

Elio Franzini

Il sublime come idea estetica

È difficile, quando si discute intorno al sublime, non rendersi immediatamente conto della polisemia che la storia e le differenti tradizioni hanno sedimentato in questo termine, anche se le sue origini (e la sua etimologia) sono del tutto chiare, appartenendo, in larga misura, alla tradizione della retorica e dell'oratoria. Origini che tuttavia non vanno mai dimenticate: perché un'estensione semantica, per non essere arbitraria, deve radicarsi nel senso di una disciplina e di un tessuto culturale, deve poter ricostruire un percorso non generico e occasionale.

Il termine greco *hypsos* – che si traduce appunto con il latineggiante “sublime” e che trova il suo successo in un periodo in cui a Roma la lingua colta era il greco – ha in sé il significato di un limite che si tocca o supera, di una linea che denota instabilità, in grado di generare emozione. Il suo successo, almeno per i posteri, si deve, come è noto, al trattato di un anonimo retore del I secolo d.C., che verrà detto Pseudo-Longino¹, che lo inserisce, come si accennava, all'interno della tradizione retorica, vedendolo come la vetta dello stile, che mira non soltanto a persuadere, bensì a esaltare l'ascoltatore. L'oratore che

¹ La fortuna, essenzialmente moderna, di questo trattato dall'autore ignoto (probabilmente un retore del I secolo d.C.) è stata a lungo studiata. Si veda, di colui che viene ormai comunemente chiamato Pseudo Longino, la traduzione, con ampia e ricca cura, di G. Lombardo.

usa questo stile appassiona, esercita cioè una particolare forza espressiva.

In questa tradizione tuttavia, tradizione di importanza essenziale per l'intero mondo classico, quasi sigillo di una sua emblematica raffigurazione (se a inizio del Seicento Cartesio si sente in dovere, per inaugurare un nuovo modello di pensiero, di attaccare la retorica, ciò accade perché il suo paradigma culturale, pur con diverse stratificazioni, era ancora vivo e operante, cfr. Preti 1968), il sublime ha, sin da Pseudo-Longino, caratteristiche particolari, fonti produttive che possono generare ambiguità, pur non uscendo, a rigore, da un orizzonte linguistico-retorico. Se lo slancio esuberante dei pensieri e il *pathos* trascinate e ispirato sono i modi con cui l'oratore dovrà organizzare il suo discorso, esso richiede specifiche figure, selezione lessicale, decoro compositivo, cioè una ben precisa "forma", strutturata attraverso una serie di qualità non solo oratorie.

Il sublime si determina così, complessivamente, attraverso un'idea di grandezza ed eccellenza che ha connotati morali – che certo non sfuggono a Baillie – e che denotano nello stile sublime l'eco di una grande anima. Questo già suggerisce una linea di lettura. Se in Longino vi è una polemica tra il magniloquente stile asiatico e la purezza dello stile attico, tutta a favore di quest'ultimo, la difesa di uno stile assume caratteri etici: la scelta di uno stile, cioè un modo di costruire e trasmettere emozioni, dipende dall'anima dell'oratore, dalla nobiltà del suo processo espressivo, da una grandezza di vita e di azione che si traduce attraverso le parole e le passioni che esse sanno suscitare.

La qualità etica ed emotiva della retorica appartiene alla cultura del mondo classico: non è un accidente, ma uno dei suoi

elementi costitutivi, un fondamento con cui la storia del rapporto di esperienza estetico-sensibile con il mondo circostante deve sempre rapportarsi. Si pensi a Quintiliano, che cita, conosce e utilizza il trattato longiniano: esempio non casuale, dal momento la sua *Institutio oratoria*² non è un trattato su una disciplina oggi ormai dimenticata, bensì un testo formativo che disegna non solo un'epoca, ma anche un vocabolario che verrà ripreso dalla tradizione estetica, insieme a quello (altrettanto importante) del *De architectura* di Vitruvio. Si entra con ciò in un processo dove la retorica non è "lettera morta", ma il segno di una *paideia* formativa.

Anche senza avventurarsi in interpretazioni sociologizzanti, è chiaro che con il progressivo estinguersi delle funzioni sociali e politiche della retorica e dell'oratoria, se vengono meno alcune loro dimensioni "pubbliche", non va affatto perduto il significato etico, affettivo – appunto formativo – che si estende, o applica, a quei campi dove il rapporto con l'oggetto, con il mondo delle rappresentazioni, è emotivo-qualitativo, mettendo in campo una relazione espressiva nella triade costruttore-opera-ricettore.

Di conseguenza, l'ambito emozionalistico della retorica, con la sua potente tensione morale e formativa, trapassa in quell'orizzonte poetico che, anche per il comune uso pubblico del linguaggio, a essa maggiormente si avvicina. Ne è testimonianza, come esempio emblematico della "ripresa" moderna del sublime longiniano, l'edizione del 1554 ad opera di France-

² Questa importante opera di Marco Fabio Quintiliano è anch'essa datata alla parte finale del I secolo d.C. Se ne veda l'edizione italiana a cura di M. Pennaccini.

sco Robortello, che ne sottolinea un elemento che risulterà fondamentale per comprendere l'estensione semantica del termine. Applicandolo infatti in modo esplicito alla poesia, Robortello discute il piacere che essa può generare, estendendo al sublime un paradigma che si ritroverà anche nel brutto: utilizzando un determinato stile, come appunto quello sublime, è possibile rendere fonte di piacere anche temi che piacevoli non sono, come quelli della tragedia. Forse per la prima volta, al di fuori della retorica, dunque, il sublime appare connesso a un "piacere negativo".

