du Grec de Longin*, 1674.

³ Cfr. JB. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* (2005), a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, Aesthetica, Palermo.

⁴ Cfr. E. Burke, *Inchiesta sul bello e il sublime* (20028), a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica, Palermo.

⁵ Cfr. JB. Du Bos, *op. cit.*, p.40. Si rimanda per ulteriori approfondimenti su questi temi a MAZZOCUT-

Allora, si chiedono i pensatori del Settecento, che differenza sussiste tra uno spettacolo di gladiatori e una tragedia? E l'arte ha veramente come scopo quello di suscitare il dolore?

Siamo di fronte a quello che viene chiamato il paradosso della tragedia, e precisamente: "1. le tragedie nell'ambito della finzione suscitano in noi emozioni negative genuine; 2. se qualcosa suscita in noi emozioni negative tendiamo a evitarlo; 3. tuttavia, non tendiamo a evitare di assistere alle tragedie nell'ambito della finzione, anzi le ricerchiamo"⁶.

Le emozioni negative possono essere declinate in modi diversi: il dolore per la perdita di una persona cara è diverso dal dolore per una sconfitta. Eppure, ci sono delle emozioni delle quali andiamo in cerca e delle emozioni che tendiamo a evitare. La situazione si ribalta quando siamo nel contesto della finzione, nel senso che queste emozioni come il timore, lo sgomento e il terrore sono quelle che desideriamo e che apprezziamo – tanto più quanto più sono forti – quando scegliamo un film, una serie tv, un romanzo, etc. Spingendo gli esempi verso la ripugnanza o il disgusto, si può addirittura parlare di paradosso dell'orrore – la popolarità del genere horror è un esempio evidente.

Per la ricerca attuale, la varietà di reazioni fisiologiche descritte da Du Bos o da Burke è probabilmente insufficiente e fenomenologicamente limitata. La reazione fisiologica, che produce una sorta di tensione nelle nostre fibre muscolari e nervose, potrebbe essere provocata "da un mero meccanismo del corpo", non meglio specificato⁷. Sebbene la visione di Burke possa essere considerata riduzionistica o meccanicistica, non di meno essa risulta di estremo interesse nel contesto di una ricerca fisiologica⁸. La dimensione somatica dell'esperienza estetica "aiuta a spiegare la pretesa dell'arte di avere un valore cognitivo peculiare. [...] La conoscenza ancorata nella pratica incarnata è più saldamente sicura che se fosse semplicemente ancorata al pensiero astratto"⁹.

Un fatto è certo: tanto in Du Bos quanto in Burke l'estetica è radicata all'interno di una

MIS, Maria, *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Mondadori-Le Monnier, Firenze 2009;

DUMOUCHEL, Didier, DAUVOIS, Denis (a cura di), *Vers l'esthétique. Penser avec les réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719) de Jean-Baptiste Du Bos*, Hermann, Paris 2015.

EVANS, Bernard, «From Bullfights to Bollywood: The Contemporary Relevance of Jean-Baptiste Du Bos's Approach to the Arts», *The Central European Journal of Aesthetics*, 55/2, 2018, pp. 180-197;

YOUNG, James, CAMERON, Margaret, «Jean-Baptiste Du Bos' *Critical Reflections on Poetry and Painting* and Hume's *Treatise*», *British Journal of Aesthetics*, 58/2, 2018, pp. 119-130.

⁶ A. Smuts, «Art and Negative Affect», *Philosophy Compass*, 4/1, 2009, p.43.

⁷ R. Shusterman, *Thinking Through the Body: Essays in Somaesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, p. 158.

⁸ Cfr. *ivi*, pp. 145

⁹ Cfr. *ivi*, p. 147

ontologia empirista. Il gusto è per entrambi, prima di tutto, un piacere dei sensi. Il *delight* è effettivamente descritto nei termini di una specifica espressione del corpo.

