

Andrea Gatti

John Baillie e la genesi moderna del sublime

Il *Saggio sul sublime* di John Baillie si presenta come una sorta di curiosa cuspide: da un lato raccoglie e tratta suggestioni o manchevolezze degli autori precedenti nel tentativo di portare i temi legati al sublime a un grado di definizione teoretica che non è dato trovare negli scritti anteriori; dall'altro, resta suo malgrado al di sotto di una sistemazione compiuta e metodica di quei temi, e tuttavia compensa questo limite con anticipazioni di note e questioni, qui marginali e corollarie, che risulteranno invece cruciali e saranno oggetto di indagini più consapevoli e circostanziate nella riflessione successiva, forse *anche*, non è illecito ipotizzare, sulla scorta e per suggerimento di questo trattato¹.

Perché è vero che nessun autore cita Baillie prima di Alexander Gerard, suo debitore dichiarato nell'*Essay on taste*²; ep-

¹ Goldwaithe 1960: 21, a proposito di Baillie: "His essay had a very small circulation, however, and it is extremely doubtful that Kant, who not read English well, had ever read or even heard of it"; ma cfr. Furjàn 2011: s.p., n. 35: "Baillie's theory to a large extent anticipates the terms in which Kant was to theorize the sublime".

² Cfr. *Essay on taste* I 2: "Considerable *magnitude* or largeness of extension, in objects capable of it, is necessary to produce sublimity. It is not on a small rivulet, however transparent and beautifully winding; it is not on a narrow valley, though variegated with flowers of a thousand pleasing hues; it is not

pure è un fatto che alcune delle questioni al centro del dibattito settecentesco sul sublime – Burke *in primis*, poi Hugh Blair, James Beattie, Joseph Priestley, David Hartley fino a Kant³ – appaiano qui già avanzate in rapidi cenni e osservazioni immediate, tanto da poter presumere, in attesa di più circostanziate prove documentarie, che il *Saggio* non sia passato inosservato ai teorici del tempo; che il suo valore debba misurarsi non solo sulla base delle sue teorie portanti, ma anche su quanto vi si legge fra le righe; e che il limite maggiore di Baillie sia quello di non cogliere l'importanza delle proprie intuizioni.

Non sfugge il fatto che, a motivo di certe indeterminanze teoriche, rese soprattutto evidenti dall'inevitabile confronto con Burke, il valore di questo scritto possa apparire meramente documentario e la sua rinnovata circolazione finalizzata semplicemente a colmare una lacuna bibliografica; di fatto, fino a poco tempo fa e prima che gli archivi informatici lo rendessero accessibile, questo saggio non solo non era stato tradotto⁴, ma neppure compariva in quasi nessuna biblioteca italiana nella versione originale. Ciò nonostante, la sua rilevanza deve ammettersi non solo sulla base della considerazione storiografica che in età moderna esso rappresenta un momento non secon-

on a little hill, though clothed with the most delightful verdure, that we bestow the epithet *sublime*: but on the Alps, the Nile, the ocean, the wide expanse of heaven, or the immensity of space uniformly extended, without limit or termination". E annota Gerard a pie' di pagina: "Most of the species of sublimity are explained, nearly from the principles here assigned, in *An essay on the sublime*, by Dr. Baillie" (Gerard 1759: 11).

³ Per l'evoluzione delle indagini sul sublime nel XVIII sec. inglese cfr. Sertoli 1987; Gatti 2013; Franzini *supra*.

⁴ Ma cfr. ora Baillie 2014.

dario della genesi del pensiero moderno sul sublime, ma anche in ragione dell'approccio originale e propriamente estetico che lo informa, consapevolmente e metodologicamente affrancato dalla deriva delle analisi retorico-letterarie che avevano informato gran parte delle indagini precedenti e delle quali Giovanni Lombardo ed Elio Franzini hanno egregiamente ricostruito la vicenda negli interventi che compongono questa sezione.

Prodromi a un'estetica del sublime si rinvengono in scritti anteriori di più celebrata fortuna critica, come i *Moralisti* di Shaftesbury (1709) o i *Piaceri dell'immaginazione* di Addison (1712), ma nessuno di essi affronta una trattazione specifica del tema, sicché scorrere il *Saggio* di Baillie significa gettare uno sguardo nell'officina della riflessione settecentesca sul sublime in una delle sue prime e più fertili – se non in sé compiutamente riuscite – prove.