Non fu tuttavia, come è noto, l'edizione di Robortello a diffondere il termine in Europa, né la fama dello Pseudo-Longino, bensì, nel 1674, la traduzione di Boileau³. È curioso notare che Baillie non sembra farne cenno, almeno esplicito. Ma le tracce dell'interpretazione di Boileau si diffondono per l'intera Europa, e senza dubbio anche nella cultura inglese. Come è stato osservato, anche se un'edizione inglese (quella di John Hall)⁴,

³ Si deve essenzialmente a Boileau il successo moderno dell'opera sul sublime. La sua interpretazione, peraltro, ha ancor oggi elementi di interesse non soltanto storiografico. A rigore, tuttavia, vi sono, già nel XVI secolo, varie edizioni, a iniziare dal Robortello nel 1554. La prima edizione moderna è di Hall, a Londra nel 1652. Non è facile oggi leggere questo importante testo, che si può comunque facilmente reperire in rete presso Gallica al seguente indirizzo: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54009284.r=fables+de+la+fontaine.langFR>.

⁴ In Inghilterra l'interesse per il sublime, e per il trattato longiniano, precede Boileau. Si ha un'edizione latina nel 1710. Ma essa è preceduta dalla traduzione di J. Hall nel 1652. Vi è poi, nel 1712, la traduzione di L. Welsted. Per la storia delle edizioni inglesi, e della circolazione dell'opera, si veda la presentazione (e le note) di G. Sertoli, curatore, con G. Miglietta di E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*. Sugli sviluppi del problema del sublime nel Settecento inglese è ormai un classico il testo del 1935 di H.S. Monk, la cui edizione italiana è stata curata da G. Sertoli.

precede l'opera di Boileau, le successive traduzioni inglesi prendono a modello, e ritraducono, proprio quella del francese. Dunque Baillie aveva tra le mani testi che, in modo indiretto, "provenivano" da Boileau.

Sul piano filologico il lavoro di Boileau risente di tutte le caratteristiche dell'epoca e di un concetto di "traduzione" che poco ha a che spartire con ciò che intendiamo oggi. Tradurre è una forma di interpretazione, quasi di riscrittura. Tuttavia, più che il testo longiniano, è importante, per la storia del concetto, il commento di Boileau, quasi un punto di svolta che non riguarda soltanto il termine sublime, bensì segna uno dei primi espliciti passaggi dalla retorica a orizzonti di sapere che, pur provenendo da essa, cercano nuovi ambiti e, come dimostrerà Baumgarten, nuovi nomi con cui definirsi ed esprimersi. Difficile inoltre non ipotizzare, sempre per ribadire la diffusione di Longino in Inghilterra, che Baille, che scrisse le sue pagine nei primi anni Quaranta del Settecento (anche se furono pubblicate postume nel 1747), non abbia presente l'edizione del 1739, curata da William Smith, che commenta il testo attraverso poeti inglesi e dunque, rispetto a Boileau, rende più "locale" il testo.

Tuttavia, come si accennava, anche se non citato, la lettura di Baille si inserisce nel presupposto indicato da Boileau, presupposto attribuito da Boileau a Longino stesso (il che è opinabile), ma che tenta di sottrarre il termine alla tradizione retorica, concettualizzandolo per poterlo meglio utilizzare in altri contesti. Come è infatti noto, Boileau sostiene che è lo stesso Longino a differenziare il sublime dallo stile sublime. Se, prima ancora di entrare nel cuore del problema, si osserva la questione sul piano, per così dire, linguistico, si vede qui all'opera

un processo che è frequente tra Seicento e Settecento, processo che è simile a quello che si verifica per l'estetica. Un termine, infatti, che i greci e i latini usavano come aggettivo, viene "sostantivizzato", e di conseguenza "idealizzato": e il termine è da intendersi in senso letterale, ovvero acquisisce "sostanza" propria. Per cui il sublime non è la forma di un linguaggio, uno degli stili della retorica classica, bensì un "oggetto" straordinario e meraviglioso, che non appartiene a un discorso nella sua completezza, ma, come sottolinea Boileau, anche a un solo pensiero, a una sola figura, a una singola rappresentazione, che generano di per sé un effetto elevato, che a sua volta può dirsi sublime. Sublime è dunque un oggetto, una forma di ricezione e una complessa relazione espressiva.

