



*Mariannina Failla  
Nuria Sánchez Madrid (eds.)*

---

# **Le radici del senso**

**Un commentario sistematico della  
«Critica del Giudizio»**



# **Las raíces del sentido**

**Un comentario sistemático de la  
«Crítica del Juicio»**

## **CTK E-Books**

Digital Library of Kantian Studies (DLKS)  
Biblioteca Digital de Estudios Kantianos (BDEK)

### **Series**

Translatio Kantiana (TK)  
Quaestiones Kantianae (QK)  
Hermeneutica Kantiana (HK)  
Dialectica Kantiana (DK)

Esta biblioteca digital se integra en la revista *Con-Textos Kantianos International Journal of Philosophy* (CKT-IJP)

ISSN: 2386-7655

Diseño del logo de la colección CTK E-Books: Armando Menéndez

e-mail: [contextoskantianos@gmail.com](mailto:contextoskantianos@gmail.com)

Página web: [www.con-textoskantianos.net](http://www.con-textoskantianos.net)

© Nuria Sánchez Madrid, 2019

© Mariannina Failla, 2019

© CTK E-Books, Ediciones Alamanda, Madrid, 2019

Diseño y maquetación: Nuria Roca

ISBN: 978-84-949436-2-1

La edición electrónica de este libro es de acceso abierto y se distribuye bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Common Attribution (CC BY-NC-ND International 4.0) que permite la descarga de la obra y compartirla con otras personas, siempre que el autor y la fuente sean debidamente citados, pero no se autoriza su uso comercial ni se puede cambiar de ninguna manera.



Ediciones Alamanda

General Zabala, 5 E-28002 Madrid

*Mariannina Failla  
Nuria Sánchez Madrid (eds.)*

---

# Le radici del senso

Un commentario sistematico della  
«Critica del Giudizio»



# Las raíces del sentido

Un comentario sistemático de la  
«Crítica del Juicio»



# Indice

MARIANNINA FAILLA	
<i>Introduzione: Senso e dinamica della facoltà di giudicare</i> .....	7
NURIA SÁNCHEZ MADRID	
<i>Luminose tenebre. Le «Introduzioni» alla Critica del Giudizio come problema (KU, EEKU e Einl.)</i> .....	13
SILVANA BORUTTI	
<i>Introduzione (KU, Einl. §§ I-VIII)</i> .....	33
SILVIA DI SANZA	
<i>Analítica de lo Bello. El ser “sin interés” y la validez universal “sin concepto” (KU, §§1-9)</i> .....	51
MATÍAS OROÑO	
<i>Tercer y cuarto momento del juicio de gusto (KU, §§ 10-22)</i> .....	89
MARIANNINA FAILLA	
<i>Riflessione ed esperienza del negativo (KU, §§ 23-24)</i> .....	111
PAOLO D’ANGELO	
<i>Kant e il sublime (KU, §§ 25-29)</i> .....	137
GUIDO FRILLI	
<i>Deduzione dei giudizi estetici puri I (KU, §§ 30-34)</i> .....	159
ANSELMO APORTONE	
<i>Deduzione dei giudizi estetici puri II (KU, §§ 35-40)</i> .....	183
FRANCESCA IANNELLI	
<i>Il rivoluzionario solitario. Natura, cultura e moralità nella concezione kantiana del genio (KU, §§ 41-47)</i> .....	225
SERENA FELOJ	
<i>L’arte bella (KU, §§ 48-54)</i> .....	247

FRANCESCA MENEGONI

*Dialettica del Giudizio estetico (KU, Einl. § IX e §§ 55-60)* ..... 265

SANDRA VIVIANA PALERMO

*Dalla peculiarità delle cose in quanto fini della natura alla peculiarità dell'umano intelletto. Kant di fronte agli esseri organizzati della natura (KU, §§ 61-68)* ..... 287

FRANCESCA FANTASIA

*La finalità della natura innerhalb den Grenzen der bloßen Naturkenntnis (KU, §§ 69-74)* ..... 313

LUCA CIANCA

*Il valore modale e la portata epistemologica della teleologia fisica nella Kritik der Urteilskraft di Kant (KU, §§ 74-78)* ..... 339

RICARDO GUTIÉRREZ AGUILAR

*Metodología del discernimiento teleológico (KU, §§ 79-83)* ..... 395

FILIPPO GONELLI

*Physico-théologie, téléologie morale, éthico-théologie (KU, §§ 84-86)* ..... 423

ROBERTO R. ARAMAYO

*El ateo virtuoso (Spinoza) como héroe moral del formalismo ético kantiano con resonancias a lo Diderot (KU, § 87)* ..... 473

MATTIA FIORILLI/FRANCESCO VALERIO TOMMASI

*La ragione pura nel mondo. Il "sommo bene" (KU, §§ 88-91)* ..... 487

NURIA SÁNCHEZ MADRID

*La KU y el encuentro con el Otro. Un comentario colectivo de la Crítica del Juicio* ..... 521

*Bibliografía* ..... 539

*Note bio-bibliografiche* ..... 571

# Il rivoluzionario solitario. Natura, cultura e moralità nella concezione kantiana del genio (KU, §§ 41-47)

Francesca Iannelli

*Il genio è massimamente ingiusto verso i geni, se essi sono suoi contemporanei: da un lato crede di non averne bisogno e li reputa perciò in genere superflui – giacché egli è ciò che è senza di loro – dall'altro il loro influsso impedisce l'azione della sua corrente elettrica: per cui egli li dice addirittura dannosi.*

*F. Nietzsche, Umano troppo umano*

Nel 1887, a quasi un secolo dalla pubblicazione della *Critica della Facoltà di Giudizio*, Nietzsche accusava Kant nella *Genealogia della morale* non solo di essersi troppo concentrato sulla ricezione dello “spettatore” del bello, fraintendendola<sup>1</sup>, ma anche di aver trascurato la fase della creazione

---

1 L'attacco *nietzschiano* costituisce solo una delle tante violente critiche rivolte al concetto kantiano di piacere disinteressato che arrivano fino ai nostri giorni. Si pensi ad un testo come *La Distinction. Critique sociale du jugement* del 1979 di *Pierre Bourdieu*, secondo il quale non esiste una universale disposizione estetica «disinteressata» come vorrebbe l'estetica «accademica» di Kant o a *The Biological Origins of Art* del 1998 di Nancy Aiken, secondo la quale sostenere che l'arte è disinteressata è contraddittorio, come del resto lo sarebbe per qualsiasi altro comportamento che persiste fin dalle origini e che dunque deve essere risultato

geniale dell'opera d'arte<sup>2</sup>. In realtà le lamentele di Nietzsche non erano del tutto fondate, in quanto Kant iniziò a riflettere sul genio circa venti anni prima della pubblicazione della terza *Critica*, nella quale confluirono e si cristallizzarono una serie di suggestioni sparse sul genio e sul gusto che il filosofo aveva elaborato nell'arco di ben due decenni<sup>3</sup>.

Quando Kant si rese conto che era possibile fondare trascendentalmente l'estetica<sup>4</sup>, i suoi sforzi teorici si focalizzarono su questo ambizioso obiettivo, in sintonia con l'architettura delle prime due critiche<sup>5</sup>. Avendo capito che, come dichiarò a Carl Leonhard Reinhold in una famosa lettera del dicembre 1787<sup>6</sup>, esistono dei principi a priori che possono garantire

---

in qualche modo vantaggioso per la specie umana, essendo stato confermato e consolidato generazione dopo generazione. Cfr. (*Bourdieu*, 1983: 494) e (*Aiken*, 1998: 27).