Vi sono poi, per Burke, idee capaci di produrre una forte impressione che derivano dalla messa in pericolo dell'autopreservazione o sono relative alla "società". Le passioni che riguardano l'autopreservazione sono connesse al dolore o al pericolo. "Le idee di *dolore*, *malattia*, *morte*, riempiono la mente di forti emozioni di orrore; ma le idee di *vita* e di *salute*, sebbene ci mettano in grado di provare piacere, non producono col semplice godimento altrettanta impressione"¹⁰. Le passioni relative alla società "riguardano la generazione", la riproduzione e "hanno la loro origine nell'appagamento e nel piacere", un piacere intenso, violento e perfino estatico¹¹.

Il piacere del sublime è unico e particolare e, stimolato da uno choc, dà origine a quello che si può chiamare 'piacere negativo'. Dolore e terrore causano una contrazione o tensione violentissima dei nervi che genera il *delight*, inteso come piacere negativo. Il termine *delight* indica quindi una via di mezzo: che sia un passaggio come nella cessazione del piacere o del dolore – una sorta di vissuto ambiguo, di illanguidimento – o che sia il punto di mezzo di una tensione tra forze contrapposte, un limite sottilissimo che si rischia di travalicare, come nel terrore.

Il terrore diletta perché eccita, eppure, Burke lo sottolinea più volte, non deve mai essere eccessivo: dev'essere sopportabile. Tutto quanto possa infondere "idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in un certo senso terribile o che riguarda oggetti terribili o che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte del *sublime*"¹².

L'esperienza del sublime non differisce da quella del bello solo qualitativamente, ma anche quantitativamente, tanto che il sublime sarà riconosciuto come la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire, dato che l'emozione provocata dal terrore è molto più profonda di quella generata da qualsiasi 'piacere positivo'. Se la bellezza agisce rilassando l'intero organismo, l'esperienza che conduce al sublime provoca una tensione dei nervi e una contrazione dei muscoli e ciò nel tentativo di resistere alla violenza dell'oggetto.

Lo possiamo sperimentare ogni giorno: quando guardiamo un film horror, la nostra risposta fisiologica è simile a quella della paura (aumento del battito cardiaco e

¹⁰ Cit. Burke, *op. cit.*, p. 70.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 72.

¹² Cfr. *ivi*, p. 71.

sudorazione). Eppure, non segue un'effettiva reazione. Non c'è dubbio, infatti, che davanti alle immagini di paura, orrore, sofferenza si attivino reazioni somatiche e viscerali, ma, tranne in casi patologici, le emozioni non trapassano mai in azioni. Abbiamo paura ma non scappiamo. Interviene quella che possiamo chiamare una forma di inibizione all'azione. Tale inibizione può avere a che fare con la consapevolezza di non correre o di non veder correre un pericolo reale.

Le azioni vere e proprie, quelle che faremmo nella realtà, possono essere simulate, ma la modellazione delle azioni nelle aree premotorie non porta a un'effettiva azione: i centri motori "risuonano" ma non eseguono. Esiste una differenza tra l'attivazione prodotta da una smorfia di dolore della vittima di un incidente – e che stiamo soccorrendo – e quella prodotta da un dipinto. Tutti noi riconosciamo tale differenza, ma risulta difficile da articolare e ovviamente da spiegare¹³.

Alcune risposte

Emily Brady¹⁴ sottolinea che nella storia dell'estetica ci sono almeno due modi principali per risolvere il paradosso del piacere delle emozioni negative: la teoria della *meta-risposta* e la teoria della *conversione*. La prima afferma che se il terrore e la paura sono esperienze negative, effettivamente dolorose per il soggetto che le sta vivendo, il piacere non è altro che una meta-risposta. "[...] [L]a meta-risposta è un riconoscimento della nostra capacità di provare emozioni in modo appropriato - di compatire qualcuno in una situazione tragica"¹⁵, stimolando il nostro profondo senso di umanità. Questo fatto suscita in noi una meta-reazione: una gratificazione perché ci scopriamo esseri dotati di un'etica. Non solo. Un secondo nucleo nevralgico è dato anche dal fatto che l'attività emotiva è piacevole anche se provocata dalla vista di oggetti brutti o, meglio, imperfetti, poiché ci rende coscienti di un maggior grado di realtà del nostro essere. Peter de Bolla sostiene che anche in Burke l'esperienza del sublime porta a una "espansione della coscienza per

¹³Per approfondire si rimanda a D'ANGELO, Paolo, *Una certa idea di arte* (I cap.), in D'ANGELO, Paolo, *La tirannia delle emozioni*, il Mulino, Bologna 2020.