Si può certo discutere sia delle incertezze dello stesso Boileau (peraltro presenti in tutti i suoi scritti) sui legami tra il sublime e lo stile sublime, sia dei suoi punti di distanza o vicinanza con il testo longiniano, ma è evidente che, al di là dei risultati, ripresi da tutti coloro che si avvicinano al trattato longiniano nei quarant'anni successivi, pur interpretandolo in svariati modi, non si può non ricordare che Boileau pone il problema in un orizzonte nuovo, che prosegue la "poeticizzazione" del termine che già compariva in Robortello. Boileau rivela qui la sua visione generale della classicità e la necessità della sua presenza "attuale". Pochi anni dopo la traduzione di Longino, Boileau verrà infatti coinvolto nella nota *querelle* tra Antichi e Moderni e si schiererà fieramente tra gli Antichi, diventandone, per notorietà e prestigio, il principale difensore. Il sublime entra così da protagonista in una polemica del tutto "contempo-

ranea”, di cui diviene uno dei principali strumenti “ideologici”⁵ (cfr. Rigault 1856).

Il partito dei sostenitori degli Antichi non era certo unitario, e peraltro la disputa ebbe varie fasi, venendo attraversata da contrasti spesso personali, come da improvvise riconciliazioni (come quella che nel 1700 vide protagonisti proprio Boileau e il Moderno per eccellenza Perrault). È tuttavia indubbio che, tra gli Antichi, Boileau incarna non il modello emozionalistico e passionale, bensì un fermo oggettivismo (per certi versi “cartesiano”, cfr. Gillot 1914)⁶, in virtù del quale le opere degli antichi vanno imitate perché sono il modello di una razionalità dello stile, di una forma che mira al rigore e alla semplicità. Di conseguenza, di fronte al sublime, e qui differenziandosi da Longino, come ben nota Sertoli, ma aprendo una tradizione di cui si vedranno gli effetti anche in Diderot là dove affronta problemi “linguistici” e retorici⁷ (cfr. Diderot 2013), il sublime indica semplicità, diviene una regola formale di un classicismo perenne che le novità del Moderno non possono in alcun modo scalfire.

Al tempo stesso, tuttavia, questa “forma” perenne, proprio in virtù della sua semplicità, e del suo rigore, deve generare effetti di piacere, che di necessità finiscono per “eccedere” la forma stessa che li ha generati. È così evidente che il piano si sta spostando, anche al di là della volontà e dei limiti di Boile-

⁵ Nella *querelle* la questione del sublime non entra in modo diretto, ma i temi di cui essa tratta sono i medesimi che, come si è osservato, si scorgono nelle posizioni teoriche di Boileau.

⁶ Cartesio venne utilizzato da entrambi i “partiti”.

⁷ Ciò accade nella *Lettera sui sordomuti*, che Diderot scrive nel 1753-54, dedicandola al tema della inversione linguistica, occasione per riprendere molti temi “espressivi” che, con altri accenti, già erano apparsi a fine Seicento.

au e dei protagonisti della *querelle*: *querelle* che non vede "vincitori" proprio perché da essa scaturisce qualcosa che, al suo inizio, non era preventivabile, cioè una commistione di posizioni dove i piani di una psicologia razionale si confondono con quelli di una psicologia empirica. Sul versante poetico accade dunque quel che, in un orizzonte più direttamente influenzato dalle tradizioni filosofiche, porterà alle origini dell'estetica: si verifica cioè un tentativo spesso consapevole di unire razionalismo ed emozionalismo, di far dialogare poetica, retorica e filosofia, di "razionalizzare" un "non so che" che è nell'arte, e nella natura delle cose, e che conduce verso nuovi modi di considerare i processi produttivi e ricettivi degli orizzonti artistici o, meglio, almeno in una prima fase, poetici.

Se le origini dell'estetica derivano da un connubio tra psicologia, retorica e poetica, il sublime riveste in tali origini una posizione centrale, anche perché ne riflette le incertezze e le ambiguità, in particolare all'interno di quel rapporto tra "forma" ed "emozione" che ha addentellati conoscitivi ed etici che certo non possono venire circoscritti in un orizzonte solo stilistico. Il sublime è quasi il "simbolo" della nascita dell'estetica perché nella sua storia si coglie un incontro, e uno scontro, che ha per protagonisti sempre e comunque l'idealità della forma e la grandezza delle passioni, che da un lato conducono a mettere in luce la forma rappresentazionale e, dall'altro, l'informe del passionale.

Questa ambiguità, peraltro, la rivela anche Baillie sin dalle prime righe del suo scritto, in cui implicitamente sembra ripresa la tesi di fondo di Boileau: il sublime è una "sostanza", non solo uno stile, e Longino ha trascurato di indagare il sublime in quanto "concetto". Il breve saggio di Baillie, peraltro piuttosto

frammentario, è in primo luogo, dunque, il segno di un dibattito aperto, che progressivamente si sposta dalla retorica alla psicologia, distaccandosi anche, qui differenziandosi dalle interpretazioni francesi, dal contesto "poetologico" in cui l'aveva inserito Boileau. E, in un certo senso, è il segno di una sorta di via mediana, dove l'aspetto patetico e quello rappresentazionale trovano una sorta di sintesi. Baillie opera qui ben diversamente rispetto a John Dennis⁸ (cfr. Dennis 1704), dove l'influenza diretta di Boileau è di assoluta evidenza, dal momento che il sublime è in lui legato all'entusiasmo della poesia, enfatizzato all'interno di un alone teologico in virtù del quale la passione sublime più alta è quella che ha per oggetto Dio (inserendo, di conseguenza, Milton come protagonista di un modo moderno di riprendere il sublime longiniano).

