

Aesthetica Preprint

Supplementa

*Il Gusto
nell'estetica del Settecento*

di Guido Morpurgo-Tagliabue



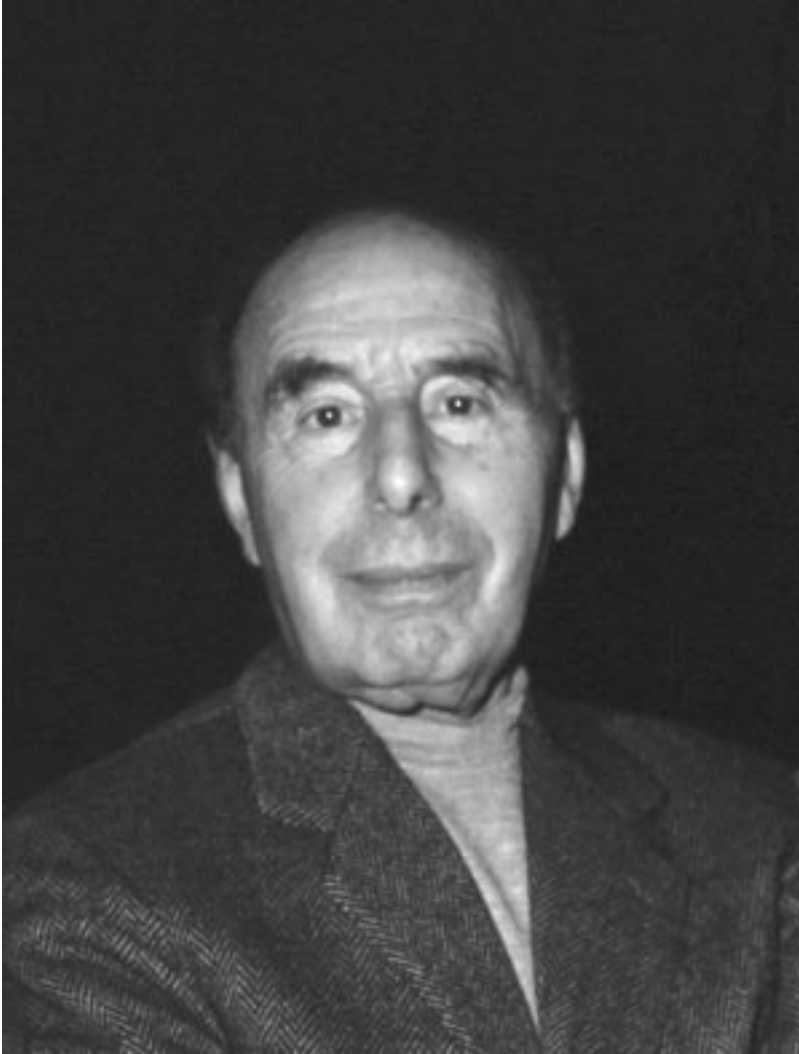
Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint
Supplementa

11

Agosto 2002

Centro Internazionale Studi di Estetica
Edizione fuori commercio distribuita in abbonamento gratuito



Guido Morpurgo-Tagliabue (1907-1997)

Guido Morpurgo-Tagliabue

*Il Gusto
nell'estetica del Settecento*

a cura di Luigi Russo e Giuseppe Sertoli



Questo volume è pubblicato col patrocinio della Società Italiana d'Estetica.

Indice

Presentazione, di Giuseppe Sertoli	7
<i>Il Gusto nell'estetica del Settecento</i> di Guido Morpurgo-Tagliabue	
Parte prima	
Il concetto di “gusto” nell'Italia del Settecento	25
Parte seconda	
Il concetto di “gusto” nell'Inghilterra del Settecento	129
Postilla	
Gusto e Giudizio	213
Appendice bibliografica	243
Indice dei nomi	249

Presentazione

di Giuseppe Sertoli

I saggi raccolti in questo volume furono scritti e pubblicati da Morpurgo-Tagliabue nella prima metà degli anni '60¹ e da un lato costituiscono il completamento di quella ricognizione storiografica dell'estetica moderna dal Cinquecento in poi che egli aveva effettuato nel decennio precedente², mentre dall'altro lato rappresentano una tappa essenziale – centrale e cruciale – della sua lunga riflessione teorica sui problemi dell'estetica. Centrale perché, assumendo a tema il concetto di *gusto*, questi saggi si collocano a metà strada fra la fase più strettamente fenomenologica del pensiero di Morpurgo-Tagliabue, quella consegnata al volume *Il concetto dello stile* del '51 – il cui sottotitolo era significativamente “Saggio di una fenomenologia dell'arte” –, e la fase linguistico-semiotica che, avviata subito dopo, culminerà nel decennio successivo. Cruciale perché, approfondendo e sviluppando istanze già emerse negli anni '50, essi formano il primo capitolo di quell'*assio-logia* che Morpurgo-Tagliabue estenderà poi ad altri ambiti oltre quello estetico (per esempio gli ambiti giuridico ed economico) e che rappresenta il complemento e il coronamento della sua fenomenologia.

Senza pretendere, in questa sede, di enucleare e discutere tutti i temi, storiografici e teoretici, che si intrecciano – e spesso si accavalano – nel quadro dell'estetica settecentesca disegnato da Morpurgo-Tagliabue, ci limiteremo a evidenziare la linea di fondo del suo discorso fornendo al lettore alcune semplici “istruzioni per l'uso” – che valgono anche come giustificazione – del volume che oggi gli si (ri)propone.

1. Il tema del gusto s'impone già con forza nel *Concetto dello stile* ed è conseguenza di uno spostamento di visuale che privilegia – e privilegerà poi sempre più marcatamente – il momento della fruizione rispetto a quello della produzione artistica. Mentre dal Romanticismo e dall'Idealismo a Croce e ai suoi seguaci era prevalsa l'attenzione al creare e dunque all'esperienza dell'autore (una prevalenza che Morpurgo-Tagliabue riscontra ancora nell'estetica di Pareyson³), oggi l'attenzione deve rivolgersi – prioritariamente – al consumare e dunque all'esperienza (per dirla con Addison) dello spettatore. Dal “genio”, insomma, al “gusto” – se vogliamo riprendere, come Morpurgo-Ta-

gliabue riprende, l'«antica ed empirica» terminologia settecentesca ⁴. E questo perché «un fenomeno si conosce dai suoi effetti; e solamente così se ne conosce anche la interna struttura» ⁵. Che era, precisamente, quanto all'estetica del Settecento aveva insegnato Locke. Sicché l'operazione che Morpurgo-Tagliabue conduce, il cammino che inizia a percorrere già nel *Concetto dello stile* e che proseguirà poi, con insistenza e impegno crescenti, nei saggi degli anni successivi, è un ritorno indietro dall'Ottocento al Settecento, un recupero di quella problematica – e di quella metodologia – estetologiche (vale a dire: pertinenti tanto all'estetico quanto all'artistico) che si erano sviluppate da Addison a Kant ⁶. In questo senso, con una formula facile ma (credo) corretta, si potrebbe dire che Morpurgo-Tagliabue sta a Croce e all'estetica italiana del primo Novecento come l'estetica settecentesca sta a quella del Cinque-Seicento, nella quale dominante era invece la questione dei modi e, soprattutto, delle regole del produrre.

Ciò non significa che nel *Concetto dello stile* il momento della produzione artistica, il versante del “fare arte”, sia trascurato: al contrario, una buona metà della *pars construens* del volume gli è dedicata. Ma si tratta, appunto, di un *fare*. L'opera d'arte non è idealità, immagine mentale ovvero intuizione pura che semplicemente si “esprime”, cioè si *estrinseca* in un oggetto materiale (come volevano Croce e i crociani), ma è una *cosa*, un oggetto concreto/reale che si costruisce materialmente e, una volta costruito (fabbricato), si offre a un atto di percezione che costituisce, di quell'oggetto, l'esperienza propriamente *estetica* – ancorché poi tale atto percettivo si completi in un atto immaginativo che esula dalla sfera estetica (=sensibile) rientrando in una sfera psicologico-culturale che Morpurgo-Tagliabue chiama «poetica» ⁷. (Si radica qui quella dialettica di *figura* e *immagine* che è uno dei punti più forti e più fermi della riflessione di Morpurgo-Tagliabue sull'arte in tutto l'arco del suo sviluppo ⁸.) Ora, dal fatto che l'opera d'arte sia una “cosa”, una cosa che «appartiene all'ordine delle percezioni» ⁹ discendono due conseguenze. La prima è una rivalutazione del momento *tecnico* della creazione artistica: rivalutazione effettuata da Morpurgo-Tagliabue in sintonia con quanto proprio in quegli anni stavano facendo, in Italia, altri estetologi come Dorflès e Formaggio (e riconoscendo il proprio debito nei confronti di Baratono ¹⁰). La seconda è l'esigenza e l'impegno ad analizzare l'atto percettivo-immaginativo nel quale l'opera d'arte si dà. E qui, allora, soccorre la fenomenologia, soccorrono Hartmann e Merleau-Ponty, la cui lezione (in particolare quella del primo) è fin dall'inizio decisiva per il configurarsi della prospettiva estetologica di Morpurgo-Tagliabue. Una fenomenologia, ecco, che contribuisce, anzi che promuove quel passaggio dalla questione del “genio” alla questione del “gusto” a cui accennavo poco fa – perché «il punto di vista fenomenologico non è quello dell'artista ma [quello] del fruitore d'ar-

te»¹¹. E dunque sarà a partire dalla fenomenologia che Morpurgo-Tagliabue ritroverà, che già comincia a ritrovare nel *Concetto dello stile*, il Settecento e il suo empirismo¹².

È in questo quadro che si colloca il recupero e la tematizzazione della nozione di gusto. Il capitolo che gli è dedicato nel *Concetto dello stile*¹³, tuttavia, è ancora lontano dalla problematica che Morpurgo-Tagliabue affronterà una decina d'anni dopo. Qui, infatti, egli si concentra esclusivamente su un'analisi del processo fruitivo in chiave di fenomenologia della percezione – sulla scia, appunto, di Hartmann e Merleau-Ponty. Ciò che rimane al di là di tale analisi è il fatto, sottolineato in altra parte del volume, che ogni percezione di un oggetto artistico è al tempo stesso percezione di una *cosa* e intuizione di un *valore*, cioè di «una qualità inconfondibile [dell'oggetto] dotata di pregio o di difetto»¹⁴. Di conseguenza, l'esercizio del gusto si configura come un atto duplice: da un lato individuazione di “qualità” oggettive, dall'altro loro apprezzamento. Ovvero, ecco, è una forma di *giudizio* – che in quanto tale deve essere analizzato per accertarne struttura e funzionamento. Di qui l'esigenza di integrare la fenomenologia con una assiologia – intesa non nel senso di discorso sui valori veicolati dall'arte, ma di analisi della componente assiologica della fruizione artistica. Dieci anni più tardi, nella Conclusione dell'*Esthétique contemporaine*, questo obiettivo diventerà esplicito: la «via assiologica» è la direzione che la riflessione estetologica deve obbligatoriamente prendere, se vuole rendere ragione dell'esperienza estetica, proprio perché non si dà descrizione di un'opera d'arte che non sia immediatamente valutazione¹⁵. Si annuncia in tal modo quella ricerca sul rapporto tra significato e valore che occuperà Morpurgo-Tagliabue negli anni seguenti (con l'innesto delle procedure della filosofia analitica angloamericana sul tronco della fenomenologia prima hartmanniana e poi husserliana). Ma si enuncia anche la prospettiva dalla quale egli si accinge ad affrontare la problematica del gusto nei saggi che qui si ripresentano. Se infatti le operazioni del gusto si offrono come «modello di procedimento assiologico»¹⁶, allora l'esplorazione di esse costituirà una sorta di anticamera della “svolta linguistica” che caratterizzerà l'ulteriore fase del pensiero di Morpurgo-Tagliabue.

2. I saggi sulla «concetto di gusto» nell'Italia e Inghilterra del Settecento muovono dunque da un'istanza teoretica che travalica la semplice ricostruzione storiografica, pur definendosi *attraverso* di essa perché una problematica teorica si costituisce sempre in documenti storici che come tali devono essere inventariati e analizzati. La ricerca speculativa, afferma Morpurgo-Tagliabue, non può non assumere, almeno all'inizio, modalità storiografiche¹⁷, e sono precisamente queste modalità, già collaudate nei precedenti lavori di storia dell'estetica,

che egli ora applica nei saggi sulla nozione settecentesca di gusto. I quali devono vedersi come altrettanti capitoli di un lavoro unitario che, almeno nelle intenzioni, avrebbe dovuto essere estendersi dall'Italia e dall'Inghilterra alla Francia e alla Germania¹⁸. Se poi ciò non è avvenuto, non è stato solo per ragioni estrinseche (editoriali) ma anche – credo si possa dire – perché a un certo punto l'interesse teoretico ha prevalso su (non ha più avuto bisogno di) quello storiografico¹⁹. Già i saggi di area inglese sono diversi da quelli di area italiana. Questi ultimi disegnano un quadro ampio e articolato del dibattito intorno al gusto sviluppatosi dall'inizio alla fine del secolo, da Muratori e Gravina a Beccaria Verri e Cesarotti (un quadro analogo, sotto il profilo della sintesi, a quello disegnato qualche anno prima per il Barocco), mentre gli altri si concentrano solo su *alcuni* autori britannici, certo importanti ma non gli unici nella storia del concetto di *taste* da Addison a Alison. Manca per esempio un'adeguata considerazione di Hutcheson, manca tutta l'estetica associazionistica posteriore a Hume, mancano Reid e, appunto, Alison (ma anche Shaftesbury è poco più di una comparsa)... Se ci si chiede la ragione di una tale *selezione*, la risposta non è difficile. Gli autori trattati (Addison, Burke, Gerard, Hume) sono quelli nei quali più nettamente emerge quel problema del nesso fra gusto e giudizio che stava a cuore a Morpurgo-Tagliabue, e dunque sono quelli che meglio gli consentono di mettere a fuoco la problematica assiologica che era il movente prioritario della sua "inchiesta". Dopo di che, egli può abbandonare la ricognizione storiografica e tornare a un discorso teoretico "in proprio" – consegnato a saggi, sicuramente fra i suoi maggiori, quali *Gusto e giudizio*, *Fenomenologia del giudizio critico* e *L'esperienza estetica*, scritti fra il '62 e il '67²⁰, ma poi allargato alla linguistica e al problema del rapporto fra significato e valore, asserzioni e valutazioni, aletico e assiologico (per citare i titoli di altrettanti contributi pubblicati fra gli anni '60 e gli anni '80).

Restando al Settecento e al tema del gusto, a quarant'anni di distanza e sulla scorta di nuovi studi si potrà certo rivedere talune interpretazioni di Morpurgo-Tagliabue, anche se un lavoro recente come quello di Paolo D'Angelo²¹ sostanzialmente ne conferma le conclusioni: scarsa originalità teorica di Muratori, Gravina etc., assenza di una vera riflessione sul concetto di gusto e la sua problematica, gregarietà (nella seconda metà del secolo) rispetto alle formulazioni che giungevano dall'estero, e soprattutto un precettismo che antepone ancora l'autore allo spettatore, la produzione alla fruizione, ed è il vischioso retaggio della trattatistica barocca. Con rarissime eccezioni, tarde esitanti e frammentarie, manca in Italia quella «indagine fenomenologica dell'esperienza estetica»²² che invece si afferma in Inghilterra all'inizio del secolo e segna la data di nascita dell'Estetica moderna. Da que-

sto punto di vista, i saggi di area italiana hanno un che di (involontariamente) paradossale. Perché se da un lato il loro “ritorno” *storiografico* è cospicuo (e tanto più lo era all’epoca in cui furono pubblicati), dall’altro il loro “ritorno” *teoretico* è invece nullo. Nullo, intendo, *ai fini della ricerca di Morpurgo-Tagliabue*. Se infatti l’indagine sulla riflessione settecentesca intorno al gusto aveva lo scopo di evidenziare quel nesso fra gusto e giudizio che sta al centro dell’esperienza estetica e la cui chiarificazione può, sola, aprire la strada all’integrazione di fenomenologia e assiologia, l’esplorazione del “territorio italiano” si è rivelata quanto di meno proficuo si possa immaginare. Muratori etc. si muovono ancora in una prospettiva retorica che li situa *al di qua* dell’estetica moderna, della sua impostazione e del suo ordine di problemi. Proprio perciò, essi non hanno nulla da offrire – in positivo – a Morpurgo-Tagliabue, nessuna risposta da dare alle (implicite) domande che egli rivolge loro; e quel poco che hanno, è di seconda mano e come tale trascurabile.

Tutt’affatto diverso l’esito del “viaggio in Inghilterra”, pur se compiuto meno sistematicamente di quello in Italia. E qui va detto subito che almeno due dei tre saggi dedicati agli autori britannici, precisamente quello su Addison e quello su Burke, rappresentano a tutt’oggi quanto di più acuto esiste sull’argomento. Di più acuto e originale, oltre che innovativo per i tempi, non solo rispetto alla storiografia italiana, ma anche rispetto a quella di lingua inglese. Chi non ricorda il giudizio liquidatorio pronunciato da Croce su Burke («un classico inconcludente»²³)? chi non ha presente la fretteolosità con cui si passava, e talvolta ancora si passa, oltre Addison: un “dilettante” se non, addirittura, la «imbarazzante mediocrità» che voleva T. S. Eliot? Viceversa, nei saggi di Morpurgo-Tagliabue la statura *teorica* – oltre che l’importanza storica – di entrambi gli autori è vigorosamente affermata. L’*Enquiry* di Burke è «l’episodio più rilevante di una rottura e trasformazione della tradizione estetica» settecentesca²⁴, e quanto a Addison, egli è colui che «imposta» e «avvia» l’intera riflessione settecentesca sull’arte e il bello²⁵. Morpurgo-Tagliabue scriveva quest’ultima frase all’inizio degli anni ’60. In quei medesimi anni – che costituiscono il picco della “fortuna” novecentesca di Addison –, egli veniva riconosciuto da alcuni estetologi di lingua inglese (basti citare per tutti l’autorevole nome dell’americano Stolnitz²⁶) come il fondatore dell’estetica moderna. In maniera autonoma, Morpurgo-Tagliabue giungeva alla medesima conclusione: una conclusione che resta, a mio avviso, inoppugnabile e deve essere ribadita ancor oggi²⁷.

Per quanto riguarda Burke, il punto più notevole è costituito dal raffronto con Hume e dall’individuazione delle due diverse risposte che essi danno al problema della soggettività del gusto e, quindi, della sua possibile – temuta – deriva scettica. Una risposta *intellettualistica*,

quella di Hume, che situa l'uniformità/universalità del gusto a livello del giudizio, responsabile della trasformazione del gusto in *buon* gusto e quindi dotato di validità normativa (con le inevitabili conseguenze "autoritarie" che ciò comporta, conseguenze che non sfuggono a Morpurgo-Tagliabue anche se egli vi insiste meno di alcuni critici recenti ²⁸). Una risposta *sensistica*, invece, quella di Burke, che fonda l'uniformità/universalità del gusto nella struttura psicofisica dell'essere umano, in quella che Hume chiamava «struttura originaria della macchina interiore». Nel saggio su Burke, Morpurgo-Tagliabue non sembra eccipire a questa seconda risposta, mentre nel posteriore saggio su Hume vedrà nel riferimento alla «macchina interiore» l'elemento negativo del pensiero umano, il suo «caduco» presupposto naturalistico ²⁹. Il che, però, sollecita una domanda: non vale forse, questo rilievo, anche e tanto più per Burke? Credo proprio che si debba rispondere di sì, e quindi mi pare che qui ci sia una – implicita – rettifica della valutazione positiva che su *questo* punto Morpurgo-Tagliabue aveva dato di Burke nel '62. Una rettifica, beninteso, che non invalida l'esattezza della precedente individuazione dello scarto fra Burke e Hume, ma che segnala una presa di distanza dal naturalismo sensistico di Burke.

Se ancor più di Burke, tuttavia, è Addison l'autore privilegiato da Morpurgo-Tagliabue, quello che ha maggiore risalto nel quadro che egli disegna dell'estetica britannica del Settecento, è perché da un lato, certo, Addison è stato il primo a spostare decisamente l'analisi estetologica dal versante della produzione a quello della fruizione (liquidando con ciò stesso ogni prescrittismo retorico), ma dall'altro lato – e soprattutto – per via di un aspetto specifico del suo discorso che ha a che fare con le istanze teoretiche di Morpurgo-Tagliabue. Il gusto, per Addison, è una facoltà di «discernimento», cioè una facoltà che non solo individua le *proprietà* degli oggetti, ma ne determina i *pregi* ³⁰, vale a dire è *conoscenza* e al tempo stesso *valutazione*. In quanto tale, essa implica una forma di giudizio. Benché *esplicitamente* Addison mantenga la tradizionale distinzione fra gusto e giudizio (risalente a quella fra *wit* e *judgment* imposta da Bacone e ripetuta fino a Locke), egli *implicitamente* iscrive il giudizio all'interno del gusto. Nell'esercizio del gusto, che è immediato e "intuitivo" (il termine è di Morpurgo-Tagliabue), sensibilità e intelletto (per usare il lessico dell'epoca) si mescolano e interagiscono. Ogni atto di gusto è una scelta, e scegliere è giudicare; di conseguenza, ogni scelta di gusto implicherà una forma o modalità di giudizio: un giudizio che, col lessico (questa volta) della fenomenologia husserliana, potremmo chiamare *precategoriale* (o pre-riflessivo) in quanto antecedente quel giudizio *critico* (riflessivo ovvero categoriale) che si basa su criteri consapevolmente adottati ma che presuppone sempre il giudizio di gusto, inconsapevole viceversa di criteri ³¹. Descrivere e valutare, cioè appunto individuare le "proprietà"

di un oggetto e stimarne i “pregi”, fanno tutt’uno, e il merito di Addison consiste precisamente nell’essere stato il primo a cogliere il «doppio aspetto» che inerisce al «giudizio di gusto»: il suo essere simultaneamente «un giudizio *di fatto* [=descrizione] e un giudizio *di valore* [=valutazione]»³². Questo per Morpurgo-Tagliabue è il nucleo forte, il nocciolo duro che Addison lascerà in eredità alla speculazione successiva: tanto duro e difficile da rodere che gli autori venuti dopo di lui, pur mettendo al centro delle loro analisi la questione del “giudizio di gusto”, tenderanno a scioglierne il «nesso dialettico»³³ risolvendo «indiscriminatamente il problema del gusto ora tutto sotto un aspetto [quello descrittivo], ora [tutto] sotto l’altro [quello valutativo]»³⁴. Hume, per esempio, dirà che il giudizio di gusto «non predica una qualità della cosa, ma un’attitudine del soggetto, una sua risposta emozionale», e così dicendo abbandonerà il piano della “descrizione” (=dell’oggetto) per assestarsi *solo* su quello della “valutazione” (=del soggetto)³⁵. Laddove ciò che va tenuto fermo – e va tematizzato – è precisamente quel «nesso dialettico»: il fatto cioè che ogni descrizione è una valutazione e che entrambe, descrizione e valutazione, non sono altro che due “aspetti” o momenti di quell’*unico* atto intenzionale della coscienza che è (appunto) il *giudizio di gusto* nei termini esatti in cui Addison l’ha configurato: individuazione di «proprietà» *et simul* determinazione di «pregi».

3. È chiaro come, a partire da qui, il discorso si apra su un nuovo scenario. Nel saggio su Hume, Morpurgo-Tagliabue scrive che «la problematica del processo valutativo non soltanto si è sviluppata in sede estetica più riccamente che in ogni altro campo, ma [...] si è sviluppata *solo* in tale campo»³⁶. Comunque si voglia giudicare questo rilievo, una cosa è certa: proprio analizzando la natura e le operazioni del gusto, egli ha messo a fuoco quella problematica semantico-assiologica che diventerà prioritaria – ancorché non esclusiva – nella sua ricerca degli anni successivi. Si tratta di una ricerca che porterà Morpurgo-Tagliabue al fuori del campo propriamente estetologico, ma le cui radici affondano in tale campo e vi rimandano sempre.

Sulla soglia di questo nuovo scenario conviene, qui, fermarsi... E tuttavia, senza presumere di avviare una discussione del “modello assiologico” proposto da Morpurgo-Tagliabue³⁷, non ci si può impedire di sollevare qualche domanda relativamente a un punto specifico del discorso che egli svolge sul giudizio di gusto. Un punto che costituisce il *core* dei tre saggi sopra ricordati (*Gusto e giudizio*, *Fenomenologia del giudizio critico* e *L’esperienza estetica*) – che, come si è detto, si propongono come la conclusione teoretica della precedente “inchiesta” storiografica –, ma altresì un punto cruciale in ogni estetica empiristica che affronti il problema dell’arte dall’angolazione della fruizio-

ne. Si tratta della *validità* del giudizio di gusto. Se infatti, come Morpurgo-Tagliabue scrive parafrasando Addison, le «qualità» degli oggetti sono individuate *a partire* dagli «apprezzamenti» del soggetto³⁸, che fondamento e autorità avranno tali apprezzamenti? Morpurgo-Tagliabue insiste molto sul fatto che la scelta del gusto è una scelta «obbligatoria»: artistico – egli dice – «è ciò che viene scelto, in quanto viene scelto [...] come un “preferibile obbligatorio”»³⁹. Scegliere è sempre un *dover* scegliere: ciò che piace è ciò che *deve* piacere⁴⁰. Ma, ecco, perché «deve»? che cosa «obbliga» un soggetto a scegliere/preferire un oggetto piuttosto che un altro? Motivi d'ordine psicologico? Se così fosse, Morpurgo-Tagliabue avrebbe dovuto adottare un approccio di tipo psicologico-fenomenologico anziché di tipo, come lo definisce lui stesso, logico-fenomenologico che trascura la natura e la dinamica di quelle emozioni o “passioni” che pure egli riconosce alla radice di ogni scelta, cioè di ogni atto di gusto («Il gusto [...] è un'opzione emotiva»⁴¹). Allora? Nel saggio *L'esperienza estetica*, Morpurgo-Tagliabue istituisce una analogia fra discorso scientifico e discorso estetico, fra un teorema matematico e un'opera d'arte: ciò che essi avrebbero in comune è «il carattere obbligato, quantitativo o finalistico [...] della loro composizione sensibile»⁴², cioè una «necessità strutturale» e un «rigore compositivo»⁴³ che *obbliga* a una determinata *Erfüllung* della loro sintassi segnica. La dimostrazione di un teorema è “necessitata” dal teorema stesso, così come il piacere estetico-artistico è “necessitato” dall'opera d'arte. Ma – ci si può chiedere – è davvero così? Lo è, certo, se provo piacere: in tal caso, dirò che il mio piacere dipende – ovvero, appunto, è “necessitato” – dalle qualità strutturali compositive etc. dell'opera. Ma se *non* provo piacere? Posso benissimo, infatti, non provarlo! Ma il non provarlo non significa forse che, a differenza di quanto avviene in un teorema matematico, il quale mi “costringe” ad arrivare a una certa “conclusione” (non soddisfacendomi la quale, mi toccherà l'onere – e magari l'onore – di proporre un *altro/diverso* teorema), un'opera d'arte non ha nulla – in sé – di “obbligante”? che il piacere non è “necessitato” dalle qualità dell'opera? E infatti altrove Morpurgo-Tagliabue ammette che, se l'opera non produce su di me alcun “effetto”, cioè non mi provoca alcun piacere, non le riconoscerò alcuna qualità, cioè alcun valore. Non glielo riconoscerò *io*, ma glielo riconoscerà *qualcun altro* su cui, invece, quella stessa opera avrà prodotto un “effetto”, cioè provocato un piacere. Il riconoscimento di valore, dunque, è un *conferimento* di valore – a partire da un piacere non obbligatorio ma opzionale (=libero) che dipende non già dall'oggetto bensì dal soggetto. In una pagina del saggio *Fenomenologia del giudizio critico*, Morpurgo-Tagliabue usa il termine, quanto mai appropriato, di “investitura”: la scelta, l'apprezzamento di un'opera d'arte da parte di un fruitore, è una *investitura* di valore⁴⁴. Ma “investitura”

significa *conferimento*, non *riconoscimento*. Se “investo” di un certo valore qualcosa, glielo *attribuisco*, non già recepisco un valore che esso ha *già* in sé – allo stesso modo in cui un re o una regina, quando “investono” del titolo di cavaliere qualcuno, gli attribuiscono una dignità che egli prima, di per sé, non aveva e nulla li *obbligava* ad attribuirgliela (qualunque fossero le qualità che il neo-cavaliere possedeva).

Detto altrimenti, il discorso di Morpurgo-Tagliabue sembra oscillare fra due diverse prospettive: da un lato una prospettiva radicalmente soggettivistica (con tutti i rischi che ciò comporta), dall'altro una prospettiva *residualmente* oggettivistica che viene evocata quasi solo a parare la possibile – e paventata – deriva relativistica (vale a dire scettica: Hume *docet*) della soggettività del gusto. Per un verso, infatti, affermando che ogni scelta non esprime «soltanto una *preferenza* ma insieme ad essa una *preferibilità*» («*Preferibile* non è semplicemente *preferito*. [Che un oggetto sia preferibile] significa che *deve* essere scelto»: scegliendolo, lo preferisco, e «lo preferisco [=non posso non preferirlo, appunto] perché è preferibile»⁴⁵), Morpurgo-Tagliabue viene a *inscrivere* il valore di un oggetto nell'oggetto stesso: è tale valore, infatti, a rendere “preferibile” quell'oggetto e dunque a comandare la mia “preferenza”, cioè a “obbligare” la mia scelta. Né solo, poi, la *mia* ma quella di *chiunque altro* (che sia, beninteso, dotato di gusto), perché la “preferibilità” di un oggetto, conseguente al suo valore, non può non vigere *erga omnes*. Donde quel «principio di universalità» che Morpurgo-Tagliabue attribuisce al gusto⁴⁶ e che dovrebbe evitare la caduta nel relativismo scettico. Ma se per un verso egli dice – o sembra dire – questo, per un altro non si stanca di ripetere che il “preferibile” è *soltanto* il “preferito”: «L'oggetto del gusto è [...] preferibile perché scelto, non [già] è scelto perché [...] preferibile»⁴⁷. In altre parole, ogni “preferito” *diventa* un “preferibile” per essere stato preferito⁴⁸: lo diventa *a posteriori*, retrospettivamente, come conseguenza dell'atto di preferenza che lo ha scelto e, scegliendolo, lo ha decretato preferibile, cioè gli ha *conferito* valore. Il quale valore, dunque, non è già qualcosa di iscritto nell'oggetto, attinente alle sue qualità formali o materiali (organicità strutturale, rigore compositivo, perfezione stilistica o quant'altro) e semplicemente da “vedere” e accogliere, bensì è qualcosa che il soggetto proietta sull'oggetto. «Al pari di ogni “valore” – scrive Morpurgo-Tagliabue – anche la “artisticità” [...] di cui parliamo come di una dote oggettiva, è un atto soggettivo, una funzione della scelta»⁴⁹. L'oggetto artistico, egli scrive ancora, è quello che «riconosco come un paradigma», cioè come un «preferibile obbligatorio» («È artistico ciò che viene scelto, in quanto viene scelto come paradigma, come un “preferibile obbligatorio”»⁵⁰); ma poi è lui stesso ad aggiungere che «non vi è paradigma prima della scelta [perché ciò che chiamiamo] paradigmatico è [soltanto] ciò che abbiamo

scelto»⁵¹. Dunque è la scelta a *fare* di un oggetto un «preferibile obbligatorio», a *renderlo* paradigmatico e ad *attribuirgli*, in quanto tale, una funzione normativa. Di conseguenza, se il bello non è «ciò che è conforme a una norma, ma ciò che [in quanto paradigmatico] costituisce norma»⁵², la normatività del bello non sarà nulla più che una normativizzazione conseguente a una preferenza, a un atto – libero! – di scelta. Io scelgo X e scegliendolo (=preferendolo a Y) lo rendo paradigmatico e quindi normativo. Ma beninteso tu potresti scegliere Y e scegliendolo (=preferendolo a X) lo renderesti a tua volta paradigmatico e quindi anch'esso normativo.

Se tanto è vero, però, allora dove va a finire quel «principio di universalità» che Morpurgo-Tagliabue assegna al gusto?

L'impressione – per sintetizzarla in due parole – è che egli si ritrovi, alla fine, allo stesso punto di Hume, davanti alla medesima “croce” costituita dallo spettro del relativismo – e quindi dello scetticismo – assiologico. Hume se ne era liberato con un gesto al tempo stesso tradizionalistico e autoritaristico⁵³: non tutte le scelte si equivalgono e quelle fatte dai nostri *maiores* hanno valore normativo. Proprio il suo saggio sullo *standard of taste*⁵⁴, tuttavia, suggeriva una risposta diversa: una risposta che Morpurgo-Tagliabue, nelle pagine che dedica a Hume nel '70 (dunque alcuni anni *dopo* i saggi a cui ho fatto finora riferimento – e la cosa non è forse priva di significato), ritiene un «contributo valido ancor oggi»: la concezione humiana «delle regole del gusto come modelli o schemi ricavati dall'esperienza [e] sedimentati in abitudini»⁵⁵, vale a dire «un vero e proprio storicismo» che sostituisce alla – pretesa e presunta – “universalità” del gusto la sua intersoggettività: una intersoggettività, appunto, *storica*. Regole e modelli, paradigmi e norme, “preferibili” e valori, sono oggettivazioni di scelte *inter-soggettive* che, come tali, si impongono al singolo individuo, cioè al singolo soggetto. Preferibile è ciò che è *stato preferito*; ma appunto in quanto tale, cioè in quanto da “preferito” è diventato “preferibile”, vincola la mia preferenza “obbligandomi” a sceglierlo. Se non lo scelgo, se scelgo (preferisco) qualcosa di *diverso*, istituisco un *altro* “preferibile” che, se accettato da quella che potremmo chiamare “comunità dei preferenti”, li “obbligherà” a sceglierlo a loro volta. Il valore artistico di un oggetto, di conseguenza, non sarà nulla più che la sua valorizzazione intersoggettiva: una valorizzazione sempre storica e come tale aperta a quelle “oscillazioni del gusto” che sono le trasformazioni stesse della storia. Questa è la lezione metodologicamente feconda e attuale che Morpurgo-Tagliabue ricava dalle pagine di Hume e fa propria. In una prospettiva empiristica, egli scrive, «sono le scelte di fatto del piacere e dispiacere psicologico a determinare per selezione modelli e attributi, criteri del bello» e valori estetici⁵⁶. Ma la natura di queste scelte e la dinamica di questa selezione si comprendono solo in

una prospettiva storicistica. Sicché alla coppia di aggettivi con cui Morpurgo-Tagliabue qualificò sempre la sua posizione estetologica – empiristico-fenomenologica – credo se ne debba aggiungere un terzo: storicistica.

Ciò che resta da chiedersi, semmai, è se lo storicismo eviti davvero lo scoglio del relativismo e, quindi, dello scetticismo (Hume ne dubitava)... Ma questo è tutt'altro discorso, che qui non è il caso nemmeno di accennare.

La Parte prima di questo volume comprende le *Note sul concetto del "gusto" nell'Italia del Settecento* pubblicate sulla "Rivista critica di storia della filosofia", 17 (1962), pp. 41-67, 133-66, 288-308, e ristampate – in versione ampliata (capp. 9-12) – sotto forma di volume presso La Nuova Italia, Firenze 1962. La Parte seconda comprende i saggi *La nozione di "gusto" nel secolo xviii: Shaftesbury e Addison*, "Rivista di estetica", 7 (1962), pp. 199-228 ; *La nozione di gusto nel xviii secolo: E. Burke*, "ACME", 15 (1962), pp. 97-120; e *La nozione del gusto nel xviii secolo: Davide Hume*, "Rivista di estetica", 15 (1970), pp. 161-207. Si è omessa invece la prefazione a Ch.-L. Montesquieu, *Sul gusto*, Marietti, Genova 1990, in quanto di taglio divulgativo e ripetitiva dei cenni a Montesquieu già contenuti nei precedenti saggi. Ai quali, per le ragioni dette nella Presentazione, si è deciso di far seguire come Postilla il saggio *Gusto e giudizio*, apparso sulla "Rivista di estetica", 7 (1962), pp. 368-407.

Un problema hanno costituito le numerose citazioni e le altrettanto numerose note che corredano i saggi: spesso imprecise le prime, ancor più spesso errate le seconde (verosimile conseguenza di appunti disordinati e/o di schede confuse le une con le altre). Anche se non è stato possibile controllare tutte le citazioni né sempre risalire alle edizioni utilizzate da Morpurgo-Tagliabue, la maggior parte dei passi citati – e comunque tutti quelli dei principali autori discussi – sono stati riscontrati o sulle edizioni originali o su edizioni critiche moderne, tacitamente correggendoli là dove si trattava di semplici omissioni o sostituzioni di parole, segnalando invece (fra parentesi quadre) l'alterazione là dove essa era più consistente. Altrettanto tacitamente si sono corrette date sbagliate e referenze bibliografiche erronee. Quando non è stato possibile consultare l'edizione di un'opera di cui Morpurgo-Tagliabue si era servito, si sono per lo più lasciati i riferimenti da lui forniti, ma li si è integrati col rinvio alla partizione interna dell'opera (libro, parte, capitolo o paragrafo) in modo da consentire al lettore di ritrovare i passi citati in edizioni diverse. Si è provveduto in ogni caso a uniformare e completare il sistema citazionale (erratico, oltre che lacunoso, nell'originale) inserendo i dati mancanti e aggiungendo fra parentesi quadre, per le opere straniere, l'indicazione delle traduzioni italiane. Fra parentesi quadre figura altresì ogni intervento editoriale dei curatori. I quali saranno grati ai lettori che volessero segnalare – correggendoli – eventuali errori rimasti.

Un ringraziamento a Salvatore Tedesco per l'aiuto prestato nel controllo delle opere di lingua tedesca.

¹ Solo il saggio su Hume è posteriore (1970).

² Dopo "Aristotelismo e Barocco", in Aa. Vv., *Retorica e Barocco*, Atti del III Congresso internazionale di Studi umanistici, Roma 1955, pp. 119-95, e i volumi *Dai Romantici a noi*, Milano [1953] e *L'esthétique contemporaine*, Milano 1960: punto d'arrivo, quest'ultimo, di una "inchiesta" (tale il sottotitolo) sull'estetica novecentesca avviata, per quanto riguarda Croce e il crocianesimo, nella prima parte de *Il concetto dello stile*, Milano 1951.

³ Cfr. *infra*, p. 241, nota 39, e soprattutto il saggio Pareyson. *Un pensiero sollecitante*, "Rivista di estetica", 33 (1993), pp. 7 ss.

⁴ *Il concetto dello stile*, cit., p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 263.

⁶ Cfr. *ibid.*, p. 277, e *infra*, pp. 26-27.

⁷ *Ibid.*, p. 225.

⁸ Cfr. *ibid.*, pt. II, cap. VII; *Estetica*, "ACME", 4 (1951), pp. 472 ss.; "Figura e immagine", in Aa. Vv., *Atti del III Congresso internazionale di Estetica*, Torino 1957, pp. 159-66; *L'esthétique contemporaine*, cit., § 117.

⁹ *Ibid.*, p. 199.

¹⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 63 ss.

¹¹ *L'esperienza estetica*, "Rivista di estetica", 12 (1967), p. 44.

¹² Nel *Curriculum vitae* presentato nel 1962 per il concorso a cattedra universitaria (che ho potuto consultare grazie alla cortesia del dott. Dario Munari, amministratore della famiglia Morpurgo), Morpurgo-Tagliabue indicava nel kantismo della scuola di Marburgo e nella fenomenologia di Scheler e Hartmann – e solo "in seguito" di Husserl – le matrici del suo pensiero: «Al primo indirizzo mi avvicinava la tendenza a risolvere ogni problema in un problema di strutture logiche e di possibilità metodologiche. Al secondo, l'interesse analitico per gli aspetti tipici e per i processi costitutivi delle varie regioni dell'esperienza». Quanto alla fenomenologia husserliana, egli dichiarava di accettarla come «empirismo rigoroso». Nessuna menzione, invece, faceva di Merleau-Ponty, il debito nei confronti del quale, in particolare della sua *Phénoménologie de la perception* (1945), sarà peraltro riconosciuto in *L'esthétique contemporaine*, cit., p. 455, nei paragrafi che egli dedica a sé stesso (§§ 116-18) – paragrafi che, non a caso, seguono immediatamente quello su Hartmann (§ 115).

¹³ Pt. II, cap. III.

¹⁴ *Ibid.*, p. 350. Cfr. p. 449 per l'origine hartmanniana della formula. Più lasca l'accezione di "valore" nel saggio *Estetica*, "ACME", 4 (1951), p. 482, dove esso è sinonimo di "significato morale", "rivelazione emotiva", etc., cioè di un "contenuto" artistico.

¹⁵ *L'esthétique contemporaine*, cit., pp. 612 e 271.

¹⁶ *Significato e valore*, "Il Pensiero", 6 (1961), p. 291.

¹⁷ Cito di nuovo dal *Curriculum vitae*.

¹⁸ Ciò è dichiarato espressamente nel *Curriculum vitae*.

¹⁹ Nel *Curriculum vitae* Morpurgo-Tagliabue accenna alla difficoltà di «collocare in riviste [...] studi voluminosi». Ma che l'idea di una monografia complessiva venisse a un certo punto abbandonata è confermato dal fatto che, quando alla fine del 1986 proposi a Morpurgo-Tagliabue di raccogliere in volume (per la casa editrice Marietti di Genova) tutti i suoi saggi sul gusto, egli accettò stilando un indice che non comprendeva alcun titolo (inedito) di area francese o tedesca. *Vingt ans après*, il volume odierno realizza quel progetto, anche se non è parso opportuno – come invece Morpurgo-Tagliabue aveva immaginato – inserire i saggi di area inglese *in mezzo* a quelli di area italiana (precisamente fra gli attuali capp. VII e VIII): perché è vero che ciò avrebbe avrebbe fatto risaltare il debito degli autori italiani del secondo Settecento nei confronti degli autori inglesi, ma avrebbe spezzato il filo di un discorso autonomo e compatto.

²⁰ Per ragioni di spazio, solo il primo viene qui ristampato; ma essi costituiscono un tutt'uno e vanno letti insieme.

²¹ "Il gusto in Italia e Spagna dal Quattrocento al Settecento", in L. Russo (cur.), *Il Gusto. Storia di una idea estetica*, Palermo 2000, pp. 11-34.

²² *Infra*, p. 34.

²³ B. Croce, *Estetica* (1902), a cura di G. Galasso, Milano 1990, p. 330.

²⁴ *Infra*, p. 196.

²⁵ *Infra*, p. 147.

²⁶ Cfr. *infra*, p. 202, nota 89.

²⁷ Per un più ampio discorso, mi permetto di rinviare al saggio "Il gusto nell'Inghilter-

ra del Settecento”, in Russo (cur.), *Il Gusto*, cit., pp. 79-125, e all’edizione dei *Piaceri dell’Immaginazione* che esce contemporaneamente a questo volume presso Aesthetica Edizioni.

²⁸ Cfr. “Il gusto nell’Inghilterra del Settecento”, cit., p. 113, coi relativi rinvii bibliografici.

²⁹ *Infra*, p. 176.

³⁰ *Infra*, p. 146.

³¹ Cfr. *Fenomenologia del giudizio critico*, “Rivista di estetica”, 8 (1963), pp. 24 ss, e *Significato e valore*, cit., pp. 292 ss.

³² *Infra*, p. 137.

³³ *Infra*, p. 145.

³⁴ *Infra*, p. 137.

³⁵ *Infra*, p. 179.

³⁶ *Infra*, p. 149.

³⁷ Cosa che mi auguro venga fatta in futuro da chi ha la competenza necessaria. Così come mi auguro prenda avvio quell’*assessment* del pensiero di Morpurgo-Tagliabue, in tutto l’arco del suo sviluppo e nelle sue molteplici manifestazioni, che a tutt’oggi non è nemmeno iniziato.

³⁸ *Infra*, p. 145.

³⁹ *Fenomenologia del giudizio critico*, cit., p. 40.

⁴⁰ Cfr. *infra*, p. 226; *Fenomenologia del giudizio critico*, cit., pp. 41 e 50; *L’esperienza estetica*, cit., pp. 43-44.

⁴¹ *Fenomenologia del giudizio critico*, cit., p. 47.

⁴² *L’esperienza estetica*, cit., p. 44.

⁴³ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁴ *Fenomenologia del giudizio critico*, cit., p. 40.

⁴⁵ *Infra*, pp. 234 e 237.

⁴⁶ *Infra*, p. 234.

⁴⁷ *Infra*, p. 223.

⁴⁸ Cfr. *infra*, p. 238.

⁴⁹ *Fenomenologia del giudizio critico*, cit., p. 41.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁵¹ *Infra*, p. 237.

⁵² *Infra*, p. 236.

⁵³ Cfr. *infra*, pp. 195-96.

⁵⁴ Dove “*standard*” significa al tempo stesso “norma” e “canone”, norma che *diventa* canone – ovvero paradigma, nel linguaggio di Morpurgo-Tagliabue.

⁵⁵ *Infra*, p. 175.

⁵⁶ *Asserzioni e valutazioni*, “Giornale critico della filosofia italiana”, 3ª serie, 16 (1962), p. 460.

*Il Gusto
nell'estetica del Settecento*

di Guido Morpurgo-Tagliabue

Parte prima

Il concetto di “gusto” nell’Italia del Settecento

1 – La rinascita di un problema: la fruizione estetica

I termini “giudizio” e “gusto” propongono un argomento che, a primo esame, può sembrare antico e archiviato: quello stesso dal quale è sorta l’estetica moderna nel secolo XVIII, e che fu particolarmente dibattuto in Francia, in Inghilterra, in Germania, da Dubos a Hume, da Hume a Kant. Dopo di allora l’argomento passò in secondo piano, sopraffatto dalla nuova impostazione romantica e postromantica.

Il Seicento aveva sviluppato l’indagine del comporre, del “produrre”: la precettistica retorica. Il Settecento, per reazione, allorché i suoi teorici più originali riuscivano a svincolarsi dalla tenace tradizione precedente, era pervenuto alla nozione del gusto come struttura del “fruire” estetico. L’Ottocento è passato a nuovi punti di vista: quello “analitico” e quello “storico”.

L’originalità di queste ultime prospettive non esclude una loro continuità col pensiero anteriore. Per il primo punto di vista, diciamo che l’esigenza di oggettività che alimentava le analisi del bello e del gusto nel Settecento la ritroviamo realizzata nelle teorie formalistiche herbartiane, musicali e figurative, e in modo diverso ma complementare nelle dottrine della *Einführung*: due scuole che dominano il pensiero estetico dell’Ottocento e i cui risultati possiamo rintracciare, spesso anonimi, nel Novecento. Quanto al secondo punto, quella tendenza che si era manifestata in modi confusi e incidentali nella cultura illuministica, a giustificare e a valorizzare la variabilità storica del gusto, la ritroviamo ingigantita e dominante nello storicismo fenomenologico delle *Lezioni di Estetica* di Hegel e in quello positivistico delle dottrine di Semper e di Grosse. In una parola, possiamo capire meglio le diverse scuole dell’Ottocento considerandole come modi di un procedimento analitico e di un procedimento storico i cui preludi sono nell’età dell’Illuminismo.

Però in tutte queste dottrine romantiche e postromantiche, la dimensione non è quella del gusto, ma quella del genio; non del fruire, ma del fare; non del comporre precettistico, ma del creare geniale. O almeno così vuole essere. Che si tratti dell’analisi delle strutture della

visione di Zimmermann, di Fiedler, di Hildebrand, o dei *geschichtliche Grundbegriffe* di Wölfflin, o del processo dialettico dell'adeguarsi di contenuto e forma nella evoluzione storica delle arti per Hegel, o del variare degli stili per gli autori della *Kunstwissenschaft*, o della diversa *Gesinnung* che anima l'arcaico e il classico per Worringer; sempre in ultima analisi il problema del godimento estetico è assimilato al problema delle strutture dell'opera d'arte, l'esame del fruire e del giudicare a quello del creare artistico o del produrre artigiano. Per cui non si può più parlare di teorie del gusto.

Anche gli autori della *Kunstwissenschaft* alla fine del secolo e quelli della *allgemeine Kunstwissenschaft* al principio del Novecento, già si è detto, ereditarono infatti questa impostazione. Sepolto il concetto del genio, interessò il "creare" non più individuale, ma collettivo, soprattutto quello dell'arte primitiva o decadente: la sua evoluzione, i suoi processi tecnici, le sue condizioni, i suoi riflessi sociali, le sue interazioni con altre attività. L'interesse romantico per il "creare" si venne tramutando in quello, dell'età industriale, per il produrre. Esso investiva tanto la tecnica quanto la psicologia del fenomeno artistico ¹. L'attenzione per il godere, il fruire, il giudicare, declinò, eclissata da quello per il fare.

Si può ritenere però che una ripresa vivace del pensiero empiristico come quella avvenuta in questi anni debba ricondurre l'interesse verso quel problema originario: il problema del "giudizio" e del "gusto". Usiamo un doppio termine, perché nella più recente trattatistica anglosassone ricompare quella stessa dualità con cui la questione era apparsa nel secolo XVIII. Allora in maniera non poco confusa ed equivoca, oggi con una nuova lucidità metodologica, essendosi trasferita dal campo estetico in quello più vasto della semantica: come questione del "significato" e del "valore". Va aggiunto che questa disposizione metodologica è condivisa insieme con l'empirismo anche dalla fenomenologia. Anche la scuola fenomenologica tende di preferenza ad affrontare il problema estetico come problema del fruire, del godere e dell'interpretare l'opera d'arte (ossia del gusto e del giudizio) più che del produrla ².

Poiché lo stato attuale delle cose ci riporta piuttosto a precedenti di cultura del Settecento che dell'Ottocento o del primo Novecento, è da chiedersi quale conto si debba fare dei modi celebri con cui in quel periodo fu proposto e risolto il problema. Infatti, se alcune delle questioni che allora si agitarono oggi non si propongono più, la questione fondamentale in sostanza è più viva che mai. A questo scopo converrà prospettare i termini storici dell'argomento nel loro stato originario, prima che esso si trasformasse e capovolgesse, come abbiamo detto, da problema del gusto in problema del genio, dal problema del fruire a quello del creare.

Ci limiteremo a qualche episodio dell'evolversi della nozione del gusto nel secolo XVIII, senza risalire ai suoi precedenti, perché soltanto

nel Settecento si incontra una problematica di questo concetto, tale che la si può fare coincidere con l'inizio dell'estetica moderna ³. È un tema, questo, sul quale non mancano moderne trattazioni erudite, talune assai note ed eminenti, ma in genere quanto più minuziose e peregrine tanto più destinate a lasciare il lettore in uno stato di perplessità. I loro autori non mancano di riconoscere che il concetto di gusto fu il concetto cardine di quella cultura, ma preferiscono insistere, anziché sulla teorizzazione che ne fu data, su certe nozioni che ne derivano: del disinteresse, dell'oggettività, delle affinità del gusto col genio, ossia su problemi particolari che vennero allora alla luce. Sorvolano sul problema: quale fosse la struttura del gusto nella mente degli autori del secolo XVIII e come operasse, e quali diversi punti di vista essi adottassero nel considerarla. Insomma, mentre sul pensiero del Settecento esiste una ricchissima letteratura ⁴, un controllo testuale del concetto di gusto si è trascurato di farlo, forse perché troppo ovvio, o lo si è fatto in modo saltuario e occasionale ⁵. Merita invece quel minimo impiego di tempo che richiede, anche se si tratta di passi di testi notissimi, tra i quali non c'è che da stabilire un confronto, senza nessuna gloria erudita.

Sia inteso che qui non trattiamo dell' "idea" del gusto, cioè di un processo storico di disposizioni preferenziali: quelle vissute e teorizzate negli anni del Settecento: anche se dovremo far largo posto a un tale episodio di storia della cultura e del costume. Il nostro argomento è il "concetto" del gusto: ossia la nozione per così dire responsabile che quegli studiosi cercarono di formulare del termine gusto, allora così usuale, e l'analisi più o meno precisa che ne fecero.

Prendiamo in esame poi le tesi del gusto in Italia, e sappiamo che ciò potrebbe stupire: perché non fu la nostra cultura la sede delle trattazioni più originali e più proficue sul gusto nel Settecento: non di rado essa accolse questo problema di riflesso. Ma proprio perché la questione ebbe da noi aspetti meno precisi e più incerti che altrove, chiarirne taluni termini come si presentarono in questo ambiente ci sembra il modo migliore di introdurci nelle sue difficoltà e di renderci conto dei suoi legami con tanti altri fattori: e così di essere meglio preparati a interpretare in modo non semplice ed elementare talune tesi apparentemente semplici e nette formulate altrove da famosi autori.

2 – *La particolare situazione italiana*

La nozione del gusto in Italia si presenta in maniera singolare: riflette la crisi di una cultura. Qui più che altrove la ricerca di questa nozione prima che un problema speculativo è stata una avventura storica, e non si può esporla in modo sintetico.

È noto che l'origine del concetto di gusto risale al Seicento, e che si tratta di una nozione molto semplice, qualora non si voglia complicarla inutilmente. Indicava una capacità di giudizio spontaneo senza ricognizione di regole o di principî, in qualsivoglia campo, anche di comportamento pratico (Gracián) ⁶, ma prevalentemente in campo letterario. Nel 1623 Ludovico Zuccolo parlava di un «senso» o una «certa potenza superiore, unita insieme con l'occhio e con l'orecchio, [...] la qual potenza tanto meglio conosce, quanto ha più d'acutezza nativa o più di perizia nell'arti, senza però valersi di discorso: [...] discerne senza discorso» ⁷. Un tale concetto non mancava di sigilli umanistici. «Omnes [...] tacito quodam sensu sine ulla arte aut ratione [...] dejudicant», aveva scritto Cicerone ⁸; « non ratione aliqua sed motu animi quodam nescio an enarrabili iudicatur», Quintiliano ⁹. Nel secolo XVII gli autori che ne trattarono furono in prevalenza francesi: Saint-Évremond, A. G. de Méré (nel 1677), padre Rapin (nel 1674), Madame Dacier (nel 1648), padre Bouhours (nel 1671 e nel 1687), tutte «persone di mondo», *beaux esprits*, anche se ecclesiastici, e non semplici eruditi. La nozione di gusto veniva usata appunto in contrapposto alla precettistica aristotelizzante introdotta dall'Italia, e rientrava nella concezione dell'arte propria della società laica francese, cortigiana o borghese, che sostituiva il *plaire et toucher* al *docere et delectare* della nostra Controriforma. È inutile cercare nei loro scritti una trattazione sistematica di questo concetto, poiché ciò sarebbe stato una deformazione pedantesca di una nozione anti-pedante. Le loro definizioni erano per lo più aforismi, e non mancavano di riferirsi al termine tassesco di moda, il “non so che”. Non dimentichiamo che ancora a metà del Settecento si dirà del termine “gusto” che è un «nome vagante» ¹⁰, si parlerà di una «fluctuating idea of taste» ¹¹, si accennerà a una «facoltà delicata ed aerea, che sembra troppo sfuggente per tollerare anche solo il vincolo di una definizione» ¹².

Se le definizioni del gusto che incontriamo nel Seicento sono generiche e quasi epigrammatiche, non di meno sono sempre acute e talvolta geniali. Si è citato lo Zuccolo. In Francia, sulla fine del secolo il Bouhours riportava nella sua *Manière de bien penser* alcune definizioni, che sviluppano lo stesso concetto: «le goût [...] est un sentiment naturel [...] indépendant de toutes les sciences qu'on peut acquérir»; «le bon goût est une espèce d'instinct de la droite raison qui l'entraîne avec rapidité et qui la conduit plus sûrement qu'elle pourrait faire» ¹³. Quest'ultima definizione anticipa già la nozione dell'*Urteilsgefühl* adottata poi da Kant. Un'altra definizione citata dal Bouhours è quella di Madame Dacier («une personne savante bien au dessus de son sexe»): «le goût est une harmonie, un accord de l'esprit et de la raison. On en a plus ou moins selon que cette harmonie est plus ou moins juste» ¹⁴, nella quale si può vedere anticipato con disinvoltura un altro concet-

to kantiano (e s'intende, adoperando gli strumenti che la cultura barocca offriva): il kantiano accordo delle facoltà, intuizione e intelletto. In quegli anni un nostro erudito gesuita riferiva quest'ultima definizione, citandola dal Bouhours e attribuendogliela, insieme a un'altra; e lo faceva con simpatia, ma le correggeva poi con incomprendimento. Niente meglio di questo episodio può servire a introdurci nel nostro argomento, cioè a fissare quale era la posizione della trattatistica italiana nella problematica europea del primo Settecento intorno al concetto del gusto.

Scrivendo il gesuita C. Ettorri nel 1696¹⁵: «Un autore francese [...] reca due definizioni del buon gusto (diciam così) retorico. L'una, ch'egli è armonia d'«ingegno» e di «ragione»; l'altra, un naturale «giudicio», il quale risiede indipendentemente dai precetti nell'animo d'alcuni, in vigor di cui reprimendo l'impeto dell'ingegno, fa che si contenga nelle sue proposizioni entro i confini della ragione»¹⁶. Delle due definizioni, la seconda è la parafrasi della prima, ma ne specifica la natura (cioè l'indipendenza dai principi)¹⁷ e l'ufficio mediatore: qualcosa di più del tradizionale «fren dell'arte» applicato all'ispirazione: è il concetto preromantico (lo troveremo nel Bettinelli) e infine kantiano del rapporto di genio e di gusto¹⁸. A queste intuizioni che cosa oppone l'Ettorri? «Più universalmente a mio parere può dirsi che (il gusto) sia il «giudicio regolato dall'arte»». Ossia il giudizio tecnico, rettorico: un passo indietro, un ritorno alla precettistica dei secoli precedenti¹⁹. Questa definizione dell'Ettorri, del 1696, ci apre la comprensione della trattatistica italiana del gusto nella prima metà del secolo successivo²⁰, e, per certi aspetti, di tutto quel secolo, e ci dice quale era la posizione degli Italiani in confronto dei francesi e degli inglesi. Ci spiega cioè perché per tutto il secolo una trattatistica ricca e influente come quella italiana non diede quasi una sola definizione originale del gusto, o, se vogliamo essere più radicali e insieme più precisi, non diede una sola definizione metodologica del gusto.

I problemi che si impongono in Francia e in Inghilterra nel Settecento sono diversi: (1) quale sia la natura gnoseologica del gusto; (2) come il gusto possa garantire l'oggettività del bello; (3) quale sia il rapporto e la differenza tra gusto immediato e riflessivo, o gusto e giudizio. Trattati quasi sempre in modo discorsivo e non pedante, sono problemi speculativi. Simili problemi si può dire che sono estranei ai nostri eruditi, i quali né li formularono, né li riferirono. Da noi il termine «buon gusto» acquista all'inizio del Settecento un significato piuttosto superficiale di polemica anti-barocca²¹ (anche quando si prolunga in senso civile e morale), e non c'è arcade che ne prescinda²². Diventa un significato-proverbiale, quello di un freno alle iperboli e alle arguzie secentesche e di un rifiuto dell'edonismo proprio del barocco estremo, in vista di un ritorno all'*utile dulci*, al *delectare et prodesse*

tradizionale, caro ai moderato-barocchi. Questo uso del termine spesso non comporta nemmeno una consapevolezza razionale dei criteri del proprio gusto, e non comporta mai un possesso del concetto del gusto. Il problema metodologico si può dire che gli eruditi italiani nemmeno lo afferrarono. Perciò, mentre altrove nel secolo XVIII si assiste a un approfondimento riflessivo delle intuizioni del secolo XVII, in Italia si ha un'involuzione, un fenomeno di disinteresse e di regresso (in confronto di definizioni perspicaci come quella dello Zuccolo). I nostri eruditi trattarono per tutto il secolo di gusto e di buon gusto, ma parlavano di qualche cosa che aveva ben poco da fare col problema allora dibattuto in Europa. Soltanto così si può capire come nel 1706 il Muratori desse del gusto, da lui identificato col giudizio, questa definizione: «sovrauna perfezion del Giudizio è quella del saper conoscere in ogni autore tutto ciò, ch'è bello e degno di lode, e tutto ciò ancora che è biasimevole»²³. Sarebbe un truismo degno di un personaggio di Molière, se non si tenesse conto di quell'endiadi: «*bello e degno di lode*». Bello è non ciò che piace al volgo, ma ciò che è degno di lode «appresso i dotti»²⁴, cioè degno dell'approvazione degli eruditi, adatto alla «diligentezza della gente scienziata»²⁵, alla «diligentezza de' saggi»²⁶, in quanto conforme alle loro regole, posto che «il buon uso del giudizio [...] consiste nel saper ben applicare ai differenti casi e oggetti le Regole del Bello»²⁷. Avremo occasione di ritornare più particolarmente sulla nozione di "gusto" del Muratori: ma sin d'ora è palese che è come se le precedenti intuizioni geniali nostre e dei francesi non fossero esistite. E vedremo che, al pari del Muratori, quasi tutti i nostri scrittori del Settecento sono negati a questa nozione del gusto, della quale pure discettano frequentemente. Perché?

Si potrebbe cercare di spiegarlo dicendo che il concetto di gusto implica un presupposto empiristico: il che è vero. Ma al principio del secolo il nostro Muratori faceva professione di empirismo e addirittura di illuminismo più energicamente di chiunque altro. «[B]ramiamo che alla Logica e alla Metafisica si taglino molte penne [...]. Riponiamo [...] le maggiori speranze [...] nella Filosofia che appelliamo Sperimentale»; e proponeva molto prima di Hume di estendere lo spirito critico della filosofia naturale alle lettere²⁸. E lo stesso si può dire di tanti altri nostri autori del Settecento²⁹. La ragione non va cercata dunque nella mancanza di buoni propositi empiristici, ma se mai nella disposizione a realizzarli; e che cosa ostacolasse questa realizzazione è presto detto. Vi è un aspetto per il quale gli scrittori italiani del primo Settecento rimangono in realtà del secolo XVII, e tali si conservano fino quasi alla fine del secolo. È la stessa ragione per la quale la loro prosa, nell'età in cui scrivevano Addison, Hume, Burke, Dubos, Diderot, Voltaire (ma basterebbe per un confronto anche un Crousaz o un André), presenta in permanenza caratteri che si possono definire di

discorso senile. La citazione erudita, la divagazione dotta, la scoperta dell'obsoleto, la parafrasi compiaciuta, vi tengono luogo del lucido ragionamento; il contrario di ciò che avveniva altrove. Ma questo ritardistico stilistico della prosa italiana del Settecento³⁰ non è che l'espressione di un ritardo di disposizione speculativa: coincide con il conservarsi tenace sia dei temi che dei metodi e della attitudine mentale propria della trattatistica del Seicento³¹.

Il modo di argomentare dei nostri scrittori nel Seicento faceva capo a una disposizione che altrove nel secolo successivo si estingue, e che in Italia invece si prolunga e si conserva: la disposizione al discorso prescrittivo, precettistico. Non la si confonda con una mentalità dogmatica. Intransigenti nei secoli XVII e XVIII sono i francesi, classicisti e illuministi³². Gli italiani sono moderati e conservatori, e come tali concilianti. I loro accenni polemici al principio del secolo (Orsi, Gravina, Muratori, Calepio, ecc.) sono tutti difensivi. La loro preoccupazione è di salvare e conservare almeno una parte del patrimonio aristotelico-sbarocco. Ma insieme con questo conservano anche il modo di pensare che ne era il corrispettivo: la concezione didattica del comporre letterario e, in genere, artistico: l'impostazione precettistica. Un Addison o un Dubos o un Burke non sono meno aristotelici di Muratori e di Gravina, e anche quel che aggiungono ad Aristotele, rifacendosi a Longino, l'hanno ricevuto in gran parte dagli italiani; ma non impostano più il loro discorso nei modi della retorica. Non cercano e non prescrivono precetti del produrre artistico (se mai accennano a una precettistica del gusto). In una parola, hanno abbandonato il procedimento classico della τέχνη, e con il procedimento hanno modificato anche il modo d'esposizione e lo stile.

Questa è l'origine di quel distacco che non può non colpire chi prenda in mano i testi italiani e li confronti con quelli stranieri contemporanei; ed è curioso che nessuno allora se ne accorgesse. Nel Settecento i nostri credevano di essere moderni e progressivi allorché lanciavano l'esclamazione «Addio Platone, addio Aristotele!» (Muratori), e sconfessavano «retori, sofisti, grammatici e critici» (Gravina), «grammatici, commentatori, copiatori, scolastici e sofisti» (Bettinelli), e buttavano a mare il bagaglio dei generi letterari e «le studiate e scolastiche regole», le «ragioni fredde dei critici» (Maffei), «i libri volgarmente detti di retorica e di poetica» (Parini), e pensavano «far carta straccia» del Castelvetro, del Minturno, del Quadrio (Paradisi); ma non si accorgevano di esser rimasti ancora attaccati al principio fondamentale di quelle regole: al punto di vista precettistico. Eredi della cultura rinascimentale, che aveva mitizzato in modo splendido la funzione e la tecnica dell'artista, essi possono rinunciare a dar regole strette e minuziose all'artista, ma non a prendere per argomento il problema dell'arte dallo stesso punto di vista dal quale lo aveva considerato l'età umani-

stica: come problema poetico del fare, dell'operare dell'artista (anziché dal punto di vista del fruire del pubblico, come accade nell'età illuministica). Perciò non cessano di prodigar consigli e di dettar regole, anche se in forma vaga di principi universali, di leggi della natura. Tutti più o meno come il Gravina rifiutavano «il superstizioso studio delle regole», ma non una «ragion comune», una «universale e perpetua ragione» di tutte le regole³³. Erano perciò ben disposti ad accettare tutti i precetti antichi e moderni, «allorché fondati li vedremo con l'occhio della ragione sopra le leggi della natura», su un «sentimento comune degli uomini, che, come universale, non può esser falso»: così dichiarava il Quadrio³⁴; «leggi di poesia [...] scritte nell'anima», cioè «la proporzione delle parti e la lor varietà, la grandezza vera per eccitare la vera ammirazione»³⁵, affermava il Bettinelli; regole, scriveva il Cesarotti, «cavate dalla osservazione della natura a priori»³⁶. All'estero intanto il centro dell'interesse si era spostato: il punto di vista tecnico-retorico era scomparso come il residuo di una società della quale l'artista era stato un protagonista, e si passava a trattare dell'esperire estetico nei modi di un'antropologia del pubblico. La ritardata evoluzione dello stile dei nostri prosatori non è che la conseguenza di questo fatto. È penoso vedere i trattatisti nostri del Settecento volersi fare sempre più sciolti, più saggisti, sui modelli francesi e inglesi, volersi rendere sempre più «virtuosamente popolari» (Ettorri), ricercare la «pulitezza e chiarezza di stile» (Muratori), e divenir sempre più impacciati e illeggibili. Un cardinal Pallavicino a metà del Seicento non ci sembra oggi un pedante: era un dottrinario sciolto e acuto che ancora ci impressiona per la sua audacia; il Muratori è ancora rispettabile, proprio per il suo impegno laboriosamente didattico; ma già un Gravina, per quanto originale o senz'altro geniale, ci infastidisce, e un Cesarotti ci irrita come un pedante grazioso e salottiero; lo stesso Beccaria ebbe dal De Sanctis il rimprovero di voler insegnare ai poeti ad essere poeti³⁷. La malattia della loro prosa nasce proprio da questo vizio di pensiero, che è un fenomeno più generale e storico e meno superficiale di quanto sembra. È un continuare a porsi di fronte all'arte secondo la maniera umanistica, cioè prescrittiva e tecnica, in un mondo che non è più quello umanistico. Si faccia l'esperimento con uno qualunque degli scrittori citati. Si prenda una sua pagina e se ne osservi l'anacronismo stilistico; se ne esaminino in seguito i contenuti di pensiero, e si constaterà quanta parte vi ha il contributo del passato; si individui infine la disposizione mentale che li condiziona, e ci si accorgerà che è anch'essa una disposizione del passato connessa a un'esperienza culturale e sociale tramontata.

Non è detto per questo che l'apporto della trattatistica italiana del Settecento si possa trascurare. Studi eminenti hanno messo in luce il contrario, e hanno confermato quanto in Europa essa fosse influente.

Non spiegano però perché i suoi autori rimasero degli epigoni anche quando furono anticipatori, anziché dei protagonisti (e il Vico è un'eccezione che conferma la regola). Anche quando si è riconosciuta in Addison l'influenza del Muratori ³⁸, e così in Dubos ³⁹, e si è constatato il molto che il Bodmer e il Breitinger impararono dal Muratori, dal Gravina, dal Calepio ⁴⁰ (e lo stesso si può dire del Sulzer); anche quando si è verificato che dal Muratori partono forse certe osservazioni dello Hume ⁴¹, e che le tesi del Calepio si ritrovano nelle pagine celebri del Lessing ⁴², ecc., non rimane meno vero che la cultura estetica del secolo non è nelle loro mani. Non si può non mettere in rapporto questo fatto con la constatazione che quando i nostri autori fondavano ancora tutto il loro discorso sulle classiche distinzioni di origine secentesca (e non diciamo che non fossero nozioni proficue: erano modi elementari di distinguere arte e scienza, poesia e prosa, bellezza e verità): tra ingegno «vasto» e ingegno «penetrante», l'uno che coglie simiglianze, l'altro che coglie ragioni (Muratori), o tra ingegno «acuto» e ingegno «sottile» (Vico) ⁴³, ossia tra i differenti tipi di relazione secondo i quali si articola il discorso in quanto procedimento retorico, attività produttiva: un Crousaz e un Dubos si accingevano a trasportare l'asse della loro indagine su distinzioni di natura diversa, non più relazionali ma modali: *admiration et approbation, préferer et rendre raison, sentiment et discernement* ⁴⁴, cioè in sede di gusto, di fruizione. E anche i saggisti inglesi – seppure con minore lucidità – rispondevano a questo stesso problema.

I nostri autori costituivano un partito conservatore, e soltanto e proprio come tali contribuirono al rinnovamento del secolo. Trasmisero, aggiornandolo, un patrimonio che rischiava di venir trascurato o respinto, una parte viva dell'esperienza rinascimentale e barocca. Chi non ne tenesse conto mancherebbe di un punto di riferimento ineliminabile per capire la cultura europea del Settecento. Questo vale soprattutto per la prima metà del secolo. Nella seconda metà le parti si invertono. Uno Spalletti, un Bettinelli, un Cesarotti, ricevono dai contemporanei molto più di nuovo che non offrano di antico; ma non si può dire che elaborino e rinnovino con molto vigore quel che hanno ricevuto. Le osservazioni che suggerisce questo loro processo di allineamento confermano non di rado quelle che si possono trarre dagli autori del principio del secolo. E tuttavia nella seconda metà del secolo incontreremo anche testimonianze di genialità speculativa. Gli scritti di C. Beccaria e soprattutto quelli di P. Verri ci riservano la sorpresa di nozioni audaci e originali.

Si possono così precisare alcuni criteri interpretativi del pensiero estetico italiano del secolo XVIII. (1) I nostri scrittori, anche illuministi e sensisti, sono fuori dalla dimensione empiristica, che è dimensione soprattutto metodologica. (2) L'indirizzo metodologico, là dove si ma-

nifesta, è la ricerca intorno a quella che in termini posteriori fu detta la fondazione dell'oggettività dell'arte, ossia il problema della relatività, della storicità, e insieme dell'omogeneità delle scelte estetiche; in una parola intorno al problema euristico, induttivo o deduttivo, del bello. Vi è una soluzione empiristica (Dubos, Hume, Burke), come vi è un procedimento di risposta razionalistico a quel problema (Crousaz, André, Baumgarten). Fino alla metà del secolo, viceversa, i nostri autori tenderanno sempre a riportare il problema della "fruizione" estetica e della sua legittimità, ossia del gusto, al problema precedente della "costituzione" del bello. Adotteranno in seguito alcuni punti di vista proposti con fortuna dagli empiristi (naturalismo, utilitarismo, sensismo...), ma trascureranno proprio la dimensione metodologica, il problema della legittimità del giudizio estetico. Adotteranno quei punti di vista spesso per ricavarne nuove norme, una nuova precettistica: regole del bello, per intenderci, più che condizioni del gusto. Ciò vale per lo Spalletti come per il Bettinelli come per il Parini come per il Pagano. Nelle loro menti il problema della natura del gusto si fa vivo quasi soltanto come un epifenomeno della varietà del bello. Una eccezione sicura, Pietro Verri. Indubbiamente anche in altri ambienti di cultura il procedimento empiristico non fu sempre corretto, nemmeno nella patria dell'empirismo, in Inghilterra: ma non si uscì dalla dimensione metodologica. (3) Fuori dall'indirizzo razionalistico e da quello empiristico si venne infine formulando un terzo indirizzo, che diremo storicistico, pre-romantico (Diderot, Cesarotti, Herder, ecc.). (4) La ricerca di un metodo di determinazione legittima del bello conduce, di massima, a un discorso "descrittivo", a una constatazione di fatto, o in altri termini conduce a un'indagine fenomenologica sull'esperienza estetica. La ricerca dei nostri trattatisti, invece, fa capo quasi sempre a un discorso "prescrittivo", in una parola prolunga l'attitudine tecnologica dell'estetica umanistica. Legata com'è ad Aristotele, ne sviluppa non gli aspetti filosofici ma quelli retorici. Diremo che il suo interesse non è "metodologico" ma "criteriologico": vuole ricavare dagli antichi criteri (*consonantia* e *μίμησις*), rinnovandoli, i principi di una nuova retorica. Altrove viceversa si approfondiva la criteriologia del bello soltanto in funzione della metodologia del gusto.

Queste disposizioni generali si specificano e si modificano variamente nei diversi autori e nelle diverse epoche del Settecento, e vanno considerate nozioni verificabili nella misura in cui sono normalmente verificabili le generalizzazioni conclusive di un'indagine allorché si usano come filo conduttore di interpretazione storica.

3 – Ludovico Antonio Muratori esponente della prima Arcadia

Volendo verificare lo stato della questione sul principio del secolo, l'autore più significativo ci sembra il Muratori. Tutte le osservazioni che abbiamo avanzate circa la mancanza di un concetto del gusto e sul motivo di questa mancanza, sui contributi apparentemente innovatori ed effettivamente conservatori della nostra trattatistica del primo Settecento, tutti questi aspetti sono controllabili nei suoi scritti meglio che in quelli di qualsiasi altro autore. Cominciamo dalla nozione del gusto.

Il Muratori fa un largo uso del termine “buon gusto” in diversi capitoli del suo celebre trattato *Della Perfetta Poesia italiana* (1706), e così nelle successive *Riflessioni sopra il Buon Gusto* (1708-15). In realtà egli non giunge nemmeno al concetto del gusto, e si mostra fermo a una impostazione che è il disconoscimento del significato precipuo per il quale era escogitato il termine.

Il “buon gusto” del quale egli parla non è quello del lettore, ma quello dell'autore. Solo questo è il completo buon gusto, «potenza feconda». Subordinata e secondaria è la capacità del pubblico, «potenza sterile». Anzi, per essere precisi, il Muratori non ha presente nemmeno il pubblico e la sua facoltà di godere e apprezzare l'opera d'arte, ma il critico erudito capace di «insegnare [...] i precetti dell'Arti»⁴⁵. La pietra di paragone è sempre il sistema di norme che l'artista deve tener presenti: il loro risultato sono «gli effetti del buon Gusto»⁴⁶. Non l'atto e il procedimento della fruizione, ma le tecniche retoriche e i loro successi o insuccessi, esattamente come nell'antica precettistica. Il termine “buon gusto” è soltanto un nome nuovo (come dichiarava il Salvini) dato ai principî operativi dell'arte, all'idea del bello. Si aggiunga che questo non è oggetto di istinto o sentimento, ma di giudizio: «Consiste dunque il Buon Gusto [...] nel saper giudicare in teoria e in pratica»; «Il giudicar dunque ben regolarmente, che si fa dal nostro Intelletto [...] suol chiamarsi buon Gusto»⁴⁷. Non vi è distinzione tra gusto e giudizio. Il “gusto” è uno dei modi o sinonimi del giudizio: si dirà «Prudenza, Diritta Ragione, e ancor talora buon Gusto»⁴⁸. Il giudizio «consiste nel saper bene applicare ai differenti casi e oggetti le Regole del Bello»⁴⁹. In quest'ultima accezione è una capacità tecnica, retorica, non del conoscere ma dell'espone, del comporre letterario: una «Virtù dell'Intelletto, che c'insegna a fuggire e tacere tutto ciò, che disconviene o può pregiudicare all'argomento da noi impresso, e a scegliere ciò che gli si conviene, o può giovargli»⁵⁰. È la dote dell'artista o di chi lo consiglia o lo censura, più di chi legge e ascolta⁵¹; «Ha dunque il Giudizio da distinguere quel che basta e quel che si conviene in ogni componimento»⁵².