2 Con le parole di Nietzsche: «Fosse stato almeno questo “spettatore” sufficientemente noto ai filosofi del bello – vale a dire, come un grande dato di fatto e una esperienza *personale*, come una pienezza di particolarissime, incisive esperienze, bramosie, sorprese, estasi nella sfera del bello! Ma che si sia sempre verificato il caso opposto: e così sin dal principio riceviamo da costoro definizioni nelle quali, come in quella famosa definizione che Kant dà del bello, la mancanza di una più sottile esperienza personale si presenta con l'aspetto di un grosso verme, di un errore radicale. «Bello – ha detto Kant – è quel che piace *in guisa disinteressata*». Disinteressata! Si confronti questa definizione con quell'altra espressa da uno «spettatore» e artista vero – Stendhal, che chiama il bello *une promesse de bonheur*. Qui è comunque *rifiutata* e cancellata proprio quell'unica cosa che Kant mette in rilievo nella condizione estetica: le *désintéressement*. Chi ha ragione? Kant o Stendhal?» (*Nietzsche*, 1994: 96).

3 Mi riferisco agli appunti che Kant prendeva in occasione dei suoi corsi universitari, in particolare alle riflessioni sull'antropologia di carattere estetologico, cfr. (*Kant*, 2013). Sulla gestazione sotterranea della concezione kantiana del genio cfr. (*Giordanetti*, 1995).

4 Per approfondimenti si veda D'Angelo in (*Kant*, 1997: VII-IX).

5 Il che non vuol dire ovviamente che sia possibile una “scienza del bello”, come Kant ribadisce ampiamente, ad es. al § 44 e al § 60.

6 «Così, al momento mi sto occupando della critica del gusto. In questa occasione ho scoperto un tipo di principi *a priori* nuovo rispetto ai precedenti. Le facoltà dell'animo sono infatti tre: facoltà conoscitiva, sentimento di piacere e dispiacere, facoltà di desiderare. Ho trovato principi *a priori* per la prima nella *Critica della ragion pura* (teoretica) e per la terza nella *Critica della ragion pratica*. Li



una fondazione trascendentale del gusto come facoltà di giudicare il bello, l'intento che mosse Kant era innanzitutto trascendentale<sup>7</sup>. Questo interesse non impedì tuttavia al filosofo di abbozzare una teoria dell'arte (*Kunstlehre*), seppur priva di opere e tutt'altro che sistematica<sup>8</sup>, dedicando nella *Critica della Facoltà di Giudizio* alla controversa figura del genio una serie di significative riflessioni tra loro profondamente interconnesse che si declinano su tre differenti scenari: quello della natura (§§ 46-47), della cultura (§§ 48-50) e della morale (§§ 57-60).

Nel passare da una dimensione all'altra non mancano oscillazioni e colpi di scena, soprattutto nel considerare la relazione tra genio e gusto, che verrà ripensata nell'Appendice del § 60 alla luce della fondazione morale del genio, che dona a tutto il percorso maggior luce e unità<sup>9</sup>. Il ritmo che scandisce lo svilupparsi dell'argomentazione kantiana sul talento geniale può dunque essere schematizzato così: ad una iniziale problematizzazione della figura del genio (§§ 46-47) segue un intervento di contenimento della potenziale anarchia creativa (§§ 48-50) per concludere con una riabilitazione della genialità sullo sfondo della missione soprasensibile della bellezza (§§ 57-60).

---

cercavo anche per il secondo; e, sebbene prima ritenessi impossibile trovarne, sono stato messo su questa strada dalla sistematicità che l'analisi delle facoltà prima menzionate mi ha fatto scoprire nell'animo umano e che mi ha messo a disposizione una materia sufficiente per il resto della mia vita, perché io abbia di che meravigliarmene e – ove possibile – perché la penetri a fondo.» Lettera di Kant a Reinhold del 28-31 dicembre del 1787, cfr. Br, AA 10: 514.24-35; (Kant 1990: 163-164). Sul *Briefwechsel* tra Reinhold e Kant cfr. (Bondeli, 2015).

7 In questo non si può che concordare con quanto sostiene Francesca Menegoni per cui «Kant non intende asserire nulla circa il significato, la natura o la missione dell'arte, sia essa considerata dal punto di vista della produzione o del giudizio, ma solo su ciò che in ogni uomo è condizione, perché esso faccia esperienza di ciò che è bello» (Menegoni, 1995: 104). Anche Leonardo Amoroso sottolinea la priorità attribuita da Kant all'indagine della facoltà di giudizio, anziché alla contemplazione estetica o alla produzione, cfr. (Amoroso, 1984: 78).

8 Cfr. D'Angelo in (Kant, 1997: XX). Per l'influenza della *Critica* sulla storia dell'arte si veda (Cheetham, 2001).

9 Cfr. (Giordanetti, 2011: 168-169 e 180-183), per cui il fondamento del genio è, in ultima analisi, il soprasensibile.

## L'OMBRA DELL'INCOMUNICABILITÀ

Nei paragrafi 46 e 47 della *Critica della Facoltà di Giudizio* che si trovano all'interno della *Deduzione dei giudizi estetici puri* (§§ 30-54), lì dove Kant si propone di legittimare la pretesa alla validità universale dei giudizi di gusto sul bello, Kant problematizza la figura del genio, proponendoci un salto teorico significativo e una virata prospettica notevole che ci conduce dalla fruizione del bello alla sua produzione. Come è ben noto qui Kant vuole indagare i legami tra arte e natura e le differenze tra arte e scienza, considerando la genialità un talento esclusivo della dimensione artistica<sup>10</sup>. Gli scienziati più brillanti della storia dell'umanità non possono essere a ragione definiti "geni", solo gli artisti possono esserlo perché capaci di inventare, lì dove gli altri si limitano a trovare quella x oggi ancora mancante che sarà scoperta domani. Molto eloquente è a tal riguardo un passo della *Antropologia pragmatica* del 1798:

Inventare qualcosa è del tutto diverso dallo scoprire. Infatti la cosa che si scopre, si ammette come già preesistente, solo che non era conosciuta, come l'America prima di Colombo; quello invece che si inventa, come la polvere da sparo, non era affatto conosciuto prima di colui che lo inventò. In entrambi i casi si può parlare di merito. Nel caso però in cui si trova qualcosa che non si cercava affatto (come quando l'alchimista trovò il fosforo), non c'è nessun merito. – Ora, il talento di inventare si chiama genio. Ma si dà sempre questo nome soltanto a un artista, cioè a colui che sa fare qualcosa, non a colui che soltanto conosce e sa molto.<sup>11</sup>

---

10 Qui Kant procede diversamente da Alexander Gerard che nel suo saggio *Essay on Genius* del 1774, ben noto a Kant, accomuna le due espressioni della facoltà di inventare sia in ambito artistico che scientifico. Per approfondimenti cfr. (Giordanetti, 1991). Del resto lo stesso Kant arriva progressivamente a riconoscere la genialità una prerogativa esclusiva dell'artista - ossia negli anni Ottanta del XVIII secolo - come Piero Giordanetti ha ben ricostruito, cfr. Giordanetti 1995.