D'altronde, che il trattato viva, come s'è detto, di brillanti intuizioni più che di analisi sistematiche è solo l'evidenza più macroscopica di una dicotomia che caratterizza e segna tutta l'opera, a partire dalla sua struttura: di fatto, a una prima parte, più intensa e meditata, ne segue una seconda più sommaria e meno incisiva, nella quale l'autore, esaurito il compito per lui più urgente di esporre la propria teoria estetica generale, si impone con minor convinzione di offrirne esempi applicati – all'etica, all'arte, alla scienza – non sempre e non tutti convincenti, e talvolta ricondotti un po' forzosamente nell'alveo della sua riflessione. Inoltre, vi sono temi e motivi che preludono agli sviluppi successivi del dibattito settecentesco sul sublime che tuttavia non si sviluppano compiutamente perché rimangono costretti entro schemi e forme della mente tradizionali, così

che Baillie alla fine risulta già, ma non ancora pienamente, moderno.

La stessa duplicità riguarda il rapporto fra intenti e metodo: perché se è vero che Baillie prende le distanze dalla tradizione retorica che aveva informato fino a quel momento l'indagine sul sublime, è altresì vero che lo scopo è fornire a quella stessa tradizione nuovi e più saldi fondamenti, perseguiti secondo i metodi e le finalità delle più recenti indagini empiristiche. Baillie dichiara apertamente fin dalle prime righe del *Saggio* di procedere al riconoscimento dello statuto ontologico del sublime al solo scopo di fornire una definizione del genere artistico relativo e, congiuntamente, approntare un criterio che ne guidi la creazione o la valutazione: "Pare così che le regole del sublime possano molto naturalmente conseguire da un'indagine su cosa esso sia", scrive Baillie nelle prime righe del *Saggio*; "e poiché questo è un approfondimento che Longino ha completamente trascurato, v'è ancora spazio per ulteriori ricerche. Inoltre, dato che il sublime in scrittura non è niente più che una descrizione del sublime in natura, giacché esso dipinge per l'immaginazione ciò che la natura offre ai sensi, inizierò con un'indagine intorno al sublime degli oggetti naturali, per poi applicarla a quello letterario"⁵.

Questa sorta di naturalizzazione dell'*ekphrasis* regge tutta la struttura teorica del *Saggio* con conseguenze delle quali mi limiterò in questa sede a indicare le più inattese e rilevanti. La prima è che nel fare della natura il paradigma del tipo di espe-

⁵ Le citazioni dal testo di Baillie si riferiscono alla traduzione che qui si presenta.

rienza cui il sublime dovrebbe dar luogo, Baillie giunge a indicare come mandatorio alla creazione artistica sublime la *descrizione* di oggetti che, in virtù di certi loro caratteri peculiari, rendono possibile quell'esperienza, facendo così coincidere il sublime letterario (e, per adattamenti analogici, quello musicale o architettonico) con l'evocazione di quei caratteri, indipendentemente da eventuali scelte o considerazioni stilistico-formali, considerate solo cursoriamente nella sua trattazione⁶.

Individuando nell'esame del sublime naturale la condizione preliminare e necessaria alla comprensione dell'artistico, Baillie rimarca la differenza fra la propria indagine e quella di Longino; tuttavia, in questo allontanamento – non incoerente con le esigenze epistemiche del proprio tempo – Baillie finisce per sostenere il principio certo discutibile che il mancato conseguimento del sublime in arte debba ascriversi meno ad insufficienze o difetti di stile che all'inadeguata scelta dell'oggetto. L'insistenza sul dato oggettivo vincola la ricerca di Baillie a un'estetica di tipo tradizionale: da un lato è sublime l'oggetto rappresentato o descritto; dall'altro, sono oggettive le qualità che determinano la sublimità dell'oggetto. Eppure la sua argomentazione aveva inizialmente mosso da tutt'altre premesse, ossia da un originale approccio di tipo emotivistico concentrato sull'idea che per definire correttamente il sublime si debba anzitutto considerare quella condizione psicologica che in-