Due anni dopo, il Muratori pubblicava un gruppo di *Riflessioni* espressamente dedicate al buon gusto, e qui ripeteva gli stessi concetti,

accentuando anzi l'aspetto pratico, morale e civile, di questa φρόνησις. E nessuna innovazione troviamo nemmeno in un successivo gruppo di *Riflessioni* aggiunte nel 1715. Si tratta di quello che oggi diremmo un programma di politica della cultura (e infatti porta come introduzione i *Disegni di una repubblica letteraria d'Italia*, già pubblicati nel 1703), ma la cultura è intesa strettamente come una questione di biblioteca e accademia. Il buon gusto, o gusto universale, è l'attitudine al vero e al bene «che scorre per tutte le scienze e per ogni sorta di letteratura»⁵³: è un problema di serietà professionale. Diverso quindi, a volersi servire di riferimenti, tanto dall'uso del termine "gusto" attribuito nel Seicento dal Gracián⁵⁴ all'uomo di corte, al "discreto", quanto dal significato di "virtuoso" del suo contemporaneo Shaftesbury.

Con il primo non ha nulla in comune, se non l'estendersi anche la sua regola di gusto all'attività pratica. Ma si tratta, per il Muratori, di un costume erudito, non dell'abito ad agire; di un'operazione, non di condotta. Con il Shaftesbury, invece, può istituirsi un più intimo paragone. Ma anche qui per ricavarne subito una differenza. Il "buon gusto" delle *Riflessioni* (1708-15) e quello delle *Characteristics* (1708-11) sono entrambi regole razionali che investono tutto l'uomo. Ma nel caso del Shaftesbury si tratta di un «equilibrio», di una «armonia interiore», di una «grazia naturale», di una «armonia per natura», che si perfeziona andando «a quell'eccellente scuola che chiamiamo il mondo»⁵⁵, che matura grazie alla «conoscenza del mondo e dell'umanità»⁵⁶. È «il buon gusto nella vita e nei costumi»⁵⁷, dote del «gentiluomo raffinato ed educato»⁵⁸, diffidente dell'eccesso di letture⁵⁹, anche se classiche, e ripugnante allo «stile pedantesco» prevalso dal Rinascimento in poi⁶⁰. Per un tale gentiluomo «i divertimenti della gente per bene sono più educativi delle profonde ricerche dei pedanti»⁶¹. Nel caso del Muratori il criterio è tutto il contrario. Il buon gusto è proprio lo scrupolo del «pedante». È il discernimento dell'ottimo «nel trattare le Discipline e nel comporre Libri»⁶²: è fatto di filosofia e di erudizione⁶³. Quando il Muratori vuol portare un esempio di buon gusto, di discernimento dell'Ottimo in sede di condotta, di costume, come sceglie il suo esempio? Raccomanda di non seguire una dottrina soltanto, perché è una «strada che conduce a certe cattedre, a certi gradi»⁶⁴. Non si esce dal mondo accademico.

Il gusto rimane per lui sempre un'operazione tecnica, una capacità dell'intelletto che soccorre l'operare dello scienziato e dell'artista. «Principalmente [...] riguarda le produzioni, che dipendono dalla intelligenza e dalla industria degli uomini»⁶⁵. Lo si usa «nel trattare l'Arti nobili e le Scienze, e nel comunicare ad altrui per mezzo de' Libri il patrimonio del sapere»⁶⁶; il suo beneficio «si è quello non tanto di riconoscere il Bello delle Cose e l'Ordine, quanto di farlo comparire»⁶⁷. Come nella *Perfetta Poesia*, così anche nelle *Riflessioni* si con-

ferma trattarsi di una facoltà intellettuale: «virtù e forza dell'Intelletto da noi chiamata Giudizio, che per quello [che] riguarda alla coltura delle Lettere, ci piace ancora di chiamarlo Buon Gusto»⁶⁸. I due caratteri, intellettuale e tecnico, sono ben espressi nella definizione più completa che egli dà nelle *Riflessioni*: «Noi per buon Gusto intendiamo il conoscere ed il poter giudicare ciò che sia difettoso, o imperfetto, o mediocre, nelle Scienze e nell'Arti, per guardarsene; e ciò che sia il meglio e il perfetto, per seguirlo a tutto potere»⁶⁹.

Il Muratori è fermo dunque alla nozione precettistica del secolo precedente (come risulta fin dalla dedica della *Perfetta Poesia italiana*, scritta per «aiutare altri Ingegneri a così nobile impresa col disaminar quell'Arte che fa divenir gran Poeta»), e questo lo porta a trascurare la nuova nozione che pure si era imposta nel secolo precedente: del gusto quale spontaneità, immediatezza, sensibilità, dal punto di vista del fruire. Come si spiega questa involuzione?

Il modo più semplice sembra quello di ricordare che la *Perfetta Poesia italiana*, come già i *Primi disegni della repubblica letteraria italiana* (1703), e poi le *Riflessioni sopra il Buon Gusto* (1708), era stata progettata come un programma di riforma antibarocca «a posta contro a i Marinisti»⁷⁰. Il suo titolo originario doveva essere *Della riforma della poesia italiana*, e ne è rimasto un residuo all'inizio dell'opera, nelle intestazioni del III e IV capitolo. Sotto questo aspetto la sostituzione di una facoltà irrazionale, il gusto, con una facoltà razionale, il giudizio, sembra conforme alla mentalità illuministica e al programma rinnovatore antisecentista del Muratori. Il gusto è niente altro che la ragione, la quale deve frenare «la Fantasia capricciosa l'Ingegno ambizioso»⁷¹: è il «Giudizio che tien forte in briglia la Fantasia e l'Ingegno»⁷². Ma il giudizio «briglia dell'intelletto» era proprio una nozione e una metafora secentesca di M. Pellegrini contro gli eccessi barocchi⁷³, analoga ad altra secentesca di F. Bacone (la «ragione [...] magistrato»)⁷⁴. Non va confuso con gli appelli alla *raison-nature* del Boileau («Aimez-donc la raison. Que toujours vos écrits» ecc.). L'antibarocco del Muratori è ancora l'antibarocco del Seicento, è l'antibarocco di uno stilista barocco-moderato (al pari del Pellegrini). L'abbandono del concetto di gusto, sostituito dal giudizio, dall'intelletto, risulta perciò effettivamente un ritorno, un'involuzione, non un progresso, un'evoluzione.

Vi è un altro aspetto, inoltre, di questa involuzione: e anche sotto di questo il Muratori si presenta a tutta prima in veste di illuminista. L'abbandono del concetto di gusto per quello di giudizio, di raziocinio, sembra inerente alla sua opposizione al criterio dell'"autorizzamento", dell'appello alla tradizione. Quest'ultima, infatti, è una specie di condensazione del gusto, che si sottrae al giudizio⁷⁵. Di qui, il prender posizione del Muratori, sia pure moderatamente, per i moderni contro il Boileau, contro il suo culto di Omero e degli antichi⁷⁶. Se-

nonché il criterio dell'autorizzazione, assai coltivato nel Seicento dai barocchi, non era un criterio specificatamente barocco: era un'eredità umanistica passata in alcuni secentisti. Gli autori del concettismo, Marino, Gracián, Tesauro, infatti non lo usavano. Lo usavano in modo sistematico, monumentale, i barocchi del culteranesimo, i commentatori di Gongora: J. Pellicer, Salcedo Coronel, M. Serano de la Paz, ecc.⁷⁷, perché erano degli umanisti enciclopedici. A loro volta i maggiori illuministi del Settecento, Dubos, Diderot, Hume, non rifiutano l'autorità della tradizione: rifiuteranno piuttosto la tradizione limitata da pregiudizio. Ma è significativo che il Muratori non si propone il problema della soggettività e dell'oggettività del gusto, che stava dietro il problema dell'autorizzazione erudito. Rifiuta il criterio umanistico dell'autorità degli antichi, ma in nome di un altro criterio, quello del «Giudizio [...] supremo tribunale e Giudice del Bello e del Decoro»⁷⁸, che è razionalistico ma non ancora illuministico. Semplicemente sostituisce a un giudizio per “modelli” un giudizio per “regole”, o quanto meno per principi⁷⁹. I problemi di metodo che comporta questa scelta di un procedimento per regole anziché per modelli, egli non se li propone (salvo in un caso, che ora vedremo). Ciò conferma che l'eliminazione di ogni concetto specifico del gusto, sostituito col giudizio, equivale a una completa assenza di disposizione metodologica.

Nel formulare il concetto di gusto riducendolo a giudizio vi è, però, almeno un momento in cui il Muratori ha un sospetto della gravità della questione e intravede anche, se non una soluzione, almeno l'apertura del problema in una direzione originale. Proprietà del giudizio è di applicare norme generali a casi individuali secondo le circostanze, e perciò trovare le norme adatte. «[I]l Giudizio è una virtù, che si fonda sulla considerazione degli individui e delle cose particolari; e perché queste son per così dire innumerabili, perciò innumerabili ancor sono le leggi e le regole del Giudizio. [...] L'Ingegno e la Fantasia soffrono le Regole, e si governano con leggi universali e generali. Non così il Giudizio, che regola e misura le sue sentenze secondo la disposizione degli individui, delle circostanze e particolarità, usando continuamente nuove leggi, riflessioni, applicabili ad una e non alle altre occasioni»⁸⁰. Sembra di essere già davanti al problema generale del giudizio riflettente della *Critica del Giudizio*, o almeno all'uso regolativo dei concetti della *Critica della Ragion pura*⁸¹, o quanto meno al modo in cui Kant si prospettava frammentariamente il problema intorno al '70, col concetto di “buon senso”, di *gesunder Verstand*⁸². Innumerevoli immagini – questo è il pensiero del Muratori – conformi alle regole della fantasia e dell'ingegno (ossia ai modi del «meraviglioso») si presentano ad essere riferite *in abstracto* a un oggetto: ma in concreto si impone una scelta. Tra l'universale e l'individuale vi deve essere quindi un principio del giudizio, o buon gusto, che presieda a questa opera-

zione mediatrice della scelta estetica. Ma così formulata la questione, diremo che il principio al quale il Muratori ricorre è ancora quello antico, classico dell'ὀρθότης, del καιρός, in conclusione quello classicistico della *bienséance*, della convenienza, delle «immagini [...] più convenevoli al soggetto»⁸³, nozione attinta, come tante altre che vedremo, dal Pallavicino (*Dello Stile*). Con ciò il problema, appena intraveduto, è eliminato nel momento stesso in cui viene risolto. “Convenevole” è che si usino immagini magnifiche per argomenti eroici, e immagini semplici per argomenti umili, ecc. Ma questo convenevole non è già più un principio, è una regola retorica. Il Muratori è lontanissimo dal fare di questo principio il principio della libera adozione o invenzione di regole; rimane legato all'impostazione precettistica del secolo precedente.

Non per questo concluderemo che il suo pensiero sia rimasto inoperante sulla successiva elaborazione del concetto di gusto. Ma la sua efficacia non consistette nel promuovere il nuovo indirizzo metodologico che si affermerà col Settecento, ossia nel fornire o provocare una considerazione del gusto o giudizio come modalità del fruire estetico. Consistette nel trarre con una fervida erudizione dalle trattatistiche del Seicento una caratteriologia del bello e dell'arte così sistematica e minuziosa come fino allora non si era veduta. E questa non mancò di influire, direttamente o indirettamente, sulle riflessioni metodologiche intorno al gusto che i suoi contemporanei andranno facendo. Ecco perché, per quanto riguarda l'efficacia dell'opera estetica del Muratori, che fu notevole al pari della sua diffusione⁸⁴, un apologista potrebbe veder in lui un ispiratore di gran parte della cultura estetica del Settecento (Addison, Hume, Bodmer, Breitinger, Sulzer, Lessing...), un denigratore potrebbe considerarlo niente più che un secentista in ritardo. Egli fu entrambe le cose. Non elaborò concetti nuovi, e non fu uomo da alzate di ingegno. In un'epoca in cui si pensava per *paradoxes*⁸⁵ egli adottò il procedimento della compilazione; e allorché tutti i cervelli geniali erano poco o tanto bastian contrari, egli fu animato da spirito di conciliazione: fu tutto l'opposto di un *bel esprit*, e proprio in questo consiste la sua efficacia.

In occasione della polemica francese contro il costume poetico italiano, le cui conseguenze si facevano sentire in Italia con qualche ritardo al principio del Settecento, egli conduce una battaglia difensiva su due fronti; e se tutte le situazioni polemiche sono confuse, e questa in particolare fa la delizia degli eruditi, tuttavia la posizione del Muratori vi è facilmente definibile: è quella di un laborioso compromesso. Tra la vecchia tesi di Paolo Beni, «la poesia non ha da essere né chiara né precisa ma soltanto magnifica», e la nuova tesi del Boileau, «rien n'est beau que le vrai», egli sostiene la tesi che il bello è equivalente del vero, ma soltanto del vero «nuovo e meraviglioso». È un caso del tipico

compromesso barocco tra il *docere* e il *delectare*, che si incontra in tutta la trattatistica del Seicento, e non ci meraviglia che esso offra le stesse oscillazioni che allora si erano verificate tra quei due estremi ⁸⁶.

L'autore in cui questa problematica aveva raggiunto la massima consapevolezza e le soluzioni più precise, era stato lo Sforza Pallavicino, e il Muratori attinge da lui gran parte del suo pensiero. Dal Pallavicino riceve il concetto della fantasia come «potenza apprensiva inferiore» ⁸⁷ («prima apprensione», l'aveva definita il Pallavicino), non vincolata alla discriminazione del vero o del falso. La prima apprensione – scriveva il Pallavicino – è un «bene desiderabile per sé stesso»; le prime apprensioni sono vere, «ancorché non apportatrici di scienza né manifestatrici di verità» ⁸⁸. «Secondo la fantasia – dichiara a sua volta il Muratori – può esser vero tutto quello che appare falso per l'intelletto» ⁸⁹: così egli rivendica contro le tesi razionalistiche del Boileau e del Bouhours i diritti della fantasia. Per altro verso vuole però mostrare che l'apprezzare la fantasia non significa contraddire alla ragione: le immagini poetiche, anche quando non sono vere, sono verosimili (e anche il verosimile «è compreso dentro alla circonferenza del Vero») ⁹⁰, ossia conciliabili, se non direttamente, indirettamente con l'intelletto ⁹¹: «indirettamente servono ad esprimere e rappresentar lo stesso Vero Intellettuale» ⁹². La forma poetica è «un vestito, un ammanto sensibile di qualche Verità», un «pellegrino e inusitato ammanto» del vero, un «Vero travestito [...] sotto il velo delle Traslazioni» ⁹³. A suo tempo anche il Pallavicino aveva già riconosciuto – nel successivo trattato *Dello Stile* – che la «prima apprensione», ossia l'immaginare, è per se stessa «una men perfetta operazione» della mente (di qui il termine «apprensiva inferiore» del Muratori); e confessava che il considerarla «solo per ministra di [...] diletto», come egli stesso aveva fatto nel dialogo *Del Bene*, è «filosofare un po' bassamente»; «più esimio e più fruttuoso» è quell'«ufficio della Poesia [...] che soggiace al verosimile con vassallaggio più stretto». Allora l'arte è «nutrice della Filosofia [...] un dolce latte» ⁹⁴. Sappiamo così di dove viene il detto della «poesia figliuola o ministra della natural filosofia», o della «filosofia morale», del Muratori ⁹⁵. La fantasia autonoma e la fantasia vassalla del vero sono nel Pallavicino due tesi giustapposte in due dialoghi diversi, e più che integrarsi l'una corregge l'altra, come una palinodia ⁹⁶. Il compromesso nell'opera del Muratori è più elaborato, avviene in genere in uno stesso giro di discorso; ma la sostanza, l'accordo della fantasia e dell'intelletto, del meraviglioso e del verosimile, del *delectare* e del *docere*, è la stessa.

Il Pallavicino aveva avuto presente, scrivendo il suo primo trattato, il Castelvetro: il quale aveva già sostenuto la differenza della poesia dalla scienza e la sua funzione di mero diletto. Questo spiega anche perché la nozione della poesia come fantasia del Pallavicino risulti stranamente coincidente con quella di Bacone: perché Bacone l'aveva ri-

cavata dal Castelvetro. Il dotto Muratori a sua volta conosce Pallavicino, Castelvetro e Bacone.

Del Pallavicino si è detto. Quanto al Castelvetro, è ben noto che il concetto del verosimile, sul quale il Muratori punta per difendersi dai francesi, era stato il tema obbligato di tutta la trattatistica del Cinquecento. La poesia ha riferimento al verosimile o possibile, la storia al vero, come voleva Aristotele (e come aveva ben chiarito il Robortello)⁹⁷. D'altra parte il verosimile, il possibile, è anch'esso un modo del vero, dichiarava il Varchi⁹⁸; «non è dunque necessario che la poetica imitazione si faccia per sé di cosa vera o di cosa falsa, – concludeva il Piccolomini – essendo necessario che per sé si faccia di cosa secondo il verosimile d'essa»⁹⁹. Anche per il Tasso «[l]a poesia non è altro che imitazione [...] e l'imitazione non può essere discompagnata dal verosimile, perché l'imitare non è altro che il rassomigliare: non può dunque parte alcuna di poesia esser separata dal verosimile»¹⁰⁰; per cui consigliava di attingere alla storia, ma con qualche «varietà di menzogna». Più radicale e polemico, ma sempre in quell'ordine di idee, il Castelvetro sosteneva che «l'istoria di cose avvenute non può prestare materia convenevole a poesia»¹⁰¹, e che «la materia della poesia dee essere simile alla materia dell'istoria, [...] ma non dee essere quella stessa»¹⁰².

Nella sua campagna bifronte per sganciarsi dal “falso” barocco e per respingere il “vero” classicistico, il Muratori aveva perciò buon gioco a rifarsi al “verosimile” dell'aureo Cinquecento. Tanto più che ivi trovava anche l'altro principio, del “meraviglioso”. Che il verosimile poetico sia un verosimile capace di «suscitar meraviglia», era già stato sostenuto dal Minturno¹⁰³, dal Mazzoni («Oggetto universale della poesia è il credibile in quanto meraviglioso [...] La favola della poesia è sempre impossibile credibile»¹⁰⁴), e dal Castelvetro soprattutto, in modo originale: l'arte non è semplice mimesi, non è rassomiglianza naturale, ma un «trovare» cose verosimili e tuttavia diverse, nuove, in gara con la natura¹⁰⁵. Il Muratori scrisse nel 1727 una vita del Castelvetro a introduzione di una raccolta di sue prose critiche, e benché di temperamento tanto diverso dal suo (un «genio [...] censorio e critico» lo definiva, sempre preso dal «prurito di abbattere chiunque gli veniva sottomano, [...] acuto di soverchio»¹⁰⁶), fu quello il cinquecentista che ebbe su di lui la maggior efficacia. Il Muratori vi trova sviluppato un aspetto che gli era caro: quello del nuovo, del raro¹⁰⁷, della «materia trovata e immaginata dall'ingegno del poeta», prodotto di artificio (non trovò invece un altro carattere che vedremo esser proprio della “meraviglia” muratoriana: la perfezione, l'eccellenza dei caratteri, l'edificante; anzi vi trovava il loro preciso rifiuto). La poesia per il Castelvetro non è imitazione spontanea, non è copia naturale; è piuttosto modello: «una nuova natura o fortuna o corso delle mondane cose [...] la quale invenzione è la più difficile cosa, che abbia il poeta da

fare, e dalla qual parte pare che egli prenda il nome, cioè ποιητής»¹⁰⁸. Alla poesia si perviene perciò con l'«aguzzare l'ingegno e assottigliare, in trovare o il tutto o la maggior parte delle cose». Tesi che collimano con quelle del Muratori¹⁰⁹.

Aggiungiamo tuttavia che anche in questo senso il meraviglioso del Castelvetro, così pre-barocco, presentava una notevole differenza dal “nuovo e raro e meraviglioso” del Muratori. L'ingegno, l'artificio del Muratori consisteva, per quanto riguarda la “materia”, nell'«aiutar la natura», nel «fare una dipintura di quegli oggetti, come dovrebbero, partorirsi dalla Natura pienamente perfetta o difettosa»¹¹⁰: era questo il suo modo manieristico di far coincidere il “meraviglioso” con l'“universale” e con il “possibile”, cioè di mettere insieme il *θαυμαστόν* e il *τὰ καθόλου* e il *κατὰ τὸ εἰκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον* aristotelici. E quanto all'“artificio”, consisteva nel parlar metaforico, nell'eloquio, nelle «immagini fantastiche artificiali». Ora il Castelvetro aveva egli pure attribuito notevole significato all'*elocutio*: «il verso ha la sua ragion d'essere in quanto il parlare meraviglioso e dilettevole»¹¹¹; le parole poetiche sono più efficaci: «la materia non può far poeta, [...] ma le parole sì» (il contrario di Aristotele¹¹²). Ma per lui la “speculazione d'ingegno” consisteva soprattutto nell'invenzione della favola e in particolare della peripezia, nell'*inventio* e nella *dispositio*: «non solamente [...] conviene trovare o comprender quello, che non è mai avvenuto e è possibile a avvenire [...], ma ancora disporlo»; è su questo punto che il poeta deve non imitare la realtà storica ma cercare di superarla, gareggiare con essa, per «trovare uno accidente di azione umana più dilettevole ad ascoltare e più meraviglioso». In altre parole, il meraviglioso per il Muratori consisteva quasi esclusivamente nei caratteri, per il Castelvetro, ancora partecipe di un'età di vivace invenzione, nella favola. Il suo meraviglioso è un meraviglioso di peripezia, tutto edonistico, un gareggiar con la storia¹¹³, un crear nuovi modelli di eventi umani¹¹⁴; per il Muratori era un far più perfetta a scopo edificante la natura umana, e un render più piacevole la materia mercé l'esuberante “artificio” dell'elocuzione. Il Castelvetro era un pre-barocco, amava edonisticamente l'“intrigo”, la favola; il Muratori è un tardo-barocco, incline all'edonismo della locuzione e al moralismo dei caratteri più che della favola.

Solo una volta inquadrato il pensiero del Muratori nella tradizione tardo-barocca, si capisce la vera natura dei suoi concetti di “fantasia” e di “meraviglioso”, che vengono usualmente apprezzati come il suo maggiore contributo alla speculazione posteriore. È stato il Robertson a far presente per il primo l'influenza che i concetti di novità, rarità, meraviglioso, del Muratori¹¹⁵, poterono avere nel suggerire i concetti di *Novelty*, *Uncommon*, *Surprising*, *Greatness*, dello Addison. Ma il Robertson era orientato a cercare nel pensiero del Muratori un contributo al gusto pre-romantico¹¹⁶. Un esame meno predeterminato ci

condurrà a mostrare come il Muratori si limitò a trasmettere dal Seicento al Settecento alcuni lieviti barocchi, senza il minimo presentimento romantico¹¹⁷; e il suo concetto della fantasia, un concetto retoricamente assai composito, era piuttosto un residuo del passato che un'anticipazione dell'avvenire.

Questi fattori, influenzando sul fenomeno gusto del Settecento, condizionarono anche il concetto di gusto, o meglio di buon gusto. E in ciò sta il contributo indiretto del Muratori al progresso del problema. Le due cose infatti sono differenti. Altro è proporre certi ideali o criteri di preferenza, altro esaminare e definire la procedura del preferire. Una delle due cose, la seconda, può mancare; oppure, per quanto sembra impossibile, le due cose possono essere indipendenti e persino contraddittorie (ne vedremo qualche esempio); in altri casi, infine, l'una può derivare da taluni aspetti dell'altra, ma proprio dai meno appariscenti e più imprevisi. Ovviamente ci interessano tutti questi tre casi. Il primo caso lo abbiamo incontrato: nel Muratori vi è la teoria di un gusto (vedremo ora quale), non vi è una teoria del gusto. Il secondo è un caso che qui non ci interessa se non accidentalmente, e presuppone in qualche modo il terzo, cioè: quale influenza ebbero le teorizzazioni di taluni gusti sulla teorica generale del gusto; quale influenza ebbe la criteriologia italiana sulla metodologia nostra ed europea.

È un argomento, quest'ultimo, tanto ricco e complesso che non se ne può dare qui che uno *specimen*: e anche questo potrà sembrare un'evasione dal nostro tema. Nostro tema è il concetto del gusto. Ma è destino di ogni indagine sezionale di dover fare i conti con una fenomenologia storica.

Cercheremo ora di precisare quale è stato il gusto teorizzato dal Muratori, per quanto riguarda sia le sue risultanti estetiche sia quelle stilistiche¹¹⁸. Vedremo poi come certe nozioni che emergono da un'analisi del pensiero di questo autore si ritrovano presso non pochi suoi contemporanei e successori, e costituiscono un filo conduttore della tradizione illuministica. Ma constateremo anche come a questi orientamenti di gusto, variamente e originalmente formulati, non corrisponda in Italia un equivalente risultato di analisi e di formulazione del concetto generale del gusto; altrimenti detto, come a una criteriologia o canonica del gusto non corrisponda una adeguata metodologia. Il che confermerà quanto sopra si è detto, dell'assenza, in quegli anni, di un interesse per il problema, e dei suoi motivi.

4 – La criteriologia del meraviglioso e del verosimile

La criteriologia del Muratori non è fondata su modelli ma su regole, e queste su principî; ha natura filosofica. Tali principî li abbiamo

brevemente accennati. Sono i concetti del *vero* e del *verosimile*, le facoltà della *fantasia* e dell'*intelletto*, dell'*ingegno* e del *giudizio*, ecc.: nozioni poco originali, che rimandano alla trattatistica medio-barocca; per cui l'averne appena fatto menzione è sufficiente, dato l'oggetto particolare della presente ricerca.

Un esame delle inclinazioni di gusto del Muratori, da lui tradotte in prescrizioni retoriche, può dunque partire dalla sua nozione principale, del *meraviglioso*; senza troppo preoccuparsi dei suoi fondamenti gnoseologici, se non per quel tanto che serve a chiarirne i caratteri. Nella mente del Muratori essa non costituiva un fenomeno semplice, ed egli cercò di articolarla minuziosamente nell'unico modo che gli consentiva la sua mentalità precettistica: esponendo un programma di risultati artistici e i diversi procedimenti utili a ottenerli, cioè a realizzare il "bello poetico", la "perfetta poesia"; una criteriologia poetica e una tecnica stilistica. La scelta di gusto del Muratori non era scelta semplice e univoca, e i diversi modi stilistici che egli propone corrispondono ai suoi diversi aspetti o momenti; le pagine sul bello del I libro e le pagine sullo stile del II libro si integrano perfettamente. Consideriamo ora le prime; tratteremo poi delle altre.

Oggetto della poesia sono, o meglio devono essere, «gli oggetti più belli, più grandi, più deformi, più ameni, più vili, più orridi, più gloriosi, più ridicoli, che per l'ordinario»¹¹⁹. Compito della poesia è il «perfezionar la Natura», cioè portarla a compimento sia nei suoi pregi che nei suoi difetti («eziandio esporre la lor più grande imperfezione») ¹²⁰. Suo argomento sono «quelle Qualità ed Azioni, que' Costumi, Sentimenti ed Affetti, che per l'ordinario non si producono dalla Natura, né sogliono cadere in mente, né sotto i sensi del popolo. [...] non quali ordinariamente sono, ma quali verisimilmente possono o dovrebbero essere nella lor compiuta forma»¹²¹. Il suo modello non è l'arte classica, ma l'arte del tardo Rinascimento e del Barocco: Ariosto, Tasso, e, con molte riserve, G. B. Marino ¹²². Ariosto è superiore a Omero: «perfezionò [...] più d'Omero la Natura» comparando «[...] più meraviglioso, più raro e più nobile il costume e il sentimento di Rodomonte» di quello di Achille ¹²³; e anche il Tasso «certamente si lasciò addietro in molte cose il divino Omero» ¹²⁴. In base a quale criterio egli formula questi giudizi?

Il criterio è quello dell'*admiration*, della lusinga psicologica e dell'edificante, tipico del Seicento ¹²⁵. Non che il poeta debba «perfezionare la morale» (rappresentare soltanto personaggi virtuosi come volevano taluni autori della Controriforma) ma bensì la natura ¹²⁶. «[D]ovrà il poeta rappresentar questi sì differenti oggetti coll'eminenza più nobile o ignobile della propria Natura d'essi, cercando sempre il Mirabile» ¹²⁷, «dando aria di novità, di rarità alla Materia, che per sé non l'aveva; o accrescendola, se pur l'aveva» ¹²⁸. È spontaneo poi il passag-

gio dal «far eminente la natura», dal «perfezionar la natura», all'oltrepassarla e all'entrare nello straordinario e nel meraviglioso. «L'Ingegno dunque dell'uomo e la Immaginativa sua può aiutar la Natura con discoprir quelle Bellezze, ch'ella per sé medesima non suole ma potrebbe talor discoprire»¹²⁹. «Grande ingegno ci vuole per cavar dalle Idee universali e dal poter della Natura azioni e cose meravigliose, non mai o rade volte da essa Natura prodotte»¹³⁰. Il poeta «ha da [...] *creare* colla sua Fantasia e col suo Ingegno avvenimenti, costumi e pensieri che per l'ordinario non ci fa veder la Natura, affinché la novità loro cagioni maraviglia e diletto»¹³¹. « Il bello poetico – così ne riassumeva il concetto la recensione del “Giornale dei letterati italiani” nel 1710 – l'Autore il costituisce con esporre verità nuove e pellegrine, e nel ben vedere e rappresentare bizzarramente anche le verità più triviali». È la tradizionale concezione barocca, rivendicata pochi anni prima anche dall'Orsi in polemica coi francesi: «Rappresentar la Natura, ma ornata e abbellita dal proprio ingegno»¹³². Non a caso il Muratori parlava di una riforma del gusto, ma di una «riforma già fatta del nostro Parnaso»¹³³.

Era la riforma del moderato Barocco contro l'estremo Barocco. Ed è lo stesso concetto che si ritroverà nella nozione del “raro”, del “nuovo” di Addison: «la fantasia può rappresentare a se stessa cose più grandi, strane e belle di quelle che l'occhio abbia mai viste», e «per questo è compito del poeta appagare l'immaginazione nelle nostre idee, correggendo e perfezionando la natura»¹³⁴. Che nel clima inglese tale concetto potesse prendere un aspetto prossimo al fiabesco («i suoi roseti e i suoi caprifogli e i suoi gelsomini possono fiorir tutti insieme»¹³⁵) è cosa che non contraddice all'ambiente arcadico in cui si era formato il Muratori, e dal quale il clima dell'età di Shaftesbury e di Addison non era lontano¹³⁶. Non si può non pensare all'antico principio pittorico del Dolce (1557), del Lomazzo (1583), del Danti (1596), dello Zuccari (1607), del Bellori (1664), del Félibien (1666): il corregger la natura, il mescolar verità e artificio, la maniera magnifica, il bello ideale, la natura idealizzata dei manieristi, la perfetta natura dei classicisti. «I Poeti al pari de' Dipintori, per dilettrar colla Materia, cioè colle cose, debbono formarsi in mente un'Idea perfetta della Natura»¹³⁷; devono «fare una dipintura di quegli oggetti, come dovrebbero partorirsi della Natura pienamente perfetta o difettosa»¹³⁸. È noto che questa parola d'ordine: far eminente la natura, perfezionar la natura (che Leonardo aveva sdegnato: «Quei pittori che vogliono racconciar la natura») rimarrà per tutto il secolo un canone del gusto nel campo figurativo (Batteux, Reynolds, Mengs, Milizia)¹³⁹; ciò non toglie che è già un residuo morto nel campo letterario¹⁴⁰ (le arti non sono sempre necessariamente parallele: per lo più la letteratura anticipa sulle altre arti). Conforme a questa tendenza manieristica, il concetto della poesia, tanto del Muratori quanto dello Addison, è un concetto prevalentemente vi-

sivo, pittorico ¹⁴¹. Confortati dal tradizionale *ut pictura poësis* oraziano, entrambi inclinano a una specie di immaginismo, quello della “dipintura poetica”, di tradizione secentesca, e hanno senso spiccatamente coloristico della visione: «Non v’ha parola che non sia un bel colore» ¹⁴².

Tuttavia lo Addison era un letterato e il Muratori un erudito, e la differenza si coglie nei risultati. Lo Addison intuì alcuni nuovi orientamenti del gusto, il Muratori riprese semplicemente i modi moderato-barocchi del secolo precedente; il primo diede inizio a una antropologia del gusto, il secondo produsse quello che è stato l’ultimo dei sistemi retorici del bello. Nel trattato *Della Perfetta Poesia* si ritrova la trattatistica aristotelica-barocca, impoverita tanto dei suoi fattori gnosologici (quelli di Campanella, Bacone, Hobbes, infine sviluppati da Vico) quanto dei suoi contenuti assiologici (i molteplici e spesso divergenti compiti della poesia proposti da un Varchi, da un Maggi, da un Castelvetro, da un Pallavicino, da un d’Aubignac, da un Vico). In cambio vi sono sviluppati anacronisticamente i fattori stilistici.

È significativo infatti che il *meraviglioso* del Muratori è ricavato dal verosimile poetico di Aristotele (non esente esso pure da meraviglia provocata così dalla *peripezia* come dalla *metafora*), ma con l’aggiunta e il rinforzo di un altro *θαυμάσιον*, quello dello pseudo-Longino; e che tuttavia il Muratori non riesce a percepire del sublime quasi niente altro che il momento retorico ¹⁴³. Egli si ferma all’impostazione stilistica di quel celebre trattatello, in modo non molto differente da come aveva fatto alcuni decenni prima il Boileau ¹⁴⁴. Si tratta, diremmo, di un Longino interpretato secondo l’Aristotele barocco, piuttosto che di un Aristotele rinnovato alla luce di Longino. Del sublime egli coglie soltanto il *θαυμάσιον*; non avverte che dietro al *θαυμάσιον* di Longino stavano l’*ἔκπλεξις* e l’*ἔκστασις*, dietro la meraviglia il *πάθος* e l’«animo grande». Si può dire che Muratori fu tra i primi moderni (subito dopo il Dennis) a utilizzare dottrinalmente in maniera non incidentale il testo dello Pseudo Longino, ma in cambio lo fece in modo quasi esclusivamente formale. Il contrario di quanto faranno i suoi successori, Addison, Dubos, Burke, Mendelssohn, e infine Kant. Il «grande» o sublime di questi viene dalla natura, quello del Muratori dall’«artificio».

La sua informazione erudita gli permette di aver presenti taluni spunti del passato che diventeranno presso i suoi contemporanei incrementi originali. «[D]ebbonsi concedere al popolo alcuni onesti intertenimenti, che servano di sollievo alle fatiche – egli scrive a proposito della tragedia – e col diletto restituiscano a gli animi annoiati dalle faccende la vivacità primiera» ¹⁴⁵. Dove la prima parte è una parafrasi di Aristotele ¹⁴⁶, ma la seconda introduce già quel significato energetico, vitalistico dell’arte, di origine barocca, che trasformerà in modo tanto singolare il concetto del sublime con Addison, Dubos, Burke. «Tutto ciò che è nuovo e insolito – scriverà Addison – contribuisce a variare

un poco la vita umana e a ricreare la nostra mente»¹⁴⁷. Concetto che passerà nel Crousaz (il quale non ignorava lo Addison): «Nous aimons [...] tous à être occupés de sentimens vifs. L'ennui est de tous les états celui qui nous paroît le plus insupportable»¹⁴⁸; e nel Dubos: «L'un des plus grands besoins de l'homme est celui d'avoir l'esprit occupé»; perciò l'uomo apprezza ogni «passion dont les mouvemens remuent l'ame et la tiennent occupée»¹⁴⁹. Lo ritroveremo nell'*Essay on Taste* del Gerard. Su questa traccia Burke accetterà l'esigenza della *novelty* per fuggire il disgusto e la noia, e di qui passerà al concetto di taluni dilette che possono coincidere con una pena¹⁵⁰. Ancora alla fine del secolo M. Pagano parlerà del «vivo piacere che nasce dallo scuotimento dell'addormentato spirito», visto che chi «non prova passioni, cade in un languore simile al sonno, o piuttosto alla morte; e questo è lo stato della noia»¹⁵¹.

Ma l'interpretazione vitalistica¹⁵² dell'arte in questi autori conduce all'approfondimento delle passioni; viceversa per il Muratori essa si limita al piacere retorico dell'immaginazione. Lo Addison non soltanto entra in una psicologia del "grande"¹⁵³, che lo riporta in modo più autentico vicino a Longino: il grande «è immagine di libertà», induce l'intelletto a «meditare sull'eternità e sull'infinito»¹⁵⁴; ma oltre a ciò, quando passa al concetto dell'inusitato e dello strano, egli inizia già insensibilmente quel trapasso dal gusto del piacevole al gusto dello spiacevole che sarà la novità dell'interpretazione settecentesca: «È questo che rende seducente un mostro e piacevoli anche le imperfezioni della natura»¹⁵⁵; Crousaz spiegherà su questa base l'attrattiva che esercitano talvolta anche «la peine, les travaux les plus laborieux»¹⁵⁶; Dubos passerà decisamente a sostenere la tesi di una specie di piacere di sofferenza; e questo principio patologico sarà teorizzato infine sistematicamente da Burke¹⁵⁷. Così lontano essi andranno, a partire da quella tesi del valore vitale del divertimento tragico, di origine aristotelica, che il Muratori proponeva ai lettori all'inizio del secolo, senza oltrepassare Aristotele, anzi restando molto indietro. I differenti risultati rispecchiano in anticipo quelli che saranno i differenti contenuti generali della cultura europea del Settecento: il meraviglioso, il sublime di Muratori coincide con un effetto immaginativo di origine barocca, che sarà l'essenza ultima di molto neoclassicismo italiano del XVIII secolo. Il meraviglioso, il bello, il sublime di Addison, Dubos, Hutcheson, Bodmer, Burke, Winckelmann, implicava contenuti umani, anche se non risultati artistici, sempre straordinariamente significativi.

Conosciuta la natura del *meraviglioso* del Muratori, non dimentichiamo che esso è concepito nei limiti del "verosimile", non sta al di qua del vero e del falso come la prima apprensione del Pallavicino (in quel trattato *Del Bene* che il Muratori respinge¹⁵⁸): una tale autonomia dell'immaginazione non si avvera per lui che «ne' sogni, negli affetti

smoderatamente gagliardi, nelle febbri, o nel bollore dell'Ipocondria, allora [...] avendo la Fantasia le briglie in mano, e movendo essa, aggirando, congiungendo e confondendo a suo talento il Regno delle sue Immagini»¹⁵⁹. Una tale fantasia cioè è patologica, non artistica. «Ora le leggi della Poesia seria consistono invece in volere, che le Immagini maravigliose, nuove, sontuose e nobili, che il Poeta rappresenta alla prima Apprensione, sieno accompagnate da un'altra qualità essenziale, cioè che ci appaiano Vere e contengano il Vero necessario, avvenuto e reale, o il Vero possibile, probabile e credibile. Se un di questi due Veri non si truova [...], noi non possiamo ritrarne soda dilettazone, anzi ne sentirem dispiacere»¹⁶⁰.

In effetto il vero poetico si riduce al verosimile. Ma che cosa significa verosimile? Non è il verosimile della prosa, conforme all'esperienza normale. È ciò che è credibile, ma «nei deliri della Fantasia commossa dagli affetti» del poeta¹⁶¹, per esempio nella «addolorata Fantasia del Petrarca». Ciò risolve la celebre controversia suscitata dal Bouhours, ma compromette anche quella differenza che il Muratori faceva tra il suo concetto di fantasia e quello del Pallavicino. Che cosa distingue i “deliri poetici”, i “lodevoli deliri”, gli “infiniti vaghissimi deliri” dai “sogni” e dagli “affetti smoderatamente gagliardi” e dalle “febbri” che egli pocanzi respingeva? «[M]aggior privilegio godono i Poeti; non già perchè essi non imitino la Natura, ma perchè supponendosi sempre in loro o naturale o soprannatural Furore e commozion d'affetti, verisimilmente ancora possono parlar con più bizzarria, con maggior fasto di Figure, di parole e di sentimenti»¹⁶². Perciò egli non riesce a quello che era il suo programma moderato: unire il verosimile e il meraviglioso. L'uno prevale sempre a discapito dell'altro, e sappiamo quale: il secondo.

Il criterio del verosimile, *strictu sensu*, non è altro che il credibile: è l'ottenere «il medesimo effetto e le stesse passioni, che le cose da lui [poeta] rappresentate produrrebbero in noi, se le mirassimo con gli occhi del corpo»¹⁶³. Il nostro rapporto col mondo dell'arte è lo stesso che abbiamo con la natura, anche se si tratta di un'altra più eminente natura. Il poeta non ha fatto che «aiutar la natura», che «valersi mai sempre della stessa Natura per far eminente la Natura»¹⁶⁴. Cioè, il discorso poetico (ed esso soltanto: non quello prosastico)¹⁶⁵ può in qualche modo sostituirsi alla realtà. È un concetto che al Muratori venne probabilmente dal Gravina (il *Ragionamento sopra l'Endimione* era uscito nel 1692, e il discorso *Delle favole antiche* nel 1696): dalla sua definizione della poesia come rassomiglianza del naturale, e locuzione «acconcia a scolpir nella Fantasia l'immagine della cosa stessa»¹⁶⁶. «Quindi è che il poeta, per mezzo delle immagini esprimenti il naturale e della rappresentazion viva e somigliante alla vera esistenza e natura delle cose immaginate, commuove ed agita la fantasia nel modo che fanno gli oggetti reali, e produce dentro di noi gli effetti medesi-

mi»¹⁶⁷ aveva scritto il Gravina. Ugualmente il Muratori stimava che il poeta dovesse pervenire a «empiere l'animo altrui di quella stessa paura, di quello sdegno e dolore, che in noi risveglierebbono i fatti veri, e a rappresentar si vivamente le cose, che sembri ad altrui d'averne presente la verità»¹⁶⁸.

Già per il Gravina il problema dell'arte si era risolto in quello dei «vari e diversi artifizi, che tutti sono immagini della natura»¹⁶⁹, della capacità di avvicinarsi «alla propria sembianza delle cose, porgendole e ponendole avanti quali elle sono»¹⁷⁰. Ora il Muratori riprende il tema di questo artificio del poeta, capace di produrre in noi col finto l'effetto del vero. «A dispetto del tempo trapassato e de' luoghi lontanissimi, io veggio presenti quelle cose, quelle azioni; odo le lor parole, i lor sentimenti, quasi nella stessa maniera con cui me le avrebbe fatto vedere e udire il senso esteriore»¹⁷¹. Proviamo non «solamente [...] affetti gagliardi», ma «tutti gli altri movimenti, che naturalmente può in noi cagionare qualsiasi oggetto, potendogli il Poeta tutti in noi produrre coll'Artifizio suo, allorché sa far si vive, pellegrine e splendide le copie, che agguagliano la forza degli originali»¹⁷².

Ma la differenza del Muratori dal Gravina – lo vedremo meglio in seguito – sta nella estensione di quell'*artifizio*. Per il Gravina esso non oltrepassa l'imitazione della natura; per il Muratori la varca: sia che imiti una natura eminente, perfetta, ideale, e ricerchi il meraviglioso nella materia; sia che adorni straordinariamente la materia comune. “Materia” e “artifizio” sono infatti per lui le due fonti del Bello¹⁷³. Meraviglioso nel secondo caso è l'artifizio stesso: oltre le cose straordinarie ed eminenti, vi sono «cose comuni e triviali, che da noi rimirate non moverebbero diletto, e pure udite da' Poeti lo muovono. [...] [I] poeta fa risaltare le cose e dà gran forza, vivezza e leggiadria ai suoi ritratti, coll'usar parole straordinarie, espressioni più poderose e fiammeggianti, che non son le ordinarie della prosa e de' ragionamenti civili, e coll'adoperar sentimenti vivacissimi o lontani dall'uso comune»¹⁷⁴.

Anche la passione, il “delirio”, come fonte di illusione poetica, era stato un argomento del Gravina prima che del Muratori. Vi è un passo delle *Antiche favole* che quest'ultimo certamente ebbe presente e quasi parafrasò. Ma per il Muratori non si tratta soltanto di spiegare lo scambio del vero col finto, la resa del naturale, ma di giustificare l'estensione del verisimile oltre il naturale. «[L]e passioni tutte – aveva scritto il Gravina –, e più che l'altre quelle dell'ambizione e dell'amore, che imprimono dentro la mente con maggior forza i loro oggetti, che sono l'onore ambito e il sembante desiderato, e che occupano quasi l'intero sito della nostra fantasia, vengono a generare dentro di noi un delirio, siccome ogn'altra passione più o meno suol fare, secondo la maggiore o minor veemenza degli spiriti, dai quali è l'immaginazione assalita; perché, tenendosi lungi dalla Fantasia nostra l'Immagine

della distanza di tempo o di luogo, [...] la mente in quel punto abbraccia la dignità e la bellezza immaginata come vera e presente»¹⁷⁵. E il Muratori: «E primieramente a me pare, che siccome l'Amore è il capo e il più riguardevole e il più possente e il più fiero degli Affetti, così egli abbia maggiori privilegi nel formar le Immagini, e che queste benché ingegnossissime e spiegate talvolta con maniera ingegnosa, possano tuttavia chiamarsi verisimili. [...] Essendo l'anima in tale stato, certo è che possono da lei concepirsi Immagini strane, capricciose e ardite, le quali tuttavia saran convenevoli ad essa; onde non vi è forse affetto, in cui più difficilmente che in questo possa darsi giudizio del Verisimile e dell'Inverisimile, parlisi delle Immagini Fantastiche o ancor delle Intellettuali»¹⁷⁶. Avrebbe potuto insistere ed entrare in quei «deliri», in quel «naturale o soprannaturale furore e commozion d'affetti», che è proprio del poeta e che ne condiziona la verisimiglianza. Ma non lo fece: sarebbe stato un previchiano o un preromantico¹⁷⁷. In certo modo lo fa di più l'«arido» Gravina, con quel riferimento all'«onore ambíto» e al «sembiante desiderato», che laconicamente anticipa di molti anni la diade *orgoglio-simpatia* dello Hume e quella dell'istinto di *conservazione* (sublime) e dell'istinto di *riproduzione* (bello) del Burke. Assistiamo invece a una specie di riflusso del suo illuminismo arcadico in secentismo. La passione della quale continuamente egli fa richiamo è una semplice premessa assiomatica come per tutti i classicisti, ma in questo caso in funzione barocca, per dedurne la «bizzarria», il «fasto di figure e di parole», le iperboli¹⁷⁸. Il verosimile cede al meraviglioso, ossia al «perfezionar la natura» e al gusto delle «immagini fantastiche artificiali» e delle «ingegnose». «Poetico altro non è che il vero meraviglioso, nuovo e straordinario o per cagion della materia o per valore dell'artificio»¹⁷⁹. È la formula riassuntiva del Muratori ripetuta in conclusione al II libro, proprio in un capitolo tutto dedicato alla polemica contro il secentismo¹⁸⁰.

Avevamo constatato nel precedente capitolo l'assenza di una qualunque considerazione metodologica sul processo del gusto negli scritti del Muratori. Essi ci offrono invece una ricca criteriologia dell'arte. Ma questa risulta non tanto fondata su premesse filosofiche quanto rivolta a conclusioni stilistiche. Soltanto un esame di quest'ultimo aspetto ci potrà render conto di quel che significava l'orientamento di gusto del Muratori, e di quelli che erano i suoi principi, e infine della sua presenza nella cultura del tempo. Considereremo ciò nel prossimo capitolo. Per quanto riguarda quel che è stato veduto fin qui, si può dire che il contributo del Muratori alla fenomenologia del gusto (e lo stesso si potrebbe dire di molti altri nostri teorici dell'epoca) fu soprattutto quello di trasmettere una vecchia tematica (la fantasia, la meraviglia, la perfetta natura, il sublime...) la quale altrove verrà riempita di significati vivi e nuovi. Questa conclusione conferma, specifi-

candola, l'opinione usuale che fa del nostro Settecento letterario un'età di decadenza. Quanto all'antropologia storica del Vico, essa non mancò di operare sulla cultura italiana (fu assente invece in quella straniera), ma non risulta che influisse efficacemente sul concetto di gusto (scarse tracce se ne trovano anche nel Cesarotti, lettore del Vico ma incline al patetico e negato a una vera comprensione del primitivo) ¹⁸¹.

Può sembrare un paradosso, ma ciò di cui si loda in genere il Muratori è proprio quel patrimonio ormai esaurito che il nuovo secolo non era in grado di ricevere né di rinnovare. L'ispirazione dei letterati del Settecento non si mosse infatti in quel senso. O meglio, delle due tendenze che coesistono nel Muratori, al meraviglioso e al verosimile, fu da quest'ultima che i letterati illuministi trassero la più efficace ispirazione. Il concetto del "meraviglioso", della "perfetta natura", era una tarda parafrasi di canoni barocchi, impoverita inoltre di quei presupposti filosofici (la dottrina del *conatus*, della *virtus conservativa*) che ne avevano fatto l'originalità. Il compiacimento immaginativo, inteso come compenso alle limitazioni della vita, rientra nella concezione generale del Barocco e non si concilia con la mentalità pre-illuministica del Muratori. Tentativi come quello posteriore del Breitinger di giustificare la fantasia sulla base degli infiniti mondi possibili del Leibniz, avranno almeno il merito di essere tentativi ¹⁸²; ma neanche quelle teorie avranno efficacia. Fu l'attività critica, e non quella teorica, degli Svizzeri a costituire un'avanguardia. Queste teoriche, di cui quella del Muratori è certamente la più ricca, nelle quali si vuol scorgere qualche indizio di spirito romantico in età illuministica, di fatto erano esercitazioni argomentative in ritardo piuttosto che in anticipo. Anche se offrivano qualche incentivo alla inquietudine del secolo, erano però ben lontane dall'offrire a questo l'adatta risposta; offrivano la soddisfazione del "meraviglioso" a un secolo che chiedeva l'eccitante, teorizzavano l'immaginazione allorché la nuova cultura si apriva al sentimento, proponevano la "perfetta natura" quando l'epoca cercava la natura.

Che poi l'orientamento della nuova civiltà letteraria fosse rivolto all'evidenza, al determinato, al naturale, ma che l'attitudine retorica e la sua disposizione originaria, la disposizione precettistica, prescrittiva, incidessero negativamente su questo orientamento ¹⁸³, è confermato dai risultati degli altri teorici del Settecento. Per quanto le generalizzazioni a cui abbiamo fatto ricorso vadano ricevute con più cautela di quanto per necessità espositiva abbiamo dovuto metterne nell'enunciarle, si può convenire che quel concetto di aderenza dell'arte alla natura, all'esperire, assume originalità soltanto nella misura in cui i teorici dell'Arcadia procedono con un'analisi descrittiva, e manca allorché procedono (come il più spesso accade) prescrittivamente, precettisticamente.

Poiché il punto di vista della dottrina del Muratori si conserva prevalentemente retorico-formale, è da vedere se le sue tesi stilistiche abbiano influito sulla cultura contemporanea più della sua criteriologia estetica, e in particolare se abbiano operato sulla teorica del gusto.

Le nozioni del Muratori anche in questo campo sono un'eredità del Seicento: dell'arte dell'elocuzione barocca; e anche in questo caso la fonte più ricca è il Pallavicino. Si tratta di un patrimonio di nozioni ancora vivo e diffuso al principio del Settecento, tanto che ne ritroviamo gli elementi nel *De studiorum ratione* del Vico, e non ne mancherà qualche apprezzamento lusinghiero anche sulla fine del secolo¹⁸⁴. Si può dire degli scritti del Pallavicino che essi fanno testo tanto per il Barocco quanto per l'Arcadia. A loro volta le tesi del Muratori sono le tesi del barocco-moderato, fatte ancora un po' più moderate, ma non tanto da sconfessare la loro origine. A entrambi questi autori, il Muratori e il Pallavicino, è comune l'ambizione filosofica, e non soltanto grammaticale, e l'intenzione didattica rinnovatrice, che nell'opera del Muratori risulta realizzata con maggior ordine sistematico. Gli scritti del Pallavicino conservano infatti qualcosa dell'estro proprio di tutti gli scritti del Seicento, anche i più metodici ed eruditi, ognuno dei quali era sempre lo sviluppo audace ma unilaterale di una nozione esclusiva. Così ogni testo di questo autore geniale offre una tesi nuova e complementare¹⁸⁵, e l'autore può esimersi da quell'equilibrio che deriva dal completarsi e limitarsi dei differenti aspetti di una questione. Si può dire, benché sembri un paradosso, che soltanto al suo termine, addirittura quando il Barocco viene da tutti sconfessato, nell'ambito dell'Arcadia, le nozioni della retorica barocca raggiungono una sistemazione coerente e diligente, anche se programmaticamente moderata e speculativamente modesta, per opera del Muratori. Insieme al Pallavicino, questi fornì una base non trascurabile alla elaborazione complessa e originale, di poco successiva, del Vico.

Nel caso nostro è un abbreviar le cose il prenderle più da lontano e, poiché la trattatistica del Seicento era tutta una elaborazione erudita di Aristotele, ricordare che per Aristotele l'effetto dell'arte consisteva in due forme di piacere: piacere di apprendimento (*μανθάνειν*)¹⁸⁶ e piacere di sorpresa (*θαυμαστόν*)¹⁸⁷. La "meraviglia" barocca implica la giustapposizione e la combinazione di entrambi i fattori: talvolta il piacere della sorpresa viene teorizzato come un effetto dell'apprendimento, talora il piacere dell'apprendimento è ridotto al piacere di sorpresa. Ma qui non ci interessa questa ambivalenza che costituisce la dialettica del Barocco; ci interessano taluni aspetti stilistici sotto i quali quei due fattori si presentano, separati e abbinati.

L'*apprendimento* è aderenza al vero o al verosimile, è il «por sotto

gli occhi» di Aristotele (πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν)¹⁸⁸, è l'«evidenza» (ἐνάργεια) di Longino: termini che si ritrovano in tutta la retorica antica, Ermogene, Cicerone, Quintiliano¹⁸⁹. La *meraviglia* invece implica combinazione di eventi (περιπέτεια)¹⁹⁰, o associazione di significati (μεταφέρειν)¹⁹¹. Orbene, l'apprendimento e la sorpresa, il verosimile e il meraviglioso, sono presenti anche nel Seicento, soprattutto nei modi stilistici, come parlar *naturale* e parlare *acuto*, e possono tanto venir opposti, nel barocco estremo, quanto congiunti, nel barocco moderato. Quest'ultimo voleva infatti conciliare entrambe le tendenze proprie della poesia secentista: il descrittivismo minuto e la sontuosità metaforica, il πρὸ ὀμμάτων e il μεταφέρειν¹⁹². Cominciamo dal primo.

Già il Castelvetro aveva teorizzato la *particolarizzazione* come dote del poeta (in ispecie di Omero, opposto e preposto a Virgilio)¹⁹³. A metà del Seicento, il Pallavicino insisteva sulla resa minuziosa delle cose come vengono date dall'esperienza: «Quanto più simili in ogni minutissima circostanza son le favole della poesia o le figure del pennello all'oggetto vero ed altre volte sperimentato [...] tanto maggiore è l'efficacia dell'arte»¹⁹⁴. Il poeta «si studia di por davanti agli occhi [...] gli oggetti] disegnandoli al vivo con le circostanze minute»; suo merito è la «minutissima descrizione poetica», l'aderenza minuziosa, «una moltitudine di minute figure, e principalmente di metaforette prese da materia sensibile, le quali ci muovon più viva e più distinta conoscenza dell'oggetto significato»¹⁹⁵.

Ascoltiamo ora quel che scrive oltre mezzo secolo dopo il Muratori. A torto – egli sostiene – si rifiuta alla poesia il carattere dell'evidenza, dell'ἐνάργεια, e lo si riserva alla prosa, come voleva Longino. La forma più elementare della fantasia, la fantasia «semplice e naturale» è una «viva dipintura dei particolari», è un «vivamente dipingere, ed esprimere le minute verità degli oggetti, affin di mettere sotto gli occhi della mente [...] quella cosa, che si descrive in versi»¹⁹⁶. Egli insiste non meno del Pallavicino sulla formula aristotelica del πρὸ ὀμμάτων¹⁹⁷, e sul carattere dell'evidenza pittorica, visiva, propria della poesia: la viva dipintura dei particolari¹⁹⁸. «[L]a finezza delle pitture poetiche principalmente consiste nel ben immaginare con fissa attenzione gli ultimi e più minuti e più eminenti e più necessari colori delle cose» e nell'«imprimere nell'altrui Fantasia queste particelle e minute estremità delle cose», nel «discendere a particolari e ancora al più minuto di questi particolari»¹⁹⁹, nell'«esprimere quel minuto»²⁰¹, «il più minuto delle particelle che la Fantasia conosce»²⁰¹.

Ritorniamo ora al Pallavicino. Al discorso *naturale* va aggiunto il discorso *acuto*. Le espressioni non basta che siano verosimili, devono essere ancora mirabili. Il poeta deve non soltanto riprodurre gli oggetti «disegnandogli al vivo colle circostanze minute», ma anche «colorandogli con oltremarine tinte di metafore, e di similitudini, di proso-

popee, d'aggiunti, e d'altre figure ben espressive e pompose»²⁰²; deve «adornar l'intelletto nostro d'immagini, o vogliam dire d'apprensioni sontuose, nuove, mirabili, splendide»²⁰³, da «fare inarcar le ciglia»²⁰⁴. E nella successiva *Arte dello stile* insisteva sulla «dicitura illustre e magnifica», sui «fantasmi [...] maravigliosi e [...] belli»²⁰⁵, in senso anche più tradizionalmente barocco: non riferendosi soltanto alle metafore ma ai concetti, che «accostano immagini lontane, unendo due dilette ad un tempo» (l'apprendimento e lo stupore)²⁰⁶. Le immaginazioni, cioè, devono essere insieme «vive e maravigliose»: dotate di evidenza naturale, ossia di «minutissima descrizione poetica», di «minute circostanze», ma anche di «propositi lontanissimi», di associazioni argute. «[L]'immaginazione sempre è più viva quando maggior numero di proprietà nell'oggetto immaginato ci si rappresenta: è più mirabile quando ella ci fa concepire qualche proprietà di lui o nobile o non prima osservata»²⁰⁷; il suo piacere sarà così non soltanto di apprendimento ma di perspicacia, di «artificio nascosto». Infine nelle *Vindicationes*²⁰⁸ insisteva anche più decisamente sulle arguzie, sul *plus leporis et acuminis*, e sulla *granditas*.

Analogamente il Muratori. Non si accontenta del procedimento della «fantasia naturale»: il quale è efficace solo nelle narrazioni, e «più sulle parti oziose che nelle operanti de' Poemi»²⁰⁹. È necessario l'impiego della «fantasia artificiale», ossia dell'uso dei traslati, del linguaggio metaforico. Questa facoltà va dal semplice linguaggio immaginoso («la Fama vola [...]; gli augelletti salutano l'Aurora») ²¹⁰ a vere e proprie argutezze barocche («il Mare sdegnato fa guerra ai lidi [...]; un bel volto è una possente lettera di raccomandazione in ogni paese») ²¹¹. Il Muratori, conforme al vizio secentista, trasferisce così alla *fantasia* le proprietà dell'*ingegno*. Tuttavia non gli manca il criterio della loro distinzione, e infatti li colloca in due libri differenti. L'*ingegno* non è più soltanto la facoltà di conservare o di produrre immagini metaforiche ²¹², ma di produrre con la riflessione associazioni argute (le aristoteliche ἀστειά) ossia accostamenti inusitati. «La vastità dell'*Ingegno* si conosce dal ritrovare ed unire le simiglianze e le relazioni più lontane degli oggetti» ²¹³; «L'*ingegno* secondo la mia sentenza altro non è, se non quella virtù e forza attiva, con cui l'Intelletto raccoglie, unisce e ritruova le simiglianze, le relazioni e le ragioni delle cose» ²¹⁴. Sentenza tanto poco *sua*, quanto corrente nella filosofia e nella retorica di tutto il Seicento. È la differenza del *wit* dal *judgment*, che si trova in Bacone, in Hobbes, in Locke, e che nel nuovo secolo ritroviamo in Vico. Per il Muratori il concetto dell'*ingegno* è tanto esteso da doversi distinguere in due specie, secondo che opera per *somiglianze* o *ragioni*. In un caso è «ingegno vasto», un «volare velocemente su mille differenti e lontani oggetti, e quindi raccogliere le simiglianze, le corrispondenze e i legami»; nell'altro è un «penetrar nell'interno delle cose e com-

prendere la ragione, qualità e natura loro»²¹⁵; distinzione ripresa anche nelle *Riflessioni sopra il Buon Gusto* nel 1708: l'uno «velocemente in un tempo stesso corre a lontanissimi e diversissimi oggetti», l'altro «acutamente penetra nel profondo e nell'astratto delle [cose]»²¹⁶. È una distinzione che ritroviamo in G. B. Vico, con il quale la funzione dell'ingegno si potenzierà ancor più. Analogamente al Muratori, l'ingegno sarà «acuto», o «sottile»: in entrambi i casi *vis unitiva, collatio simul*²¹⁷, salvo che non condurrà soltanto alle metafore, ma agli «universali fantastici», ai miti, e anche alle scoperte tecniche, alle arti pratiche: «ingenium homini ad sciendum seu faciendum datum [est]», «ingenium humanum parit mechanica»²¹⁸. Sappiamo quale valore di spontaneità acquisterà per il Vico il passaggio dalla fantasia, alla memoria, all'ingegno: sarà l'interpretazione universale di tutto il mondo dell'uomo primitivo, religioso, giuridico, poetico. Nel pensiero del Muratori, invece, le «simiglianze scoperte dall'Intelletto fra le cose ancor lontanissime e diverse», i «legami nobilissimi e mai osservati per altro Intelletto, onde formerà Immagini maravigliose, e dilettevoli, perché novissime, e punto non aspettate»²¹⁹, sono nozioni consuetudinarie, che non escono dall'ambito della retorica barocca.

Il suo è ancora l'arsenale delle nozioni del Pallavicino. «[L]a Poesia per suo scopo ha il rappresentare [...] Immagini sontuose, nuove, nobili e mirabili», scrive il Muratori. *Sontuose, nuove, mirabili, splendide* aveva scritto il Pallavicino. È un vero «vestito in maniera maravigliosa ed inopinata», precisa il Muratori: «un capriccioso ammanto»; la veste ha da essere bizzarra; il poeta «scuopre tutto il contrario e veste bizzarramente la Verità, che egli volea proporre»²²⁰. Inutile insistere. Al pari del Pallavicino, il Muratori più approfondisce l'esame stilistico e più regredisce verso la retorica barocca²²¹. Al pari e anche più segnatamente del cardinale secentista, il nostro abate vive un'esigenza nuova, «filosofica» e non più retorica; ma l'impostazione di entrambi rimane precettistica, e perciò quanto più l'uno e l'altro si fanno diligenti e metodici, quanto più seriamente si impegnano, tanto più si allontanano dalla loro meta e vengono riportati dallo stesso metodo, come da un riflusso, nella stilistica dell'ornato. È questa la cagione che fa equivoca tutta l'Arcadia.

È tuttavia vi era, già incipiente nel Pallavicino e ben più vivace, mezzo secolo dopo, nel Muratori, una spinta nuova, in una direzione che sarà propria del più avanzato Settecento. Ma per il motivo che abbiamo detto essa è sempre sopraffatta e sacrificata, in sede teorica più ancora che in sede critica. Non è difficile rintracciarla. Dei due motivi stilistici che abbiamo segnalato, essa è costituita dal primo: è il tendere alla *vivezza*, alla *minutia*, è la richiesta di *evidenza*, il «metter sotto gli occhi», il «mirar come con gli occhi propri», il «trar dalla Materia Verità pellegrine [...], dipinte con locuzioni e parole sempli-

ci e naturali [...] senza che l'Artificio s'affatichi molto per farle divenir maravigliose»²²², «secondoché la Natura ben da noi studiata c'insegnerà»²²³; non avendo bisogno in questi casi «che di parole proprie, potendo essere vivissimo un ritratto senza pur mischiarvi una Metafora»²²⁴. E in ciò il Muratori sopravanza decisamente il Pallavicino. Per questi l'evidenza, il verisimile era in funzione della sontuosità, del mirabile; l'effetto artistico è altro dall'effetto naturale; «quantunque il finto sia immitazion del vero, tuttavia l'espressione del finto non è immitazione dell'espressione del vero»²²⁵. Per il Muratori, al contrario, malgrado l'artificio, l'effetto deve essere simile a quello che nascerebbe «dall'oggetto stesso realmente rimirato con gli occhi»²²⁶: lo scopo è di ottenere gli stessi effetti «che le cose [...] produrrebbero in noi, se le mirassimo con gli occhi del corpo»²²⁷. Si può attribuire ciò all'influenza del Gravina, ma a noi qui basta constatare il fatto. È norma che le iperboli, i traslati, ingrandiscano e deformino la rappresentazione, ma non diversamente da come uno scultore ingrandisce le statue, «acciocché poi alla vista di chi le mira da lungi compariscono fatte secondo la loro natural grandezza»²²⁸. Il poeta «coll'Artificio suo [...] sa far sì vive, pellegrine e splendide le copie, che agguagliano la forza degli originali»²²⁹. In questo caso domina il principio dell'εἰκός aristotelico, della «natura propria delle cose»²³⁰. È il problema nuovo dell'Arcadia (come il problema del θαυμαστόν era stato quello del Barocco).

In quegli anni anche in Francia il Fénelon, contemporaneo del Muratori e del Gravina, insisteva su questa virtù della poesia di «non seulement décrire les choses mais en représenter les circonstances d'une manière si vive et sensible que l'auteur s' imagine presque les voir»²³¹. Salvo che questo risultato implicava, per l'abate francese, «une diction simple, précise et dégagée [...], un discours sans art et sans magnificence»²³², una naturalezza spontanea, ispirata da un senso quasi mistico di dimenticanza di sé, che si traduceva in una forma di negligenza di stile, nel rifiuto di ogni «faux éclat de l'esprit», di ogni compiacenza di «bel esprit», di ogni «amour propre», di ogni ricerca ingegnosa di un bello lontano dalla disadorna realtà naturale. «[L]e poète n'est point naturel, dès qu'il veut dire de belles choses», aveva già scritto, prima del Fénelon e del Gravina, un gesuita francese, R. Rapin²³³.

Viceversa, in conformità colla più accentuata impostazione precettistica, nel caso del Muratori l'interesse dei mezzi prevale su quello del risultato: gli artifizi immaginativi e le combinazioni dell'ingegno prevalgono sull'evidenza. È un soprassalto di spirito secentista contro le tendenze francesi e contro le nuove tesi del Gravina. Soprattutto contro queste ultime. Il Muratori della *Perfetta Poesia* è un anti-Gravina: fa suoi proprio quei temi e quegli autori che il Gravina aveva svalutato (la maraviglia contro la naturalezza, Virgilio e Tasso in confronto di Omero e di Ariosto, ecc.). Il classico piacere aristotelico di riconosci-

mento, di confronto (di copia-modello), viene bensì da lui conservato ²³⁴, come dal Gravina, ma utilizzandolo per valorizzare il meraviglioso della materia e dell'ingegno. Nel qual caso – merita di tenerlo presente – non si ha più soltanto un confronto tra l'immagine letteraria e la cosa rimemorata, ma una operazione più complessa e arbitraria: una trasformazione della memoria in idea, in immagine ottima, in perfetta natura, secondo il principio del meglio, del “dover essere”, e un confronto dell'immagine letteraria ideale così ottenuta con i dati della memoria, secondo il principio del verosimile.

Il Muratori non esclude anche il caso più semplice: quello delle immagini «già note alla nostra fantasia» ²³⁵; ma insiste soprattutto sul più complesso: quello delle immagini «pellegrine e nuove». Conforme alla dottrina barocca. Le prime danno riconoscimento, le seconde conoscenza; le prime procedono per ricordo, le seconde per invenzione; e son queste ultime che provocano il massimo diletto ²³⁶.

Il nuovo e il raro di conseguenza prevalgono sul naturale, l'ornato sul vero, il “mirabile” diventa fine a se stesso. «Una viva metafora, un'ingegnosa parabola, una leggiadra figura, una disposizione di parte un'affettuosa nobile e straordinaria immagine» costituiscono il maggior pregio della poesia. Niente più è da fuggire della «naturalizza prosaica». A torto si vedrebbe in ciò un'affermazione di autonomia dell'arte. Si tratta di eteronomia dell'arte (subordinata all'idea, al mirabile, al perfetto: il manierismo), e di autonomia dell'artificio (l'ornato: il barocco). Cose mirabili e immagini peregrine, entrambe comportano criteri estrinseci, fuori dall'esperienza. In tal modo avviene che il gusto del vero o verosimile, inteso come particolare e naturale, risulti frustrato a favore dell'«artificiale» e dell'«eminente», del «peregrino e mirabile», del «meraviglioso».

Dei due motivi rintracciati nella precettistica del Muratori, è invece il primo che si prolungherà nella cultura settecentesca, nei modi che ora vedremo ²³⁷. L'altro (la fantasia, il meraviglioso, l'ingegno, il discorso acuto, sontuoso), cadrà man mano che ci si allontanerà dal Seicento e dal clima barocco. Si trasformerà in modi anche più interessanti, se vogliamo (modi che cercheremo di individuare), ma perdendo completamente la sua fisionomia originaria. Nel lungo ciclo dell'Arcadia, dalla metà del Seicento alla fine del Settecento, possiamo parlare di un'Arcadia barocca, di un'Arcadia illuministica, di un'Arcadia preromantica. Il Muratori va posto tra la prima e la seconda fase: chiude la prima e apre l'altra. L'attenzione che egli dà alla fantasia *naturale* è l'estrema frontiera della sua modernità: corrisponde al suo programma di riformatore illuminista nella poesia e nella prosa.

6 – La “minuta osservazione” presso i contemporanei e i successori del Muratori: Gian Vincenzo Gravina

Possiamo ricordare, a questo proposito, un altro autore contemporaneo del Muratori e non meno celebre: Gian Vincenzo Gravina.

Le pagine di interesse estetico del Gravina sono tutte anteriori alle pubblicazioni del Muratori, e questi non potè non averle presenti, anche se non ne fa parola. Nella ricca letteratura sul Settecento manca ancora un esame dei rapporti tra i due autori, che pure sono ricchi di affinità e di antagonismi. Non poca di quella attitudine riformatrice per cui va famoso il Muratori del *Disegno della Repubblica letteraria italiana* (1703) e delle *Riflessioni sul Buon Gusto* (1708-15), aveva un precedente prossimo in certi passi del Gravina, nel *Discorso sull'Endimione* (1692) e nella *Pro legibus arcadum oratio* (1696).

Per altro verso, tutta la teoria della «perfetta poesia» del Muratori si potrebbe esporre come una correzione fondamentale del pensiero del Gravina; e anche in certi argomenti particolari (per esempio sulle favole antiche ²³⁸), senza mai nominarlo, la posizione del Muratori è quella di un antagonista. A sua volta il Gravina ebbe verosimilmente presente il suo celebre contemporaneo nel formulare alcune tesi successive alla pubblicazione della *Perfetta Poesia*: per esempio la lingua dei secoli XIII-XIV opposta, nella seconda parte della *Ragion Poetica*, al «secol d'oro della lingua italiana», collocato dopo il '500 dal Muratori; e i sarcasmi sugli ammiratori del Tasso; e la condanna del “sonetto” nella *Divisione d'Arcadia*, e la critica all’“annebbiamento” pseudoplatonico del Petrarca nel *De disciplina poetarum*, scritti questi ultimi del 1712. La questione dei rapporti tra i due autori può essere qui appena accennata, posti i limiti del nostro esame. Trattiamo del Gravina dopo del Muratori per opportunità espositiva: perché, avendo già posto in evidenza nei capitoli precedenti le diverse e opposte tendenze che il Muratori cercò laboriosamente di conciliare, le tesi del Gravina risultano facilmente definibili e non chiedono molto commento. E inoltre per una ragione storica: perché egli è più moderno, più staccato dal secolo XVII, nel quale pure si esercitò il meglio del suo talento, e più partecipe del nuovo clima, classicistico e illuministico. Ossia perché l'inversione sta nei fatti. Sta nel paradosso che il Muratori, fautore tendenzialmente dei “moderni”, secondo la divisione creata dalla *Querelle*, apparteneva al passato, e il Gravina, dichiaratamente fautore degli antichi, era un moderno.

Per il Gravina «tutti i valori poetici [...] debbono avere stima e approvazione proporzionata all'aiuto che prestano alla rassomiglianza» ²³⁹; perché la rassomiglianza, la «naturale e convenevole imitazione e trasporto del vero nel finto [...] di tutte l'opere poetiche è la somma, universale e perpetua ragione» ²⁴⁰: è la *Ragion Poetica*. Perciò la

locuzione deve essere «atta ed acconcia a scolpir nella fantasia l'immagine della cosa stessa». E la “cosa stessa”, la “rassomiglianza”, il “naturale”, significa il particolareggiato, il minuto, il descrittivo. Per questo Virgilio (come già per il Castelvetro, e al contrario del Muratori) è tanto inferiore ad Omero: «Si trattiene il poeta perlopiù sul generale, sfuggendo a suo potere tutte le cose minute e particolari, alle quali Omero [...] è liberamente andato all'incontro»²⁴¹. Persino i poeti lirici, secondo il Gravina, «esprimono i punti più *minuti* delle passioni e costumi»²⁴²; i lirici antichi «hanno prodotto *avanti gli occhi nostri* l'immagine dell'umana vita per mezzo dell'espressione *particolare e minuta e viva* d'ogni costume ed affetto [...] La natura delle nostre passioni è dai poeti rappresentata a minuto ed al vivo»²⁴³. La tematica della “maniera particolareggiata”, del *πρὸ ὁμιάτων ποιεῖν* qui prevale su quella dell’“universalizzata”. E anche se si tratta di una formula stilistica *standard*, acquista però un significato nuovo nella misura in cui l'autore passa insensibilmente dal dettar norme ai poeti al considerare gli effetti della poesia. «Perciò il poeta consegue tutto il suo fine per opera del verisimile e *della naturale e minuta espressione*: perché così la mente, astraendosi dal vero, s'immerge nel finto e s'ordisce un mirabile incanto di fantasia»²⁴⁴.

È un motivo che d'ora in poi sarà tipico nell'Arcadia e nel Neoclassicismo. Contrariamente a quanto oggi si potrebbe pensare, l'evidenza, la “maniera particolareggiata” per il Pallavicino, la “viva dipintura dei particolari”, le “minute qualità e vive circostanze” per il Muratori, non erano proprie della narrazione storica, anzi negate alla storia e ritenute privilegio della poesia. «Agli Storici, i quali [...] non fan professione di dipingere le cose, di rado è permesso far somiglianti pitture col discendere alle verità minute degli oggetti»²⁴⁵, aveva asserito il Muratori. (È già prefigurato, così, quello che sarà il problema del romanzo storico per il Manzoni.) Ma soltanto il Gravina identifica audacemente la “naturale e minuta espressione” col finto; e fa la rappresentazione quanto più simile al vero, tanto più illusoria, fantastica²⁴⁶; quanto più diligente e minuta, tanto più ingannatrice, magica, «onde ci dispone verso il finto nel modo come sogliamo essere disposti verso il vero».