¹⁴ Cfr. E. Brady, *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics, and Nature*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

¹⁵ Ivi., p. 153.

cui la mente giunge a un'esperienza travolgente del proprio potere"¹⁶. Questa interpretazione evidenzia un'intromissione troppo esplicita della ragione nella visione di Burke. Piuttosto il sublime porta, come de Bolla già sottolinea, a un desiderio di "self-annihilation"¹⁷ che ambigualmente gioca con l'autopreservazione. Potremmo dire che nel sublime il 'self' lavora in bilico tra la propria salvaguardia e il proprio annientamento (o, meglio, pericolo di annientamento), esaltando una sorta di consapevolezza psicofisiologica del sé, che necessita di essere indagata¹⁸.

In base alla seconda soluzione (la teoria della *conversione*), c'è una distinzione tra le emozioni percepite (piacere) e gli oggetti che le suscitano (dolore, per il quale si potrebbe provare un sentimento di disapprovazione); tale soluzione è compatibile con una visione che definisce il sublime come un sentimento misto, composto da insoddisfazione per l'oggetto e soddisfazione per la sua rappresentazione. Tuttavia, se l'oggetto ci tocca troppo da vicino o se soggetto e oggetto si mescolano, il piacere diminuisce o scompare del tutto e il dolore prende il sopravvento.

Veniamo a un'ulteriore considerazione. La tesi secondo la quale il piacere della disgrazia altrui sia legato a un piacere di tipo conoscitivo – godiamo nel conoscere più dettagli possibile di una disgrazia o nel sapere come la trama di una tragedia si articola e si conclude. L'esperienza dell'orrore è il "prezzo che siamo disposti a pagare" per i piaceri della scoperta¹⁹. Tuttavia, il piacere della scoperta di nuovi accadimenti o della ricerca del dettaglio è unicamente legato all'emozione generata e non al piacere della scoperta fine a se stessa. Scopo dell'arte per Du Bos non è l'indagine o l'approfondimento del particolare; non sono i processi conoscitivi a determinare il piacere del gusto. La finalità estetica precede la conoscenza dell'oggetto artistico che è conforme al fine quando la sua rappresentazione è legata immediatamente al sentimento di piacere.

Du Bos insiste invece sul piacere di controllo dell'attività emotiva nel caso di passioni artificiali. Controllo che produrrebbe una forma di godimento. La possibilità di dominare le emozioni negative, sospendendo la fonte di dolore quando è troppo intensa (volgere lo

¹⁶Cit. P. De Bolla, *The Discourse of the Sublime: Readings in History, Aesthetics and the Subject*, Basil Blackwell, Oxford 1989, p.71 e cfr. DORAN, Robert, *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*, Cambridge University Press, Cambridge 2017, pp. 159-60.

¹⁷ Ivi. p. 70.

¹⁸ Cfr. P. Shaw, *The Sublime*, Routledge, London/New York 2017

¹⁹ Cit. C. Noël, *The Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York 1990/1990, p. 186 e cfr. Smuts, *op. cit.*, p. 47.

sguardo altrove), è piacevole quando il gioco non si fa troppo scoperto. In questo senso le esperienze artistiche sono molto meno dolorose di quelle nella vita reale, perché nell'arte i nostri poteri di controllo sono molto più efficaci²⁰. In effetti Du Bos afferma che nella finzione possiamo entrare e uscire esercitando un controllo razionale che sospende lo stato di pena. La situazione di controllo emozionale è gradevole in sé. Nulla soddisfa di più lo spettatore del fatto di poter uscire indenne da una situazione di pericolo semplicemente distogliendo lo sguardo. Una sensazione di onnipotenza che potrebbe addirittura superare quella provata da ogni spettatore quando è al corrente di ciò che sta per accadere all'ignaro protagonista di una storia.