⁶ Cfr. anche *infra*. Cfr. Sertoli 1987: 112, il quale osserva che Baillie si muove alle soglie di quella corrente di "descrittivismo paesaggistico" che si protrarrà dalla seconda metà del Settecento all'età romantica e per la quale il sublime è *poetico* solo "di riflesso" e "la poesia paesaggistica è sublime perché prima e fuori di essa, lo è il paesaggio".

sorge nel contemplare *una certa* grandezza naturale e che è caratterizzata da un sentimento “di esultanza e di orgoglio che la mente prova per la consapevolezza della propria vastità”. Simile promessa di novità è tuttavia mantenuta solo in parte e, come osserva giustamente Franzini⁷, sarebbe errato vedere in Baillie un atteggiamento esclusivamente patico: il sentimento è solo un *segnale* del sublime, l’effetto di una causa che per Baillie coincide con un dato, o un complesso di dati, oggettuale: il *grandioso* (*the grand*), qualità che sola attiva quell’azione di espansione della mente in chi la contempla. L’asserzione suona come un’eco non flebile di Addison, che nella *greatness* individuava una delle tre fonti, insieme a *uncommon* e *beautiful*, dei piaceri dell’immaginazione⁸; nondimeno, Baillie offre un superamento e un approfondimento del concetto, perché in Addison la grandezza veniva presa in termini generici, senza bisogno d’ulteriori specificazioni, mentre per Baillie essa è altro rispetto al grandioso sublime, del quale si sforza di indicare più approfonditamente gli elementi che intervengono a determinarlo.

L’estensione o vastità è solo la prima evidenza del grandioso, quella che – in piena conformità alla lezione dei suoi predecessori⁹ – maggiormente caratterizza il sublime, data l’estensione di riflesso che deve operare nell’animo del contemplatore. Un piccolo ruscello, scrive Baillie, nonostante l’adamantina purezza delle sue acque, non impressiona la mente come il va-

⁷ Cfr. *supra*.

⁸ Addison 2002: 31: “Considererò in primo luogo i piaceri dell’immaginazione che [...] procedono tutti dalla vista di ciò che è *grande, non comune o bello*”.

⁹ Sul tema cfr. Nicolson 1959; Bevis 1999: 39-97.

sto Nilo, per quanto più torbido, o l'Oceano; la vastità degli oggetti diventa sublime nel farsi simbolo e memento della vastità dell'anima, della quale si può essere consapevoli solo in virtù di quella sollecitazione. Determinato da qualità sensibili e oggettivo nella sua essenza, il sublime dà luogo a un *piacere* tutto interiore e originato dall'apprensione dei poteri della mente nel comprendere e concepire quell'estensione: "Può definirsi propriamente 'sublime' quell'oggetto che in qualche misura induce la mente a questa *espansione* di se stessa e le fornisce un'elevata *concezione* dei propri *poteri*".

Ciò detto, ancora resta da spiegare *perché* quell'espansione dovrebbe procurare un piacere di tipo tanto particolare da poterne definire "sublime" la causa. La questione introduce il tema della visione materialistica, per così dire, del sublime di Baillie: perché il dato più insolito per lo storico delle idee è la mancata ripresa di quell'*argument from design* alla quale spesso rimanda la visione del grandioso sublime (anche in Burke), la cui eco, invece, risuona in termini solo generici e stereotipati nella "classica" identificazione dell'Autore della natura coi suoi prodotti, dando voce poco convinta a una sorta di panteismo che suona più come formula circostanziale che impellenza teorica. In Baillie mancano gli aspetti idealistico e finalistico che informano molta filosofia della natura e cosmologia di primo Settecento; e solo sommariamente la grandezza degli oggetti viene inserita in un ordine più ampio di organizzazione e coerenza generale la cui perfezione sia indice e attestazione dell'esistenza di una Mente creatrice. Scrive Baillie:

La presenza universale è uno dei sublimi attributi della divinità: quanto più grande, dunque, un'anima immagina la propria esistenza – e

quanto più prossima, di conseguenza, ad accostarsi alle perfezioni della Presenza Universale – quando, contemplando il firmamento, abbraccia le imponenti orbite dei pianeti ed è presente a un intero universo, rispetto a quando è costretta entro lo spazio ridotto di una stanza!