Quanto più evidenti, minuziose, verisimili, credibili le rappresentazioni, tanto più finte, come i sogni, «[d]onde avviene che perlopiù gli uomini sognano con gli occhi aperti»²⁴⁷. È il verosimile che ci permette di uscire dal vero, proprio perché è simile al vero, «siccome avviene nei sogni». Ogni immagine per il Gravina è estetica, ogni sentimento è estetico purché sia un «trasporto del vero nel finto», del «naturale sul finto»²⁴⁸. Niente distingue il finto dal vero²⁴⁹ se non una maggior concentrazione, una maggior vivezza, una maggior riflessione²⁵⁰, non provocata da iperboli o idealizzazioni (come per il Muratori), ma dallo stesso rapporto di “rassomiglianza” in quanto finzione. «Perciò la poe-

sia, che con vari strumenti trasporta il naturale sul finto, avvalora le cose familiari e consuete ai sensi colla spezie di novità»²⁵¹. Non una selezione, ma un semplice “trasporto”. Pochi anni dopo (1706), il Ceva parlerà dell’imitazione come di una «magica verga con cui il poeta cangia le cose». Basta questo artificio originario dell’*imitazione*, del *trasporto*, a creare l’ambiente magico dell’arte. Il Gravina equipara il “finto” al sogno, all’incanto, alla magia. Oggi imposteremmo il problema come problema della fabulazione. Tutto il segreto dell’arte è di creare una *finzione*, un analogo del vero così organico e omogeneo da isolarsi completamente dal vero (e qui vi è un paradosso che il Gravina non avverte e non approfondisce: se il finto ci tocca come il vero, che cosa lo distingue dal vero?). «Or la poesia, con la rappresentazione viva e con la sembianza ed efficace similitudine del vero, circonda d’ogn’intorno la fantasia nostra e tien da lei discoste l’immagini delle cose contrarie e che confutano la realtà di quello che dal poeta s’esprime»²⁵². Solo il naturale ci porta nel sogno, «perché in tal maniera la mente nostra meno s’accorge della finzione, dando minor luogo all’immagini che rappresentano l’esistenza delle cose contrarie»²⁵³. Invece l’incongruo, l’inverosimile, lo sconveniente, «con apportar in noi l’immagine di cosa contraria alla favola che s’espone, ci destano e ci fanno accorgere del finto»; operano con la brutalità del reale, fan sì che «la mente s’accorge del finto e la fantasia quasi addormentata si risveglia; onde l’incanto resta in un tratto disciolto». Il mondo fantastico è cioè un mondo naturale, spontaneo: Omero è un «emulo della natura»; l’espressione più efficace, la più fantastica, è la più piana, la più semplice e nuda, la meno declamatoria²⁵⁴.

In quegli anni scriveva il Manfredi, in una delle lettere all’Orsi pubblicate nelle *Considerazioni*: «voi non [...] sentirete per lo più parlar d’altro, che di semplicità, di naturalezza, di delicatezza e di altre simili virtù dello stile»²⁵⁵. Il Barocco era nato come fastidio e rifiuto del linguaggio normale, o naturale, proprio del Rinascimento; l’Arcadia ora ritornava alla naturalezza, e con ciò ai modelli classici (Omero, Virgilio). Buon gusto diventava l’«adorare ciò che è stato bruciato» (il classico) e «bruciare ciò che è stato adorato» (il barocco)²⁵⁶. Ma è anche vero che il Gravina scriveva i brani citati nel 1692 e nel 1696, e che ancora nel 1703 l’Orsi continuerà a insistere sul «rappresentar la natura, ma ornata e abbellita del proprio ingegno»²⁵⁷; e sappiamo i significati dei termini “ornamento” e “ingegno”. E quanto al Muratori, se ne è già detto. Soltanto con il Gravina l’efficacia è tutta del “naturale”. Chi «desta in noi l’istesse immagini già dalle cose reali impresse e spinge l’immaginazione nostra secondo il corso e tenore dei corpi esterni, ecciterà gli affetti simili a quelli che son destati dalle cose vere, siccome avviene nei sogni»; «quindi [...] il poeta, per mezzo delle immagini esprimenti il naturale [...] commuove ed agita la fantasia nel

modo che fanno gli oggetti reali, e produce dentro di noi gli effetti medesimi»²⁵⁸. Viene con ciò completamente eliminato l'*artifizio* barocco, la *meraviglia*, le *immagini sontuose, nuove, mirabili, splendide*, e infine la *Perfetta Natura*. Con il prevalere della "fantasia naturale" sulla "fantasia artificiale" e sull'"ingegno" (per usare termini muratoriani), cade anche l'"idea della Perfetta Natura", il "perfezionar la natura".

Già nel 1692 egli aveva deplorato quegli autori i quali «non contenti [...] della condizione reale, si fingono nuove virtù eroiche fuor dell'uso umano, alle quali applicano nuove voglie e costumi con perfezioni tali, che naturalmente negli uomini, quali essi sono, in questo mondo non si veggono allignare; di modo che vien detratto e scemato dalla facultà poetica tutto quello che alla comune osservazione de' sensi nostri si espone»²⁵⁹. Decade così (ante litteram) il *dover essere* muratoriano: bisogna «esprimer l'uomo nel vero esser suo, perché a tutti è noto qual dovrebbe essere, né s'apprende scienza e cognizione vera dalla figurazione di quelle cose che sono impresse più nell'opinione che nella natura»²⁶⁰. «Non incantano la fantasia [coloro che] rappresentano caratteri difforni da quelli che sono dai sensi e dalla reminiscenza a noi somministrati»²⁶¹. L'"artifizio" caro al Muratori qui è bandito: «Passioni e costumi [...] paion parto della natura e non dell'acume»²⁶².

Il Gravina è più cartesiano²⁶³ anche del razionalista Bouhours, il quale ammetteva che la imitazione artistica «perfectionne en quelque façon la vérité». Ciò nonostante a torto lo si accusa di aridità, di intellettualismo²⁶⁴. Sono celebri le critiche che il Vico mosse al concetto didascalico, ancora intellettualistico, che il Gravina conservava della poesia. Ma esse non devono fare dimenticare che la nozione dell'arte come attività «capace di vestire in abito materiale e convertire in aspetto sensibile [...] gli eccitamenti del vero e delle cognizioni universali»²⁶⁵, che risale al 1696, non è molto lontana dal vichiano «ingenii acumen sine veritate stare non posse»²⁶⁶ del 1729; e che il Gravina offriva al Vico già il concetto della poesia come retaggio delle età vergini antiche, dell'arte legata al mito, della sapienza poetica dei primitivi, anche se mancava al Gravina il concetto nuovo vichiano, dell'universale poetico non appartenente alla riflessione ma al "sensus communis"²⁶⁷. Una modifica, quest'ultima, che è un capovolgimento, ma che fu possibile soltanto per una estrema contiguità di concetti. Sono numerose le proposizioni del Gravina che sembrano anticipare, anche nei trattati stilistici, talune dignità vichiane, e di cui soltanto in coda si coglie il presupposto razionalistico²⁶⁸.

Proprio questo intellettualismo, che mortifica le intuizioni del Gravina, fa tutt'uno con la sua impostazione precettistica. I contenuti della poesia diventano verità razionali, e la Topica torna a essere un insieme di espedienti per risvegliare l'attenzione su di esse²⁶⁹. L'esame del-

la poesia è fatto in vista delle prescrizioni da dare al poeta; il senso religioso dell'arte così lascia il luogo a un compito didattico. La naturalezza diventa sapiente negligenza, artificio nascosto (non lontano dall'«artificio ascoso», «dilatissimo artificio», del Muratori) ²⁷⁰. In luogo della vichiana «discoverta del vero Omero», abbiamo una trattazione «dell'artificio di Omero» ²⁷¹. Il senso degli effetti sul lettore fa posto a un insieme di norme tecniche per lo scrittore, e il processo pre-ri-flessivo del gusto si traduce in un procedimento strumentale formulato in una riflessione ²⁷². Tutto il pensiero del Gravina risulta in tal modo una involuzione precettistica di presentimenti geniali. Una disposizione originale, che oggi diremmo storico-fenomenologica, simile a quella che poi si rivelerà nel Vico, qui è compromessa da un tradizionale abito normativo. Lo documenta il fatto stesso che il Gravina potesse mutare il titolo *Delle antiche favole* in quello di *Ragion Poetica*. Ed è anche significativo che nessuno dei due titoli si confà perfettamente al contenuto: l'uno per difetto, l'altro per eccesso. Infine più di tutto è rilevante il fatto che egli parta dal concetto della mimesi aristotelica, la «naturale e convenevole imitazione», e la porti all'estremo e la trasformi in una nozione nuova, non più aristotelica: il «trasporto del vero nel finto», l'illusione, il sogno; e che tuttavia non riesca a superare il punto di partenza con il quale la nuova nozione raggiunta è diventata incompatibile. Un sogno comporta il rapporto di copia-modello, di immagine-cosa; ma quando mai provoca un piacere di riconoscimento?

Di qui il carattere anfibio, equivoco, e la dubbia efficacia di questa nozione, la quale infatti influì sui contemporanei più per il suo aspetto tradizionale che per la sua ispirazione innovatrice; e che offrì l'episodio, così singolare e tipico, così settecentesco, tanto nel suo autore che nei suoi seguaci (come il Bodmer e il Breitinger, i quali vollero servirsi della sua dottrina), di un tentativo di aprirsi la comprensione, con formule intellettualistiche, di modi d'arte (Orfeo, Omero, i tragici – i Nibelunghi, Milton) appartenenti a un'altra dimensione. Il piacere dell'arte continua a essere un piacere di riconoscimento come per gli aristotelici del Seicento, un «interno diletto simile a quello che scorre nelle scienze», e questa vetusta nozione egli trasmetterà ad autori successivi del suo secolo che ebbero per lui ammirazione (come i citati Bodmer e Breitinger). Un tale diletto da riconoscimento, o “reminiscenza e riflessione” del rapporto cose-parole, deriva a sua volta dal piacere di «riconoscenza dell'esser nostro e delle potenze e doti nostre medesime», dal piacere delle facoltà; ma non riesce a perdere il carattere di soddisfazione didattica, non diventa ancora il piacere di eccitazione del Dubos, quello che nasce, per Montesquieu, dall'«idée de son existence, opposée au sentiment du néant», la *gentle force* di Hume, l'«autoconservazione di Burke, l'«amor proprio» dello Spallet-

ti, quel sentimento dell'esistenza che si manifesta nel tardo Settecento anche in Italia con il Parini, con il Verri, con il Foscolo. Questo concetto rinnovato dell'antico εἰκός non riesce ad acquisire in pieno il senso vitalistico dei tempi moderni; e viceversa ostacola, dopo averla suggerita, la teorizzazione dell'arte come sogno, come partecipazione incantata alla favola, che sarà un altro aspetto (non separato dal primo) del concepir l'arte dei moderni. E i moderni sono gli uomini del Settecento ²⁷³.

Ciò non toglie che il Gravina sia il primo dei nostri trattatisti ad alternare il punto di vista precettistico (dell'autore) con quello fenomenologico (del pubblico), se non metodicamente, almeno di fatto. E il punto di vista fenomenologico significa, nel suo caso, il concetto dell'"evidenza", del "naturale", dell'εἰκός, non più semplicemente come imitazione ma come suggestione, come equivalenza del vero e del finto, come «incanto di fantasia». (Il punto di vista precettistico, viceversa, si manifesta in lui come senso riposto, scienza convertita in immagine, allegoria.)

Accanto al piacere di rassomiglianza, che è un piacere intellettuale, di apprendimento, di reminiscenza (il μανθάνειν aristotelico), egli menziona nella stessa pagina il piacere degli affetti provocato dall'immagine: «E perché l'immagini sono affezioni del nostro corpo e vestigia delle cose, quando per via della reminiscenza e per riscontro d'oggetti simili ravvisati nelle parole, s'eccitano in noi moti corrispondenti all'impressioni delle cose, e con le parole si svegliano le vestigia degli oggetti, allora si rinnovano l'istesse passioni che furon già mosse dagli oggetti reali, perché così i moti della fantasia corrispondono ai moti veri, e perciò la poesia è possente a muoverci gli affetti col finto a paragone del vero» ²⁷⁴. Il "por sotto gli occhi", il πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν, di Aristotele, l'ὑπ'ὄψιν τοῖς ἀκούουσιν di Longino, non soltanto è diventato «sogno con gli occhi aperti», ma comporta quella problematica dell'emozione immaginaria (a sua volta autenticata umanisticamente da un passo di Lucrezio) che doveva probabilmente contribuire a ispirare (unito agli argomenti del Fontenelle) le tesi di Addison e di Dubos, e poi di Burke e Lessing, fino al Parini e al Verri: la problematica del piacere delle passioni «quando all'affetto non è congiunta la nozione del danno», quando «l'animo è [...] stimolato senza che sia scosso e costernato dall'opinione del danno» ²⁷⁵. A differenza del Muratori, il Gravina, anche se non abbandona del tutto la vecchia tematica secentesca, ne propone già una nuova.

Con tutto ciò nemmeno nelle pagine del Gravina troviamo una nozione del *gusto*. E la cosa è estremamente significativa, perché tutta una problematica del gusto era pure implicita in quella pagina che abbiamo citata sopra, e in quella nozione dell'effetto emozionale dell'arte, in quel «muovere gli affetti col finto». Ma il Gravina non la av-

verte. Egli rimane lontano da un'estetica del sentimento. Perché quel tema diventi l'argomento fondamentale del problema del gusto, è necessario che la questione dell'emozionalità dell'arte (che già dal Muratori sarà più avvertita) venga imposta dagli inglesi (Dennis, Addison) e sviluppata e divulgata dal Dubos. Soltanto allora se ne avrà un'eco in Italia, e qualche cosa più di un'eco, negli scritti del Calepio. Questi per un lato reinterpreterà (e in modo singolare) Aristotele sulla base della teoria delle passioni (molto prima del Lessing), e d'altro lato formulerà una distinzione del gusto (*sentire*) dal giudicare (*discernere*) che sta al livello della più acuta teorica europea. Ma il Calepio, tanto stimato dagli stranieri suoi contemporanei, era un isolato in patria. Egli polemizza contro il teatro tragico francese e i «discours sur la Tragédie» di Corneille, ma non con argomenti affini a quelli del Castelvetro o del Gravina, ma, se mai, più prossimi a quelli del Dubos²⁷⁶; e tanto la sua teoria del piacere poetico come «lusingar le passioni» quanto la sua distinzione del *giudizio di sentimento* dal *giudizio intellettuale*²⁷⁷ non entra nella tematica italiana ma in quella francese (anzi svizzero-francese: il Dubos ne era debitore al Crousaz)²⁷⁸.

Il problema del gusto, che era nato in Italia nel Seicento, deve quindi essere reintrodotta dall'estero in Italia nel Settecento. E a parte il Calepio, il quale ne dà una notevole benché episodica trattazione, soltanto qualche mediocre accenno se ne troverà anche negli anni prossimi sotto l'influenza del sensismo di Locke e di Hume, con il concetto del "piacere" e della «voce dell'amor proprio» dello Spalletti, o con il senso della relatività del gusto del Diderot, divenuto senso della storia col Cesarotti. Soltanto allora si uscirà da quel concetto retorico del gusto, che del gusto ha soltanto il nome: il «giudizio regolato con l'arte» dell'Ettorri; il «saper bene applicare [...] le regole del Bello» del Muratori. Eppure all'incirca in quegli anni non soltanto il Pope metteva in parodia la ricetta per fare un perfetto poema²⁷⁹, ma il Dubos contestava metodicamente l'attendibilità del giudizio critico su basi retoriche, «par analyses et discussions»²⁸⁰.

Senza dubbio, dal punto di vista semantico, l'indagine precettistica (sul come si deve scrivere per piacere al pubblico) e quella fenomenologica (che cosa piace al pubblico che si scriva) si incontrano: non c'è descrizione che non possa tradursi in prescrizione, e viceversa. Ciò non toglie che si tratti di due punti di vista e di due mentalità differenti; dall'una all'altra infatti cambia anche il concetto di pubblico²⁸¹. Il punto in cui le due disposizioni di indagine si incontrano (e va da sé che queste generalizzazioni non sono prive di inconvenienti qualora se ne dimentichi la funzione regolativa, pragmatica), ci sembra si possa dire quella nozione della quale abbiamo rintracciato le origini secentesche, ma dalla quale abbiamo veduto anche derivare il principale orientamento di gusto dell'Arcadia e dell'Illuminismo: il concetto di

evidenza, di *particolarizzazione*, di *descrizione minuta*, la *dipintura de' particolari*, che, nato da una impostazione precettistica degli autori aristotelici-barocchi, trapassa nel secolo XVIII nel concetto fenomenologico (concernente l'effetto della fruizione, l'incanto, e non soltanto la tecnica) del discorso naturale poetico. È una nozione che si può cogliere secondo due dimensioni senza dubbio, e che perciò è dotata di due significati. Di questi l'uno è venuto trasformandosi nell'altro: il barocco in neoclassico, diremo semplificando. Non attribuiva infatti il Muratori la virtù del particolareggiare, dell'evidenza, del por sotto gli occhi, egualmente al Marino e ad Omero ^{282?} I testi nei quali questo concetto ha avuto la più ricca trattazione sistematica al principio del Settecento, sono quelli che abbiamo veduto, del Muratori e del Gravina, i quali ebbero larga diffusione in tutta Europa; e (derivazione o coincidenza che fosse) questa loro nozione si può considerare l'equivalente *retorico* di un concetto critico del gusto, che presso di loro è assente, ma che altrove si venne formulando sotto l'influenza dell'interesse per le analisi delle facoltà, suscitato dal Locke.

7 – Gli autori del medio Settecento: Giuseppe Spalletti, Cesare Beccaria

Anche un contemporaneo del Muratori e del Gravina, il padre Ce-
 va (1703) aveva parlato di un «por [le immagini] sotto gli occhi» (*explicat ante oculos*), e sia pure sotto gli occhi della ragione, nel che consiste il compito di quella «potenza corporea e materiale a cui diamo il nome di Fantasia» ²⁸³. Norma stilistica è quindi l'ἐνάργεια, «una elocuzione tersa e lucente chiamata da' Latini *perspicuitas*, che non reca verun ingombro agli oggetti: onde nel leggere tu vai come in un cocchio tutto attorniato da chiarissimi cristalli, per cui traspaiono le cose, gli uomini, e le contrade, senza gittar loro indosso né pure un sottilissimo velo che annebbi la loro veduta». E anche per lui questa limpida, quieta evidenza, era quella di un sogno; di qui la celebre definizione della poesia: un sogno fatto in presenza della ragione (ora sappiamo in che contesto si inserisce, e sappiamo anche che non sarebbe nata senza il suggerimento del Gravina).

La stessa nozione la ritroviamo nell'apprezzamento che B. Schiavo (1732) faceva di Dante (ricalcato sulla qualificazione che dal Castelvetro in poi si faceva di Omero), «il quale nel particolarizzare le cose e nel metterle sotto gli occhi non ha pari nella nostra lingua» ²⁸⁴.

Analogamente Antonio Conti, ammiratore del Gravina, faceva la poesia sinonimo di *mimesi*, e la *mimesi* di *particolareggiamento*, riferendosi egli pure a Dante e a Omero: «l'energia o il particolareggiamento, ch'è l'organo dell'imitazione efficace, non può ricavarsi se non dalla considerazione delle cose istesse [...]. Omero e Dante [...] che

poetarono studiando la natura [...] particolareggiarono più degli altri Poeti»²⁸⁵. «Omero eccelle nell'arte del dipingere [...] le sue parole sono, per così dire, degli specchi sfaccettati che moltiplicano l'oggetto»²⁸⁶. E ancora: «L'Ariosto ha l'arte di dettagliare migliore di ogni altro; e l'arte di congiungere il convincimento con la meraviglia noi diremmo: l'arte di congiungere il Gravina con il Muratori, conforme al talento eclettico del Conti sta nel particolareggiare»²⁸⁷; «La poesia, non essendo che una specie di pittura, bisogna che il poeta metta tutto in immagini [...]»; «Tutto deve essere immagine in un poema: quasi ogni parola deve essere come uno specchio a faccette»²⁸⁸. È sempre quella norma. «[M]olto più imiterà il Poeta, se farà vedere le cose con maggior evidenza e con maggior energia. Leggendo le *Georgiche* di Virgilio, non si vedono forse i bovi ad arar le terre, nitrir i cavalli, e ronzar l'api?»²⁸⁹.

Anche il Quadro insisterà sulla proprietà e sul pregio dell'evidenza: è qui il segreto dell'imitazione e quindi della poesia: «[Il poeta] con una fine imitazione le [sc. cose] dipinge, esprimendo il più vivo e il più minuto delle particelle che la Fantasia conosce più rilevanti e più accconcie per mettere sotto gli occhi o la cosa o l'azione o il costume [...] affinché [a] chi legge o ascolta que' versi paia di veder quegli oggetti realmente davanti agli occhi»; «[b]isognerà, per lavorare la predetta pittura, ben immaginare con fissa attenzione gli ultimi e più minuti colori della cosa, discendere alle più sottili particolarità di essa». «Queste dipinture delle minute particolarità della cosa, vivamente espresse, formeranno quelle immagini degli oggetti che noi indaghiamo»²⁹⁰; l'ipotiposi «consiste in un porre davanti agli occhi, quasi in pittura, la cosa, tal che paia essa vedersi o farsi. Questo è il pregio maggiore, che possa la locuzione poetica avere [...] e la massima lode [...] che un poeta ottimo si possa mai acquistare. Né è questa diversa dall'*evidenza*»²⁹¹.

Per quanto il Vico si sottragga a questa tematica, egli pure distingue l'immaginazione poetica dalla ragione, in quanto particolareggiamento. Le *sentenze poetiche* «sono più certe quanto più s'appropriano a' particolari», le *sentenze filosofiche* «più s'appressano al vero quanto più s'innalzano agli universali»²⁹². È l'inverso di Aristotele.

Ma soprattutto la troviamo svolta, questa norma stilistica (che va tanto al di là del semplice fatto retorico da coinvolgere l'intera interpretazione della mimesi), nel concetto di *caratteristica* dello Spalletti.

Lo Spalletti non era uno spirito originale: la sua nozione del bello come effetto di un'associazione di idee capace di soddisfare l'«amor proprio», ossia della tendenza al piacere, o istinto vitale, dopo il Dubos, lo Hume (accessibile in traduzione francese dal 1759), l'Helvétius e il Diderot (quanto al Burke, fu tradotto in francese soltanto nel 1765), non può considerarsi tale da legittimare talune sue presunzioni: «Lusingomi aver io per il primo [...] dedotto [...], avendo dimostra-

to, ecc.»²⁹³. Soltanto l'egoismo, o *amor proprio*, a parere dello Spalletti, è capace di «scuotere la nostra pigrizia, sollecitandola con il piacere»²⁹⁴; ma esso si dirige in modo esclusivo verso «la verità della quale unicamente va in traccia», ossia si risolve tutto in una teoria della mimesi. Anche gli affetti che la rappresentazione suscita nello spettatore, questi li accetta e li gode «perché per parto della verità li riconosce»²⁹⁵. Siamo di fronte a una teoria più intellettualistica di quella del Gravi-
na. Il piacere del bello, che dovrebbe essere un fenomeno edonistico, derivato «dall'associazione di quelle idee che favorevoli e parziali alle grate sensazioni nostre giudichiamo»²⁹⁶, si risolve in un piacere di conoscenza, di scoperta: nasce dai «ritrovamenti dei rapporti – un concetto messo in circolazione dal Diderot –, fonti immediate del piacere all'uomo pensatore»²⁹⁷, ossia da «studiose ammirazioni». È un «ragionando compiacersi di se stessa» (ma in modo più materiale che formale, uno scoprire più che un riconoscere). Benché lo Spalletti parli di «piacere del cuore», di «bellezza che muove»²⁹⁸, egli trascura completamente ogni problematica dei sentimenti: la sua è una teoria fondata sul semplice senso di sé, sul vitalismo della coscienza, di origine cartesiana e wolfiana²⁹⁹, e come tutte le teorie di quel tipo ignora o respinge completamente ogni problematica dei sentimenti, ossia la parte più efficace dell'estetica europea di quegli anni. Tutto è assorbito e risolto nel piacere di conoscenza: il piacere «di avere accresciuto le proprie cognizioni [...], per la caratteristica che ha scoperta»³⁰⁰. E il conoscere ha definitivamente la natura di quell'evidenza sensibile, particolareggiata, che ci è nota. Questo carattere ben determinato, ben distinto, proprio dell'ἐνάργεια, prende un nome: si definisce «caratteristica».

Difficile è dire se col termine “caratteristica” lo Spalletti voleva far riferimento all'*individuale* o alla *specie*. Talora sembra riferirsi all'individuo: si tratta di «quelle date qualità esterne colle quali le cose si distinguono le une dalle altre senza confonderle né pur con le simili»³⁰¹. Talaltra sembra trattarsi del carattere tipico della specie, come allorché si parla della «caratteristica infallibile [...] dell'ambizione, dell'avarizia, della crudeltà, ecc.»³⁰². Più spesso le definizioni dello Spalletti sono generiche³⁰³ o addirittura ambivalenti, valido un primo emistichio per l'individuo, un secondo per la specie³⁰⁴. Potremmo risolvere la cosa dicendo che queste ultime definizioni, le più bastarde, sono le migliori, dato che l'uso del termine “caratteristico” è sempre stato ed è tuttora ambivalente, indicando sia ciò che è inconfondibile come individuo, sia ciò che è riconoscibile come tipo. Se poi vogliamo andare un po' al di là dell'analisi linguistica, diremo che si tratta di oscillazioni intorno a un concetto che nemmeno in seguito da Goethe e da Schelling (i quali l'adottarono come essenza del bello e dell'arte) fu messo in chiaro in modo soddisfacente.

Ma per noi proprio l'imprecisione dello Spalletti è significativa e in-

teressante: perché conferma che l'interesse principale e forse esclusivo dello Spalletti non era né per la nozione dell'individuo né per quella del tipo (nel qual caso l'avrebbe detto: erano nozioni famigliari a un abate bibliotecario della Vaticana, istruito nella logica di San Tommaso, e dotto di lingua greca) ³⁰⁵. Se ricorreva a circonlocuzioni così ambigue, ciò significa proprio che la nozione che egli voleva isolare era neutra rispetto sia all'individuo che al tipo, e valida per entrambi. Tale è appunto quella della conoscenza evidente, particolareggiata, icastica, ossia del distinguere per determinare, che vale in un caso come nell'altro. Non siamo lontani dalla «naturale e minuta espressione» del Gravina, dotata di efficacia emotiva ³⁰⁶. Salvo che quella equivalenza di realtà naturale e di rappresentazione immaginaria, e quella inclinazione alla minuta osservazione, ora viene esposta in modo associazionistico («la bellezza [...] in null'altro consiste se non nell'associazione di piacevoli idee» ³⁰⁷). Cade del tutto la distinzione, incisiva ed efficace ma artificiale, di *fantasia* e *ingegno*, e si spiega altrimenti il passaggio da una conoscenza primitiva e elementare a una conoscenza derivata e combinatoria ³⁰⁸.

Il distinguere, l'osservare minutamente ³⁰⁹, l'esser «diligente indagatore della natura» ³¹⁰, è ora l'attitudine fondamentale. Di qui viene fatto nascere il godimento estetico, che è un piacere di *conoscenza*, della «caratteristica che ha discoperta», e di *riconoscimento* (della «somiglianza che queste [rappresentazioni delle belle arti] colla natura aver dovevano») ³¹¹; e di qui nasce il gusto, o giudizio di approvazione e disapprovazione, secondo che l'uomo si renda conto di cogliere «caratteristiche» più o meno pregevoli, e secondo che il rapporto mimetico arte-natura sia più o meno attuato. Va da sé poi che il criterio del meraviglioso, del perfezionar la natura, la tradizione manieristica di origine barocca, viva nel Muratori e persistente ancora nel Conti e nel Ceva, non si estingue nemmeno nello Spalletti: il criterio della caratteristica, cioè della fedeltà, dell'evidenza, della «naturalezza», non esclude che l'artista non solo trascelga ma formi caratteristiche selezionate, forme perfette, «enti più perfetti, almeno in apparenza, di quelli [...] che veggiamo comunemente dalla natura prodotti» ³¹².

A questo l'artista arriva perché le «caratteristiche» sono sempre riferite a una norma: quella tradizionale della varietà, dell'ordine, dell'unità ³¹³, che però lo Spalletti ritiene ricavabile da un modello empirico costante: il corpo umano, «la macchina del nostro corpo» ³¹⁴, la «forma della di lui macchina ordinata, proporzionata, ecc.» ³¹⁵. La struttura del corpo umano è la «norma» o modello che suggerisce agli uomini l'«idea» della bellezza (il criterio di ordine, di proporzione, di semplicità) e serve di canone a tutte le produzioni, anche a quelle che nulla hanno a che fare con l'anatomia umana ³¹⁶. Una reminiscenza di Vitruvio? Un'anticipazione di Schmarsow? Ohimè, solo l'improvvisa-

zione felice di un dilettante. Al criterio del bello posto nella “caratteristica” come individualità, e a quello della caratteristica come tipicità, si aggiunge così quello dell’*idea* o *norma* ideale (proporzione, simmetria, ordine ³¹⁷). Dopo di che non meraviglia che l’operetta dello Spalletti, per quanto ricca di spunti interessanti, risulti però una delle più confusionarie, delle più mal pensate e mal scritte di tutto il Settecento. Quando anche si individuassero i temi che questo erudito echeggiava: del Gravina, del Wolff, del Conti, dello Hume, dell’André, del Diderot, dello Hutcheson, le sue pagine non acquisterebbero una linda coerenza.

Lo Spalletti era un erudito. La sua operetta è un opuscolo di poche pagine, eppure è zeppa di tante questioni (e per di più esposte in un modo curioso, semplicistico ed ellittico), che ne risulta uno svariare, un modificarsi e un contraddirsi incredibile di pensieri. Fosse stato un semplice gentiluomo colto, probabilmente la sua operetta sarebbe riuscita qualcosa di svelto ed efficace. Infatti, ridotto al suo nocciolo, il libretto contiene una veduta di insieme non trascurabile. L’*idea* del bello, il bello assoluto, esiste nella natura: come ciò che qui viene riconosciuto fonte di soddisfazione («amor proprio») e decretato a posteriori per consenso generale. In ispecie è riconosciuto nel corpo umano: qui l’uomo coglie nel modo più familiare i principî della varietà, della simmetria, della proporzione, dell’ordine che poi applica in ogni campo. Nascono così i canoni della tradizione artistica, sommi tra tutti quelli dell’arte greca, i quali servono di metro per i giudizi comparativi di gusto. Con ciò lo Spalletti sembra pervenire a un concetto notevole: ogni oggetto bello è assoluto in quanto è un modello, «serve di termine alla relazione e di positivo alla gradazione» ³¹⁸. (Anche la nozione di “caratteristica” andrebbe quindi dimensionata secondo questo criterio.) *Bello* sarebbe sinonimo di *canonico*. Ma è appena un barlume. Una veduta di insieme così semplice come quella che abbiamo ora riassunta, comportava una quantità di problemi particolari assai complessi, e fu in questi che lo Spalletti finì col perdersi.

Tutto quello che si può utilmente dire è che riconosciamo i due concetti ben noti, fra i quali si è arenato: (a) dell’*εἰκός*, dell’*ἐνάργεια*, dell’evidenza sensibile, del trovare e riprodurre «quelle caratteristiche le quali a ciò che rappresentar si pretende interamente convengono» ³¹⁹; e (b) dell’adeguarsi a canoni immutabili, all’idea della bellezza, in sostanza alla tradizionale *unità-varietà* ottenuta mercé la simmetria, o armonia, o ordine, che conclude nella meraviglia, nel “miracolo”, nello “stupore” ³²⁰ (quest’ultimo canone ricavato dallo Spalletti con un elementare tentativo di fondazione antropologica, su base naturalistico-associazionistica ³²¹). I due criteri di *mimesi* e di *perfezione* sono gli equivalenti del *μανθάνειν* e del *θαυμαστόν*, e corrispondono a quelli dello Hutcheson (1725) di *comparative beauty* e di *absolute*

beauty (che tuttavia lo Spalletti mostra di non conoscere ³²²), e più generalmente a due tendenze che operano con maggiore o minore consapevolezza nella mentalità del Settecento, e che condurranno ai concetti ulteriori di *pulchritudo adhærens* e di *pulchritudo vaga* di Kant. Nel 1765 espone queste due tendenze non è più un merito. È se mai singolare l'espone nozioni così correnti in modo così confuso, ora subordinando tutti i canoni della perfezione alla caratteristica ³²³, ora viceversa questa a quelli ³²⁴, e ancor peggio, coordinare le due cose come il bello e il bello... più bello, il piacevole e il piacevole più piacevole («accio vie più d'impressione piacevole susciti» ³²⁵). Singolare perché testimonia che lo Spalletti non perviene a distinguere con precisione bello naturale e bello artistico (l'uno assoluto, fondato sulla *consonantia*, l'altro comparativo sulla *mimesis*), come invece avevano già fatto limpidamente l'Addison e lo Hutcheson ³²⁶, e come ripeterà da noi più tardi M. Pagano ³²⁷; né a connetterli sistematicamente, come aveva già tentato il Crousaz ³²⁸ e come farà Kant (l'uno e l'altro antepoendo la natura all'arte). Insomma non distingue con chiarezza il bel rappresentare dal rappresentare il bello ³²⁹. La conseguenza è che abbiamo due concetti del bello, sempre mescolati; e quindi due concetti del gusto.

In primo luogo il bello è il “caratteristico” ³³⁰ (individuale o tipico che sia), è l'εἰκός; il “gusto” in tal caso è il giudizio di somiglianza tra le rappresentazioni artistiche e l'oggetto naturale ³³¹. In secondo luogo il bello è il “perfetto”, ossia il conforme alla norma dell'unità, della simmetria, dell'ordine; esso comporta una selezione del meglio capace di «superare quello [...] che dalla medesima [natura] volgarmente si fa, ed adeguar quello che miracolo e stupore della natura si appella» ³³². «La giudiziosa scelta di questi [tratti] è appunto quella in cui [...] consiste il gusto» ³³³. Due concetti del gusto, conformi al bello naturale e al bello ideale, per lo più mescolati nella stessa pagina.

Lo Spalletti era in contatto col Mengs, e il suo pensiero ne risente. Non risulta che il suo scritto fosse in polemica col pittore tedesco, al quale è indirizzato ³³⁴; ma nemmeno che ne dipendesse. Si può dire che nel pensiero dello Spalletti il “bello ideale” del Winckelmann e del Mengs non esercita una funzione predominante. Nelle sue pagine il concetto della *bella natura*, della *perfetta natura*, della *natura ideale*, di origine secentesca (la stessa incontrata nel Muratori) non soverchia il concetto cardine, che rimane la “caratteristica” ³³⁵. E in questo caso la norma riguarda soltanto il procedimento rappresentativo, non l'oggetto della rappresentazione: «senza molto interessarci se ciò che si esprime dall'artefice sia una cosa piacevole o disagiata, perché l'anima non è allora occupata se non alla considerazione dell'industria dell'artefice» ³³⁶; «[i] grandi autori, stabilita con precisione la vera caratteristica di ciò che rappresentare vogliono, [...] sono già sicuri della Bellezza della propria opera; la quale accio vie più d'impressione piacevole susciti, la coadiu-

vano con la varietà, che all'unità obbedisca, con l'ordine, colla simmetria, ecc.»³³⁷. Questa è un "aiuto", un di più. Prevale cioè la tendenza illuministica al naturale, alla "caratteristica", all'evidenza. La confusione del discorso documenta a sua volta la difficoltà che a questo passaggio opponeva ancora nel 1765 il bagaglio della tradizione barocca e manieristica³³⁸. Mai tesi sulla semplicità e la naturalezza furono raggiunte in modi più complicati ed esposte in linguaggio meno spontaneo.

Discriminare, distinguere per evidenziare diventa la norma corrente nella seconda metà del secolo, e non soltanto in Italia; la ritroveremo in taluni teorici inglesi dell'epoca (J. Warton, Lord Kames, G. Campbell). Costituisce il principio formulato dal Condillac (mentre gli italiani in genere rifuggivano dall'impegnarsi in definizioni): «Quando c'è una molteplicità di idee, un oggetto è migliore o più bello tanto più quanto più le idee sono distinte tra loro e meglio percepiti i loro rapporti: ché allora ne godiamo con maggior piacere»³³⁹. Questa norma conforme ai principî del sensismo può render ragione di certi modi stilistici del neoclassicismo di quegli anni. La ritroviamo teorizzata dal Parini come nozione della *perspicuitas*: «Non è altro che la distinzione degli oggetti presentatici dall'arte, fatta per la proprietà di ciascuno e per i termini convenevoli, in modo che gli stessi oggetti vengano compresi e sentiti al primo presentarsi che fanno»³⁴⁰. La possiamo considerare la chiave stilistica della scrittura pariniana. La «minuta dipintura poetica» del Muratori, la «naturale e minuta espressione» del Gravina, la «caratteristica» dello Spalletti, sono diventate l'«imitare e dipingere» del Parini: «ciascuno degli oggetti [...] si present[a] immediatamente [...] con quel carattere che ha o che gli conviene, e che perciò lo contraddistingue da ogni altro»³⁴¹. In base a questo principio, nel verso del Parini, come è noto, non compare mai un sostantivo che non sia accompagnato da un aggettivo, con un'assiduità monotona, per felice che sia la scelta di quegli epiteti. L'attenzione sensibile vi tien luogo di poesia³⁴², e questa "caratteristica", questo abbinamento immancabile e prevedibile di soggetto e attributo, giova talvolta agli effetti parodistici voluti dall'autore del *Giorno*, ma alla fine può sollecitare nel lettore anche una parodia della parodia.

Un simile schema stilistico, ultimo derivato della "dipintura poetica", ha il suo presupposto prossimo nella dottrina sensistica del Condillac e negli sviluppi teorici del Beccaria: «lo stile consiste nelle idee o sentimenti *accessorii* che si aggiungono ai principali in ogni discorso»³⁴³; più ricca è di attributi accessori un'idea e tanto più efficace: «L'eccellenza dello Stile consiste nell'esprimere immediatamente il massimo numero di sensazioni unibili colle idee principali»³⁴⁴. «[G]li aggiunti (o siano gli epiteti) [...] tanta bellezza aggiungono al discorso, ne aumentano l'energia, e [...] in ogni istante occupano maggiormente la nostra sensibilità»³⁴⁵. Il criterio è quello di un giudizio sintetico a po-

steriori, sulla base della teoria del Condillac³⁴⁶. Dir *fredda neve* sarà perciò meglio che dir *bianca neve*; meglio ancora è dir *bianco fiocco di neve*, ecc. Lo scopo, ancora una volta, è l'ἐνάργεια: «Imitare la natura col distinguere, avvicinare e far risaltare gli oggetti in quella maniera che producano il massimo d'impressione, il più vivo, cioè, il più chiaro e il più distinto possibile»³⁴⁷. A questo scopo conviene «ad ogni occasione portare l'unione delle generali ed indeterminate espressioni alle sensibili, precise e determinate»³⁴⁸. È sempre il principio dell'ἐνάργεια, quasi con le stesse parole del Gravina: «Sforzarsi di eccitar nelle menti umane le medesime impressioni, e nel medesimo grado, per quanto sia possibile, di quello che la presenza degli oggetti in natura produce»³⁴⁹.

Un simile esame delle strutture dello stile è tutto una norma di stile, e quindi di gusto. Ancora una volta non abbiamo un'analisi del processo del gusto ma una criteriologia, anzi una morale illuministica del gusto. Ognuno può scrivere bene (e quindi pensar bene), basterà che si attenga al precetto di «studiosamente e ad ogni occasione portare l'unione delle generali ed indeterminate espressioni alle sensibili, precise e determinate»³⁵⁰.

Il *Frammento sullo stile* fu pubblicato sul "Caffè" nel 1765, l'anno stesso del *Saggio* dello Spalletti, e poi sviluppato nelle *Ricerche* del 1770. Ma nel pensiero del Beccaria è già avvertibile un soffio preromantico. La diarchia tradizionale secentesca di *sensibilità* e *ingegno* si prolunga ora in una diarchia che non è più quella di *naturalezza sensibile* e di *perfetta natura*, o «natura abbellita», ma di «chiaro lume dell'evidenza»³⁵¹ e di «entusiasmo». L'«entusiasmo» ha la stessa struttura dell'antico «ingegno»: è una facoltà associativa, un rapido passaggio da sensazione a sensazione, da idee a idee, da idee a sensazioni, che provoca sorpresa; ma è soprattutto «eccitamento», stato dell'animo «ebbro di entusiasmo [...] fervido e fremente ed affollato dalla moltitudine e dalla varietà delle idee e delle immagini»; non è soltanto mente che «combina, calcola e paragona poche idee alla volta»³⁵². L'entusiasmo, o genio, del Beccaria non si scosta molto per struttura dal «maraviglioso» del Muratori, ma ha una intonazione del tutto nuova. Lo stile proprio dell'entusiasmo è lo stile sublime: risulta dal procedimento associazionistico stesso condotto a perfezione: è quello che aduna intorno a un'idea principale innumerevoli idee accessorie, non espresse ma «semplicemente suggerite o destate nell'animo di chi legge o di chi ascolta»³⁵³. Il procedimento dell'associazione gli permette di rinnovare, secondo un modello meccanicistico non inefficace, un concetto celebre di Longino (il sublime: «ciò che lascia nell'anima qualcosa da meditare più di quello che è espresso»³⁵⁴), e di anticiparne uno non meno famoso di Kant (l'«idea estetica») ³⁵⁵. Questo concetto del sublime, congeniale alla sua gnoseologia associazionistica, era già presente nel «frammento» del 1765³⁵⁶. Le *Ricerche* sono del 1770. In quegli

anni il Beccaria e P. Verri furono in contatto epistolare col Bettinelli. Nel 1769 usciva l'opera di questi, che identificava l'"entusiasmo poetico" con il "sublime"³⁵⁷.

8 – Gli autori del medio Settecento: Saverio Bettinelli

La trattazione del Bettinelli *Dell'Entusiasmo* è una delle opere più sconcertanti del Settecento. Nel suo insieme fa pensare al risultato di un cervello svagato, e tuttavia non si può negare che egli raccolse una ricca tematica di disparata origine, e che la sua verbosa compilazione presenta anche spunti notevoli e talvolta sorprendenti. Ci occuperemo di taluni di questi spunti che concernono il nostro argomento. È da segnalare invece che il motivo dell'evidenza sensibile, della viva descrizione, in questa trattazione dedicata esclusivamente all'altro aspetto, quello dell'associazione geniale, è quasi assente³⁵⁸. La nozione dell'*entusiasmo* o *genio* o *sublime* del Bettinelli continua e sostituisce, su altro piano, il *meraviglioso* e l'*ingegno* del Muratori. Ma anche questo concetto, tardo-barocco o preromantico che sia, non si traduce in una definizione metodologica del gusto più efficace di quel che era accaduto al criterio dell'evidenza, del particolareggiamento, della minuzia.

Una falsa risolutezza, un'improvvisazione brillante e superficiale, un'irrequietudine da imitatore (un po' del Boccalini, un po' del Tassoni, un po' di Voltaire), portarono il Bettinelli a conclusioni qualche volta fortunate, sempre parziali e provvisorie, e nel complesso incongrue. Era l'uomo che nelle *Lettere virgiliane* (1757) giudicava col criterio del «buon gusto e discernimento»³⁵⁹, in base al quale salvava di quel «garbuglio grottesco» della *Commedia* di Dante «cinque canti incirca di pezzi insieme raccolti», e buttava a mare metà della *Gerusalemme* (e la migliore); «[m]a non si tocchi l'*Aminta* [...] Roma ed Atene vorrebbero averne una pari», e «la *Secchia rapita* conservi eternamente»³⁶⁰. E che viceversa nel trattato *Dell'Entusiasmo delle Belle Arti* (1769) adottava il criterio del "sublime" o geniale, e preponeva Omero, Dante, Ariosto, Milton, Corneille a Virgilio, Petrarca, Tasso, Pope, Racine...³⁶¹. E che infine, nel *Discorso sopra la poesia italiana* (1781), ritornava ai criteri dell'«eleganza [...] condimento di ogni vivanda» e valorizzava il Marino, felicitava il Frugoni, difendeva la lingua poetica italiana con argomenti non molto diversi dal Muratori. La tarda *Dissertazione accademica sopra Dante*, del 1800, è significativa in proposito. Costituisce il suo testamento spirituale, ed è una risoluta palinodia degli argomenti preromantici (il senso del genio e della storia) ai quali egli stesso aveva mostrato inclinazione nel 1769 e che ora vedeva trionfare in Italia. Troppo tardi si è accorto che essi sono incompatibili con gli ideali arcadici con i quali si era illuso di conciliarli. Ora li rinnega con un'ira senile, e ritorna alle tesi iniziali delle

Lettere virgiliane, in cui riconosce sempre più la manifestazione autentica e non superabile della sua natura.

Tuttavia proprio questa irrequietudine permise al Bettinelli di accogliere una notevole quantità di temi, e di avvicinarsi, per quanto glielo consentivano la sua preparazione esclusivamente letteraria e il suo temperamento, a una visione complessa del problema dell'arte. Argomenti retorici e stilistici e gnoseologici e sociologici, attinti ad antichi e moderni, a Longino, ai trattatisti suoi contemporanei, al padre Ceva, al De Bernis, a Addison, a Dubos, a Helvétius, a Hume, a Condillac, diventano elementari e generici e anonimi sotto la sua penna. Ciò vale prevalentemente per il trattatello *Dell'Entusiasmo*, il peggio riuscito eppure il più interessante dei suoi scritti ³⁶². Non è dato trovare in quest'opera disordinata e confusa una vera e propria analitica del gusto (come senso del bello), e nemmeno una vera analitica del genio, o entusiasmo (il sublime). Quello che il Bettinelli ci offre sull'argomento è soltanto un affastellamento di notizie ricevute e male assimilate. Ma si trovano anche sviluppi curiosi, e tra l'altro taluni accenni a una possibile dialettica dei rapporti del gusto e del genio, che non sono del tutto senza interesse.

Come si è detto, di una nozione criteriologica del bello, e quindi del gusto, non si trova alcuna formulazione originale nei suoi scritti. Egli si rifà, senza impegnarsi molto ³⁶³, ai criteri tradizionali: misura, simmetria, ordine, che avevano avuto tanta fortuna con il Crousaz, con lo Hutcheson, con l'André, ma che già erano lasciati cadere dal Diderot, dal Burke, dal Winckelmann stesso. Così si dica per i suoi criteri di pratica critica: gentilezza, grazia, eleganza ³⁶⁴; i quali si deducono più dalle sue scelte che dalle sue dichiarazioni. Questi difetti sono però legati a un aspetto positivo. Un carattere della modernità del Bettinelli è che in lui l'attitudine prescrittivo-retorica comincia a venir meno. Non che scompaia, ma si logora facendo luogo all'atteggiamento illuministico del riformatore satirico (*Lettere virgiliane*) e del commentatore moralistico (*Lettere inglesi*) o di chi dà e chiede "consigli al lettore" (*Dell'Entusiasmo*), non allo scrittore. Conformemente a ciò, vengono meno anche le prese di posizione in sede stilistica (benché egli riconosca che «lo stile è quel che poi, finalmente, fa un poeta»), con i vantaggi e con gli svantaggi che ciò comporta. Nelle poche osservazioni che vi dedica, comunque, egli non sembra inclinare tanto all'evidenza, al "discorso naturale", al particolareggiamento, alla dipintura poetica, quanto al discorso acuto, alle metafore, ai concetti ³⁶⁵, all'ornato ³⁶⁶. Il suo punto di vista non è la composizione stilistica, ma il concepimento poetico, il momento dell'ispirazione geniale, l'*entusiasmo*. Il comporre classicistico sta per lasciar luogo al creare romantico. L'entusiasmo è il momento dell'ideazione inventiva, la quale supera i modelli offerti dall'esperienza e coglie il bello ideale, e in questo modo trasporta l'ani-

ma fuori «dal letargo e dall'ozio noioso»³⁶⁷. L'«entusiasmo» è acceso nel poeta dalle passioni tenere o forti³⁶⁸, e il poeta col suo entusiasmo comunica le passioni al pubblico.

L'autore ricorre a una specie di calco del procedimento espositivo (infelicissimo, oltre tutto) del Περὶ ὕψους, e lo riempie di concetti in parte attinti direttamente a Longino (l'elevazione, la passione), in parte al Muratori (la meraviglia) e all'Addison (il grande, il nuovo), al Burke o all'Helvétius (il terribile). Conclude opponendo il momento della ideazione poetica, momento sintetico e ispirato, a quello della riflessione intellettuale, momento analitico, retorico³⁶⁹. Distinzione antica, già dell'estetica oraziana e alessandrina, e che il Settecento preromantico porta all'estremo e cerca di mediare.

È un motivo che il Bettinelli aveva incontrato già nello scritto del padre Ceva, da lui più volte citato, per il quale l'arte è insieme il meraviglioso e il verosimile, è il pazzo e il savio che «devono accoppiarsi»; è «un sogno fatto in presenza della ragione»³⁷⁰; «insomma, la natura [che] con la moderazione del giudizio diventa arte»³⁷¹. Dietro queste tracce anche il Bettinelli separa e poi congiunge *entusiasmo* e *ragione*, *estro* e *gusto*. Il gusto o buon gusto è il senso del bello, ossia delle proporzioni, dell'ordine, della simmetria; ma «un senso ed un gusto del bello senza esame e riflessione». Il gusto «decide [...] in un istante, senza bisogno dun lento giudizio»³⁷². Come tale non subisce regole, ma accetta modelli. Opere come quelle dei Greci, che ubbidivano spontaneamente ai criteri del bello, sono diventate «archetipi ed esemplari di quel che oggi diciamo buon gusto» (i *Pensieri* del Winckelmann erano stati scritti nel 1755, e la *Storia dell'arte degli antichi* nel 1764; e in quegli anni Winckelmann da Roma esercitava in Italia una notevole influenza). A sua volta l'entusiasmo è la spontaneità fuori da ogni precetto (poiché «è chiaro, che il vero Entusiasmo non può dipendere da magisteri, e che è sopra le osservazioni, poiché ne è la sorgente»³⁷³. L'arte o bello supremo è il «perfetto equilibrio» del gusto e dell'entusiasmo³⁷⁴. L'entusiasmo o genio, «a produr compiute opere, dimanda il gusto, e il giudizio, ch'è l'arte non dei precetti, ma del natural suo *sensu* e degli *esempi* preclari, onde or si freni, or si lanci, or si concentri, or si distribuisca, ed or infine risultine l'armonia dell'istrumento accordato»³⁷⁵.

Per quanto ci consta, compare qui per la prima volta, nel nostro Settecento, con questo inciso (il «natural senso e gli esempi preclari»), una sottodistinzione assai pertinente. Il Bettinelli parla talora di gusto e giudizio, talora di gusto o (ovvero) giudizio: ma la precisione stilistico-semanticamente era assolutamente estranea a questi prosatori. Di fatto la sua posizione è ben lontana da quella del Muratori, il quale riduceva il gusto a giudizio. Egli distingue il gusto dal giudizio; ma interpreta il giudizio estetico (il controllo degli esempi, dei modelli) in modo distinto e tuttavia affine e parallelo al gusto (una scelta immediata, un

senso naturale), entrambi contrapposti all'intelletto astrattivo, alla riflessione, alle regole, al giudizio logico. Il gusto è il *senso del bello* (*consonantia*), o se si vuole del bello e del sublime: è la capacità di riconoscere e godere immediatamente l'opera del genio, in modo non diverso dall'«*internal sense*» dello Hutcheson. L'altro, il giudizio, è il possesso e il riconoscimento di modelli storicamente stabiliti. L'uno, diremo, un giudizio trascendentale, l'altro un giudizio empirico, comparativo. Entrambi controllano il genio, il quale invece non tollera regole. Come molti letterati suoi contemporanei e forse peggio di tutti, il Bettinelli era inesauribile nella prolissità esornativa e nell'inclinazione al divagare, e assolutamente incapace di fermarsi su un argomento preciso e di proporsi seriamente un problema. I suoi concetti sommari e fugaci difettano tanto di precisione quanto di fondamento speculativo³⁷⁶ (e anche di un'effettiva applicazione pratica); sono, quasi sempre, nozioni eterogenee tenute insieme da semplici trapassi oratori. Tuttavia quelle che abbiamo citate si prestano a essere confrontate senza disordine con nozioni celebri di filosofi come Hume e come Kant.

L'indagine dello Hume, *Of the Standard of Taste* (1757, tradotto in tedesco e in francese nel 1759), è certo metodologicamente più controllata e più matura della improvvisazione del Bettinelli. Ma anche lo Hume precisava due aspetti del gusto: un aspetto deduttivo o istintivo o naturale e un aspetto induttivo; una attitudine propria della «struttura originale della fabbrica umana» a reagire piacevolmente a certe forme (secondo uniformità, simmetria, coerenza, finalità: principi sui quali egli non insisteva molto, ma che si incontravano a ogni passo nella prima metà del secolo); e una disposizione suggerita da modelli, da esemplari storici, selezionati per confronto. Un tale problema è presente (ma meno limpido di quel che ci si aspetta) allo Hume, ed è estraneo invece al Bettinelli; lo Hume rifletteva su nozioni che erano abituali ma irriflesse presso i letterati. Va riconosciuto tuttavia che il Bettinelli non soltanto queste nozioni le formula famigliarmente da letterato, ma sa darne una distinzione netta e sintetica, con nomenclatura felice: *gusto* e *giudizio*.

Anche Kant nel 1790 distinguerà tra una disposizione trascendentale al bello (l'*Urteilkraft*, o il giudizio estetico) e l'efficacia didattica dell'esempio, dei modelli. L'una e l'altra costituiscono il gusto, e si oppongono poi al giudizio logico basato sulle regole. E anche per Kant il gusto così ottenuto, ossia il senso del bello (che non è più una armonia di parti ma un'armonia di facoltà) ha per funzione di dar disciplina al genio (*Disziplin, Zucht*)³⁷⁷, ossia all'"entusiasmo".

Ma non soltanto il concetto di gusto e il suo rapporto col genio, bensì anche la nozione del "genio" data dal Bettinelli offre una singolare anticipazione della definizione di Kant. Il genio, o Entusiasmo³⁷⁸, è un trasporto o elevazione dell'anima³⁷⁹, un'attività vivificante del-

l'immaginazione ³⁸⁰ («Geist, belebende Prinzip im Gemütze», dirà Kant ³⁸¹), la quale ha la prerogativa di provocare un «riverberarsi delle idee», cioè un riferirsi le idee ad innumerevoli relazioni (non riducibili però a «scienza di fatto ed erudizione dottrinale»). «[E] proprio di quest'ingegni – geniali, per il Bettinelli – dir una cosa, che faccia vederne o sospettarne molt'altre, scoprir ad un punto, ciò che tempo e studio appena potrebbero» ³⁸². «Rappresentazioni dell'immaginazione – scriverà Kant – che danno occasione di pensare molto, senza che però alcun pensiero preciso, ossia concetto, possa esser loro adeguato»: qualcosa atto a «vivificare l'animo, in quanto egli apre la vista su di un campo smisurato di rappresentazioni affini» ³⁸³.

La nozione del Bettinelli non è ancora quella delle *idee estetiche* di Kant, senza dubbio. Tutto il suo libro è fatto di derivazioni, più o meno riconoscibili. Talune sue antitesi sono ancora quelle del padre Ceva, di sessant'anni prima. Il suo concetto di gusto ricorda il rapporto di *esprit et raison* di Madame Dacier; la proprietà che attribuisce al genio, citata sopra, richiama un'accezione del concetto del sublime di Longino ³⁸⁴, letto probabilmente nella traduzione fiorentina del 1734, o forse nella traduzione del Boileau (1674): «La marque infaillible du sublime, c'est quand nous sentons qu'un discours nous laisse beaucoup à penser» ³⁸⁵; un concetto che abbiamo ritrovato anche nelle pagine del Beccaria, più metodicamente dimostrato. E tuttavia è indubbio che l'analisi del Bettinelli, per quanto sommaria e superficiale, va oltre quella dei suoi predecessori. La versione del Boileau era più povera del testo di Longino. E quanto all'interpretazione del Beccaria, era singolare ma astratta, meccanicistica. La parafrasi del Bettinelli è più ricca, e conduce a un concetto nuovo. Tra Boileau e Kant, egli è più vicino a Kant che al Boileau. Ciò sembra naturale, visto che il Bettinelli è di un secolo posteriore al primo e che il suo scritto precede appena di un ventennio l'opera di Kant. Ma è pur molto. Non diremo che egli anticipava la *Critica del Giudizio*; diremo che esprimeva con una certa vivacità esigenze intellettuali alle quali Kant diede soddisfazione ³⁸⁶.

Dei due motivi che abbiamo incontrato nelle teoriche del Seicento, il *naturale* e il *meraviglioso*, eredità e sviluppo dell'εἰκός e del θαυμαστόν aristotelici, nel caso del Bettinelli è il secondo che viene esaltato. Ma anche trasformato in senso preromantico. All'"ingegno" si è sostituito il "genio", all'"artificio" l'"entusiasmo": una nozione è passata nell'altra. L'avvenire confermerà questa parentela: la critica romantica al principio dell'Ottocento rivaluterà il barocco letterario (Cervantes, Calderón) misconosciuto dai classicisti, e nel Novecento molti critici (ritardatari: D'Ors, Calcaterra, Sporerri, ecc.) crederanno di costituire un'avanguardia critica e di riscoprire il barocco interpretandolo in chiave romantica.

Ritroviamo il criterio dell'ἐνάργεια, o descrittivismo minuto, in uno

scritto giovanile, a carattere di generico programma sistematico, di Melchiorre Cesarotti; anteriore agli scritti citati dello Spalletti, del Bettinelli, del Beccaria³⁸⁷. L'autore distingue una imitazione *icastica*, rappresentativa, e una imitazione *fantastica*, creativa; l'una uno *specchio terso*, l'altra uno *specchio deformante* (è l'antica distinzione del *Sofista* platonico, ma con tutta probabilità l'abate Cesarotti l'attinse dall'abate Conti)³⁸⁸; l'una tutta *evidenza* e l'altra *meraviglia*. Anni dopo, preciserà che il linguaggio ha carattere logico, ed è fatto di termini-cifre (vocaboli memorativi), allorché esprime idee che «istruiscono l'intelletto»; ha carattere retorico, ed è fatto di termini-figure (vocaboli rappresentativi) che «colpiscono l'immaginazione», allorché serve di ornamento alle idee dell'intelletto. È una distinzione che concorda con quella del Beccaria tra *idee principali* e *idee accessorie* (le une del linguaggio scientifico, le altre del linguaggio letterario)³⁸⁹. Ma a sua volta il linguaggio retorico – egli aggiungerà – nel «colpi[r] l'immaginazione» talora «la dipinge», talora «la veste», talora «l'atteggia in un modo più particolare», talora «più vivo»³⁹⁰. È da far presente che il Cesarotti in questo passo non si accorge forse nemmeno di esporre delle diadi; non lo fa intenzionalmente. Ma non è difficile riconoscere le due lontane categorie sopra esposte, tardobarocche: del *semplice* e dell'*artificiale*, della *minuzia* e della *meraviglia*, del *naturale* e dell'*ingegno*; diventate quella illuministica dell'«evidenza» e quella preromantica dell'«entusiasmo». Prenderemo in esame questo autore più avanti, in un'altra sezione. Qui basti dire che il gusto arcadico fluttua impreciso tra questi due estremi: inclina al primo quando prevale il senso illuministico, al secondo quando prevale il preromantico, come risulta dalla caratteriologia stilistica degli autori veduti.

Il Bettinelli e il Cesarotti, l'uno in modo più episodico, l'altro più impegnato, rappresentano appunto la tendenza dell'Arcadia illuministica ad aprirsi a quelle nuove tendenze che usiamo chiamare preromantiche, ossia inclini al senso della singolarità e della storia, ma intese in una dimensione antropologica: anteriormente alla scoperta della Ragione dialettica e dello Spirito oggettivo dei romantici. E non importa accertare quanto queste incipienti tendenze fossero sincere e sicure. In un esame d'idee, può essere trascurato il fatto che l'apologia dell'Entusiasmo fu un'eccezione, appena un episodio della carriera del Bettinelli³⁹¹, probabilmente il risultato di una provvisoria influenza dei centri di cultura di Parma, col Condillac, e di Milano, con i fratelli Verri; e che il sentimentalismo e il senso della storia del Cesarotti non poterono mai vincere in lui il fondamentale intellettualismo illuministico. Entrambi erano, nei loro momenti più felici, dei fortunati ripetitori e combinatori di pensieri europei, e non dei pensatori³⁹², e la loro mancanza di coerenza e di risolutezza non toglie molto alla significatività delle loro tesi. Ma si può notare che non a caso certe posizioni preromantiche coincidono con la prevalenza, nelle loro dottrine del

gusto, dei fattori fantasia, meraviglia, ingegno, ora mutati in originalità, sublimità, genio, e con un declinare degli altri fattori: semplicità, minuzia, naturalezza. Ora un Cesarotti traduce l'Ossian; qualche decennio prima un Antonio Conti traduceva il Pope. E non è poco significativo anche il fatto che nel corso di questa trasformazione potesse accadere a un autore vivace come il Bettinelli di rimanere diviso in due, e di portare a modello di perfezione poetica il Pope ³⁹³ e insieme di scrivere un trattato sull'Entusiasmo.

Esaminando gli autori del primo e del medio Settecento, appartenenti a un'Arcadia tardo-barocca (Muratori) e a un'Arcadia illuministica (Gravina, Spalletti, Parini), si è constatato che man mano che ci si allontanava dal Seicento prevaleva la "naturalezza" e decadeva la "meraviglia". Domina fino alla seconda metà del secolo la fedeltà al vero, con la sua maniera stilistica, il "particolareggiamento", la minuta dipintura poetica. Ma abbiamo constatato che a questa scelta di gusto si accompagna un inconveniente: la mancanza di un'autentica nozione del gusto. Il gusto viene ricondotto al giudizio. E così pure manca una effettiva problematica del gusto. Senza dubbio, vi era una relazione tra la caratteriologia del bello degli arcadi illuministi (il discorso particolareggiato, il descrittivismo, la pittura poetica, il minuzioso) e l'assenza presso di loro di una nozione originale del gusto, il riassorbirsi del gusto in giudizio ³⁹⁴. Ma questo rapporto non è assolutamente precisabile sui loro documenti. La cosa è resa impossibile dal loro disinteresse per la questione, che elimina il problema. Il rapporto tra quella speciale *inclinazione* del gusto e una corrispondente *nozione* del gusto (che sarà, vedremo, appunto la nozione di un tipico gusto-discernimento, di un gusto-giudizio) si può cogliere soltanto là dove quest'ultima diventa argomento teorico. Ciò avviene in modi diversi nella trattatistica francese, inglese, tedesca. Non da noi.

In tutta l'Europa circolava nel primo Settecento un unico gusto, ma in taluni paesi la sua consapevolezza non è andata oltre una caratteriologia e una stilistica; in altri è pervenuto a nozioni gnoseologiche e ad una problematica metodologica. Ciò che in Italia ha impedito tanto spesso il passaggio da una caratteriologia o da una stilistica a un'analitica e a una metodologia del gusto, che si incontrano invece in modi più o meno soddisfacenti altrove, è stato, ci sembra, il perdurare presso i nostri autori della impostazione precettistica: il mantenere l'esame del problema del gusto come un problema di prescrizioni del comporre, di imperativi tecnici imposti all'autore. Soltanto là dove il procedimento prescrittivo lascia luogo a un procedimento descrittivo, e il punto di vista del produrre lascia luogo a quello del fruire, e l'interesse retorico a quello antropologico, è possibile incontrare effettive formulazioni del *concetto* di gusto.

Passando dall'"artificio" barocco al "naturale" arcadico, l'atteggia-

mento precettistico risultava infatti sempre più incongruo, ma non per ciò veniva meno; è questa lunga incongruità che ha provocato il ritardo della nostra trattatistica. Altrove si insegnava a guardare la natura, da noi si insisteva sui modi stilistici della naturalezza, sulla "dipintura". Ne nacque, nell'Arcadia illuministica, una visione della natura conforme a certi dettami retorici: una natura tutta dettaglio, tutta evidenza, tutta lucentezza, la quale trovava, più che una legittimazione, un alibi nel culto illuministico del vero. E anche quando un incremento del gusto suggerì l'interesse per una natura meno preziosa e minuta, più libera e significativa (l'arte popolare, l'arte primitiva), e aggiunse alla *ragione* poetica (l'imitazione del naturale) l'*entusiasmo* poetico (spontaneità, ispirazione, passione, genio), anche allora un fattore non eliminò l'altro. Il Bettinelli rimase un classicista, il Cesarotti tradusse la prosa ritmica dell'Ossian in endecasillabi forbiti, e corresse e civilizzò Omero³⁹⁵. E tuttavia proprio il nuovo indirizzo rendeva l'atteggiamento precettistico sempre più superfluo, senza che ci se ne rendesse conto. Introduceva una considerazione sempre più storica e dialettica dell'arte e un metodo più descrittivo e meno prescrittivo, conforme alla nuova mentalità, più naturalistica e meno umanistica. Di questo aspetto non mancano precedenti anche nella prima metà del secolo, ma sono spunti episodici (Ceva, Calepio). Esso si manifesta, in Italia, soltanto nel secondo Settecento, e anche allora come eccezione.

Prima di esaminare anche questo aspetto del nostro argomento, dobbiamo però ricordare che gli stessi problemi che in Italia abbiamo veduto affrontati con interesse retorico, altrove erano stati risolti con mentalità filosofica. Alla nostra ricca criteriologia del bello e dell'arte corrispose, in Inghilterra e in Francia, una originale e penetrante metodologia del gusto. Niente illumina meglio quel che fu fatto in Italia nel primo Settecento del rendersi conto di quello che non fu fatto, e che fu fatto altrove, e che col progredire del secolo venne influenzando sempre più anche su di noi. Il Settecento fu più di ogni altro un secolo di scambi e di integrazioni culturali. La constatazione che in Italia mancò un interesse metodologico sul problema del gusto, e quindi un suo concetto, acquista un intero significato soltanto quando si sappia in che cosa questo concetto è consistito, ossia a quale complessa problematica straniera corrisponde³⁹⁶. Questa a sua volta assume un significato storicamente più concreto quando si abbia presente di quali esperienze sul piano retorico (criteriologico e stilistico) è l'equivalente: esperienze che in Italia abbiamo veduto documentate in modo ricco e vivo.

La trattatistica fin qui veduta aveva un'unità che abbiamo cercato di sottolineare: l'unità di una evoluzione che ha trasformato i *criteri* del gusto, e che nella seconda metà del secolo ha fatto emergere anche presso di noi (sotto il reagente della saggistica d'oltralpe) il *concetto* del gusto: e talora con non scarso acume speculativo.

9 – L'autorità della tradizione e la libertà del gusto

Abbiamo riconosciuto nei teorici italiani del Settecento due criteri di gusto e di stile: la “evidenza” e la “meraviglia”, riconducibili all'εἰκός e al θαυμαστόν aristotelico-barocchi. Abbiamo veduto l'uno svilupparsi e affinarsi in *naturalezza*, l'altro trasformarsi in *entusiasmo*; il primo diventare criterio prevalente dell'Arcadia illuministica, l'altro dell'Arcadia preromantica. Abbiamo detto anche che il primo non si traduce in alcuna nozione speculativa originale; di massima si teorizza stancamente come l'aristotelico piacere intellettuale della mimesi; non dà luogo ad alcun tentativo di formulazione del processo e del metodo del gusto, e non oltrepassa l'impostazione precettistica e il punto di vista che le è proprio (del comporre retorico). E ciò nonostante che si tratti di una nozione senza dubbio felice in sede criteriologica: capace di esprimere l'inclinazione e i modi del classicismo arcadico del Settecento. Il secondo criterio, invece, una volta abbandonata la sua primitiva formulazione barocca (il meraviglioso, la fantasia, l'ingegno...), perviene insieme a liberarsi in qualche misura anche dell'impostazione precettistica, e dà luogo a una problematica nuova ed efficace sul piano speculativo. Ciò accade in modi laboriosi: nella forma di una chiarificazione del problema antinomico della razionalità e convenzionalità del gusto, o se si vuole della sua assolutezza e relatività, o ancora della sua normatività e originalità. Convenzionalità, relatività e originalità del gusto vengono rivendicate come risultati di un'analisi oggettiva, di ciò che oggi diremmo una fenomenologia della funzione estetica. A questo si è pervenuti approfondendo il criterio del θαυμαστόν, della meraviglia, dell'ingegno, dell'entusiasmo, nella loro direzione verso il soggettivo e l'arbitrario, il singolare storico dei preromantici (pensiamo quanto l'“entusiasmo” del Bettinelli era prossimo al bello relativo, al «beau de caprice et de sallie» del padre André...), piuttosto che il criterio dell'εἰκός, della “dipintura poetica”, dell'evidenza, dell'imitazione, della naturalezza oggettiva dei classicisti e dei neoclassici.

È stata notata l'importanza che nel Settecento conservò il criterio dell'*autorizzazione* o *autenticazione*³⁹⁷, ossia del legittimare le espressioni letterarie in base alla loro conformità con precedenti classici. Questo criterio può essere ritenuto un documento di mentalità dogmatica, ed effettivamente si trattava – per chiamarlo con un termine allora largamente in uso – di un “pregiudizio” derivato dalla tradizione umanistica³⁹⁸. Dobbiamo però considerarlo un preconetto non incompatibile con la mentalità empiristica dell'Illuminismo. Il classico era la tradizione, e l'appello alla tradizione, come vedremo, fu uno dei criteri fondamentali della metodologia degli empiristi (è il caso di Hume). Per altro verso, la tradizione veniva opposta alla natura, era un “pregiudi-

zio”, e la liberazione dai pregiudizî non era meno un principio della metodologia empiristica. Questa contraddizione è presente presso quasi tutti gli autori del Settecento, in modi ora meno ora più dialettici.

La formulazione più elementare e completa di questo problema del gusto (e sia pure con una soluzione ancora ispirata al razionalismo aristotelico-barocco) la troviamo in un autore straniero del primo Settecento, assai legato con la nostra cultura. Nella prefazione al *Briefwechsel* tenuto con il Calepio ³⁹⁹, scritta da Gian Giacomo Bodmer nel 1736, questi impostava il problema della critica, e quindi del gusto, secondo il seguente dilemma. Se ci si affida all’impulso del sentimento, all’*Empfinden*, al *Fühlen*, ossia a quella che, come quasi tutti gli autori del Settecento, egli considerava una potenza meramente fisica (*machinistische Kraft* ⁴⁰⁰), non ci si potrà più sottrarre al relativismo critico, all’arbitrio individuale ⁴⁰¹; un giudizio istintivo, emotivo, non può aspirare a oggettività, e in tal caso il compito della critica viene meno. Ciò dovrebbe bastare, per il Bodmer, a indurci ad accettare l’altra tesi, quella che egli sostiene nel dialogo epistolare sotto lo pseudonimo di *Eurysus* ⁴⁰²: il giudizio critico ha da procedere da principî certi (*gewisse feste Grundsätze*) intellettualmente (*durch den Verstand*) ⁴⁰³. A vero dire, il Bodmer considera anche una terza soluzione, ma per respingerla: è quella del *tradizionalismo*, dell’accettazione dei modelli tramandati e quindi dell’“autorizzamento”. Si tratta infatti di un giudizio estrinseco, non prodotto ma subito, «non generato e fissato internamente nell’animo, ma applicato dall’esterno».

È da tener presente, a questo proposito, che nel Settecento il tradizionalismo consisteva in un insieme di *regole* convenute e di *modelli* convenuti. È comune a quasi tutti i critici italiani del secolo l’ostilità alle prime, non sempre ai secondi. L’indipendenza dai modelli tradizionali fu un’attitudine abbastanza occasionale e saltuaria (Montani, 1705; Bettinelli, talora, 1737; Cesarotti, 1762); e anche in questi casi si respingevano certi modelli, non il criterio del modello. «Con l’esempio – scriveva il Bettinelli – v’ha l’istruzione; non in precetti, che l’anime legano nate a volare» ⁴⁰⁴. Si respingevano invece universalmente le *regole* retoriche, gli “ambiziosi e avari precetti”, appellandosi ai *principî* filosofici, anche se poi di frequente quei principî venivano applicati in modo non meno precettistico. Principî e modelli non sono incompatibili: i principî universali, «applicabili a tutte le belle arti – scriverà nel 1769 il Parini – [sono] fondati sopra la natura, autenticati dalla pratica degli autori eccellenti e promulgati dagl’insigni maestri» ⁴⁰⁵. Il duplice criterio del tradizionalismo, *regole* e *modelli*, lascia così il posto a un altro criterio, *principî* e *modelli*; o altrimenti detto, l’antico binomio retorico, *studio* e *tradizione*, è sostituito dal nuovo, *natura* e *tradizione*.

La reazione alla retorica era cominciata a metà del Seicento con un appello alla filosofia da parte del Pallavicino ⁴⁰⁶. Nel Settecento questo

duplice atteggiamento, di rifiuto delle regole della retorica e di ricorso ai principî della filosofia (specificata poi in “natural filosofia”), diventa un motivo comune a tutti gli autori, dal Muratori al Cesarotti, dall’Arcadia al Preromanticismo. Invece l’antitradizionalismo radicale, come libertà da modelli letterari, è assai raro. Forse l’unico antitradizionalista coerente (che non predicasse l’indipendenza da una tradizione per ricadere in un’altra, come faceva il Baretti) fu il Cesarotti. (In cambio cadde talvolta in un altro inconveniente: in forme di precettismo illuministico ⁴⁰⁷.) Il caso del Cesarotti ci può servire come episodio illustrativo.

Il Bodmer aveva impostato il problema del gusto su un dilemma: o ricorrere a principî intellettivi o ubbidire passivamente alla tradizione. E anche il Cesarotti rifiuta la tirannia della tradizione. Ma senza affidarsi alla guida dei principî (che gli mancano). Il suo negare ogni «gusto esclusivo», ogni «farsi schiavo d’un autore, d’una nazione, d’un secolo» come prodotto di «ristrettezza di spirito» e di «imperfezione di ragionamento» ⁴⁰⁸, come «pregiudizio» dell’abitudine, comporta invece una trasformazione notevole del concetto di *relatività del gusto*: da negativo in positivo. Diventa apertura verso tutti i gusti e le tradizioni: un atteggiamento in quegli anni ancora imprevedibile. Si può dire che in questo senso egli tocca il punto più elevato raggiunto dall’intelligenza critica del Settecento, anche se lo indica con poca lucidità e poco rigore, conforme al suo temperamento superficiale e verboso ⁴⁰⁹. Lo stesso spirito antitradizionalista che aveva permesso al Bodmer di apprezzare i prodotti di un gusto non classico (il *Paradiso perduto*, i *Nibelunghi*, l’*Edda*) consente al Cesarotti di apprezzare l’*Ossian* o la poesia popolare esotica. Ma nel Cesarotti vi è qualche cosa di più: la risoluta teorizzazione di un programma di comprensione disinteressata, di obiettiva capacità di apprezzamento, programma che può prendere talora l’aspetto di un facile eclettismo ⁴¹⁰, ma anche, a tratti, di singolare intelligenza critica. A questi risultati egli arrivò senza una elaborazione speculativa; e anche il patrimonio di idee del suo tempo (il contemporaneo Arteaga ne lodava l’ingegno come alimentato «dalle inesauribili e profonde sorgenti dei Montesquieu, degli Hume, dei Voltaire, dei d’Alembert, dei Sulzer, e degli altri scrittori di simile tempra» ⁴¹¹), egli lo assorbì e lo utilizzò senza una vera riflessione.