Anche la differenza tra il ruolo dei sensi, che credono nella realtà di ciò che viene imitato, e quello delle facoltà superiori dell'anima, che avvertono del carattere illusorio dell'oggetto – un aspetto sensibile di non-coscienza dell'illusione e di dolore e un carattere intellettuale di coscienza e di piacere – è nella pratica della fruizione un continuo scambio tra un piano e l'altro. Le affezioni dolorose, i sentimenti di pietà, la commozione simpatetica, ogni sorta di coinvolgimento emotivo sono la prova che la risposta del fruitore e il meccanismo di fruizione sono perfettamente riusciti e che l'illusione 'funziona'. Lo spettatore non sta indietreggiando, ma 'entra' nel gioco della rappresentazione.

Certo, come afferma Smuts, la soddisfazione conseguente al potere di controllo non giustifica il fatto che cerchiamo passioni negative e violente come fonte di godimento²¹. In effetti, ed è Du Bos ancora il protagonista di questa affermazione, se non associassimo ad esempio al terrore nella finzione un piacere seppur negativo, nessuno amerebbe la tragedia. Si deve fingere di credere per aver paura.

Anche Levinson²² ha proposto una serie articolata di soluzioni come la soluzione *compensativa* che suppone che gli aspetti negativi delle emozioni vengano compensati da acquisizioni su altri piani, ad esempio cognitivi o morali, o la soluzione di *conversione* secondo la quale la negatività dell'emozione si trasforma o converte in qualcosa di positivo.

²⁰ Cfr. Smuts, *op. cit.*, p. 45.

²¹ Ivi. p. 46.

²² Cfr. J. Levinson, «Emotion in Response to Art», in *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2006.

Levinson descrive altre tre soluzioni: *organicistica*, di *dissolvenza* e *del make-believe*. Per la prima, la negatività delle emozioni s'inserisce, ovvero si scioglie, in una totalità più complessa e, allo stesso tempo, meno negativa. Per la seconda e la terza soluzione le emozioni negative non sono intrinsecamente spiacevoli, poiché non sono emozioni reali, ma dei surrogati che si dissolvono presto e non perdurano nemmeno a livello fisiologico. Ora, se guardiamo tutte le teorie elaborate, incontriamo due problemi poco tematizzati: il primo è relativo al meccanismo di regolazione delle emozioni, di cui fa cenno Du Bos. Tanto nella vita reale quanto, e soprattutto, nell'arte, non siamo mai completamente in balia delle nostre emozioni; al contrario possiamo intervenire su di esse, attenuarne la manifestazione, moderarne o inibirne la risposta. La regolazione delle emozioni è un fenomeno noto agli psicologi ed essenziale nel processo di crescita del bambino²³. Come già Burke sottolineava, una storia d'orrore è piacevole solo se siamo nel pieno controllo delle nostre emozioni e della stessa situazione. La sicurezza del distacco, del distanziamento potrebbero essere la fonte del mio piacere (per Burke a dire il vero l'autopreservazione è solo la condizione attraverso la quale il piacere può nascere). Fare attività ricreative rischiose come alpinismo e paracadutismo è un'attività gratificante dal punto di vista emotivo. Una cosa essenziale è però mantenere il controllo della situazione. Nella vita questo elemento non è sempre possibile. In secondo luogo, sappiamo che i giochi di finzione tipici dell'apprendimento infantile sono attività che richiedono "la capacità di creare meta-rappresentazioni, ossia di immaginare qualcosa di non presente". L'esperienza estetica, nell'ambito della finzione, viene esautorata dalla necessità di ancorarsi al mondo reale. Tale esenzione assomiglia a una diminuzione di attenzione, di responsabilità e quindi di capacità di apprendimento. Ma una domanda sorge spontanea: impariamo solo della realtà? O, forse, non impariamo molto di più quando siamo immersi in un ambito finzionale-emozionale?²⁴.