Se il sublime si misura in termini di grandezza, è inevitabile concludere che l'anima, nell'espandersi a una sorta di comunione panteistica col tutto, si accosti a Dio sperimentando la maggiore grandezza possibile e cogliendo ad un tempo il divino che è in lei, così che in quella comunione il sublime possa trovare la massima e più perfetta espressione; ciò nonostante, Baillie si muove al di fuori di metafisiche o teologie morali platonizzanti alle quali ancora indulgevano Shaftesbury, Addison o, in maniera ancora più decisa, Henry Needler¹⁰, mantenendo la sua indagine su un piano empiristico e offrendo piuttosto un primo dato cognitivo (e una prima segnalazione del problema) relativo alla distinzione del bello dal sublime alla quale poi si sarebbero dedicati, oltre a Burke, anche Hugh Blair e James Beattie fra gli altri (Axelsson 2007: 56)¹¹: Baillie infatti avverte implicitamente che la percezione del sublime s'accompagna a una sorta di piacere negativo¹² – assente in quella del bello – originato proprio dallo sforzo della mente di giungere alla compiuta realizzazione del proprio ampliamento. L'importanza di questo spunto seminale viene colta e sviluppata, com'è ben

¹⁰ Cfr. in proposito Needler 1728².

¹¹ Cfr. Axelsson 2007: 56.

¹² Cfr. anche cosa ne dice Franzini *supra*.

noto, da Burke nella sua poetica del *delight*¹³; tuttavia, è interessante rilevare come nel volgersi al sublime in termini non finalistici o idealizzanti, bensì gnoseologici, Baillie – più o meno consapevolmente – induca a trarre dalla sua teoria conseguenze piuttosto originali: la prima è che la contemplazione di Dio, a differenza che negli autori precedenti, non è fine, bensì strumento di un'azione tutta interiore di apprensione dei poteri delle proprie facoltà, così come la contemplazione della vastità del cosmo esterno non ha altro fine che rivelare quella della propria anima; la seconda è che il piacere del sublime può ottenersi paradossalmente solo in seguito all'*allontanamento* dall'oggetto sublime, giacché il piacere sorge dopo che l'oggetto ha sollecitato lo sforzo di quell'espansione e l'anima che l'ha compiuto può abbandonarsi al sentimento di piacere dato dalla contemplazione della propria conseguita ampiezza.

Il sublime si denota dunque in virtù di caratteri peculiari dell'oggetto, i quali impegnano l'anima percipiente in un'azione di comprensione al compiersi della quale può sorgere un piacere di tipo estetico. L'estensione è solo il primo di quei caratteri perché per Baillie è vero che non v'è sublime che non sia grande, ma non ogni grandezza è per lui sublime. L'estensione deve infatti combinarsi a caratteri addizionali di *uniformità* e *novità*, i quali svolgono una parte non minore nel configurarsi dell'idea di grandiosità e, dunque, nella determinazione del sublime.

Non mette conto qui risalire alle derivazioni originarie di questi concetti e alla loro centralità nella riflessione estetica

¹³ Cfr. Burke 1991³: 66-9.

anteriore – rispettivamente, Hutcheson e Addison. Piuttosto, vale la pena rilevare la ragione psicologica addotta da Baillie per giustificare la trasmutazione in sublime della grandezza per il tramite dell'uniformità, del tutto originale ai tempi in cui venne espressa, perché da un lato fa del sublime un concetto non univoco e autonomo, bensì organico e bipolare, dato dalla commistione di elementi eterogenei; e poi perché introduce a questo punto il ruolo dell'immaginazione nelle dinamiche esperienziali del sublime.

La grandezza, come s'è detto, impone uno sforzo di comprensione che, una volta compiuto, procura alla mente il piacere consapevole della propria ampiezza. Ovviamente, quanto minore o breve lo sforzo, tanto maggiori il tempo e l'intensità del godimento; l'uniformità, osserva Baillie, favorisce quel processo in quanto fa sì che la contemplazione di una parte consenta – per opera dell'immaginazione che procede ad estenderne illimitatamente la grandezza – una rapida comprensione del tutto, favorendo l'insorgere dell'emozione conseguente. "Quando un oggetto è vasto e nello stesso tempo uniforme, non v'è limite per l'immaginazione nel concepirne la vastità e la mente corre verso l'infinito, continuando a creare, per così dire, sulla base di un modello". Al contrario, ove manchi uniformità, la mente "deve correre da un particolare all'altro, senza mai giungere a una visione piena e complessiva. Così, anziché avere un'ampia e grande idea, se ne ammassano migliaia di piccole. In casi simili la grandiosità della scena è del tutto compromessa, e di conseguenza distrutti il nobile orgoglio e la sensazione sublime".