Tutti i suoi scritti critici e programmatici, nonché quei pochi e poveri frammenti di analisi sistematica che lasciò (il *Saggio sul Bello*) ⁴¹², stanno a testimoniare. Ma appunto per questo le sue tesi acquistano il valore di un portato spontaneo dell’epoca.

Il giovane Cesarotti era più attento alle voci dell’Illuminismo d’oltralpe che all’autorità dei trattatisti italiani dell’Arcadia, e tuttavia è significativo che nel 1762, la data del suo primo e più originale scritto di estetica, *Ragionamento sopra l’origine e i progressi dell’arte poeti-*

ca ⁴¹³, quell'antitesi che era stata comune, nella prima metà del secolo, a tutti gli autori europei interessati al problema del gusto, tra *connaître et admirer*, tra *pensée e humeur* (Crousaz), tra *raisonnement e sentiment* (Dubos), tra *Erkennen e Empfinden* (Bodmer), tra *riflessione intellettuale e impressione sensibile* (Calepio), nel suo pensiero sia assente. Si dirà che questa antinomia in Italia tutti avevano cercato sempre di evitarla: il Muratori piuttosto macchinosamente col concetto del *verisimile*, il Gravina più agilmente col suo concetto d'*illusione, inganno, sogno*. Ma né l'uno né l'altro si erano proposti particolarmente il problema dell'obiettività del gusto. È interessante invece il fatto che il Cesarotti se lo propone, e che lo fa, per primo in Italia, in un nuovo modo: senza ricorrere alle antitesi sopra ricordate, ma trasformando il relativismo in storicismo, o per lo meno procedendo in quella direzione.

Il *Ragionamento* del 1762 è il primo scritto nel quale si esponga, in Italia, una tesi segnalabile sul problema del gusto. Esso conferma la irrompente influenza francese in Italia, ma contemporaneamente testimonia una elaborazione originale di quelle tesi, che costituisce un progresso nel campo dell'estetica illuministica.

10 – *Il pensiero di Diderot e il giovane Cesarotti*

Un testo che non passò inosservato ai letterati italiani dell'epoca fu il saggio sulla voce *Bello* pubblicato dal Diderot nel 1752, sull'*Encyclopédie*. È di qui probabilmente che il Cesarotti attinse il senso della relatività del gusto: una nozione della quale gli italiani non si erano preoccupati nella prima metà del secolo, quando essa entrava nelle discussioni estetiche soltanto come una nozione negativa, un limite della comprensione estetica, e che ora accolgono e perfezionano sempre più in senso positivo traendone interessanti conclusioni. A questo proposito si può partire da una constatazione a prima vista di dettaglio, ma che può diventare significativa. Questa.

Chi legga il saggio di Diderot noterà con sorpresa come il più irrequieto e spregiudicato degli illuministi francesi, facendo una rassegna degli scritti di estetica a lui precedenti, si fermi col maggior consenso sull'*Essai sur le Beau* (1741) del cartesiano padre gesuita J. M. André: «Il sistema più coerente, più ampio, più serrato ch'io conosca». A prima vista, lo spirito del Diderot sembrerebbe il più lontano che si possa pensare dal razionalismo di un seguace di Malebranche; in realtà egli è diverso ma prossimo, per quanto la cosa non sia a prima vista riconoscibile. Si può dire addirittura che egli riceve i temi fondamentali del proprio discorso dal padre André, e che anche le sue soluzioni sono analoghe. Ma ne è cambiato il segno ⁴¹⁴. La cosa non è del tutto rara. La nozione fondamentale del padre André, in base alla quale era ripar-

tita tutta l'opera, era una nozione innocentemente scolastica; la sua trattazione, infatti, è forse la più pedantesca di tutto il Settecento francese (intendendo per pedanteria l'uso di distinzioni inutili o di ripetizioni inutilmente equivalenti). Si tratta della distinzione tra il *bello essenziale* (legge razionale assoluta), il *bello naturale* (quello che si presenta in concreto nelle cose della creazione), e il *bello artificiale* («d'institution humaine», d'opinione, convenzionale, di costume). Il bello si presenta quindi in tre campi: Ragione, Natura, Arte. Quest'ultima può essere un prodotto o di genio, o di gusto, o di capriccio. Il *genio* intuisce il bello essenziale; il *gusto* si adegua alla natura; il *capriccio* infine può talora contravvenire a questi due criteri (i quali, in ultima analisi, si riducono al primo), ma non crea per se stesso il bello. Talvolta anche i maestri più geniali credono di poter sormontare il *murus aeneus* della razionalità (in sostanza: la regolarità, l'ordine, la proporzione, la simmetria)⁴¹⁵ per influenza del costume, e può accadere che questi errori, queste trasgressioni parziali diano maggior risalto alle bellezze rimanenti⁴¹⁶, ma queste sono sempre bellezze razionali. Non vi è bellezza fuori della razionalità. Non è certamente il capriccio la sorgente del bello. Non è che «une erreur assez commune», quella «qui fait dépendre l'idée du beau, de l'éducation, du préjugé, du caprice»⁴¹⁷.

È ovvio che in questo modo (il Diderot lo nota) la relatività del gusto dovuta alla convenzione, al costume, agli arbitri, ai pregiudizi, scompare. L'arte o sarà conforme al criterio ragione-natura, o non sarà arte, ma brutto. Il capriccio non è che un complemento variabile al bello razionale costante. Tutta la trattazione del padre André, ripartita in discorsi sul bello visibile, sul bello morale, sul bello letterario, sul bello musicale, vuole essere una polemica contro quegli «esprits assez bizarres ou assez stupides [...] qui voudroient faire dépendre l'idée du beau de l'éducation, du préjugé, du caprice, et de l'imagination des hommes»⁴¹⁸. Suo merito è l'aver portato per primo un'attenzione non fugace sul momento accidentale, convenzionale, del bello, e sia pure per respingerlo.

Se cerchiamo in Italia un autore la cui posizione riguardo al problema dell'assolutezza e relatività del gusto corrisponda a quella dell'André, possiamo citare lo Spalletti. Anche per lo Spalletti vi è un *bello assoluto* (l'*idea*) che si rimanifesta nella bella natura, in particolare nel corpo umano. La relatività del gusto equivale a perturbazione del gusto, ed egli ne enumera le cause: somiglianza, prevenzione, educazione, gusto dominante, amor proprio, capriccio...⁴¹⁹. Ma lo scritto dello Spalletti è del 1765, di venticinque anni posteriore all'*Essai sur le Beau*, e in ritardo sul trasformarsi del problema.

Appena dieci anni dopo l'André, e quindi un quarto di secolo prima dello Spalletti, quando il Diderot pubblica la voce *Beau* sull'*Encyclopédie* (1752)⁴²⁰, la situazione infatti è già capovolta. L'aspetto sul

quale egli insiste, come non era mai stato fatto prima, è quello delle diverse manifestazioni della relatività del gusto e delle diverse fonti di divergenza dei giudizi (ne considera, piuttosto disordinatamente, dodici). È da notare che anch'egli, al pari dell'André, non manca di ricondurre la relatività a capriccio, a scelte di rapporti bensì reali ma accidentali, che sovvertono l'ordine di natura. Ma quel concetto di relatività che l'André aveva considerato come inessenziale ed eliminabile, ora si rivela ineliminabile ed essenziale.

Egli ha escluso il concetto di bello in sé, di bello razionale originario, e l'ha ricondotto empiricamente ad essere una semplice astrazione dal bello naturale, sensibile; e questo nasce dalla stessa struttura pragmatica dell'esistenza. Due secoli prima di Dewey (e ovviamente, in modo ancora meccanicistico e non organicistico), egli prospetta tutta l'esperienza come un insieme di bisogni e di comportamenti strumentali per soddisfarli (*expedienti*): un insieme di mezzi e fini, un'inesauribile «combinaison, arrangement de parties tendantes à un même but»⁴²¹. Così nascono «le nozioni di ordine, di rapporti, di proporzione, di composizione, di simmetria, di concordanza, di contrasto». Il senso della bellezza non è che la percezione di questi rapporti; la diversa materia dei rapporti darà la diversa natura del bello morale, intellettuale, letterario musicale (le distinzioni dell'André). È bello «tutto ciò che può risvegliare nel mio intelletto l'idea di rapporti». Perciò a rigore ogni cosa in senso reale, assoluto, è bella. «Tutti gli oggetti sono suscettibili di rapporti tra di loro, tra le loro parti, e con altri esseri»: «il n'y en a point qui ne puissent être arrangés, ordinés, symétrisés». Questa che potrebbe essere una obiezione è accettata da Diderot come una tesi. «Je prétends que, quels que soient les rapports, ce sont eux qui constitueront la *beauté* [...] dans un sens, j'ose le dire, plus philosophique et plus conforme à la notion du *beau* en general»⁴²².

Non c'è nessuna cosa che manchi, in senso assoluto, di nessi relazionali. Ma questi possono essere diversi, più o meno numerosi, e perciò vi sono cose più o meno *relativamente* belle, o come si dice, belle o brutte: quello che conta è il risultato comparativo rispetto a un referenziale variabile. Il mancare di un tipo di rapporti, e quindi di un tipo di bellezza, non esclude la presenza di altri rapporti, di un altro genere di bellezza: diverso è il criterio del bello per i differenti generi di oggetti (fiori o pesci o uomini) e per i diversi soggetti (il fanciullo o l'adulto, il selvaggio o il civilizzato). Infine il bello incide relativamente poco sull'arte: «Non c'è bello o brutto nelle produzioni [naturali] considerate in rapporto all'impiego che se ne può fare nelle arti d'imitazione»⁴²³.

Fatto sta che, partito alla ricerca di un principio universale, capace di estendersi «a tutti gli esseri e a tutti i tempi, a tutti gli uomini e a tutti i luoghi», il Diderot è approdato a un principio (la percezione

dei rapporti) che, appunto perché è il più universale possibile, come tale implica un'assoluta relatività. Questa relatività non è più considerata un difetto ma un merito: è la considerazione di tutte le diversità di genio e di gusto. Insoddisfatto, e giustamente, del principio tradizionale platonico (l'ὁρθότης, la *consonantia*) passato dagli antichi agli scolastici e dagli scolastici ai razionalisti, e risultato troppo restrittivo, come provano le applicazioni classicistiche in confronto delle più vive esigenze del suo tempo, egli respinge i criteri dell'André, del Crousaz, dello Hutcheson (più o meno tutti equivalenti: unità-varietà-regolarità-ordine-proporzione) e adotta un principio ancora più formale, il più formale possibile, quello che sottostà a tutte queste nozioni, l'idea di *rapporto*: «La sola qualità comune, secondo la quale questi esseri si accordano tutti, è la nozione di rapporti»⁴²⁴. In genere le definizioni del bello peccano tutte in senso restrittivo: non coprono tutta l'area indicata linguisticamente dal termine bello, «ma il principio della percezione dei rapporti applicato alla natura del *bello* non ha neppure questo svantaggio: è così generale che difficilmente qualcosa gli sfugge»⁴²⁵.

In questo modo, però, la distinzione dalla quale è partito come tutti gli empiristi naturalisti del Settecento, di assoluto e di relativo, di naturale e di accidentale, non regge. L'assoluto scompare, visto che in questo senso tutti gli oggetti sono belli, e il *naturale*, in quanto relativo, sarà sempre più o meno accidentale. L'esame della accidentalità, della relatività, della contingenza, della convenzionalità, del capriccio, in quanto ineriscono al gusto, occupa infatti gran parte dell'articolo del Diderot. Ne viene una concezione molto aperta del bello, come potrebbe averla un analista moderno, secondo il quale "bello" è tutto ciò che è chiamato tale. Abbiamo veduto infatti che la sua definizione *reale* vuol coincidere con l'uso *verbale* del termine "bello". Il guaio è che, accettato un criterio reale estetico, per quanto generalissimo, esso non può applicarsi se non specificandosi: e si specifica ancora secondo quella tradizione millenaria del bello ontologico che ritorna in Hutcheson come in Hume, in Crousaz come in Cesarotti. Quando si precisano, i "rapporti" del Diderot sono ancora i rapporti di misura, di proporzione, di ordine, tradizionali⁴²⁶. L'altra soluzione, quella di una specificazione sentimentale del bello, proposta dal Dubos e dal Burke, egli, così incline al carattere emotivo dell'arte, se l'è preclusa adottando il criterio intellettualistico del rapporto⁴²⁷.

Diderot rimane perciò diviso tra due esigenze: quella di una universalità naturale e quella di una relatività storica del gusto, e non chiederemo alla sua mente tanto vivace quanto scarsamente speculativa una soluzione, e nemmeno un serio impegno di soluzione. Egli dichiara che «l'applicazione del principio può variare all'infinito [...], ma il principio rimane costante. Non ci sono forse due uomini sulla terra che percepiscano esattamente gli stessi rapporti in uno stesso oggetto

e che lo giudichino *bello* nello stesso grado; ma se ce ne fosse uno solo che non fosse sensibile a rapporti di nessun genere, *ce serait un stupide parfait*»⁴²⁸. Di fatto sappiamo che gli sciocchi non sono insensibili ai rapporti, e non per questo sono meno sciocchi. Il tentativo di salvare l'universalità razionale insieme con la relatività empirica risponde a un'esigenza giusta e moderna. Il guaio sta nell'aver scelto come principio quello dei "rapporti", cioè un principio non meno agostiniano-platonico, in sostanza, di quello degli scolastici e dei cartesiani, un principio ontologico, anzi il principio ontologico per eccellenza. La conseguenza è che nelle sue pagine del 1752 si possono trovare due soluzioni: da una parte la vecchia opposizione razionale-irrazionale, naturale-artificiale, reale-accidentale, l'uno termine positivo, l'altro negativo; dall'altra parte una risoluta accettazione del convenzionalismo relativistico, conforme alla sua sensibilità aperta alla cangiante esperienza estetica: per la quale tuttavia gli mancava un efficace criterio teorico, quello scelto (dei *rappports*) risultando insufficiente⁴²⁹. Perciò viene sì riconosciuto il carattere fenomenico, convenzionale, relativo, storico dell'esperienza estetica; ma questo è spesso frainteso come un carattere accidentale, inessenziale, arbitrario. La divergenza dei giudizi, la varietà del gusto, viene non di rado deplorata: se ne attribuisce l'origine a fattori accessori, a pregiudizî, a capricci, a ignoranza, a inesperienza⁴³⁰. In sostanza Diderot non riesce a separarsi del tutto da padre André. Un tale atteggiamento non deve stupire. Esso conferma un fatto noto: che gli illuministi, anche quando fanno professione di empirismo, e persino quando sono empiristi metodologicamente rigorosi (ce lo confermerà il caso di Hume), difficilmente abbandonano mai del tutto la mentalità razionalista: sotto l'appello alla natura si cela il comando della ragione.

Questa stessa ambivalenza si trova nelle pagine del Cesarotti, uomo di molte letture, il quale nel *Ragionamento* citato dovette soprattutto ricordarsi dell'articolo del Diderot e dei saggi estetici dello Hume⁴³¹. È significativo che nel *Ragionamento* del 1762 il giovane abate, il quale allora andava scoprendo e traducendo l'*Ossian*⁴³², non sembri incline a una poesia passionale. Ha ancora un piede in Arcadia, e non soltanto nel senso accademico e frivolo proprio del suo temperamento (e che conserverà ancora vent'anni dopo, nel cerimonioso *Saggio sulla filosofia del gusto* inviato agli «arcadi valorosissimi di Roma»), ma nel senso stilistico dell'inclinazione all'evidenza, dell'ἐνάργεια, della fedeltà al particolare, delle "minute differenze", proprie dell'Arcadia illuministica. Tra l'imitazione "icastica o rappresentativa" e l'imitazione "fantastica o creativa", il gusto del Cesarotti sembra infatti incline alla prima: alla «fantasia ben disposta e tersa come uno specchio». La fantasia creativa è invece quella deformata dalla passione, «simile ad un vetro colorato o ad uno specchio mal costruito». Ma alla fine proprio que-

sta gli prende la mano, e il suo discorso è ambiguo tra deplorazione e approvazione. «[L]a religione, o l'ignoranza, o la tradizione popolare favorisce queste produzioni, esse prendono una tal forza che la fantasia vi presta un'intera fede, e vi si abbandona. L'espressioni d'un tal uomo sentono la forza del suo concepimento; quindi entrano con più veemenza nell'altrui spirito, e vi si stampano profondamente». Di qui viene il «linguaggio entusiastico», il «meraviglioso credibile»⁴³³. L'una forma di discorso ubbidisce a regole «essenziali e di natura», l'altra a regole «di riflesso e di congruenza»⁴³⁴. Alle due diverse forme corrispondono «due spezie di piaceri: l'uno che vien da Natura, l'altro che nasce dall'educazione, dall'uso e da' pregiudizi. Il primo è assoluto, universale, immutabile, l'altro relativo, nazionale, e soggetto a mille cambiamenti; [...] sopra quest'ultimo è fondata in gran parte la finzione e il meraviglioso poetico»⁴³⁵. Sembra di non esser lontani dalla distinzione del *beau naturel* e del *beau arbitraire* del padre André. Anche qui la “finzione”, il “meraviglioso”, il “linguaggio entusiastico”, è interpretato come un allontanarsi dai «colori naturali», dalle «grandi e universali bellezze della Natura», come un artificio da usarsi con cautela in modo che non deformi ma rilevi i lineamenti del bello naturale. E tuttavia la conclusione è diversa.

È proprio partendo dal senso della natura, dall'εἰκός, dalla “dipintura poetica”, che il Cesarotti arriva alla libertà del genio, al nuovo e meraviglioso in senso preromantico. In ciò senza dubbio il Diderot, non citato, gli fu guida. La minuta dipintura è diventata “minute differenze”, “infiniti rapporti”, e il senso di questa inesauribilità, di questo infinito, rompe la tranquilla visione arcadica della natura. «Gli oggetti sono infiniti: le loro parti, le loro configurazioni, le minute differenze che li distinguono tra loro, le quali non debbono sfuggire all'occhio d'un buon imitatore, sono innumerabili. Tutti questi oggetti hanno poi tra se stessi infiniti rapporti [...]. Essi formano un nuovo mondo intellettuale e sensibile, più vasto e più vario dell'universo visibile. Che infinita varietà di pensieri, ragionamenti, di giudizi sopra la stessa cosa! chi può sperar di comprendere col suo spirito tutte le modificazioni possibili dei sentimenti e delle passioni? [...] Ora se nessun occhio vede precisamente lo stesso oggetto che un altro, egli è anche più certo che non possono trovarsi due uomini i quali abbiano individualmente il medesimo sentimento, non che la stessa passione»⁴³⁶. La natura è passione, e la fantasia non è più «tersa come uno specchio». Vien dato rilievo (anziché all'“universale bello” classicistico e alla “perfetta natura” arcadica) alle «varie modificazioni del bello universale»⁴³⁷, alla «varietà infinita di combinazioni e di forme» che sono l'argomento della facoltà imitatrice⁴³⁸. Da ciò consegue il rifiuto di ogni tematica ristretta, come quella di una tradizione di genere (la tragedia, l'epica...) o di scuola, e il rifiuto di ubbidienza a ogni modello esclusivo, per

eccellente e preclaro che sia. In quest'ultimo caso, infatti, «[n]on v'è più varietà né novità nei soggetti o nello stile; il gusto particolare di quell'autore diventa il gusto nazionale; un'insipida uniformità regnerà nell'opere di tutti gli scrittori»⁴³⁹. Contro questo pericolo il Cesarotti non manca di dar rilievo positivo a «quell'energia di sentimento che acquista fede e favore fino alle stravaganze», e quindi all'entusiasmo, al meraviglioso, alle finzioni, ossia a ciò che è relativo e variabile, e così pure alla «diversa indole dei terreni [su cui] la pianta poetica diversamente cresce»⁴⁴⁰: cioè proprio all'elemento accidentale, alle situazioni, all'educazione, agli usi, ai pregiudizî, in una parola a ciò che i razionalisti definivano fonte di arbitrio e di capriccio, e che il Cesarotti stesso, non mai coerente, considerava principio di «bellezze [...], locali e particolari» e non «essenziali»⁴⁴¹, e subordinava alle bellezze «universali e di natura»⁴⁴², alle «grandi ed universali bellezze della Natura»⁴⁴³, derivate dai «rapporti eterni ed immutabili» tra «gli oggetti e l'uomo»⁴⁴⁴, e sole capaci di un piacere assoluto, universale, costante.

Nelle pagine del *Ragionamento* vi è un continuo trascorrere da premesse razionalistiche a conclusioni storicistiche e un continuo ritornare da queste a quelle. Egli riconosce l'infinita varietà della «inesausta natura» e della poesia che ne esprime volta per volta non più che un aspetto; e sa che proprio in questa contingenza «è fondata in gran parte la finzione e il meraviglioso poetico»⁴⁴⁵; e tuttavia non vi si rassegna. Ha letto il Vico e capisce che la poesia è legata al costume; e al pari di Herder parla del «genio della nazione»; ma vorrebbe, ciononostante, che essa coincidesse con «la ragione universale a tutti gli uomini»⁴⁴⁶. Proprio questa incertezza o incoerenza fa l'interesse delle pagine del Cesarotti. Denuncia l'esigenza alla quale solo di lì a qualche decennio la filosofia trascendentale darà risposta, di una soluzione insieme universale ed empirica.

Questa esigenza e questa incertezza non erano esclusive del Cesarotti. Quando nel *Ragionamento* egli polemizza con lo Hume, il quale affermava *Of the Standard of Taste* il carattere a posteriori dei modelli e delle regole del gusto, non ne afferra l'impostazione metodologica, e non si accorge che, per ciò che gli sta a cuore, Hume non dissentiva affatto da lui. L'*a posteriori* dell'accertamento delle regole non esclude nemmeno per Hume l'esistenza *a priori* delle regole empiricamente indotte. Certamente Omero seguiva talune proprie regole. Donde aveva egli cavato queste regole? chiede il Cesarotti: «Dalla osservazione della Natura *a priori*, dall'esame più o meno esatto dei *rapporti eterni ed immutabili* tra gli oggetti e l'uomo». Non diversamente, anche per lo Hume «i principî generali del gusto sono uniformi nella natura umana», e accertabili sperimentalmente perché fondati sulla «original structure of the internal fabric»⁴⁴⁷. Si trattava, nel caso di entrambi, di quell'*a priori* del gusto che il Montesquieu aveva ben definito sull'*Encyclopédie*:

«C'est une application prompte et exquise des règles mêmes que l'on ne connaît pas»⁴⁴⁸. Al pari dello Hume, la debolezza del Cesarotti si rivela quando egli vuol precisare quei rapporti *eterni e immutabili* della natura che sottostanno al gusto: l'uno e l'altro autore si rifugiano nel generico, o ricadono in formule risapute e banali⁴⁴⁹.

Difetto del Cesarotti è di non riuscire a liberarsi dell'impostazione precettistica, a differenza dei suoi predecessori stranieri. Non ci inganni l'averla egli trasposta in una polemica antiprecettistica. E inoltre di svolgere quella polemica quasi come una *querelle des anciens et des modernes* ripetuta con un secolo di ritardo. Suo merito, invece, di aver interpretato quell'atteggiamento precettistico con un senso nuovo dell'affinità del gusto col genio: concetto metodologicamente discutibile (come già si disse), ma che aveva il vantaggio di prospettare la vivacità, l'originalità del gusto, il contributo collaborativo del lettore con l'operazione dell'artista⁴⁵⁰. In ciò il Cesarotti seguiva l'indicazione offerta alcuni decenni prima, in modo troppo clamoroso per essergli ignota, da Francesco Montani⁴⁵¹. Anche altre tesi del Montani sulla libertà dalle regole e sulla spontaneità o "genio" delle lingue non dovettero essere estranee al Cesarotti, sebbene egli non ne faccia menzione⁴⁵², e dovettero contribuire a quello che è stato il suo maggior merito: di aver accentuato in senso fenomenologico l'incidenza dei valori storici sulle transitorie disposizioni del gusto, il quale in tal modo cessa di venir concepito come una semplice registrazione, più o meno sensibile, più o meno esatta, di valori oggettivi, secondo il concetto che ne avevano in precedenza sia i razionalisti che gli empiristi.

Si tenga presente, tuttavia, che quel che distingue la trattatistica italiana della seconda metà del secolo nel nostro argomento non è la dimensione storicistica, la quale si manifesta per eccezione e in modo equivoco nel Cesarotti⁴⁵³, ma la più generale dimensione relativistica del gusto, intesa in senso eminentemente positivo, come soggettività inerente alla struttura stessa tanto della creazione che della fruizione estetica. L'orientamento del Cesarotti non è che una delle direzioni di questo indirizzo, del quale partecipano in diversa direzione altri illuministi (il Beccaria, Pietro Verri, Mario Pagano...).

11 – Pietro Verri e la fenomenologia del gusto

È significativo a questo proposito un brano del Verri sulla musica, pubblicato nel *Caffé* durante il 1766⁴⁵⁴. È una pagina assai nota. La relatività del gusto, il "piacere variabile", qui ha cessato di essere un argomento pirroniano, quello che prima di allora tanto un padre André razionalista quanto uno Hume empirista si prospettavano con diffidenza per confutarlo. Ciò che costituisce l'arte musicale e che inte-

ressa il gusto, non è l'armonia, dipendente da certe «leggi fisiche e universali [...], in favore della quale tutto il genere umano pare debba non aver dispareri»⁴⁵⁵, in una parola la *consonantia* platonico-agostiniana, che costituiva il bello essenziale e naturale di padre André. Musica è per il Verri principalmente l'effetto emotivo, il piacere dei «movimenti dell'animo, i quali per una sorta di magia co' suoni si destano»⁴⁵⁶. Il Verri considera la musica da un punto di vista francamente emozionalista, come oggi farebbe un *new critic* americano. Il carattere relativo, soggettivo, convenzionale di questa "magia" non è un argomento scettico contro l'oggettività del bello, perché non riguarda il "bello" (ricordiamo anche la "magia", il "sogno ad occhi aperti" del Gravina, che non aveva a che fare col bello): riguarda l'emozione poetica.

Vale la pena di ricordare la sfuriata del padre André contro quei «philosophes [...] [qui] prétendent que le sentiment est le seul juge de l'harmonie, que le plaisir de l'oreille est le seul beau qu'on y doive chercher, que ce plaisir même dépend trop de l'opinion, du préjugé, des coûtumes reçues, des habitudes acquises, pour pouvoir être assujetti à des règles certaines»⁴⁵⁷. La novità è che ora il Verri non contesta il carattere naturale della *consonantia*, ma sottolinea il variabile contributo soggettivo che interviene a costituirne il valore poetico. In mancanza di categorie precise, egli si serve di analogie. Distingue i suoni, l'armonia, la musica, paragonandoli a parole slegate senza senso, a parole significanti in un discorso, infine a un discorso eloquente, commovente. Oggi diremmo: a un fattore puramente fonico, a un fattore sintattico-semantico, e infine a un fattore stilistico-pragmatico; e quello che l'interessa è puramente quest'ultimo aspetto⁴⁵⁸. Anche l'André non l'avrebbe negato, ma l'avrebbe catalogato come un fattore sussidiario: *beau arbitraire, artificiel, d'institution humaine ou d'art*. Il Verri, viceversa, si interessa esclusivamente all'arte, al piacere artistico, e non al bello e alle sue leggi oggettive.

Benché egli non sottolinei in modo esplicito la distinzione, si può dire che i godimenti "fattizi" dell'arte, soggettivi e relativi, s'iscrivono come libere variazioni di ciò che oggi chiamiamo le *poetiche* nell'ambito di un principio estetico unico e inalterabile. Questo fonda la legittimità del gusto, quelle la diversità dei gusti.

Il principio *estetico* del Verri si collega alle teorie vitalistiche dominanti nel nuovo empirismo naturalistico (Montesquieu, Burke, Spalletti, Pagano). Ma la sua singolarità consiste nel fatto che per lui il bello o piacere artistico è, in modo più risoluto, diverso dal bello o piacere naturale, di origine fisica, e viene ridotto a principî formali psicologici più liberi. Struttura del piacere artistico è la struttura generale degli stessi piaceri d'opinione, i quali, materialmente considerati, ispireranno quelle che oggi diremmo le diverse "poetiche", le diverse transitorie tendenze del gusto.

Per differenti che siano, questi nascono infatti sempre da un'unica origine: dal principio psicologico del piacere, inteso come fuga dal dolore, che è «il principio motore di tutto l'uman genere»; e nel caso specifico dell'arte, come fuga dal tedio, dall'insieme di quei «*dolori innominati*, dolori non forti, non decisivi, ma che ci rendono addolorati senza darci un'idea locale di dolore»⁴⁵⁹. Questo stato di pena può essere provocato a volontà dall'artista stesso come un momento della dialettica dell'arte: si tenga conto che tra i dolori innominati vi è per il Verri l'incertezza nella conoscenza, cioè «singolarmente il timore di non valer molto», la ricerca di qualche cosa che lo spettatore «confusamente sentiva di non poter trovare»⁴⁶⁰, proprio quello stato di ambiguità, quella condizione «annebbiata e ambigua», che crea la *suspense* della rivelazione estetica, e che è connaturata al movimento stilistico di ogni arte. Perciò la «grand'arte consiste a sapere con tanta destrezza distribuire allo spettatore delle piccole sensazioni dolorose, a fargliele rapidamente cessare, e tenerlo sempre animato con una speranza di aggradevoli sensazioni, in guisa tale ch'egli prosegua ad essere occupato degli oggetti proposti, e terminatane l'azione, richiamandosi poi la serie delle sensazioni avute, ne veda una schiera di piacevoli, e sia contento di averle provate»⁴⁶¹.

Questa struttura inalterabile del gusto basata su un principio estetico è aperta poi alle infinite applicazioni e scelte, ossia alle tendenze o scuole poetiche. L'arte è «eccitatrice di passioni», e come tale «è universale a tutta la terra; ma, dipendendo essa dalla diversa catena d'idee delle nazioni diverse, deve cambiare di mezzi per eccitar le passioni, cambiando i gradi di longitudine o di latitudine»⁴⁶². «Io non parlo sulla idea del bello, ma su quella del piacere, che gli uomini in nazioni diverse collocano sopra diversi oggetti», preciserà nel *Discorso* del 1773⁴⁶³. E questo piacere egli lo ritiene «puramente fattizio e di convenzione, non mai intrinsecamente inerente alla natura della cosa stessa»⁴⁶⁴. Esso deriva da un'iniziativa del soggetto, al quale le cose artistiche offrono l'occasione per un'attività personale. Oltre all'inclinazione propria della nazione e dell'epoca, è da tener conto infatti di quelle dell'individuo: «Forse quella che io chiamo musica altro non è che l'occasione per cui da noi medesimi facciamo nascere le passioni che a lei attribuiamo; forse la musica non è altro che quello che sono alcune macchie fatte a caso sulle pareti, ovvero alcune nubi accozzate pure a caso nel cielo, nelle quali gli uomini d'immaginazione più agile e fervente ravvisano facilmente ogni sorta d'oggetti esattamente disegnati per la pittura»⁴⁶⁵. Senza farne un'anticipazione di troppo recenti sviluppi dell'ambiguità dell'arte, possiamo ricordare la moderata definizione di Baudelaire del bello come «quelque chose d'un peu vague laissant carrière à la conjecture».

I piaceri "fattizi" comportano cioè una collaborazione dell'artista e del pubblico: la musica – egli confermerà nel *Discorso* – è «un'arte,

nella quale il compositore dà occasione a chi l'ascolta di associarsi al suo travaglio per ottenere l'effetto della illusione»⁴⁶⁶: la musica più di qualunque altra arte, più delle arti figurative e letterarie, nelle quali lo spettatore rimane più passivo. Qui la soggettività o relatività del gusto si accentua in modo più pronunciato, in misura proporzionale al carattere di partecipazione attiva proprio dell'ascolto. In tal modo il Verri, sensista, si allontana dal canone della natura accettato dagli empiristi del suo tempo, i quali fondavano l'oggettività del gusto sull'uniformità di struttura della fabbrica interiore umana (Hume)⁴⁶⁷, sulla «natura comune degli uomini [...] non [...] solo universale ma anche invariabile» (Lord Kames)⁴⁶⁸. Mentre ancora nel 1762 per lo Home il gusto artistico va ricondotto a un «canone comune» (che è poi quello del «senso comune dell'umanità») e se qualcuno ha preferenze (speciali), queste non possono esser dovute al gusto, ma solo «all'abitudine, all'imitazione, a qualche peculiarità mentale»⁴⁶⁹, per il Verri scelte omogenee «dell'uomo sanamente organizzato» sono solo quelle dei piaceri e dei dolori fisici: il gusto artistico «non è dipendente dalla originaria natura delle cose riconoscibili al senso comune»⁴⁷⁰, ma è proprio il risultato dell'«artificiosa flessibilità che l'educazione ha dato ai nostri organi». Proprio quella tesi deprecata dall'André: dei «nouveaux sectateurs de la Philosophie du hasard, [...] qui posent pour maxime générale, que l'éducation fait tout [...] dans les arts et dans les moeurs»⁴⁷¹.

Le tesi del Verri si distaccano inoltre anche dal pensiero del Condillac, nell'ambito della cui dottrina sensista si usa per lo più farlo rientrare. Per il Condillac il piacere della musica era bensì piacere di emozione, ma spontaneo e originario, non acquisito per associazione: «I piaceri dell'udito [...] produrranno nella nostra Statua quella tristezza, ad esempio, o quella gioia che non dipende affatto dalle idee acquistate, ma risulta unicamente da certe mutazioni che intervengono nel corpo»⁴⁷². Di qui un concetto puro, originario, del piacere musicale. Quello del Verri è volutamente affatto impuro.

Al contrario, il Verri riduce tutto il carattere emotivo, e quindi artistico, della musica a *piacere fattizio*, a prodotto di associazione soggettiva. Di conseguenza, nell'età in cui il Verri scrive nessuno manifesta una maggiore libertà dai vincoli della *consonantia* platonica, ridotta nel Settecento a una regola psicofisica⁴⁷³. Suoi precedenti erano stati quelli del Dubos in Francia e del Burke in Inghilterra; e il Verri risenti senza dubbio del primo, probabilmente attraverso gli Enciclopedisti⁴⁷⁴. Ma ciò che è nuovo in lui non è soltanto l'apprezzamento positivo della varietà storica e psicologica dei gusti, benché egli sia forse il primo autore del Settecento che appare del tutto spoglio da residui di condiscendenza razionalistica a proposito dell'accidentalità e convenzionalità del gusto (ciò che non si può dire del Cesarotti né del Diderot, né degli altri Enciclopedisti). Nuovo è il carattere di partecipazione attiva, di

collaborazione all'esperienza estetica attribuito a quel "piacere fattizio" che è il gusto artistico.

Per incontrare nel Settecento una analoga attitudine a valorizzare l'attività associativa insita nella contemplazione artistica, bisogna attendere la fine del secolo, con gli *Essays on the Nature and Principles of Taste* di Alison (1790), il quale intenderà la fruizione estetica come «contemplazione di una *serie o catena ininterrotta* di idee, [che] rivela uno stato spirituale nel quale le facoltà, mezzo attive e mezzo passive, [...] vagano sempre fra impressioni analoghe, ma allontanandosi alquanto dall'oggetto immediato della percezione», per usare le parole di Jeffrey che le nozioni dello Alison rievocò (ma non senza cautele e riserve, pur essendo ormai in pieno periodo romantico) ⁴⁷⁵. Quelle «facoltà mezzo attive e mezzo passive» di cui parla, sostituite alla semplice recettività del gusto, si adattano molto bene al pensiero di Pietro Verri del 1766.

Anche il Beccaria, sensista, associazionista, il quale faceva consistere l'eccellenza dello stile «nello esprimere immediatamente il massimo numero di sensazioni [accessorie] unibili colle idee principali» ⁴⁷⁶, poneva l'accento proprio su quei valori che un André avrebbe chiamato *arbitraires, d'institution humaine*, accidentali. In questo modo, non soltanto egli riconosceva la relatività e storicità dei gusti o degli stili, ma affermava il concetto del gusto, o almeno del gusto preferibile, come un «risentimento» non passivo ma attivo del pubblico, una «percossa interiore» dell'animo che «richiede un picciolo sforzo della nostra mente, onde, per così dire, noi ci avanziamo verso lo scrittore» ⁴⁷⁷. Dalla mentalità dei filosofi del primo Settecento, i quali considerano l'iniziativa soggettiva dell'artista, se appena un poco irregolare, come *beau de caprice et de sallie*, un contravvenire al bello di natura, e come tale tollerabile con difficoltà, si è passati a riconoscere necessaria la partecipazione soggettiva dello spettatore, l'intervento della sua capacità di libera immaginazione, in una parola il contributo del suo gusto in collaborazione col genio, e a farne un'operazione indispensabile per ottenere quello che oggi chiameremo l'"oggetto estetico".

12 – Conclusioni

Considerando i diversi significati che ha preso in Italia nel Settecento il termine "gusto", e che specificano il suo significato generale di "apprezzamento estetico", si possono ricavare queste due constatazioni di massima.

Nei teorici della prima metà del secolo manca, in Italia, una nozione gusto che non sia semplicemente la nozione di giudizio, e che non rientri nel tipo del giudizio precettistico: di convenienza o sconvenien-

za secondo le regole della retorica, ossia un sentenziare su pregi o difetti. Ricordiamo che qui non s'intende parlare dell'esercizio del gusto ma del *concetto* del gusto: cioè dell'ispezione che il teorico fa della struttura del fruire e del preferire, non della semplice precisazione e dell'uso di certi criteri di godimento e di scelta.

L'interesse degli autori a specificare teoricamente questi ultimi è vivace e originale in quegli anni in Italia, ma non esce da un'impostazione retorica-precettistica, a differenza di quel che accadeva contemporaneamente in altre culture. In che misura tuttavia questa caratterologia, e la stilistica che le corrisponde, hanno contribuito a suggerire originali formulazioni speculative nel concetto del gusto?

Abbiamo veduto che i criteri letterari dominanti all'inizio del secolo erano quelli della naturalezza imitativa e della fantasia meravigliosa, l'εἰκός e il θαυμαστόν aristotelici, rinnovati in seno all'Arcadia. Non ci sembra che il primo criterio abbia prodotto alcuna concezione originale in sede di gusto: rimase legato all'impostazione precettistica e alla formulazione gnoseologica dell'aristotelismo. Non c'è dubbio che la concezione dell'imitazione naturale, o *Ragion Poetica* del Gravina, ha una sua originalità e non è riducibile esclusivamente alla nozione aristotelica della mimesi (si potrebbe addirittura farne una traduzione in chiave bergsoniana: il che conferma che a torto si vede nel Gravina un secco erudito). E tuttavia nessuno vorrà cercare nelle pagine del Gravina una nozione filosofica del gusto.

La specificazione più originale del criterio dell'εἰκός, o simiglianza naturale, o evidenza sensibile, intesa come "particolarizzazione", facoltà "distintiva", descrittivismo, ci sembra quella dello Spalletti: la nozione del "caratteristico". Ma quale procedimento conoscitivo corrisponda al caratteristico, ciò esce dagli interessi dello Spalletti. L'unica soluzione che egli sa dare al problema del piacere estetico è ancora quella aristotelico-barocca del compiacimento intellettuale che nasce dall'esercizio della conoscenza, grazie a una «continua serie di taciti sillogismi», come egli dice citando il Wolff, la quale provoca nell'uomo «il sentimento della propria perfezione». Concetto tanto adatto a spiegare l'attività dell'ingegno (la metafora e l'acutezza erano infatti entimemi o sillogismi) quanto improprio a render conto del conoscere fedele, evidente, naturale, ossia della "caratteristica".

L'altro criterio, anche più tipicamente barocco, quello dell'*ingegno* e della *meraviglia*, che risulta un concetto stanco e vieto nel primo Settecento, ha invece impreveduti sviluppi originali nella seconda metà del secolo. Il carattere associativo, libero e capriccioso dell'ingegno si è trasformato nel concetto del valore variabile, condizionato, locale, "particolare", relativo, storico del bello, col Cesarotti, e infine nel concetto nuovo e moderno di quella specie di collaborazione ingegnosa, di quel contributo di associazione che viene richiesto al lettore per

costituire l'esperienza estetica, da parte del Verri. In questi ultimi casi, si può dire che una caratteriologia del gusto ha provocato anche una metodologia del gusto.

Abbiamo fatto presente che i letterati italiani del Settecento, pur trattando così spesso del gusto, hanno evitato di darne una definizione. In tutta la produzione del secolo non s'incontra una sola formula del concetto del gusto, anche là dove un concetto esiste e si può individuare. È il contrario di ciò che avveniva in Francia e in Inghilterra. Non si tratta di un rifiuto metodico, di discredito del procedimento definitorio (non siamo nel xx secolo), ma più semplicemente di pigrizia speculativa e di riluttanza alla tecnica della comunicazione, o di suo scarso possesso. Sono le manifestazioni di quella carenza di scorrevole raziocinio che dal Seicento in poi ha costituito la consaputa malattia, la lebbra della nostra prosa. Alla fine tutto si riduce al fatto che dietro i letterati italiani, allorché cercavano di formulare le loro convinzioni, non vi erano gli esempi del pensare e del dire di un Cartesio o di un Locke.

Questa carenza viene meno negli illuministi della seconda metà del secolo. Se nella prima metà non troviamo mai seriamente posta la domanda: che cosa è il gusto?, ma soltanto l'altra: quali sono, o piuttosto quali debbono essere, i criteri del gusto?, nel secondo Settecento non mancano scrittori capaci di porsi la questione e di rispondervi con chiarezza. Non si può non notare che sono scrittori laici, estranei ai modi artificiali e talvolta leziosi della prosa erudita degli ultimi abati settecenteschi (Spalletti, Bettinelli, Cesarotti, come già Muratori, Ceva, Conti). Sono scrittori diversamente originali: talvolta riprendono il problema nel modo dell'Illuminismo francese della prima metà del secolo, e il loro merito consiste prevalentemente nella chiarezza, nell'onestà del pensare: è il caso di un M. Pagano. Ma talvolta s'incontra un pensatore originale capace di esporre limpidamente il proprio pensiero: è il caso di un Beccaria e di un P. Verri.

L'impegno del Verri e del Beccaria nelle questioni estetiche era occasionale, e non possiamo chieder loro più di quello che promettono. Ma bisogna riconoscere che le loro impostazioni del problema del gusto, che sopra abbiamo esposto, sono le prime nel Settecento che risultino strettamente e coerentemente empiristiche. Ciò non soltanto in confronto con la nozione celebre dello *standard of taste* dello Hume, ma con la formulazione contemporanea del Montesquieu⁴⁷⁸, il quale in sostanza era riuscito a chiudere in una formula tutto quello che lo Hume ha sviluppato nel suo celebre saggio: il gusto è «l'avantage de découvrir avec finesse et promptitude la mesure du plaisir que chaque chose doit donner aux hommes»⁴⁷⁹. La possiamo considerare la definizione più completa che la cultura illuministica ha dato del concetto di gusto. Vi è espresso il principio del gusto come sentimento,

piacere, già sostenuto dal Dubos e teorizzato da Hume; e infatti la definizione, nel testo, è integrata da un'altra a modo di corollario: «Goût est ce qui nous attache à une chose par le sentiment». Vi è dichiarato il carattere preriflessivo, non ricognitivo del gusto, già sostenuto dal Crousaz e ripreso da Hutcheson come da Hume; e un'altra definizione corollario lo precisa: «c'est une application prompte et exquise des règles mêmes que l'on ne connaît pas». Tutto, fin qui, anche se non sempre di origine empiristica, è però conforme ai canoni dell'empirismo. Ma c'è anche qualche cosa che si ritrova bensì negli empiristi (come Hume), ma che a rigore non è empiristico: ed è indicato da quella parola *doit*: la normatività universale, l'obiettività del gusto. Possiamo dire che il Verri fu più rigoroso. Sostituì all'*obbligazione* del gusto l'*iniziativa* del gusto (oggi diremmo l'"apertura" al gusto).

Il Verri non si proponeva alcun problema di principio, ma partendo da un concetto diffuso in modo tipico del Settecento, quello del carattere vitalistico dell'arte, svolgeva liberamente una concezione originale del gusto come fruizione estetica soggettiva, piacere "fattizio", partecipazione associativa personale del pubblico. Non è qui il caso di precisare quanto in questa veduta estrema vi sia di legittimo, e quanto di *paradoxe* (più moderata è l'analoga osservazione del Beccaria). Accontentiamoci di sottolineare gli aspetti di questa concezione che rappresentano un progresso sulle tesi dei precedenti illuministi.

È stato abbandonato il concetto del gusto come *discernimento*, discriminazione del bello e del mediocre: con il che esso trapassava in giudizio, e postulava un criterio assoluto, attinto in genere dal razionalismo platonico-agostiniano; ciò che contravveniva al metodo empiristico e snaturava il senso originario della nozione stessa del gusto. Era questo il pericolo della trattazione di Hume. Ora invece la nozione del gusto è fatta coincidere esattamente col concetto di fruizione dell'opera d'arte.

Si potrebbe obiettare, è vero, che raggiunta questa equivalenza con la fruizione, e separato dal discernimento o giudizio, il concetto di gusto perde anche il suo significato di consapevole attività di scelta e di preferenza. In realtà si tratta piuttosto di un disinteresse verso l'aspetto retorico della questione che di una incompatibilità; esso sarà proprio anche delle forme più evolute dell'estetica dell'ultimo Settecento e del primo Ottocento. Nemmeno si può dire che la veduta audacemente fenomenologica dei nostri autori cada in un relativismo scettico. Il punto sul quale un Verri insiste non è la relatività della fruizione poetica, dell'ascolto musicale, ma il carattere di collaborazione attiva proprio di questi. Tale collaborazione (abbiamo veduto) non è arbitraria e gratuita, implica rapporti obbligati (di pena e soddisfazione, o annullamento di un dolore innominato, di suspense, ecc.), e non esclude un'oggettività. Con ciò non è escluso un pericolo: quello di

una componente arbitraria, di un'evasione fantastica inerente a ogni interpretazione soggettiva. È il pericolo inerente al metodo degli "amatori" di quegli anni. *Recréer, éveiller, susciter des images*, prendendo i quadri come occasioni, era anche il difetto di Diderot nei suoi *Salons*. Lo stesso pericolo si avverte nei saggi di critica psicologizzante entrati nell'uso in quegli anni e nei successivi in Inghilterra: J. Warton, M. Morgan, H. Mackenzie, ecc.⁴⁸⁰. Non è tuttavia da trascurare quanto un tale concetto di collaborazione del pubblico, in sede di intuizione, di visione, di ascolto, oggi ci sembri destinato ad arricchire certe nozioni della successiva estetica trascendentale (pensiamo soltanto al concetto kantiano di "idea estetica"), e quanto ci risulta implicito nelle moderne dottrine del formalismo figurativo, e più ancora nelle tesi della *Einführung* e infine nelle ultime vedute fenomenologiche dell'arte. Perciò nei limiti dell'estetica italiana del secolo XVIII, arcadica, illuministica, preromantica, si può dire che le soluzioni proposte dagli ultimi autori studiati, anche se provvisorie e incidentali, stabiliscono il livello più evoluto della problematica del gusto.

Gli scritti del Muratori, del Gravina, del Ceva, già considerati, erano del 1696, 1703, 1706, 1708; gli scritti del Verri e del Beccaria, sono del 1766, 1770, 1773. Non diremo che, a una considerazione odierna o anche soltanto posteriore, né gli uni né gli altri raggiungano vedute soddisfacenti e definitive. Ma indicano un punto di partenza e un punto d'arrivo della cultura estetica settecentesca prima di Kant. Possiamo individuare questi estremi con le due prospettive che abbiamo vedute già formulate al principio del secolo dal Dubos (quella dei *gens du métier* e quella del *public*), ripresa ora dopo mezzo secolo dal Verri (i «professori e gli uomini particolarmente affezionati alla musica»), e che verranno formulate di nuovo mezzo secolo più tardi dallo Herbart, il quale le respingerà entrambe⁴⁸¹. Herbart le formulerà come il punto di vista prescrittivo del critico e il punto di vista interpretativo dell'amatore, ed opporrà a entrambi il punto di vista trascendentale, analitico. Oggi noi siamo portati a giustificare e a rivalutare quelle due vedute parziali e provvisorie, la critica precettistica e la critica interpretativa, che lo Herbart respingeva, riconoscendo che esse hanno dato rilievo a taluni efficaci interessi: l'una alla caratteriologia dell'arte implicata in ogni precettistica e ai suoi indirizzi programmatici (le poetiche), l'altra al momento della fruizione, al contributo dello spettatore nel costituire l'oggetto estetico. I trattatisti italiani della prima e quelli della seconda metà del secolo XVIII sono, in modo più o meno precipuo, rispettivamente gli esponenti dell'uno e dell'altro orientamento. Due aspetti dell'esperienza dell'arte che oggi, con una nuova consapevolezza, sono tornati di vivo interesse per la riflessione estetica.

¹ Testimonianze del primo interesse tecnico nella cultura estetica contemporanea si possono trovare molto ben esposte ed esaminate nel volume di D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano 1953. Quanto a un'estetica intesa prevalentemente come psicologia del creare, se ne veda uno *specimen* nell'acuta rassegna recente del pensiero di Bergson, Proust, Malraux fatta da A. e J. Brincourt, *Les œuvres et les lumières*, Paris 1955. Si noti la definizione dell'estetica, ivi data come fondamentale: «Psychologie du processus créateur chez l'artiste, l'Esthétique peut comprendre ce qu'est l'invention artistique» (p. 211). Sul piano filosofico trascendentale i risultati più significativi di un'estetica del creare comparsi in questi ultimi anni ci sembrano quelli di L. Pareyson, *Estetica: teoria della formatività*, Torino 1954.

² Basterà ricordare N. Hartmann, *Aesthetik*, Berlin 1953; M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 2 voll., Paris 1953; J. C. Piguet, *De l'esthétique à la métaphysique*, La Haye 1959. Sul doppio aspetto del fare e del fruire artistico, con particolare accentuazione di quest'ultimo aspetto, era imperniata l'indagine del mio volume *Il concetto dello stile. Saggio di una fenomenologia dell'arte*, Milano 1951. Per un esame generale di questo aspetto dell'estetica fenomenologica, devo rimandare ancora a un mio volume: *L'esthétique contemporaine*, Milano 1960, cap. xiv.

³ Per l'importanza che ha il problema del gusto nella storia dell'estetica, v. K. Borinski, *B. Gracián und die Hofliteratur in Deutschland*, Halle 1894, p. 39; A. Baeumler, *Kants Kritik der Urteilskraft: ihre Geschichte und Systematik*, Halle 1923, I, p. 259; B. Croce, "Inizio, periodi e carattere della storia dell'estetica" (1916), in *Nuovi saggi di estetica*, Bari 1958⁴, e *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari 1957⁴, cap. v.

⁴ Ricordiamo tra i lavori più utili, di carattere generale: F. Braitmaier, *Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Mahler bis auf Lessing*, Frauenfeld 1888; G. Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, 3 voll., Edinburgh 1900-04; B. Croce, *Estetica*, Bari 1950⁹, pt. II, capp. III e VII; Id., "L'efficacia dell'estetica italiana sulle origini dell'estetica tedesca" (1902), in *Problemi di estetica*, Bari 1954⁹; Id., "Iniziazione all'estetica del Settecento" (1933), in *Ultimi Saggi*, Bari 1948⁹; H. Quigley, *Italy and the Rise of a New School of Criticism in the 18th Century*, Perth 1921; J. G. Robertson, *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge 1923; Baeumler, *Kants Kritik der Urteilskraft*, cit.; W. Folkiersky, *Entre le Classicisme et le Romantisme. Étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII^e siècle*, Cracovie-Paris 1925; F. de P. Mirabent, *La estetica inglese del siglo XVIII*, Barcellona 1927; E. Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen 1932 (trad. it. Firenze 1936); S. H. Monk, *The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII-Century England* (1935), Ann Arbor 1960² [trad. it. *Il Sublime*, Genova 1991]; M. M. Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, testi e introduzione, 2 voll., Firenze 1944; M. Fubini, "Le 'Osservazioni' del Muratori al Petrarca e la critica letteraria nell'età dell'Arcadia" (1933-34), in *Dal Muratori al Baretti*, Bari 1946; P. Bockmann, *Formgeschichte der deutschen Dichtung*, Leipzig 1949; C. Calcaterra, *Il Barocco in Arcadia*, Bologna 1950; P. Grappin, *La théorie du génie dans le pré-classicisme allemand*, Paris 1952; R. Wellek, *A History of Modern Criticism, 1750-1950*, vol. I, New Haven 1955 (trad. it. *Storia della critica moderna*, Bologna 1958); G. Tonelli, *Kant dall'estetica metafisica all'estetica psicoempirica*, in "Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino", 3 (1955), 5; Id., *Estetici minori britannici del Settecento*, in "Giornale critico della filosofia italiana", 1955, nn. 1 e 2; A. Nivelles, *Les théories esthétiques en Allemagne: de Baumgarten à Kant*, Paris 1955; V. E. Alfieri, "L'estetica dall'Illuminismo al Romanticismo fuori d'Italia", in Av. Vv., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano 1959, vol. II.

⁵ Si legga una constatazione analoga in Nivelles, *Les théories esthétiques*, cit., Introduzione, p. 12.

⁶ Cfr. Borinski, *B. Gracián und die Hofliteratur in Deutschland*, cit., pp. 39-54.

⁷ L. Zuccolo, *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano*, Venezia 1623; si vedano anche i *Dialoghi*, Venezia 1625, pp. 67-68. Cfr. in proposito Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, cit., pt. I, cap. V [pp. 173-74, da cui la citaz.]; *Estetica*, cit., pt. II, cap. III.

⁸ Cicerone, *De oratore*, III, 50.

⁹ Quintiliano, *Institutiones oratoriae*, VI, 3. Un tale giudizio «nec magis arte traditur quam gustus aut odor» (*ibid.*, VI, 5).

¹⁰ Vedi A. M. Salvini nelle note alla *Perfetta Poesia italiana* del Muratori, ediz. Modena 1724, t. II, p. 208.

¹¹ W. Hogarth, *The Analysis of Beauty, Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste*, London 1753 [trad. it. *L'analisi della Bellezza, scritta con l'intenzione di fissare le fluttuanti idee del Gusto*, a cura di C. M. Laudando, Palermo 2001²].

¹² E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757, 1759^a), ed. J. T. Boulton, London 1958, "Introduction on Taste", p. 11; trad. it. di E. C. e R. B.: *Ricerca sull'origine delle idee del Sublime e del Bello*, a cura di A. Baratonò, Milano 1945, p. 44. [Cfr. ora la trad. di G. Miglietta: *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Palermo 1998^a, p. 51.]

¹³ D. Bouhours, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Amsterdam 1688, dialogo iv, p. 377..

¹⁴ D. A. Dacier, *Comédies grecques d'Aristophane*, Amsterdam 1692, Préface, p. xvi.

¹⁵ C. Ettorri, *Il buon gusto ne' componimenti rettorici... opera nella quale con alcune considerazioni si mostra in che consiste il vero buon gusto... profittevole a chiunque ama riuscire saviamente popolare*, Bologna 1696, p. 4.

¹⁶ [Il riferimento è a] Bouhours, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, cit. Cfr. G. Toffanin, *L'eredità del Rinascimento in Arcadia*, Bologna 1923, p. 73.

¹⁷ È questo concetto, dell'indipendenza da qualunque ragionamento o scienza, quello che va ritenuto principale: è lo stesso dello Zuccolo. Accolto dal Bouhours (*La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, dialogo iv), sarà sviluppato dal Dubos (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [d'ora in poi *Réflexions*], Paris 1719, pt. II, sezz. XXI ss).

¹⁸ S. Bettinelli, *Dell'Entusiasmo delle Belle Arti* [d'ora in poi *Dell'Entusiasmo*], Milano 1769, pp. 126-27 [in *Opere*, Venezia 1780, tomo II], pt. I, cap. VI, pp. 99 ss.

¹⁹ Ricorda il criterio tecnico dei trattati del Quattro e del Cinquecento, e le tesi precettistiche di eruditi aristotelizzanti del Seicento come padre Rapin: «On ne peut plaire sûrement que par des règles: [...] car l'art n'est autre chose [...] que le bon sens réduit en méthode» (R. Rapin, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des Poètes anciens et modernes*, Paris 1674, pt. I, §§ XI-XII [citaz. alterata]).

²⁰ È significativo infatti quanto nel 1724 scriverà A. M. Salvini nelle annotazioni critiche alla *Perfetta Poesia italiana* del Muratori: «Questo Buon gusto è un nome venuto su ne' nostri tempi; pare un nome vagante, e che non abbia certa e determinata sede, e che si rimetta al Non so che e a una fortuna, e a un accerto d'ingegno. Se vuol dire quello che gli antichi diceano Giudizio è buona cosa; e sotto un nuovo vocabolo dice il tutto». Che volesse dire qualche cosa d'altro, e che cosa, non lo preoccupava (Muratori, *Della Perfetta Poesia italiana*, ediz. cit., t. II, p. 208).

²¹ Meglio che acquistarlo, lo conserva. È noto che lo statuto dell'Accademia degli Arcadi fin dal suo sorgere aveva stabilito come programma di restaurare la poesia italiana «mandata a soquadro dalla barbarie dell'ultimo secolo, e d'estermine il cattivo gusto, perseguitandolo continuamente ovunque si andasse a nascondere e infino nelle castella e nelle ville più ignote e imprevedute». Di qui una presunzione di "buon gusto" che è rimasta legata all'istituto, e che è stata accolta e ripetuta universalmente. «Nel principio del settecento - scriverà il Leopardi - ripigliammo non le forze, ma solo il buon gusto e l'amore degli studi classici» (*Zibaldone di pensieri*, a cura di F. Flora, Milano 1961^b, I, p. 6). In realtà si trattava di un altro "cattivo gusto". E il Leopardi stesso ne conveniva: «il raffinamento del seicento [...] nel settecento s'è solamente mutato in corruzione d'altra specie» (*ibid.*, p. 4). Non è di questo concetto generico e contingente che tratteremo.

²² Volendo scegliere un esponente di questa mentalità, si può far presente G. M. Crescimbeni, Primo Gran Custode dell'Arcadia di Roma (*L'istoria della volgar poesia*, Roma 1698; *L'Arcadia*, Roma 1779). Sull'argomento v. G. Natali, *Il Settecento*, Milano 1936; M. Fubini, "Arcadia e Illuminismo", in Aa. Vv., *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano 1949; G. L. Moncallo, *L'Arcadia*, I, Firenze 1953. Il nostro esame sarà rivolto esclusivamente a quei pochi autori del XVIII secolo che, in mancanza di una originale formulazione del concetto di gusto, hanno cercato almeno di precisare criteri generali atti a definire i procedimenti del loro gusto.

²³ L. A. Muratori, *Della perfetta Poesia italiana* [d'ora in poi *Perfetta Poesia*], Venezia 1706, libro II, cap. XI, p. 486. [Quando non altrimenti indicato, tutti i rinvii di pagina sono al tomo I.]

²⁴ *Ibid.*, libro I, cap. XI, p. 127.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, libro I, cap. XXI, p. 291.

²⁷ *Ibid.*, libro II, cap. XII, p. 489.

²⁸ *Id.*, *I primi disegni della repubblica letteraria d'Italia esposti al pubblico*, 1703 [in *Delle riflessioni sopra il Buon Gusto nelle scienze e nelle arti*, Venezia 1723, pp. 31-32]. Su questo

testo e sulle successive *Riflessioni sopra il Buon Gusto* (1708-15) cfr. M. Fubini, "Muratori letterato e scrittore", in Aa. Vv., *Miscellanea di studi muratoriani*, Modena 1951; A. Vecchi, *Il Muratori e la filosofia del suo tempo*, ivi; G. Righi, *L'idea enciclopedica del sapere in L. A. Muratori*, Modena 1932.

²⁹ Cfr. G. Maugain, *Étude sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1657 à 1750 environ*, Paris 1909, pp. 168 ss.

³⁰ Ricordiamo l'esclamazione del Baretti: «Non mi chiedete più mai alcun modello di stile, altrimenti vi manderò lontano. Voglio dire che vi manderò in Francia o in Inghilterra».

³¹ Che poi questo inconveniente non fosse del tutto privo di aspetti positivi, è cosa che vedremo: ma sono aspetti che incidono solo indirettamente sul nostro problema, del gusto. La precettistica del Cinquecento e del Seicento era stata ricca di una problematica sottile; i nostri autori la trasmettono al loro secolo. Questo è il fattore positivo. Il caso del Vico non è un'eccezione; il Vico riesce non soltanto a conservare e a ripetere ma a rinnovare la tematica secentesca, e così pure riprende e rinnova in modi inusitati la prosa barocca.

³² Tale il Bouhours, al punto da suscitare le note polemiche in Italia e in Germania. Il vizio non diminuisce nel secolo successivo. «Tout homme qui ne pense pas sur toute matière littéraire comme Descartes prescrit de penser sur les matières physiques n'est pas digne du siècle présent», affermava A. Terrasson, *La philosophie applicable à tous les objets de l'esprit et de la raison*, Paris 1754 (postumo); cfr. F. Vial e L. Denise, *Idées et doctrines littéraires du xvii siècle*, Paris 1906.

³³ G. V. Gravina, *Della Ragion Poetica*, Roma 1708, dedica a Madame Colbert.

³⁴ F. S. Quadrio, *Della storia e della ragione di ogni poesia*, Bologna 1739-52, libro I, dist. III, cap. II; vol. I, pp. 261 e 256.

³⁵ S. Bettinelli, *Lettere inglesi* (1766), lettera IX, in *Lettere virgiliane e inglesi e altri scritti critici*, a cura di V. E. Alfieri, Bari 1930, p. 144.

³⁶ M. Cesarotti, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica* [d'ora in poi *Ragionamento*] (1762), in *Opere scelte*, a cura di G. Ortolani, Firenze 1945-46, I, p. 245.

³⁷ F. De Sanctis, *Teoria e storia della letteratura*, Bari 1926, II, p. 69.

³⁸ Cfr. Robertson, *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century*, cit., cap. II; A. Pellegrini, *Gottsched Bodmer Breitinger e la poetica dell'Aufklärung*, Catania 1952, cap. XI. E già prima M. Landau, *Geschichte der italienische Literatur im xviii Jahrhundert*, Berlin 1899, p. 208.

³⁹ Baumler, *Kant's Kritik der Urteilskraft*, cit., p. 51: «Muratori hat alles was Dubos sagt, schon ausführlicher dargestellt». Si veda anche A. Lombard, *L'abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, Paris 1913, p. 191.

⁴⁰ L. Donati, *Bodmer und die italienische Literatur*, Zürich 1900; Quigley, *Italy and the Rise of a New School of Criticism in the Eighteenth Century*, cit.; R. Boldini, *Gian Giacomo Bodmer e Pietro Di Calepio: incontro della "scuola svizzera" con il pensiero estetico italiano*, Milano 1953, pp. 62 e 79.

⁴¹ Riguardo ai rapporti tra storia e poesia.

⁴² Croce, "L'efficacia dell'estetica italiana sulle origini dell'estetica tedesca", cit.; Id., "Iniziazione all'estetica del Settecento", cit.; Boldini, *Gian Giacomo Bodmer e Pietro Di Calepio*, cit., pp. 57 e 63.

⁴³ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro II, cap. I, p. 299; G. B. Vico, *De Antiquissima Italorum Sapientia*, libro I, cap. VII, §§ 4-5, in *Opere*, I, a cura di G. Gentile e F. Nicolini, Bari 1914, pp. 179 e 184; cfr. "L'Espistola di Orazio ai Pisoni al lume della "Scienza Nuova"", § 4, in *Opere*, VII, a cura di F. Nicolini, ivi 1940, p. 55; *Institutiones Oratoriae*, § 35, in *Opere*, VIII, a cura di F. Nicolini, ivi 1941, p. 188. Sull'argomento v. A. Sorrentino, *La retorica e la poetica di G. B. Vico*, Torino 1927; F. Amerio, *Introduzione allo studio di G. B. V.*, Torino 1947; L. Pareyson, *La dottrina vichiana dell'ingegno*, in "Atti dell'Accademia delle scienze di Torino", vol. 83, 1947-49 (ora in *L'estetica e i suoi problemi*, Milano 1961).

⁴⁴ J. P. de Crousaz, *Traité du Beau*, Amsterdam 1715, capp. II e VII; Dubos, *Réflexions*, pt. II, capp. XXI-XXV.

⁴⁵ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. V, p. 58.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, libro I, cap. VI, p. 63; libro I, cap. V, p. 57.

⁴⁸ *Ibid.*, libro II, cap. X, p. 463.

⁴⁹ *Ibid.*, libro II, cap. XII, p. 489.

⁵⁰ *Ibid.*, libro II, cap. X, p. 464.

⁵¹ Si veda tutta la p. 465, ove il Muratori espone in che modo funziona il giudizio del poeta: non del critico, come interpreta A. Pellegrini, il quale ritiene perciò di dover riconoscere nel Muratori un precursore dell'estetica moderna (Pellegrini, *Gottsched Bodmer Breitinger e la poetica dell'Aufklärung*, cit., p. 11). Controllato il testo e rettificato il soggetto di quel "giudizio", il pensiero del Muratori risulta al contrario il più lontano dall'estetica moderna.

⁵² Muratori, *Perfetta Poesia*, libro II, cap. X, p. 475.

⁵³ Id., *Delle riflessioni sopra il Buon Gusto nelle scienze e nelle arti* [d'ora in poi *Riflessioni*], Venezia 1723, pt. I, cap. II, p. 116.

⁵⁴ B. Gracián, *El Discreto*, Huesca 1646; Id., *Oraculo manual y Arte de prudencia*, ivi, 1647.

⁵⁵ Shaftesbury, *Soliloquy: or Advice to an Author*, London 1710, pt. III, sez. III; trad. it. in Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, cit., I, p. 382.

⁵⁶ Id., *Miscellaneous Reflexions*, V, cap. I, in *Characteristicks of Men, Manners, Opinions*, *Times*, London 1714; trad. it. in Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, cit., I, p. 406.

⁵⁷ Id., *Soliloquy*, pt. III, sez. III; trad. it. cit., p. 385.

⁵⁸ Id., *Miscellaneous Reflexions*, III, cap. II; trad. it. cit., p. 403.

⁵⁹ Id., *Soliloquy*, pt. III, sez. III; trad. it. cit., p. 387.

⁶⁰ Id., *Miscellaneous Reflexions*, III, cap. I; trad. it. cit., p. 399.

⁶¹ Id., *Soliloquy*, pt. III, sez. III; trad. it. cit., p. 382.

⁶² Muratori, *Riflessioni*, pt. II, cap. II, pp. 33-34.

⁶³ *Ibid.*, pt. II, cap. III, pp. 43 ss.

⁶⁴ *Ibid.*, pt. I, cap. III, p. 127.

⁶⁵ *Ibid.*, pt. II, cap. II, p. 28.

⁶⁶ *Ibid.*, pt. II, cap. II, p. 31.

⁶⁷ *Ibid.*, pt. II, cap. V, p. 82.

⁶⁸ *Ibid.*, pt. I, cap. II, p. 122. Il buon gusto ha così perduto ogni significato proprio della nozione del gusto. Riguarda tutte le «varie scienze e discipline, compresa Teologia, Filosofia, Morale» (pt. I, cap. IV), «Filosofia ed Erudizione [...] e lor lega e commercio» (pt. II, cap. III), «Fisica, Medicina ed altre Arti subordinate» (pt. II, c. XII), «Istoria Sacra e profana» (pt. II, cap. XIII), «Astronomia, Scienza del Calendario, Geografia e Rettorica» (pt. II, cap. XIV). È la dote del «filosofo, universale», e richiede «molta lettura e molta erudizione» (pt. II, cap. XVI). Ammirevoli per certi aspetti, le *Riflessioni* intendevano essere e sono una metodologia del giudizio, o raziocinio, non del gusto. Per la loro importanza come documento civile, v. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, cit., pt. I, cap. VI; M. Fubini, «Muratori letterato e scrittore», cit., p. 545. Cfr. anche R. Cessi, G. Falco, A. C. Jemolo, L. A. Muratori nel secondo centenario della morte, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1950.

⁶⁹ *Ibid.*, pt. I, cap. II, p. 115. Questa definizione, che a noi non può che sembrare vuota (poiché difettoso, imperfetto, mediocre, o migliore, perfetto, sono i predicati più generici del linguaggio finché non se ne fissa un referenziale), piacque tanto agli Arcadi del tempo che anche lo Zeno, il Maffei, il Vallisnieri l'adottarono nel "Giornale dei Letterati" da loro compilato (cfr. G. Toffanin, *L'Arcadia*, Bologna 1946, pp. 86-87). È definizione ancor meno intelligente dell'altra citata sopra. Appunto per questo fu scelta come spesso accade. Non manca qualche nozione più impegnativa nelle *Riflessioni*, ma sono accenni che non ebbero seguito né da parte del Muratori stesso, né da parte dei suoi contemporanei italiani. Gusto – scrive nella pt. II, cap. XV, p. 320 – è «un'abilità innata per discernere ciò che ha ordine e perfezione, e ciò che può produrre ordine e perfezione, o in noi o in altrui». Qui sembra presente il concetto scolastico (e leibniziano e wolffiano) della duplice perfezione: perfezione della cosa conosciuta e dell'atto conoscitivo; perfezione dell'oggetto e perfezionamento (che è felicità, *beatitudo*) di chi l'apprende: cfr. G. W. Leibniz, *Die philosophischen Schriften*, hrsg. C. I. Gehrhardt, Berlin-Halle 1875-90, VII, p. 290: «Porro distincta cogitabilitas dat ordinem rei et pulchritudinem cogitanti. Est enim ordo nihil aliud quam relatio plurimum distinctiva. [...] Voluptas enim intelligentis nihil aliud est quam perceptio pulchritudinis, ordinis, perfectionis»; «Voluptas seu Delectatio est sensus perfectionis, id est sensus cuiusdam rei quae juvat seu quae potentiam aliquam adjuvat. Perficitur cuius potentia augetur seu juvatur» (*ibid.*, p. 73). Ma il Muratori non sviluppa mai in modo sistematico né il concetto della semplice perfezione oggettiva (che ritroveremo non soltanto nei razionalisti come Crousaz e André, ma anche nello Hutcheson e nel Gerard e persino nello Hume), né della doppia perfezione soggettiva-oggettiva (Leibniz, Wolff, Baumgarten), cioè l'equivalenza di *perfectio*, *pulchritudo*, *voluptas*, *ordo*, *amor*. Eppure il concetto non gli mancava: bello è «tutto ciò, che ha ordine e proporzione, e fa perfette le cose nel genere loro, e può indurre perfezione e beatitudine

onesta nell'uomo» (*Riflessioni*, pt. II, cap. xv, p. 319). Ma al principio del Settecento, dopo il Ceva (autore di una *Philosophia novo-antiqua*, Milano 1704), gli ecclesiastici italiani (e l'Arcadia era costituita in maggioranza di ecclesiastici) tendevano a buttare alle ortiche la Scolastica. Idee di origine scolastica si ritrovano rimodernate presso autori protestanti (Leibniz, Wolff; o anche Crousaz e Hutcheson), non presso cattolici. Il Muratori deplorava «l'orridezza degli scolastici [...] senza civiltà», e l'abate Conti si dichiarerà «annoiato della filosofia e teologia scolastica» e ne accoglierà le nozioni solo quando gli verranno offerte da Leibniz e da Wolff. «[S]e il piacere è sempre la coscienza di qualche nostra perfezione – scriverà parafrasando non S. Tommaso ma la *Psychologia empirica* di Wolff – non v'è bello che nel darci piacere non ci arrechi qualche bene»; «più l'anima ragiona [...] e più gode, perché più sente la propria forza ed esercita la propria natura» (*Prose e poesie del Signor Abate Antonio Conti*, II, postumo, Venezia 1756, pp. CLXVII e CLXVI). È il concetto della doppia perfezione di cui sopra. Il Conti cita non soltanto il Wolff e il Leibniz ma il «Sassbury», il «Crousaz» e l'«Ucsonio» (*ibid.*, I, Venezia 1739, Prefazione). Quanto al carattere ecclesiastico dell'Arcadia, denunciato già dal Foscolo, dal Settembrini, dal De Marchi, dal Rolla, si veda Moncalero, *L'Arcadia*, cit., p. 65 n.

⁷⁰ V. lettera al Salvini, 20 giugno 1704, in *Epistolario*, a cura di M. Campori, Modena 1901-11, II, p. 704.

⁷¹ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro II, cap. x, p. 462. Cfr. l'analogo concetto contemporaneo del padre T. Ceva: il rapporto del savio col pazzo: «insomma la natura con la moderazione del giudizio diventa arte». *Memorie d'alcune virtù del Signor Conte Francesco de Lemene [d'ora in poi Memorie]* (1706), 2ª ed. riv. Milano 1718, pp. 139 e 124.

⁷² *Ibid.*, libro II, cap. XI, p. 486.

⁷³ M. Pellegrini, *Delle Acutezze*, Genova 1639, cap. I, p. 7.

⁷⁴ F. Bacone, *De Augmentis Scientiarum*, v, I. Cfr. in seguito l'analoga metafora di Muratori, *Perfetta Poesia*, libro II, cap. XI, p. 477.

⁷⁵ «Altri si sono studiati di scoprire ai lettori la perfezione della Poesia coll'esaminare i componimenti altrui, fondando per lo più la ragione di lodarli o biasimarli sopra l'esempio de' Poeti antichi [...] Eppure, siccome per difendere, così per condannare una qualche invenzione poetica, egli non dovrebbe bastarci di produrre gli esempi e l'autorità de' vecchi scrittori [...] Imperocché [...] gli esempi recati possono anch'essi talora chiamarsi errori» (Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. II, pp. 4-5).

⁷⁶ *Ibid.*, libro II, capp. XI-XIII. Si veda in proposito il bel saggio del Forti [cit. *infra*, nota 96].

⁷⁷ Cfr. D. Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid 1952.

⁷⁸ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro II, cap. XI, p. 477; è la metafora di Bacone.

⁷⁹ Ritroviamo la posizione del Muratori ripetuta dal Quadrio: «L'arte scienziiale della Poetica non è l'arte d'Omero, né l'arte d'Aristotile; ma è un ammassamento di regole dalla ragione dettate, per insegnare agli umani intelletti il vero modo di esercitare la Poesia» (*Della storia e della ragione di ogni poesia*, libro I, dist. III, cap. II; vol. I, p. 260).

⁸⁰ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro II, cap. X, pp. 463-64; cfr. *Riflessioni*, pt. I, cap. IV. Prossimo al Muratori, ma non meno preciso, è T. Ceva: «Imperocché sono innumerevoli gli artifizii occulti e le minute leggi e le osservazioni fuor d'ogni legge, onde risulta la bellezza della poesia» (*Memorie*, Milano 1706, p. 97). Lo scritto del Ceva e la *Perfetta Poesia* del Muratori sono pubblicati nello stesso anno, ma è noto che il manoscritto della *Perfetta Poesia* era terminato e circolava in Arcadia fin dal 1703.

⁸¹ I. Kant, *Critica della ragion pura*, «Dialettica trascendentale – Introduzione», II, A.

⁸² *Id.*, *Nachlass, Vermischte Schriften*, Philosophische Bibliothek, Refl. 1581; cfr. Baeumler, *Kants Kritik der Urteilskraft*, cit., p. 284; Tonelli, *Kant dall'estetica metafisica all'estetica psicoempirica*, cit., p. 141.

⁸³ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro II, cap. X, p. 464

⁸⁴ Nel sec. XVIII vi furono 9 edizioni della *Perfetta Poesia italiana* e 20 edizioni delle *Riflessioni sopra il Buon Gusto* (oltre a 2 traduzioni: tedesca, 1773, e spagnola, 1782). Cfr. T. Sorbelli, *Bibliografia muratoriana*, Modena 1943-44. Sulla fama del Muratori, v. F. De Carli, *L. A. Muratori, la sua vita, la sua opera e la sua epoca*, Firenze 1955.