11 Anth AA 07, 224.8-17; Kant 1994 a: 112-113.

Se questa netta separazione kantiana tra scienziati e artisti apparirà ad alcuni Romantici obsoleta<sup>12</sup> e a Nietzsche puerile<sup>13</sup>, la differenza kantiana tra l'atto di "scoprire" un principio scientifico o una legge dell'universo e quello di "creare" un'opera d'arte sembra, seppur con qualche perplessità<sup>14</sup>, ancora condivisibile<sup>15</sup>. Il lavoro di ciascuno scienziato costituirebbe pertanto la maglia di una ideale catena del sapere che volge secondo Kant al "perfezionamento delle conoscenze"<sup>16</sup> del genere umano, per cui le generazioni future si avvalgono delle conquiste dei loro predecessori e le raffinano, spesso avvalorandole.

Al contrario nella storia dell'arte, pur non mancando risonanze, riprese e reciproche influenze tra il linguaggio degli artisti più geniali, sembra impossibile parlare di un lavoro corale tendente verso un fine, più o meno condiviso o condivisibile<sup>17</sup>, come quello del progresso in ambito scientifico, tale da saldare assieme le generazioni. Tanto che Kant, come alcuni critici hanno evidenziato, parlando del genio, sembra presentire un tema che diventerà infuocato a partire dagli anni Trenta del XIX secolo, ossia il tema della "fine" o più enfaticamente della "morte dell'arte". Kant certamente non pensa ad una fine dell'arte come depotenziamento del suo significato culturale per la dissonante società

---

12 Si pensi alle affermazioni di Novalis, secondo cui "il genio è necessario per tutto" e dunque la genialità artistica non è che "il genio del genio" (Novalis, 1993, I: 365 e 464). Al contrario, Schelling condivideva con Kant che l'opera geniale dovesse essere considerata esclusivamente un prodotto artistico. Per approfondimenti sulle teorizzazioni romantiche del genio cfr. D'Angelo (2008).

13 Così si esprime Nietzsche in *Umano, troppo umano*: «Ogni attività dell'uomo è complicata fino a sbalordire, non solo quella del genio: ma nessuna è un *miracolo*. [...] Ora nell'opera dell'artista nessuno può vedere come sia *divenuta*; questo è il suo vantaggio, perché ovunque si possa vedere il divenire ci si raffredda alquanto» (Nietzsche, 1992: 129-130).

14 Per Crawford in verità anche gli scienziati spesso non sanno chiarire come sono arrivati a formulare una teoria, che dunque non esclude un elemento creativo. Cfr. (Crawford, 1982: 151-178).

15 Per approfondimenti cfr. Robinson 2011: 82-91.

16 KU, AA 05: 309.16; (Kant, 1997 (da ora in poi *CdG*), qui § 47, p. 295.

17 Sui due possibili paradigmi unificatori della storia dell'arte come imitazione e espressione, cfr. Danto 2008a.

moderna, come sarà in Hegel<sup>18</sup>, ma introduce l'idea di un'arte geniale che è destinata a rimanere senza successori, in quanto la produzione del genio è a tal punto misteriosa e imperscrutabile che la sua eredità non è inseribile all'interno di un percorso narrativo omogeneo e lineare<sup>19</sup>. Se nella Prefazione alla seconda edizione della *Critica della ragion pura* del 1787 Kant poteva definire “sicura”<sup>20</sup> e regale la via della scienza, tortuosa e oscura appare invece quella dell'arte, anche perché quest'ultima non è del tutto autonoma, non potendosi autoregolare attraverso regole esplicitabili e imponibili ai suoi adepti.

Come Kant ben chiarisce al § 46 della terza *Critica*, è dunque la natura a conferire la regola all'arte e, se per “natura” intendiamo l'elemento genetico che non può essere manipolabile ma solo stimolato quando già c'è, nessuno può aspirare a diventare un genio, se manca dei presupposti biologici. È la natura a stabilirlo, quale unica arbitra e dispensatrice della umana genialità, per cui non si può che aspettare “finché la natura un giorno non dia il dono ad un altro, che non abbia bisogno d'altro che di un esempio per esercitare in modo simile il talento, di cui egli è cosciente.”<sup>21</sup> La via dell'arte e della sua storia è quindi inevitabilmente zigzagante e audace, perché seguire un esempio geniale significa produrre un nuovo esempio altrettanto geniale. Kant stesso non sembra trovare facilmente le parole per questa contaminazione tra geni: “È difficile spiegare come ciò sia possibile. Le idee dell'artista suscitano idee analoghe nell'allievo, se questi è stato dotato dalla natura di una analoga proporzione delle facoltà dell'animo.”<sup>22</sup> Per cui quello che il genio realizza non può essere in senso stretto appreso da nessuno

---

18 Per una più ampia contestualizzazione cfr. (Iannelli, 2016).

19 Questa mancanza di linearità caratterizza ampiamente la produzione geniale sia nella sua globalità che nella sua specificità. In generale, sulla scomparsa della cornice narrativa della storia dell'arte cfr. (Danto, 2008b) e (Belting, 1990). Sul travaglio che accompagna la produzione geniale e sulla malattia - in particolare sui disturbi dissociativi - come compensazione agli insuccessi e al declino si veda esemplarmente Baum 2015 che si concentra sulle patologie di Haendel.

20 KrV, AA 03: 7.2; Kant 2005: 13.

21 KU, AA 05: 309. 24-27; *CdG*, § 47, p. 297.

22 KU, AA 05: 309. 34-37; *ibidem*.

dei suoi discepoli, pur potendo essere certamente evocato nelle libere reinterpretazioni dagli allievi più dotati, ma non ripetuto nella sua unicità, cosa che invece accade nell'ambito scientifico e soprattutto sperimentale, come Kant ben esemplifica menzionando un'autorità come Isaac Newton, che differisce solo di grado da uno dei suoi più pedissequi allievi:

Così, tutto ciò che Newton ha esposto nella sua immortale opera dei principi della filosofia naturale, per quanto a scoprirlo sia stata necessaria una grande mente, si può bene imparare; ma non si può imparare a poetare genialmente, per quanto possano essere minuti i precetti della poetica, ed eccellenti i modelli. La ragione è questa, che Newton avrebbe potuto, non solo a se stesso, ma ad ogni altro, render visibili ed additare precisamente all'imitazione tutti i suoi passi, dai primi elementi della geometria fino alle grandi e profonde scoperte; ma nessuno Omero o Wieland potrebbe mostrare come si siano prodotte e combinate nella sua testa le sue idee, ricche di fantasia e dense di pensiero, perché non lo sa egli stesso, e non può quindi insegnarlo agli altri.<sup>23</sup>

Il bersaglio teorico è qui chiaramente l'allievo che copia scimmiettando il maestro (ossia fa della *Nachmachung*), poiché la genialità artistica esclude ogni forma di accademismo, servilismo o plagio, ma incoraggia, attraverso una emulazione (*Nachahmung*) virtuosa, altra genialità, mentre la scienza è una vera e propria consegna di sapere nelle mani dei posteri che attende di essere confermato e espanso attraverso nuove e più avanzate tecnologie.<sup>24</sup> Ci sarebbe da aggiungere che nessun filosofo può quindi essere considerato un genio, poiché i suoi sforzi teorici sono da intendersi piuttosto come un "progredire lentamente e con circospezione"<sup>25</sup> che parte dalla critica della propria facoltà di conoscere per arrivare fino alla conoscenza dogmatica, in sintonia con le tendenze della scuola.