²³ Cfr. su questi argomenti il par. *Una certa idea di arte* (I cap.), in D'Angelo, 2020.

²⁴ Cfr. P. D'Angelo, *La tirannia delle emozioni*, il Mulino, Bologna 2020.

La ricerca attuale

Quanto descritto sopra trova solo in parte riscontro nella ricerca empirica attuale. La tematica del sublime si rivela troppo complessa e necessita ancora di molti passaggi teorici per essere sottoposta a una analisi empirica che dia risultati certi.

Ovviamente, i meccanismi biologici dell'apprezzamento estetico, debitamente misurati, rappresentano un elemento empirico che la sperimentazione settecentesca non era in grado di misurare. Le neuroscienze applicate all'arte – dalla neurocritica dell'arte (dove sono evidenti istanze che riconducono al dato neurologico la complessità espressiva dell'opera) alla neuroestetica propriamente detta fino alla neurostoria dell'arte – hanno dato nel recente passato dei risultati apprezzabili. Dall'uso delle tecniche di neuroimaging nei processi critico-estetici alla scoperta dei “neuroni specchio”, che si sono inseriti nella lunga storia dell'estetica dell'empatia (adeguandosi a essa o rivoluzionandola, a seconda delle prospettive), la neuroestetica ha dialogato con le basi della disciplina estetica, che a sua volta si è adeguata alle esigenze della sperimentazione. Ad esempio, chiamare “emozione” l'esperienza del sublime ha rappresentato una variante della ricerca teorica che ben si è ‘adattata’ alla sperimentazione²⁵.

Tuttavia, proprio tale ‘adattamento’ pone problemi teorici di rilievo. Il sublime è indagato – seguendo la scia di Du Bos e poi Burke – come una emozione complessa. Eppure, sempre più spesso (come si avrà modo di illustrare tra poco), il sublime viene declinato come ‘profonda meraviglia’ e cioè come *awe*. La componente di ‘meraviglia’ è sicuramente presente nel sublime ma solo come stadio iniziale. Al contrario, la doppia componente di piacere e dispiacere generata dal sublime, così come declinato da Burke, viene più difficilmente indagata. Per Burke, lo stupore iniziale lascia il posto – anche senza arrivare alla componente kantiana – a un duplice sentimento, altamente contrastante, di spavento, misto anche a orrore e piacere, perfino esaltazione, forse elevazione, tipica di questo godimento. Tale doppia componente, indagata solo inizialmente, si è persa negli sviluppi più recenti della ricerca.

Va infatti ricordato che già nel 2014 Tomohiro Ishizu e Semir Zeki avevano pubblicato uno studio intitolato *A Neurobiological Enquiry into the Origins of our Experience of the*

²⁵ Cfr. T. Cochrane, COCHRANE, Tom, «The Emotional Experience of the Sublime», *Canadian Journal of Philosophy*, 42/2, 2012.

*Sublime and Beautiful*²⁶, seguendo la scia delle indagini di Burke (come si evince dal titolo). È il risultato di una ricerca su ventun partecipanti a cui sono state mostrate immagini relative al bello naturale e al sublime mentre erano sottoposti a scansioni cerebrali, tramite risonanza magnetica funzionale (fMRI).

Ishizu e Seki non arrivano in questo studio a conclusioni generalizzabili: avvertono che i risultati sono difficili da tematizzare proprio a causa dell'ampiezza della categoria del sublime e delle diverse e a volte divergenti interpretazioni di 'paura' e 'orrore'. Inoltre, specificano che la letteratura scientifica non concorda su quali aree specifiche del sistema nervoso siano responsabili di funzioni complesse.