⁸⁵ Si pensi ai *paradoxes* di Dubos o di Diderot. Ma anche Shaftesbury e Burke e Hogarth, e meno palesamente Hume, pensano ed espongono per *paradoxes*; e il procedimento diventerà sistematico nell'*Analitica del Bello* di Kant.

⁸⁶ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. IV.

⁸⁷ *Ibid.*, libro I, cap. XIV, p. 153. «Prima e seconda apprensione», «potenza apprensiva

inferiore e superiore», sono nozioni che derivano da S. Tommaso (*Summa Theologica*, I, 78, 4). Si ritrovano anche, con altra nomenclatura, nelle *Memorie* del Ceva, incline al gusto seicentista. Il Ceva, gesuita, autore di una *Philosophia novo-antiqua*, era uno dei pochi ecclesiastici ancora competenti di scolastica al principio del Settecento. Non è escluso però che egli attingesse quelle nozioni dall'opera del Muratori, che circolava in manoscritto fin dal 1703.

⁸⁸ S. Pallavicino, *Del Bene*, Roma 1644, libro III, pt. II, capp. LII e XLIX. Cfr. anche libro III, pt. II, cap. LIII: «la prima apprensione non è capace né di verità né d'errore [...] però nulla rileva al vagheggiatore del bello, per verificar le sue cognizioni, che l'oggetto da lui appreso sia o non sia di fatto qual ei nell'animo sel figura».

⁸⁹ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. XVI, p. 205. [Citaz. alterata.]

⁹⁰ *Ibid.*, libro III, cap. ultimo, p. 176 [t. II].

⁹¹ *Ibid.*, libro I, cap. XIV, p. 156.

⁹² *Ibid.*, libro I, cap. XVI, pp. 205-06. La difesa non era rivolta soltanto contro i razionalisti francesi. Si ricordino anche le accuse del Locke alla retorica: «al di fuori dell'ordine e della chiarezza, tutta l'arte della retorica, tutte queste applicazioni artificiali e figurate delle parole che l'eloquenza ha inventate, non servono ad altro che ad insinuare delle false idee nello spirito [...], di maniera che in effetto esse diventano autentiche frodi. [...] È chiaro bensì che gli uomini ci tengono molto ad ingannarsi e ad essere ingannati» (J. Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, 1690, libro III, cap. X, sez. 34). [Cfr. trad. it. *Saggio sull'intelligenza umana*, Bari 1972, III, pp. 148-49.]

⁹³ *Ibid.*, libro I, cap. XVI, pp. 206-07, e cap. XI, p. 119.

⁹⁴ S. Pallavicino, *L'Arte dello Stile, ove cercasi l'idea dello stile insegnativo*, Bologna 1647. Cito dall'ediz. *Trattato dello stile e del dialogo*, Venezia 1698, pp. 225-26.

⁹⁵ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. IV, *passim*.

⁹⁶ Pertanto le obiezioni del Muratori al Pallavicino si riferiscono soltanto alla tesi del primo dialogo, del 1644, e la correzione che egli propone non fa che ripetere quello che il Pallavicino aveva già proposto nel secondo dialogo del 1647. È difficile pensare che il Muratori, eruditissimo, non conoscesse quest'ultimo. Sul Pallavicino, i più recenti e i più completi e perspicaci studi sono quello di F. Croce, *I critici moderato-barocchi*, in "La rassegna della letteratura italiana", 59 (1955) e 60 (1956), e quello di M. Costanzo, *Note sulla poetica del Pallavicino*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 1959, n. 4. Ricordiamo le indagini precedenti fondamentali di Croce, *Eстетica*, cit., pt. II, cap. II; *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari 1962⁴; *Storia dell'età barocca in Italia*, cit., pt. I, capp. V-VI. Sui rapporti tra il pensiero del Muratori e quello del Pallavicino, vedi ultimamente anche F. Forti, *L. A. Muratori tra antichi e moderni*, Bologna 1953.

⁹⁷ F. Robortelli *Ars poetica cum versione et commentaria*, Florentiae 1548.

⁹⁸ B. Varchi, *Lezioni* (1553), "Della Poetica", II, Firenze 1590, pp. 609-99.

⁹⁹ A. Piccolomini, *Annotazioni nel libro della Poetica d'Aristotele*, Proemio, Venezia 1575.

¹⁰⁰ T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, libro II, in *Prose*, a cura di F. Flora, Milano-Roma 1935, p. 360.

¹⁰¹ L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (1570), 2^a ediz. Basilea 1576, pt. I, partic. IV, p. 27.

¹⁰² *Ibid.*, p. 28. Vedremo nel prossimo capitolo come questa tesi sarà interpretata dal Baccione, e sulle sue tracce dal Muratori.

¹⁰³ A. S. Minturno, *Dell'arte poetica*, Napoli 1563.

¹⁰⁴ J. Mazzoni, *Discorso in difesa della Commedia*, Cesena 1573, libro III, cap. III.

¹⁰⁵ Sul concetto di imitazione nella poetica del Rinascimento, cfr. J. E. Spingarn, *La critica letteraria nel Rinascimento*, trad. it. Bari 1905; E. Garin, *Il Rinascimento italiano*, Milano 1941; Id., *L'umanesimo italiano*, Bari 1952; F. Ulivi, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano 1959; C. Vasoli, "L'Estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento", in Aa. Vv., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, cit., vol. I.

¹⁰⁶ *Opere varie critiche di Ludovico Castelvetro colla vita dell'autore scritta da L. A. Muratori*, Lione 1727, pp. 55-56.

¹⁰⁷ «[L]a drittura della poetica consiste in rassomigliare con parole armonizzate una azione humana, possibile ad avvenire, dilettevole per la novità dell'accidente» (Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, pt. V, partic. I, p. 598).

¹⁰⁸ *Ibid.*, pt. II, partic. II, pp. 77-78.

¹⁰⁹ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. VIII, p. 88.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 86.

¹¹¹ Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, pt. I, partic. IV, p. 30 [Le due citazz. successive, *ibid.*, p. 27, e pt. III, partic. VII, p. 191]

¹¹² Aristotele, *Poetica*, 1450 b 10 ss.

¹¹³ Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, pt. I, partic. IV e pt. III, partic. VII. Sarà appunto la tesi di Bacone: che la poesia è una «storia finta» (*Of the Advancement of Learning*, London 1605). La conoscenza dei cinquecentisti italiani era stata introdotta in Inghilterra da Ph. Sidney (*A Defence of Poesie*, London 1595).

¹¹⁴ *Ibid.*, pt. II, partic. I, pp. 68-69: «Ma la rassomiglianza richiesta alla poesia non solamente non seguita l'esempio altrui proposto, o non fa quella cosa medesima che è già stata fatta senza sapere la cagione perché si faccia così, ma fa una cosa del tutto divisa dalle fatte infino a quel di, e proponesi altrui, così si può dire, esempio da seguire. Nella quale conviene che il poeta sappia ottimamente la cagione perché faccia quel che fa e che vi spenda tempo a pensare e a sottigliare, in tanto che si può sicuramente affermare che questa rassomiglianza richiesta alla poesia non è, né si dee, né si può appellare dirittamente o propriamente rassomiglianza, ma è, o si dee, o si può appellare gareggiamento del poeta e della disposizione della fortuna o del corso delle mondane cose in trovare uno accidente di azione umana più dilettevole ad ascoltare e più maraviglioso». Sul pensiero estetico del Castelvetro, v. A. Fusco *La poetica del Castelvetro*, Napoli 1904; B. Weinberg, "Castelvetro's Theory of Poetics, in *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane, Chicago 1952; O. Macri, *La poetica di L. Castelvetro*, in "Maestrale", 1942, n. 3; F. Ulivi, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, cit.; G. Della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, Bari 1954.

¹¹⁵ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. VII.

¹¹⁶ Robertson, *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century*, cit., cap. III. È difficile oggi considerare il Muratori «as the creator of a new aesthetic law» del sec. XVIII, e ritenere che il suo pensiero estetico «foreshadows the movement which was to be known to a much later generation as Romanticism» (p. 93).

¹¹⁷ Può valere in proposito il giudizio del Cesarotti, traduttore dell'*Ossian*, il quale rimproverava al Muratori lo scarso senso della passione e il gusto stilistico attardato: «Amò le virtù dello stile, ma più quelle che sono più finitime ai vizi, i colori vivaci più de' convenienti, l'arte pomposa e sfacciata più di quella che con delicata modestia sa trasformarsi in natura: in fatti la sua *Perfetta Poesia* sembra patteggiar molte volte coll'imperfezioni del secolo, da cui usciva» (*Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, cit., p. 249). Sono noti anche i giudizi negativi, pittoreschi ma meno perspicui, del Baretti.

¹¹⁸ Tralascieremo invece di massima di esaminare la sua prassi critica, e i rapporti di questa con i suoi principi di gusto. Sull'argomento si veda A. Andreoli, *Saggio su la mente e la critica letteraria di L. A. Muratori*, Bologna 1921; Fubini, "Le 'Osservazioni' del Muratori al Petrarca e la critica letteraria nell'età dell'*Arcadia*", cit.; Forti, *L. A. Muratori tra antichi e moderni*, cit., capp. II-IV.

¹¹⁹ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. VIII, p. 87.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*, p. 86.

¹²² *Ibid.*, pp. 172, 313, 528. Sull'atteggiamento del Muratori rispetto al Marino, cfr. G. Getto, *Letteratura e critica nel tempo*, Milano 1954, pp. 186-187.

¹²³ *Ibid.*, libro I, cap. XIII, p. 144; cfr. libro I, cap. VIII, pp. 91-93.

¹²⁴ *Ibid.*, libro III, cap. VII, p. 94 [t. II]. Gli argomenti a favore del Tasso e dell'Ariosto, ritenuti superiori per la perfezione dei caratteri agli antichi, sono presi da P. Beni, *Comparazione di Torquato Tasso con Homero e Virgilio, insieme con la difesa dell'Ariosto paragonato ad Homero*, Padova 1612. Il Muratori si inserisce in ritardo nella *querelle* degli antichi e dei moderni, portandovi gli argomenti della polemica italiana di un secolo prima, che ne era stata l'anticipazione e il modello.

¹²⁵ Per questo principio fondamentale del gusto e del giudizio estetico del Seicento rimandiamo al nostro saggio "Aristotelismo e barocco", in Aa. Vv., *Retorica e Barocco*, Atti del III Convegno internazionale di Studi Umanistici, Roma 1955 [ora in *Anatomia del Barocco*, Palermo 1998²].

¹²⁶ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. X, p. 116, e cap. XII, p. 133. Questo *perfezionar la natura* – che corrisponde al τὸ φιλάνθρωπον di Aristotele, secondo la giusta interpretazione degli antichi (Plutarco traduceva *hominibus gratum*, interpretazione accettata universalmente fino al Lessing) – era stato il principio fondamentale del gusto barocco. Nel saggio citato alla nota precedente (§ VI, pp. 160-63), abbiamo richiamato un brano di F. Bacone (*De Augmentis scien-*

tiarum, libro II, cap. XIII, e già in *The Advancement of Learning*, libro II, cap. IV) che è la più significativa illustrazione di questo concetto. Ora nel libro I, cap. X, della *Perfetta Poesia*, il Muratori, allorché vuole precisare che cosa intende per «perfetta natura», e come «questo perfezionar la natura apporta gran diletto» (p. 116), non fa che tradurre letteralmente il brano di Bacone (senza citarlo). La cosa è stata già rilevata dal Folkierski (*Entre le Classicisme et le Romantisme*, cit., p. 133). Anche il titolo del cap. X, sotto il quale ne tratta, è lo stesso di Bacone: i rapporti di poesia e storia; e uguale è la tesi: «Sub nomine autem Poeseos, de Historia ad placitum conficta, tantummodo tractamus». Per il Muratori la poesia soddisfa quel «nobil genio dell'anima umana», (1) di veder perfette quelle cose che nella natura e nella storia sono imperfette e non ci soddisfano; (2) di veder le virtù premiate e i vizi castigati (il contrario di ciò che raccomandava Aristotele); (3) di veder cose nuove e non consuete, mirabili e non triviali; (4) di adattare insomma le cose «ai desideri nobili e grandi dell'uomo, [...] non l'animo dell'uomo alle cose, come suol far la Storia» (p. 117) (Bacone: «rerum simulacra ad animi desideria accomodando, non animum rebus (quod ratio facit et historia) submittendo», [loc. cit.]). Tutti i quattro argomenti del Muratori sono traduzioni letterali dei quattro argomenti di Bacone, abbreviati. Anche in un altro luogo (libro I, cap. XIV, pp. 155-56) il Muratori parafrasa un passo del *De Augmentis scientiarum* (libro V, cap. I) sulla fantasia, senza dichiararlo. Citerà invece Bacone nelle *Riflessioni sopra il Buon Gusto* del 1715, con un caldo elogio («le cui leggi sono state e saran sempre un seminario di ottime leggi per raggiungere l'ottimo gusto»). Riguardo al τὸ φῦλάν-θρονον rimandiamo a quanto ne abbiamo detto in *Il concetto dello stile*, cit., pp. 402, 408-10.

¹²⁷ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. XII, p. 137.

¹²⁸ *Ibid.*, libro I, cap. XIII, p. 141.

¹²⁹ *Ibid.*, libro I, cap. VIII, p. 88.

¹³⁰ *Ibid.*, libro I, cap. X, p. 115.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² “Giornale dei letterati italiani”, vol. II, 1910, p. 170; G. G. Orsi, *Considerazioni sopra un famoso libro francese intitolato “La Manière de bien penser dans les ouvrages d’esprit [d’ora in poi Considerazioni]*, Bologna 1703, p. 621.

¹³³ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. IV, p. 40. Nel *Primi disegni della Repubblica letteraria d’Italia* riconosceva che «da trent’anni in qua» era andato «crescendo di giorno in giorno il buon gusto» (in *Riflessioni*, p. 6).

¹³⁴ J. Addison, *The Pleasures of Imagination*, in “The Spectator”, nn. 411-21 (1712), n. 418; cfr. n. 411. [La citaz. è tratta dalla trad. di Rossi, *L’estetica dell’empirismo inglese*, cit., I, p. 293.]

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ La raccolta di versi che chiude come IV libro la *Perfetta Poesia* lascia riconoscere una inclinazione al patetico sontuoso (Petrarca), all’epidittico edificante (Tansillo, Filicaia, Chiabrera), al lezioso (Chiabrera, Lemene). Anche i “piaceri dell’immaginazione” dell’Addison corrono, almeno in parte, su questa gamma.

¹³⁷ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. XII, p. 136. Sul concetto del bello ideale cfr. C. Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta*, Milano 1939. Tuttavia, in quanto rivolto al passato, al Petrarca e al Tasso, anacronisticamente ed ecletticamente, questo criterio del Muratori non coincide con nessuna norma precisa di stile figurativo. Non si può parlare, nel suo caso, con precisione né del neoplatonismo dei manieristi né dell’idealismo dei classicisti, ma di quel che essi avevano in comune: che era la contrapposizione del verosimile poetico («τὰ καθόλου», «τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο», «κατὰ τὸ εἰκόσ ἢ τὸ ἀναγκαῖον»: *Poetica*, 1451 b 5-9) al vero storico («τὸ δὲ καθ’ ἑκάστον», «τὰ γινόμενα»: *Poetica*, 1451 b 4-11): uno spunto aristotelico più che platonico. Dei manieristi basti citare il Danti: «E la poesia non solamente le [cose] dice come l’ha viste o sentite, ma le dice come harebbono ad essere in tutta perfezione. E descrivendo essa poesia la vita d’un particolare, la racconta come harebbe havuta a essere, con tutte le virtù e perfezioni che se l’appartengono. Parimenti l’imitare et il ritrarre, che per queste arti si fanno, hanno i medesimi termini: cioè che le cose le quali veggiamo essere perfette ritrarremo, e quelle che possono esser imperfette imiteremo, non le facendo imperfette come elle sono, ma in quella perfezione che harebbono a essere» (*Il primo libro del Trattato delle perfette proporzioni*, Firenze 1596, cap. XIII, p. 23). Dei classicisti, basta ricordare il Bellori: «Così l’Idea costituisce il perfetto della bellezza naturale e unisce il vero al verosimile delle cose sottoposte all’occhio, sempre aspirando all’ottimo ed al meraviglioso, onde non solo emula, ma superiore fassi alla natura, palesandoci l’opere sue eleganti e compiute, quali essa non è solita dimostrarci perfette in ogni parte» (“L’Idea del Pittore, dello Scultore e dell’Architetto.

Scelta delle bellezze naturali superiori alla natura” [da *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma 1672, I, pp. 3-15; cit. da E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, trad. it. Firenze 1952, p. 184)].

¹³⁸ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. VIII, p. 86.

¹³⁹ C. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris 1746 [trad. it. *Le Belle Arti ricondotte a unico principio*, Palermo 2002⁴]; J. Reynolds, *Delle arti del disegno*, trad. it. di G. Baretta dei primi sette *Discourses delivered in the Royal Academy* (London 1778), Bassano e Firenze 1787; A. R. Mengs, *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei*, Zürich 1762 [trad. it. *Pensieri sulla Pittura*, Palermo 1996]; F. Milizia, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs*, Venezia 1781.

¹⁴⁰ Il che non impedisce che lo si ritrovi persino in un tardo illuminista, oltre tutto non estraneo all'influenza vichiana, come M. Pagano, *Saggio del gusto e delle belle arti* (1785), Venezia 1825, capp. I e VII.

¹⁴¹ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. XIV; cfr. Addison, *The Pleasures of Imagination*, n. 411.

¹⁴² *Ibid.*, libro I, cap. XIV, p. 163; cfr. Addison, *The Pleasures of Imagination*, n. 412. Ricordiamo l'abate A. Conti, conoscitore del Muratori e dello Addison: «La Poésie donc n'étant qu'une espèce de peinture, il faut que le poète mette tout en image», Lettera a S. Maffei, 1717 (in *Prose e poesie*, cit., II, p. CXVII). E qualche anno dopo la permanenza a Parigi dell'abate Conti, il De Bernis, non ancora ministro né cardinale, scriveva in una *Discours sur la poésie*: «il faut imaginer pour être poète [...] les ouvrages d'Homère, d'Hésiode, de Virgile sont des galeries de tableaux». E il Bodmer ricordava che *idea*, in tedesco, significa quadro: *Bildnis und Gemälde*. Oltre tutto, «dire que la poésie est une peinture parlante, n'est pas une nouvelle remarque», aveva scritto fin dal 1678 Bernard Lamy (*Nouvelles réflexions sur l'art poétique*, Paris 1668, p. 1). Ma è indubbio che il Muratori e lo Addison contribuirono non poco a render sempre più diffuso e ragionato questo concetto della poesia nel Settecento (Dubos, Gerard, Hume, Bodmer, De Bernis, ecc.).

¹⁴³ Anche un passo del secondo libro della *Perfetta Poesia* (cap. XIV) che sembra avvicinarsi più degli altri al senso dell'ὕψος, non riesce a dissociare il “grande” dal “pellegrino”. «Può eziandio aggiungersi – esclama il Muratori – che l'animo dell'uomo ha del grande, ed è fatto per la grandezza. Perloché tutto ciò che è sublime e grande e straordinario gli apporta diletto». Ma questa premessa non serve ad altra conclusione se non che «i pensieri sollevati e non triviali, le immagini maestose della fantasia, gli armoniosi periodi, le figure spiritose, la fecondità e ricchezza delle espressioni, perché contengono un non so che di grande, lo diletta forte» (p. 524). Così il grande trapassa nello «straordinario e raro», nel nuovo, nel pellegrino (pp. 524-25).

¹⁴⁴ N. Boileau, *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin*, Paris 1674; *Réflexions critiques sur quelques passages du rheteur Longin*, in *Œuvres diverses*, Paris 1694. La disamina dei difetti in cui può cadere l'elocuzione poetica era uno degli argomenti tradizionali della retorica secentesca (ricordiamo le *25 cautele nell'uso delle acutezze* di M. Pellegrini), ma nel caso del Muratori è esplicito il riferimento alle consimili analisi di Longino. I pericoli dello stile “sublime”, o “florito”, o “ingegnoso”, sono contrapposti ai difetti dello stile “maturo”; sono pericoli di affettazione (cioè l'ὀδύνη, il μεπρακτώδης, il παρἑνθύροον) contrapposti a quelli di secchezza (lo ξηρότης di Longino), di povertà (l'ἀσθένεια), di avarizia espressiva (libro II, capp. XIV-XVI).

¹⁴⁵ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro III, cap. VI, p. 57 [del tomo II].

¹⁴⁶ Aristotele, *Ethica Nicomachea*, 1128 b 3: «Δοκεῖ δὲ ἡ ἀνάπασις καὶ ἡ παιδία ἐν τῷ βίῳ εἶναι ἀναγκαῖον». Cfr. *Pol.* VIII, 1341 b 36 ss.

¹⁴⁷ Addison, *The Pleasures of Imagination*, n. 412; trad. it. cit., I, p. 261.

¹⁴⁸ Crousaz, *Traité du Beau*, cap. VII, pp. 73-74.

¹⁴⁹ Dubos, *Réflexions*, pt. I, sezz. I e II [cfr. trad. it. parziale *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di E. Fubini, Milano 1990, pp. 43 e 46]. Anche l'Helvétius menzionerà «le besoin d'être remué, et l'espèce d'inquiétude que produit dans l'âme l'absence d'impression» (*De l'esprit*, Paris 1758, pt. III, cap. V). Questa assenza può essere interpretata come vuoto, néant, e allora fattore del gusto è il piacere che l'anima trae «de son existence même», il piacere prodotto dalla «idée de son existence opposée au sentiment du néant»: è il caso di Montesquieu (*Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art*, nel vol. VII dell'*Encyclopédie*, 1757; cfr. Id., *Œuvres*, London 1771, t. III, p. 588 [trad. it. *Sul gusto*, Genova 1990, p. 4]). Oppure questa assenza non è un vuoto ma uno stato di malessere fonda-

mentale, un insieme di insoddisfazioni indefinibili, il tedio dell'esistenza, l'*uneasiness* di Locke (*An Essay concerning Human Understanding*, libro II, cap. XXI, sez. 33), i «dolori innominati» di P. Verri: «Alla base dell'arte stanno forme di dolore annebbiate e equivocate, [...] dolori innominati» (*Discorso sull'indole del piacere e del dolore* (1773) [in *Discorsi del Conte Pietro Verri ... Sull'Indole del Piacere e del Dolore, Sulla Felicità, e Sulla Economia Politica*, riveduti ed accresciuti dall'Autore, Milano 1781], § VIII, p. 51 [citaz. alterata]). La funzione dell'arte e appunto di vincere questo tedio degli uomini, attivando mercé il *suspense* dell'arte le loro energie vitali. «[S]e gli uomini fossero perfettamente sani e allegri, non sarebbero nate mai le belle arti» (*ibid.*, § VIII).

¹⁵⁰ Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, pt. I, sez. I e XIV-XV; pt. IV, sez. V-VII. A conferma dell'origine occasionalmente aristotelica di questo concetto, ricordiamo che il diletto della sofferenza era già formulato nel Seicento dal Pallavicino (*Arte della perfezione cristiana*, Roma 1666, p. 301), parlando di quei dolori che «son misti d'un tal diletto che non pur l'anima di essi gode, ma eziandio a gran prezzo gli compra». Cfr. in proposito Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, cit., pt. I, cap. V, p. 171 [da cui la citaz.].

¹⁵¹ Pagano, *Saggio del gusto e delle belle arti*, cap. V, p. 27.

¹⁵² Il senso vitalistico dell'arte era, d'altra parte, già presente nel Seicento, nel pensiero del Campanella, di Bacone e di Hobbes. Cfr. in proposito *Aristotelismo e Barocco*, cit., cap. V, § 2 e cap. VI, § 2. Il Crousaz lo ricava da Cartesio, dal concetto della autocoscienza («la pensée est un acte qui se sent»: *Traité du Beau*, cap. VII, p. 73). Dal Crousaz a sua volta il Montesquieu derivò probabilmente il concetto del gusto come piacere dell'anima che ha «l'idée de son existence opposée au sentiment du néant».

¹⁵³ E non soltanto in una psicologia, ma quasi in una gnoseologia: il piacere del sublime deriva alla conoscenza dal «tentar di afferrare cose troppo grandi per la sua capacità» (Addison, *The Pleasures of Imagination*, n. 412, trad. it. cit., p. 260): esattamente la spiegazione del processo gnoseologico con il quale Kant, richiamandosi implicitamente all'*Analitica dei Concetti*, spiega il disaccordo delle facoltà che provoca il senso del sublime (cfr. *Critica del Giudizio*, §§ 26-27).

¹⁵⁴ Addison, *The Pleasures of Imagination*, n. 412, trad. it. cit., p. 261. Cfr. il saggio sul Gusto in "The Spectator", n. 409 (1712), trad. it. in Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, cit., I, p. 253.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Crousaz, *Traité du Beau*, cap. VII, p. 74.

¹⁵⁷ L'operetta del Burke non è mai citata dagli illuministi italiani. Tuttavia essa era stata tradotta in francese nel 1765 ed è difficile che fosse passata inosservata. Di qui, anche attraverso Maupertuis e Helvétius, gli sviluppi originali del sensismo di P. Verri, *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* (1773-81).

¹⁵⁸ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. IX, pp. 98-99.

¹⁵⁹ *Ibid.*, libro I, cap. XIV, p. 155. [Citaz. lievemente alterata.]

¹⁶⁰ *Ibid.*, libro I, cap. IX, p. 99; cfr. p. 102: «la Poesia nobile e seria non ha solamente da parlare alla prima Apprensione, o Fantasia, ma dee parimenti sempre parlare ancora all'Intelletto. E ciò sia detto intorno all'opinione del Cardinal Pallavicino».

¹⁶¹ *Ibid.*, libro I, cap. XVIII, p. 238.

¹⁶² *Ibid.*, libro II, cap. XIV, p. 522.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 523.

¹⁶⁴ *Ibid.*, libro I, cap. VIII, p. 88.

¹⁶⁵ *Ibid.*, libro I, cap. XX, p. 270: «che assai vicino alla temerità è chiunque spaccia, fuori della Poesia, questi vaghi deliri [...] altre essendo le leggi e la libertà de' Poeti, altre quelle de' Prosatore».

¹⁶⁶ G. V. Gravina, *Discorso sopra l'Endimione* (1692), in *Prose*, a cura di P. Emiliani-Giudici, Firenze 1857, p. 260.

¹⁶⁷ Id., *Delle antiche favole*, Roma 1696, pp. 12-13 (il saggio del 1696, come è noto, entrò a costituire la prima parte della *Ragion Poetica* del 1708. Il brano citato corrisponde al cap. II del libro I di questa. Di qui l'abate A. Conti, nel *Trattato dell'Imitazione*: «rappresentar in guida le cose che facciano su gli organi de' sensi e su l'animo impressioni analoghe a quelle che faceano in loro stesse» (*Prose e poesie*, cit., II, p. 124). Il Conti, al quale il Robertson e il Quigley hanno attribuito più attenzione di quel che meriti, era un vivace eclettico, informatissimo di cose scientifiche e filosofiche, oltre che letterarie, ma sprovvisto di ogni iniziativa

originale. È significativo come esponente delle idee del suo tempo. Anche l'“imuginismo” del Conti è una parafrasi dal Gravina: «Alla qual opera son atte le parole, che portano in seno immagini sensibili ed eccitano in mente nostra i ritratti delle cose singolari, [...] perché in tal maniera la mente nostra meno s'accorge della finzione» (*Della Ragion Poetica*, libro I, cap. II). E il Conti: «Tutto deve essere immagine in un poema: quasi ogni parola deve essere uno specchio» (*Prose e poesie*, cit., II, p. LXXXV). Si veda in seguito, cap. VII.

¹⁶⁸ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro II, cap. XIV, p. 524.

¹⁶⁹ Gravina, *Discorso sopra l'Endimione*, cit., p. 252.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 254.

¹⁷¹ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. XIV, p. 162.

¹⁷² *Ibid.*, libro II, cap. XIV, p. 524.

¹⁷³ *Ibid.*, libro I, capp. VII e VIII-XII, “Del Bello della Materia”; capp. XIII-XXI, “Del Bello dell'Artificio”.

¹⁷⁴ *Ibid.*, libro II, cap. XIV, p. 523.

¹⁷⁵ Gravina, *Delle antiche favole*, cit., p. 10.

¹⁷⁶ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro II, cap. VII, pp. 410-11.

¹⁷⁷ Non manca qualche passo sulla natura passionale degli artifici fantastici che, isolato, potrebbe dare questa impressione: «Si formano queste [immagini] dalla Fantasia, allorché essa commossa da qualche Affetto unisce due diverse Immagini semplici e naturali; e dà loro una figura o un essere differente da quanto le rappresenta il senso» (libro I, cap. XV, pp. 193-94). Le *figure* sono «il linguaggio natural degli affetti in noi risvegliati, e senza questa interna agitazione sarebbero inverosimili». Ma, nel contesto, il loro significato è sempre barocco. L'artificio, anche ispirato dalla passione, rimane concettoso, non diventa una seconda natura; rimane un giuoco intellettuale, riflessivo, sempre contrapposto alla spontaneità naturale. «Una persona rozza, per cagion d'esempio, o un pastore agitato da gagliarda passione, dirà bellissime cose e finissime immagini; ma le sporrà con parole naturali, con semplicità, e senza gran riflessioni, acutezza e dottrina. All'incontro una persona d'ingegno sollevato e addottrinata negli studi potrà dire e dirà quei medesimi pensieri, ma con più arte, con maniera più fina, maggior riflessione e penetrazione [...]. Adunque [ad esempio, di fronte al danaro] dirà egli, usando questa bellissima esclamazione: *O oro, padre degli adulatori, figliuol delle cure, e l'averti è timore e il non averti è dolore*» (*Perfetta Poesia*, libro I, cap. XIII, p. 148). Ciò non toglie che proprio dal Muratori il Bodmer, conoscitore della lingua e della cultura italiana, riceverà molto probabilmente (più che dallo Addison) il concetto della passione fonte di vivace immaginazione (*Von dem Einfluss und Gebrauch der Einbildungskraft*, Frankfurt-Leipzig 1727); e così il Breitinger, quello della passione come capace di «gettarci in uno stato di delirio e fornirci una gran quantità di immagini» (*Critische Dichtkunst*, Leipzig 1740, p. 332).

¹⁷⁸ Così accade di frequente nelle *Osservazioni* del Muratori al Petrarca, ove l'appello allo stato passionale del poeta è abituale e stereotipo. «[A]rgomenti e concetti – dichiarava a proposito di uno dei sonetti meno felici del Petrarca “Mille fiato, o dolce mia guerriera” – non hanno già da pesarsi con gli scrupoli, bastando ad un Poeta, affinché si possano chiamar belli, che la Scuola Platonica e l'affetto bollente serva loro di probabile e verisimil fondamento». Su questo fondamento riconosceva in quella composizione «una sommamente ingegnosa e gentil Rettorica» (*Le rime di Francesco Petrarca ... S'aggiungono le Considerazioni rivedute e ampliate d'Alessandro Tassoni, le Annotazioni di Girolamo Muzio, e le Osservazioni di Ludovico Antonio Muratori* [1711], Venezia 1759³, p. 38). In proposito v. Fubini, “Le ‘Osservazioni’ del Muratori al Petrarca e la critica letteraria nell'età dell'Arcadia”, cit.; e, con particolare riferimento al carattere retorico-barocco, Forti, “Col Petrarca in Arcadia”, e “Gusto tassoniano e gusto muratoriano”, in *L. A. Muratori tra antichi e moderni*, cit.

¹⁷⁹ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro II, cap. XVI, p. 562.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 560.

¹⁸¹ Cfr. in proposito Wellek, *Storia della critica moderna*, cit., pp. 150-51.

¹⁸² Vedremo inoltre a suo tempo che questo concetto del meraviglioso come “possibile”, se letteralmente pare simile a quello del Muratori (il quale spesso usa il termine “possibile” a proposito del “verisimile meraviglioso”), nel caso degli svizzeri ha un significato diverso. Ricorrendo alla nozione leibniziana dei mondi irreali che il poeta è in grado di costruire in immaginazione «secondo le stesse leggi e data la stessa natura delle cose, e solo con altre intenzioni e altre circostanze» (Breitinger, *Critische Dichtkunst*, cit., p. 271), il Breitinger voleva insistere sul carattere di coerenza, di logicità di questo mondo poetico, sul suo carattere di mondo «perfettamente possibile se le intenzioni e il concatenarsi delle circostanze

fossero stati differenti» (*Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen*, Zürich 1740, p. 18). [Lo scritto è oggi attribuito a J. J. Bodmer.] Non vi è quasi più traccia della “perfetta natura” nel senso barocco (una natura più lusinghevole, più divertente, più edificante). Il mondo “verisimile meraviglioso” del Muratori diventerà semplicemente un mondo possibile, arbitrario, diverso dal reale, ma coerente, unitario.

¹⁸³ Si ripeteva nella dottrina quel che accadeva nella pratica letteraria. Cfr. Calcaterra: «in altre parole, il permanere del secentismo in forme propriamente rettoriche appare oggi il vero peso morto dell'Arcadia» (*Il Barocco in Arcadia*, cit., p. 12). Cfr. Fubini, “Arcadia e Illuminismo”, cit., p. 512.

¹⁸⁴ Si veda il giudizio del Bettinelli sulle *Considerazioni sopra l'arte del dialogo e dello stile* del Pallavicino nel *Discorso sopra la poesia italiana* (1781), in *Lettere virgiliane e inglesi e altri scritti critici*, cit., p. 204. Quanto al Muratori, egli cita frequentemente il Pallavicino con ammirazione: ne accetta la celebre condanna del Marino (esposta nelle *Vindicationes Societatis Jesu*, 1649) e il concetto della prosa come «stile insegnativo» (*Arte dello stile*), che egli traduce in un disegno di rinnovamento dell'oratoria sacra (libro II, cap. XVII). Respinge invece la troppo audace teoria dell'arte come «prima apprensione» esposta nel dialogo *Del Bene*, e attenua taluni residui eccessivamente barocchi: il mirabile inganno, l'artificio nascosto, la “gloria” della perspicacia, ecc.

¹⁸⁵ Il *Breve discorso in fine all'Ermengildo* (1644), il dialogo *Del Bene* (1644), il dialogo sull'*Arte dello stile* (1647), le *Vindicationes* (1649), l'*Arte della perfezione cristiana* (1666): tante tesi diverse e complementari, e in parte contraddittorie.

¹⁸⁶ Aristotele, *Poetica*, 1448 b 14; cfr. 1451 b.

¹⁸⁷ *Ibid.*, 1452 a 15, 1460 a 12 ss.

¹⁸⁸ Id., *Rhetorica*, 1411 a, 23; *Poetica*, 1455 a 22. Cfr. lo Pseudo Longino: «βλεπεῖν δοκῆς καὶ πρὸς ὄψιν τίθης τοῖς ἀκούουσιν» (*Περὶ ὕψους*, xv, 1).

¹⁸⁹ Cicerone, *Rhetorica ad Herennium*, IV, 19; *Partitiones oratoriae*, VI, 18-22; *De oratore*, III, 55; Quintiliano, *Institutiones oratoriae*, VIII, 3.

¹⁹⁰ Aristotele, *Poetica*, 1452 a 22.

¹⁹¹ *Ibid.*, 1459 a 5-8.

¹⁹² Di fatto anche per Aristotele la metafora era bensì un modo di elocuzione ricercata e pomposa («Σεμνὴ δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα τὸ ἰδιωτικόν», *Poetica*, 1458 a 21-22; cfr. *Rhetorica*, III, x), ma che mirava a descrizioni specifiche, a cogliere aspetti particolari (si vedano gli esempi celebri della *Poetica*, cap. XXI). Il Barocco moderato è perciò un aristotelismo più fedele.

¹⁹³ Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, pt. I, partic. VIII, pp. 55-56. La definizione del Castelvetro era grossolana e tipicamente precettistica: un criterio per distribuir lodi e biasimi, ma la sua efficacia fu senza pari. «La qual narrativa [...] può essere universaleggiata o particolareggiata. Et domando universaleggiata quella narrazione che narra per capi o per ispetie o per tutte le cose, e non per membra e per cose particolari o per parti e particolareggiata domando quella che narra per membra o per cose particolari o per parti. Et l'esempio dell'universaleggiata si può vedere nell'*Eneida* di Virgilio, sì come della particolareggiata nell'*Iliada* e nell'*Odissea* di Omero [...]. Et si può assomigliare l'universaleggiata alle pitture piccole e confuse, nelle quali non si comprendono agevolmente i vizii e peccati dell'arte della pittura; e la particolareggiata si può assomigliare alle pitture grandi e maggiori del naturale e distinte, nelle quali si scopre ogni minimo difetto dell'arte [...]. Perché Omero usò per lo più la maniera particolareggiata in pruova del soprahumano suo ingegno [...] facendo cosa nella quale si vedessero senza fallo i falli, se n'avesse fatti. Da che si guardò a tutto potere Virgilio, nascondendosi nell'universaleggiata, di minore fatica e apparente per sé grandissima e magnifica, sapendo che egli non era da tanto che usando la particolareggiata potesse fare riuscire magnificenza o fuggire molti altri vizii, laonde anchora in questa parte Virgilio è superato da Omero». Per l'opposizione di Muratori a questo giudizio, v. *Perfetta Poesia*, libro I, cap. XIV, pp. 170 ss.

¹⁹⁴ Pallavicino, *Del Bene*, libro III, pt. II, cap. I [citaz. lievemente alterata]; v. in generale libro III, pt. II, capp. I-LI.

¹⁹⁵ Id., *L'Arte dello stile*, Bologna 1647, cap. XXII, § I e cap. XXX, § XVI.

¹⁹⁶ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. XV, p. 187.

¹⁹⁷ *Ibid.*, libro I, cap. XIV, p. 160: «Or diciamo, che un altro non minor piacere si sperimenta dall'Anima nostra, allorché si fattamente ci si dipingono e si rappresentano dall'altri Fantasia alla nostra le cose lontane di luogo o di tempo, che noi vivamente le miriamo con

gli occhi interni della Mente, come se v'adoperassimo la vista e gli altri sensi esterni». Cfr. pp. 172, 181, 183, 187. Cfr. libro II, cap. XIV, p. 523: l'espressione poetica è una specie di «ritratto», un «esprimere per mezzo delle parole gli oggetti, come se questi appunto si mirassero con gli occhi proprj»; suo scopo è ottenere gli stessi effetti che «le cose [...] produrrebbero in noi, se le mirassimo con gli occhi del corpo» (p. 523).

¹⁹⁸ *Ibid.*, libro I, cap. XIV, p. 173: «bisogna discendere ai particolari, e ancora al più minuto di questi particolari, col far mille piccole Immagini, che unite insieme formano poscia l'intera e viva Immagine».

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 174.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 181.

²⁰² Pallavicino, *Del Bene*, libro III, pt. II, cap. LI.

²⁰³ *Ibid.*, libro III, pt. II, cap. XLIX.

²⁰⁴ *Ibid.*, libro I, pt. I, cap. VII.

²⁰⁵ Id., *L'Arte dello stile*, cap. LXX, § 2.

²⁰⁶ *Ibid.*, cap. VII, §§ 1-2; cfr. cap. X, § 1.

²⁰⁷ *Ibid.*, cap. IX, § 4.

²⁰⁸ Id., *Vindicationes Societatis Jesu, quibus multorum accusationes in eius institutum, le- ges, gymnasia, mores, repellentur*, Roma 1649.

²⁰⁹ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. XV, p. 188. Si noti che questo "particolareggiare", questo discorso "naturale" che viene accettato dal Muratori contro voglia, e poi subito integrato con il principio opposto, significava il contrario della nozione del "verosimile" dei rinascimentali. E questo spiega l'incertezza del Muratori. Per un verso egli accetta la tesi del Castelvetro: la poesia come particolareggiamento, più particolare ancora della storia. Mentre agli storici «di rado è permesso far somiglianti pitture col discender alle verità minute degli oggetti», i poeti «debbono esprimere queste minute qualità, e vive circostanze de' costumi, delle azioni e degli oggetti» (*ibid.*, libro I, cap. XIV, p. 182). Per altro verso non può staccarsi dalla nozione aristotelica (*Poetica*, 1451 b 1-10), sviluppata dai commentatori cinquecentisti: del verosimile come tipico, generale (*nihil aliud quam respicere ad generale quoddam et commune*), omissi i particolari (*relicta circumstantia*) (cfr. F. Robortello, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Basilea 1555, pp. 78-79), come l'universale che fa la poesia più filosofica della storia (*Perfetta Poesia*, libro I, cap. X, specialmente pp. 113-118). Il criterio del meraviglioso, in quanto è scelta di «immagini» «le più nobili, le più piccanti, le più nuove e mirabili [...] lasciando da parte le più vili, le troppo osservate, le superflue, le dispiacevoli» (*ibid.*, libro I, cap. XIV, p. 182), gli offre un compromesso tra l'aderenza al vero e la scelta di «una spezie più eccellente di Vero, cioè il Vero possibile ed universale» (*ibid.*, libro I, cap. X, p. 117).

²¹⁰ *Ibid.*, libro I, cap. XIV, p. 157. [Citaz. lievemente alterata.]

²¹¹ *Ibid.*, libro I, cap. XV, p. 189.

²¹² *Ibid.*, libro I, cap. XIV, pp. 157, 159.

²¹³ *Ibid.*, libro II, cap. XVI, p. 556.

²¹⁴ *Ibid.*, libro II, cap. I, p. 299.

²¹⁵ *Ibid.* Cfr. pp. 302 e 306: «correre per tutte le cose con incredibile velocità, e ad un tempo medesimo veder quelle simiglianze, che abbiamo detto essere fra tutti gli oggetti, quantunque fra lor diversissimi e lontani»; «[far] tra loro concordi, corrispondenti e somiglianti gli oggetti, che prima gli pareano si lontani e differenti fra loro»: II, I, p. 306, ecc.

²¹⁶ Muratori, *Riflessioni*, pt. I, cap. II, p. 119.

²¹⁷ Vico, *De Antiquissima Italorum Sapientia*, 4, in *Opere*, I, cit. libro I, cap. VII, § IV, p. 179.

²¹⁸ *Ibid.*, pp. 192, 179.

²¹⁹ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro II, cap. II, pp. 322-23.

²²⁰ *Ibid.*, libro I, cap. X, pp. 118-19.

²²¹ Significativo è l'atteggiamento del Muratori verso il Pallavicino. Ne respinge la teoria dell'arte come pura fantasia edonistica esposta nel dialogo *Del Bene* (libro I, cap. IX, pp. 97-98), ma ne approva la polemica contro il «regno delle viziose acutezze», nel che il Pellegrini e il Pallavicino precedettero i francesi e «meritano eterna lode» [libro II, cap. IV, p. 354]. Senonché approva poi incondizionatamente il cardinale allorché questi compone similitudini ingegnose del più pretto stile barocco, degne del Tesoro o del Marino (cfr. libro II, cap. I, pp. 302 ss.).

²²² Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. VIII, pp. 85-86.

²²³ *Ibid.*, libro I, cap. XIV, p. 163.

²²⁴ *Ibid.*, libro I, cap. XV, p. 188.

²²⁵ Pallavicino, *Del Bene*, libro III, pt. II, cap. I, p. 462. Questo aspetto del pensiero del Pallavicino è stato molto accuratamente colto da F. Croce, *I critici moderato-barocchi*, cit.

²²⁶ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro II, cap. XIV, pp. 523-24.

²²⁷ *Ibid.*, p. 523.

²²⁸ *Ibid.*, p. 524.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*, libro I, cap. XI, pp. 126-27.

²³¹ F. Fénelon, *Ceuvres complètes*, Paris 1851-52, t. VII, p. 581.

²³² *Ibid.*, p. 593.

²³³ R. Rapin, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote*, cit., pt. I, § XL. In quell'epoca il gusto del naturale era già talmente entrato nel costume letterario francese, che lo stesso *Télémaque* appariva (per es. al Dacier) ancora troppo *enflé, guindé, ampoullé*.

²³⁴ «Se già ci son note, conviene, affinché possano dilettarci, che l'Intelletto discorra ed argomenti alquanto per ravvisar la simiglianza, che passa fra le Immagini rappresentate dal Poeta e quelle, ch'egli già serbava nell'interni suoi gabinetti [della memoria]; dalla quale argomentazione e conoscenza, nata dal Giudizio e dal Discorso, nasce ancora il diletto. Ciò dalla speranza e da Aristotele ci è insegnato» (Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. IX, pp. 99-100); «*Μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τὴν ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος* aveva scritto Aristotele (*Poetica*, IV, 1448 b 17-18). È un concetto corrente dal Cinquecento in poi, e ormai obsoleto. Anche il Gravina vi aveva fatto ricorso, rinnovandolo per la stretta interpretazione che ne dava: «quando nelle cose finte si discerne il ritratto delle cose vere, s'ecceita in noi la reminiscenza, e l'intelletto riscontra l'immagine chiusa nella parola con quella ch'è impressa nella fantasia e, comparando le due cose simili, esamina in un certo modo le lor proprietà che con tal combinazione avverte e raccoglie. Questa reminiscenza e riflessione di proprietà non avvertita, apre dentro noi rivi d'interno diletto, simile a quello che scorre dalle scienze» (*Delle antiche favole*, cit., p. 29; *Della Ragion Poetica*, libro I, cap. XI).

²³⁵ «Molto più ciò è manifesto nelle immagini maravigliose e nuove, le quali non erano prima note alla nostra Fantasia; poiché se hanno da dilettarci, è d'uopo che l'Intelletto argomenti dalle cose note alle ignote, per iscoprir se sien vere o verisimili quelle, che la Poesia rappresenta» (Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. IX, p. 101).

²³⁶ «Naturalmente gli uomini portano un gagliardo appetito d'imparare, e non se ne saziano mai. Ora quando si spono qualche sentimento, ove sieno simiglianze accoppiate, in vece d'apprendere un oggetto solo, ne apprendono due, e così han più ragione di rallegrarsi. Oltre a questo, piace all'uditore lo scorgere senza fatica e studio come sieno fra lor concordi, corrispondenti e somiglianti gli oggetti, che prima gli pareano sì lontani e differenti fra loro. Laonde non può non congratularsi con seco stesso, per aver tanto facilmente appresa una Verità, a cui non sarebbe egli mai, o almeno non senza gran fatica, giunto» (Muratori, *Perfetta Poesia*, libro II, cap. I, p. 306). È il principio fondamentale dell'aristotelismo barocco. Per un esame delle strutture logiche di quel gusto, documentate dalla trattatistica del sec. XVII, vedasi il nostro *Aristotelismo e Barocco*, cit.

²³⁷ Cfr. *infra*, cap. VI.

²³⁸ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. XXI, pp. 285-291.

²³⁹ Gravina, *Discorso sopra l'Endimione*, cit., p. 260.

²⁴⁰ *Id.*, *Della Ragion Poetica*, Dedic.

²⁴¹ *Ibid.*, libro I, cap. XXVIII.

²⁴² *Ibid.*, libro I, cap. XIII.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*, libro I, cap. III.

²⁴⁵ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. XIV, p. 182. La medesima nozione passerà in Hume; cfr. D. Hume, *An Enquiry concerning Human Understanding*, London 1748, sez. III: «Ogni poesia, essendo una specie di pittura, ci conduce più vicino agli oggetti di ogni altra specie di narrazione [...] e delinea più distintamente *quelle circostanze minute che per quanto possano sembrare superflue allo storico*, servono potentemente a toccare l'immaginazione e a soddisfare la fantasia» [cfr. trad. it. *Ricerche sull'intelletto umano e sui principi della morale*, Milano 1980, p. 157]. Cfr. anche *A Treatise of Human Nature*, London 1739-40, libro I, pt. III, sez. 10.

²⁴⁶ È la tesi del verosimile aristotelico secondo l'interpretazione del Castelvetro e poi del

D'Aubignac, ma irriconoscibile. È nota la simpatia del Gravina per il Castelvetro: «il quale solo tra gli altri interpreti di questo filosofo adopera, interpretando, filosofica libertà» (*Della tragedia*, cap. xi). Ritroviamo inoltre nella *Ragion Poetica* la stessa distinzione dei due discorsi, riferiti a Omero e a Virgilio, quasi con le stesse parole: Virgilio «si trattiene per lo più sulle generali, sfuggendo a suo potere tutte le cose minute e particolari: alle quali Omero, che ha voluto mutar corde a variar tuono, è andato liberamente incontro». Non svaluta Virgilio ma, contro lo Scaligero, esalta Omero «per aver voluto toccare i punti più fini del naturale» (libro I, cap. xxviii). Il Muratori si rifarà alla stessa comparazione del Castelvetro e del Gravina, ma capovolgendo il giudizio. Se da questi aspetti particolari passiamo a una considerazione sostanziale, diremo che, al pari del Muratori, il Gravina ebbe presente il Castelvetro, il quale suggerì a entrambi qualche cosa, ma qualche cosa di diverso. Al Muratori suggerì la difesa del linguaggio poetico e dell'ingegno, dell'arte aggiunta alla natura, del «trovare cose nuove e meravigliose». Al Gravina suggerì il concetto del verosimile come *rassomiglianza*: concetto che implica l'analogia e insieme la distinzione del finto dal reale, e che comporta un diletto, quasi «un non so che di celeste» inerente allo spettacolo di «una nuova natura»: termini del Castelvetro tanto prossimi a quelli del Gravina, di «incanto», di «sogno», inerenti all'imitazione, alla rassomiglianza: per entrambi si può dire che la poesia è un *gareggiamento* con il reale: e per entrambi il verosimile è condizione del meraviglioso. «[Q]uelle operazioni sono più maravigliose, che paiono avvenire più ragionevolmente»; «le cose incredibili non possono operare maraviglia» (Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, pt. III, partic. IX, p. 236, e pt. V, partic. II, p. 612); «gl'impossibili [...] [le] sconvenevolezze, con apportar a noi l'immagine di cosa contraria alla favola che s'espone, ci destano e ci fanno accorgere del finto» (Gravina, *Della Ragion Poetica*, libro I, cap. III). E per ambedue è da respingere la perfetta natura, il voler rappresentar «l'estremo punto della virtù, [...] l'eccesso del vizio» (*ibid.*, libro I, cap. VI). E anche per il Gravina la poesia è destinata, come voleva il Castelvetro, alla «rozza moltitudine» e al «comun popolo». La differenza sta nel fatto che per il Castelvetro si trattava di un mero «diletteare» e «ricreare» gli animi del popolo; per il Gravina, di ammaestrarlo. Egli ritorna al concetto umanistico della poesia maestra di vita (Daniello, Minturno, Tomitano, Piccolomini), «perlochè la favola [...] è la verità travestita in sembianza popolare» (libro I, cap. IX). E anche il diletto della rassomiglianza poetica, che per Castelvetro consisteva tutto nel produrre una nuova natura, nel piacere di gareggiare con gli eventi reali, per il Gravina talvolta ritorna ad essere un piacere aristotelico di confronto tra immagine e cosa, e tra parola e immagine, tra «l'immagine chiusa nella parola con quella ch'è impressa nella fantasia», un piacere intellettuale (libro I, cap. XI), il piacere della mimesi; quando non addirittura un piacere didascalico, l'apprendimento di verità filosofiche. Entrambi cadevano in un vizio di intellettualismo: il Castelvetro nel pericolo di un piacere del «trovare», dell'ingegno, dell'artificio, dell'assottigliare; il Gravina in quello del riconoscimento, del confronto cosa-immagine e immagine-parola. Entrambi, d'altra parte, avevano veduto benissimo un altro piacere più autonomamente poetico: il rassomigliare come pura finzione, l'analogo del sogno. I due ordini vengono spesso confusi. Il Gravina li associa e li mescola nella stessa pagina (cfr. per es. libro I, cap. IX), appunto perché l'interesse metodologico è in lui ancora assente.

²⁴⁷ Gravina, *Della Ragion Poetica*, libro I, cap. I.

²⁴⁸ *Ibid.*, libro I, cap. XI.

²⁴⁹ *Ibid.*, libro I, cap. II.

²⁵⁰ *Ibid.*, libro I, cap. XI.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*, libro I, cap. II.

²⁵³ *Ibid.* [La citazione successiva dal cap. III.]

²⁵⁴ Perciò biasima lo stile «declamatorio» di Giovenale (libro I, cap. xxix) e la «barbarie di concetti» dei secentisti (libro II, cap. xxvi), e loda invece la «purità e esattezza» di Ovidio (libro I, cap. xxx). Lamenta inoltre con sarcasmo, tacciando di miopia i tanti ammiratori del Tasso (e il Muratori era tra questi), la poca aderenza al naturale di questo autore e la sua «frase ornata e il numero rimbombante»; vorrebbe inoltre che «si trattenesse meno sul generale e si assicurasse più spesso di scendere al particolare, ove si discerne più il fino dell'espressione» (libro II, cap. xviii). Il discorso *particolareggiato* corrisponde così al «naturale», il discorso generale al «pomposo» e all'«ornato».

²⁵⁵ Orsi, *Considerazioni*, ediz. Modena 1735, vol. I, p. 692.

²⁵⁶ *Rime degli Arcadi*, III, 221 (cfr. Moncallero, *L'Arcadia*, cit., p. 38).

²⁵⁷ Orsi, *Considerazioni*, ediz. Bologna 1703, p. 621.

²⁵⁸ Gravina, *Della Ragion Poetica*, libro I, cap. II. Il Gravina riportava questa equivalenza delle immagini e delle cose reali al *sogno*; il contemporaneo J. Dennis (*The Advancement and Reformation of Modern Poetry*, London 1701) la riportava alla alterazione passionale, «come vediamo, per esempio, nel terrore e nei pazzi» (trad. it. in Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, cit., I, p. 233). Anche per l'autore inglese le rappresentazioni poetiche hanno da essere «vive [...] proprio davanti ai nostri occhi», tali da far «sorgere davanti ai nostri occhi le cose stesse e quindi [...] le stesse passioni che riceveremmo dalle cose stesse» (*ibid.*). E anche il Muratori inclinerà a questo concetto (ignorando naturalmente il Dennis), ma nel senso petrarchesco dei «dolci deliri».

²⁵⁹ Gravina, *Discorso sopra l'Endimione*, cit., p. 252.

²⁶⁰ Id., *Della Ragion Poetica*, libro I, cap. VI. È il rovescio del *meraviglioso*: consistente in «quelle Qualità ed Azioni, que' Costumi, Sentimenti ed Affetti, che per l'ordinario non si producono dalla Natura» (Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. VIII, p. 86); nel fare gli «oggetti più belli, più grandi, più deformati, più ameni, più vili, più orridi, più gloriosi, più ridicoli, che per l'ordinario» (*ibid.*, p. 87). Per il Gravina, al contrario, «i poeti [...] mal s'avvicinano al vero, con iscolpire tante perfezioni sopra puri geni naturali; siccome anche s'allontanano dal vero, allorché cuoprono i personaggi loro, per ogni parte ed in ogni occasione, d'un medesimo vizio ed affetto; essendo tal idea difforme dalla nostra natura» (*Della Ragion Poetica*, libro I, cap. VI).

²⁶¹ *Ibid.* E più esplicitamente: Omero «volendo ritrar [...] i veri costumi e le naturali passioni degli uomini senz'alcun velo, non espresse mai sopra i suoi personaggi il perfetto, del quale l'umanità non è vaso capace [...]». E siccome non delinea mai l'estremo punto della virtù, così non imprime sulla persona d'alcuno l'eccesso del vizio» (*ibid.*). Sembra l'antifrasi del pensiero del Muratori; in realtà è il pensiero del Muratori, sappiamo, l'antifrasi di quello del Gravina: i primi paragrafi della *Ragion Poetica* furono pubblicati nel 1696 come discorso *Delle antiche favole*. Il Gravina ammette bensì anche «il colore di novità, la quale ecciti maraviglia» (*Della Ragion Poetica*, libro I, cap. XI), ma solo per concentrare la mente, per farla più attenta, «spronan[do] la mente su quell'immagine, in modo che possa fare azione e riflessione più viva» (*ibid.*). Sull'estetica del Gravina, cfr. E. Reich, *G. V. Gravina als Aesthetiker*, Wien 1890; Croce, *Estetica*, cit., pt. II, cap. XIX, § 2; Id., *Problemi di estetica*, cit., pt. VI, cap. V; Id., «G. V. Gravina, l'«illuminante»», in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari 1949; G. Natali, *Il pensiero estetico di G. V. Gravina*, in «Atti dell'Arcadia», Roma 1919; B. Barillari, *L'estetica di G. V. Gravina*, Bari 1937; Id., *G. V. Gravina come precursore del Vico*, Genova 1942; Toffanin, *L'eredità del Rinascimento in Arcadia*, cit.; G. L. Moncallo, *L'Arcadia*, cit.; A. Pepe, *L'estetica del Gravina e del Caloprese*, Napoli 1955; F. Ulivi, *Settecento neoclassico*, Pisa 1957; S. Caramella, «L'estetica italiana dall'Arcadia all'Illuminismo», in Aa. Vv., *Momenti e problemi di storia dell'Estetica*, cit., vol. II.

²⁶² Gravina, *Della Ragion Poetica*, libro I, cap. XIII.

²⁶³ Il cartesianesimo del Gravina, attinto dal suo maestro, il Caloprese, è dichiarato fin dal *Discorso sopra l'Endimione*: «Il fonte del sapere umano vive nella mente umana istessa, e la cognizione del vero congiunta col sano giudizio non sorge tanto dal numero e dalla varietà delle idee, quanto dall'intelligibil sito ed ordinamento di esse». Di qui l'atteggiamento anti-erudito: «dalla varia lezione de' libri spesso altro non sgorga che un fiume di parole, che per lo più usurpano il luogo dovuto alle cose» (*Prose*, cit., pp. 251 e 250). Le *Riflessioni sopra il Buon Gusto* del Muratori saranno una risposta: rivalutazione dell'utilità dell'erudizione.

²⁶⁴ È il caso del De Sanctis e del Croce. Si veda una rassegna di giudizi sul Gravina in G. Natali, *G. V. Gravina letterato*, Roma 1919.

²⁶⁵ Gravina, *Della Ragion Poetica*, libro I, cap. VII. [Citaz. lievemente alterata.]

²⁶⁶ G. B. Vico, *Vici Vindiciae*, in *Opere*, III, a cura di F. Nicolini, Bari 1931, p. 304.

²⁶⁷ Id., *De nostri temporis studiorum ratione*, III, in *Opere*, I, cit., p. 81; cfr. «Degli elementi», XII, in *Principi di Scienza Nuova*, libro I, sez. II = *Opere*, IV/1, a cura di F. Nicolini, Bari 1928, p. 77: «un giudizio senz'alcuna riflessione, communemente sentito». Sulla poetica giovanile di G. B. Vico, cfr. Sorrentino, *La retorica e la poetica di G. B. Vico*, cit.; G. Clerici, *Le Idee estetiche di G. B. Vico nelle «Orazioni inaugurali»*, in «Atti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere», vol. LXXXIV, 2, 1940-41; M. Fubini, *Stile e umanità di G. B. Vico*, Bari 1946; Pareyson, *La dottrina vichiana dell'ingegno*, cit.

²⁶⁸ Qualche esempio: «Il poeta dà corpo ai concetti e, con animar l'insensato ed avvolger di corpo lo spirito, converge in immagini visibili le contemplazioni eccitate dalla filosofia» (*Della Ragion Poetica*, libro I, cap. IX); «Con tal arte si nutria la religione di quei tempi, che,

per esser tutta architettura de' poeti, eccitava verso di loro fama di divinità [...]. [P]ersonaggi e luoghi favolosi altro non erano che caratteri coi quali s'esprimevano i saggi insegnamenti sotto l'immagine d'una finta operazione» (*ibid.*).

²⁶⁹ In tali casi la formulazione apparentemente descrittiva nasconde un'effettiva prescrizione. «[S']apprende più dalle cose colorite sul finto, che dagli oggetti reali» (*Della Ragion Poetica*, libro I, cap. XI); «[N]ell'origin sua la poesia è scienza delle umane e divine cose convertita in immagine fantastica ed armoniosa» (libro II, Dedicà); «[C]ol mezzo delle immagini sensibili s'introducono negli animi popolari le leggi della natura e di Dio» (libro I, cap. XI); «[G]li eccellenti poeti stillano in ogni verso dottrina utile al regolamento dei privati e pubblici affari [...], ma coloriscono la profondità dei sentimenti con apparenza popolare» (libro I, cap. XIII); persino la lirica «trasforma la scienza in figura sensibile ad uso del popolo» (*ibid.*); infine, «ridotta la tragedia nella sua vera idea, si viene a render al popolo il frutto della filosofia e dell'eloquenza, per correzione del costume» (*Della tragedia*, cap. I).

²⁷⁰ Si confronti il Gravina: «Quindi si scorge non dovere i poeti parer così artificiosi che mostrino aver fatto ogni verso a livello, perché l'artificio si dee nascondere sotto l'ombra del naturale, e conviene talvolta industriosamente imprimer sui versi il carattere di negligenza, perché non si sciolga l'immaginazione dalla credenza del finto con la forza dell'artificio apparente, che è l'indizio di cosa meditat, e della coltura troppo esatta, che oscura le maniere naturali» (*Della Ragion Poetica*, libro I, cap. III); e il Muratori: «Il solo Vero della Natura posto dal Poeta nel suo lume naturale con dileticissimo Artificio, è quello che gagliardamente ci diletta, ci rapisce e fa confessarci, che il Poeta è nello stesso tempo ingegnosissimo, quando egli più si studia di celare il proprio Ingegno, essendo arte ben più malagevole, e perciò più mirabile, e più degna di lode, il dare a vedere, che l'opera artificiosa sia fatta senz'arte» (*Perfetta Poesia*, libro II, cap. XV, p. 543).

²⁷¹ Gravina, *Della Ragion Poetica*, libro I, cap. IV.

²⁷² Es.: «[P]erciò bisogna sparger sopra di loro [oggetti] il colore di novità, la quale ecciti maraviglia e riduca la nostra riflessione particolare sopra le cose popolari e sensibili. Questo colore di novità s'imprime nelle cose dalla poesia, che rappresenta il naturale sul finto; colla quale alterazione e trasporto, quel che per natura è consueto e vile, per arte diventa nuovo ed inaspettato» (*ibid.*, libro I, cap. XI).

²⁷³ Bisognerà infatti attendere M. Mendelssohn per trovare un perfezionamento di questo concetto; ciò accadrà con il porre l'accento sulla partecipazione volontaria del lettore all'illusione: «Occorre una certa capacità di abbandonarsi all'illusione e di rinunciare in suo favore alla consapevolezza del presente» (*Rapsodie... über die Empfindungen* (1761), in *Schriften zur Philosophie, Aesthetik und Apogetik*, Leipzig 1880, II, p. 107; «Noi prendiamo parte reale a sentimenti e azioni irreali, perché, per il nostro piacer, astraiamo apposta dalla loro irrealità» (*Morgenstunden*, Berlin 1785, p. 57).

²⁷⁴ Gravina, *Della Ragion Poetica*, libro I, cap. XI.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ P. Calepio, *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, Zürich 1732. Non diremmo quindi senz'altro col Boldini che il *Paragone* è «la quintessenza di quel pensiero italiano contemporaneo riguardo alla tragedia» (Boldini, *Gian Giacomo Bodmer e Pietro Di Calepio*, cit., p. 61).

²⁷⁷ Si vedano soprattutto le lettere 7-I-1729, 10-IV-1729, [3]-VII-1729 del carteggio col Bodmer, tradotte da questo nel *Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmacks*, Zürich 1736. [Cfr. ora P. Calepio, *Lettere a J. J. Bodmer*, a cura di R. Boldini, Bologna 1964, pp. 5 ss., 32 ss., 80 ss.]

²⁷⁸ Perciò non trattiamo del Calepio in questa sede.

²⁷⁹ A. Pope, *A Receipt To Make an Epic Poem*, in "The Guardian", n. 78 (1713).

²⁸⁰ Dubos, *Réflexions*. Un contemporaneo, l'abate Trublet, infatti le criticava per non essere impostate precettisticamente, e quindi per esser più *curiose* che *utili*, non efficaci per comporre ma solo per giudicare (cfr. Lombard, *L'abbé Du Bos*, cit., p. 321).

²⁸¹ Contrariamente a quanto potrebbe credersi, il punto di vista estetico aprioristico, sia che comporti una concezione dell'arte come *docere* sia che comporti una concezione dell'arte come *delectare*, non si rivolge a un pubblico provveduto e autonomo, ma tutto al contrario. Dalle poetiche del Castelvetro e del Piccolomini questo atteggiamento passa nel Muratori e si prolunga anche nelle dottrine che fanno posto a un sempre maggiore atteggiamento fenomenologico, ma che derivano da una tradizione precettistica prescrittiva: Gravina, Spalletti, Verri. Questo pubblico ingenuo è un pubblico passivo, che non basta a se stesso: i competenti

scelgono per lui. Al contrario, un concetto del gusto di natura prevalentemente descrittiva, fenomenologica, ricavato empiricamente “per osservazione ed esperimento”, sulla base del giudizio del pubblico, implica una selezione del pubblico stesso e quindi il privilegio del gusto attribuito a un pubblico ristretto, raffinato, “delicato”, di competenti: così per Hume, per Burke. Anche il Dubos, il quale sembra adottare la tesi opposta ed estrema, il rifiuto del giudizio *des gens du métier* e dei *philosophes* a favore del semplice *public* (*Réflexions*, pt. II, capp. xxv-xxvi), e che proclama il *paradoxe* degli incompetenti che giudicano meglio dei competenti, si riferisce però a un pubblico colto, *éclairé*, «les personnes [...] qui ont acqui des lumières» (*ibid.*, cap. xxiv [citaz. lievemente alterata]) e che sono in grado di stabilire confronti.

²⁸² Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. xiv, p. 172.

²⁸³ Sul Ceva v. R. Ramat, *La critica del padre Ceva*, Firenze-Bari 1947, e in particolare V. Masiello, *Critica e gusto di T. Ceva*, in “Convivium”, 27 (1959); Id., *Le idee estetiche di T. Ceva*, ivi, 28 (1960).

²⁸⁴ B. Schiavo, Prefazione alla *Retorica d'Aristotile fatta in lingua volgare dal commendatore Annibal Caro*, Venezia 1732.

²⁸⁵ Conti, *Prose e poesie*, cit., II, pp. 257-58. Sul Conti v. M. Melillo, *L'opera filosofica di A. Conti, patrizio veneto*, Venezia 1911; H. Quigley, “Italian Criticism in the 18th Century: The Influence of English Philosophy on the Development of Aesthetics based on Imagination: A. Conti”, in Aa. Vv., *Mélanges de philosophie, d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, Paris 1934; A. Bobbio, *Il pensiero estetico di A. Conti*, in “Atti dell'Accademia degli Arcadi”, 21-22 (1940-41); Toffanin, *L'Arcadia*, cit.; Ulivi, *Settecento neoclassico*, cit..

²⁸⁶ *Ibid.*, p. cxvii. [Lettera al marchese Maffei, s. d., originale in france.] Il concetto del “particolareggiamento” attribuito a Omero e in genere alla poesia primitiva passerà nella critica romantica. Così Herder: «Come le offrono i sensi (le immagini), tali le espone il poeta, in specie Omero; il quale per ciò che concerne il sorgere e il trapassare delle immagini segue la natura in modo inarrivabile. Egli dipinge cose e avvenimenti tratto per tratto, scena per scena, e allo stesso modo gli uomini, quali si presentano coi loro corpi, come parlano e agiscono», J. G. Herder, *Kalligone*, Leipzig 1800; Id., *Sämtliche Werke*, Berlin 1878, vol. II, p. 146.

²⁸⁷ Conti, *Prose e poesie*, cit., II, p. 135. [Citaz. alterata.]

²⁸⁸ *Ibid.*, p. LXXXV, Lettera a M.e Ferrant, 1719. [Originale in francese.]

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 128.

²⁹⁰ Quadrio, *Della storia e della ragione di ogni poesia*, libro I, dist. IV, cap. III; vol. I, pp. 439-40. Naturalmente, scrupoloso ed eruditissimo compilatore quale è, il Quadrio non manca di far presente, sulla scia del Muratori, anche l'altra maniera di esporre, quella più allusiva, propria di Virgilio e del Tasso: tale che «per virtù di alcuna particolarità da lui toccata, la fantasia di chi ascolta sia obbligata da se stessa a immaginare il restante dal poeta taciuto» (*ibid.*).

²⁹¹ *Ibid.*, libro II, dist. I, cap. III = t. I, p. 553.

²⁹² Vico, *Principi di Scienza Nuova*, libro I, sez. II, “Degli elementi”, LIII, in *Opere*, IV/1, cit., I, p. 93.

²⁹³ G. Spalletti, *Saggio sopra la Bellezza* (1765), a cura di G. Preti, Milano 1945, § XLII. [Cfr. ora l'ediz. a cura di P. D'Angelo, Palermo 1992.]

²⁹⁴ *Ibid.*, § XL. Questo piacere, o buon gusto, «è la voce dell'amor proprio, il quale [...] è [...] giudice della bellezza». [La citaz. successiva dal § XV.]

²⁹⁵ *Ibid.*, § XV.

²⁹⁶ *Ibid.*, § III.

²⁹⁷ *Ibid.*, § V.

²⁹⁸ *Ibid.*, §§ XI e XLI.

²⁹⁹ Il concetto del piacere del bello come antidoto alla noia, e la riduzione di questo piacere (provocato dalla varietà, dall'unità, dall'ordine) a compiacimento che l'anima prova nel ragionare («l'anima ragiona, e più ch'ella ragiona, più gode, perché più sente la propria forza», § XVI), come pure la citazione che lo Spalletti fa del Wolff, tutto ciò poté essere da lui attinto al coltissimo A. Conti (*Prose e poesie*, cit., II, pp. CLXXI e CLXVII: «il piacere della bellezza [...] è sempre piacer tutto intellettuale [...] la mente non lo gode che ragionando»; «la bellezza somministrando all'anima [...] e colle simiglianze e coll'ordine e colle proporzioni, una serie innumerabile di solligismi taciti, l'anima non potrà che molto ragionare, e ragionando compiacersi di se stessa»). Il Conti riassumeva in quelle pagine i principi della *Psychologia empirica* di Wolff; i passi dello Spalletti (§§ XVI, XVII, XVIII) sono ripetizioni quasi letterali delle parole del Conti.

³⁰⁰ Si veda soprattutto il § xv, e lo si confronti con il saggio dello Hume, "Of Tragedy" (1757), con il quale ha qualche corrispondenza: Hume associava il diletto prodotto dagli affetti penosi, come secondario, a quello primario dell'imitazione estetica; lo Spalletti lo risolve addirittura in questo. Non è improbabile che egli avesse informazione dei saggi dello Hume tradotti in francese (*Dissertations sur les passions, sur la tragédie, sur la règle du goût*, Amsterdam 1759). Si veda anche l'equivalenza tra *sensibilità del gusto* e *sensibilità del cuore* nel § xl, analoga a quella istituita dallo Hume nel saggio giovanile "Of the Delicacy of Taste and Passion" (1742).

³⁰¹ Spalletti, *Saggio sopra la Bellezza*, § xii.

³⁰² *Ibid.*, § xv; cfr. anche § xxxiv.

³⁰³ Es.: «allora quando un artefice forma una cosa la quale abbia seco una infallibile caratteristica come nel prototipo si osserva, bella quella data cosa senza esitare diciamo» (§ xii): dove "prototipo" vuole dire semplicemente modello, come nei §§ xix e xxviii.

³⁰⁴ Es.: «La caratteristica, per la quale una cosa differisce dall'altra in maniera che non possiamo né pur per una simile ingannarci, è quella la quale ci fa formare le varie idee dei vari oggetti che nella natura osserviamo, dalle quali i vari nomi furono necessariamente originati» (*ibid.*, § xviii).

³⁰⁵ Si veda G. Natali, *Idee, costumi, uomini del Settecento*, Torino 1926.

³⁰⁶ Spalletti, *Saggio sopra la Bellezza*, § xiii: «quello che la vera genuina caratteristica di una data cosa saprà rappresentare per abilissimo osservatore della natura sarà senza fallo reputato [...], e sarà in facoltà del medesimo l'excitare negli animi di chi più lui piace quei medesimi affetti che la natura produr saprebbe».

³⁰⁷ *Ibid.*, § xlii.

³⁰⁸ «[A]ppena all'anima si rappresenta un oggetto, questa per la forza dell'amor proprio si affatica a formarne giudizio. A misura poi che in questa le idee si aumentano, si aumenta anche lo stimolo di ordinare le medesime, di separarle, di unirle, di distinguere l'analogia che han le une con le altre; onde è che minutamente ne osserviamo le convenienze per poterne più sicuramente giudicare e più pienamente sperimentare diletto» (*ibid.*, § xviii).

³⁰⁹ *Ibid.*, § xl.

³¹⁰ *Ibid.*, § xli.

³¹¹ *Ibid.*, §§ xv e xl.

³¹² *Ibid.*, § xl.

³¹³ *Ibid.*, § xi.

³¹⁴ *Ibid.*, § xii.

³¹⁵ *Ibid.*, § xviii.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ *Ibid.*, § xxii.

³¹⁸ *Ibid.*, § xxi.

³¹⁹ *Ibid.*, § xxxiv.

³²⁰ *Ibid.*, § xxxv: «Deve dunque il pittore eccellente procurare non solo di rendere quella verità che nella natura si osserva, ma ancora quella che nella natura senza lei contraddire è possibile: superare, cioè, quello che dalla medesima volgarmente si fa, ed adeguar quello che miracolo e stupore della natura si appella».

³²¹ Tentativo più laborioso di quello dello Hume, ma meno di quello del Crousaz dal quale probabilmente deriva. Si vedano il § xx dello Spalletti e i capp. v-vii del Crousaz, *Traité du Beau*.

³²² Ma avrebbe dovuto conoscere l'equivalente distinzione di San Tommaso, tra *proportio in partibus* e *convenientia ad finem*.

³²³ Spalletti, *Saggio sopra la Bellezza*, §§ iii, xii.

³²⁴ *Ibid.*, §§ xxxiv, xxxv, xl.

³²⁵ *Ibid.*, § xxxiv.

³²⁶ Lo *Spectator* era stato tradotto in francese, ad Amsterdam, nel 1718; l'*Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* (1725) dello Hutcheson era stata tradotta in francese nel 1749.

³²⁷ Pagano, *Saggio del gusto e delle belle arti*, capp. i-iv.

³²⁸ Crousaz, *Traité du Beau*, cap. viii, § 6.

³²⁹ Un'interpretazione perspicace è quella di E. Bigi nella Nota introduttiva (pp. 1087-92) della raccolta *Dal Muratori al Cesarotti*, t. iv, *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, Milano-Napoli 1960, Egli interpreta questa compresenza dei due fattori come

un'esigenza dialettica, una complementarità che si impone allo Spalletti. Ma appunto, nel 1765, questa complementarità è scontata, e questa dialettica troppo poco dialettica.

³³⁰ G. Spalletti, *Saggio sopra la Bellezza*, § III: bellezza «è quella modificazione inerente all'oggetto osservato che con infallibile caratteristica, quale il medesimo apparir deve all'intelletto che compiacesi di riguardarlo, tale glielo presenta».

³³¹ *Ibid.*, § XL.

³³² *Ibid.*, § XXXV.

³³³ *Ibid.*, § XL.

³³⁴ È la tesi proposta dal Croce in *Estetica*, cit., pt. II, c. VII, e nel saggio "Estetici italiani della seconda metà del Settecento", in *Problemi di estetica*, cit.; ma ci sembrano valide le osservazioni di A. Caracciolo (*Scritti di estetica*, Brescia 1949, pp. 22-32). L'edizione del saggio dello Spalletti è contemporanea a quella delle *Riflessioni sulla bellezza e sul gusto della pittura* del Mengs. Le note del Mengs in margine al suo esemplare del *Saggio* dello Spalletti, pubblicate nel 1836 a Milano col titolo *Pensieri sulla bellezza*, non avvalorano la tesi di un dissenso sostanziale tra i due.