Sertoli osserva, cogliendo il punto essenziale, che questa linea, per così dire "religiosa", tende a scomparire, così come va in secondo piano l'enfatizzazione del *pathos*: "e qui gioca la tradizione del primo empirismo inglese" (cfr. Burke 1987: 15). Si è giunti allora al punto decisivo della progressiva risemantizzazione del sublime, della sua "sostanzializzazione" e "idealizzazione". Il passaggio dalla retorica alla poetica, con tutti gli addentellati etici, psicologici, teologici che gli vengono attribuiti, ne amplia il significato, ma sempre rimanendo all'interno di un dialogo aperto con Longino e Boileau, in un tentativo di comprendere anche il rapporto tra l'antico e il moderno, il classico e la razionalità. La vera "autonomizzazione" moderna del sublime, dove Baillie è una piccola tappa di un percorso che ha

⁸ Ci si riferisce a John Dennis che parla esplicitamente di "sublime religioso".

il suo vertice in Burke e ovviamente in Kant, si ha invece quando in esso si affacciano quelle tematiche filosofiche, e in specifico di filosofia dell'esperienza, che Bacone e Hobbes, ma soprattutto Locke, portano nel panorama filosofico non solo inglese. Longino, come dimostra Baillie, e prima di lui Addison (che è per Baillie un sicuro punto di riferimento), rimane il testo essenziale, ma svincolando la passionalità dello stile sia da una definizione retorica del sublime sia da una visione poetologica che ne ostacola l'inserzione in un'indagine filosofica e psicologica.

Gli effetti del sublime non sono passioni, ma prodotti di una facoltà rappresentazionale, legati quindi all'immaginazione o, comunque, all'atto di rappresentare. Il sublime è sempre in "riferimento" a "rappresentazioni", più o meno costruite, e gli effetti che genera sono in rapporto genetico con tale costruzione rappresentazionale. Si passa da un culto dell'immediatezza della presenza a un "filosofico" atteggiamento dove è la mediazione di una facoltà soggettiva a porre un rapporto – dunque sempre mediato e controllato (o controllabile) – con l'universo delle passioni. Il sublime diventa un'operazione di esperienza che ha nella facoltà immaginativa il suo (necessario) riferimento soggettivo. Se con ciò subisce tutte le ambiguità semantiche e le diverse accezioni che il termine esperienza genera, diviene anche un oggetto filosofico ("ideale", come scrive Sertoli. Cfr. Burke 1987: 15).

In questa linea, anche per Baille, è importante l'opera, e la mediazione, di Addison. Infatti, nello "Spectator", nei fascicoli del 1712 dedicati all'immaginazione, direttamente o indirettamente il sublime ha notevole importanza, proprio per le "immagini" che genera, immagini comunque legate alla grandez-

za. Qui si coglie per la prima volta l'influenza di Locke, segnando una tappa essenziale all'interno della quale bisogna leggere i contorni del pensiero estetico inglese del Settecento e del sublime in esso. Non è, come si diceva, una questione terminologica, bensì teorica, dal momento che il sublime, come il bello, è considerato non sul piano "oggettivo", bensì su quello "rappresentazionale", sotto la guida di un *power* chiamato "immaginazione", che ha la funzione di mediare tra i sensi e l'intelletto, tra il sentimento e la ragione. Non ha certo senso vedere una sorta di "anticipazione", dal momento che non si tratta né di uno schema né di un'idea estetica kantiana: al contrario, Kant qui apprende che le rappresentazioni prodotte dall'immaginazione possono generare un piacere "mediano" che connette l'immaginazione stessa con il mondo delle forme. Questi piaceri possono avere differenti generi e possono essere primari, cioè suscitati da oggetti presenti ai sensi, o secondari, derivanti cioè da combinazioni memorative o fittizie. È all'interno di questo contesto, e in particolare del piacere primari, che Addison discute del bello e del sublime⁹.

La direzione di Addison, come quella di Baille, non è dunque "pativa", bensì incarna un tentativo di mediare tra l'ordine formale e la grandiosità delle cose: e l'analisi psicologica non diviene mai retorico elogio delle passioni e della loro forza. Se, osserva Baillie, è la vastità degli oggetti a costituire il sublime – quella stessa "filosofia della presenza", quasi della visibilità – la sua perfezione deriva anche dall'uniformità (principio formale),

⁹ Anche se, a rigore, la parola sublime in Addison non compare, anche se nei riferimenti alla grandezza vi allude con molta chiarezza. Dei *Piaceri dell'immaginazione* abbiamo un'edizione italiana, curata da G. Sertoli e G. Miglietta.

accompagnata da un principio di possibilità che è in essa: non vi sarà sublime, in altri termini, se gli oggetti divengono "famigliari all'immaginazione", cioè se ne cancellano la forza generativa e possibilizzante.