Il dato rilevante è che la ricerca dimostra che la bellezza naturale e il sublime attivano aree cerebrali diverse e suscitano esperienze molto differenti, come ipotizzato da Burke. Tuttavia, durante l'esperimento non sono state attivate le aree cerebrali associate alla paura, alla minaccia (come l'insula e l'amigdala) o al dolore (corteccia cingolata anteriore), ma aree corticali coinvolte nelle funzioni cognitive.

Ora, al di là di qualsiasi soluzione locazionista, la ricerca evidenzia che bisogna necessariamente integrare un'analisi della complessità legata alla fruizione del sublime per indirizzare la ricerca e migliorare i risultati.

Già nel 2009, nell'ambito delle conferenze "Generative Art" del Politecnico di Milano, P. Galanter aveva scritto il documento *Complexity, Neuroaesthetics, and Computational Aesthetic Evaluation*, esplorando processi che avrebbero permesso ai computer di effettuare valutazioni estetiche (anche riguardo al sublime). Un tale modello avrebbe dovuto includere un equilibrio tra ordine e disordine e sarebbe stato predisposto a riconoscere la "complessità efficace" (la combinazione tra ordine e disordine) propria dei sistemi viventi. Nell'ipotesi di Galanter, il piacere estetico negli esseri umani derivava da un'armonizzazione tra il nostro sistema nervoso e gli oggetti di complessità efficace (come quelli simili ai sistemi viventi o ecologici). Altri fattori necessari per generare un'arte creativa erano la variazione e la ripetizione ciclica, secondo un modello di cambiamento evolutivo²⁷.

Il Max-Planck Institut für empirische Ästhetik con Winfried Menninghaus, adottando un approccio empirico, aveva poi utilizzato, negli stessi anni e in quelli a venire, metodi

²⁶ Cfr. T.Ishizu, S. Zeki., «A Neurobiological Enquiry into the Origins of Our Experience of the Sublime and Beautiful», *Frontiers in Human Neuroscience*, 2024, 8, pp. 891.

²⁷ Cfr. Colabella, *op cit.*

scientifici per analizzare le reazioni delle persone a diverse categorie estetiche. Una delle ricerche significative del centro riguardava l'analisi delle reazioni cognitive ed emotive agli stimoli estetici. Utilizzando tecniche come la risonanza magnetica funzionale (fMRI), gli studiosi avevano investigato come specifiche aree del cervello rispondessero a diverse forme d'arte e categorie estetiche, incluso il sublime. Gli studi avevano mostrato che esperienze estetiche diverse attivavano differenti regioni cerebrali, sostenendo l'ipotesi che la percezione del sublime e della bellezza coinvolgesse processi distinti nel cervello umano.

Qualche anno fa, insieme a un gruppo di psichiatri dell'Università degli Studi di Milano, del Politecnico di Milano e psicologi dell'Università Cattolica del Sacro cuore, ho partecipato a un progetto finanziato intitolato *SUBRAIN – The origin of the sublime power in the brain: an integrated EEG-TMS study*²⁸. Il progetto, di cui si attende a breve la pubblicazione dei risultati, indagava le basi neurali di una emozione complessa come quella generata dal sublime a partire dalle constatazioni che la filosofia del Settecento e in particolare le ricerche di Burke avevano messo in evidenza. La ricerca integrava scenari *nature-based Virtual Reality* (nVRs) con la registrazione simultanea di segnali elettroencefalografici (EEG). La tecnica EEG non invasiva consentiva di catturare l'attività elettrica del cervello in tempo reale, ed era molto promettente per esplorare le dinamiche neurali associate a esperienze emotive complesse.

Quindici volontari sani avevano partecipato allo studio; le registrazioni EEG sono state eseguite durante la navigazione dei partecipanti all'interno di quattro VR immersivi, tre dei quali progettati per suscitare una profonda sensazione di stupore e meraviglia correlata all'emozione del sublime e uno pensato come scenario di riferimento (ambiente virtuale neutro).