³³⁵ È noto che questa nozione fu ripresa da L. Hirt, *Über das Kunstschöne*, nella rivista "Die Horen", 1797, e che fu presente al Goethe (*Der Sammler und die Seinen*) e allo Schelling (*Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, 1807). Il pensiero dello Spalletti penetrò nella cultura tedesca per essere stato sommariamente riportato da J. G. Sulzer nella sua *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771-74 (2ª ed. Leipzig 1792, I, p. 132).

³³⁶ G. Spalletti, *Saggio sopra la Bellezza*, § XII.

³³⁷ *Ibid.*, § XXXIV.

³³⁸ A questo proposito non si deve sottovalutare l'impressione di un pensiero confuso e di una scrittura incongrua che si prova alla lettura degli scrittori nostri del Settecento, e non del solo Spalletti. L'inevitabile difficoltà, addirittura l'impossibilità di scrivere in una prosa limpida e scorrevole, di uno "scrivere insegnativo", che costituiva in Italia un problema fin dalla metà del Seicento, non andava disgiunto dalla difficoltà di pensare concetti ben definiti e concatenati, non mescolati o contraddittori. La connessione tra l'uno e l'altro difetto sembra documentata da quel fattore sintattico (*ascrittori* del discorso formativo, li catalogherebbe Ch. Morris) che è l'interpunzione: la quale anziché migliorare, peggiora col passaggio dai discorsi "artificiale, ingegnoso" del Seicento, alla "naturalità" del Settecento, e raggiunge la sconessione più stupefacente (dovuta a un eccesso di logicismo grammaticale prevalente sul senso sintattico) proprio in taluni scrittori della seconda metà del secolo, come lo Spalletti, e più ancora il Bettinelli. Se si pensa anche alla sconclusionatezza di talune proposizioni, mista alla genialità del Vico (il *Purgatorio* e il *Paradiso* di Dante paragonati all'*Odissea* di Omero; una missione omerica attribuita al Petrarca, ecc.) non si può non ricordare che il Locke, Addison, Dubos, Burke, Diderot, Lessing, dovettero la loro agilità di pensare ed esporre al fatto di essere uomini di mondo, diplomatici, viaggiatori, politici, pubblicisti, *beaux esprits*, e Muratori, Gravina, Vico, Spalletti, la loro insuperabile arcaicità al fatto di essere eruditi, bibliotecari. Il *bel esprit* del Seicento e del Settecento «exige [...] surtout la pratique du monde, ce commerce qui donne du jugement, un discernement, le goût de l'analyse» (R. Bray, *La préciosité et les précieux*, Paris 1948, p. 230). È a questa mentalità di eruditi e di antiquari che dobbiamo il fatto che Vico nel 1744 (*Principi di Scienza Nuova*) e Bettinelli nel 1769 (*Dell'Entusiasmo delle Belle Arti*) affidano ancora con compiacimento il loro pensiero a complicate e ingenuie "imprese" cinquecentesche.

³³⁹ Condillac, *Traité des sensations*, Paris 1754, pt. IV, cap. III, § 7. [Trad. it. di A. Carlini: *Trattato delle sensazioni*, Bari 1923, n. ed. a cura di P. Salvucci, ivi 1970, p. 204.]

³⁴⁰ G. Parini, *De' principi delle belle lettere (1773-75)*, pt. I, cap. VII, "Della chiarezza", in *Prose*, a cura di E. Bellorini, Bari 1913-15, tomo I, p. 231.

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² R. Spongano, *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, Messina-Milano 1933, p. 82.

³⁴³ C. Beccaria, *Ricerche intorno alla natura dello stile (1770)*, in *Opere*, a cura di P. Villari, Firenze 1854, cap. I, p. 96. Il principio che regge queste associazioni è ancora il principio razionalistico dell'unità del molteplice in versione psico-empirica (ma ben più risolutamente di come già appariva nello Hutcheson). Il Beccaria introduce il concetto di limite: «A misura che le sensazioni elementari si associano e si aggruppano tra di loro, cresce il piacere finché l'attenzione vi resiste, e segue l'energia di tutto l'oggetto; ma al di là del limite vario ma costante fissato ad ogni essere sensibile, gli avviluppamenti delle medesime sensazioni diminuiscono il piacere medesimo» (*ibid.*, p. 98).

³⁴⁴ *Ibid.*, cap. xvi, p. 206.

³⁴⁵ *Ibid.*, cap. vi, p. 125.

³⁴⁶ Le opere principali del Condillac sono del 1746 e del 1754. Contemporaneamente anche Montesquieu: «Nous sommes pleins d'idées accessoires [...]. Les gens délicats sont ceux qui à chaque idée ou à chaque goût joignent beaucoup d'idées ou beaucoup de goûts accessoires, ecc.» (*Essai sur le goût*, cit.; cfr. *Œuvres*, cit., t. III, p. 593 [trad. it. cit., pp. 19 e 20]).

³⁴⁷ Beccaria, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, cit., cap. vii, p. 138.

³⁴⁸ *Ibid.*, cap. xvi, p. 206.

³⁴⁹ *Ibid.*, cap. vii, p. 138.

³⁵⁰ *Ibid.*, cap. xvi, p. 206.

³⁵¹ *Ibid.*, cap. xv, p. 187.

³⁵² *Ibid.*, cap. xv, p. 185. Il concetto di entusiasmo è efficace nel sistema del Beccaria tanto per la sua funzione positiva che per quella negativa, limitativa: contro l'eccesso dell'evidenza, del tutto dire, del tutto definire, che «prolunga il tempo dell'impressione» e impedisce la prospettiva balenante, il «colpo di luce» (cap. x, p. 152), l'efficacia delle idee «suggerite» (cap. II, pp. 105-07). È l'equivalente della contrapposizione che troviamo già nel Muratori di Virgilio a Omero, spiegata ora col meccanismo dell'associazione.

³⁵³ *Ibid.*, cap. II, p. 105.

³⁵⁴ Pseudo Longino, Περὶ ὕψους, VII, 3.

³⁵⁵ Beccaria, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, cit., cap. x, p. 152: «una semplice espressione rappresentante una semplice idea debb'essere quella che formi il concetto sublime; ma questa semplice idea deve risvegliare alcune accessorie, e queste altre più numerose, e così di mano in mano in maniera, che la percossa, che l'animo attento riceve da tali concetti, vada a poco a poco allargandosi e divenendo vasta e grande col'ecitare, per così dire, un bulicamento di molteplici e varie idee che sembrano lontanissime dal concetto semplice e ristretto espresso nel discorso».

³⁵⁶ Beccaria, *Frammento sullo stile*, [in "Il Caffè", tomo I, 1765, n. 25], ora in *Opere*, cit., p. 532: «Da ciò si comprenderà facilmente un apparente paradosso, cioè: che i teoremi più grandi, più generali e più fecondi, quantunque astratti, hanno un non so che di poetico più di quello che molti s'immaginino, e cagionano una certa patetica contentezza, ed un fremito interno non molto dissimile dall'entusiasmo della poesia. Una folla d'idee accessorie si presenta sempre all'animo quando è occupato da grandi verità, di qualunque genere esse siano».

³⁵⁷ Bettinelli, *Dell'Entusiasmo*. Una seconda edizione [rivista] si ebbe nel 1780. L'opera fu tradotta in tedesco (Bern 1778). La definizione dell'Entusiasmo era: «una Elevazione dell'Anima a vedere rapidamente cose inusitate e mirabili, passionandosi e trasfondendo in altrui la passione» (pt. I, cap. I, p. 32), di derivazione palesemente longiniana. Ma poi l'analisi laboriosa e sistematica offriva occasione all'autore di trattare di tutte le categorie settecentesche: il nuovo, il grande, il bello, il valore energetico dell'arte, il terribile, le condizioni climatiche e sociali e politiche della produzione artistica, ecc.

³⁵⁸ Qualche accenno si trova alle pp. 40 e 93. La letteratura critica sul saggio *Dell'Entusiasmo* è scarsa. Si veda B. Croce, *Estetica*, cit., pt. II, cap. VI; L. Capra, *L'ingegno e l'opera di S. Bettinelli*, Asti 1913; M. G. Macchia-Alongì, *Per una valutazione del Bettinelli*, in "Rivista di sintesi letteraria", 3 (1937); E. Bonora, *Pietro Verri e l'Entusiasmo del Bettinelli*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 130 (1953); "L'abate Bettinelli", in *La cultura illuministica in Italia*, a cura di M. Fubini, Torino 1964.

³⁵⁹ S. Bettinelli, *Dieci lettere di Publio Virgilio Marone scritte dagli Elisi all'Arcadia di Roma sopra gli abusi introdotti nella poesia italiana* [d'ora in poi *Lettere virgiliane*], Venezia 1757, lettera III. Cfr. *Lettere virgiliane e inglesi e altri scritti critici*, cit., p. 15.

³⁶⁰ *Ibid.*, lettera IX, ediz. cit., pp. 53 e 54.

³⁶¹ Id., *Dell'Entusiasmo*, cit., pp. 236 e 363.

³⁶² L'opera fu ideata durante l'insegnamento del Bettinelli a Parma, ove egli frequentò il Condillac, il Du Tillot, il Frugoni. In quegli anni egli simpatizzava con il gruppo del "Caffè". Molto utile in proposito l'articolo di Bonora, cit.

³⁶³ Bettinelli, *Dell'Entusiasmo*, cit., pp. 108 e 127.

³⁶⁴ Id., *Lettere virgiliane*, lettera II, ediz. cit., p. 13.

³⁶⁵ Cfr. gli apprezzamenti sul Petrarca nella quinta *Lettera virgiliana*.

³⁶⁶ La cultura del poeta costituisce una «gran suppellettile», la quale «veste d'inusitati abbigliamenti le sue figure, di color nuovi, di fregi, di lumi, di grazie le ammanta» (*Dell'Entusiasmo*, cit., p. 95).

³⁶⁷ Il Bettinelli adotta il principio del Dubos e del Burke: l'arte come eccitante. E il concetto della noia, pericolo della condizione umana, trova da parte sua la più impreveduta e incantevole delle applicazioni. L'uomo fugge la noia; ma la condizione più noiosa che esista è la virtù, «[p]erch'ella è uniforme, e consiste nella calma delle passioni, nell'eguaglianza degli affetti, nella regola, e nella costanza del cuore; la qual calma è fonte di noia, e giugne a noia mortale. Qual forza ci vorrà dunque a sostenerla?» (*ibid.*, p. 105). Solo un gesuita del Settecento poteva osare questa argomentazione! Nel Seicento l'arte era stata un mezzo consentito per sollevare l'uomo dalla mestizia: «Musica e poesia son due sorelle ristoratrici dell'afflitte genti» (G. B. Marino, *L'Adone*, canto VII); nel Settecento le arti diventano liberatrici dalla noia. La virtù nel Seicento era mestizia, contemplazione della morte; nel Settecento è noia, abito uniforme.

³⁶⁸ Il contemporaneo Burke aveva parlato di passioni *per rilassamento o per tensione*; Kant parlerà di bello *languido* e di sublime *strenuo*; Schiller parlerà di bellezze *molcenti o eccitanti*. Anche Platone aveva distinto musica passionalmente *astenica o stenica*.

³⁶⁹ Bettinelli, *Dell'Entusiasmo*, cit., p. 212.

³⁷⁰ Ceva, *Memorie*, 2ª ediz., cit., pp. 139-40. [Citaz. lievemente alterata.]

³⁷¹ *Ibid.*, p. 124.

³⁷² [Bettinelli, *Dell'Entusiasmo*, ediz. riv. in *Opere*, Venezia 1780, t.II, p. 102.] Già nelle *Lettere virgiliane*, "L'Editore a chi legge", ediz. cit., p. 3, in modo più empirico: «Con l'esempio v'ha l'istruzione; non in precetti, che l'anime legano nate a volare». «Diasi [...] piccolo compendio di pochi precetti, e subito i buoni esemplari da leggere. Cento versi di buon poeta insegnano più che tutti i tomi de' precettori» (lettera x, "Codice nuovo di leggi del Parnaso italiano", p. 60).

³⁷³ Bettinelli, *Dell'Entusiasmo*, cit., p. 128.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 127.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 160.

³⁷⁶ Nell'*Introduzione* dichiarava di voler difendere la poesia dal prevalere della filosofia, in un'epoca in cui «perfino la conversazione divien filosofica» (*ibid.*, p. 1). Definiva la propria «operetta» «piuttosto oratoria che filosofica, più dell'Immaginazione che dell'Intelletto» [ediz. riv. in *Opere*, cit., p. 23.]

³⁷⁷ I. Kant, *Critica del Giudizio*, § 50.

³⁷⁸ Per l'equivalenza dei due termini, cfr. *Dell'Entusiasmo*, cit., p. 165.

³⁷⁹ Kant, *Critica del Giudizio*, § 49.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² Bettinelli, *Dell'Entusiasmo*, cit., pp. 206-07.

³⁸³ Kant, *Critica del Giudizio*, § 49. [Citaz. alterata. Cfr. trad. it. Bari 1970, p. 173.]

³⁸⁴ Pseudo Longino, Περὶ ὕψους, VII, 3.

³⁸⁵ Non è esclusa anche un'influenza sensitiva dell'ambiente di Parma, la stessa che riconosciamo nel Beccaria. Può ritenersi una parafrasi del concetto del Bettinelli la considerazione del Beccaria, volutamente aritmetica, sull'entusiasmo: «[L']entusiasmo sarà in ragione composta dell'interesse di ciascuna di queste idee che lo formano, e delle diramazioni maggiori o minori dell'idea centrale» (*Ricerche intorno alla natura dello stile*, cit., cap. xv, p. 186).

³⁸⁶ Per una sua certa sensibilità sorprendente a captare certe situazioni, non dimentichiamo che il nostro frivolo abate aveva scritto nel 1769 queste parole che sembrano la previsione del 1789: «Ma chi potrebbe dir quali rivoluzioni porterà un secolo come il nostro, che dà segni di novità portentose, né più vedute ne' Secoli trapassati? Qual potenza prevarrà, qual libertà, se l'equilibrio o il disordine, [...] se la sapienza o il furore usciranno da una fermentazione sì generale [...]? So che gli uomini per la via dell'ignoranza divennero fiere, e non è dimostrato che non possano divenirlo per la via del sapere» (*Dell'Entusiasmo*, cit., pp. 263-64 nota).

³⁸⁷ Cesarotti, *Ragionamento*, cit., pp. 222 ss.

³⁸⁸ Conti, *Prose e poesie*, cit., I, Pref., p. 21.

³⁸⁹ Beccaria, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, cit., cap. I.

³⁹⁰ M. Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue* (1785), in *Opere scelte*, cit., I, p. 23.

³⁹¹ «Libro, diremmo, sperimentale», lo definisce W. Binni in *Preromanticismo italiano*, Napoli 1959², p. 64.

³⁹² Si veda A. Di Carli, *Riflessi francesi nell'opera di S. Bettinelli*, Torino 1928; Bonora, *Pietro Verri e l'"Entusiasmo" del Bettinelli*, cit.; e sul Cesarotti G. Marzot, *Il gran Cesarotti*, Firenze 1949.

³⁹³ Cfr. Bettinelli, *Lettere inglesi*, lettera III, in *Lettere virgiliane e inglesi e altri scritti critici*, cit., p. 95.

³⁹⁴ E infatti, reciprocamente: ove si ha l'accento a una analisi del gusto quale attività autonoma; per es. nel caso del Calepio, manca quella criteriologia del bello; e così pure si attenua l'impostazione preclassicistica.

³⁹⁵ M. Cesarotti, *La morte di Ettore* (1794).

³⁹⁶ Per questo motivo abbiamo dovuto trascurare un accenno a un autore acuto come il Calepio, il quale dal suo isolamento partecipò al moto della cultura europea più di altri autori da noi considerati. Il suo contributo al problema del gusto acquista significato soltanto se riferito a episodi culturali europei, che ci proponiamo di trattare altrove.

³⁹⁷ Il primo termine è usato dal Baruffaldi, l'altro dall'Orsi nel corso delle polemiche col Bouhours e col Montani. Cfr. Orsi, *Considerazioni*, ediz. Modena 1735.

³⁹⁸ Cfr. G. Toffanin, *L'eredità del Rinascimento in Arcadia*, cit. È stata contestata giustamente (dal Natali e dal Fubini) la generalizzazione di questo criterio a principio di tutta la critica del Settecento. E infatti, soprattutto nella seconda metà del secolo, l'Algarotti, il Cesarotti, il Bettinelli, il Baretti adottarono spesso atteggiamenti d'indagine spregiudicata. Ma questi autori sono al limite estremo, o già fuori dell'Arcadia. È innegabile, invece, che il criterio dell'autorizzamento per mezzo dei classici fu un fattore presente nelle tesi dell'Orsi, del Manfredi, del Baruffaldi, del Gravina, del Muratori, del Maffei, del Conti, ecc. Quando poi la pietra di paragone non erano i classici latini, lo erano di riflesso gli italiani dei secoli aurei, dal Petrarca al Bembo, o i rinnovatori del classicismo come il Chiabrera. Di qui la contesa tra «i poeti italiani divisi in due: parte imitatori esattissimi dell'antichità, e parte tuttavia alieni da quell'esatta imitazione», gli uni attratti dal modello del Petrarca, gli altri del Chiabrera (cfr. S. Maffei, *Osservazioni letterarie*, Verona 1739, t. 1, p. 161. Contro il criterio dell'autorizzamento è da ricordare, tra le altre, la protesta dell'Algarotti (*Lettere ... intorno alla traduzione dell'Eneide del Caro*, Venezia 1744) e quella del Cesarotti (*Saggio sulla filosofia del gusto*, Roma 1785).

³⁹⁹ J. J. Bodmer e P. Calepio, *Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmackes*, cit.

⁴⁰⁰ L'interpretazione psicofisica dei fenomeni del gusto è di origine cartesiana. Nel Settecento la si trova, al principio dei secoli in Dubos, come a metà del secolo in Burke (non, però, in Hume); in Italia negli illuministi, P. Verri, C. Beccaria, M. Pagano.

⁴⁰¹ Bodmer e Calepio, *Briefwechsel*, cit., p. 17.

⁴⁰² Il contrasto tra *Eurysus* (Bodmer) e *Hypsæus* (Calepio) arieggia (forse volutamente anche nella scelta dei nomi) quelli celebri precedenti tra *Eudoxe e Philante*, e tra *Eugène e Ariste* del Bouhours.

⁴⁰³ La stessa tesi era già stata sostenuta dal Bodmer nel trattato *Von dem Einfluss und Gebrauch der Einbildungskraft*, cit., Prefazione.

⁴⁰⁴ Bettinelli, *Lettere virgiliane*, "L'Editore a chi legge", ediz. cit., p. 3.

⁴⁰⁵ G. Parini, *Discorso inaugurale* (1769) al *Corso sui principi delle belle lettere*, in *Prose*, cit., p. 179.

⁴⁰⁶ Sforza Pallavicino, *Arte dello stile*, Prefazione. Soltanto «procacciandosi la luce dal Sole della filosofia», gli sembra possibile uscire dall'«oscurità [...] ritrovata ne' libri altrui sopra le quistioni ch'io speculava».

⁴⁰⁷ Cfr. Cesarotti, *Ragionamento*, cit., p. 229: «una sana filosofia [...] insegnerebbe [...] a scegliere per oggetto della sua imitazione quell'usanze che sono meno irragionevoli [...] a sentir le rivoluzioni che la ragione coltivata dovea finalmente portar nella massa del pensar umano, volgersi qualche volta alla posterità e cercar di conciliarsi il piacer dei presenti senza perder di vista l'ammirazione dei futuri; tentar anche di far pregustare alla sua nazione qualche principio di questo felice cangiamento, e vestendo la verità de' colori più vivi e più belli, render gli uomini ragionevoli per mezzo dell'illusione. Questo sarebbe l'ultimo segno di gloria al quale potesse aspirar un Poeta».

⁴⁰⁸ Id., *Saggio sulla filosofia del gusto*, in *Opere scelte*, cit., 1, p. 204.

⁴⁰⁹ La debolezza di carattere che sta sotto questo temperamento è documentata dall'epistolario: cfr. in particolare la lettera al Merian, a Berlino, 10 dicembre 1801.

⁴¹⁰ Cesarotti: «tra le virtù dello stile è una debolezza irragionevole il prediligerne alcuna a preferenza, non che ad esclusione delle altre, quando tutte sono ugualmente necessarie, e la migliore d'ogni altra non è che la più opportuna al momento» (*Saggio sulla filosofia del gusto*, cit., p. 213).

⁴¹¹ E. de Arteaga, Lettera 30 marzo 1764, in *Opere*, vol. xxxv, p. 202. Sulle derivazioni

del Cesarotti dagli illuministi, si veda E. Bigi, *Le idee estetiche del Cesarotti*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 1959, n. 3.

⁴¹² M. Cesarotti, *Saggio sul Bello*, pubblicato postumo nel 1809 nel vol. xxx delle *Opere*, cit. alla nota seguente.

⁴¹³ Il saggio non compare nella raccolta postuma delle *Opere* del Cesarotti curata da G. Rosini (Pisa-Firenze 1800-13, 40 voll.). L'editore dovette ritenerlo un programma giovanile non realizzato. In effetti è l'unico suo scritto segnalabile in argomento estetico. Tutto quello che seguirà sarà una progressiva involuzione.

⁴¹⁴ È un po' quello che si può dire del Dubos, qualche decennio prima, nei rapporti col razionalista Crousaz. Anche in quel caso troviamo tra i due una impostazione di problemi sostanzialmente analoga, ma con conclusioni dal segno invertito (si trattava della tematica, oggi tanto attuale, del rapporto tra giudizio descrittivo e giudizio valutativo). E le analogie tra un Diderot e un André, come quelle tra un Dubos e un Crousaz, non possono pensarsi casuali, perché si trovano soltanto tra questi autori e non con altri contemporanei o precedenti. Va aggiunto inoltre che, a fare un confronto, il pensiero della coppia più antica supera di gran lunga in limpidezza, ricchezza e coerenza quello della più moderna.

⁴¹⁵ Questi criteri si riducono a quello di unità: «Omnis porro pulchritudinis forma unitas [est]» (S. Agostino, *Epistola* 18): cfr. pp. 8, 59, 60, 90, 92. Il padre André, gesuita, era cartesiano, amico di Malebranche e incline al giansenismo. Quel principio agostiniano era tradizionale presso i cartesiani: lo aveva sostenuto anche più sistematicamente, al principio del secolo, lo svizzero Crousaz (*Traité du Beau*). Sul padre André si veda la lunga Introduzione di V. Cousin alle *Opere*, Paris 1843.

⁴¹⁶ Le *extravagances*, le *sallies*, i *caprices*, sono tollerati dall'André soprattutto in sede musicale (cfr. c. iv). Ricordiamo già, a questo proposito, T. Ceva: «[V]i sono de' mancamenti che emendati torrebbero il pregio o in tutto o in gran parte a qualche opera di eccellente bellezza [...] e questi devono tollerarsi. [...] Impero ché il puro bello, senza mischianza d'alcuna imperfezione, si trouva solo nella idea; e questa sta troppo in alto, né si vede se non in cielo» (2ª ed. cit., pp. 160 e 162). Anche per il Ceva il concetto dei «difetti quasi necessari» oscilla tra due estremi, dell'opportuno e del tollerabile, come per l'André.

⁴¹⁷ Y. M. André, *Essai sur le Beau* (1741), cap. 1, Paris 1763, I, p. 37.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ Spalletti, *Saggio sopra la Bellezza*, §§ xxvii-xxxii.

⁴²⁰ D. Diderot, *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, in *Œuvres complètes*, Paris 1876, t. x. L'articolo *Beau* ebbe notevole rilievo presso i contemporanei: fu diffuso anche come *specimen* dell'*Encyclopédie*; è inserito in numerose edizioni delle opere scelte di Diderot; A. Comte lo ristampò nella "Biblioteca positiva".

⁴²¹ *Ibid.*, p. 24. [Cfr. trad. it. *Ricerche filosofiche sull'origine e la natura del bello*, a cura di M. Modica, Gaeta 1996, p. 96.]

⁴²² *Ibid.*, pp. 31 e 32 [cfr. trad. it. cit., pp. 107-109]. E in altra parte, alla voce *Beau-Joli* dell'*Encyclopédie*, precisa: «Beauté c'est la puissance ou faculté d'exciter en nous la perception des rapports agréables. J'ai dit agréables pour me conformer à l'acception générale et commune du terme *beauté*; mais je crois que, philosophiquement parlant, tout ce qui peut exciter en nous la perception des rapports est beau» (*Œuvres*, cit., t. xiii, p. 423 [cfr. trad. it. *L'estetica dell'Encyclopédie*, a cura di M. Modica, Roma, 1988, pp. 133-34]). Di qui si può pensare che lo Spalletti abbia ricevuto il concetto dei "rapporti" che compare nel *Saggio sopra la Bellezza*, §§ v e xiii.

⁴²³ *Ibid.*, p. 29. [Cfr. trad. it. cit., p. 104.]

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 33. [Cfr. trad. it. cit., p. 110.]

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 34. [Cfr. trad. it. cit., p. 111.]

⁴²⁶ Anche il Montesquieu (*Essai sur le goût*), sulle orme dell'André e del Diderot, riprende in quegli anni la distinzione di piaceri naturali, che pervengono all'anima «de son union avec le corps» e di piaceri acquisiti «fondés sur les plis et les préjugés que de certaines institutions, de certaines images, de certaines habitudes nous ont fait prendre», ed egli pure, allorché analizza i piaceri naturali non manca d'introdurvi i tradizionali criteri ontologici: unità, varietà, ordine, simmetria (ma non regolarità...). [Cfr. trad. it. cit., p. 39 ss.] Un'altra possibile applicazione dell'estetica dei *rapports* sarà quella che condurrà il Condillac a concepire l'operazione poetica come un'operazione analitica. Ogni forma di invenzione è fondata sull'analogia. «La méthode pour inventer est donc la même que pour raisonner et pour parler. [...] Corneille n'avoit de génie lui-même, que parce qu'il analysoit aussi bien que Newton.

L'analyse fait les poètes, comme elle fait les mathématiciens; [...] elle [...] a fait les Pascal, les Racine et tous les grands écrivains. Ils l'ont apperçue, et ils l'ont prise pour règle: voilà leur génie. L'analogie ne se borne pas à faire les langues: elle fait tous les bons esprits» (Condillac, *La langue des calculs*, 1798, postumo, libro II, cap. I, in *Œuvres philosophiques*, éd. G. Le Roy, Paris 1947-48, vol. II, pp. 470-71).

⁴²⁷ Diderot, *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, cit., p. 27: «Il piacere aspetterà, per farsi sentire, che l'intelletto abbia deciso che l'oggetto è bello». [Cfr. trad. it. cit., p. 101.]

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 41. [Cfr. trad. it. cit., p. 123.]

⁴²⁹ Infatti più tardi Diderot insisterà piuttosto sul principio di finalità, di funzionalità, di utilità, di *destination*, che su quello dei rapporti. Si veda l'articolo *Sur l'art de peindre par Watelet*, e la lettera a M.me Volland (1762).

⁴³⁰ Diderot, *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, cit., p. 39. [Cfr. trad. it. cit., p. 117.]

⁴³¹ Sul Cesarotti vedansi: Binni, *Preromanticismo italiano*, cit.; Marzot, *Il gran Cesarotti*, cit.; Bigi, *Le idee estetiche del Cesarotti*, cit.; Caramella, "L'estetica italiana dall'Arcadia all'Iluminismo", cit., pp. 953-58.

⁴³² Le *Poesie di Ossian* tradotte e commentate dal Cesarotti uscirono a Padova nel 1763.

⁴³³ Cesarotti, *Ragionamento*, cit., pp. 222-23.

⁴³⁴ *Ibid.*, pp. 253-54.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 243.

⁴³⁶ *Ibid.*, pp. 225-26.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 227.

⁴³⁸ Cesarotti, *Saggio sulla filosofia del gusto*, cit., p. 204. È una tesi tipica degli arcadi italiani progressisti, europeisti: si confronti un passo dell'abate A. Conti, vissuto in Francia e in Inghilterra dal 1713 al 1726: «Le cose umane e naturali [...] avendo infinite faccie e relazioni, non si possono imitando rappresentare in tutte le loro parti, circostanze, qualità, effetti, dipendenze; ed è questa forse la principal differenza tra l'opere della natura, e l'opere dell'arte» (*Prose e poesie*, cit., II, p. 124). Ora anche l'arte segue la varietà e la libertà della natura.

⁴³⁹ Cesarotti, *Ragionamento*, cit., p. 226. Cfr. *Saggio sulla filosofia del gusto*, cit., p. 209: «Fu veramente fortuna per la poesia nazionale che i primi padri di essa, Dante e Petrarca, non avessero nei grandi scrittori dell'antichità vertun esemplare del loro genere. [...] isolati e soli con la natura e sé stessi, comunicarono alla poesia italiana l'impronta originale dei loro diversi caratteri».

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 231.

⁴⁴¹ *Ibid.*, pp. 253-54.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 254.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 243.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 244-45.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 243.

⁴⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁴⁷ D. Hume, "Of the Standard of Taste" (1757); trad. it. di G. Preti: *La regola del gusto*, Milano 1946, pp. 76-77 e 57.

⁴⁴⁸ Montesquieu, *Essai sur le goût*, cit.; cfr. *Œuvres*, cit, t. III, p. 560. [Cfr. trad. it. cit., p. 6.]

⁴⁴⁹ Si vedano in proposito le pagine postume del frammento *Saggio sul Bello*. Il *Ragionamento* del 1762, inoltre, preannuncia un trattato che l'autore non scrisse mai, ma di cui espone con compiacenza il progetto. Esso doveva consistere di due libri. Il primo a sua volta di due parti: la prima una specie di deduzione dell'arte poetica: «per quali strade un ragionatore illuminato [...] avrebbe potuto accorgersi della possibilità d'una tale arte» (si può pensare che lo Spalletti, pochi anni dopo, avesse presente questo progetto nei primi capitoli del suo *Saggio sopra la Bellezza*, §§ XVI-XXII). La seconda parte doveva esaminare «colla pura ragione quali modificazioni debba ricever la Poesia da' diversi sistemi religiosi, politici e morali de' vari popoli» (qualche cosa di simile, ma con un tema più limitato, cercò di attuare il Bettinelli in una parte del trattato *Dell'Entusiasmo*, la "Storia dell'Entusiasmo"). Il secondo volume, infine, avrebbe dovuto contenere una «istoria ragionata della Poesia di tutte le nazioni, ed un'analisi imparziale delle opere de' più famosi Poeti» (*Ragionamento*, cit., p. 255; sembra evidente il modello del Gravina, per questo panorama di autori).

⁴⁵⁰ Cfr. *Saggio sulla filosofia del gusto*, cit., p. 204, ove è attribuito diritto di apprezzamen-

to solo a «coloro che partecipano delle qualità degli autori stessi». Questa attitudine è chiamata «sensorio del gusto».

⁴⁵¹ Le tesi del Montani furono esposte in una lettera critica divulgata anonima nel 1705 in risposta alle *Considerazioni* dell'Orsi, stampata poi nel 1709, e infine raccolta in testa al secondo volume delle polemiche contro il Bouhours (Orsi, *Considerazioni*, ediz. Modena 1735), accompagnata da numerose confutazioni. Cfr. in proposito: Croce, "Un pensiero critico nuovo" (1901), ora in *Problemi di estetica*, cit.; Toffanin, *L'eredità del Rinascimento in Arcadia*, cit., cap. IV. Per un punto di vista diverso da quello genio-gusto e pur tuttavia non retorico e intellettualistico, si veda già nel 1715 Crousaz, *Traité du Beau*: «Pour juger de la beauté d'une pièce, il faut se mettre à la place de ceux pour qui elle est faite» [citaz. non reperita].

⁴⁵² Ne manca menzione anche nel *Saggio sulla filosofia delle lingue*, pur ricco di riferimenti.

⁴⁵³ È uno storicismo illuministico, che conclude sempre in senso normativo: «finalmente escludendo tutte le ridicole prevenzioni per antichi, moderni, nazionali e stranieri, si esaminino la religione, le leggi e i costumi di tutti i popoli cognitivi, e la influenza che debbono aver necessariamente sopra la Poesia, i pregiudizi ed i vantaggi che ne derivano, e l'uso ragionevole che potrebbe farsene, e su quest'uso dei rispettivi costumi, non sopra i costumi medesimi si fonda una ragionevole censura de' principali Poeti, che dirige il Genio e fissi il Gusto» (*Ragionamento*, cit., p. 254).

⁴⁵⁴ *La musica*, "Il Caffè", tomo II, 1766, n. 8, ora in P. Verri, *Opere varie*, a cura di N. Valeri, Firenze 1947, I, p. 163 ss..

⁴⁵⁵ *Ibid.*, pp. 163-64. [Citaz. lievemente alterata.]

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 164.

⁴⁵⁷ André, *Essai sur le Beau*, cap. IV, ediz. cit., I, pp. 199-200.

⁴⁵⁸ Lo stesso si dica del successivo *Discorso sull'indole del piacere e del dolore*, 1773.

⁴⁵⁹ Verri, *Discorso sull'indole del piacere e del dolore*, cit., § VII, p. 50.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, § XII, p. 90.

⁴⁶¹ *Ibid.*, § IX, pp. 59-60. Lo stesso principio sarà sviluppato molti anni dopo dallo Herbart, il fondatore del formalismo estetico. Ma nel Verri esso è forse psicologicamente più ricco e approfondito. Dal punto di vista stilistico, questo giuoco di pena-soddisfazione è il compito che egli attribuisce alle pause, alle spezzature, al chiaroscuro, alle dissonanze. Il modello, per il Verri come per lo Herbart, è dato dalla musica. Per lo Herbart, il senso della rappresentazione artistica starà nell'«incontrarsi di differenti movimenti spirituali che egli sul momento, nella loro ressa, teme di perdere, e tuttavia riacquista». L'arte è fatta di queste sospensioni. «Che cosa rimane (domanderà taluno) se le aspettative non si debbono né assolutamente soddisfare né deludere? La risposta è abbastanza facile: non si debbono soddisfare del tutto, ma in modo che il possano tendersi di nuovo. Così le sue dissonanze il soddisfa né le risolve tutte, né con chiuse perfette sino alla fine». E quanto alle azioni drammatiche, «il loro incontro bisogna che ci avvolga in difficoltà, le quali stimolino un'attesa varia e indeterminata [...] ma in modo tale che l'aspettazione delusa nei particolari si trovi nondimeno soddisfatta nel tutto» (*Kurze Encyclopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspunkten*, Halle 1831, sez. I, cap. IX, § 79). La concezione del Verri andava piuttosto in senso emotivo ed evasivo, quella di Herbart e dei suoi seguaci in senso formale, intellettuale; il principio è tuttavia lo stesso, ed è stato ripreso anche recentemente da teorici dell'"informazione". Cfr. L. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago 1959, pp. 32-37: «Nella musica lo stesso stimolo, la musica, attiva le tendenze, le inibisce e vi provvede soluzioni significanti».

⁴⁶² Verri, *La musica*, cit., p. 165.

⁴⁶³ *Id.*, *Discorso sull'indole del piacere e del dolore*, § XII, p. 87.

⁴⁶⁴ *Id.*, *La musica*, cit., p. 163.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 165. È un motivo sul quale il Verri ritornerà nel *Discorso* del 1773: «per uscire dalla tristezza che lo perseguita, l'uomo da sé medesimo si aiuta, e cerca d'abbellire e d'animare coll'opra della fantasia l'effetto delle belle arti, e per poco che abbia l'anima capace d'entusiasmo, come nella casuale posizione delle nubi ei ravviserà le espressioni di figure in vario atteggiamento; così nelle variazioni musicali s'immaginerà molti affetti, molti oggetti e molte posizioni, alle quali il compositor medesimo non avrà pensato giammai» (§ VIII, p. 52). Il Verri qui adotta il procedimento francese del *paradoxe*. Un razionalista avrebbe facilmente obiettato che il suo era un caso limite, marginale: che il rapporto tra partitura ed emozioni non è sempre così gratuito, e che, se i piaceri sono privazione di dolore – come vuole il Verri –, è da vedersi se oltre i piaceri fisici, «che sempre e in ogni paese [...] cagionano pia-

cere», e prima dei piaceri d'opinione, provenienti «dalle usanze [...], dall'esempio e dall'educazione, [...] illusioni, che ingannano noi medesimi» (§ XII, pp. 88 e 85), non vi sia una zona di piaceri d'opinione universali al pari di quelli fisici. Certo l'André era troppo rapido nell'includerli senz'altro nel «beau musical naturel» (*Essai sur le Beau*, cap. IV, ediz. cit., I, pp. 207 ss.); ma il Verri è un po' troppo rapido nell'escluderli – tanto più che deve ammettere l'esistenza di alcuni effetti emotivi originari e costanti (*La musica*, cit., pp. 167-68) e riconoscere che l'assoluta soggettività e fattizietà loro è stata introdotta da lui soltanto in via di ipotesi (p. 163).

⁴⁶⁶ Id., *Discorso sull'indole del piacere e del dolore*, § VIII, p. 52. Anche in questo caso il Verri espone la tesi col metodo del paradosso, in polemica contro taluni musicisti suoi contemporanei: «ascoltando io le loro composizioni, la mia immaginazione supplisce e, dando forza alla musica, fa nascere in me quegli affetti che il compositore non conobbe mai» (*La musica*, cit., p. 169). Questo *paradoxe* del 1766 è diventato oggi un tema assai naturale. Rimandiamo per questo argomento alla nostra *Esthétique contemporaine*, cit., cap. XVII.

⁴⁶⁷ Hume, "Of the Standard of Taste", trad. it. cit., p. 57.

⁴⁶⁸ H. Home, Lord Kames, *Elements of Criticism*, Edinburgh 1762, cap. XXV; trad. it. in Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, cit., II, p. 736.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 734.

⁴⁷⁰ Verri, *La musica*, cit., p. 166. [Citaz. alterata.]

⁴⁷¹ André, *Essai sur le Beau*, cap. VIII, ediz. cit., II, pp. 188-89.

⁴⁷² Condillac, *Traité des sensations*, pt. I, cap. VIII, § 7 [trad. it. cit., p. 74]. Vi sono bensì anche emozioni dovute al carattere di certa musica che «imita il canto degli uccelli, il tuono, la tempesta, o i nostri sospiri o pianti le nostre grida di gioia», aggiunge il Condillac in nota; ma questi sono fenomeni di associazione secondari: «independentemente da questa imitazione, la musica trasmette al cervello impressioni che si diffondono in tutto il corpo producendovi emozioni».

⁴⁷³ Questa non è assente né nello Hume, né nello Home, né nello Condillac (di quest'ultimo si veda il *Traité des sensations*, pt. IV, cap. III, §§ 5 e 7).

⁴⁷⁴ Per il saccheggio che gli Enciclopedisti fecero del pensiero del Dubos, spesso senza citarlo, si veda Lombard, *L'abbé Dubos*, cit., pp. 339 ss. Quanto all'influenza del Dubos sul Verri, si veda la distinzione che il Verri fa tra il «giudizio de' professori» e il «giudizio degli uomini che sono particolarmente affezionati alla musica», a tutto favore di quest'ultimi: è la distinzione del Dubos tra *gens du métier* e *public* (cfr. *La musica*, cit., p. 168; *Réflexions*, capp. XXI-XXV).

⁴⁷⁵ Fr. Jeffrey, recensione all'opera di Alison, sulla "Edinburgh Review", 1811 (poi articolo "Beauty" nell'*Encyclopaedia Britannica*, 1824; cfr. trad. it. in Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, cit., II, p. 919). Il principio di Jeffrey è in generale che «la bellezza che attribuiamo ad oggetti esterni è soltanto un riflesso delle nostre emozioni interiori» (*ibid.*, p. 924), che «esige una certa attività dell'immaginazione» (*ibid.*, p. 938). A nostro parere, si eccede invece se si vuol vedere nelle tesi di Alison e di Jeffrey un'anticipazione della dottrina della *Einführung*. Per questa interpretazione, v. Rossi, *ibid.*, p. 926 nota; e Alfieri, "L'estetica dall'Illuminismo al Romanticismo fuori d'Italia", cit., § 5.

⁴⁷⁶ Beccaria, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, cit., cap. XVI, p. 206.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, cap. VIII, p. 144.

⁴⁷⁸ Il saggio dello Hume uscì nel 1757 [in *Four Dissertations*], in aggiunta agli altri *Essays Moral and Political* pubblicati nel 1741. Il saggio del Montesquieu uscì postumo come voce "Goût" sull'*Encyclopédie* nello stesso anno. Lo scritto fu pubblicato nelle opere come frammento.

⁴⁷⁹ Montesquieu, *Essai sur le goût*, cit.; cfr. *Œuvres*, cit., III, p. 559. [Cfr. trad. it. cit., p. 4.]

⁴⁸⁰ Cfr. Wellek, *Storia della critica moderna*, cit., pp. 127-28.

⁴⁸¹ J. F. Herbart, *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, Königsberg 1813, pt. III, cap. I, §§ 87 e 88. Errore della *critica* è la sua «imperatività», «nel far valere astrazioni malsicure, forse addirittura prive di valore». «Ma [...] anche gli ammiratori son da temere [...] recano in ciò ch'è misurato e chiuso la loro infinita nostalgia di beatitudine; quasi volessero infrangere le opere o crearle nuovamente mediante l'interpretazione» (trad. it. di G. Vidossich: *Introduzione alla filosofia*, Bari 1927², § 88, p. 111).

Parte seconda

Il concetto di “gusto” nell’Inghilterra del Settecento

1 – Italia e Inghilterra al principio del secolo

I criteri del gusto nell’Inghilterra del Settecento non erano diversi da quelli che si incontrano in quegli anni in Italia, e se mai, per la diffusa anglomania e per il progressivo decadere del nostro petrarchismo, erano gli stessi in anticipo. È significativo che di quell’ideale di scrittura minuziosa e pittorica che era proprio dell’Arcadia illuministica, gli eruditi italiani, dall’abate Conti all’abate Bettinelli, non trovarono esemplare migliore del *The Rape of the Lock* del Pope ¹. E la cosa non stupisce. Non solo gli esempi ma anche le regole non erano diverse. Già nel 1692, nel suo saggio *Sulla poesia*, il Temple aveva prescritto che l’immaginazione del poeta «si addentri in ogni angolo e [...] sopra mille piccoli oggetti o immagini del mondo e somiglianze fra essi non visibili per l’occhio comune» ². Riconosciamo il «particolareggiamento» del Castelvetro, divenuto tanto attuale nella nostra Arcadia (non interessa qui come questo concetto fosse arrivato in Inghilterra). Non molto tempo dopo lo scrittore John Dennis apriva il secolo con un programma di «progresso e riforma» della poesia ³, al pari e prima del nostro Muratori, insistendo egli pure sulla dote dell’evidenza, sul «metter sotto gli occhi». Il Dennis inoltre, molto prima di chiunque altro, traeva da Longino la tesi dell’entusiasmo poetico come passione: ma «passione guidata dal giudizio [...] altrimenti sarebbe pazzia». Qualche anno dopo l’abate Ceva ⁴ parlava dell’estro poetico come di un *pazzo* («potenza quantunque animalesca») governato da un *savio*, l’intelletto.

A vero dire, non mancavano anche i fautori del discorso poetico *generalizzato*: lo Shaftesbury, l’imperversante Dottor Johnson (il quale esigeva a ogni occasione «grandeur of generality», ammoniva che «the business of a poet [...] is to examine not the individual but the species [...], and [he] must neglect the minutes discriminations») ⁵, e il Reynolds, il quale gli faceva eco in sede figurativa («The grand style of painting requires this minute attention to be carefully avoided») ⁶: ma erano strascichi del *grand siècle* francese. Più frequenti rimarranno, anche con l’avanzare del secolo, i fautori del “*particularizing*”. L’imma-

ginazione secondo lo Addison è tutta un visualizzare, simile alla «dipintura poetica» del Muratori. Anche J. Warton vorrà «clear, complete and circumstantial images» e a proposito di un poeta suo contemporaneo, il Thomson, loderà il «full, particular, and picturesque [...] assemblage of circumstances»⁷, le «innumerable [...] little circumstances in his descriptions, totally unobserved by all his predecessors»⁸ e farà di questa minuta dipintura il carattere specifico della poesia nei confronti della storia. È una tesi, quest'ultima, che ci è ben nota in Italia⁹, e che in Inghilterra compare anche prima che con il Warton, con lo Hume¹⁰. In seguito Lord Kames non mancherà di insistere che «images, wich are the life of poetry, cannot be raised in any perfection, otherwise than by introducing particular objects» e nel rifiutare in poesia ogni «abstract and general term»¹¹. G. Campbell raccomanderà «not only to particularize, but even to individuate the object presented to the mind»¹². Questi pochi accenni dicono sufficientemente quanto fosse simile nei due paesi la tematica del gusto.

2 – La nozione del gusto: Muratori e Shaftesbury

Se da noi la sapienza retorica e la competenza stilistica erano forse più evolute, in Inghilterra viceversa, per influenza dell'empirismo di Hobbes e di Locke e del platonismo della scuola di Cambridge, era assai più sviluppata l'attitudine alla riflessione. Non ci meraviglia quindi che là si incontrino di frequente quelle formulazioni del concetto del gusto che mancavano nei contemporanei italiani. Se poi esse siano soddisfacenti, se mantengano le loro promesse metodologiche, è un'altra questione.

Oltre alla evidenza di quei *criteri* di gusto che abbiamo detto, non manca anche sul *concetto* del gusto una certa analogia tra l'esperienza inglese e quella italiana. Il concetto del *buon gusto*, principio insieme di stile letterario e di condotta morale che abbiamo conosciuto nelle *Riflessioni* del Muratori, non è del tutto lontano dal concetto del gusto di un inglese allora celebre, lo Shaftesbury. E aggiungiamo subito che l'eterogeneità delle rispettive nozioni è maggiore della loro affinità, ma vale la pena di notare anche questa.

Il «buon gusto universale» o discernimento del Muratori si risolve in ubbidienza agli universali scolastici, *verum, bonum, pulchrum*; e questi a loro volta si traducevano nelle usuali norme della retorica, *docere, movere, delectare*¹³: «il Vero e il Buono [...] debbono portare con esso loro la poderosa raccomandazione della Bellezza, o sia per la novità delle cose, o per la facilità e chiarezza delle divisioni, delle distinzioni, dell'ordine, del metodo»¹⁴. In una trattazione così obsoleta, ciò che vi era di vivo consisteva proprio in un curioso neologismo: per cui

si chiamava «gusto» l'intelletto nella sua intenzionalità etico-sociale: che è poi ciò che fece tanto apprezzare le *Riflessioni* dai contemporanei e che le fa ancora stimare oggi dai critici¹⁵. Ma ciò che giocò un cattivo servizio al Muratori fu la sua eccessiva coscienza stilistica. Quel bello, percepito come esornativo del Vero e del Bene, egli lo interpretava in modo diverso per la prosa e per la poesia, «altre essendo le leggi, e le libertà de' poeti, altre quelle de' prosatori»¹⁶. Per la prosa norma era l'«ordine», la «chiarezza» (e il Muratori inchinava all'eloquenza «necessaria» di Cartesio)¹⁷, per la poesia era la fantasia o riflessione ingegnosa, l'artificio (legittimo come linguaggio delle passioni). Una distinzione tanto giusta che vi si potrebbe riconoscere anticipato il concetto fondamentale della dottrina vichiana e delle teorie preromantiche e addirittura della critica semantica moderna, ma che in effetto, nel modo come il Muratori la specificava, era piuttosto un ritorno al passato, alle distinzioni del Castelvetro o del Pallavicino (fantasia che è meraviglia e meraviglia che è artificio), anzi che non un avvicinamento alla mentalità del suo tempo o a quella delle generazioni future. Aggiungiamo che, oltre a tutto, ne risultava una interpretazione della poesia incompatibile con il concetto del «buon gusto» inteso come ragione etica sostenuto nelle *Riflessioni*. Se il linguaggio delle «immagini fantastiche artificiali» era il linguaggio degli affetti, e se gli affetti erano precipuamente «leggerezze» o «delirî amorosi», allora questi ultimi «come non potranno chiamarsi nocivi al buon Governo Civile?»¹⁸. Di qui la necessità di interventi moralistici che danno un'interpretazione restrittiva, e perciò tanto più artificiale, alla già artificiale «perfetta natura». Le passioni rappresentate dal poeta erano quelle di una natura iperbolicamente perfetta, e natura perfetta significava anche natura morale (per ciò il Tasso era superiore a Omero)¹⁹.

È noto che un più intimo e più spontaneo accordo dell'esigenza estetica e di quella morale riuscì invece allo Shaftesbury. Anche il suo pensiero è tutto governato dal concetto del «gusto», e anche questa volta il buon gusto coincide con un «senso comune o naturale» che opera tanto nella sfera estetica che in quella etico-sociale («bellezza e bene sono sempre una stessa cosa»)²⁰, e che oscilla tra il sentimento immediato e il giudizio riflessivo («senso o idea», dice frequentemente lo Shaftesbury). È un apprezzamento dell'armonia e del ritmo, nelle cose tanto esteriori che interiori: della proporzione di un'architettura come della regolarità di una condotta o della coerenza di una vita²¹. Un tale senso dell'«ordine e perfezione»²² appartiene soltanto «a menti ricche [...] di scienza e di cultura» (l'ignorante è ristretto al suo particolare, è egoista, e così perde l'ordine dell'universo)²³. Non è innato: «Quanto tempo occorre per educare un vero buon gusto! [...] Occorrono pene e fatiche, occorre tempo anche per coltivare un genio nativo già atto e pronto»²⁴. Lo Shaftesbury parla di un «discernimen-

to [...] non derivante soltanto dalla natura», di un «entusiasmo», che tuttavia è risultato di educazione, di παιδεία platonica: di «arte severa» e di «regole rigide». L'«abitudine, la pratica e la cultura devono precedere un intendimento [...] così sviluppato [...]». Un gusto legittimo e ragionevole non può venir generato, creato, concepito e prodotto, se non lo precedono il lavoro e le fatiche della critica»²⁵. Mancheranno di gusto «quegli indolenti e supini autori, esecutori, lettori, uditori, attori e spettatori, che, non accettando altra regola che il loro umore per giudicare di ciò che sia bello o piacevole [...], respingono l'arte dell'esame critico, con la quale soltanto sarebbero capaci di scoprire la vera bellezza e il vero valore di ogni oggetto». Il gusto perciò sarà il privilegio di «un gentiluomo raffinato ed educato», capace di «sottomettere il proprio umore e la propria fantasia a specifiche regole»²⁶. Solo che sostituiamo a quel «gentiluomo» (il quale aspira a essere un buon dilettante, un *virtuoso*) un altro tipo di discendente dall'Umanesimo, l'erudito, il competente, o addirittura il pedante, e avremo un discorso non diverso da quello del Muratori nelle *Riflessioni sopra il Buon Gusto*.

La differenza è lì: tra il gentiluomo e il dotto. È noto che il Muratori, nelle sue *Riflessioni*, faceva campione del «buon gusto», l'erudito. Shaftesbury viceversa: «Sono persuaso – scriveva – che essere un *virtuoso*, tanto quanto si addice a un gentiluomo, è un passo più alto [...] che essere quello che oggi si chiama un dotto»²⁷. Era la differenza tra «quell'eccellente scuola che chiamiamo il mondo»²⁸ e la biblioteca.

Va da sé che quel «gentiluomo», quel «virtuoso» non significano poco: significavano l'aspirazione (virtuosa, dilettantesca) al Tutto, all'armonia in ogni aspetto dell'universo, la derivazione da Spinoza, la coincidenza con Leibniz, l'ottimismo panteistico: tutte cose che non attribuiremo a Muratori. Ma fino a un certo punto il parallelo tra i due concetti illuministici di gusto – un gusto che è ragione, che coincide con il senso morale e sociale, che si educa, che si disciplina con le regole, ecc. – sussiste. Per entrambi il gusto si confonde col raziocinio, col «senso comune», e questo col giudizio pratico: è una «chiara nozione [...] di ciò che si deve preferire e considerare importante in tutti questi argomenti che dipendono dalla scelta e dall'apprezzamento»²⁹; lo si acquisisce con le regole. Entrambi gli autori inoltre prendevano ispirazione dal secolo precedente. L'entusiasmo dello Shaftesbury si rifaceva all'*amor dei intellectualis* dello Spinoza; la fantasia del Muratori alla *maraviglia* barocca. E anche l'appello alle regole, il controllo del giudizio, il ricorso alla didattica contro i disordini dell'«umore poetico», erano il retaggio della trattatistica normativa o addirittura giudiziaria del Seicento (Tassoni, Boccacini, Malherbe, Chapelain, D'Aubignac, Rapin, Boileau, Bouhours, ecc.). Tuttavia la loro epoca respingerà (o limiterà) entrambi questi fattori: l'entusiasmo e la fantasia irrazio-

nali non meno che le regole razionali (gli uomini del Settecento saranno per la ragione e i suoi principî, ma non per le regole, per le norme). Solo nella seconda metà del secolo si ritroveranno questi temi: il genio, l'entusiasmo, il fantastico, l'immaginoso, e insieme la deduzione, la dottrina, il sistema: ma con un senso completamente mutato.

Una differenza c'è tuttavia, tra i due autori, in sede criteriologica (proprio in quella che abbiamo veduto essere la piazzaforte del Muratori). I contemporanei italiani non seguirono infatti il programma della «perfetta natura» del Muratori, né del suo «meraviglioso»: si attenero all'εἰκός piuttosto che al θαυμαστόν: l'Arcadia lasciò cadere proprio l'ispirazione manieristica e barocca del Muratori. Viceversa il principio dell'armonia e della proporzione dello Shaftesbury avrà un enorme seguito. E ciò perché il suo platonismo concorreva con una tendenza già diffusa in Europa, entrata nella cultura del secolo da altre fonti: in Francia (Crousaz, André) da Cartesio e Malebranche, in Germania (Baumgarten, Mendelssohn) da Leibniz. Gli inglesi stessi quel che accettarono dallo Shaftesbury lo trasformarono subito in senso empiristico (Hutcheson, Gerard, Hume), rifacendosi a Locke. L'innovazione dello Shaftesbury ebbe fortuna perché si inseriva su una tradizione più vitale di quella del Muratori.

A differenza del Muratori, lo Shaftesbury fu di quelle personalità singolari alle quali giovano non meno i difetti che i meriti: in questo caso gli giovarono gli studi interrotti, e quindi un complesso antierudito, e un temperamento di *coxcomb*, che gli permetteva di affrontare i problemi più profondi con una felice superficialità. Il risultato più fortunato di questa attitudine fu il concetto di *sensus commune*, o *naturale*, o *gusto*. Un maggiore approfondimento l'avrebbe costretto con molta probabilità a precisare questo "senso interno" nel modo tradizionale, in forma di giudizio, di atto riflessivo. Mancando nella cultura inglese una problematica del *verosimile* analoga a quella celebre italiana, difficilmente egli avrebbe potuto pervenire a far del senso comune una facoltà del probabile, e come tale una conoscenza preriflessiva, anteriore al giudizio di vero e di falso³⁰, valida per l'etica come per la poetica, a quel modo che veniva facendo in quegli anni il Vico³¹. Ma proprio il disinteresse speculativo lo salvò: gli permise di formulare un concetto generico senza precisarlo, o meglio precisandolo in modi diversi, ora come un «trasporto fanatico» e ora come un'«educazione», senza una sicura coerenza ma con molta efficacia, su un piano più letterario che filosofico. In sostanza egli voleva indicare una attitudine spontanea e immediata, una dote istintiva, ma che si acquisisce e che si educa servendosi di regole e modelli (su per giù come si acquisisce una capacità sportiva, uno "stile", che diventa infine natura). Ma non approfondì il problema. Come che sia, questo "senso" o gusto soddisfaceva tanto l'ispirazione irrazionalistica che in quegli anni veniva at-

tinta da Longino (il *Del sublime* fu tradotto in inglese nel 1652, prima ancora che in Francia), quanto l'ispirazione razionalistica venuta da Boileau (due tendenze tanto poco in contrasto, che Boileau era stato il primo traduttore di Longino, 1674); perciò ebbe una straordinaria meritata fortuna. Pensarono i successori scozzesi (Hutcheson, Smith, Reid, Stewart, Blair) a precisare e a restringere quella nozione.

Concluderemo dunque che se la definizione del gusto dello Shaftesbury aveva la proprietà di coincidere con un generale giudizio di valore, sia etico che estetico ³², al pari del "buon gusto" del Muratori, essa si distingueva tuttavia dalle definizioni del Muratori per un altro aspetto: per il mescolare, senza farci caso, entusiasmo e riflessione, sensibilità e intelletto. Più meditato e scrupoloso, il Muratori aveva optato per l'intelletto, per il «judicio»; e aveva intraveduto anche il problema che questo giudizio presenta: di essere un giudizio individuale, frutto di induzione, un risultato intellettuale naturale, da «non potersi [...] insegnar coll'arte» ³³. Ma non aveva portato molto lontano il suo esame, e non aveva individuato la struttura di questa operazione del giudizio singolare: come esso trovi, scopra o produca, volta per volta, la legge da imporre in una particolare circostanza. Era ritornato invece ai criteri universali del *delectare*, del *movere*, del *prodesse* tradizionali ³⁴. Non solo la sua serietà non lo aveva portato molto lontano, ma anzi gli aveva fatto riassorbire il giudizio valutativo in un giudizio classificatorio, e gli aveva fatto scartare senza accorgersene e senza discuterlo l'altro aspetto del gusto: quello dell'immediatezza, della sensibilità, dell'entusiasmo. Una certa superficialità al contrario aveva giovato allo Shaftesbury, il quale aveva ammesso senza discriminarli i due aspetti, quello intuitivo e quello riflessivo. Tutto il preromanticismo si rifarà a questa mescolanza o confusione.

3 – Addison e Muratori

Un altro nome di autore celebre in quegli anni, il nome dello Addison, richiama, molto più spontaneamente di quello dello Shaftesbury, un riferimento al Muratori. Sono state notate infatti dai critici diverse somiglianze tra i due, soprattutto quanto alla caratteriologia dell'arte. Le categorie caratteriologiche dello Addison infatti (il grande, il nuovo, il bello) si trovano già nella *Perfetta Poesia* del Muratori. Ma bisogna tener presente che il criterio del «grande» (*greatness*) poteva venire a entrambi da Longino, divulgato dal Boileau e dal Dennis, e caro allo Shaftesbury ³⁵, e il «nuovo» (*novelty, uncommon, surprising*) era un retaggio secentistico non meno diffuso in Inghilterra che in Italia ³⁶; la «perfetta natura», il bello ideale, infine, nel particolar modo come era concepita, derivava tanto ad Addison che a Muratori da Ba-

cone (non dai neoplatonici, non dal Bellori, come invece nel caso dello Shaftesbury).

Quanto alla sua definizione del gusto, essa è semplice ed efficace, del migliore stile settecentesco; dice che il gusto, o il buon gusto, o «fine taste in writing», è «quella facoltà dell'anima che discerne le bellezze di un autore con piacere e i difetti con avversione»³⁷. È una definizione che assomiglia apparentemente a quella del Muratori. In realtà presenta due differenze capitali. Il gusto o giudizio per il Muratori era «quella virtù dell'intelletto, che c'insegna a fuggire, e a tacere tutto ciò, che disconviene, o può pregiudicare all'argomento da noi impresso, e a scegliere ciò, che gli si conviene, o può giovargli»³⁸. Aveva cioè il carattere di prescrizione tecnica. Il gusto dell'Addison è una semplice «facoltà di discernere», ha carattere più descrittivo. È perciò più fedele alla sua etimologia: un *degustare*; concetto che possiamo oggi ritenere insufficiente, ma che era un progresso rispetto al gusto come *prescrivere*. Una seconda differenza è questa: che benché lo Addison metta genericamente il gusto tra le facoltà intellettuali, non lo confonde senz'altro con il «giudizio», o «virtù dell'intelletto», come faceva il Muratori. La sua definizione è meno compromessa in senso intellettualistico. Va detto tuttavia che essa pure, come un bel frutto, contiene un piccolo verme: la parola «discernere» (*discern*).

L'intellettualizzazione introdotta da questo concetto non derivava necessariamente da una lettura del Muratori, ma con molta probabilità dai concetti secenteschi allora correnti di *ingenium* e di *judicium*: l'uno l'«habitus identitates rerum observandi» e l'altro l'«habitus diversitates rerum observandi». Addison si rifaceva a Locke, il quale aveva separato, al seguito di Hobbes, *wit* e *judgment*, fantasia e raziocinio: facoltà l'una di associare le idee, l'altra di dissociarle. Per Locke l'una era prontezza di memoria e di apprendimento, attitudine alle metafore, l'altra attenzione alle differenze, alle qualità specifiche. In un caso capacità di cogliere i pregi, nell'altro di distinguerli. Il gusto per lo Addison doveva essere l'incontro di entrambe queste doti. Ma la seconda facoltà, in Locke come in Addison, prevale. Si tratta non tanto di *gustare*, ossia di sentire, ma di gustare i «pregi distintivi». L'uomo dotato di gusto sa gustare «the distinguishing perfections, or, if I may be allowed to call them so, the specific qualities»³⁹. Il godere (che è senso o sentimento, sensibilità) implica il distinguere (che è intelletto, giudizio). La classificazione separata delle due facoltà, associare e distinguere, *ingenium* e *judicium*, non impedisce che la seconda si mescoli con la prima. D'altra parte è una classificazione che risale più su di Locke e di Hobbes, al *De dignitate et augmentis scientiarum* di Francesco Bacone, e anche in Italia era venuta di lì. Il primo modo di conoscenza, per Bacone, produce miti, ed è proprio dei fanciulli e dei poeti; l'altro produce concetti, ed è dei sapienti. Questa dicotomia cor-

re in Europa per tutto il Seicento con usi e risultati vari, non di rado ambigui ⁴⁰. Nel primo Settecento la si incontra in Inghilterra in Addison e in Burke, in Germania in Wolff ⁴¹ e in Baumgarten ⁴², in Italia in Muratori e in Vico.

Sappiamo anche che i nostri autori davano all'*ingenium*, all'*habitus identitates observandi* (o *vis rerum imagines conformandi*, o *vis diversa coniungendi*) la più larga estensione, assorbendo spesso nel concetto di ingegno anche la *fantasia* ⁴³. In cambio trascuravano l'autonomia del *gusto*. Il gusto era fatto senz'altro uguale a giudizio. Tanto si difendeva l'indipendenza del discorso poetico, quanto si trascurava quella del discorso critico. Si proteggeva il primo dalle pretese dei fautori della ragione (così il Muratori, l'Orsi, il Ceva, il Conti, il Montani, il Maffei ecc.); viceversa si abbandonava il secondo al campo del razionale. Il gusto, o buon gusto, veniva inteso soprattutto come discernimento ⁴⁴: un «saggio Governatore ed Aio» ⁴⁵. Questo richiamo chiarisce comparativamente la posizione dello Addison. Se anche nella definizione dell'Addison il gusto è un *discernere*, ora sappiamo dove sta la sua differenza. Non è più un "governatore ed aio". Su questa base fu possibile all'Addison e dopo di lui agli altri inglesi tener fermo a quella separazione del *gusto* dal *giudizio* razionale che s'incontra nella prima definizione secentesca del gusto, quella dello Zuccolo (un «discorrere senza discorso»), e che si ritrova via via per tutto il Seicento ⁴⁶, e che nel XVIII secolo non era dimenticata quasi mai nelle trattazioni straniere, mentre in Italia (per un eccesso di reazione antibarocca proprio di una cultura tanto intrisa ancora di barocco) curiosamente la si trascura o la si abbandona. E fu possibile nello stesso tempo cercar di conciliarla con l'esigenza di razionalità, di riflessione, di metodo, propria della mentalità illuministica.

4 – *Il superamento della retorica*

Nelle poche pagine che lo Addison ha dedicato a questioni di estetica, possiamo riconoscere un primo tentativo, sommario ma efficace, di individuare la nozione del gusto secondo che la pensava l'uomo del Settecento: un degustare intellettuale. Come vedremo, si tratta di una nozione più articolata e meno semplice di quel che sembra a prima vista. Il procedimento dello Addison non è dottrinale: non dice e dice quel che dice, ma dice semplicemente, e in una ammirevole prosa. A nostro parere, accanto ai pregi di sensibilità e di finezza che gli vengono usualmente riconosciuti, egli ha anche un merito speculativo non indifferente. Per il primo egli ha veduto il doppio aspetto che è proprio del giudizio di gusto, anche se la sua natura di letterato e gli strumenti logici dei quali disponeva gli impediscono di precisare e di

approfondire la questione (ma non lo faranno nemmeno filosofi celebri come Hume, e trattatisti sistematici come Home, che affronteranno l'argomento dopo di lui).

Egli vede che il giudizio di gusto implica un giudizio *di fatto* e un giudizio *di valore*. Esige infatti che si individuino *the specific qualities* di un autore (giudizio di fatto): prescrive al critico, di fronte al testo di uno scrittore, di «scoprire i diversi modi di pensare e di esprimersi che lo distinguono dagli altri autori, e anche le diverse infusioni di pensiero e di espressione altrui, e i diversi autori da cui le ha prese»⁴⁷. Come non riconoscere in questo procedimento le richieste di analisi storica e stilistica e semantica che la critica moderna ha laboriosamente fatto proprie? D'altra parte come non avvertire che questo procedimento analitico di individuare le *specific qualities* (che hanno il carattere intellettualistico del *discern*), costituisce piuttosto un *antecedente* del gusto che un atto di gusto? Contemporaneamente lo Addison attribuisce infatti al gusto anche il carattere di giudizio di valore, di valutazione, di scelta. Ma anche in questo caso il gusto viene intellettualizzato, in quanto *discern*: è discernimento di parti, dissociazione dell'arte in pregi e vizi, secondo la tradizione critica del tempo, un cogliere *the distinguishing perfections*, un «distinguere bellezze e difetti»: ciò che in realtà non è più il gusto ma un *conseguente* del gusto. È evidente quale è il pericolo di questa formulazione. Di cogliere il concetto del gusto, per dir così, a forcilla, individuando due nozioni estreme che lo accompagnano e lo inquadrano, ma che, anche associate, non lo definiscono. L'idea del gusto, il degustare mentale del Settecento, infatti, non era né un distinguere qualità né un distinguere godimenti, ma se mai (a voler accettare questi termini) un godere qualità distinguendole.

Non abbiamo fatto questa riserva per diminuire il merito dello Addison, ma perché questa difficoltà di cogliere l'aspetto insieme *descrittivo* e *valutativo* del gusto comporta un pericolo che andrà aggravandosi dopo di lui: la tendenza a considerare indiscriminatamente il problema del gusto ora tutto sotto un aspetto, ora sotto l'altro; in entrambi i casi dandone una versione eccessivamente intellettualizzata. Questo fece sì che gli inglesi, se non tornarono a identificare il gusto col giudizio razionale, spesso li confusero o li mescolarono. Detto questo, dobbiamo precisare quello che è il merito principale dello Addison, dal quale discende anche l'originalità della definizione che or ora abbiamo veduta. Tale originalità infatti risulta soltanto quando si abbia presente in che modo quella nuova concezione del gusto è condizionata da un nuovo punto di vista sull'insieme del problema.

Il nuovo punto di vista, l'abbiamo indicato sopra. Il gusto cessa di essere un "governatore ed aio". Cioè, se non cessa di essere intellettualmente un giudizio, è però un giudizio valutativo (anzi valutativo-descrittivo), non è più un giudizio prescrittivo. Come tale serve

principalmente all'amatore, o al critico che gode dell'opera d'arte, non all'artista che la compone. Il punto di vista retorico della poetica come codice artigianale è caduto. Il critico diventa, al più, un consigliere e amico del lettore, cessa di essere un legislatore o un supervisore tecnico dell'autore. È un punto di vista che, con minor vivacità, veniva condiviso in quegli anni anche dallo Shaftesbury. Da questa presa di posizione (della quale non vogliamo qui ricercare gli eventuali precedenti) nasce il privilegio della saggistica inglese del Settecento: di essere la prima psicologia, o antropologia, o anche fenomenologia (volendo usare un termine moderno e improprio per ottenere maggior rilievo) dell'esperienza estetica. E di non essere più in nessun modo una retorica.

I materiali di cui poi si serve lo Addison possono anche risultare nozioni non nuove. Nuova è la freschezza e la semplicità con cui egli vive personalmente quelle esperienze, e i risultati che ne trae. Si possono trovare le sue fonti nelle trattatistiche del Seicento, come in quelle dei suoi contemporanei italiani, Gravina e Muratori, come in tutti i testi che rimandano alla dottrina di Aristotele, e talvolta, conforme alla recente moda, a Longino. Ma tutto è trasformato dall'intelligenza e dall'umanità dell'autore, e così una tematica erudita fa posto a una antropologia del gusto coerente e originale, vivace come un'esperienza vissuta.

5 – La caratteriologia estetica dello Addison

I saggi più significativi pubblicati dallo Addison sullo *Spectator* sono due, entrambi del 1712: uno sui «piaceri dell'immaginazione» e uno sulle «caratteristiche del gusto». Il primo contiene la caratteriologia estetica dell'Addison, destinata a diventare non meno celebre di quella degli italiani. Del secondo si è già parlato a proposito del suo concetto del gusto, e vi ritorneremo più avanti. È opportuno seguire quest'ordine, perché vedremo come la sua impostazione del problema del gusto è originale in quanto nasce da una nuova impostazione del problema del bello.

A prima vista la caratteriologia dello Addison sembra proposta in modo abbastanza tradizionale, o quanto meno non molto dissimile da quella del Muratori. È quasi d'obbligo infatti paragonare i due autori, i quali hanno in comune le categorie del *grande*, dello *strano*, del *bello*. Ma della criteriologia dello Addison contenuta nei *Piaceri dell'immaginazione* colpisce immediatamente l'organicità, la chiarezza sistematica. Pochi discorsi sono così brevi, completi e coerenti. Qui basti dire che l'autore parte da una distinzione assai significativa per la mentalità artistica del primo Settecento, fondata sul primato del sen-

so della vista. Vi sono immagini visive e immagini mentali. Le prime sono percezioni ottiche: ce le offre la natura e ce le offrono certe arti (architettura, giardinaggio) che noi oggi diremmo “presentative”⁴⁸. Le altre sono evocazioni, o spontanee o occasionate da mezzi artistici: i quali possono risultare più o meno analoghi agli oggetti evocati; arti, oggi diremmo, più o meno “rappresentative”; i due estremi di queste erano per lo Addison la scultura e la musica⁴⁹. Le *percezioni* ottiche danno piaceri primari, le *evocazioni* mentali piaceri secondari. Le une e le altre sono affini, hanno in comune l’aspetto visuale⁵⁰.

In tutti i casi ciò che suscita il piacere è la presenza di tre categorie conoscitive: il grande, il nuovo, il bello. E certo nella formulazione di questi concetti sono palesi i suggerimenti di Longino (il grande, il sublime), di Platone (la simmetria, la proporzione, l’ordine), e forse degli scolastici (l’esaltazione del colore), di Bacone, o forse di Muratori ispirato da Bacone (il perfezionar la natura), dei secentisti più recenti (la novità, la meraviglia)⁵¹. Ma ciò che più importa è che da questa erudizione escono nozioni rinnovate e originali.

Così egli per il primo, sulla scia di Longino, oppone il bello al sublime (grande): non semplicemente li associa e li fonde come Boileau, Dennis, Muratori. Ed è il primo non solo a entrare veramente nello spirito dello Pseudo Longino, ma a farlo moderno. Temperamento pacato e arguto, lo Addison è il primo a intendere il senso di *astonishment* proprio del sublime, e a farne qualcosa di diverso tanto da una categoria retorica quanto da un fattore passionale, come nel caso del Dennis, riassorbito nell’*animus* religioso. Ma il contributo dello Addison alla diffusione del concetto del «grande» o «sublime» è troppo riconosciuto perché qui sia il caso di insistervi⁵². La caratteriologia dello Addison ha interesse per noi solo in quanto introduce alla sua metodologia. Limitiamoci a dire che la sua *greatness* corrisponde alla nozione gnoseologica data da Aristotele («una estensione tale che la memoria possa agevolmente coglierla; [...] che se ne possa cogliere l’insieme»⁵³; e Addison: «l’ampiezza di una veduta completa, considerata come visione unitaria») con l’aggiunta del senso patetico di Longino (ogni spettacolo grande è «immagine di libertà», porta a «meditare sull’eternità e sull’infinito»)⁵⁴; e tuttavia, per l’impostazione soggettivistica data da Addison al problema estetico (di cui diremo in seguito), offre una abbondanza tipica di *pleasing* e di *delightful* (*pleasing astonishment..., delightful stilness, cheerfulness and delight..., secret delight...*) non più di natura classica né alessandrina ma squisitamente settecentesca.

Ricordiamo invece che egli distingue due forme del *beautiful*. Accanto al bello tradizionale, quello delle proporzioni e dell’ordine, egli pone un bello naturalistico fondato sulle affinità e seduzioni della specie, sull’*eros*⁵⁵: dove l’eco del *Simposio* platonico è assolutamente irri-

conoscibile, e dove invece viene anticipato il concetto psicosomatico del bello del Burke. Si tratta di un criterio anomalo rispetto al criterio del bello ideale (il più diffuso, forse di origine umanistica e cartesiana e neoplatonica) della simmetria e della proporzione, e della regolarità. Rappresentava allora in Inghilterra questa prima tradizione il suo contemporaneo Shaftesbury, il quale vi ha un posto storicamente eminente tra il Bellori e il Winckelmann; e pure lo Addison vi aderiva, ma parzialmente e non senza eterodossia (introducendo in mezzo a quelle proprietà formali anche il colore). La sua originalità sta invece in questo secondo criterio. Ponendo un bello biologico e finalistico accanto al bello astratto, formale, egli poté influire, oltre che sul Burke, anche da noi sullo Spalletti (il quale faceva del corpo umano la regola empirica del bello) ⁵⁶, e non è da escludere anche su Kant, il quale porrà accanto a un bello *puro* un bello *aderente* ⁵⁷, il cui modello più alto sarà la figura umana. È vero che questa era assunta da Kant non nella sua finalità erotica ma etica: non seguendo cioè Addison o Burke, ma Shaftesbury e Winckelmann. Ma soltanto in Addison Kant poteva trovare affiancati i due modi di bellezza: e proprio l'uno inteso in modo astratto, innocente e disinteressato, senza fine (puro ornamento, gloria dell'universo) ⁵⁸, e l'altro finalistico, interessato, biologico (e malgrado quel che lo Addison dice, non sempre del tutto innocente) ⁵⁹.

Non vi è concetto cavato dalla tradizione erudita che nella mente dello Addison non acquisti originalità e non rinnovi la sua efficacia. Così, partendo da un breve accenno di Aristotele (è plausibile pensare che partisse di lì) sull'utilità dell'arte come divertimento, Addison trae per il primo quel concetto dell'arte come ricerca di stimoli psichici per combattere l'inerzia (*sloth and idleness*) creata dalla sazietà e dall'abitudine ⁶⁰, che poi verrà ripreso da Dubos e passerà in tutti gli autori inglesi, francesi, italiani del Settecento. È bensì vero che il concetto del *nuovo*, dello *strano*, come prerogativa della poesia, era presente in quegli anni anche in altri autori, nel Gravina e nel Muratori; ma non con quell'interpretazione vitalistica che rende apprezzabile anche lo spiacevole, l'imperfetto, il mostruoso (*charms of a monster*) e che va tanto oltre l'interesse retorico. In sede strettamente estetica, inoltre, l'Addison ricavava dai due concetti sopra ricordati del *nuovo* e del *grande* una singolare conclusione, felicemente incongrua col sistema: svalutava per il primo la simmetria, la proporzione, l'ordine, e così si separava nettamente da Shaftesbury a favore della libera varietà, della spontaneità fantasiosa, avanzando una tesi cara pure ad altri settecenteschi (Hogarth); che sarà formulata nel modo più esemplare, anche questa, da Burke, e sarà ripresa infine da Kant ⁶¹.