L'esperienza del sublime è dunque affidata al "potere creativo dell'immaginazione", la quale da un frammento può pro-

cedere a una sorta di *cluster* immaginifico che consente la concezione dell'ampio tutto di cui quel frammento è parte. A quel punto, colmata da "una sola ampia, semplice e uniforme idea", la mente diventa "una semplice, grande sensazione" e, cessata l'azione di ogni altra facoltà, può abbandonarsi a quella "calma solenne" che è distintiva del sublime rispetto al patetico, caratterizzato invece dal turbamento e dalla commozione.

Il secondo elemento che concorre a conferire grandiosità all'estensione uniforme è la novità, l'*uncommon* addisoniano¹⁴. In Baillie l'importanza della novità si misura sul fatto che la consuetudine ridimensiona qualunque ammirazione per gli oggetti sublimi, a meno che non intervenga qualche elemento insolito a ravvivarne la percezione e a stimolare il potere creativo dell'immaginazione indispensabile alla percezione del sublime. Un cielo limpido, per quanto immenso, è oggetto di esperienze ordinarie né eccita solitamente il sentimento del sublime; ma lo stesso cielo, di sera, grazie alle sue stelle, stimola l'immaginazione a figurare innumerevoli sistemi di mondi e in quell'immensità può perdersi il pensiero, col conseguente naufragio in piacevoli sensazioni di infinito. Se dunque l'uniformità è il polo positivo del sublime e favorisce il piacere in virtù dell'agevolazione che offre alla concezione della grandezza, la novità risulta essere quello negativo, giacché impone lo sforzo preliminare di comprensione senza il quale la mente non può esperire i propri poteri.

Soprattutto, l'*uncommon* mostra che il piacere del grandioso procede da dinamiche attive, non passive, giustificando così

¹⁴ Addison 2002: 32.

la varietà dei gusti in materia di sublime, ovvero il fatto che non tutti, in sua presenza, possano provarne l'esperienza o riconoscerlo per tale. A inibire quell'individuazione concorrono limiti oggettivi e soggettivi: riguardo ai primi, Baillie osserva che ogni tutto grandioso include comunque parti di minore interesse o insignificanti sulle quale rischiano di concentrarsi le menti modeste o quelle naturalmente riduttive. Riguardo ai secondi, invece, in piena conformità col fervore delle indagini fisiologiche e psicologiche che andavano svolgendosi nel corso del secolo XVIII¹⁵, il medico Baillie stabilisce che alla contemplazione del sublime è necessaria una disposizione particolare: non solo d'animo o psicologica, ma anche fisica: polso vivace, cuore tonico e "alta concezione di sé", ovvero stato d'animo non depresso: queste le condizioni ideali per gettarsi "in ampi prospetti e nella magnificenza della natura".

Curiosamente, il decalogo del sublime naturale contempla in definitiva un numero limitato di casi: il Nilo dapprima negli argini e poi straripante, l'oceano, l'illimitata immaginazione del tutto – sufficienti tuttavia a confermare principi che Baillie estende poi alla morale, all'arte, alle scienze, nell'impegno di dimostrare che natura ed effetti del sublime da lui individuati rimangono invariati in ogni ambito di applicazione.

Avendo così stabilito che nelle cose naturali il grandioso agisce come principio causale dell'esaltazione che è indice del sublime, si tratta di dimostrare che l'uno e l'altra caratterizzano anche il sublime morale. A questo fine, Baillie osserva che l'ascrizione alla categoria del sublime di certe passioni o azioni

¹⁵ Whitaker, Smith 2007; Horstmanshoff *et al.* 2012; Packham 2012.

non dipende dalla loro intensità – inconoscibile per l'osservatore, che può concepirle solo "di seconda mano" senza sapere cosa alberga e con quale forza nel petto di colui nel quale le osserva – ma ancora dalle qualità dell'oggetto che le determina o sul quale si esercitano: "Solo l'oggetto, non l'intensità, rende la passione grande e nobile". In questi termini, si giudica sublime l'ambizione di potere¹⁶ di Alessandro non perché si conosca direttamente l'intensità dell'ambizione che era in lui, ma in virtù della grandiosità dell'oggetto su cui si è esercitata quell'ambizione: un territorio immenso e vastissime scene d'azione.