I risultati, sebbene rivolti più allo stato di profonda meraviglia che al coinvolgimento della doppia componente di piacere e dispiacere, confermano le intuizioni e le analisi teoriche, mettendo in rilievo come lo stupore generato dal sublime non sia uno stato

²⁸ Relativamente al progetto: reference code - PT/FB/BL-2020-288; capofila - Ca' Granda Ospedale Maggiore Policlinico; partners - Università degli studi di Milano e Università Cattolica del Sacro Cuore; reserchers - E. Maggioni, P.G. Schiena, A. Gaggioli, M. Mazzocut-Mis, ecc.; ente finanziatore - Bial Foundation.

Cfr. E. Bondi, F. Carbone, M. Pizzolante, G. Schiena, A. Ferro, M. Mazzocut-Mis, A. Gaggioli, A. Chirico, P. Brambilla, E. Maggioni, «Integrating virtual reality, electroencephalography, and transcranial magnetic stimulation to study the neural origin of the sublime: The SUBRAIN protocol», *MedRxiv*, 2024, 04.14.24305786; doi: <https://doi.org/10.1101/2024.04.14.24305786>, Preprint.

emotivo uniforme e venga generato attraverso percorsi diversi sia emotivi sia sensoriali sia cognitivi.

*Unveiling the underlying structure of awe in virtual reality and in autobiographical recall: an exploratory study*²⁹ è a oggi l'ultimo saggio pubblicato dalla scuola che fa capo all'Università Cattolica. Il sublime declinato come *awe*, e quindi come profonda meraviglia, viene stimolato in modo controllato attraverso la realtà virtuale e ambienti immersivi. Il 'richiamo autobiografico' è la tecnica che qui viene integrata – si chiede ai partecipanti di ricordare eventi personali che hanno evocato stupore.

Lo studio si è svolto in due fasi: nella prima, i ricercatori hanno indagato lo stupore sublime evocato tramite il richiamo autobiografico, mentre nella seconda hanno utilizzato la realtà virtuale. Lo studio ha anche indagato l'influenza delle differenze culturali – italiana e anglosassone – sull'esperienza sublime (variazioni di tratto e di stato) e ha fornito nuove intuizioni sulla modalità di indurre questa emozione attraverso ambienti simulati.

Negli ultimi anni, quindi, si è fatta strada l'esigenza di mettere meglio a fuoco non solo la natura del sublime come emozione complessa, ma il modo di stimolarlo, sotto controllo sperimentale, per meglio comprenderlo.

Tuttavia, una componente che risulta assente nelle ricerche sperimentali e che invece, come abbiamo visto in precedenza, impegna moltissimo le indagini teoriche rivolte al sublime è la distinzione tra un sublime stimolato nella realtà e un sublime di finzione. Ci si potrebbe anche aspettare che la risposta dello spettatore cambi nelle due situazioni non solo a livello quantitativo (risposta emotiva più intensa nella realtà e meno intensa nella finzione) ma più propriamente qualitativo.

Procedendo in questo ambito, bisognerebbe quindi indagare più a fondo la pasta stessa di cui sono fatte le emozioni (puntando ad esempio sulla distinzione tra emozioni e sentimenti di cui mi sto occupando) per arrivare a risultati più soddisfacenti. Un dato certo è che la collaborazione tra psicologi, psichiatri, neurologi e filosofi si mostra addirittura indispensabile e determinante. La funzione del filosofo è quella di sottolineare la necessità di andare nella direzione di un'indagine qualitativa che differenzi non solo tra

²⁹ Cfr. A. Chirico, F. Borghesi, D.B. Yaden, M. Pizzolante, E.D. Sarcinella, P. Cipresso, A. Gaggioli., «Unveiling the underlying structure of awe in virtual reality and in autobiographical recall: An exploratory study», *Scientific Reports*, 2024, 14/1, pp. 12474.

emozioni ed emozioni, ma tra emozioni e sentimenti, tra emozioni nella realtà e nella finzione e ponga le basi per un'indagine del sublime quale sentimento misto nella sua doppia componente di piacere e dispiacere.