Ed è pure un'anticipazione sull'estetica kantiana la preferenza data alla natura sull'arte ⁶²; nonché, impreveduta, una concezione dei rapporti tra arte e natura impostata già quasi letteralmente nei modi della *Cri-*

tica del Giudizio. Sono celebri infatti le proposizioni kantiane circa «la natura [che] è bella quando ha l'apparenza dell'arte»⁶³, e circa l'ammirazione per la natura, «la quale si rivela come arte nei suoi bei prodotti, non per puro caso, ma quasi con intenzione»⁶⁴. Ma leggiamo già in Addison che «le opere della natura sono sempre tanto più piacevoli quanto più somigliano a quelle dell'arte»; allorché cioè presentano «una varietà o una regolarità che può sembrare effetto di disegno prestabilito in quello che crediamo opera del caso»⁶⁵. Quell'«opera del caso» è esattamente la «contingenza della forma»⁶⁶, che per Kant spiega l'ammirazione, «lo stupore che si rinnova sempre»⁶⁷ di fronte alla finalità naturale. È vero che la spiegazione dello Addison fa ricorso non al concetto della finalità ma, anche per gli spettacoli naturali, a quello della mimesi: ma quest'ultima era pensata allora come una forma di finalità, come un rapporto di mezzo e scopo tra la rappresentazione e l'oggetto. «L'arte, a sua volta – continuerà Kant – non può esser chiamata bella se non quando noi [...] la riguardiamo come natura»⁶⁸, cioè come spontaneità senza scopo, libera da fini (concetti) e quindi da rapporti di mezzi-e-di-fini (le regole): opera del genio⁶⁹. Egualmente già lo Addison: «Le opere artificiali traggono un vantaggio maggiore dalla loro rassomiglianza con quelle naturali»⁷⁰; e ciò perché nell'imitazione della spontaneità naturale l'uomo prescinde dai criteri della «lindura», della «eleganza», della regolarità uniforme, in una parola, dalle regole del bello formale⁷¹.

6 – *La mimesi: il disinteresse immaginativo*

Tutta questa caratteriologia dei piaceri immaginari si riferisce alla natura o all'arte come natura (l'architettura e il giardinaggio rientrano in questo genere). Quando invece si tratti di piaceri secondari, ossia evocativi, propri delle arti imitative, questi piaceri si danno in maniera indiretta, e si iscrivono entro un piacere diretto fondamentale, il piacere di mimesi. Statue, quadri, versi, suoni, sono per lo Addison, con termini moderni, simboli che stanno per un simboleggiato, segni per un significato, ἀνάλογον di un εἶδος. Il piacere diretto dell'immaginazione proviene in questo caso dall'atto mentale che paragona le idee che sorgono dagli oggetti originali con le idee che riceviamo dalla statua, dal quadro, dalla descrizione, dai suoni che li rappresentano⁷². Nel caso della poesia, il piacere «lo si trova senz'altro nell'atto con il quale la mente confronta le idee provocate dalle parole con le idee avute dagli oggetti stessi»⁷³. È un piacere che viene da un processo di associazione, di ingegno, di *wit* (conforme alla dottrina del Locke)⁷⁴.

Il subordinare tutti i piaceri poetici a un piacere di imitazione, e intender questi come apprendimento, reminiscenza, era la più antica e

diffusa tesi aristotelica ⁷⁵. L'Addison avrebbe potuto attingerla dal Gravina ⁷⁶ o dal Muratori ⁷⁷. Ma sappiamo sicuramente che egli conosceva non poco dei testi di Aristotele ⁷⁸, ed è più corretto pensare che anche in questo caso ricorresse alla fonte aristotelica, la quale oltre tutto era aperta a molti letterati fin dagli studi giovanili. Ed è noto quale era sempre stata la virtù del ricorso alla mimesi: che essa giustificava anche le immagini sgradevoli ⁷⁹, e così allargava la criteriologia dell'arte: in questo caso la estendeva al di là del *great*, dell'*uncommon*, del *beautiful*. Il rappresentar piacevolmente è più esteso del rappresentare il piacevole. Si aggiunga che, accanto al piacere intellettuale del confronto e del riconoscimento, la mimesi comporta anche un altro piacere: quello emotivo, delle emozioni analoghe a quelle suscitate dalla realtà imitata. «In questo caso infatti veniamo infiammati e illuminati al tempo stesso» ⁸⁰ (abbiamo cioè un piacere intellettuale di confronto e un piacere istintivo di sentimento). E come l'atto intellettuale ci consente di godere anche di immagini sgradevoli ⁸¹, così l'evocazione patetica ci consente di godere di passioni spiacevoli. Il che induce lo Addison, come già il Gravina e il Muratori, a passare al problema del tragico (e la sua soluzione, come la loro, sulla falsariga degli ἀλλότρια πάθη di Aristotele, è che si tratta di «sventure passate o fittizie», neutralizzate nell'arte dal «riflettere che non ne dobbiamo temere»: era la soluzione canonica) ⁸².

Questa trattazione del piacere di imitazione non è la parte più originale dello Addison. Originale è la chiarezza sistematica, il senso architettonico con cui in questo breve saggio il fattore imitativo è contrapposto e integrato con gli altri fattori. Ne viene una visione completa e organica che mancava in tutti i precedenti voluminosi trattati e mancherà in molti successivi. Queste pagine forniranno ai contemporanei un esempio di chiarezza mentale. Lo Hutcheson, ammiratore dello Shaftesbury e quindi del bello come proporzione, armonia, sarà indotto dall'esempio dello Addison ad affiancare a questo tipo di bellezza pura assoluta un tipo di bellezza relativa, imitativa; qui è l'origine della sua distinzione, celebre in tutto il Settecento, di *absolute beauty* e di *comparative beauty*. J. Warton trarrà dal principio della mimesi, capace, secondo lo Addison, di «agire con forza irresistibile sulle passioni» ⁸³, lo spunto a una critica psicologica di Shakespeare ⁸⁴. Lo Home ne trarrà la sua dottrina della poesia come «illusione», «presenza reale», impressione di realtà, la quale, quando è sufficientemente particolareggiata e coerente, provoca in noi emozioni simili a quelle vissute, come avviene nei sogni da desti (*waking dreams*): una teoria del tutto uguale a quella del Gravina ⁸⁵. Anche le pagine sul fiabesco corollario del verisimile (foglio IX) non dovettero essere estranee a quel movimento di gusto che portò alle opere di Thomas Warton ⁸⁶ e di Richard Hurd ⁸⁷.

Può accadere tuttavia che, una volta finito di scorrere la ramificazione così bene articolata delle categorie dello Addison, nasca nel lettore un'obiezione: che tutte queste categorie sono certo utili a differenziare i diversi modi dell'esperienza estetica, ma non a distinguere un'esperienza estetica da un'esperienza pratica, abituale. In realtà egli ha dato una risposta anche a questa questione, nel modo conversevole che gli è proprio. Si tratta di una risposta approssimativa, da amatore, ma non ne conosco altre nel Settecento, prima di Kant, di più pertinenti. Ciò che distingue il mondo immaginario (quello che altri definiva allora, più impropriamente, il bello di natura e il bello artistico) è il suo carattere di *innocenza*: il non esigere «la tensione di pensiero necessaria alle nostre occupazioni più serie»⁸⁸. Il Gravina parlava di un carattere di «sogno» che deriva alle immagini poetiche dalla loro natura stessa di finzione: dalla «rassomiglianza». Ed era certo una risposta non priva di acume, ma insufficiente (oltre tutto non valeva che per le arti *imitative*, e in particolare per la letteratura). Lo Addison ne precisa la natura: è contemplazione disinteressata, *idle and innocent pleasure*. Kant parlerà di «piacere senza interesse», di *Wohlgefallen ohne alles Interesse*. «Un facile esercizio delle facoltà», specifica ancora lo Addison, *a gentle exercise of the faculties*; «un libero giuoco delle facoltà», una *Einhelligkeit im Spiele der Gemütskräfte*, dichiarerà Kant⁸⁹.

Al principio del secolo lo Addison ha così compendiato in poche pagine un'eccezionale quantità di temi, come in molte pagine faceva il Muratori. Quel che abbiamo fin qui veduto conferma che gli undici brevi *papers* dello *Spectator* contengono una massa di argomenti non inferiore (volendo citare l'opera più completa di quegli anni) ai cinquanta capitoli della *Perfetta Poesia italiana*. Molti argomenti eruditi, tradizionali, sono stati rinnovati, e si sono trasformati in concetti singoli e nuovi. Dallo Addison discendono lo Hutcheson, il Gerard, il Burke, lo Home, e per certi aspetti Kant⁹⁰. In Italia al Muratori succedeva «il crudele» abate Saverio Quadrio⁹¹. Abbiamo insistito su questi due autori perché sono rappresentativi di due diverse situazioni culturali all'inizio del secolo.

7 – Il soggettivismo antropologico e l'approfondimento del concetto di gusto

Ritorniamo alla questione iniziale. La criteriologia ora veduta dice qualche cosa riguardo al problema del gusto?

Notiamo in primo luogo che il saggio non offre un'analisi dei modi percettivi e mentali della visione se non subordinata ai piaceri che le sono inerenti. È così già conquistato senza sforzo (grazie anche al contributo della mentalità lockiana) quel punto di vista soggettivistico che

Hume teorizzerà venticinque anni più tardi. Il mondo estetico non è un mondo di essenze ma di valutazioni. «Piacere e pena sono non soltanto necessari concomitanti della bellezza e della deformità – dichiarerà David Hume nel 1739 – ma costituiscono la loro vera essenza [...] La bellezza è niente altro che una forma che produce piacere, come la deformità è una struttura di parti che produce pena»⁹². Si può dire che con queste parole Hume preciserà sul piano metodologico quel programma che Addison nel 1711 aveva già eseguito in sede critica (o abbozzato: i programmi in filosofia non si eseguono; prima di averli completati si abbandonano). La sua critica è proprio un esame dei piaceri e delle pene che distinguono le forme estetiche. Le sue *Grundformen*, o strutture dell'immaginazione, sono individuate dai differenti piaceri. La *greatness* è suggerita da un senso di «stupore» e di «devozione» (*astonishment and devotion*)⁹³, da una «deliziosa calma attonita», o da un sentimento di libertà, da un piacere di «spaziare». La *novelty* è «sorpresa», è «divertimento», sollievo vitalistico, vittoria sopra la noia; la *beauty* è «compiacimento segreto», «delizia segreta», «gioia interiore», «allegria e delizia»; il tragico è «terrore e pietà», ma con un distacco riflessivo; il fiabesco è «timore e terrore segreto», è un senso «strano e nello stesso tempo solenne», «superstizioso».

Se anche taluni di questi attributi soggettivi dell'esperienza immaginaria non sono originali (ogni teorico indulge volentieri ai luoghi comuni dell'erudizione, i quali gli offrono la miglior autenticazione delle sue tesi), un'impostazione complessiva del genere, così ricca ordinata e spontanea, al principio del Settecento era un avvenimento nuovo. Ma a noi interessa la trasformazione soggettivistica operata dallo Addison nella caratteriologia del bello, soprattutto in quanto essa ci offre la condizione e la spiegazione della sua metodologia del gusto. Anche se questa metodologia è estremamente elementare (Addison non aveva alcuna ambizione di teorico), taluni suoi aspetti li ritroveremo nella cultura critica dopo di lui, e li dovremo considerare come una sua impronta. Quali aspetti?

Già sopra, citando dall'altro saggio del 1712, quello sulle caratteristiche del gusto, ne abbiamo segnalati due. Uno ce lo indicava la parola stessa adoperata dallo Addison nella sua definizione: *discern*. L'atto del gusto, senza che venga dichiarato propriamente un giudizio della ragione, è pensato come un discernimento, una facoltà distintiva: ha le proprietà del *judgment* del Locke⁹⁴. Lo *judgment* di Locke era un giudizio intellettuale, ma di tipo cartesiano, non aristotelico. E tale struttura logica, nel caso dello Addison, è conforme proprio alla originale riforma della sua caratteriologia del bello⁹⁵. Poiché quest'ultima ha cessato di essere *prescrittiva*, come abbiamo veduto, e si è fatta *descrittiva*, anche il gusto ha seguito la stessa evoluzione. Il bello ha cessato di essere l'ubbidire dell'esperienza ad alcuni attributi ontolo-

gici (la misura, la proporzione, l'ordine, la perfezione, ecc.), ossia la riconosciuta appartenenza di un oggetto a certe classi; e di conseguenza il gusto ha cessato di essere un controllo logico, un freno, un governo della ragione sulla fantasia, operato mediante un giudizio o un sillogismo, nel senso classificatorio tradizionale. Il gusto aveva il carattere di giudizio o di sillogismo al modo aristotelico finché aveva carattere prescrittivo. L'approvare o il biasimare erano il comando di subordinarsi a certi predicati, di sussumere un individuo sotto un universale. Ora il giudizio è semplicemente «discernimento», analisi dei dati dell'immaginazione e dei suoi piaceri. Ma ciò è accaduto proprio perché le singole qualità, le *specific qualities*, dell'opera d'arte hanno assunto la natura di valori, di emozioni preferenziali. È proprio in quanto sono modi valutativi (modi di piacere-pena) che certe qualità costituiscono delle essenze estetiche. Il mondo delle figure percepite e delle immagini evocate è un mondo di apprezzamenti: soltanto i nostri stati d'animo apprezzativi (l'estasi, la sorpresa, il gioioso incanto, l'ammirazione innocente, ecc.) fanno di un mondo di immagini un mondo a sé, quello che di lì a qualche decennio sarà chiamato estetico. Il giudizio di una persona di gusto consisterà quindi, in ultima analisi, nel distinguere i suoi apprezzamenti e le qualità che li provocano, individuate da questi. Dopo di Addison, nessun teorico inglese potrà sottrarsi a questo punto di vista.

Ecco il secondo aspetto della questione. Che cosa “discerne” il giudizio di gusto? Fatti e valori, caratteristiche e pregi, *specific qualities* e *distinguishing perfections*. Due ordini di fattori. Talora l'Addison sembra separarli, talora sembra congiungerli. Ma congiungerli in modo confuso, senza una primitiva distinzione, sarebbe peggio che separarli. Il merito di Addison sta nell'aver colto quel doppio aspetto del gusto: il godere distinzioni (*qualities*) e il distinguere godimenti (*perfections*); il suo limite sta nel non aver approfondito la natura di questi aspetti del gusto e il loro nesso dialettico ⁹⁶.

Un esame completo della nostra questione nel primo Settecento – esame al quale questo studio vuole essere un contributo particolare – mostrerebbe il delinearci in quegli anni di tre indirizzi. In Italia si rimane ancorati all'oggettivismo tradizionale: il concetto di “gusto” non esce da quello di giudizio logico, nella sua accezione classificatoria, e la sua applicazione rimane quella tradizionale, normativa, retorica. Il merito di aver rinnovato il concetto di gusto va riconosciuto ai saggisti inglesi, e in primo luogo allo Addison. Essi superano nettamente l'impostazione retorica e pervengono a una problematica nuova: quella del giudizio di gusto come giudizio di fatto e giudizio di valore. Vi pervengono in modo involuto e poco critico. Non sembri un paradosso: un esame ulteriore mostrerà che, se c'è un punto in cui peccarono, questi che erano i più esperti metodologi di Europa, fu proprio l'uso

del metodo. Una maggiore chiarezza di impostazione e di analisi e una maggiore sapienza critica la raggiungeranno i trattatisti francesi (Crou-saz, Dubos, André, Diderot), quali che fossero i limiti delle loro trat-tazioni e i risultati. Con essi soltanto si distinguono senza oscillazioni giudizio di fatto e giudizio di valore (o descrittivo e valutativo), e se ne traggono le conseguenze in modo netto e audace.

In quegli stessi anni, in Germania, Leibniz e i leibniziani cercava-no una conciliazione tra i due ordini della realtà di fatto e di diritto, tra qualità e valori, nel concetto di *perfectio*. Le qualità partecipano di maggiore o minore perfezione, e le perfezioni degli oggetti sono il cor-rispettivo di un maggiore o minore perfezionamento del soggetto, che equivale a un suo maggiore o minor piacere, felicità, *beatitudo*. Era una soluzione a sfondo metafisico. Non aspettiamoci che lo Addison rifletta sulla corrispondenza di *qualities*, *perfections* e *pleasures*, ma apprezziamo il fatto che con spontaneità di letterato egli ne abbia vi-sta la connessione, anche senza analizzarla. Aggiungiamo che questa connessione sollevava un altro problema, al quale invece egli rimase estraneo: quello della relatività o assolutezza di questi piaceri, perfezio-ni, qualità. Ma questo era un problema che andava al di là dei suoi interessi di amatore.

Concludendo, se vi è un carattere intellettualistico nel concetto del-lo Addison, esso non è più legato a una concezione antiquata come quella che imperava ancora altrove, là dove il gusto veniva ancora teo-rizzato come un giudizio di maggiore o minore conformità a certi cri-teri ricevuti da Aristotele (il verosimile, il meraviglioso). I criteri del bello, o modi dell'immaginazione estetica, ora vengono ricavati *a poste-riori* dai piaceri, non i piaceri dalle forme necessarie dell'immaginazio-ne. Il giudizio di gusto non è più un giudizio di conformità a certi criteri, di appartenenza a certe classi o strutture, ma è l'analisi e di-stinzione dei piaceri, e quindi delle proprietà emotive degli oggetti (naturali o artistici) che li provocano. Non altro sono il grande, il nuo-vo, il bello, ecc. Quando Addison scrive che il gusto si può definire «quella facoltà dell'anima che discerne le bellezze di un autore con piacere e i difetti con avversione», sappiamo che piacere e avversione non sono più per lui un sì e un no, un'approvazione e una disappro-va-zione dell'intelletto classificatorio e deduttivo, "governatore ed aio" nei confronti degli estri della fantasia. Piacere e avversione sono un registro di reazioni apprezzative, le quali individuano le diverse *pro-prietà* degli oggetti e insieme ne determinano i diversi *pregi*. Qualità e valori sono tutt'uno, poiché la loro fonte è «il piacere dell'immagina-zione», un atto descrittivo-apprezzativo. Perciò in un passo del suo saggio sul gusto egli può parlare di «gustare i pregi distintivi, ovveros-ia le qualità specifiche di un autore». Qui l'intellettualismo del *discern* non è superato; ma il valutare ha cessato di essere un "giudicare" so-

vrapposto al conoscere: si è fuso col conoscere. Il discernere coincide con il godere: il *gusto* è conoscenza e valutazione.

Addison non formula una dottrina. Benché fosse un professore, esponeva educatamente delle opinioni in una scorrevole prosa. È toccato a noi il compito pedante di ricavarne i lineamenti di una dottrina. Ne esce una concezione del gusto che senz'altro è differente da quella che si trova presso i suoi contemporanei in Italia: il gusto è una operazione non più prescrittiva ma descrittiva, non più retorica ma critica, non più deduttiva ma induttiva. In poche pagine vivaci e colorite egli ha suggerito l'impostazione e provocato l'avvio al nuovo corso della letteratura estetica inglese del Settecento.

8 – Metodo e sistema nell'estetica di Hume

David Hume è di quegli autori sui quali sembra che tutto sia stato detto e tutto sia ancora da dire; in realtà più che da dire del nuovo rimane da coordinare il già detto. Nel caso nostro, che la trattazione di Hume sull'estetica, affidata ad alcuni saggi secondari ed estemporanei, affondi solide radici nel sistema fin dalla sua prima stesura, e che quelle pagine così colloquiali testimonino un ricco possesso della trattatistica del tempo e documentino un interesse rimasto costante dall'età giovanile all'età matura, con in più la capacità di tradurlo in una problematica filosoficamente formalizzata, e infine che proprio per tali dati il suo pensiero abbia esercitato una non trascurabile influenza sulla cultura della metà del secolo, sono tutte conclusioni messe in luce dalla critica recente⁹⁷. Con non minor esattezza questa ha riconosciuto i limiti di quel pensiero e le petizioni di principio in cui si avvolge. Sotto tale aspetto si può parlare addirittura di un fallimento del programma di Hume. Il compito di un empirista comporta infatti un impegno metodologico: di condurre a una concezione più "aperta" di quella di un razionalista, al quale di massima l'empirista rimprovera preclusioni a priori, e circoli viziosi nel tentativo di giustificarle. Non si tratta ormai di vedere se Hume sia riuscito o no a evitare questi pericoli e a realizzare quel programma (la risposta è già scontata), ma perché non vi sia riuscito.

Il testo più impegnativo della produzione di Hume nel nostro argomento è il celebre saggio *La regola del gusto*. Malgrado l'origine estemporanea (fu steso, insieme con un altro saggio di estetica, *La tragedia*, per sostituire nella raccolta *Four Dissertations*, 1757, due scritti ai quali Hume preferì rinunciare, quello sul suicidio e quello sull'immortalità dell'anima⁹⁸), esso costituisce un punto obbligato al quale Hume doveva pervenire. Il suo tema e il suo problema erano già stati intraveduti vent'anni prima, nel *Trattato sulla natura umana*, ove ne era stata indicata anche la direttiva di soluzione.

Nel III libro del *Trattato* infatti, toccando delle valutazioni etiche (e sappiamo che queste e quelle estetiche per Hume sono analoghe, e ritornano frequentemente congiunte in un'endiadi), egli insisteva sul loro carattere soggettivo. Bene e male, virtù e vizio non sono proprietà delle cose, ma nostre impressioni, e si risolvono in sentimenti di approvazione o di rifiuto: «La differenza tra virtù e vizio potrà essere còlta soltanto per mezzo di qualche impressione o sentimento da essa occasionato»⁹⁹; «In ogni carattere c'è esattamente tanto di vizio o di virtù quanto ciascuno ne trova, e non è possibile sbagliare a questo proposito»¹⁰⁰.

Vent'anni dopo, nel saggio sul gusto, egli parte dallo stesso assioma (un assioma assolutizzato a torto, egli dice, da «certa filosofia», cioè dal pirronismo, ma non per questo sprovvisto di una sua evidenza): che «tra giudizio e sentimento [...] vi è una grande differenza: tutti i sentimenti sono giusti, perché il sentimento non si riferisce a niente che sia fuori di se stesso ed è sempre reale, solo che se ne abbia consapevolezza [...]»; mille sentimenti diversi, suscitati dallo stesso oggetto, sono tutti giusti»¹⁰¹. Ma già in calce al passo citato sopra del *Trattato* egli aveva aggiunto: «Tale proposizione deve considerarsi rigorosamente vera per quanto riguarda ogni qualità che sia determinata soltanto dal sentimento. In quale senso poi si possa parlare di un *giusto gusto* o di un *falso gusto* in sede morale, o di eloquenza o di bellezza, ciò sarà esaminato in seguito. Per il momento si può osservare che vi è una tale uniformità nei sentimenti generali dell'umanità, che tali questioni hanno scarsa importanza»¹⁰². Analogamente nel saggio del 1757 prosegue così: «Sebbene questo assioma del pirronismo [...] sembri aver ottenuto la sanzione del senso comune, vi è certamente una specie di senso comune che gli si oppone, o almeno vale a modificarlo e a restringerne la portata»¹⁰³, ed è quello che riconosce l'uniformità dei sentimenti umani. In breve, tanto il problema che la soluzione erano anticipati nel 1739, e vengono sviluppati nel 1757: là in sede etica, qua in sede estetica. In entrambi i casi il superamento del contingentismo o scetticismo utilizza un procedimento classico. Rimane tuttavia da chiedersi: l'uso fattone è metodicamente corretto?

Diciamo che è generalmente corretto quanto al suo principio, ma che si ramifica poi in modo più o meno legittimo nelle conclusioni. Ancorare l'attesa fiduciosa di costanti di comportamento alle uniformità dell'osservazione empirica, le quali consentono di formare generici modelli, è certamente conforme al metodo empiristico. Assumere quelle costanti e quei modelli quali strutture stabili eterne della natura umana, costituisce invece il passaggio da un punto di vista analitico a uno sistematico, da una forma di empirismo a una di naturalismo, e in certo senso da un atteggiamento critico a uno dogmatico. Che questa duplicità, con gli inconvenienti che comporta, emerga in modo più

evidente in sede estetica che in sede morale, può sembrare a prima vista singolare; ma dipende dal fatto che la problematica del processo valutativo non soltanto si è sviluppata in sede estetica più riccamente che in ogni altro campo, ma, se intendiamo la problematica come un procedimento esplicito, capace di dar luogo a una disciplina metodologica, si è sviluppata *solo* in tale campo.

A questo punto, anche volendo prescindere da quello che può essere, di massima, il rapporto tra metodo e sistema nel pensiero di Hume, e volendo limitarci al loro rapporto in sede estetica e più specificatamente nella concezione del gusto, non dobbiamo trascurare una premessa d'indole generale: che l'empirismo di Hume, anche se più rigoroso di quello di Locke, *non* è esclusivo richiamo al processo dell'esperire, *non* è primato dell'indagine. Quando egli dipinge con particolare aderenza, nel XVIII dei *Saggi morali e politici*, uno dei più noti, la disposizione teorica dello scettico, c'è un motivo sicuro per credere che egli esponga il proprio pensiero, malgrado il contrario avviso di taluni suoi biografi ¹⁰⁴, ed è il fatto che egli non dipinge un vero scettico. Egli presenta non un pensatore dominato dal metodo, ma condizionato da un sistema. Lo scetticismo proposto in quelle pagine non è che una antifrasi del razionalismo.

La nozione maestra del razionalismo settecentesco, residuata dal secolo precedente (ed ereditata in ultima analisi dalla tradizione platonico-scolastica), era quella della *perfectio*. La si ritrova in Leibniz come in Mendelssohn, in Crousaz come in Hutcheson. È l'*unum-multum*, l'unità del diverso, l'omogeneità dell'eterogeneo. Questa nozione costituisce anche il criterio strutturale del naturalismo di Hume; e la sua metodologia non può prescindere (di ciò tratteremo meglio più avanti: un tale aspetto emerge infatti col proseguire del pensiero di Hume, e risulterà soprattutto in taluni scritti estetici di epoca tarda). Limitiamoci ora a considerare il saggio *Lo scettico*, il quale è tutto un *excursus* sulla soggettività dei valori, e quindi sulla irriducibilità delle passioni. Come è formulata tale soggettività? In primo luogo come puntuale eterogeneità di reazioni emotive dei singoli: «Davanti a tanti esempi di differenza di gusti, confesserete che bellezza e valore sono sempre relativi, e consistono in un sentimento piacevole prodotto da un oggetto *in un certo animo*, secondo la *struttura e la natura speciale di esso*»; e così più oltre: «È evidente che questo sentimento deve dipendere dalla *struttura speciale* della mente che permette a *quelle certe forme* di agire *in quel determinato modo* e produce un accordo di simpatia tra la mente stessa e gli oggetti». Il contesto conferma che si tratta della *proportio* inerente alla natura speciale, alla struttura particolare di ogni singolo individuo («se cambia la struttura della mente o degli organi interni, non viene più prodotto quel sentimento, anche se la forma dell'oggetto resta uguale; [...] un'alterazione di questi ultimi organi della mente farà cam-

biare l'effetto») ¹⁰⁵. Siamo di fronte all'eterogeneità del soggettivo. Ma nello stesso saggio appare anche un'altra formulazione della soggettività del valore: «Basta la passione, dovuta alla *struttura* e alla *costituzione originaria* della natura umana, a dar valore all'oggetto più insignificante» ¹⁰⁶; dove si tratta di una variabilità per così dire omogenea, uniforme, date certe circostanze, originaria e istintiva (l'amore di ogni genitore, l'esaltazione di ogni innamorato, ecc.). Qui non è l'eterogeneità che prevale, ma l'omogeneità del soggettivo.

Va da sé che il riconoscimento di quest'ultima omogeneità delle conoscenze e degli atteggiamenti è un'esigenza che non manca in nessuna dottrina empiristica; ma appunto la differente interpretazione datane determina le diverse forme di empirismo. Nel caso di Hume, le idee generali che esprimono quelle omogeneità non sono soltanto schemi pragmatici, ipotesi di lavoro. Il suo nominalismo – attinto a Berkeley – non è incompatibile con un realismo naturalistico.

È noto che le nozioni generali per Hume sono estensioni associative che l'immaginazione fa, a partire da un'idea particolare, ancorata a un termine: «Tutte le idee generali non sono che idee particolari congiunte a una parola che conferisce loro un significato più esteso» ¹⁰⁷. Allo stesso modo l'uniformità dei giudizi di valore «si deve attribuire in gran parte alla natura del linguaggio». Ciò su cui conveniamo non sono tanto nozioni, quanto parole: sono i termini «eroismo», «prudenza», «equità», «giustizia», «temperanza», ecc., che riscuotono il nostro unanime consenso; in realtà tale adesione, presso individui, ambienti, epoche diverse, va a cose diverse ¹⁰⁸. Su questo equivoco, come ha mostrato modernamente lo Stevenson, giuoca l'eloquenza, la propaganda, ogni attività dell'*inducement*, con l'uso delle «definizioni persuasive». Le definizioni generali per Hume non sono in definitiva che termini generali, e su di essi si raccoglie piuttosto un accordo di atteggiamenti (volendo usare la terminologia stevensoniana) che di credenze. Questo è il suo nominalismo. Per altro verso, tuttavia, quelle idee generali si formano per omogeneità associativa, per somiglianza, contiguità, casualità, tutte relazioni effettive tra le idee semplici (ciò che equivale a dire tra le cose), e quelle disposizioni comuni suscitate dalle parole, per ineguali che siano i loro contenuti, costituiscono pure delle omogeneità di atteggiamenti, non ipotetiche, ma assiomatiche, secondo Hume: tali le attitudini all'unitario, all'organico, al funzionale, all'utile, ecc.; disposizioni attribuite alla natura umana in modo assertorio e non problematico.

Il problema delle conoscenze e delle attitudini costanti e omogenee, uniformi, è il problema dell'empirismo; a dirla più radicalmente, dell'empirismo o no, secondo le due soluzioni esposte sopra: la ipotetica e l'assertoria, la metodologica e la sistematica. Ora verso quale delle due inclini lo Hume, non è cosa su cui possiamo avere dubbi: verso la seconda. Non diremo per questo che la impostazione prospet-

tata nello *Scettico* non sia empirismo. È empirismo e no ¹⁰⁹. Per questo l'abbiamo definito un'antifresi, e non un'antitesi, del razionalismo. Vi compare la stessa dialettica, e nemmeno col polo invertito. L'omogeneo prevale anche qui sull'eterogeneo, l'unitario sul molteplice – almeno in sede metodologica.

Diremo che questa equivalenza, con quel particolare assetto ora sommariamente veduto, incide anche sulla concezione estetica di Hume, e in particolare sulla sua nozione del gusto? Non sembra dubbio, a un elementare esame degli enunciati che egli dedica a questa nozione.

9 – Analitica e dialettica del piacere

Le tendenze di un autore, che noi individuiamo via via nello sviluppo della sua carriera, hanno per lo più radice in una sua disposizione originaria, e avremmo torto, nella maggior parte dei casi, a considerarle modifiche sopravvenute, episodi caratteristici di un successivo stadio della sua evoluzione. Non di rado una lettura scrupolosa della sua opera giovanile ci fa rintracciare la forma incipente di quelle stesse caratteristiche che ci si impongono in maniera macroscopica nelle opere successive. Per questo motivo si può parlare soltanto approssimativamente di un carattere in prevalenza metodologico del *Trattato* e di un carattere in prevalenza sistematico delle *Ricerche*. Tale distinzione grossolana può tuttavia tornare utile per accentuare la differenza tra il *Trattato* e gli scritti successivi circa la nozione del gusto (e nel “gusto” di Hume rientra ogni forma di soggettività emotiva, ogni attrattiva o repulsione, ogni piacere o dispiacere, ogni inclinazione e passione): nel *Trattato* se ne fa parola di frequente e con notevole rilievo, ma soltanto nelle *Ricerche* si cerca di dare a questa nozione un fondamento sistematico (utilitaristico), e solo più tardi si cercherà infine di precisarla come “buon gusto”. Ma via via allontanandosi da un esclusivo empirismo.

Se qualcosa ha impedito a Hume di darci una soddisfacente precisazione della nozione del bello e del gusto, non è l'essersene scarsamente interessato, ma al contrario l'averlo usato di quella categoria con troppa abbondanza e con eccessiva estensione. Il “gusto” viene originariamente assimilato al piacere, alla tendenza alla soddisfazione. Nella fenomenologia delle valutazioni immediate esposta da Hume, vi è un gusto pratico, un gusto intellettuale, un gusto morale, un gusto estetico. Ogni valore si riduce a un sentimento di soddisfazione o insoddisfazione, a un gusto. Ma vi è un'analitica e una dialettica di questo gusto, e quale? Proviamoci a individuarle.

Le forme di soddisfazione, secondo Hume, sono tre: il senso dell'*utile*, del *bello*, del *sorprendente*. Ciascuna di queste impressioni ha la proprietà di produrre «un piacere suo proprio», e di conseguenza un

senso di orgoglio, di vanità ¹¹⁰; essenziale è quindi riconoscere i singoli piaceri. Ora è singolare che Hume, il quale aspira a darci il sistema della macchina umana, della «internal fabric», e il suo funzionamento per cause ed effetti, eviti di approfondire lo *status* di queste impressioni, cioè del particolare sentimento di soddisfazione intrinseco a ciascun tipo di impressione. E per un certo aspetto ciò si spiega. Entrato in una analisi di tali sentimenti, questi gli si sarebbero sciolti dialetticamente tra le mani. Che cosa è “utile” se non tutto ciò che è “piacevole”, o immediatamente o mediatamente? Anche prendere un veleno per sottrarsi a una vergogna suscita un senso di riuscita, di piacere; e viceversa riteniamo talvolta utile dedicarci a piccoli divertimenti, a operazioni “inutili”. E il “sorprendente”, l'*admiration*, non è la condizione cartesiana di ogni passione? Ogni piacere è in qualche misura sorprendente. Questi due sentimenti sono dati in una formulazione genetica e trapassano l'uno nell'altro e non si distinguono, né Hume cerca di distinguerli. Fatto curioso invece, l'unico sentimento di cui egli ci offre una certa elementare analisi è l'impressione del “bello”: «La bellezza è un ordine, una struttura delle parti tale da essere, per *costituzione originaria* della nostra natura, ovvero per *abitudine*, ovvero per *capriccio*, adatta a dar piacere e soddisfazione» ¹¹¹. Ma è anche ovvio che per una psicologia sommaria (e Hume non ne cerca un'altra, evita accuratamente una psicologia più profonda, di cui pure qualche *specimen* glielo offrivano trattatisti di diversa levatura come Cartesio, come Crousaz, come Addison, come Dubos), è proprio l'*utile* ciò che riteniamo conforme alla nostra costituzione originaria, e il *bello* ciò che viene incontro alle nostre attese abitudinarie, e il *sorprendente* ciò che soddisfa il nostro capriccio.

Con altre parole potremmo dire che è *utile* ciò che è in armonia con la selezione strutturale dei nostri impulsi, e *bello* ciò che è in armonia con la selezione abitudinaria dei nostri impulsi, e *sorprendente* ciò che prescinde dall'una e l'altra. I modi particolari del bello coincidono così con i modi generali del valore, o piacere; la categoria del bello diviene una ipercategoria fondamentale, e un termine estensivo quasi quanto il termine “bene”. Infatti tutti i valori, virtù-vizio, buono-cattivo, bellezza-deformità, orgoglio-umiltà, gioia-tristezza, speranza-timore, desiderio-avversione, ecc., si riducono a piacere-dispiacere ¹¹²; allorché però si pensa a un piacere che sia soddisfazione della nostra costituzione originaria e non del nostro capriccio, sarà quello che nell'eloquio corrente chiamiamo la soddisfazione dell'utile, che è un piacere e nello stesso tempo non lo è. Inversamente, la soddisfazione del nostro bisogno di novità, di sorpresa, di non-entropia («la sorpresa non è altro che un piacere che nasce dalla novità» ¹¹³), sarà quello che intendiamo come piacere di capriccio, edonistico, quello che nel lessico quotidiano chiamiamo brevemente *piacevole*. Non vi è dubbio

infine che tra le due disposizioni l'abitudine fa da mediatrice, poiché entrambi i precedenti valori sussistono in sua funzione: sono la polarizzazione di un suo instabile equilibrio. Un suo abnorme eccesso o difetto le distrugge entrambe; la regolarità costitutiva della natura, oltre un certo livello, non dà più piacere, né lo dà la irregolarità del sorprendente; non sentiamo più utilità né proviamo più capriccio. In tal modo, non soltanto l'abitudine, che è stata presentata come una delle tre fonti del bello, accanto al regolare e al sorprendente, è anche la mediatrice tra queste ultime due, ma vi riconosciamo proprio quella metà tra l'omogeneo e l'eterogeneo, in questo caso tra la regola e l'eccezione (in ultima analisi l'antico *σαφηνής καὶ μὲ κούριον*, aggiornato da Addison come «naturale ma non usuale»: una definizione che Hume apprezza) ¹¹⁴, nella quale per la tradizione platonico-razionalistica consisteva il bello. È la nozione di *perfectio*, che Hume empirista adotta senza dichiararla, assimilandola al proprio concetto di «abitudine», di *belief*. In tal modo il senso del bello diviene senz'altro un istinto, rientra nella disposizione originaria della natura umana (e così egli può sfuggire agli eccessi – ma solo agli eccessi – del razionalismo; e porsi dentro la moderna corrente anti-matematizzante che veniva dalla Francia, con Du Fresnoy, Roger de Piles, Claude Perrault) ¹¹⁵.

Non è abusivo insistere su queste nozioni, che nell'esposizione di Hume traspaiono appena e costituiscono il suo criptorazionalismo. Piuttosto, perché traspaiono così poco?

Se il “piacevole” riporta, a dire di Hume, alla struttura originaria (utile), all'abitudine (bello), e al capriccio (edonismo), è intuibile perché Hume insiste meno di tutti su quest'ultimo, sulla casualità e contingenza del piacere, che pure costituiva l'interpretazione più aderente all'empirismo. Perché *troppo* empiristica. Perché costituiva la tesi del pirronismo, che Hume si era proposto di correggere (mostrando che si può farlo senza cadere nel razionalismo). L'interpretazione del gusto come irriducibilità delle inclinazioni, come capriccio, egli la riproporrà solo alla fine della sua carriera, nel saggio sulla *Regola del gusto*, ma per confutarla. Non è detto, inoltre, che il piacevole edonistico scompaia del tutto dalla fenomenologia dei sentimenti di Hume, anche se tende a perdere il carattere irrazionale, pirroniano, di contingenza, di capriccio. Ne perde l'accentuazione, ma ne conserva la natura. In sede morale infatti (cioè nella dimensione dei sentimenti disinteressati) sappiamo che Hume distingue, nel *Trattato*, ciò che è «utile agli altri» e ciò che è «utile a sé», e quindi il «piacevole al prossimo» e il «piacevole a sé» ¹¹⁶: una dicotomia e una quadridistinzione che si conservano nelle *Ricerche* ¹¹⁷. Ma come giustificare queste distinzioni se non attribuendo al “piacevole”, in senso ristretto, il significato di capriccio? Che cosa altro può essere il *dulce* separato dall'*utile*? Si tratta infatti di una distinzione che non può avere se non quei due referenziali: la

struttura originaria e il capriccio. Hume cita addirittura come piacevole a chi la possiede, ma non utile né a sé né alla società, la serenità del saggio ¹¹⁸ (la quale infatti non inerisce originariamente alla nostra natura); ma per altro verso egli stesso aveva riconosciuto che tutto «ciò che è utile, è piacevole e oggetto della nostra adesione» ¹¹⁹. Che cosa è allora semplicemente il piacevole separato dall'utile, e viceversa? Quale altro criterio per individuare ciò che giova, e come tale soddisfa, se non distinguerlo da ciò che soddisfa ma non giova? Non sarebbe certo empiristicamente lecito distinguere ciò che a posteriori soddisfa e ciò che a priori deve soddisfare. Se non si riporta quella differenza alla distinzione di struttura originaria e di capriccio, di regola e di contingenza, la distinzione non ha senso. Molte nozioni nel discorso di Hume vanno accettate come provviste di un mezzo-senso, di un senso meramente letterario, corrente, e tale è in questo caso la distinzione oraziana dell'*utile* e del *dulce*; ma ciò non significa che esse non possano talora venir ricondotte a distinzioni più analitiche; e nel caso nostro abbiamo veduto che Hume stesso ne dava, senza impegnarsi, l'indicazione.

Ciò che compromette l'analisi di Hume è proprio la volontà di *non* essere dialettico (mentre di dialetticità i razionalisti del primo Settecento offrivano più che una traccia). La sua disposizione mentale (non necessariamente il suo metodo) lo portava a sfuggire la complementarità dei fattori per darne soltanto una giustapposizione associativa. In tal modo spesso egli non riusciva più a distinguere una opposizione e una integrazione interattiva di termini da una loro semplice endiadi: così tra bello e piacevole, tra utile e bello, tra utile e piacevole, termini che divengono sinonimi, dicotomie che divengono tautologie.

L'impressione del "bello" talora viene ricondotta all'effetto piacevole, talora alla funzione utile. E che i due fattori andassero dialetticamente uniti, se ne era accorto già Platone nell'*Ippia Maggiore*, con la definizione del bello come ἡδονὴ ὀφέλιμος (e in Francia il Crousaz, anni addietro, aveva tradotto quel dialogo in appendice al suo noto *Traité du Beau*); ma Hume li tiene distinti, o meglio separati (il distinguerli sarebbe stato un procedimento preliminare per poi unirli). Talora parla metodicamente del bello come identico al piacevole: «Piacere e pena non accompagnano soltanto per necessità la bellezza e la deformità, ma ne costituiscono l'essenza stessa»; ma prosegue poi assimilando quel senso piacevole a una coscienza dell'utile funzionale: «Non avremo proprio scrupoli ad accettare questa opinione, se riflettiamo che gran parte della bellezza che ammiriamo negli animali o negli oggetti proviene dall'idea di convenienza o di utilità: è bella la forma di un certo animale perché ad esso si deve la sua forza, in un altro è bella una forma che manifesta agilità» ¹²⁰. Vagamente egli accenna talora a distinguere un momento formale e un momento funzionale

del bello e a un loro congiungimento («così la bellezza di tutti gli oggetti visibili produce un piacere che è presso a poco uguale, sia che provenga talora dalla sola forma e dall'apparenza dell'oggetto, sia da un atto simpatetico e dall'idea della loro utilità»¹²¹; «l'ordine e la comodità di un palazzo sono tanto necessari perché sia bello, quanto lo sono la forma e l'aspetto puri e semplici»¹²²). Ossia, accanto alla bellezza formale introduce «una bellezza, per così dire, interessata, non di forma, [...] che deve farci piacere solo perché simpatizziamo con il proprietario dell'abitazione»¹²³. Coesistono un bello piacevole e un bello utilitario, uno formale e uno contenutistico. E Hume attribuisce spesso questo ultimo piacere simpatetico utilitario a oggetti tecnici (case, mobili, utensili) «perché è regola generale che la bellezza di essi è dovuta soprattutto allo scopo alla quale sono destinati»¹²⁴. Ma poi lo estende anche ai corpi inanimati¹²⁵, e al paesaggio, e non già in un senso universalmente teleologico, ma specificatamente economico, arrivando al comico: «È evidente che nulla rende così piacevole un campo come la sua fertilità, e che ben pochi pregi di ornamentazione o di posizione possono eguagliare questa bellezza»¹²⁶, per cui una landa di ginestre non è bella come una collina di viti (quale argomento per i trattatisti dell'estetica sociologica e per gli storici dell'economismo settecentesco!). Egli ha bensì riconosciuto, conforme alla tradizione, che «ogni bellezza naturale dipende dalla proporzione, dal rapporto, dalla posizione delle parti»¹²⁷, dalla concorrenza delle parti nel tutto, ma non offre mai un solo esempio di questo bello formale. L'area del bello è contenuta tutta in quella dell'utile¹²⁸.

E per un certo aspetto potremmo anche dire che questo è un segno di buon senso: Hume non si mette sulla strada iperbolica di Kant, di una distinzione fra un *bello puro* e un *bello aderente*; si attiene a una loro separazione consueta, ripetendo considerazioni ovvie già di Crousaz e di Hutcheson; ma proprio questa inerzia delude, posto che egli era partito con l'impegno unitario di ridurre l'oggettività del bello a soggettività del sentimento, conforme alla sua ambizione newtoniana di riduzione della molteplicità dei fenomeni a un solo principio. Poteva imboccare due vie: o riconoscere che il sentimento è finalità e che, come tale, si biforca in due dimensioni: finalità formale soggettiva (percezioni che sono fini in sé, soddisfazioni della facoltà conoscitiva) e finalità oggettiva (percezioni che sono mezzi a fini, rapporti soddisfacenti); la strada che seguirà Kant; oppure scegliere di ridurre, vuoi metodologicamente l'utile al piacevole, vuoi sistematicamente il piacere all'utile. Hume non seguì nessuna di queste strade, e non vorremmo certo anacronisticamente rimproverarglielo. Fatto è però che non ne tentò nessun'altra. Si limitò a citare Quintiliano: «Numquam enim species ab utilitate dividitur»¹²⁹, e a darne una specie di parafrasi fondata sull'approssimazione: «Le idee dell'utilità e del suo contrario, benché

non siano sufficienti a determinare il bello e il deforme, sono certo per gran parte l'origine della nostra approvazione e della nostra avversione»¹³⁰: proposizione che non dice nulla. Unico risultato: la prevalenza del fattore oggettivo e unitario, sistematico (l'utile), soffoca l'esigenza del molteplice soggettivo e metodologico (i sentimenti, il piacevole-spiacevole).

Fatti inoltre tutti i sentimenti, se positivi equivalenti a soddisfazioni, se negativi a insoddisfazioni, e la soddisfazione e l'insoddisfazione ridotte equivalenti a utile e disutile, niente più distingue il bello = piacevole = utile dal bene (e infatti quello che egli chiama un bel corpo, un bel mobile, una bella casa, un bel campo, è un buon corpo, un buon mobile, una buona casa, un buon campo), e in particolare dal bene morale (dotato dello stesso disinteresse del bello estetico, tramite la simpatia). Hume si trova bensì di fronte al problema di differenziarli: «Una casa comoda – che per lui vuole dire bella – e un carattere virtuoso non producono lo stesso sentimento di approvazione, anche se la fonte della nostra approvazione è la stessa e discende dalla simpatia e dall'idea della loro utilità»¹³¹, ma non sa ricorrere che a un paralogismo. Come distinguere le diverse specie di sentimenti se non per le diverse specie di oggetti che li provocano? «Tutti i sentimenti di approvazione che accompagnano una specie particolare di oggetti hanno tra di loro una forte somiglianza, anche se provengono da fonti differenti»¹³². Ma sappiamo che le proprietà degli oggetti di valore, per cui essi si raggruppano in specie particolari, derivano a loro volta soltanto dai sentimenti, sono niente altro che sentimenti; la specie del bello e la specie del virtuoso sono definite dai sentimenti che le individuano. Diremo allora che l'oggetto morale è riconoscibile dai sentimenti che suscita, diversi dai sentimenti estetici? Sembrerebbe ovvio; ma le «passioni morali» per Hume sono orgoglio e umiltà e amore e odio, ed egli le esemplifica proprio riferendosi alla bellezza e alla deformità prima che al vizio e alla virtù¹³³, e se mai ricorrendo a quelle per chiarire queste¹³⁴, sono tutte «passioni morali» allo stesso titolo. Niente permette perciò a Hume di distinguere un giudizio estetico da un giudizio morale, e infatti la sua morale è stata giudicata una morale estetica, come la sua estetica un'estetica utilitaria.

10 – *La psicologia del gusto: Hume e Dubos*

Tutta la trattazione di Hume postula e sottintende un'analisi psicologica intorno ai diversi sentimenti e valori, capace di individuare le caratteristiche e le ragioni per le quali un sentimento estetico è diverso da un sentimento morale o da un altro sentimento. In mancanza di ciò tutto il contributo di Hume si riduce a sostenere in generale la sogget-

tività dei sentimenti, e insieme la possibilità di superarne il limite di accidentalità e di egoismo. Una analisi specifica in campo estetico invece non era nuova nel primo Settecento, anzi era di moda: in Inghilterra gli scritti di Addison, in Francia di Crousaz, ne avevano offerto l'esempio. L'una e l'altra, queste due indagini avevano costituito però piuttosto una deduzione psicologica che una fondazione dei valori estetici, e più che altro si limitavano a confermare con il loro contributo di osservazione talune ben note ontologie adottate e combinate non senza pedante eleganza: incroci eclettici di Aristotele e Longino, o di Platone e Cartesio. Soltanto un altro scrittore, l'abate Dubos, aveva ricavato dall'esercizio dell'introspezione e dell'erudizione un contributo metodologico efficace. Il suo era stato un prolungamento, incisivo fino al paradosso, delle tesi polemiche già sostenute cinquant'anni prima da Roger de Piles e dagli *amateurs*: con la stessa proposta, di riconoscere la precedenza del sentimento sul giudizio, e del pubblico sui critici, ma sulla base di un nuovo sottofondo psicologico, per cui ne venivano diversissimi risultati. E poiché la dottrina estetica del Dubos è la più decisa dottrina emozionalistica anteriore a Hume, e a lui ben nota¹³⁵, non si può evitare qualche raffronto.

L'emozione estetica, per Dubos, il *sentiment* con il quale il pubblico giudica, non è più soltanto l'impressione soprattutto coloristica, sensuale, prodotta dal quadro, come voleva Roger de Piles, ma è l'eccitazione passionale (addirittura la piacevole sofferenza) che la scena dipinta e soprattutto la scena recitata suscitano nello spettatore. Il grado di valore di un'opera d'arte è il grado di reazione emotiva che essa è capace di produrre. «Le coeur s'agite de lui même et par un mouvement qui précède toute délibération, quand l'objet qu'on lui présente est réellement un objet touchant, soit que l'objet ait reçu son être de la nature, soit qu'il tienne son existence d'une imitation que l'art en a fait. Notre coeur est fait, il est organisé pour cela»¹³⁶. Non vi è altro criterio. Diversi pubblici avranno diverse reazioni, e pertanto vi saranno diversi valori artistici. I gradi e la costanza di queste reazioni stabiliranno l'autenticità dell'opera, la validificheranno.

Anche la dottrina di Hume è emozionalista, ma su un'altra sponda. Egli approfondisce ed esibisce piuttosto il momento metodologico che quello psicologico prevalente nei Francesi. Ma c'è di più. La sua psicologia vuole essere una psicologia anti-Dubos; e così finiscono col differire anche le due metodologie. Esaminiamo in primo luogo le due psicologie.

L'abate Dubos era partito dal familiare Aristotele: l'arte è mimesi, e per eccellenza mimesi di eventi tragici, luttuosi, produttrice di pianto. Tesi confermata dalla lettura di Longino con la sua esaltazione della passione, nota fin dall'età di Chapelain e del père Rapin, e divulgata da Boileau. Un Aristotele e un Longino condotti all'estremo: tutta l'ar-

te è per eccellenza luttuosa e passionale, non solo il teatro, non solo la poesia, anche la pittura, «le vers et les tableaux». Anche questi ultimi, se non eccitano, non interessano e non hanno valore (scarso ne hanno i quadri di paesaggio, la «nature ignoble» degli Olandesi)¹³⁷. Ma si veda come gli incroci eruditi sono fertili (e in quei decenni tutte le teste e tutti i cuori erano nutriti di erudizione): ad approfondire in un senso più esteso e originario il culto della passione dell'abate Dubos, aristotelico e anticartesiano, contribuiva un'ispirazione cartesiana.

Proprio Cartesio aveva posto a base di tutte le passioni l'*admiration*, il bisogno conoscitivo di sorpresa, di imprevisto, di eccitazione, di non-entropia, di diverso: «Une subite surprise de l'âme, qui fait qu'elle se porte à considérer avec attention les objets qui lui semblent rares et extraordinaires»¹³⁸; un bisogno che sta alla radice della nostra vita conoscitiva come della vita passionale. Senza *admiration* non vi è valutazione delle cose (*estime, mépris*), né di se stessi (*orgueil, bassesse*) né degli altri (*vénération, dédain*), non ci sono disposizioni attive (*espérance, crainte, courage, lacheté*), non vi sono passioni vitali, amore e odio, gioia e tristezza. L'uomo, proprio in quanto essere pensante, cerca queste passioni («les passions [...] fortifient et font durer en l'âme des pensées»¹³⁹) anche, e specialmente, le passioni più penose («on prend naturellement plaisir à se sentir émouvoir à toutes sortes de passions, même à la tristesse et à la haine, lorsque ces passions ne sont causées que par les aventures étranges qu'on voit représenter sur un théâtre, ou par d'autres pareils sujets, qui, ne pouvant nous nuire en aucune façon, semblent chatouiller notre âme en la touchant»¹⁴⁰; e già anni prima: «Elegeiographi et tragoedi eo magis placent quo maiorem in nobis luctum excitant»¹⁴¹). Cartesio, amico degli Oratoriani, in tal modo aveva riportato il motivo retorico cinquecentesco del *move-re*, introdotto in Francia dallo Scaligero, all'antropologia di S. Agostino («lacrimæ ergo amantur et dolores»¹⁴²); ed era stato seguito giansenisticamente da Pascal («Notre nature est dans le mouvement; le repos entier est la mort», «Condition de l'homme: inconstance, ennui, inquiétude», «[...] tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir demeurer en repos»¹⁴³). Per S. Agostino, per Cartesio, per Pascal, per Nicole, l'arte, e il teatro in particolare, erano questi eccitanti di passioni da cui l'uomo non può prescindere, e di cui abusa. Né l'avventura erudita di quel concetto era terminata. Qualche decennio più tardi, caduto il fervore edificante del secolo e sostituito dall'interesse illuministico, lo stesso concetto veniva ripreso da un altro cartesiano, il Crousaz (il quale nel contempo recuperava anche l'intero platonismo estetico di Cartesio, conforme al *revival* platonico di quegli anni: Shaftesbury, Leibniz)¹⁴⁴. L'uomo è *cogito*; e il *cogito* è sentimento di sé: «et puisque la pensée est un acte qui se sent, il est encore manifeste que nous sommes nés pour vivre pénétrés de senti-

ments»¹⁴⁵. (Gli illuministi adotteranno in seguito abitualmente questo concetto: l'arte produce in primo luogo un piacere elementare di esistenza – scriverà concisamente Montesquieu – e procura all'animo «l'idée de son existence opposée au sentiment du néant»¹⁴⁶.) Il motivo cartesiano del vitalismo passionale veniva sviluppato per esteso dal Crousaz: «Nous aimons donc tous à être occupés de sentiments vifs. L'ennui est de tous les états celui qui nous paroit le plus insupportable, et malgré la répugnance de notre nature pour la peine, les travaux les plus laborieux cessent de nous rebuter dès qu'ils deviennent nécessaires pour nous tirer de l'ennui»¹⁴⁷ (lo stesso concetto il Crousaz lo trovava anche nei *Piaceri dell'immaginazione* dell'Addison, da lui citato). Di qui una psicologia dei sentimenti estetici – del “grande”, del “nuovo”, del “diverso” – come capaci di eccitare il nostro animo.

Se il Crousaz, pastore calvinista ma intinto di illuminismo, aveva lasciato cadere quanto di pessimistico e di agostiniano era entrato in tale concetto (del vitalismo passionale), il suo contemporaneo abate Dubos invece, gesuita libertino, lo accettò in pieno, ma in modo laico, senza più ombra teologica. Da buon gesuita egli accettava S. Agostino, però capovolgendolo. Il vizio diventava virtù. Di conseguenza, quella che fino allora era stata una considerazione secondaria sull'arte, ora diventava il suo aspetto principale. Aveva scritto S. Agostino: «Rapiebant me spectacula theatrica plena imaginibus miseriarum [...]. Quid est, quod ibi homo vult dolere cum spectat luctuosa et tragica, quæ tamen pati ipse nollet? [...] At ego tunc miser dolere amabam et quærebam»¹⁴⁸. Alla questione il Dubos rispondeva con Cartesio e Crousaz: l'uomo è pensiero, è un atto che si sente, e non c'è sentimento di sé più vivo della passione dolorosa. Tale è il servizio che ci rende l'arte. L'uomo ha bisogno di sentire, ciò che al limite significa soffrire; inclina a un'eccitazione masochistica. In questo senso vuole sentire fino al confine dell'istinto di conservazione (e perciò ama il rischio), e, al di là di quello, vuole patire per procura (spettacoli crudeli, scene luttuose, immagini tristi): «L'art de la poésie et l'art de la peinture ne sont jamais plus applaudis que lorsqu'ils ont réussi à nous affliger»¹⁴⁹; «Généralement parlant, les hommes trouvent encore plus de plaisir à pleurer qu'à rire au théâtre»¹⁵⁰. L'arte è un masochismo artificiale e inoffensivo, terapeutico, atto a eccitare la nostra vitalità. Al termine di una serie di correzioni erudite, si è arrivati a un concetto che è il più pedante¹⁵¹ e il più spregiudicato, il più arcaico e il più recente sull'arte. Al principio del XVIII secolo lo possiamo considerare il tentativo più completo compiuto fino allora di risolvere in sede esclusivamente empirico-psicologica il problema estetico.

Lo abbiamo richiamato, perché la psicologia estetica di Hume non si può individuare meglio che nel suo confronto. Il riferimento che lo Hume fa al Dubos, è esplicito in uno dei primi *Saggi morali e politici*,

La squisitezza del gusto e della passione, del 1741, e viene dichiarato nello scritto *La tragedia*, una delle *Quattro dissertazioni* (1757).

Nel primo lo Hume rifiuta, senza nominarla, l'equazione del Dubos: gusto = emozione, sentimento = passione, *delicacy* estetica = *delicacy* pratica. L'una significa impressionabilità, vulnerabilità, eccitabilità, passività (proprio le doti ricercate dall'uomo di Dubos), l'altra è sensibilità percettiva, discernimento, e se mai selezione nelle scelte (e quindi non ipersensibilità indiscriminata, ma al contrario impermeabilità a molte sollecitazioni); per cui lo Hume conclude che «la squisitezza del gusto deve essere desiderata e coltivata altrettanto quanto la vivacità della passione deve essere deprecata»¹⁵². Che le due cose possano associarsi, e che un temperamento sensibile possa essere anche dotato di gusto raffinato, Hume non lo esclude, ma lo considera un fatto più accidentale che costitutivo.

Nel secondo saggio, di quindici anni dopo, Hume ha occasione di far giustizia sommaria, con semplicità elegante e in apparenza un po' vano, della tesi del Dubos. Non è vero che noi cerchiamo senz'altro l'emozione dolorosa nella tragedia, tanto è vero che quella stessa emozione la fuggiamo nella vita. E tanto basta.

In realtà le pagine troppo lisce del saggio lasciano trasparire una problematica abbastanza complessa, solo che non ci si fermi alla loro superficie salottiera. A prima vista, infatti, sembra che lo Hume non abbia letto attentamente le *Réflexions* (certo un po' prolisse e capricciose per il suo gusto). Il Dubos aveva ben dichiarato che le passioni artistiche non sono effettive, ma passioni imitate, «artificielles», e perciò attenuate e rese innocue: «On conçoit facilement la raison de la différence qui se trouve entre l'impression faite par l'objet même et l'impression faite par l'imitation. L'imitation la plus parfaite n'a qu'un être artificiel, elle n'a qu'une vie empruntée, au lieu que la force et l'activité de la nature se trouvent dans l'objet imité»¹⁵³, un vecchio concetto, se si vuole, già usato dallo Addison, e anche dal Fontenelle, e antico quanto Aristotele (gli *ἀλλότρια πάθη*). In realtà il non tener conto di questo argomento, mentre lo accettava almeno in parte nella versione del Fontenelle¹⁵⁴, voleva dire non riconoscere al Dubos il diritto di sostenerlo (il saggio del Dubos, lo Hume doveva conoscerlo a menadito, anche a prescindere dal fatto che lo aveva sicuramente letto, tante erano le citazioni e le parafrasi che ne aveva dato il Gerard in un suo scritto, di cui lo Hume in quell'anno stesso era stato giudice ed estimatore)¹⁵⁵. In realtà l'estetica del Dubos si fondava su due tesi, come abbiamo veduto: quella agostiniana e quella cartesiana; e lo Hume le conosceva entrambe. Conosceva perfettamente l'origine agostiniano-giansenista della tesi pessimistica del piacere della sofferenza, sostenuta soprattutto da «coloro che si compiacciono di declamare contro la natura umana», e le tesi ottimistica della tendenza umana a

fuggire il «languore», e a «cercare di mettere in moto le sue facoltà, [...] rianimandole con qualche fervida e viva emozione»¹⁵⁶; ma doveva essersi accorto che la teoria delle passioni immaginarie si giustificava male con entrambe quelle tesi. Quanto alla prima tesi, il carattere artificiale delle passioni non ne modifica la considerazione pessimistica (lo aveva denunciato già lo stesso S. Agostino: «Et inde erant dolorum amores, non quibus altius penetrarer – non enim amabam talia perpeti, qualia spectare – sed quibus auditis et fictis tamquam in superficie raderer: quos tamen quasi unguis scalpentium fervidus tumor et tabes et sanies horrida consequbatur»¹⁵⁷; altro che immagini, «qui, ne pouvant nous nuire en aucune façon, semblent chatouiller notre âme en la touchant», come voleva Cartesio¹⁵⁸). E quanto alla seconda tesi, l'anizzazione poteva ben essere provocata da passioni autentiche senza che per questo ne venisse meno l'effetto estetico; non è sempre vero che nell'arte ci sottraiamo alle passioni reali: quando Cicerone strappava lacrime all'auditorio mettendo sotto gli occhi la strage dei notabili siciliani fatta da Verre, l'uditorio era diletto al massimo grado, nel tempo stesso in cui era commosso, eppure non si trattava di finzioni, «l'uditorio era convinto della realtà di ogni particolare»¹⁵⁹.

Bisogna aggiungere un'altra considerazione. Con la tesi delle passioni artificiali e innocue il Dubos offriva una spiegazione dell'arte poetica in un senso specifico e squisito, legato per un certo verso alla forma più pura della concezione antica e per un altro verso anticipatore di una concezione moderna; Hume invece è ancorato alla concezione tradizionale dei secoli XVII-XVIII, che non distingueva tra poetica e retorica, tra arte dell'immaginazione e della persuasione. L'argomento da lui rivolto contro Dubos e Fontenelle era ricavato dalla retorica più che dalla poetica.

La sua soluzione, fondata su una psicologia associazionistica, è un'altra. L'emozione dell'arte non è una impressione luttuosa con qualcosa in meno («en ce qu'elle est moins forte»¹⁶⁰), perciò innocua, bensì con qualche cosa in più: un più di eloquenza, di bellezza oratoria: «La forza dell'immaginazione, l'energia dell'espressione, la potenza dei ritmi, la grazia dell'imitazione»¹⁶¹. Il piacere è dato non da una sottrazione, ma da una aggiunta: «È così che la finzione della tragedia addolcisce la passione mediante l'infusione di un nuovo sentimento e non soltanto con l'indebolire o l'addolcire il dolore»¹⁶². Non si tratta più di un'emozione artificiale, ma di un'emozione più un artificio. Il fattore decisivo non è più il contenuto patetico, ma la forma retorica, il tradizionale "bello". In tal modo «il movimento secondario è convertito con quello predominante e gli dà forza, anche se di natura differente, e anzi qualche volta persino contraria»¹⁶³. Il fattore o «movimento secondario» di cui lo Hume parla è il movimento retorico, l'ornato, e più precisamente il fattore elocutorio: gli elementi che egli enumera sono quelli esposti da Ari-

stotele nella terza parte della *Retorica*, dedicata alla λέξις, e sviluppati dopo di allora da tutti i trattatisti. Nella tradizione classicistica la *delectatio* coincideva con la *elocutio*: solo la virtù del linguaggio letterario, cioè oratorio-poetico (che Hume, come tutti i classicisti non distingue), rende piacevole «dolore, indignazione, compassione».

Per rendere la differenza più netta, potremmo dire che Hume appartiene alla tradizione aristotelizzante, come invece il Dubos (o il Crousaz, e prima Cartesio) a quella platonizzante. Riferimenti che valgono quello che valgono, secondo che li si usa. Non si paragonano infatti due entità per precisare soltanto che appartengono a due classi diverse (perciò non abbiamo confrontato Hume con Cartesio o con Malebranche o con Crousaz), ma a due specie di una classe. E infatti, Hume e Dubos appartengono ambedue alla tendenza della ricerca empirica e della fondazione psicologica. Ma la psicologia del Dubos era o voleva essere una psicologia profonda: il vero piacere dell'uomo è la ricerca del dispiacere, il suo bisogno vitale è l'esperienza del danno, del lutto, ciò che non è incompatibile con la sua forza di conservazione (il giovane Burke doveva chiarire questo più tardi); Hume viceversa adotta i dati del senso comune come sono offerti dal linguaggio comune: il piacere è piacere, l'utilità è utilità, il disinteresse è disinteresse, ecc. Sono due dimensioni psicologiche diverse.

La banalità di Hume ha una spiegazione. Il suo programma è prevalentemente metodologico. In sede psicologica è poco impegnato e ha poco da dire. Non si indirizza all'arte se non come a un caso del bello, e il "bello" a sua volta è introdotto quasi per metonimia come parte per il tutto, come una specie di valutazione in generale, alla stessa stregua in cui l'analista moderno considera il "bene" o il "giusto", o un altro valore. Quello che egli prospetta è il processo della valutazione, esemplificato in sede estetica: come esperienza del valore, non come differenza tra i valori. Gli importa spiegare perché e come formuliamo giudizi di valore accanto a giudizi di fatto, non già, come invece voleva il Dubos «expliquer le plaisir que nous font les vers et les tableaux». La nozione del "bello" è una forma elementare e paradigmatica del valore, ciò che non ci deve meravigliare in Hume. Non dimentichiamo che, se per un verso quel concetto nel Settecento era una categoria già superata (Cartesio un secolo prima aveva trattato del *beau* solo in quanto *agréable*, *gratum*, e così l'anticartesiano Dubos), per altro verso era sempre attuale, per una specie di *revival* prolungato e rinnovato nel secolo (Crousaz, André, Hogarth, Diderot, Winckelmann...). Ciò autorizzava lo Hume ad adottare quella categoria nel senso più esteso e vuoto, come semplice sinonimo di "valore", pur non partecipando all'avventura della sua indagine; sarebbe difficile pensare che egli non si rendesse conto di assumere sempre quel termine come significativo di una condizione necessaria, ma non sufficien-

te. «La bellezza non è altro che una forma la quale produce piacere, mentre la deformità è un ordine strutturale di parti che genera pena»¹⁶⁴; ma il produrre piacere è proprio di tutti i valori, dei quali la bellezza non è che un caso.

Di qui un'aporia nel testo del *Trattato*. «Piacere e pena non accompagnano soltanto, necessariamente, la bellezza e la deformità, ma ne costituiscono l'essenza stessa», aveva scritto; il sentimento, o gusto, non è quindi definibile altro che come soddisfazione o pena (altrimenti sarebbe un giudizio). E ciò è metodologicamente sufficiente; ma sistematicamente non dice molto. E infatti poche righe dopo egli stesso conviene che «la capacità di produrre piacere o pena non costituisce l'essenza della bellezza e della deformità»¹⁶⁵. La contraddizione si risolve solo ammettendo che egli consideri la questione da due punti di vista: nel primo caso dal punto di vista metodologico, nel secondo dal punto di vista sistematico. È il primo che prevale nella sua mente, e al quale egli sempre ritorna. Infatti conclude: «Questa capacità di produrre piacere è comune alla bellezza naturale e a quella morale, che sono entrambe causa di orgoglio. E poiché lo stesso effetto presuppone sempre la stessa causa [?], è evidente che il piacere deve essere in ambedue i casi la vera causa determinante delle passioni»¹⁶⁶. L'argomentazione per un verso può essere valida, per un altro è infantile¹⁶⁷. E difatti egli ha riconosciuto che la riduzione del bello a piacere ha e non ha importanza determinante. Lo ha in un senso e non lo ha in un altro. Noi abbiamo cercato di precisare i due sensi con i due termini, "metodico" e "sistematico", che egli non pronuncia. E il suo non pronunciarli è conforme a una sua tendenza a confonderli.

11 – *Empirismo e naturalismo. Prima intellettualizzazione naturalistica del gusto*

Fin dal giovanile e già maturo *Trattato* vi era in Hume la tendenza a trasferire in modo inavvertito ai procedimenti del metodo le conclusioni del sistema, e a trasformare il metodo empiristico in sistema naturalistico, e poi a fare di questo la conferma di quello. È un'attitudine che crescerà con gli anni, malgrado l'evolversi del pensiero di Hume in senso sempre meno incisivo e più controllato. Ciò si avverte nella *Ricerca*, dove è noto che l'unità d'azione, canone classico, viene riconosciuta necessariamente piacevole perché risponde a una esigenza naturale dell'animo¹⁶⁸. Ma conveniamo che risponde a un'esigenza naturale solo perché è piacevole. Si aggiunga che tale canone così naturalisticamente giustificato non dice di un'opera d'arte molto di più che di una passeggiata (e Hume non se lo nasconde: l'opera d'arte ha da essere unitaria perché in tutto ciò che facciamo noi tendiamo all'uni-

tario). Lo stesso appello sistematico-naturalistico lo ritroviamo nel controllatissimo saggio su *La regola del gusto* (1757), dove egli è particolarmente esplicito: «È dunque evidente che pur entro la varietà e i capricci del gusto, vi sono certi principî generali dell'approvazione e del biasimo la cui influenza uno sguardo attento può rintracciare in tutte le operazioni dello spirito». Il che è metodicamente ineccepibile, è un ricondurre la specie al genere, ma non va al di là di un truismo. «Certe particolari forme o qualità, posta la struttura originaria della fabbrica interiore, sono atte a piacere, e certe altre a dispiacere»¹⁶⁹. Ma se piaceranno in base a quei principî generali, ciò non dirà nulla sulla natura di tali forme né sul loro valore. Se tutto tende all'unitario, non ha specifico valore che una cosa sia unitaria; sapremo soltanto che siamo soddisfatti o insoddisfatti (cosa che non è necessario imparare), ma non di che cosa e perché siamo soddisfatti o insoddisfatti al di là di una generica attitudine all'unitario, al simmetrico, all'equilibrato, ecc.

Tutta l'aporeticità e l'incompiutezza dell'estetica di Hume consiste in questo dislivello: tra una precisione di metodo e una insufficienza di sistema. Il metodo si fonda sul controllo del piacere-dispiacere, in base a un procedimento quasi statistico: «ciò che dipende da poche persone deve, per la maggior parte dei casi, essere attribuito al caso o a cause segrete e sconosciute; ciò che deriva da un grande numero di persone deve spesso essere spiegato mediante cause determinate e conosciute»¹⁷⁰. Discutibile è però l'applicazione di questo principio: il piacere veniva ricondotto all'utile, con un paralogismo. (a) È vero infatti che il piacere coincide con l'utile, metodologicamente: tutti approvano ciò che è loro utile, ma l'utile in quanto senso non è che il fine raggiunto, il risultato non frustrato nei suoi mezzi, il piacevole; «proportio obiecti cum ipso sensu», aveva detto Cartesio, finalità formale soggettiva, dirà Kant; il successo è utile e l'insuccesso dannoso: piacevole e utile fanno una necessaria tautologia. (b) Sistemáticamente invece piace ciò che è adeguato a *un certo fine*, intrinseco o estrinseco, e in questo senso – ben diverso dall'altro – è utile il mezzo, non il fine. (a) È utile la piacevole bellezza; (b) ma riducendo il piacere del bello alla soddisfazione che provoca la funzionalità dell'oggetto, alla maniera di Hume, si riconduce anche questo all'utile pratico. E infatti i suoi esempi cadono esclusivamente su aspetti di bello funzionale, su oggetti di cui «la bellezza [...] è dovuta soprattutto all'utilità, e al fatto che sono adatti allo scopo al quale sono destinati»¹⁷¹; e anche allorché egli parla di bellezza puramente formale, anche in questo caso intende forme adeguate alle nostre tendenze pratiche (forme equilibrate, regolari), cioè le interpreta come forme retoriche, persuasive, che rientrano per un certo aspetto nel pratico (forme sconfessate e superate dai suoi contemporanei Dubos e Burke). Già lo abbiamo veduto. Anche allorché egli sembra accennare a due specie di bellezza, una for-

male e una funzionale, già in quanto considera la prima come retorica, la fa rientrare nella seconda, utilitaria (e sia pure di un'utilità disinteressata, simpatetica); l'utilitarismo assorbe l'edonismo. Non è utile, metodologicamente, tutto ciò che soddisfa, ma soddisfa, sistematicamente, solo ciò che è utile.

Questa constatazione può essere ampliata, e conduce a una contraddizione anche più estesa. Da una parte tutti i giudizi di valore sono stati da lui ricondotti a sentimenti, ad adesioni o repulsioni emotive, a piacere-dispiacere. È la tesi trasmessa da Hume ai neopositivisti odierni. Anche allora non era assolutamente nuova; ma nessuno l'aveva sostenuta in maniera così ardita e incisiva. D'altra parte, quando egli vuole precisare la struttura degli oggetti che suscitano queste reazioni emotive, non riesce a indicare altri criteri che quelli che soddisfano l'intelletto, criteri di verità.

I criteri del bello, e quindi del sentimento, ai quali egli fa ricorso, sono i due che abbiamo già incontrato: (A) l'unità, l'organicità, e con essa i corollari dell'ordine e della semplicità.

«Un ordine, una struttura delle parti [...] adatta a dar piacere e soddisfazione», secondo il *Trattato*, tale è la «forma la quale produce piacere»¹⁷²; e nel saggio *La semplicità e la raffinatezza letteraria* (1741) il fattore positivo è il primo termine del titolo equivalente dell'unità. Il secondo costituisce il fattore negativo: «l'osservatore [...] è distratto dalla molteplicità degli ornamenti e perde la visione del tutto»: tale è il pericolo della raffinatezza. Nella *Ricerca*, infine, egli deduce l'unità d'azione aristotelica dall'esigenza della natura stessa dell'intelletto, rivolto alle connessioni di somiglianza, contiguità, causalità¹⁷³. Vale la pena di ricordare che in quegli anni il *simplex dumtaxat et unum* oraziano, al quale lo Hume è ancorato, era stato già respinto dal Dubos. Al criterio dell'unità strutturale, in base al quale Aristotele aveva preferito Omero a tutti gli altri epici, e Sofocle a Omero¹⁷⁴, e che era diventato un dogma classicistico, il Dubos opponeva che «la bellezza di ogni singola parte di un poema, vale a dire il modo in cui è svolta ogni scena e il modo in cui si esprimono i vari personaggi, contribuiscono maggiormente al successo di un'opera che la perfezione del disegno e la regolarità, cioè l'unità e i rapporti di tutte le parti che compongono il poema [...] Ecco perché ammiriamo molti poemi che sono tutt'altro che regolari, ma che sono sorretti dall'invenzione e da uno stile di poesia»¹⁷⁵.

L'altro criterio (B) è la funzionalità dell'oggetto, la convenienza, «la bellezza» per così dire interessata, cioè finalistica, «la bellezza degli oggetti dovuta soprattutto alla loro utilità, e al fatto che sono oggetti adatti allo scopo per il quale sono destinati»¹⁷⁶.

Non c'è bisogno di ricordare che i due criteri sistematici del bello proposti da Hume, (A) e (B), si riducono ai principi classici della par-

te-tutto e del mezzo-fine (μέτρον, μέτριον-καίρος; *numerus, mensura-orde; consonantia-claritas*); ciò che qui interessa è il fatto che, in corrispondenza e in contraddizione con l'intendere il fenomeno estetico come processo emozionale, Hume ricorre per definirlo a principi tradizionalmente intellettuali.