---

23 KU, AA 05: 308.32-35; *CdG*, § 47, p. 295.

24 Si pensi alla sensazionale scoperta delle onde gravitazionali, quelle increspature del tessuto spazio-tempo previste dalla teoria della relatività di Einstein già un secolo fa, ma rilevate solo nel settembre 2015 grazie agli interferometri LIGO. Cfr. (Graziano, 2016) e (Ciarlariello, 2017).

25 VT AA 08: 390.21-22; Kant 1991: 258.

Vari sono dunque gli ingredienti individuati da Kant per garantire la produzione geniale: innanzitutto un'originalità sorprendente, poiché il genio è “il talento di produrre ciò di cui non si può dare una regola determinata”<sup>26</sup> che però non vuol dire anarchia o totale assenza di regole, ma neanche improvvisazione, visto che il duro lavoro non può mancare per realizzare un capolavoro. Il genio è piuttosto “signore (*Meister*) delle regole” e non loro “schiavo” (*Slave*)<sup>27</sup>, creatore di novità concepite dalla potenza della sua immaginazione che non sono semplicemente il risultato atteso di un paziente e fervido lavoro<sup>28</sup>, pur indispensabile.

In questo senso rimangono memorabili le critiche di Kant agli artisti pseudo-geniali, considerati dei venditori di fumo che incantano un pubblico facilmente suggestionabile da stranezze incomprensibili, apprezzate con soggezione e reverenza, quando non c'è nulla da capire:

Ma è qualche cosa di perfettamente ridicolo quando qualcuno parla e decide come un genio in quelle cose che esigono dalla ragione le più laboriose ricerche; e non si sa di chi si debba ridere di più, se del ciarlatano che spande tanto fumo intorno a sé che non si possa veder niente chiaramente, ma immaginare quanto si vuole, o del pubblico il quale crede ingenuamente che la sua incapacità a discernere chiaramente e a comprendere quel capolavoro dell'intelligenza dipenda dal fatto che gli si danno delle nuove verità in grande abbondanza, mentre poi gli pare un lavoro da ciabattino quello che è fatto con le definizioni appropriate e l'esame metodico dei principii.<sup>29</sup>

I “prescelti della natura” non possono dunque che raffinarsi nella fatica dell'esercizio e della pratica<sup>30</sup>. Le improvvise epifanie o illuminazioni geniali sono pertanto il risultato di una lunga, non poco sofferta, gestazione

---

26 KU, AA 05: 307. 33-34. *CdG*, § 46, p. 293. Per questo aspetto cfr. (Garroni, 2010). Qui non può che venire in mente il Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche* per cui le regole del gioco cambiano mano a mano, ossia mentre si gioca, ma anche la regola individuale di Pareyson. Cfr. (Wittgenstein, 2009) e (Pareyson, 1991: 67). Per una più ampia contestualizzazione mi sia consentito rinviare a Iannelli 2018.

27 V-Anth/Mensch AA 25: 1056.17-18.

28 V-Anth/Mensch AA 25: 1061.28-30;

29 KU, AA 05: 310. 23-33; *CdG*, § 47, p. 299.

30 Cfr. anche il § 43, per cui è sempre necessario un elemento di costrizione

sotterranea<sup>31</sup>. Intuire come un'idea debba prendere corpo “senza che trasparisca la forma scolastica, vale a dire senza che per alcuna traccia si veda che l'artista ebbe la regola sotto gli occhi e le facoltà del suo animo furono inceppate”<sup>32</sup>, dare ad un prodotto artificiale l'apparenza di esser spontaneo e non intenzionale è dunque l'ambizioso compito del genio, e tanto questo artificio sarà originale, tanto più l'opera sarà —come Kant chiarisce al § 49— ricca di spirito<sup>33</sup>. Questi prodotti esemplari, non nati da imitazione, serviranno poi ad altri come ispirazione, misura e regola di giudizio.

L'attività del genio è dunque plasmata da una originalità esemplare. A questi due aspetti —originalità e esemplarità— si aggiunge tuttavia un ulteriore elemento, quello della irriducibilità, che contribuisce a problematizzare notevolmente il profilo che qui Kant definisce dell'artista geniale, per cui il genio non può disporre a suo piacimento delle idee che hanno guidato la sua creazione, ma soprattutto non può spiegarsi o spiegare come ha portato a termine un'opera d'arte. Il che lascia concludere che ci sia un presupposto, inespreso e inesprimibile, che fa scaturire la rapsodica produzione geniale come «mediazione originaria»<sup>34</sup> e proprio per questo non è possibile quel passaggio del testimone che avviene in ambito scientifico.

Questo intermezzo dedicato al genio —spesso considerato prezioso da un punto di vista squisitamente sistematico o storico-filosofico<sup>35</sup>—

31 Sulla gestazione dei cosiddetti “eureka moments” cfr. (Robinson, 2011: 82-91).

32 KU, AA 05: 307. 6-8; *CdG*, § 45, p. 291.

33 KU, AA 05: 313-314; *CdG*, § 49, pp. 303-305.

34 Cfr. anche (Wang, 2000: 15-37, in particolare 27-28).

35 Secondo alcuni —come Allison (Allison, 2001: 272 e ss.)— queste riflessioni avrebbero un significato meramente sistematico, come connessione tra la bellezza naturale e quella artistica, in quanto il genio come “talento naturale che dà la regola all'arte” rappresenterebbe un punto di raccordo tra arte e natura. Per altri questa parentesi su un tema apparentemente marginale per il criticismo kantiano, avrà tale risonanza tra i romantici —da August Wilhelm von Schlegel a Schelling— da costituire una sorta di finestra spalancata sul futuro. Non c'è dubbio infatti che una questione esplosiva che al paragrafo 48 Kant consegna al Romanticismo riguarda la netta separazione che qui propone tra la facoltà attiva e produttiva del genio e quella

sembra dunque custodire una riflessione potenzialmente de-costruttrice della filosofia della comunicabilità universale kantiana. Non solo si passa bruscamente dall'analisi della fruizione (degli spettatori) a quella della produzione (dell'attore), ossia da una dimensione collettiva ad una individuale, ma soprattutto si crea una sorta di sfilatura all'interno della trama costruita fino ad ora e tenuta insieme dall'aspirazione alla comunicabilità che scandisce le riflessioni kantiane sul giudizio di gusto e sul senso comune. Certamente anche il genio, in qualità di fruitore, esigerà il consenso con la virtuale comunità estetica che presuppone nel pronunciare giudizi di gusto, ma sarà condannato in qualità di produttore a non poter condividere i segreti della sua creazione con coloro che gli sono più prossimi, tanto che il suo talento si esaurirà nell'arco della sua parabola esistenziale, anche se delle risonanze della sua produzione continueranno a farsi sentire<sup>36</sup>. Con le parole di Kant: «L'abilità dell'artista non è comunicabile (*sich auch nicht mitteilen läßt*), ma vuole essere data ad ognuno direttamente dalla mano della natura, e muore con lui». <sup>37</sup>

Nella figura del genio, trattata ai §§ 46-47, Kant condensa pertanto una serie di paradossi (regola / assenza di regola; spontaneità / artificio; irriducibilità / modello) in linea con gli equilibri instabili che tengono

---

ricettiva e giudicatrice del gusto che pur incontrandosi nell'opera d'arte rimangono tra loro irriducibili. Sarà proprio per saldare questa spaccatura tra produzione e ricezione che si adopereranno i romantici, come A. W. Schlegel dimostra esemplarmente nel *Corso di letteratura drammatica* del 1809 dove afferma che “il genio è gusto produttivo”. Sulla ripresa di motivi kantiani nel Romanticismo tedesco si veda D'Angelo in (Kant, 1997: 115-122). Cfr. anche (Wang, 2000).