Il sublime è certamente il sentimento più comunemente provato ma è anche un'emozione stratificata che richiede, a priori rispetto alla sua indagine scientifica, di essere chiarita a livello teorico. Le elaborazioni del Settecento possono ancora oggi rappresentare una base di partenza imprescindibile. La strada della ricerca è ancora lunga.

Nota Bibliografica

BONDI, Elena, CARBONE, Flavia, PIZZOLANTE, Marta, SCHIENA, Giandomenico, FERRO, Adele, MAZZOCUT-MIS, Maddalena, GAGGIOLI, Andrea, CHIRICO, Alice, BRAMBILLA, Paolo, MAGGIONI, Eleonora, «Integrating virtual reality, electroencephalography, and transcranial magnetic stimulation to study the neural origin of the sublime: The SUBRAIN protocol», *MedRxiv*, 2024, 04.14.24305786; doi: <https://doi.org/10.1101/2024.04.14.24305786>, Preprint.

BRADY, Emily, *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics, and Nature*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

BURKE, Edmund, *Inchiesta sul bello e il sublime* (20028), a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica, Palermo.

CHIRICO, Alice, BORGHESI, Francesca, David B, YADEN, Marta, PIZZOLANTE, Eleonora Diletta, SARCINELLA, Pietro, CIPRESSO, P., Andrea GAGGIOLI, «Unveiling the underlying structure of awe in virtual reality and in autobiographical recall: An exploratory study», *Scientific Reports*, 2024, 14/1, pp. 12474.

COLABELLA, E., *Generative Art*, 11th Generative Art Conference, 2008, disponibile online: <http://www.generativeart.com/on/cic/papersGA2008/18.pdf>

COCHRANE, Tom, «The Emotional Experience of the Sublime», *Canadian Journal of Philosophy*, 42/2, 2012.

D'ANGELO, Paolo, *La tirannia delle emozioni*, il Mulino, Bologna 2020.

DE BOLLA, Peter, *The Discourse of the Sublime: Readings in History, Aesthetics and the Subject*, Basil Blackwell, Oxford 1989.

DORAN, Robert, *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*, Cambridge University Press, Cambridge 2017.

DU BOS, Jean-Baptiste, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* (2005), a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, Aesthetica, Palermo.

DUMOUCHEL, Didier, DAUVOIS, Denis (a cura di), *Vers l'esthétique. Penser avec les réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719) de Jean-Baptiste Du Bos*, Hermann, Paris 2015.

EVANS, Bernard, «From Bullfights to Bollywood: The Contemporary Relevance of Jean-Baptiste Du Bos's Approach to the Arts», *The Central European Journal of Aesthetics*, 55/2, 2018, pp. 180-197.

GIORDANETTI, Paolo, MAZZOCUT-MIS, Maria, *I luoghi del sublime moderno. Percorso antologico-critico*, LED, Milano 2005.

ISHIZU, T., ZEKI, S., «A Neurobiological Enquiry into the Origins of Our Experience of the Sublime and Beautiful», *Frontiers in Human Neuroscience*, 2024, 8, pp. 891.

LEVINSON, Jerrold, «Emotion in Response to Art», in *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2006.

MAZZOCUT-MIS, Maria, *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Mondadori-Le Monnier, Firenze 2009.

NOËL, Carroll, *The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York 1990.

PSEUDO-LONGINO, *Del sublime* (1991), a cura di F. Donadi, Rizzoli, Milano.

SHUSTERMAN, Richard, *Thinking Through the Body: Essays in Somaesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.

SHAW, Philip, *The Sublime*, Routledge, London/New York 2017.

SMUTS, Aaron, «Art and Negative Affect», *Philosophy Compass*, 4/1, 2009, pp. 39-55.

YOUNG, James, CAMERON, Margaret, «Jean-Baptiste Du Bos' *Critical Reflections on Poetry and Painting* and Hume's *Treatise*», *British Journal of Aesthetics*, 58/2, 2018, pp. 119-130.