Una delle conseguenze più rilevanti di questo assunto è un'inedita rottura del rapporto di *kalokagathia* su cui avevano insistito i moralisti di primo Settecento e che porta Baillie a una distinzione fra *decorum* etico e sublime estetico. A rigore di logica, se le passioni si misurano sulla grandezza dell'oggetto che le riflette, la mente che è condotta da quella grandezza alla comprensione della propria vastità proverà un piacere che è indipendente dal fatto che quell'esaltazione sia moralmente giustificata o meno. "Molte delle passioni sublimi, quando virtuose, [...] se pure sono segno di un'anima nobile, ancora non lo sono di un'anima virtuosa".

La grandezza sublime può non essere virtuosa, al modo in cui può non essere sublime la virtù che non si rifletta in oggetti grandiosi:

¹⁶ L'elenco delle passioni sublimi include per Baillie: eroismo o desiderio di conquista; amore per la propria nazione e per l'umanità in generale; desiderio di gloria e immortalità; disprezzo della morte, del potere o degli onori.

Quando Ercole, respinti i profferiti lussi dei palazzi e la pompa delle corti, sceglie la virtù, percorre la Terra in cerca di onori e considera l'intera scena del mondo fin troppo piccola per la sua azione, come la virtuosa grandezza della sua anima ci affascina e colpisce con una sublime ammirazione! Se alle ghirlande di rose, ai banchetti, alla musica e alla danza, alle lusinghe della seducente dea egli si fosse limitato a preferire un onesto ritiro, dove sarebbe stato il sublime? Eppure la sua risoluzione sarebbe stata anche in quel caso virtuosa.

Una virtù ordinata a disciplinata porta calma e serenità e può non essere sublime; mentre può esserlo il desiderio impetuoso di cose grandiose, sebbene porti disordine nelle affezioni e danni all'umanità.

È in campo morale che Baillie fa emergere il lato oscuro del sublime, trascurato in campo naturalistico nonostante i suggerimenti degli autori precedenti. Shaftesbury, ad esempio, nel canto pastorale dei *Moralisti* (III 1, 1709) aveva riconosciuto il contributo delle "parti più buie e imperfette della mappa terrestre"¹⁷ alla bellezza del disegno complessivo divino, assimilandolo a quello del chiaroscuro in pittura o delle dissonanze in musica; e Mark Akenside aveva descritto nel terzo canto del suo poema sui *Pleasures of the imagination* (1744) "the grateful charm" di tremendi prospetti che frenano il passo "with [...] religious awe"¹⁸. Per Baillie, invece, "il bell'azzurro dei cieli offre una scena più deliziosamente sublime che non un colore tenebroso e scuro", nonostante in campo morale ammetta poi che sublime e paura siano compresenti "quando si osserva qualco-

¹⁷ Shaftesbury 2003: 116.

¹⁸ Akenside 1744: 81, vv. 282-9.

sa che è grande e bello”, e che l’orrore esercita un’ipnosi che sovverte il giudizio morale: “Tale è la forza del sublime, che perfino quegli uomini che da un certo punto di vista non possono essere considerati altro che carnefici del genere umano torreggiano sul resto dei propri simili e divengono quasi oggetto di adorazione se considerati nell’atto di sfidare il pericolo, conquistare regni e imporre il terrore del proprio nome alle nazioni anche più remote”.