36 Sulle risonanze della produzione geniale si veda il § 49. Pertanto, non possiamo che condividere le riflessioni di Alberto L. Siani, per cui nella terza *Critica* vengono gettate le basi per una nuova concezione della soggettività, fortemente intersoggettiva, che poi sarà ampiamente sviluppata nella filosofia hegeliana (cfr. Siani. 2015). Aggiungeremmo tuttavia che la figura del genio rappresenta una anomalia concettuale in tale trama intersoggettiva.

37 KU, AA 05: 309.22-24; *CdG*, § 47, pp. 295-297. Il tono di questa affermazione di Kant può forse sembrare apocalittico, visti gli studi degli ultimi anni sulla plasticità del nostro cervello, in verità si deve convenire che può certamente coltivare un talento ma non si può creare un genio. Sappiamo che Leonardo fu trascurato totalmente dai genitori, mentre Nannerl Mozart pur essendo seguita quotidianamente dal padre, il



insieme la trama fluttuante della terza *Critica*, ma uno di questi paradossi sembra più destabilizzante degli altri, giacché quel produttore geniale che con le sue opere consente ai fruitori di pronunciare giudizi di gusto e permette di fare, indirettamente, l'esperienza della stessa possibilità di comunicare<sup>38</sup>, non riesce egli stesso a descrivere (*beschreiben*) le dinamiche della sua produzione, cosicché un'ombra si allunga progressivamente su una troppo incondizionata fiducia nella socievolezza (*Geselligkeit*) della specie umana e nella comunicabilità universale (*allgemeine Mittelbarkeit*).

Come talento innato il genio è infatti fortemente dipendente dalla natura<sup>39</sup>, e di questo Kant era già a tal punto convinto che in alcune riflessioni risalenti al 1772 paragonava il genio ad una «selva (*Wald*), in cui la natura libera e feconda spande la sua ricchezza»<sup>40</sup>, per cui la natura indirettamente orienterebbe e deciderebbe in parte delle incerte sorti della cultura, che tuttavia sembra subito riprendersi la rivincita cercando di domare il talento naturale del genio attraverso la disciplina (*Disziplin*) e l'educazione (*Zucht*)<sup>41</sup>. Mentre nelle precritiche *Riflessioni sul gusto* Kant è ben consapevole che «il genio può essere grezzo», ma «polirlo gli toglie qualcosa del contenuto»<sup>42</sup>, e a polirlo (e impoverirlo) è

---

compositore Leopold Mozart, non ha condiviso lo stesso destino e fortuna artistica del fratello. Per approfondimenti cfr. (Robinson, 2011: 17-27).

38 Per l'intimo legame tra problema estetico e epistemologico in Kant cfr. (Garroni, 1976: 10).

39 Da quel “*genius*” che gli è stato affidato al momento della nascita, che lo guida e lo protegge. Kant usa significativamente l'aggettivo “*angeboren*” (innato), cfr. KU, AA 05: 307. 12 e 14. *CdG*, §46, p. 291. Per una panoramica sul genio come spirito guida e protettore nella cultura latina si veda Orland 2001: 665-667.

40 Refl 754, AA 15.1: 330.2-3; Kant 2013: 42.

41 KU, AA 05: 319. 28-29; *CdG*, § 50 p. 317. Questa aspirazione kantiana all'ordine è già presente nelle stesse riflessioni precritiche, anche se sembra riguardare non tanto il genio, quanto l'arte accademica e non geniale, che viene paragonata ad un giardino “in cui tutto avviene secondo metodo e si è subordinati alle regole, che precedono, mentre per contro nel genio la natura fornisce materiale ed esempio”. Refl 754, AA 15.1: 330.3-4; Kant 2013: 43.

42 Refl 806, AA 15.1: 356.1-2; Kant 2013: 47.

inevitabilmente il gusto (come “politezza”)<sup>43</sup>, nella terza *Critica* sembra determinato a sottoporre il genio al severo «tribunale del gusto»<sup>44</sup>, che «portando chiarezza e ordine nella massa dei pensieri»<sup>45</sup> ha una indispensabile funzione normalizzante, ma anche inibente.

## DISCIPLINARE IL GENIO CON IL GUSTO

Una significativa azione mitigante della esuberanza geniale ha luogo nella seconda fase della riflessione kantiana sul genio all’interno della *Deduzione* con un intervento di contenimento della potenziale anarchia creativa del genio che inizia sul finire del § 47 nella volontà di arginare le stravaganze insensate degli artisti da quattro soldi che si propongono ad un pubblico inesperto e credulone come geni, quando sono solo degli impostori. Questo secondo gruppo di paragrafi (ossia quelli che vanno dal § 48 al § 50) testimonia infatti un atteggiamento al quanto cauto da parte di Kant nei confronti della facoltà produttiva<sup>46</sup>, nella consapevolezza che le zone d’ombra presentate ai §§ 46-47 potrebbero diventare dei veri e propri buchi neri.

Nei paragrafi che vanno dal 48 al 50 il genio viene considerato sullo sfondo della cultura<sup>47</sup> e definito come quella «originalità esemplare del talento di un soggetto nel libero uso delle sue facoltà di conoscere»<sup>48</sup>. Ciò che qui viene messo in risalto è l’esuberanza dell’immaginazione e la capacità del genio di infondere spirito nelle opere da lui realizzate, vivificandole tramite idee estetiche —ossia rappresentazioni inespugnabili dell’immaginazione, intuizioni proprie della facoltà immaginativa produttiva— che non possono divenire conoscenze, ma danno molto da pensare, pur non essendo mai esauribili concettualmente<sup>49</sup>. La libertà

---

43 *Ibidem*

44 Refl 876, AA 15.1: 384.18; Kant 2013: 56.

45 KU, AA 05: 319. 32. *CdG*, § 50, p. 317.

46 Sul tono esitante di Kant insiste anche (Guyer, 2007).

47 Sulla complessa nozione di cultura si veda in particolare il § 83 della *Critica*, dove viene definita come quella capacità di far uso della natura, cfr. KU, AA 05:430. 3-4; *CdG*, p. 545. Per una più ampia contestualizzazione cfr. (Menegoni, 1995: 155-160).

48 KU, AA 05: 318.6-8; *CdG*, § 49, p. 313.

49 KU, AA 05: 342-343; *CdG*, Nota I, § 57, pp. 361-365.

dell'immaginazione geniale che si sforza di esprimere l'inesprimibile non può tuttavia rimanere incontrollata.