L'esposizione di Baillie è certo frammentaria, e teoricamente non sempre ben delineata, ma i caratteri per intendere un certo modo del sublime, legato alla tradizione inglese, da Locke ad Addison, sono tutti presenti: l'oggetto, con le sue qualità, deve rispettare alcuni parametri classici della bellezza e porsi, in quanto tale, come protagonista delle possibilità psicologiche dell'immaginazione. Su queste basi si innestano poi le potenzialità "etiche" del sublime, dal momento che il sublime delle passioni, più legato a una dimensione psicologica, deve influenzare la mente così come il sublime degli oggetti naturali. Tuttavia, come in Addison, questo richiamo al mondo delle passioni è molto poco "passionale": Baillie scrive con chiarezza, al termine della Sezione IV, che il sublime riempie la mente con un'idea vasta e uniforme, colpendola con "calma solenne". Ciò prova che il sublime è un potere di mediazione, che ricompone e non agita, differenziandosi in ciò dal patetico, che è invece "tumulto delle passioni".

Si sarà notato che, come sempre accade quando una tradizione è complessa, pur provenendo da un'unica fonte, il sublime vive di piccole differenze, che dopo avere abbandonato le origini stilistiche, retoriche e oratorie, si muovono verso un tentativo associazionistico, che connette oggetti potenzialmente perturbanti (per la loro grandezza e vastità) con una razionale idea di forma da un lato e con una regolata forza (psicologica) dell'immaginazione dall'altro. Siamo così all'interno di un classicismo cui non si sottrae lo stesso Hume. Un classici-

simo che, prima di Burke, è il segno distintivo, o almeno uno dei principali segni distintivi, del problema del sublime nel mondo anglosassone.

Anche qui, come già si è notato, i suoi confini generali risalgono a Longino e per certi versi alla interpretazione di Boileau: ma tali orizzonti culturali vengono superati in virtù di un'inserzione filosofica che si deve in gran parte all'influsso di Locke, su cui si innesta il retaggio classicistico non dissimile da quello apparso in Boileau. Va tuttavia notato che questi caratteri non sono mai del tutto assimilabili al classicismo francese e alle sue interne polemiche. Ben coglie Sertoli, per esempio, quando osserva che in Boileau vi era una maggiore attenzione al lettore più che all'autore (Burke 1987: 15). Inoltre, se in Boileau siamo all'interno di un orizzonte critico-poetico, dopo Locke, negli inglesi, le indagini sul sublime divengono "un metodo d'analisi estetica filosoficamente fondato". Questa "estetica dello spettatore", peraltro, non prende quella linea che, pur ancora sotto l'influsso di Locke, si scorge in Du Bos (legato a un orizzonte poetico-critico) in Francia, bensì si dirige verso il piano di un'analisi, anche associazionistica, delle operazioni psicologiche attraverso le quali si costruiscono le idee.

Baillie, in questo percorso, è una lettura significativa, sul piano dossografico ancor più che su quello teorico: segna infatti un percorso che, letto oggi, sembra "fare il punto" su un tema che, grazie a Burke e a Kant, diverrà sempre più centrale per la definizione dell'estetica settecentesca. Il sublime, nel suo controverso rapporto con il bello, spezza, anche quando sembra farsene portatore, il paradigma classicistico o, meglio, ne amplia il confine. L'armonia – il tentativo di raggiungere una mediazione "ideale" – non è messa in discussione, ma si com-

prende che essa può essere raggiunta anche attraverso oggetti che sembrano eccedere le regole della misura. Come scrive Baillie, la grandezza degli oggetti può determinare il sublime delle affezioni, ma queste possono trovare percorsi comunque non dirompenti e il sublime stesso può far raggiungere una "calma solenne".

Questo orizzonte, ed è un altro passo decisivo, viene tuttavia condotto sul piano dell'"*associazionismo*", quindi di un orizzonte che ha in Locke un primario riferimento filosofico: è possibile ricondurre a idea anche ciò che, in apparenza, sembra sfuggirgli. In questo lavoro, in primo luogo grazie a Addison, come già si accennava, è sempre protagonista l'immaginazione come facoltà di connessione, come capacità di muoversi tra i confini, aprendo nuove prospettive. Prospettive che non portano più verso la retorica, la poetica o l'etica, ma si muovono in un contesto nuovo, che propriamente può venir detto "estetica". Baillie è a pieno diritto protagonista di quella ramificata fenomenologia del sublime che è, insieme al gusto, il grande tema "identificativo" del pensiero inglese del Settecento.

D'altra parte, lo scritto di Baillie, come quelli che lo precedono, Addison in primo luogo (che pure, a rigore, mai parla di sublime, pur conoscendo con evidenza Boileau e Longino), o ai quali si accosta (Browne e Akenside), mentre denotano una "filosofizzazione" del termine, all'interno di un ben determinato contesto di pensiero, segnano anche, implicitamente, una distanza da quella prospettiva in virtù della quale il sublime diverrà primario oggetto filosofico del Settecento estetico. Ci si riferisce, ovviamente, a Burke. Difficile non vedere in lui, esattamente dieci anni dopo la pubblicazione dello scritto di Baillie, tracce potenti della medesima tradizione, e di Baillie stesso.