In questo modo, il sistema teorico di Baillie risulta perfettamente coerente nel mantenere anche in campo morale il rapporto fra grandiosità dell’oggetto e sentimento di esaltazione. Non sfuggono però due fatti che revocano in dubbio la presunta applicabilità incondizionata dei suoi principi: il primo è che quel rapporto viene illustrato sulla base esclusiva di esempi antichi, e che, di fatto, nessuna tirannide effettivamente subita potrebbe esercitare la medesima fascinazione o procurare il medesimo piacere. Baillie non dà stranamente corpo in campo morale a una delle sue intuizioni più fortunate: il carattere puramente contemplativo dell’esperienza sublime, a lui invece ben presente in campo naturalistico: “nella descrizione di bufere entra sempre un grado minimo di timore, e quando una persona vi si trova realmente coinvolta, esso può intensificarsi al punto da distruggere completamente il sublime”. Concentrato sulla distinzione del sublime dal patetico, sulla contrapposizione fra la “calma solenne” del primo e il “tumulto di sensazioni” dell’altro, Baillie scorre su un aspetto al quale darà ben più rilevanza Burke, ponendo piuttosto l’attenzione sulla compresenza di sentimenti contrastanti che il sublime, diversamente da altri stati d’animo, ricompono. Dopo lo sforzo di espandersi sulla base di una sollecitazione cessa il conflitto tra facol-

tà della mente e questa si abbandona al sentimento della propria vastità finalmente espansa: "Nella sua forma semplice e pura, il sublime riempie la mente con un'idea vasta e uniforme, e la colpisce con una calma solenne; in questo modo la mente stessa diviene, per così dire, una semplice, grande sensazione".

La seconda obiezione è che la riduzione del sublime alla contemplazione di dati oggettuali ed empirici, se pure conserva una certa attendibilità in campo morale, mal si adatta alla comprensione del sublime artistico. Mi limito a considerare esemplarmente il caso della pittura, il cui maggior problema, per Baillie, è che questa né può essere grande, né può rappresentare la grandezza se non entro certi limiti; e può dunque conseguire il sublime attraverso la rappresentazione o di passioni sublimi, come nel caso dell'*Ercole al bivio*¹⁹, o di grandiosi oggetti naturali, come i vasti paesaggi. In questo caso il sublime è causato da dinamiche associazionistiche nelle quali si avverte l'eco dei piaceri secondari addisoniani²⁰ e in virtù delle quali l'immaginazione svolge ancora un'azione determinante, giacché consente la traslazione delle impressioni procurate dagli oggetti fisici alla loro rappresentazione: "la pittura di paesaggio può partecipare del sublime laddove rappresenta montagne ecc.: il che mostra quanto gli oggetti minuti, grazie a un'associazione appropriata, possono evocare quella passione: perché lo spazio di un metro di tela, semplicemente rappre-

¹⁹ Cfr. *supra*.

²⁰ "Piaceri secondari dell'immaginazione, quali scaturiscono dalle idee di oggetti visibili, anche quando gli oggetti stessi non stiano effettivamente davanti ai nostri occhi, ma siano richiamati alla nostra memoria o si configurino in visioni piacevoli di cose assenti o fittizie" (Addison 2002: 28).

sentando la figura e il colore di una montagna, colmerà la mente con un'idea quasi altrettanto grande che la montagna stessa".

Non si può fare a meno di notare qui la mancata considerazione del rapporto fra contenuto e forma nella rappresentazione artistica sublime: il che espone inevitabilmente Baillie alla facile obiezione che non basta la grandiosità degli oggetti a renderne sublime la descrizione; e che fare dell'estensione unitaria e insolita la causa del sublime lascia inesplicito il sublime di rappresentazioni che descrivono oggetti privi di quel carattere. Credo che in ciò debba vedersi una conseguenza del già discusso allontanamento dall'*argument from design*, che induce Baillie a un percorso inverso rispetto a quello dei predecessori: questi rinvenivano nella bellezza del cosmo il perfetto disegno di una Mente universale attraverso movimenti analogici che prendevano l'abbrivo dalle opere artistiche come prodotto della mente umana; in Baillie, invece, come la contemplazione della natura non ha per primo fine il rinvenimento e l'ammirazione del suo Autore, così l'osservazione di grandi prodotti artistici non tiene conto, nel giudicarne il valore, del genio di colui che li ha prodotti.

Anche in questo caso, tuttavia, Baillie sembra avere percezione del problema là dove scrive: "Qualunque forma esteriore assuma il sublime della mente, essa allo stesso modo acquisisce un nome simile a quella disposizione dell'anima: elevata, maestosa, ecc.; e certo, qualunque cosa ci porti a immaginare una simile disposizione nel prossimo, ci commuove con la medesima passione". L'osservazione, tuttavia, si esaurisce nell'idea un po' contratta che "il sublime della mente è grave e composto, il che nei gesti può essere solo espresso da un atteggiamento

mento adeguato", sicché, come il principe che "dovesse agitarsi con movimenti brevi e rapidi toglierebbe sicuramente all'immaginazione l'idea che egli posseda un'anima grande ed elevata", allo stesso modo in musica "non sarebbe proprio di una mente posata muoversi fra tutte le note rapide e i brevi frasteggi di una giga".