Kant sembra dunque esorcizzare i rischi latenti nella produzione geniale, ribadendo che la condizione per giudicare la bellezza è la facoltà non produttiva del gusto, e che, se si dovesse scegliere a cosa rinunciare tra il genio produttore o il gusto giudicante, certamente bisognerebbe mantenere quest'ultimo e sacrificare «la ricchezza dell'immaginazione»<sup>50</sup> che può sconfinare nella «stravaganza»<sup>51</sup>. La prassi geniale viene dunque subordinata al giudizio e in particolare al gusto che è «la disciplina (l'educazione) del genio; gli ritaglia le ali e lo rende costumato e polito; ma nel tempo stesso gli dà una guida, mostrandogli dove e fin a che punto possa estendersi per non smarrirsi»<sup>52</sup>. Questo intervento contenitivo, facilmente liquidabile come una conseguenza dell'Illuminismo estetico di Kant, potrebbe essere interpretato tuttavia anche come un indizio di un più radicale atteggiamento di prudenza speculativa, come se Kant fosse intimorito dalle possibili conseguenze teoriche implicite in questa figura, che se si guarda bene può essere considerata non solo in termini artistici, come è ovvio che sia, ma anche antropologici e persino politici.

Questo sembra confermato da alcune riflessioni contenute nelle lezioni del semestre invernale 1781/82 dedicate alla *Menschenkunde oder philosophische Anthropologie* che furono pubblicate a Lipsia da Fr. Ch. Starke nel 1831. Qui Kant, in alcuni densi passaggi dedicati a mappare sia i tratti nazionali che il profilo universale della genialità, medita sulla episodicità e scomodità del genio che è una figura a tal punto originale e innovativa da risultare potenzialmente destabilizzante per l'equilibrio sociale di una comunità che è inevitabilmente frutto di una faticosa costruzione politico-culturale. Si legge:

Un genio, che dista immensamente da un'intelligenza meccanica, è colui che nel corso degli eventi segna un'epoca; egli compare solo in certi momenti storici e procura miglioramenti. Per questo però, i geni

---

50 KU, AA 05: 319.25; *CdG*, § 50, pp. 315-317.

51 KU, AA 05: 319.26; *CdG*, § 50, p. 317.

52 KU, AA 05: 319.28-31; *CdG*, § 50, p. 317.

in genere non sono benvenuti e non vengono molto considerati poiché sollevano inquietudine e portano scompiglio negli Stati.<sup>53</sup>

Nella complessa, e a tratti contraddittoria, figura del genio sembra inoltre latente una più ampia riflessione sulla fragilità ontologica della condizione umana, nonché sui limiti della comunicazione intersoggettiva, per cui pur nel variare del tasso di precarietà esistenziale che nel genio raggiunge picchi più alti, la labilità di una costruzione culturale del mondo edificata su fondamenta non del tutto stabili è costante. Quel fondo oscuro e inconscio che alimenta l'immaginazione geniale e la ricollega alle forze della natura è infatti presente in ogni uomo che, come Kant sosteneva nell' *Antropologia pragmatica*, è un "gioco di rappresentazioni oscure (*ein Spiel dunkeler Vorstellungen*)"<sup>54</sup> non del tutto articolabili ma cionondimeno preziose<sup>55</sup>. Nella sua straordinarietà il genio acutizza dunque le contraddizioni implicite nella natura umana, per cui un fondo naturale e oscuro - si sarebbe tentati di dire "selvatico"<sup>56</sup>, riprendendo l'immagine proposta dallo stesso Kant nelle sue riflessioni precritiche - sottostà alle produzioni e azioni umane, siano queste artistiche, politiche o linguistiche.

Oltre a ciò - anche considerando l'anno della pubblicazione della *Critica della Facoltà di Giudizio*, ossia il 1790 - non sembra così azzardato ipotizzare che la riflessione sul genio possa essere riletta sullo sfondo del

---

53 Ringrazio vivamente per questo riferimento Hansmichael Hohenegger. V-Anth/ Mensch AA 25, 2: 1058.22-24 (trad. mia).

54 Anth AA 07: 136.21-22; Kant 1994a: 19. «Noi infatti spesso giochiamo con le rappresentazioni oscure e abbiamo interesse a porre nell'ombra davanti all'immaginazione oggetti che ci piacciono o che non ci piacciono; ma più spesso ancora siamo noi stessi gioco di rappresentazioni oscure, e il nostro intelletto non può salvarsi dalle assurdità nelle quali lo getta la loro influenza, se anche ne riconosca la natura illusoria». Anth AA 07: 136.19-24; Kant 1994 a: 19. Per approfondimenti cfr. (La Rocca, 2006 e 2007).

55 "La conoscenza oscura è una conoscenza, proprio come un quadro rimane un quadro, anche se è appeso in una stanza buia." Refl. 2338, AA16: 322.

56 Se non addirittura irrazionale, anche pensando alle successive riletture del genio kantiano in Schopenhauer. Per approfondimenti si rimanda a (Molina Flores, 2001) e a (Otabe, 2012).

terremoto valoriale provocato dalla Rivoluzione francese, riprendendo la suggestiva lettura proposta da Hannah Arendt con le sue *Lectures on Kant's Political Philosophy* tenute nell'autunno del 1970 alla New School for Social Research di New York. Che questo passaggio dall'estetica alla politica non sia un salto mortale senza rete di protezione sembra provato dal parallelismo, individuato da Arendt, tra la dialettica che si definisce tra comunità dei fruitori e genio nel "mondo dell'arte" e la polarizzazione che si istituisce tra comunità di spettatori e agente rivoluzionario in ambito politico, nella convinzione che, anche per motivi di censura<sup>57</sup>, vi siano dei latenti echi politici anche lì dove Kant affronta ben altre questioni, come accade nella *Critica della Facoltà del Giudizio*.<sup>58</sup>

---

57 È stato in particolare Frederick C. Beiser a sostenere che per motivi di censura Kant avrebbe dissolto e sparpagliato prudentemente le sue riflessioni politiche nei luoghi più inaspettati della sua teoria, non senza apparenti contraddizioni. Proprio per questa mancanza di trasparenza la concezione kantiana della Rivoluzione francese apparirebbe sulle prime alquanto incoerente, visto che da una parte il filosofo la considera un volano per il progresso umano ma dall'altro nega un esplicito diritto alla rivoluzione. Questo perché, come ben spiega Beiser, Kant scorge nei principi della Rivoluzione francese l'avverarsi del sogno dei diritti umani, tuttavia non può condividere i violenti metodi attuativi dei rivoluzionari che sconfinano nell'anarchia. Di qui la negazione teorica del diritto alla rivoluzione per la sua contraddittorietà, in quanto non può essere universalizzato se non con conseguenze destabilizzanti per gli equilibri geopolitici mondiali. Cfr. (Beiser, 1992: 44-46). Per una ben più radicale critica della Rivoluzione francese come fonte delle tendenze pre-totalitarie del XX secolo si veda (Arendt, 1993).