Altrettanto difficile, tuttavia, non scorgere la differenza, sia pure non irriducibile. Anche in lui, infatti, si scorge l'influsso di Locke e una modalità di intendere l'immaginazione che si distanzia dalla razionale operatività humeana per riprendere accenti che già si potevano scorgere tra i partigiani degli Antichi nella seconda fase della *querelle*. Se oggi un banale conformismo vorrebbe annullare nella filosofia la forza delle differenze, in primo luogo nazionali, il Settecento ricorda invece che esse hanno costruito, nelle varie interpretazioni dei grandi autori, l'ossatura della filosofia moderna. Locke, per esempio, è presente in Baillie come in Du Bos e in Leibniz, ma sono diversi gli accenti interpretativi, quelli stessi che rendono il sublime un problema poetico in Francia, estetico nel Regno Unito e gno-seologico in Germania. I fili con cui si tessono le reti sono i medesimi, ma le maglie e i disegni differiscono, rendendo il Settecento, come dimostra anche lo scritto di Baillie, un secolo dove sono le piccole differenze a segnare uno stile di pensiero.

Burke, dunque, si sposta al di fuori dei canoni del classicismo, e di un Locke interpretato in questa direzione. Il sublime è certo un'"idea" nel senso lockiano del termine, ma l'orizzonte in cui si muove non è trasparente, armonico, uniforme. Accanto a questo sublime, quello che si legge in Baillie, che ancora vive tra le righe di Burke, vi è un elemento nuovo, posto con una forza che non si ritrova neppure in Du Bos, cioè quell'oscurità che attraversa il profondo anti-illuminismo di Burke, il formarsi cioè di un'idea che non riesce affatto a essere trasparente a se stessa (cfr. Franzini 2009).

Vi è il richiamo a una tradizione che non può essere ricondotta a regolati piaceri dell'immaginazione, ma che vive nelle oscurità di Shakespeare, nei paesaggi demonici di Milton, in in-

ferni poetici e metaforici, quella stessa che si coglie nei *Night thoughts* (1742-5) di Young o nel cimiteriale *The grave* (1743) di Blair. Burke non lascia a questi orizzonti perturbanti uno spazio, per così dire, "morale" – la lezione del passato è ben viva e Burke era, come è noto, un uomo d'ordine – ma non può non sentirne ed enfatizzarne una presenza irriducibile alla chiarezza della forma e delle sue ragioni (cfr. Burke 1987). Il sublime di Burke, in virtù di questa sua rinnovata forma, si contrappone al bello e fa "saltare" il principio pacificatorio del gusto. Quest'ultimo è un concetto "illuministico", forse il sigillo stesso del secolo, un concetto disprezzato da Rousseau, se non altro perché porta con sé un mondo di ben regolate e artefatte rappresentazioni. Il sublime, allora, spezza l'universo del "gusto" o, meglio, è una sorta di suo interno "intralcio", che testimonia un'oscurità che vive tra i Lumi l'esperienza del limite che essi non riescono a occultare, quella complessa dialettica che nel Settecento si pone tra ragione, natura e passione. Non va infatti mai dimenticato che Burke, prima del saggio sul sublime, scrive l'opuscolo *A vindication of natural society* (1756) e, in seguito, le celebri e critiche riflessioni sulla rivoluzione francese, dove, al di là dei differenti temi, si comprende, nella distanza dal Locke "liberale", il comune filo della sua riflessione: il cosiddetto Illuminismo, oltre a distruggere un ordine sociale "cristiano", enfatizza un elemento, la ragione, che da sola non basta né a comprendere né a restituire la complessità del reale. Il sublime, appunto, "eccede" l'ordine della rappresentazione, la forza mediana dell'immaginazione, l'ordine conoscitivo delle idee complesse.

Affermare, in chiusura, che Kant coglie questo punto – in primo luogo con la distinzione tra sublime matematico e su-

blime dinamico – ha la banalità dell'ovvio, esplicitando quel contrasto tra sensibile, sovrasensibile, immaginazione e ragione, che è l'anima autentica del Settecento, che inaugura una storia diversa, dove le origini anglosassoni (e ancor più quelle retoriche) del sublime progressivamente si perdono nella serietà dell'etica (come indica Schiller). D'altra parte, in questo mutamento concettuale, rimane una traccia unitaria, all'interno della quale va forse letto anche il contributo di Baillie, dove il sublime è un'"idea estetica" proprio nel senso di Kant: anche se l'anatema crociano non lo riteneva una categoria estetica, il sublime è una rappresentazione che fa pensare molto, un concetto che non trova rappresentazioni adeguate e una rappresentazione che non può venire concettualizzata, mostrando il legame tra sensibile e sovrasensibile, una tormentosa unione che nessun platonismo, come in seguito nessuna altra dialettica, potrà mai pienamente sciogliere. Un'idea che, seguendo Locke, attraversa e incontra molteplici associazioni, senza che, tuttavia, si possa risolvere in alcuna delle loro combinazioni.