Questo non è ovviamente sufficiente a coprire quell'ampia e affatto trascurabile area del sublime che l'estetica oggettuale di Baillie lascia inesplorata e che si dilata nella contemplazione non solo della vastità degli enti fisici, ma anche della mente o del genio che ne determina l'esistenza o ne offre la descrizione; quel che il *Saggio* non dice è che può acquisire consapevolezza della propria vastità la mente che contempla non solo oggetti fisici, ma anche altre menti. Questo trascurare la capacità rappresentazionale e creativa della mente determina in Baillie anche la considerazione esclusiva del *comparative magnum*, mancando in lui l'intuizione che la mente può superare la maggiore vastità e pensare kantianamente l'assoluta e infinita grandezza. Limitandosi a considerare il sublime visibile, Baillie resta legato agli oggetti estesi, uniformi e insoliti non come trampolino per un oltrepassamento da parte della ragione, bensì come visione alla quale la mente cerca di adeguarsi.

Ciò detto, non si richiede ovviamente a un'opera che s'avventuri in nuovi territori d'indagine di restituirne una mappa fin dall'inizio precisa ed esaustiva; il valore e il pregio del *Saggio sul sublime* possono e devono misurarsi sugli orizzonti che dischiude, le difficoltà che segnala, i nuovi sentieri che addita. In questo Baillie merita una considerazione e un'attenzione che la veniale discontinuità del suo pensiero non può invalidare.

Bibliografia

- Addison, J., *I piaceri dell'immaginazione* (1712), a cura di G. Sertoli, tr. it. di G. Miglietta, Palermo, Aesthetica, 2002.
- Akenside, M., *The pleasures of the imagination*, London, R. Dodsley, 1744.
- Axelsson, K., *The sublime: precursors and British eighteenth-century conceptions*, Oxford & c., P. Lang, 2007.
- Baillie, J., *Saggio sul sublime*, a cura di S. Turco, Ro Ferrarese, Books Edizioni, 2014.
- Burke, E., *Inchiesta sul bello e il sublime* (1759), a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1991³.
- Furjàn, H., *Glorious visions. John Soane's spectacular theatre*, Abingdon, Routledge, 2011.
- Gatti, A., *Estetici minori del sublime nel XVIII secolo britannico*, in *Costellazioni estetiche. Dalla storia alla neoestetica. Studi in onore di Luigi Russo*, a cura di P. D'Angelo et al., Milano, Guerini e Associati, 2013, pp. 198-205.
- Gerard, A., *An essay on taste*, Edinburgh, J. Bell & W. Creech, 1780².
- Goldwaithe, J.T., introduction to I. Kant, *Observations on the feeling of the beautiful and the sublime*, ed. by J.T. Goldwaithe, Berkeley & c., University of California Press, 1960, pp. 1-38.
- Horstmanshoff, M., et al. (eds. by), *Blood, sweat and tears. The changing concepts of physiology from antiquity into early modern Europe*, Leiden, Brill, 2012.
- Needler, H., *On the excellency of divine contemplation*, in *The works*, London, J. Watts, 1728², pp. 49-54.
- Packham, C., *Eighteenth-century vitalism: bodies, culture, politics*, Basingstoke, Palgrave, 2012.

Andrea Gatti, *John Baillie e la genesi moderna del sublime*

Sertoli, G., *Longino nel Settecento inglese*, in *Da Longino a Longino: i luoghi del sublime*, a cura di L. Russo, Palermo, Aesthetica, 1987, pp. 103-16.

Shaftesbury, Lord, *I moralisti* (1709), a cura di A. Gatti, tr. it. di A. Taraborrelli, Palermo, Aesthetica, 2003.

Whitaker, S.H., Smith, C.U.M. (eds. by), *Brain, mind and medicine. Essays in eighteenth-century neuroscience*, Berlin, Springer, 2007.