58 Non a caso si intravedono *in nuce* nella terza *Critica* temi che saranno successivamente affrontati negli scritti politici, come ad esempio nel saggio *Il Conflitto delle facoltà* del 1798, dove Kant collega l'eredità delle grandi rivoluzioni non tanto con le gesta eroiche dell'uomo politico che agisce, ma soprattutto con il cambiamento di sguardo provocato nella folla di spettatori che simpatizzano con entusiasmo con il rivoluzionario, anche se le sue azioni non sono prive di contraddizioni e di violenza: "Quest' avvenimento non consiste in importanti fatti o misfatti compiuti dagli uomini, in azioni che sviluppano ciò che tra essi fu grande o innalzano ciò che era vile, e nemmeno nel modo in cui scompaiono come per incanto antiche splendide costruzioni politiche, e altre al posto loro ne sorgono quasi uscendo dalle viscere della terra. No, nulla di tutto questo. Si tratta solo del modo di pensare degli spettatori, che in questo gioco si palesa *pubblicamente* e manifesta a gran voce una generale e tuttavia disinteressata simpatia per i giocatori di una parte contro quelli dell'altra, nonostante il rischio che lo

Lecita o azzardata che sia, la lettura arendtiana di Kant<sup>59</sup>, la filosofa si concentra sulle dinamiche virtuose del parallelismo tra prassi rivoluzionaria e teoria normalizzante, sia in ambito estetico che in ambito politico, insistendo sulla imprescindibilità della pluralità di sguardi degli spettatori per cui soltanto questi riescono a rintracciare un senso a volte oscuro per chi agisce<sup>60</sup>, tanto che Arendt non ha dubbi nel sostenere che: «Kant è persuaso che il mondo senza l'uomo sarebbe un deserto e, per lui, un mondo senza l'uomo significa: senza spettatore»<sup>61</sup>. Ora, se il senso comune è per Arendt la nozione più politica e comunitaria della *Critica della Facoltà del Giudizio*, in quanto implica quella mentalità ampliata che è preclusa al *sensus privatus* del folle, ci si chiede se il genio, con la sua latente incomunicabilità, non costituisca al contrario la nozione meno politica della terza *Critica*, e pertanto la più problematica<sup>62</sup>. Quel che si vuol indagare è —ammesso che sia condivisibile la tesi per cui la filosofia politica di Kant sia più sotterranea che in superficie— se Kant tenda a

---

spirito di parte possa risolversi in un non piccolo danno; ma così questo atteggiamento mostra (per via della sua generale diffusione) un carattere dell'umanità nel complesso, e ad un tempo prospetta (per il suo disinteresse) un carattere morale del genere umano, almeno nella disposizione di base che non solo fa sperare il progresso verso il meglio, ma lo è già esso stesso per quanto è ora possibile.” SF, AA 07: 85.4-18; Kant 1994b: 165. Sui risvolti politici della terza *Critica* si veda anche (Sánchez Madrid, 2016).

59 Il dibattito è ampio, si veda (Forti, 1992: 123-155), così come (Bazzicalupo, 2001).

60 Arendt ricorda (Arendt 2005: 71) un passo illuminante preso dal saggio *Il Conflitto delle facoltà* nel quale Kant afferma: “La rivoluzione di un popolo ricco di spirito, rivoluzione che abbiamo visto accadere ai nostri giorni, può riuscire o fallire; può essere a tal punto colma di miserie e atrocità che un uomo di retto pensiero, se potesse sperare di condurla felicemente a termine intraprendendola per la seconda volta, mai deciderebbe di tentare l'esperimento a tal prezzo - questa rivoluzione, dico, trova però nell'animo di tutti gli spettatori (che non siano direttamente coinvolti nel gioco) una *partecipazione*, sul piano del desiderio prossima all'entusiasmo e la cui stessa manifestazione comporta dei rischi: una partecipazione che può essere causata solo da una disposizione morale intrinseca al genere umano.” SF, AA 07: 85.19-29; Kant 1994b: 165-166. Per approfondimenti (Tavani, 2000).

61 (Arendt, 2005: 95).

62 Come se l'irriducibilità della produzione geniale potesse incrinare la funzione rassicurante che Garroni attribuisce all'esperienza estetica, cfr. (Garroni, 1976: 96).

circoscrivere e a disciplinare l'azione del genio tramite il gusto, perché intravede in questo una sorta di controfigura del rivoluzionario, la cui azione di drammatica riscrittura delle regole sociali vigenti con il sangue dei nobili e del clero stava sconfinando nell'anarchia più radicale<sup>63</sup>. Detto in altri termini: del genio Kant teme forse l'individualismo sovversivo e estremo ed è (anche) per questo che lo subordina al gusto, come subordina le conquiste politiche dei sanguinari rivoluzionari francesi all'interpretazione degli spettatori<sup>64</sup>?

Se degli spettatori, come sottolinea Arendt, dobbiamo infatti sempre parlare al plurale, del genio invece possiamo sempre e solo parlare al singolare. Dallo strabismo estetico della terza *Critica* che implica sempre la presenza, seppur virtuale, dell'altro, si scivolerebbe in una claustrofobica prospettiva individuale. Kant stesso ribadisce la rarità del talento geniale, destinato ad una solitudine artistica ai limiti di quel *sensus privatus* del folle<sup>65</sup>. Così come il genio anche il rivoluzionario del resto non domina completamente la portata del suo fare e ha bisogno della comunità degli spettatori (degli storici e dei critici d'arte) per comprenderla. Ma c'è da

---

63 La crescente preoccupazione kantiana di disciplinare il genio - che dagli anni Settanta in cui sono scritte le riflessioni precritiche al 1790 aumenta progressivamente - potrebbe nascondere cioè una implicita preoccupazione nei confronti di ben altri agenti rivoluzionari che stavano riscrivendo gli equilibri internazionali, le cui risonanze si sarebbero fatte sentire non solo in ambito politico ma anche filosofico, come dimostreranno i giovani Hegel, Hölderlin e Schelling. Si pensi in tal senso alla enorme influenza della Rivoluzione francese sul giovane Hegel e a quel passaggio del testimone dalla Francia alla Germania che Hegel propone nel sesto capitolo della *Fenomenologia dello spirito*. Mi sia consentito rinviare per una più adeguata contestualizzazione a (Iannelli, 2006: 81-128). Sul pensiero di Kant interpretato nell'idealismo con spirito militante cfr. (Pinkard, 2014: 104).

64 In termini hegeliani si direbbe che chi agisce è sempre colpevole, mentre chi giudica è in una situazione di apparente vantaggio, in realtà, come Hegel mostrerà nella *Fenomenologia dello spirito* sono momenti entrambi unilaterali e entrambi limitati, Kant invece sembra essere preoccupato di assolvere lo spettatore, che risulta per certi versi egli stesso attivo nel giudicare. Su questo aspetto, cfr. (Hohenegger, 2004: 217).

65 Questa prossimità sarà poi ampiamente studiata, si pensi al bel saggio di Karl Jaspers su Hölderlin (cfr. Jaspers 2001: 119-134), ma anche agli studi dei nostri giorni, per esempio Abraham 2015.

chiedersi se questo “elogio della platea” o “apologia della passività” che dir si voglia, non sia radicato nel timore che una figura individualista e trasgressiva come quella di genio, pur indispensabile per la produzione e fruizione della bellezza artistica, possa far tremare il castello della socievolezza (*Geselligkeit*) della terza *Critica*<sup>66</sup>. È possibile che chi produce opere d’arte belle che rasentano l’inesprimibile e consentono agli altri giudizi di gusto che esigono la condivisibilità universale non sia in grado di condividere?

### LA TRASFIGURAZIONE DEL GENIO E IL FONDAMENTO ESTETICO NEL SOVRASENSIBILE

Va detto però che la riflessione kantiana sul genio non si esaurisce con la “rivincita” teorica della facoltà giudicatrice su quella produttrice tematizzata nei paragrafi che vanno dal 48 al 50. Segue, per così dire, un terzo (e ultimo) atto<sup>67</sup> che si delinea tra il paragrafo 57 e il 60 della terza *Critica* nella fondazione morale, dove i rapporti tra gusto e genio sembrano, se non ribaltarsi, quanto meno ridefinirsi sullo sfondo della riabilitazione “morale” del genio, la cui produzione viene qui elevata da Kant a espressione estetica del soprasensibile<sup>68</sup>. Il genio, inteso sia come

---

66 Sui timori di Kant nei confronti della figura del genio cfr. anche (Desmond, 1998).

67 Almeno all’interno della terza *Critica*, visto che la tematizzazione del genio continua nell’*Antropologia pragmatica*.