Vi è certo, in Kant, il tentativo, implicito e connaturato in ogni passaggio della filosofia critica, di una "mediazione": ma una mediazione che rischia di saltare ogni volta che si affaccia lo spettro dell'"irrepresentabile". Così come, allora, Burke si oppone, in primo luogo attraverso il sublime, a un classicismo razionalistico, così Kant, con i suoi tentativi di mediazione, è contrastato da Herder: entrambi, Burke e Herder, e nei medesimi anni, "tracciano non tanto le linee di una reazione contro la modernità, quanto piuttosto i contorni di un'altra modernità" (Sternhell 2007: 27). Anche Fumaroli, peraltro, vede Burke in quella linea di "reazione" che ha in Du Bos un capostipite e un Rousseau un estremo seguace (Fumaroli 2005: 205): il sublime

diviene un elemento che spezza l'ordine razionale della storia. Boileau stesso, già nel secolo precedente, nel momento in cui traduce e introduce Longino, intravede questa linea, anche se solo in un'ottica "poetica", utilizzando il sublime per esaltare le "grandi bellezze" degli autori antichi, considerati come ineguagliabili "fonti sacre". Attraverso i secoli, scrive Fumaroli, "Boileau e Pseudo Longino erano d'accordo nell'avvertire i loro contemporanei che un altro e invisibile teatro, molto più difficile da accontentare degli spettatori loro contemporanei, era in definitiva il vero giudice di ciò che sarebbe diventato un classico e di ciò che sarebbe svanito con la moda e con l'euforia effimera dello spettacolo" (Fumaroli 2005: 160). Posizione che è la medesima che si scorge in Du Bos e nei suoi seguaci, che la potenziano interpretando Locke come un pensatore dove la forza del sensibile oscura quella della ragione.

Il sublime è così "oggetto" o, meglio, rappresentazione, contraddittorio: evoca sempre quella mediazione che il Settecento sempre tenta (si pensi, prima ancora di Kant, a Diderot), ma attesta anche che non si può mai a cancellare il lato oscuro della modernità. O, forse, quel lato oscuro dell'umanità che neppure la ragione moderna, con la sua forza cartesiana.

Il sublime, nella sua storia in quanto idea estetica, ha dunque la funzione perturbante, anche nella sua stagione "classicistica", di non ridurre l'estetica nascente a un'illusione estetistica, alla visione di una sensibilità armonica o di una ragione pacificatrice, che non coglie il dissidio, la tensione simbolica che vive al suo interno, presente nei suoi oggetti, nella vastità dei suoi orizzonti tematici. Il sublime rimane sempre, a volte in modo esplicito, altre con più nascosto tormento, il tentativo di esprimere l'infinito senza che si possa trovare nel mondo delle

apparenze un oggetto capace di offrire per tale infinità un'adeguata rappresentazione. Autori dei nostri giorni come Bloom o Lyotard¹⁰ vedono nel sublime proprio il segno di un dissidio come ansia che vive all'interno della modernità, accompagnandola per tutto il suo travagliato percorso. Posizione che forse dovrebbe essere corretta affermando che il sublime incarna quell'autocoscienza moderna, o del lato oscuro della modernità, che riconosce in sé la permanenza di un conflitto antico. Conflitto che, forse oggi a noi ignoto o dimenticato, non lo era affatto per gli uomini del Settecento, sempre vicini alla classicità e consapevoli che Longino catalizza un dibattito che non è soltanto a lui limitato, se non altro perché in lui si raccolgono questioni presenti in tutte le scuole retoriche dell'epoca. Si pensi, per esempio, per non limitarsi all'ovvio Lucrezio (*l'incipit* del II Libro del *De rerum natura* è l'immagine poetica del sublime burkiano) e al suo "naufragio con spettatore"¹¹, a Seneca, così caro a Diderot, probabilmente quasi contemporaneo all'anonimo estensore del trattato sul sublime, che, sia pure in modo controverso, ne inserisce i temi nel quadro della tradizione dello stoicismo (cfr. Torre 2007), impedendo di vedere nel sublime soltanto uno strumento retorico o il residuo di un afflato mistico-religioso: il sublime è piuttosto una modalità della parola filosofica, della sua duplicità e contraddittorietà, una "modalità privilegiata di rappresentazione

¹⁰ La problematica del sublime è stata ripresa con frequenza nel pensiero contemporaneo, anche di ambito, per così dire, "decostruzionistico". Si vedano, per esempio, Bloom 2014 e Lyotard 1995.

¹¹ L'incipit del II Libro del *De rerum natura* di Lucrezio è con evidenza una metafora del sublime. Si veda l'interpretazione che ne offre Blumenberg 1985.

del saggio”, che ne incarna la forza etica e teleologica, quella dinamica ascensionale e simpatetica che sarà alla base dell’intera storia del sublime “tra la sublimità dello spettacolo di cui il *sapiens* è protagonista e l’entusiasmo di uno spettatore altrettanto sublime” (Torre 2007: 55-6).

Per cui, senza voler entrare in questioni di esegesi seneciana (o del più generale influsso della cultura greca e latina nella storia di questa “idea estetica”, in cui grande posto dovrebbe avere anche Ovidio), il sublime appare, anche nella sua originaria tradizione retorica, sia come un *topos* del rapporto tra poesia e filosofia sia come un modo per determinare un concetto di filosofia dove, anche nel quadro di una morale stoica – con una curvatura che non può non essere colta all’interno del pensiero settecentesco – il mondo delle passioni, o più in generale del “sentire”, del “patico”, trova uno spazio-tempo, un cronotopo, per manifestare la propria complessità e ambiguità, irriducibile a ogni dualismo platonizzante. Sia l’oggettivismo di matrice addisoniana all’interno del quale si inserisce Baillie sia l’attenzione per la dimensione passionale che Burke disegna sulla scia del “reazionario” antico Du Bos sembrano allontanarsi dal platonismo di Shaftesbury, cercando piuttosto, sulla scia di Seneca e della morale stoica, una strada nuova per conciliare ragione e passione, quella stessa, peraltro, in cui, come comprende Hume, “si apre la possibilità della fruizione estetica delle passioni tragiche ma anche di un certo tipo di affezioni suscitate dalla rappresentazioni del saggio sublime” (Torre 2007: 55-6).

Il sublime ha nella sua storia la caratteristica – di necessità metastorica – di porsi come condizione di possibilità per indagare questi snodi, cioè un modo “classico” di recuperare nel

travaglio delle passioni l'identità dell'io o, come dimostra Burke, un modo per mettere in discussione tale identità, attraversata da una temperie perturbante che la ragione classica, o illuminista, non può pacificare (Burke 1987: 33). Il travaglio tra queste due posizioni apre così quella irrisolta dinamica simbolica che è alla radice dell'idea estetica, ancor prima della sua "definitiva" teorizzazione kantiana.

Di fronte a questo cronotopo settecentesco, che dimostra di non essere solo tale, e che dunque non può venire interpretato soltanto con categorie "storiche", si comprende che le manipolazioni della storia non producono soltanto catene di "effetti", bensì possono venire comprese soltanto cercando quelle condizioni di possibilità che fondano le dinamiche e le forze della storia. Baillie è qui, in questo contesto, un episodio che non può essere ignorato, dal momento che i campi nei quali si avventura la sua dissertazione "vanno dalla retorica all'esperienza con gli oggetti della natura, dalla politica alla geografia, per approdare ad architettura, scultura, pittura e lambire (seppur brevemente ma in modo nuovo rispetto all'epoca) la musica" (Turco 2014: 12).

Baillie è l'episodio sincretico in una storia concettuale che se da un lato testimonia i legami tra retorica, poetica e filosofia, dall'altro, e senza contraddire tale assunto, dimostra che un cronotopo come il sublime, nel suo incarnare in un'idea elementi estetici come lo spazio e il tempo, e pur caratterizzando importanti momenti della nostra identità culturale (in prima istanza la *querelle* tra Antichi e Moderni), è il simbolo di un percorso che va al di là del moderno e della sua nascita, che rifugge sia le concilianti dialettiche sia i contrasti assoluti, alla ricerca di un confronto tra dimensioni in cui l'immaginazione cerca

di costruire sempre di nuovo rappresentazioni di cui nessun punto di vista unico può esaurire il senso.

Bibliografia

Addison, J., *I piaceri dell'immaginazione*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo, Aesthetica, 2002.

Bloom, H., *L'angoscia dell'influenza*, Milano, Abscondita, 2014.

Blumenberg, H., *Naufragio con spettatore*, Bologna, Il Mulino, 1985.

Burke, E., *Inchiesta sul bello e il sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1987.

Dennis, J., *The grounds of criticism in poetry*, London, 1704.

Diderot, D., *Arte, bello e interpretazione della natura*, a cura di E. Franzini, Milano, Mimesis, 2013.

Franzini, E., *Elogio dell'Illuminismo*, Milano, Bruno Mondadori, 2009.

Fumaroli, M., *Le api e i ragni. La disputa tra Antichi e Moderni*, Milano, Adelphi, 2005.

Gillot, H., *La querelle des Anciens et des Modernes en France*, Paris, Champion, 1914.

Liotard, J.-F., *Anima minima: sul bello e il sublime*, a cura di F. Sossi, Parma, Pratiche, 1995.

Monk, H.S., *Il sublime*, a cura di G. Sertoli, Genova, Marietti, 1985.

Preti, G., *Retorica e logica*, Torino, Einaudi, 1968.

Pseudo Longino, *Il sublime*, a cura di G. Lombardo, Palermo, Aesthetica, 1987.

Quintiliano, *Institutio oratoria*, a cura di M. Pennaccini, Torino, Einaudi, 2001.

Rigault, H., *Histoire de la querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Hachette, 1856.

Elio Franzini, *Il sublime come idea estetica*

Sternhell, Z., *Contro l'Illuminismo*, Milano, Baldini e Castoldi, 2007.

Torre, C., *Alia temptanda est via. Alcune riflessioni sui recenti sviluppi della questione dei "due" Seneca (morale e tragico)*, "Acme", n. 1/LX (2007).