68 La critica non è unanime nel constatare un legame tra opera d’arte e moralità (come fanno Guyer e Ostratic) oppure nel negarlo (come propone Baxley). Secondo Paul Guyer nel saggio *Exemplarity originality* del 2003 il genio nella teleologia kantiana rappresenta infatti una preziosa conferma che possiamo armonizzare la nostra natura sensibile con la moralità. È una testimonianza che la realizzazione della nostra vocazione morale è possibile, per cui l’opera d’arte ha un significato morale pari a quello della bellezza naturale. Di contro Baxley, sostiene che le opere d’arte come prodotto non naturale non possono provocare in noi la finalità naturale. Tali tracce di finalità della natura sono rintracciabili solo nella bellezza naturale che ci dà piacere perché ci lascia sperare che i nostri sforzi morali non siano invano (Baxley, 2005). Riprendendo gli spunti offerti da Guyer, Ostratic nel suo saggio del 2010 ribadisce come l’opera del genio sia dunque una fonte di motivazione morale. Per ulteriori spunti di riflessione sull’intreccio gusto, cultura e moralità cfr. (Szilágyi-Gál, 2017: 61-65).



talento naturale - secondo i §§ 46-47 - che come facoltà delle idee estetiche (*Vermögen ästhetischer Ideen*) - secondo i §§ 48-50 - rende sensibile il sostrato soprasensibile (*das übersinnliche Substrat*) di tutte le sue facoltà, conferendo espressione estetica a ciò che non si può comprendere con concetti intellettuali, e che dunque sfugge alla ragione teoretica<sup>69</sup>.

Qui Kant ritorna di nuovo a trattare quella contaminazione geniale che aveva ammesso al § 47 di non riuscir facilmente a spiegare e chiarisce che l'unico modo per stimolare un talento geniale consiste nel sollecitarne l'immaginazione:

Solo svegliando l'immaginazione dell'allievo all'adeguatezza ad un concetto dato; facendogli notare l'insufficienza dell'espressione rispetto all'idea che il concetto stesso non raggiunge, perché è un'idea estetica; e mediante una critica rigorosa, si potrà impedire che gli esempi che gli sono proposti siano considerati da lui senz'altro come tipi e modelli da imitare, i quali non possano essere sottoposti ad una norma più alta e al suo proprio giudizio; il che soffocherebbe il genio e con esso anche la libertà dell'immaginazione nella sua conformità a leggi, senza cui non è possibile alcun'arte bella e nemmeno un gusto che la giudichi esattamente.<sup>70</sup>

Se il genio venisse soffocato da una rigida "metodologia" estetico-artistica<sup>71</sup>, allora ne risulterebbe limitata anche l'immaginazione, senza la quale non c'è arte bella e dunque nemmeno gusto, ma oltre a ciò, possiamo aggiungere, anche l'espressione artistica del sostrato sovrasensibile ne risulterebbe compromessa. Con ciò il genio non viene subordinato da Kant alla dimensione morale, né diventa un iniziato o un mistico la cui attività è ispirata e regolata da potenze superne, né tantomeno aspira a varcare i limiti del finito per inabissarsi nell'inconoscibile. Ciò nondimeno il riconoscimento della straordinarietà della produzione geniale può trovare il suo pieno compimento solo sullo sfondo della moralità, nella constatazione che il produttore geniale è l'unico che

---

69 KU, AA 05: 344.12-13 *CdG*, § 57, nota 1, p. 367.

70 KU, AA 05: 355.13-23; *CdG*, § 60, p. 391.

71 La Dottrina del Metodo, ovviamente, non può trovar posto nella terza *Critica*, per ulteriori chiarimenti cfr. Menegoni 1995: 123-125.

osa esprimere, poeticamente o nei linguaggi specifici delle altre arti, il sovrasensibile, rendendo intuibile e fruibile quanto provoca un senso di vertigine all'umana conoscenza.

La riflessione kantiana sul genio risulta dunque tanto frammentata quanto stratificata: per cui la natura decide della produttività del genio (§§ 46-47), e il gusto, come facoltà giudicatrice ne orienta e disciplina gli eccessi (§§ 48-50). Il pericolo di ridurre il genio a mero artefatto modellato a suo piacimento dalla comunità di spettatori —come se il cuore nero del talento geniale dovesse essere sbiancato dalla storia della ricezione— viene tuttavia scampato proprio grazie alla fondazione morale, ove il rischio dell'anarchia creativa sembra bilanciato dal compito temerario ma insostituibile di farsi testimone (o ambasciatore) del sovrasensibile (§ 57) ed esprimere quel che gli altri (spettatori) possono limitarsi a pensare senza conoscere. D'altra parte anche la facoltà giudicatrice del gusto, sembra poter beneficiare del valore propedeutico della morale: incrementare e sviluppare idee morali e coltivare il sentimento morale appare infatti a Kant come l'unico modo per fondare il gusto come norma ideale a cui tendere, senza poterla mai realizzare del tutto<sup>72</sup>.

L'opera del genio come talento naturale ci ricorda dunque della nostra origine oscura<sup>73</sup> e allo stesso tempo, come facoltà delle idee estetiche che plasma con i linguaggi dell'arte il sovrasensibile, ci indica anche la nostra destinazione morale. In un complesso volteggio orientato all'indietro per proiettarsi in avanti, il genio - sensibilizzando il sovrasensibile - media,

---

72 Si veda KU, AA 05: 356.20-22; *CdG* § 60, p. 395; Cfr. anche Hohenegger (Hohenegger, 2004: 174).

73 Questa dimensione oscura, non del tutto condivisibile o articolabile linguisticamente che emerge problematicamente nella produzione geniale, accompagna l'essere umano da sempre e viene ulteriormente tematizzata da Kant nella parte dedicata al giudizio teleologico, lì dove il filosofo riflette sul carattere derivato della disposizione alla bellezza e alla produzione artistica che presuppone una rappresentazione rozza e oscura della destinazione finalistica e morale. La ricerca della bellezza sarebbe pertanto un rafforzamento della primigenia ricerca di un fine. Come Kant ribadisce al § 88 (nota), prima di ogni conoscenza si ha un concetto di finalità morale ed è proprio tale interesse morale che ha risvegliato nei nostri antenati l'attenzione per la bellezza. KU, AA 05: 459.1-3.

seppur provvisoriamente, natura e libertà<sup>74</sup>, come un funambolo sospeso sull' "immensurabile abisso"<sup>75</sup> (*unübersehbare Kluft*) che si apre tra due domini che non si incontrano, se non di rado, come nello sguardo di chi compie un'esperienza estetica del bello che gli spiriti più geniali della storia dell'umanità e la natura consentono di fare.

---

74 Sull'arte come "tappa" e non come "punto di arrivo" della liberazione dalla legalità dell'universo sensibile cfr. (Carchia, 1981: 141).

75 KU, AA 05: 175.36. *CdG*, Introduzione, § II, p. 21.