In realtà il "sentimento" che Hume eleva a protagonista dell'esperienza estetica è un sentimento *sui generis*, ben diverso dai sentimenti antropologici nei quali il Settecento andava trovando le radici dell'arte, con Dubos, Vico, Burke, Diderot. Il sentimento estetico di Hume tende a coincidere con un'operazione conoscitiva. Insieme con la struttura dell'oggetto estetico viene così intellettualizzata la stessa operazione formale soggettiva del gusto. Una testimonianza di questa attitudine a un'interpretazione emozionalistica sulla base dell'osservazione empirica e di una controtendenza intellettualistica che la corregge, la si può cogliere meglio che altrove nel saggio già richiamato del 1757, *La regola del gusto*.

Il saggio riproponeva in sede estetica l'impegno, che abbiamo già segnalato all'inizio della sua carriera, di superare il relativismo o scetticismo. E sappiamo in che modo. Le costanti dei consensi producono degli *standard* del gusto. Come un controllo sui grandi numeri permette di individuare certe leggi di tendenza, o uniformità, così dall'osservazione delle scelte del pubblico emergono certe disposizioni naturali e si impongono certi modelli: «Il loro fondamento è quello stesso di tutte le altre scienze pratiche: l'esperienza; e non sono altro che osservazioni generali relative a ciò che si è trovato piacevole in tutti i paesi e in tutte le epoche»¹⁷⁷; «Se, allo stato di sanità dell'organo, v'è un'uniformità completa, o almeno notevole, fra i sentimenti degli uomini, possiamo derivarne un'idea della perfetta bellezza»¹⁷⁸. Quand'anche la universale approvazione derivasse da quello che viene ritenuto universalmente un difetto, la contraddizione andrebbe risolta a favore della prima, unico giudice: «Se troviamo che [i difetti] piacciono, non sono difetti, per quanto imprevedibile e inesplicabile sia il piacere che producono»¹⁷⁹. Il procedimento è corretto; è quello di Sesto Empirico, né la sua applicazione era nuova; per tornare ancora una volta a un termine di confronto già usato, vi aveva fatto ricorso il Dubos, approfondendo il concetto del gusto degli incompetenti preferibile a quello dei competenti, arbitro il tempo: «Ainsi le poème qui a plus à tous les siècles et à tous les peuples passés, est réellement digne de plaire, nonobstant les défauts qu'on y peut remarquer»¹⁸⁰. Non è dunque questo procedimento empiristico che attrae la nostra attenzione. Piuttosto il suo corrispettivo, il condizionamento naturalistico che lo accompagna e lo compromette.

Esso si manifesta in due diversi aspetti.

Prima intellettualizzazione naturalistica del gusto. In primo luogo va

considerato quel procedimento (che nel saggio appare per ultimo) per cui l'operazione gusto viene connessa con l'operazione giudizio, il buon gusto non va separato dal buon senso. Si tenga conto, in proposito, che manca da parte di Hume una precisa distinzione dialettica tra "gusto" e "buon gusto" (presente invece in Dubos, in Gerard, e poi in Burke): l'unica differenza accertabile è che il gusto è soggettivo e variabile, il buon gusto implica criteri razionali ed è riducibile a canoni. Ma è una distinzione che risulta solo approssimativamente e non viene mai precisata, ed è così labile e discutibile, proprio perché così obsoleta, che non è possibile considerarla il perno del pensiero di Hume (come sarà invece di Burke).

Il buon gusto è squisita sensibilità, e in più è intelletto, "buon senso". Il primo coglie le qualità, il secondo coglie i rapporti: che sono quelli noti, di parte e tutto e di mezzo-fine (il *σύμμετρον* e l'*ἰκανόν* classici), i due modi dell'unità veduti sopra. E cioè: (A) «La ragione, anche se non è parte essenziale del gusto, è per lo meno una condizione perché quest'ultima facoltà possa operare. In tutte le più nobili produzioni del genio vi è una reciproca relazione e corrispondenza delle parti: e le bellezze e i difetti non possono venir percepiti da colui il cui pensiero non sia abbastanza capace di comprendere queste parti, e confrontarle fra loro allo scopo di percepire la coerenza e l'uniformità dell'insieme»¹⁸¹. (B) «Inoltre, ogni opera d'arte ha un certo fine o scopo per il quale è stata progettata, e viene stimata più o meno perfetta secondo che è più o meno adatta a raggiungere questo scopo. [...] Per esaminare qualsiasi opera dobbiamo tenere costantemente presenti questi scopi e dobbiamo saper giudicare fino a che punto i mezzi usati siano adatti ai loro rispettivi fini»¹⁸².

Il buon gusto è dunque il risultato di una mescolanza e di una collaborazione di facoltà: impressioni e idee, sensibilità e intelletto. Era una vecchia idea di Hume, ma appena formulata (1741); a confermargliela doveva essere stata la lettura dell'opera di un autore contemporaneo a lui mentalmente vicino, Alexander Gerard. A questo punto l'esame di quello che abbiamo definito un primo aspetto dell'intellettualizzazione del gusto, dovrà giovare del confronto con lo scritto del Gerard. Vedremo che lo stesso confronto servirà a introdurci nel secondo aspetto preannunciato sopra del processo in questione¹⁸³.

12 – *Hume e Gerard*

Un anno prima della pubblicazione del saggio dello Hume, un giovane professore di Aberdeen, il reverendo Alexander Gerard, aveva sottoposto allo Hume, in quanto giudice in una commissione, un suo *Essay on Taste*¹⁸⁴, nel quale aveva analizzato con un certo scrupolo

analitico questa collaborazione di facoltà da cui è costituito il gusto. Leggendo quello scritto è impossibile pensare che lo Hume non ne sia stato influenzato, tanto più che il Gerard era e si professava per molti aspetti suo scolaro, e che in quelle pagine lo Hume ritrovava, insieme a molte nozioni e citazioni di Addison, Dubos, Hutcheson, a lui famigliari, anche ripetizioni e sviluppi e applicazioni del proprio pensiero; di modo che, in seguito, parafrasando a sua volta nel proprio saggio talune proposizioni del Gerard, non farà che riprendere qualcosa di suo.

La mente del Gerard era piuttosto eclettica, e l'ordine espositivo del suo saggio è un po' quello di una cucitura di concetti (in questa successione) di Hutcheson, Addison, Dubos, Crousaz, Hume. Per l'aspetto che qui ci interessa, possiamo pensare che egli sia partito da quell'aforisma di Hume nel saggio *La squisitezza del gusto e la vivacità della passione*, che suonava così: «Il gusto è, in buona misura, la stessa cosa del buon senso, o almeno dipende da quest'ultimo tanto da esserne inseparabile»¹⁸⁵; tutta l'esegesi del Gerard ne conserva l'ambiguità, così nelle parafrasi aforistiche («il giudizio influisce su tutte le operazioni del gusto»¹⁸⁶) come negli sviluppi analitici, i quali a loro volta dovettero aver effetto su Hume.

Un chiarimento a questo proposito può darcelo l'esame di una nozione fondamentale, quella di "confronto", che compare come costitutiva del concetto di gusto (in quanto gusto squisito, buon gusto) solo nell'ultimo saggio di Hume, e che egli aveva ricevuto dal Dubos e dal Gerard. La *comparaison* del Dubos era stata un'operazione di scelta tra diversi tipi o esemplari per cui chi è diversamente pratico si orienta diversamente nel gusto. Ma non era un'operazione necessariamente intellettualistica, anche se il Dubos considerava il *goût de comparaison* un *discernement* capace di costituire graduatorie di scelta¹⁸⁷. Nel caso di Hume invece la cosa appare diversa, e probabilmente per influenza del Gerard, il quale aveva dato prevalente peso all'operazione riflessiva del giudizio nel complesso dell'operazione gusto, rispetto alla componente intuitiva della sensibilità.

Volendo semplificare e dar spicco alle linee del pensiero del Gerard, stemperate in una esposizione un po' troppo analitica, si può ricordare che egli distingueva tre doti del gusto: sensibilità del gusto, raffinamento del gusto, giustezza del gusto.

(a) «La *sensibilità del gusto* viene soprattutto dalla struttura dei sensi interiori»¹⁸⁸ (che sono per lui, seguendo lo Addison, il senso del nuovo, del grande, del bello), e risulta temperata ma anche arricchita dell'abitudine. Implica godimento, e quindi adesione più o meno vivace, ma non giudizio, non distinzione di pregi e difetti. Ci rivela, come aveva detto il Dubos, il pregio reale, ma non quello comparativo degli oggetti; è comune a tutti, anche alle persone incolte; è sempre vera.

(b) Il *raffinamento del gusto* è opera del giudizio, facoltà di discernimento. Compete al giudizio cogliere per distinzione e confronto le grandezze, le proporzioni, i rapporti strutturali, nonché la organicità finale delle cose, e poi le leggi, le cause, le classi generali ¹⁸⁹.

Difficile è però dire quanto di ciò costituisce la “raffinatezza” e quanto (c) la *giustizia del gusto*. Si può ritenere che il precedente raffinamento del gusto nasca dall’attività di confronto: l’esperienza crea così la capacità di scelta, il buon gusto. La rettitudine, la giustizia del gusto ci permette in più di distinguere e classificare le nostre impressioni, di individuarne le specie e misurarne il grado ¹⁹⁰, e così di formare i concetti chiari e distinti delle qualità, e quindi «le regole sicure per giudicare dei meriti e dei difetti» ¹⁹¹. Come tale, è piuttosto un’operazione di meta-confronto che di confronto ¹⁹².

Se ora si percorre il celebre saggio dello Hume, vi si riconosce la stessa progressione, se non proprio la stessa articolazione. Tanto lo scritto del Gerard era congegnato in modo macchinoso e prolisso, tanto quello di Hume è breve e scorrevole, ma l’ordine rimane all’incirca lo stesso, almeno per la parte sistematica. Anche Hume individua un iniziale gusto come impressione immediata, emotiva, percezione della bellezza ¹⁹³, una dote naturale che si perfeziona con la «pratica» ¹⁹⁴; di ciò ripareremo più avanti. Da questa esigenza della pratica si passa alla nozione, già incontrata presso il Dubos e il Gerard, del *confronto*: «Soltanto mediante il confronto noi fissiamo gli attributi della stima e del biasimo e impariamo ad assegnare la giusta misura dell’uno e dell’altra» ¹⁹⁵. È un’operazione immediata anche se, poche righe dopo, il confronto tra le diverse opere d’arte, di epoche e nazioni differenti, serve a «classificare i diversi meriti», ad «assegnare il giusto posto» all’opera, con un’operazione che tende a essere decisamente ragionativa. Conveniamo che non si tratta di un concetto chiaro e perspicuo: come per il Gerard, così presso Hume l’esercizio del «confronto», ossia l’operazione più specifica del buon gusto, ha una collocazione intermedia e ambigua tra la «squisitezza» della sensibilità e il «buon senso» o «intelletto sano». Al quale ultimo infine appartiene la prerogativa del gusto in quanto «gusto retto» (la stessa terminologia del Gerard): non più un confrontare intuitivamente le parti tra di loro per una scelta, ma le parti rispetto al tutto per coglierne la coerenza uniforme e l’ordine finale ¹⁹⁶, e infine fissare criteri di relazione. Qui il «confronto» è ragionamento: «I ragionamenti – Hume aveva scritto nel *Trattato* – non fanno che costituire paragoni e cogliere relazioni, costanti o no, che due oggetti hanno tra di loro» ¹⁹⁷.

Che lo Hume sentisse l’influenza della lettura dell’opera del Gerard (una lettura attenta, non fosse altro per dovere professionale), non c’è dubbio. Molti argomenti e addirittura cadenze di frasi del Gerard si trovano trapiantate nel suo saggio. Anche il passo dello Hume

da noi richiamato, che precisa le funzioni del «buon senso» o «ragione» nell'esercizio del gusto ¹⁹⁸, suona come una parafrasi di un passo del Gerard dedicato al giudizio: «In qualsivoglia arte un'opera non è perfetta se non nella misura in cui le diverse parti che la compongono formano un sistema e sono subordinate a un unico fine. Ma solo mediante il giudizio si può conoscere se l'autore ha realizzato il suo programma come si doveva, e se si è servito di mezzi convenienti per ottenere ciò che si proponeva» ¹⁹⁹ (passo che a sua volta era stato ispirato al Gerard dalla sezione III della *Ricerca sull'intelletto umano*). Ma più significativa di tutte è quella pagina in cui lo Hume, riassumendo la propria trattazione, elenca le doti del buon critico, e così facendo è come se stendesse l'inventario degli argomenti del Gerard; tali doti sono: (1) la squisitezza della sensibilità, accresciuta dalla «pratica» (il Gerard, addirittura più umano di Hume, aveva parlato di «abitudine»); (2) la funzione del «confronto»; (3) il rifiuto dei pregiudizi; (4) l'impiego della ragione, o «buon senso» ²⁰⁰. Di questi fattori, uno, certo il più umano, il (3), la condanna del «pregiudizio» (cioè della incapacità di tener presenti le circostanze che condizionano storicamente l'opera d'arte, di «collocarsi nella stessa situazione dell'uditorio»), era poco sviluppato dal Gerard, anche se non del tutto assente ²⁰¹; ma un altro, il (2), la nozione del «confronto», che non compare negli scritti anteriori di Hume, è certamente dovuta alla lettura dell'*Essay on Taste*; la pagina che lo Hume dedica all'argomento sembra infatti tradotta da quella del Gerard (che a sua volta era una parafrasi del Dubos).

Quest'ultima nozione, del «confronto», infatti è un'inserzione nuova, che non si accorda nemmeno col significato che lo Hume aveva dato a quel termine in precedenza nel *Trattato*, ove il «paragone» era l'operazione non dello scegliere ma del cogliere relazioni ²⁰²: relazioni che egli distingueva in percettive e in ragonative, o inferenziali ²⁰³. Nel saggio del 1757, invece, si può distinguere una più articolata accezione del confronto: (a) il confronto assiologico, alla Dubos, che accostando oggetti diversi sollecita la scelta; (b) il confronto tra le parti di un oggetto per coglierne la «reciproca relazione e corrispondenza» e «percepire la coerenza e l'uniformità dell'insieme», e infine per riconoscere l'adeguarsi del tutto a quel «certo fine o scopo per il quale è stat[o] progettat[o]» ²⁰⁴: in sostanza, con termini antichi già da noi usati, il *σύμμετρον* e *ἰκανόν*; o con termini cari alla tradizione del XVI e del XVII secolo, allora ancor viva, la *concinnitas* e la *bienséance*: due tipi di relazioni, queste ultime, che potrebbero rientrare l'una nelle relazioni percettive e l'altra nelle relazioni ragonative del *Trattato*: salvo che né l'una né l'altra a rigore sono un confronto (la *concinnitas*, la rispondenza delle parti, è meno di un confronto: le parti vengono connesse ma non necessariamente confrontate; e la *bienséance* è più che un confronto, è il riferimento di un caso dato a una regola: è un metaconfronto).

La nozione del “confronto”, o *gôût de comparaison*, rimane mista e sommaria sia in Hume che in Gerard, mancando una effettiva distinzione dei suoi modi e in generale della differenza tra confronto e metaconfronto; e questa imprecisione compromette tutta quanta le rispettive analisi del gusto.

Ciò per quanto riguarda i punti (2) e (3) di quell'elenco: uno tutto dello Hume, e uno tutto mutuato dal Gerard. Per quanto riguarda invece i punti (1) e (4), il contributo della sensibilità e il contributo dell'intelletto al gusto, argomenti comuni a entrambi gli autori, bisogna dire che l'indagine dello scolaro era più analitica e più dialettica di quella del maestro. Lo Hume non esce mai da asserzioni assai caute e generiche circa i rapporti tra gusto e intelletto («difficile che si incontri una persona che abbia un gusto retto senza un intelletto sano»²⁰⁵); il Gerard aveva cercato, bene o male, di distinguere e connettere le due facoltà con una certa precisione.

Egli si rifaceva a Locke nel separare sensibilità e intelletto, e individuava un gusto immediato e indipendente, anteriore al giudizio: «La sensibilità del gusto viene principalmente dalla struttura dei nostri sensi interiori – cioè dalla sensibilità al “nuovo”, al “grande”, al “bello”: *impressioni riflessive* avrebbe detto lo Hume –; ma essa ha appena una connessione indiretta o lontana con la bontà del giudizio»²⁰⁶; «Ciascuno di questi sensi interiori, allorché ha il vigore e la perfezione richiesti, costituisce una specie di gusto particolare, e ci pone in grado di giudicare le opere dell'arte e del genio»²⁰⁷. Il gusto è già nelle impressioni sensibili dei sensi interiori. Ma per un altro verso l'attività del gusto consiste nel «giudicare le cose con discernimento»²⁰⁸, e solo il giudizio è «la facoltà che distingue la differenza tra le cose, [...] che paragona gli uni con gli altri gli oggetti, come pure le loro qualità»²⁰⁹. Ciò è possibile perché il gusto sentenzia emotivamente su distinzioni e determinazioni fornite dal giudizio²¹⁰; non solo, ma come un atto di gusto si innesta sulle determinazioni del giudizio, così a sua volta un ulteriore giudizio si innesta sui decreti del gusto. «Il giudizio non soltanto offre gli oggetti determinati sui quali si esercitano i sensi interni (e quindi il gusto), ma paragona e misura inoltre le percezioni e i sentimenti che ne derivano, e dà un giudizio definitivo sul tutto»²¹¹. Cioè il giudizio non solo distingue e permette il confronto tra le cose e consente così al gusto di godere e di approvare, ma ci permette «di confrontare anche queste approvazioni (decreti) e di scoprire di colpo a quali classi appartengono»²¹². Non solo giudichiamo, ma giudichiamo i nostri giudizi (di gusto), e così «non soltanto sentiamo in generale il piacere che ci colpisce, ma anche in che cosa consiste; non soltanto discerniamo il merito, ma anche determiniamo a quale specie appartiene»²¹³. Le qualità per cui le cose ci appaiono positive o negative, qualità che hanno forme diverse, divengono allora chiare e distinte, ne

cogliamo le proprietà, e possiamo creare delle regole di merito e di demeriti che servono anche da criteri di misura.

Come si vede, il Gerard operava non senza abilità, partendo dalla distinzione lockiana di senso e intelletto, da lui modificata in quella tra sensi interni (al seguito di Addison e di Hutcheson) e ragione, tra sensibilità e giudizio.

Che cosa accade invece con Hume? Questi non concorda del tutto col suo scolaro. Il quale lo aveva un po' tradito: aveva trascurato quella primalità delle impressioni sulle idee, della percezione originaria sulla riflessione, che era il fondamento di tutto il pensiero di Hume; e ciò perché egli partiva non dalle impressioni percettive ma dalle impressioni di riflessione (per usare la terminologia di Hume), posteriori alle sensazioni e alle idee, o meglio da certe specifiche e privilegiate impressioni di riflessione che egli chiamava «sensi interni». Lo Hume invece si rifà alla base empiristica. La squisitezza del gusto ha radice nella squisitezza delle sensazioni: «Quando gli organi sono tanto fini da far sì che nulla sfugga loro, e nello stesso tempo sono così esatti da percepire tutti gli elementi del composto, chiamiamo ciò squisitezza del gusto, sia che usiamo questi termini nel loro senso letterale, sia che li adoperiamo in senso metaforico» ²¹⁴.

La radice di questa tesi sta nel principio stesso dell'empirismo naturalistico di Hume: «that our simple ideas proceed either mediately or immediately from their correspondent impressions. This then is the first principle I establish in the science of human nature; nor ought we to despise it because of the simplicity of its appearance» ²¹⁵. Sentimenti e idee vengono in seguito a impressioni: se l'uomo di gusto ha nozioni e sentimenti assai più delicatamente distinti e avvertibili dell'uomo rozzo, deve avere anche organi di percezione più sensibili. Ma la perfezione della sensibilità, ossia «la perfezione di ogni organo o facoltà consiste nel percepire con esattezza i suoi oggetti più piccoli e nel non lasciare sfuggire nulla» ²¹⁶; una chiarezza che è distinzione. Tesi che costituisce una di quelle mezze verità che producono errore. Certamente ciascuno di noi è disposto a riconoscere che i Rubinstein o i Benedetti-Michelangeli sono dotati di un orecchio più sensibile di ogni altro, ma Beethoven nella maturità era sordo, e tutti i dilettanti di chitarra dotati di orecchio non sono per questo forniti di buon gusto musicale. L'ancoraggio del sistema di Hume alla percezione e al suo specifico modo di concepirla non ha giovato al suo pensiero. Due anni dopo Edmund Burke non cadrà in questo equivoco ²¹⁷.

13 – *La seconda intellettualizzazione del gusto. I contributi positivi e negativi di Hume all'Estetica*

Siamo pervenuti così al secondo aspetto dell'intellettualizzazione del gusto di cui parlavamo sopra ²¹⁸, il più radicale.

Seconda intellettualizzazione naturalistica del gusto. Per non cadere nel dualismo razionalista, che faceva le sensazioni e le immaginazioni oscure e confuse, Hume estende infatti i principî razionalistici a tutta l'esperienza, a partire dalle impressioni sensibili. Il gusto diviene un discernimento: «l'eccellenza stessa delle facoltà che contribuiscono alla perfezione della ragione – la chiarezza della concezione, l'esattezza della distinzione, la vivacità dell'apprensione – sono essenziali alle operazioni del vero gusto e le accompagnano immancabilmente» ²¹⁹. Il che, in parte, è un truismo: se il buon gusto è sempre accompagnato dal buon senso, o giudizio, ne avrà le doti, la chiarezza e la distinzione. Più importante è invece il fatto che egli concepiva sul metro della chiarezza e della distinzione anche il senso e il sentimento originari ²²⁰, e pensava al perfezionarsi del gusto grazie all'esercizio come a una capacità acquisita di «percepir le bellezze e i difetti di ciascuna parte e rilevare le specifiche note distintive di ciascuna qualità, e assegnar loro lode o biasimo» ²²¹. «Attraverso tutta quanta la rassegna degli oggetti lo assisterà un sentimento chiaro e distinto, ed egli [il critico *amateur*] discernerà il vario grado e il genere di approvazione e disapprovazione che ogni parte è, per natura, atta a produrre» ²²².

Il sentimento si modella sul giudizio; la *delicacy* equivale all'evidenza: è un discernimento assistito a sua volta da un altro discernimento, quello del *good sense* o ragione. Per cui lo Hume talvolta oppone il *good taste* al *good sense*, ma come una specie di buon senso più razionale (distintivo) del buon senso stesso. Così a un certo momento egli aveva contrapposto la squisitezza del gusto al semplice buon senso nelle scelte morali, nell'amicizia, nell'amore: solo quella sa «distinguere i caratteri e [...] notare quelle differenze e sfumature insensibili che rendono un uomo preferibile ad un altro» ²²³. Era il concetto dell'amicizia e dell'amore come consorzio di pochi eletti, legati da rare affinità – pensiamo a ciò che saranno alla fine del secolo i consorzi spirituali Goethe-Madame von Stein, o Goethe-Schiller, o Schelling-Hölderlin-Hegel – ma concepito settecentescamente come un'operazione di gusto, e il gusto come selezione, scelta minuziosa e difficile. Anche in questa sede il gusto era un intelletto al quadrato.

Tutte le modalità del gusto già analizzate dal Gerard (l'apprensione emotiva, l'effetto del confronto, l'opera dell'intelletto) si ritrovano nel saggio dello Hume, e infine nell'elenco riassuntivo citato, con la stessa successione, ma con la tendenza al minimo comune denominatore intellettualistico del chiaro e del distinto. Un concetto che, in senso as-

soluto, nessuno vorrebbe contestare; è innegabile che un gusto evoluto equivale a una capacità di discernimento. Ma è anche innegabile che in tal modo lo Hume ratificava un certo esercizio della critica nettamente intellettuale, consistente nella dissociazione di un'opera artistica in parti, e nella classificazione di queste parti per qualità, e le qualità analizzate e misurate in pregi e difetti: un metodo al suo tempo assai diffuso, anzi ancora imperante, ma dal quale la cultura estetica già in quegli anni principiava vivacemente a liberarsi: basti ricordare il Vico in Italia, in Inghilterra il Burke. In base a questa prassi critica lo Hume poteva tener fermi ancora quei criteri tradizionali di unità, utilità, perfezione, di derivazione ontologica, che proprio allora entravano in crisi. Il suo rispetto per il principio del tutto che condiziona le parti, per l'unità del molteplice intrinseco al concetto di evidenza, costituisce una attitudine razionalistica persistente nell'interno del suo empirismo, e come tale un fattore sistematico in grado di compromettere o addirittura deteriorare il suo metodo. Principi che non ci stupivano in Crousaz, scolaro di Cartesio e ammiratore di Leibniz, o in Hutcheson, scolaro di Shaftesbury, o in padre André, agostiniano, suonano meno naturali nel discorso di Hume. Con un po' di anacronismo, verrebbe da ripetere *ante-litteram* quello che Russell dirà a proposito di certe tesi estreme neopositivistiche: «È notevole che questo ritorno all'antica metafisica si sia verificato proprio nel quadro di un tentativo ultra-empirico»²²⁴. E va da sé che, se qualche cosa non si adatta al caso, è quell'*ultra*, che a Hume ovviamente non compete, e meno che mai in sede estetica. In questa sede meno che mai Hume è un *ultra*.

Teniamo presente che soltanto l'aderenza al metodo salva l'empirismo di Hume: il suo metodo fa appello a una astrazione legittima, quella ricavata dalle uniformità statistiche (per quanto non ancora formalizzate aritmeticamente, ciò che d'altra parte nemmeno oggi per certi settori risulta necessario, anzi riesce spesso controproducente), mentre l'astrazione naturalistica di Hume è altra cosa: è l'appello a una natura statica, a una struttura generale senza contatto con l'esperienza individuale, ossia proprio con le impressioni effettive. L'"impressione" entra nel discorso di Hume solo formalizzata sul modello della evidenza intellettuale, fornita di chiarezza e distinzione, e fatta modulo statico di un sistema sincronico. Le permanenze, le costanze, le uniformità osservative dell'esperienza in ultima analisi non fondano la nozione di una stabilità della struttura umana, ma ne sono fondate. In conformità di ciò, anche il suo gusto è estremamente stereotipo.

Hume non aveva particolari inclinazioni estetiche. Il suo gusto era anonimo, una ricerca di naturalezza intesa come parte integrante della *delicacy*: il gusto medio del primo Settecento, l'età in Italia dell'Arcadia, in Inghilterra del Pope. Un condizionamento che risulta senz'altro superato dal suo pensiero metodologico, non dal suo pensiero si-

stematico. Questo limite del gusto di Hume viene generalmente riconosciuto e non solleva discussione. Ci auguriamo piuttosto che il contrapporre metodo e sistema non sembri a taluno una formula semplicistica. Si tratta di un criterio regolativo, applicato a un particolare settore di quella dottrina, ed è proprio dei principî regolativi di essere sommarî per consentire analisi minuziose. E così pure le conclusioni saranno sommarie, perché conclusioni.

Diciamo in modo grezzo che cosa risulta positivo e che cosa negativo, o se si vuole (posto che questa è una prospettiva storica), che cosa progressivo e che cosa no, della trattazione di Hume (il cui esame finale può condensarsi tutto sul saggio del 1757).

Vi sono due tesi che costituiscono contributi validi ancora oggi; vi sono per contro due temi che possiamo ritenere caduchi. Come prevedibile, i primi sono d'ordine metodologico, i secondi sistematico.

(A) Il primo contributo positivo di Hume è la sua concezione delle regole del gusto come modelli o schemi ricavati dall'esperienza, sedimentati in abitudini. Tali schemi convalidano l'accordo delle opinioni e operano come strumenti di valutazione e di persuasione (due operazioni assai affini). Che questi principî e modelli vengano poi irrigiditi in modo precettistico come strumenti per «ridurre al silenzio i cattivi critici»²²⁵, al pari di articoli di codice del genere di quelli che un secolo prima si adoperavano per salvare o condannare tragedie e poemi con una sillogistica retorico-curiale, non toglie che la nozione conservi ancor oggi valore e che la sua fondazione empirica sia attendibile. Non possiamo saggiare la maturità musicale o letteraria di una persona se non ricorrendo, in ultima analisi, a modelli: facendogli ascoltare un concerto brandeburghese, o una lirica di Saffo. Ogni volta nell'ambito di una certa circoscrizione storica di gusto, come lo Hume precisava. Ciò che costituisce proprio il suo secondo contributo.

(B) Anche più moderno e vitale è infatti l'altro suo principio: in termini settecenteschi, l'astensione dai pregiudizi. Il concetto empiristico di una generica liberazione dagli *idola* assume in questa circostanza una particolare accezione, nel senso di un vero e proprio storicismo. Il fruitore deve «mettersi da quel punto di vista che è richiesto dalla cosa stessa»²²⁶. Posto che ogni opera è scritta per un certo uditorio, di una certa epoca, «un critico di un'epoca o di una nazione differente che si metta a esaminare quel discorso deve tener presenti tutte quelle circostanze e deve collocarsi nella stessa situazione dell'uditorio, per dare un giudizio giusto»²²⁷. Una tesi non totalmente nuova in quegli anni, dopo lo Huet, dopo il D'Aubignac, dopo Madame Dacier, dopo Dubos, dopo Vico, ma per la prima volta inserita in una metodologia filosofica.

I due principî caduchi si possono prospettare come le contropesi delle tesi ora vedute. Hanno origine dalla sistematica naturalistica dell'au-

tore: dalla presupposta «struttura originaria della fabbrica interiore», partendo dalla quale «si può calcolare che certe particolari forme o qualità piaceranno, e che altre dispiaceranno»²²⁸, per il postulato della «uniformità completa, o almeno notevole, fra i sentimenti degli uomini»²²⁹.

(C) In quest'ordine di idee, accade che la sensibilità del gusto, *definiendum*, viene modellata sulla falsariga di un *definitum*, la sensibilità percettiva. Per entrambe il criterio è la chiarezza e la distinzione: «Percepire con esattezza gli oggetti più piccoli» e «non lasciar sfuggire nulla alla propria conoscenza e alla propria osservazione»²³⁰, e così non lasciar passare inosservati «qualche eccellenza o qualche difetto di un discorso»; percepire «le bellezze e i difetti di ciascuna parte» e rilevare «le specifiche note distintive di ciascuna»²³¹, cioè chiarezza e distinzione, discernimento²³². Si tratta di un antico criterio stilistico, l'evidenza, ἔνἀργεια, diventata già in età ellenistica ἀκριβολογία, e in questa ultima forma attinto non tanto da Aristotele quanto da Demetrio Falereo²³³, nozione famigliare nel XVI e XVII secolo e più che viva in quei decenni (la si ritrova in Muratori, nel Temple, in Addison, in Pope, nei critici teorici come il Warton, il Thomson, il Campbell)²³⁴. Adesso in Hume essa trova una fondazione gnoseologica naturalistica. Ma come tale contraddice nettamente il principio metodologico empiristico esposto in (A). Non è affatto stabilito dal *consensus omnium* che la "minuta dipintura" sia il criterio dominante del bello artistico; anzi nel secolo precedente e ancora in quegli anni (Dottor Johnson) era in auge il principio opposto: modello non era Omero ma Virgilio²³⁵, e sulla scia di questi il Tasso, ai quali se mai si riconosceva scarsa dote di ἐνἀργεια. Così un criterio episodico, quello che autorizzava il descrittivismo settecentesco, veniva assunto a principio della disposizione naturale della sensibilità umana. Il punto sistematico (C) risulta in tal modo la contraddizione o il deterioramento del punto metodologico (A).

(D) Che infine un gusto squisito predisponga a una superiore sensibilità morale, è un'altra di quelle verità approssimative che possono costituire veri e propri errori. Persone di gusto raffinato sono talvolta dotate di innegabile volgarità d'animo. Eppure lo Hume non dubita di questo asserto, che ripete nel 1741 e nel 1757. E in quest'ultima occasione ne asserisce anche la reciproca: come il gusto comporta moralità, così solo una moralità accettabile comporta un gusto accettabile. Qui il punto sistematico (D) contraddice il punto metodologico (B). «La mancanza di umanità e di decenza, che è tanto notevole nei caratteri descritti da molti poeti antichi, qualche volta persino da Omero e dai tragici greci, diminuisce considerevolmente il merito delle loro nobili creazioni e dà agli autori moderni un vantaggio su di essi. Noi non partecipiamo con interesse alle vicende e ai sentimenti di quei rozzi eroi»²³⁶. In quell'epoca il Dubos aveva già scritto le *Réflexions* e il Vico la *Scienza Nuova*; eppure di lì a qualche anno il nostro Cesarotti rifarà

l'*Iliade* in modo meno "rozzo". Si vede da che parte stava lo Hume (e anche il Cesarotti, il quale, traduttore dell'*Ossian*, poteva dirsi uno «storicista»). Tanto difficile era attenersi a quella norma che abbiamo elencato in (B). Essa imponeva al lettore di adeguarsi alla situazione morale e religiosa, oltre che a quella stilistica, originaria: norma che lo Hume aveva predicato e che ora sconfessava. Secondo il sistema della natura umana – a suo dire – i sentimenti morali e religiosi sono troppo forti per venir neutralizzati da una spregiudicata attitudine del gusto.

Come si vede, i punti positivi e quelli negativi della concezione dello Hume stanno in corrispondenza biunivoca e si compensano. Di qui il carattere sconcertante del suo pensiero estetico, insieme progressivo e ritardatario. Per quanto riguarda il problema del gusto, che ne è il risultato più notevole, possiamo usare il quadrilatero (ABCD) come una griglia che ce ne rivela l'articolazione e nello stesso tempo ci consente di distinguere contributi e inconvenienti. Ne è emersa una problematica vivace ma compromessa da non poche contraddizioni: una apertura empiristica originale bloccata da un persistente intellettualismo, un disaccordo che abbiamo ricondotto al disaccordo tra metodo e sistema.

14 – *L'intelligenza di Edmund Burke*

Edmund Burke è celebre per una antropologia del gusto su base psico-fisica: tanto efficace che anche Kant, pur respingendo quel punto di vista empirico, ne parlò con ammirazione²³⁷. Ma anche per quel che riguarda la metodologia del gusto, il pensiero di Burke è tra i più significativi del Settecento inglese. Può accadere tuttavia che ciò non risulti a prima vista. Il contributo del Burke sull'argomento viene in ritardo, sia rispetto ad altri autori contemporanei, sia rispetto alla propria attività stessa in sede estetica: è rappresentato dalle non molte pagine di una Introduzione, che egli prepose alla seconda edizione della propria *Enquiry* nel 1759. E non è escluso che un lettore distratto giudichi queste pagine approssimative e confuse; o che un lettore erudito le consideri poco più che un calco della *Regola del gusto* di Hume, arricchito di qualche nozione ricavata dalla esauriente e sottile analisi recente del Gerard. Entrambi questi lettori sarebbero parzialmente nel vero, ma avrebbero torto.

Dobbiamo pensare al Burke come a un campione di quel «gentiluomo raffinato ed educato» che lo Shaftesbury auspicava: uomo di mondo, ma capace di «sottomettere il proprio umore e la propria fantasia a specifiche regole», a una «pratica severa». Tutto il contrario di un gentiluomo frivolo e incolto, ma anche di un dotto, di un pedante²³⁸. Non importa che egli non avesse nulla in comune col Shaftesbury, e

che appartenesse a una generazione tanto più positiva, niente affatto arcade e *coxcomb*. Burke era eruditissimo, ma non va giudicato come un erudito. Ebbe una coerenza metodologica esemplare, ma non va giudicato come un logico. Se Voltaire, Diderot, Rousseau, erano eruditi grafomani dotati del senso dell'“affare” culturale, pronti a buttarsi su qualunque argomento che nelle circostanze potesse eccitare l'interesse della società di cui erano i servi-padroni, Burke al contrario fu un dilettante erudito. Non sfrutterà mai superficialmente un argomento, ma lo coltiverà come un suo hobby; dal 1747 al 1757 lavorò all'*Enquiry*, ma come a un suo privato giardinaggio.

Proprio perché fu, in modo superiore, un dilettante (il *virtuoso* di Shaftesbury) non gli va fatto nessun indulgente abbuono in sede informativa. Al contrario. Egli aveva il tempo e il gusto di conoscere tutto sul suo argomento. I confronti con i suoi contemporanei non gli vanno quindi evitati. Ciò non toglie che apprezzeremo di lui, più che l'informazione e la competenza e la sistematicità, la penetrazione geniale: la capacità di cogliere, sia pure in modo un po' approssimativo, questioni delicate e sfuggenti, di captarle, di farle emergere con una specie di *flair*, di istinto intellettuale, di raddomanzia. Nel far questo egli ripercorre quasi sempre una strada già battuta (l'*Enquiry* del 1757 non iniziava con un esame della *novelty*, dopo Addison, Crousaz, Dubos, Hume?); eppure giunge sempre alla scoperta di territori nuovi.

Nel caso nostro basterebbe a illustrare il suo *esprit de finesse* quello spunto metodologico che s'incontra all'inizio della Introduzione, allorché egli si accinge a definire il termine “gusto”. In meno di una pagina egli ci dà una teoria della definizione²³⁹. La definizione è nominale, stipulativa; non reale, essenziale. E anche questa stipulazione non va esente da inconvenienti. Viene ricavata da un materiale di nozioni spesso casuali e arbitrarie, sempre limitate. Proprio a causa del suo impegno scientifico (*by the strict laws to which we have submitted at our setting out*), una definizione risulta sempre ristretta e approssimativa (*a definition may be very exact, and yet go but a very little way towards informing us of the nature of the thing defined*). Dovremo considerarla sempre come conclusione e non premessa di una ricerca; ha una funzione didattica più che euristica. Ricerca (*the methods of disquisition*) e insegnamento (*teaching*) non sono infatti la stessa cosa. Diavolo! Burke ci dice così in due righe quello che oggi G. Ryle ci vuole spiegare in tante pagine (ossia: che ci sono locuzioni contemplative e locuzioni esecutive, teorie e ricerche, instaurazioni e indagini, discorsi sistematici e discorsi euristici)²⁴⁰. E ci dice anche di più: che esposizione didattica e procedimento euristico, non devono necessariamente andar separati: «I am convinced that the method of teaching which approaches most nearly to the method of investigation, is incomparably the best», con le acute righe che seguono.

Nel passo che ora abbiamo ricordato sul metodo delle definizioni, Burke asseriva che queste debbono «piuttosto seguire che precedere la nostra ricerca». Ciò nonostante egli premette una definizione del gusto che servirà di traccia al suo successivo esame. Essa ci dà la linea della sua ricerca ed è significativa soprattutto se la confrontiamo con altre definizioni precedenti: per esempio con la definizione che abbiamo veduto sopra di Addison²⁴¹. Questi distingueva un aspetto di fatto e un aspetto di diritto, un momento descrittivo e un momento valutativo del giudizio di gusto. Senza impegnarsi, avanzava così una distinzione ben moderna, quasi una tesi neopositivistica in anticipo, per discutibile che sia²⁴². Il giudizio di gusto, per Addison, consiste tanto nel cogliere le proprietà, le caratteristiche dell'oggetto, quanto i suoi pregi o difetti; una nozione che poteva essere utile come argomento anti-scettico. Ma Addison non aveva di queste preoccupazioni. Il problema del soggettivismo e relativismo del gusto non si era ancora imposto in Inghilterra: neanche Shaftesbury o Hutcheson ne ebbero sentore. È un problema che cresce invece in Francia in quegli anni. Tutti i francesi lo discutono: Crousaz, Dubos, André, Diderot. Fa la sua comparsa in Inghilterra soltanto con lo Hume. Tuttavia nemmeno Hume riprende e utilizza quella tesi di Addison: che la critica sia constatazione più valutazione. Egli vede troppo bene che il problema sarà esclusivamente nella valutazione, e che ogni discorso intorno all'arte o al bello, ogni proposizione di gusto, anche se di forma constatativa, è una adesione, una scelta: non predica una qualità della cosa, ma un'attitudine del soggetto, una sua risposta emozionale.

Orbene, il giovane Burke si confà fedelmente e spontaneamente a questa veduta: la facoltà del gusto è per lui esclusivamente valutativa, in modo anche più esplicito e più preciso di Hume. In parte è una valutazione immediata, spontanea, in parte una valutazione mediata, riflessiva: un lettore di Dewey oggi direbbe, in parte *prizing*, in parte *appraising*. La sua definizione infatti era questa: «Per gusto intendo quell'insieme di facoltà della mente che sono impressionate dalle opere (di fantasia o di arte bella) e che formulano un giudizio su di esse»²⁴³. Veniva distinto nitidamente in tal modo il gusto come fruizione estetica e il giudizio come valutazione; nei termini dell'epoca, come sensibilità e come discernimento.

Il filo di questa distinzione si può ritenere che glielo abbia porto, più che lo Hume, il Gerard, con la sua distinzione di gusto e giudizio²⁴⁴. E per illuminare i singolari significati di cui questa definizione si riempie nel corso del saggio, niente ci sembra più utile che esaminare brevemente i rapporti di Burke con questi autori.

Per prima cosa va bandita l'idea che l'“Introduction on Taste” sia stata aggiunta all'*Enquiry* nella seconda edizione del 1759 come una replica a Hume ²⁴⁵, il celebre saggio del quale, *La regola del gusto*, era uscito due mesi prima che fosse finita di stampare l'*Enquiry* di Burke, e due anni prima dell'Introduzione. Le concordanze tra Burke e Hume sono troppo notevoli, e ben più esplicite delle differenze; la tematica del Burke risulta anche troppo palesemente ricalcata su quella dello Hume; e viceversa in nessun luogo appare un urto o un distacco polemico. Non si dice con questo che mancassero differenze, anzi le vedremo minutamente. Il fatto è che non c'è motivo di cercare una speciale circostanza per questo saggio. Con tutta probabilità le cose andarono in modo assai semplice. Il trattatello di Burke non era nato come un'indagine di estetica, ma di antropologia; riguardava più la natura che l'arte. Ciò nonostante, se è vero che il libro si apriva con una Parte prima che era un vero e proprio saggio sulle passioni, è vero anche che essa era farcita di citazioni omeriche e di riferimenti alla *Poetica* aristotelica; e che l'opera inoltre terminava con una Parte quinta dedicata a una tesi originale di estetica e di semantica. Proprio quando il volume era sotto stampa, erano uscite le *Quattro dissertazioni* dello Hume, comprendenti il saggio sul problema del gusto. In quei giorni inoltre appariva l'opera del Gerard, vincitore del premio di Edimburgo sul tema del gusto. Si aggiunga che dell'argomento si erano occupati tutti coloro che fino allora avevano preso in esame questioni di estetica: Shaftesbury, Hutcheson, Addison, Cooper, e sul continente Crousaz, Dubos, André, Diderot. È ben spiegabile quindi che anche il Burke ritenesse di dover dire una parola sull'argomento. L'opportunità gli era offerta da una nuova edizione (che fu una accurata revisione) del suo testo. Va considerato anche l'interesse che questo aveva suscitato nel mondo dei letterati e degli artisti, verso il quale egli era stato così poco tenero ²⁴⁶. Un'introduzione sul gusto doveva dar soddisfazione a quel “complesso metodologico” del giovane Burke che appare tante volte nel corso dell'operetta, e insieme accentuarne il carattere critico-estetico.

Poiché abbiamo detto che non è il caso di fare al Burke uno sconto dei suoi debiti (posto che, anche pagatili tutti, gli rimarrà qualche cosa), possiamo precisare in primo luogo quell'influenza dello Hume di cui si è detto. Non c'è bisogno di stendere un minuzioso registro di analogie. Basta far presente che l'impostazione del problema nei due autori è la stessa, e lo svolgimento molto simile. Al pari dello Hume, il Burke si propone di cercare «certain natural and uniform principles» del gusto: principî così costanti per il gusto – benché questo sia una «delicate and aerial faculty [...] volatile» ²⁴⁷ – come lo sono i principî conoscitivi per la ragione. L'argomento di Burke è che il gusto si

fonda in ultima analisi sulla sensibilità, e che questa è uniforme per tutti gli uomini. Varia il grado, la finezza, il suo essere più o meno modificata da sopravvenute abitudini, non la sua natura; si tratti di perfezioni, o immaginazioni, o sentimenti. E anche Hume, pur accentuando molto meno questo aspetto (come vedremo), aveva scritto: «v'è una uniformità completa, o almeno notevole, fra i sentimenti degli uomini»²⁴⁸. Al punto che, secondo Burke, non sarebbe impossibile (solo che meritasse farlo) comporre una «logica del gusto»²⁴⁹. In particolare le «leggi immutabili» dell'immaginazione, secondo Burke, si possono reperire per via induttiva, in base al presupposto newtoniano della corrispondenza univoca tra causa e effetto²⁵⁰: lo stesso principio che aveva affascinato lo Hume²⁵¹. Se queste leggi esistono, ne segue che in condizioni di sensibilità normale tutti saremo in grado di giudicare egualmente bene²⁵². Dobbiamo guardarci dall'attribuire agli uomini doti di sensibilità qualitativamente diverse. Varia soltanto l'attenzione, la conoscenza. Il segreto del gusto è tutto qui. Potrà addirittura giudicare meglio chi sia dotato di più diligente attenzione e di sensibilità meno viva; sarà meno indotto in errore²⁵³.

Per il Burke come per lo Hume il buon gusto è in larga parte risultato di attenzione, di conoscenza, di giudizio; non è in fondo che un «more refined judgment»²⁵⁴; «la causa di un gusto falso è un difetto di giudizio»²⁵⁵. Si confronti Hume: «Accade di rado [...] che si incontri una persona che abbia un gusto retto senza un intelletto sano»²⁵⁶; «soltanto un forte buon senso unito a un sentimento squisito» può fare un buon critico²⁵⁷. Buon senso, o ragione, è per entrambi la facoltà del discernere, del confrontare e del distinguere, ossia del giudicare. Così Burke ha precisato la sua definizione: gusto è essere sensibilmente impressionati e capaci di formare giudizi.

I punti programmatici del discorso di Burke e di quello di Hume sono dunque gli stessi. Superare il relativismo, riconoscere delle uniformità sensibili, accettare la nozione di buon gusto come perfezionamento razionale dei risultati della sensibilità²⁵⁸. Va detto che lo Hume insisteva più vivacemente sugli aspetti relativistici, sulle differenze accidentali della sensibilità e sulla difficoltà di superarle; il Burke dà invece un tale superamento come scontato. Ma questo non costituisce un motivo di contrasto. L'interesse di entrambi è di respingere il relativismo del gusto. La perenne fama di Virgilio documenta per entrambi²⁵⁹ che il gusto è costante, malgrado le singolarità, gli errori, le mode, i capricci. Ambedue infine respingono una interpretazione del gusto che lo separi dall'intelletto, e condividono quella nozione che si impone a metà del Settecento: gusto è la soddisfazione emotiva dell'immaginazione, e quando si fa «buon gusto» diventa sentimento intellettualizzato, e si articola come giudizio.

Dove sta allora la differenza tra i due autori? Sta in quella distinzione di sensibilità e giudizio che abbiamo veduto comune a entrambi. Comune, ma non uguale.

Vi è un passo del saggio di Hume particolarmente significativo per definire il suo pensiero. È quello nel quale egli respinge la tesi dell'empirismo estremo, o scettico, la quale separa del tutto giudizio e sentimento, verità e valore. «Vi è una specie di filosofia che recide ogni speranza di successo, affermando l'impossibilità di raggiungere mai un qualunque canone del gusto. Tra giudizio e sentimento – dice – vi è un'assoluta differenza. Tutti i sentimenti sono giusti, perché il sentimento non si riferisce a nulla oltre se stesso, ed è sempre reale ogni qualvolta se ne abbia consapevolezza. Invece non tutte le determinazioni dell'intelletto sono giuste, perché si riferiscono a qualche cosa che è al di là di loro stesse, cioè a qualche cosa di fatto, reale [...] Mil-le diversi sentimenti suscitati dallo stesso oggetto sono tutti giusti [...]. Ogni individuo dovrebbe accontentarsi del suo sentimento personale, senza pretendere di regolare quello degli altri»²⁶⁰. Il gusto in tal caso non avrebbe verità: non sarebbe né vero e né falso, al contrario dell'intelletto. Questa tesi era già stata da lui illustrata nel XVIII saggio (sullo scettico) degli *Essays Moral and Political* del 1742. È la tesi oggi ripresa da A. J. Ayer²⁶¹. Ma Hume la rifiuta; oppone a questo «senso comune» scettico un'altra specie di senso comune empiristico.

Anche il Burke, in fondo alla sua Introduzione, sembra riprendere lo stesso tema: se il gusto sia o no una scelta istintiva, di pura impressione. «Prima di abbandonare questo argomento, non posso fare a meno di far presente un'opinione che molte persone condividono: che il gusto sia una facoltà separata della mente, e distinta dal giudizio e dall'immaginazione; una specie di istinto, in forza del quale saremmo colpiti naturalmente, a prima vista, senza alcun preliminare ragionamento, dai pregi o dai difetti di un'opera»²⁶². E anche Burke respinge quella distinzione radicale del gusto dal giudizio.

Entrambi così rifiutano la tesi emozionalistica del gusto. E nel far ciò non si limitano a confutare il soggettivismo scettico affermando un'uniformità psicologica; vogliono far ricorso al giudizio, al *good sense*, alla ragione. Quali autori potevano avere in mente, in quei brani polemici, l'uno e l'altro? Si farebbe troppo onore alle *Letters concerning Taste* (1755) ricordando il nome di Cooper²⁶³. Si può pensare invece a Gerard, il quale distingueva nettamente gusto e giudizio²⁶⁴. Ma in Gerard questo concetto del gusto non portava a conclusioni irrazionalistiche. L'accenno del Burke potrebbe invece riferirsi all'*internal sense* dello Hutcheson: «un piacere [...] diverso da qualunque conoscenza di principi»²⁶⁵; non però l'accenno dello Hume²⁶⁶: il sen-

timento di Hutcheson era un sentimento canonico per eccellenza. Più verosimile mi sembra pensare che entrambi potessero riferirsi a quell'autore che prima di tutti aveva sostenuto in modo irrazionalistico l'esistenza di un *internal sense*, di un *sixième sens, le coeur, l'esprit*: l'abate Dubos ²⁶⁷.

Ma se individuare il termine di quel doppio riferimento ha un'importanza assai relativa (poteva anche non esserci un riferimento preciso, o poteva essere diverso per i due), quella da cui non ci si può esimere è la domanda: perché l'uno e l'altro rifiutavano una teoria radicalmente emozionalistica del gusto? Tutto considerato, questa opposizione appare strana e persino incongrua. Non era partito lo Hume proprio dal principio che il gusto è un atto di sentimento del tutto soggettivo ²⁶⁸? E l'intero trattato di Burke, non è un ricondurre i fondamenti dell'arte a due disposizioni istintive, del bello e del sublime? Perché allora questa presa di posizione contro la tesi emozionalistica del gusto?

La risposta più ovvia è: per evitare il relativismo scettico. Ma se è una risposta sufficiente per Hume, il quale indagò scarsamente le uniformità psicologiche immediate, non lo potrebbe essere per il Burke. In una parola, quella loro comune presa di posizione, quando sia ulteriormente indagata, può funzionare come un test capace di rivelare le loro differenze. Una risposta uguale può denunciare motivi diversi.

18 – *Le risposte di Hume e di Burke*

Consideriamo in primo luogo il pensiero di Hume. Tutta la sua dottrina formulata nel *Trattato* (1739) e nella *Ricerca sui principî della morale* (1751) portava ad associare l'estetica alla morale e a separarla dalla scienza ²⁶⁹. Le impressioni estetiche, al pari di quelle etiche, si risolvono in emozioni (dirette o indirette, per simpatia); sono approvazioni o biasimi soggettivi, condizionati dalla struttura dell'essere che li pronuncia. La scienza, al contrario, è scoperta della natura delle cose; non è impressione soggettiva, ma constatazione oggettiva; non sentimento ma verità ²⁷⁰. Perciò circa venti anni più tardi, nel 1757, Hume definiva il gusto come quella reazione sentimentale che accompagna la percezione o l'immaginazione, come sentimento esterno o interno. Ma contemporaneamente doveva proporsi quello che era il problema tipico del suo tempo: in che cosa consiste il "buon gusto", il gusto raffinato? Se infatti il gusto è semplice reazione emotiva, tutte le reazioni saranno legittime; e ne potrà venire il relativismo estetico: il pericolo che si è veduto sopra. Inoltre, se la sensibilità al bello è dell'ordine delle passioni, sensibilità sarà equivalente di eccitabilità, di passionalità, difetto per Hume, come per ogni altro inglese del XVIII secolo, deplorabile.

Soltanto se il “buon gusto”, la *delicacy of taste*, sarà riconosciuto dell’ordine non di una mera emozione, ma di un’emozione razionalizzata, avremo un criterio per distinguerlo dal gusto rozzo e per farlo coincidere non più con la eccitabilità delle passioni ma con la «raffinatezza» delle passioni²⁷¹. Va notato che eccitabilità corrisponde a incoerenza, varietà, arbitrio, cioè ancora a soggettivismo, relativismo. L’argomento è quindi uno: una tesi emozionalistica estrema non consentirebbe oggettività (nel senso empirico di generalità) né estetica né etica.

Di conseguenza Hume teorizza il “buon gusto” come una sensibilità che deve avere tutte le prerogative del giudizio: la chiarezza e la distinzione, la precisione minuta, il discernimento²⁷²; e che inoltre deve essere accompagnata da esercizio, da pratica dei confronti; e infine da ragionamento, da analisi di rapporti fra le parti, e tra le parti e il tutto, e tra i mezzi e il fine, e tra i fini e le circostanze (con il che ricomparivano i criteri retorici dell’unità, dell’ordine, della verosimiglianza, della *bienséance*)²⁷³. Queste sono le risposte che dà il suo pensiero, sottoposto al test dell’emozionalismo.

È uguale la posizione di Burke? Proviamo a sottoporla allo stesso test. Vedremo che è ben diversa. Si può pensare che Burke scrivesse la sua Introduzione non per dire cose contrarie a Hume, ma per dire le stesse cose, o cose simili, meglio. L’esposizione del giovane Burke è infatti ingenuamente più “filosofica” di quella del maturo e celebre Hume²⁷⁴. Anch’egli sostiene l’oggettività del gusto, e ne ricerca i principi nelle tre facoltà, da lui distinte al seguito di Locke: i *sensi*, l’*immaginazione*, il *giudizio*²⁷⁵. Anch’egli vuole arrivare alla dimostrazione che il “buon gusto” è una sensibilità intellettualizzata. Ma, senza accorgersene, dice anche cose molto diverse.

Intanto, abbiamo veduto che per Hume il senso, l’immaginazione, il sentimento, erano il mondo del soggettivo, dell’arbitrario. Vi è uniformità tra i sentimenti, ma il grado di sensibilità, la squisitezza del gusto, è diversa da uomo a uomo; ed è questo che determina le variazioni del gusto e il buono o il cattivo gusto. Solo razionalizzandola mercé confronti, controlli, analisi, quella sensibilità spontanea lascia trasparire talvolta uniformità normative²⁷⁶; l’empirismo di Hume non è molto diverso dal razionalismo di Descartes: ne è l’antifrasi. Burke invece non è empirista: è sensista. Insiste sul fatto che il senso, e quindi l’immaginazione e il sentimento, sono uniformi per tutti gli uomini²⁷⁷. Nel caso dell’immaginazione, è uniforme tanto il piacere che provocano i vari tipi di immagini, quanto il piacere che nasce dalla corrispondenza tra le immagini e l’originale. «Per quel che si riferisce all’immaginazione, il principio del gusto è uguale in tutti gli uomini, non vi è differenza nel loro modo di essere impressionati, né nelle cause delle loro affezioni»²⁷⁸. Ciò che varia invece è soprattutto la conoscenza²⁷⁹. Il *Pilgrim’s Progress*, a un certo livello di conoscenza (o come noi direm-

mo, di cultura), offre lo stesso godimento che l'*Eneide* a un livello superiore²⁸⁰. L'attitudine naturale del gusto nei due casi è la stessa.

Che cosa intende per attitudine naturale del gusto il Burke? Egli non ne fa parola nell'Introduzione per una ragione semplice: che tutta l'*Enquiry* è dedicata a esplorarla. È la sensibilità umana, la quale si polarizza nelle direzioni del bello e del sublime; è la struttura psicofisica dell'uomo: quella «struttura originale della macchina interiore» a cui lo Hume faceva continuamente appello²⁸¹, ma che non aveva indagato. Ma quel che è da notare è che in questo modo il rapporto di sensibilità e giudizio si è rovesciato e si è complicato. La varietà, la relatività, l'arbitrarietà del gusto, non nasce più dalla polivalenza della sensibilità, ma dal giudizio. Il gusto, a parità di condizioni biologiche, è uniforme, ubbidisce a certe leggi, quelle dell'*Enquiry*; e se varia, è per il variare del giudizio, il quale può venir turbato in infiniti modi: per «ignorance, inattention, prejudice, rashness, levity, obstinacy, in short, all those passions, and all those vices»²⁸². Di conseguenza, se si vuole riconoscere qualcosa di oggettivo nel gusto, non è all'uniformità del conoscere (unità, proporzione, ordine, coerenza, ecc.) che si deve metter capo, oltrepassando la pluralità del sentire, come voleva Hume, ma all'uniformità del sentire sotto gli eventuali errori del conoscere. Burke non si stanca di ripetere che, in quanto disposizione naturale, la reazione emotiva del gusto è «common to all»; il gusto è quindi sempre vero. Solo il diverso patrimonio di conoscenze, la cultura, lo varia e lo compromette: «La causa di un gusto falso è un difetto del giudizio»²⁸³. Il sentire è innocente, e soltanto la diversità di cultura, il più o meno di giudizio, vi introduce il bene e il male, il vero e il falso, e fa il buono e il cattivo gusto. In altri termini: per Hume il gusto, in quanto sensibilità, è incerto e relativo, solo il buon gusto è stabile e certo; e lo è in quanto è un sentimento che si fa simile a una conoscenza (chiara e distinta) e che si sottomette alla conoscenza (buon senso, giudizio). Per Burke la sensibilità (senso, immaginazione, reazioni emotive) è per se stessa oggettiva; ha «principi naturali costanti». Ciò che fa il gusto variabile e incerto deriva dal variare della conoscenza, dalle oscillazioni del giudizio.

Chi legge attentamente le sue pagine, si accorge che il discorso di Burke è tutto una tessitura culturale: nozioni di Addison, di Hume, di Gerard, per non dire di Aristotele e di Longino. Eppure nel suo insieme è di una sconcertante originalità. A differenza degli autori precedenti, il suo discorso dice molto di più di quello che letteralmente sembra voler dire. Dice che la variabilità e l'insufficienza del gusto derivano dalla variabilità e dall'insufficienza del giudizio; e ciò benché l'uomo non possa rinunciare, nell'arte, alla conoscenza, al giudizio: non più, diremmo, di quel che, secondo il suo contemporaneo Rousseau, il quale pure ne denunciava gli inconvenienti, si possa rinunciare

al giudizio in sede di vita morale. Non che egli dia a questa tesi un'impostazione dilemmatica, a programma, come Rousseau. Ma al pari di lui accetta la separazione dei due termini, e li connette solo in base a una complessa dialettica.

19 – Sensibilità e giudizio

Il rapporto tra sensibilità e giudizio è in Inghilterra una questione nuova, nata in quegli anni ²⁸⁴. Non ne troviamo traccia presso Shaftesbury e Addison, e se fu intraveduta, non fu esaminata dallo Hutcheson ²⁸⁵. Era stata invece una questione viva già tempo prima sul continente. In Italia nella prima metà del secolo ne troviamo appena qualche confuso accenno nel Muratori ²⁸⁶ e un riferimento acuto ma troppo rapido nel Calepio. Ma in Francia era stata affrontata con impegno, e aveva costituito il problema di fondo di qualunque trattazione sull'argomento: un'eredità dell'istanza metodologica cartesiana. Ciò va detto a proposito dello svizzero-francese Crousaz, di Losanna, che impostò per primo tutto il suo *Traité du Beau*, nel 1715, sulla distinzione dei due modi di conoscenza: *esprit* e *raison* (o *esprit fin*), *sentir* e *connoître*, *préférer* e *approuver* ²⁸⁷, e così pure del Dubos, il quale adottò la medesima distinzione come struttura delle sue *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), invertendo però audacemente il segno dei termini, e preponendo il *sentir* al *rendre raison*, l'*esprit* alle *règles*, l'*impression* all'*analyse* ²⁸⁸. L'opera del Dubos fu nota in Inghilterra ²⁸⁹, e in particolare influi su A. Gerard nella stesura del suo *Essay on Taste* ²⁹⁰. Le nozioni del Gerard, a loro volta, furono probabilmente presenti allo Hume nel comporre il saggio del 1757 sul gusto ²⁹¹, e più che probabilmente al Burke, allorché si accinse a stendere le pagine dell'"Introduction on Taste" preposta alla seconda edizione dell'*Enquiry*. Il Gerard non aveva accettato la radicale cesura tra sentimento e giudizio del Dubos, ma aveva cercato di teorizzarne la collaborazione in modo un po' eclettico. È quello che cercarono di fare anche Hume e Burke, ma in modo più organico. La strategia comune consentiva tattiche diverse.

Burke infatti, si è visto, non intende rifiutare il concetto dominante presso Hume e presso Gerard: il buon gusto come discernimento. La definizione preliminare che abbiamo veduta, equivaleva a un programma: di non escludere nessuno dei due aspetti del problema: il gusto è tanto «affezione» che «giudizio». Ma non vuole nemmeno giustapporli un po' estrinsecamente come aveva fatto il Gerard. Cerca di teorizzarne un rapporto alquanto complesso, non senza rischio di oscurità e contraddizioni.

Gusto è la facoltà di essere impressionati dalle opere artistiche e

gusto è anche la capacità di formulare un giudizio su di esse ²⁹²: è sensibilità e discernimento. Ma a questo proposito egli si ricorda di una nota distinzione, attinta in Locke ²⁹³, tra *wit* e *judgment* (ma tradizionalmente, già di Hobbes), l'uno «*habitus identitates rerum observandi*», l'altro «*habitus diversitates rerum observandi*». Nella sensibilità entra in giuoco l'immaginazione, che è facoltà e piacere delle somiglianze (processo di associazioni e di mimesi); nell'altro caso interviene il giudizio: facoltà, che non provoca piacere, anzi disappunto, delle differenze. La sensibilità associatrice è prerogativa del "gusto"; il giudizio discriminante, invece, del "buon gusto". Ma quel che è singolare di Burke, è che egli avverte, e in modo abbastanza sconcertante e laborioso, ciò che vi è di positivo e di negativo in ciascuna delle due facoltà; e soprattutto quel che vi è di negativo nella seconda.

Non che questa constatazione fosse del tutto senza precedenti; ma egli vi porta una accentuazione decisiva. Il concetto dell'infelicità dell'intelletto, opposta al piacere dell'immaginazione, era infatti un'eredità razionalistica cartesiana. Salvo che quell'infelicità per Cartesio era sostanzialmente positiva, aveva come referenziale il concetto di verità. «Je n'approuve point qu'on tâche à se tromper, en se repaissant de fausses imaginations [...]. C'est pourquoi, voyant que c'est une plus grande perfection de connaitre la vérité, encore qu'elle soit à notre désavantage, que l'ignorer, j'avoue qu'il vaut mieux être moins gai et avoir plus de connaissance» ²⁹⁴. Conforme a questa nozione era il punto di vista dominante nella critica del XVII secolo: una ricerca di difetti, un denunciare errori. Alla quale già allora, ma soprattutto nel Settecento, si cercò di opporre una critica fatta di avvertimenti di pregi ²⁹⁵. Soluzione semplicistica: avvertire i pregi, anziché i difetti, non fa gran differenza in sede metodologica. In questa sede il Dubos aveva invece proposto una distinzione tra il gusto istintivo, fatto di immediati confronti (*goût de comparaison*), e il giudizio, che procede per regole, per cause, per analisi. Ed è noto come egli optasse per il primo e rifiutasse il secondo. Ora invece il Gerard faceva presente quel che hanno di positivo e quel che hanno di negativo entrambi, sensibilità e discernimento. Una sensibilità senza riflessione ci farà capaci di godere più vivamente e spontaneamente di ogni cosa bella, anche se modesta: «Un minimo grado di bellezza piace a chi non conosce nulla di superiore. [...] Una reale eccellenza, per mediocre che sia, non soltanto lusinga, ma trasporta un uomo fornito di sensibilità poco coltivata» ²⁹⁶. In cambio il pubblico primitivo, senza giudizio, gode bensì dell'opera d'arte, si emoziona, ma non può distinguere, non può fare confronti e scegliere il meglio; si lascia ingannare dalle apparenze: «il minimo grado di perfezione lo soddisfa, il falso gli si impone, e il più leggero orpello lo seduce» ²⁹⁷. A sua volta, la conoscenza raffina il nostro gusto, ci fa apprezzare bellezze più delicate che sfuggono agli incolti, «estende il no-

stro piacere; ma nello stesso tempo ci rende più difficili da accontentare»; «una quantità di cose che ci sembravano accettabili vedute isolatamente, dispiacciono allorché vengono confrontate con altre»²⁹⁸. L'incolto gode come nuove e originali opere che il competente sdegnava come cose comuni o copie. Va riconosciuto dunque un doppio valore, positivo e negativo, alla sensibilità come alla raffinatezza, al gusto come al giudizio.

Nell'esposizione di Gerard questi due valori si equilibravano. Ed essa non dovette sfuggire all'attenzione di Hume e di Burke. Hume infatti usa egli pure quell'argomento. Riconosce che la sensibilità non può raffinarsi senza la pratica dei confronti; per se stessa è rozza, e provoca tanto soddisfazione nello spettatore sprovvisto quanto pena e ironia nel competente. «Il più grossolano scarabocchio può contenere una certa lucentezza di colori e una esattezza di imitazioni che sono pure, fino a un certo punto, delle bellezze, e desterebbero la più alta ammirazione nell'animo di un contadino o di un indiano. Le ballate più comuni non sono del tutto prive di armonia e di naturalezza, e nessuno, ad eccezione di chi avesse familiarità con le bellezze superiori, direbbe che il loro ritmo è rozzo o la loro narrazione priva di interesse. Ma una grande inferiorità di bellezza fa pena a una persona che abbia consuetudine con la più alta eccellenza di quel dato genere, e per questo motivo essa viene giudicata brutta»²⁹⁹. È lo stesso argomento di Gerard; ma con una accentuazione più negativa nei riguardi della sensibilità, e più positiva per la competenza e il discernimento.

E Burke? Burke, utilizzando la vecchia distinzione secentesca, riconduce l'un termine all'associare, l'altro al distinguere (lo stesso avevano fatto, in quegli anni, Vico in Italia e Baumgarten in Germania). Per ciò stesso, al pari di Vico e diversamente da Hume, avverte il carattere prevalentemente positivo della prima facoltà, negativo della seconda. «È il piacere della rassomiglianza quello che principalmente lusinga la nostra immaginazione»³⁰⁰. La fantasia è la facoltà della fede (*belief*), l'intelletto dell'incredulità. È in base alla prima che «le più ignoranti e barbare nazioni sono riuscite in modo eccellente nelle similitudini, nei paragoni, nelle metafore, e nelle allegorie, mentre erano deboli e arretrate nel distinguere e nell'ordinare le loro idee»: è il caso di Omero³⁰¹. A questo proposito non è necessario ricordare le tesi della prima *Scienza Nuova*, del 1725. Nello stesso anno del Burke, anche Diderot scriveva: «En général, plus un peuple est civilisé, poli, moins ses mœurs sont poétiques; tout s'affaiblit en s'adouissant [...] La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage»³⁰²; e opponeva natura e studio, genio e gusto. Burke oppone soltanto gusto e buon gusto, sensibilità e intelletto.

Il "gusto" non è buono o cattivo. C'è o non c'è. È un portato della sensibilità. Si ha gusto o mancanza di gusto, ossia si ha o non si ha

disposizione sensibile e immaginativa. Il “buon gusto” invece è un risultato di conoscenza, e come tale può essere vero o falso, buono o cattivo, giusto o sbagliato. Burke vede benissimo che l’uno è un prodotto di immaginazione, l’altro di ragione, e che l’uno è proprio della semplicità e dell’infanzia, l’altro della riflessione e della cultura; l’uno della spontaneità e l’altro dell’esercizio ³⁰³.

La sensibilità per Burke è nativa, e quindi comune a tutti; anzi, gli ignoranti hanno una più acuta sensibilità dei colti. L’incolto non fa confronti e scelte, tutto lo incanta ³⁰⁴. «Ciò che è nuovo, straordinario, grandioso e commovente, può colpire queste persone, mentre non le colpiscono gli errori che esso presenta; pertanto il loro piacere è più puro e più schietto; e trattandosi di un piacere che deriva dalla pura immaginazione, è molto più intenso di quello che può derivare da un retto giudizio» ³⁰⁵. Così da adulti siamo incapaci di gustare opere che c’incantarono nell’età infantile. Tutto il senso del pensiero di Burke è in questo passo, così pieno di poesia che va citato nella sua lingua: «In the morning of our days, when the senses are unworn and tender, when the whole man is awake in every part, and the gloss of novelty fresh upon all the objects that surround us, how lively at that time are our sensations, but how false and inaccurate the judgments we form of things! I despair of ever receiving the same degree of pleasure from the most excellent performances of genius which I felt at that age, from pieces which my present judgment regards as trifling and contemptible» ³⁰⁶.

Il piacere dell’arte e del bello non è dunque proporzionato al merito delle opere e alla finezza del gusto. Tuttavia «si sa che il gusto viene perfezionato esattamente come viene perfezionato il nostro giudizio, estendendo cioè la nostra conoscenza, mediante una sempre maggiore attenzione all’oggetto e un maggiore esercizio ³⁰⁷. «La causa di un gusto falso è un difetto del giudizio» ³⁰⁸; il gusto «in realtà non è altro che un giudizio più raffinato» ³⁰⁹. Ma è significativo che il Burke, il quale ha individuato il processo del gusto spontaneo in un modo così positivo, addirittura con partecipazione e nostalgia, viceversa non sa definire il buon gusto, il giudizio critico, se non in termini negativi, e quasi con ripugnanza. Eppure è a quest’ultimo che egli è obbligato ad aderire, e che intende esaltare.

A metà del Settecento in Inghilterra era ormai diffuso questo duplice criterio poetico: c’è la poesia naturale e spontanea delle popolazioni primitive, e c’è la poesia colta, universale, classica. Alla sua radice sta sempre la distinzione secentesca della facoltà delle somiglianze e della facoltà delle differenze. Naturalmente, però, un teorico di quegli anni è l’ultimo a potere accettare come definitivo un tale dualismo, anche se vi inclina. È il caso di Burke. Perciò il senso complessivo dell’Introduzione risulta quanto mai ambiguo. Il dualismo del proble-

ma impone un dilemma, che Burke è costretto a sciogliere. E Burke non è Vico. Non ritorna alle età primitive. Vive nel suo tempo. Non ritorna all'infanzia; vive nell'età matura. Alle frasi citate segue infatti la correzione. O meglio, le frasi citate contenevano la loro antifrasi: sembravano un apprezzamento positivo, ma si risolvono sempre in un biasimo. «I più forti effetti della poesia e della musica si sono sviluppati e forse tuttora si svolgono là dove le arti non sono che in uno stato vile e imperfetto»; sono cioè effetti buoni per le menti incolte: «L'uomo rozzo è colpito dai principî che operano in quelle arti anche nella loro condizione di rozzezza, e non è in grado di percepirne i difetti»³¹⁰. Tuttavia il suo biasimo non sa andare più in là.

Reciprocamente, alle riserve sul gusto spontaneo il Burke non riesce a far seguire mai un apprezzamento positivo del "buon gusto" riflessivo e colto. Al contrario. Non sa darne che specificazioni negative. Mentre l'incolto gode ingenuamente senza discriminare, chi giudica invece «è in gran parte occupato nel gettare motivi di inciampo sulla via dell'immaginazione, nel dissipare le scene del suo incanto, e nel sottomettersi al giogo sgradevole della ragione»³¹¹. Così al primo tema della definizione del gusto (la sensibilità), assai più positivo che negativo, si oppone, assai più negativo che positivo il secondo (il giudizio). Chi è più consapevole, chi ha più esperienza e può fare più confronti, non può non avvertire differenze, distinguere il buono e il mediocre e il falso; ma così «il piacere dei giudici è sovente interrotto dagli errori scoperti anche nelle opere più perfette».

20 – *La crisi del buon gusto*

Il gusto è dunque impressione immaginativa (*the imagination is affected*). Il buon gusto è discernimento. E chi potrà negare che la distinzione posta da Burke esiste? Ma anche il Muratori e gli Arcadi italiani chiamavano buon gusto il discernere: «Il conoscere è il poter giudicare ciò che sia difettoso o imperfetto»; e la loro definizione ci è sembrata o vuota o dogmatica³¹². Il fatto è che una verità cessa di essere ovvia solo quando viene problematizzata, e di questa messa in questione mancava persino l'ombra negli scritti del Muratori e degli altri Arcadi. Viceversa il Burke ha precisato per il primo una distinzione efficace tra *gusto* e *buon gusto*, come sensibilità e giudizio. L'aver fissato l'uno come facoltà di associare e l'altro di distinguere, fa ricordare bensì gli antichi concetti dell'*ingenium* e del *judicium*, ma soltanto per riconoscere che ora non sono più due categorie retoriche (del comporre estroso e del suo controllo giudizioso: il *pazzo* e il *savio* del Ceva); sono divenute due modi del fruire estetico. Il problema trova in questa maniera una soluzione empiricamente corretta e originale.

Dobbiamo guardarci dal sopravvalutarla, poiché essa non esaurisce il problema, ma anche dal considerarla un mediocre compromesso.

L'autore dell'*Enquiry*, così originalmente attento alla fenomenologia della sensibilità e dell'immaginazione, così aperto ai valori emozionali dell'arte, così consapevole del carattere psicosomatico del comportamento estetico; l'autore che aveva confutato con audacia i luoghi più comuni e più autorevoli del classicismo, esautorando i principi della proporzione della convenienza, della perfezione, dell'*ut pictura poësis*; era ben in grado di avvertire quanto di equivoco comportava il concetto di "buon gusto" un'attività, questa, «in gran parte occupata *throwing strumbing blocks*»³¹³; la quale, se possiede un momento positivo, anche questo è negativo: «È unicamente il piacere che gli uomini trovano nel giudicare meglio degli altri; consiste in una specie di consapevole orgoglio e di superiorità, che deriva dal ben pensare (*a sort of conscious pride and superiority, which arises from thinking rightly*): un piacere indiretto»; e il Burke precisa esattamente il carattere deterioro di questo compiacimento formale: «Questo è un piacere indiretto, un piacere che non risulta immediatamente dall'oggetto contemplato»³¹⁴.

Il concetto della critica come denuncia di errori, alla quale si cercava di opporre senza gran costrutto quello di una critica come avvertimento di pregi, era un argomento non nuovo, già si è detto, nel Sei e Settecento. E così non nuovo d'interpretare il piacere dell'arte come un piacere e un orgoglio dell'intelligenza: una tesi di Aristotele sviluppatasi degenerativamente nel pensiero di molti teorici del Settecento³¹⁵. Il Burke vede entrambi gli aspetti negativi dell'operazione giudizio o buon gusto: che è un discernere difetti o non isolare i pregi dai difetti, ma non un'immediata sensibilità per i pregi; e che in quanto è piacere di riconoscimento o risultato di confronto, ha carattere di soddisfazione secondaria, sterile e vanitosa.

Ciò malgrado, egli si rende conto che questo *good taste*, o *delicate taste*, o *rectitude of judgment in the art*, irriducibile a pura sensibilità, è un dato di fatto del quale è necessario rendere conto. E qual è l'interpretazione positiva che ne propone? La sua soluzione, in apparenza moderata e classicheggiante, è tutto meno che banale. Buon gusto significa discernimento, «niente altro che giudizio più raffinato»³¹⁶; ma non già un riconoscere l'osservanza di regole, la fedeltà a modelli (ciò che era ancora in questione per Hume)³¹⁷. Allo scopo di raffinare il nostro gusto, ossia, di acquistare buon gusto, l'antico «Orazio ci manda[va] alle scuole di filosofia e in mezzo al mondo affinché possiamo istruirci in essi»³¹⁸, cioè ci rinvia alla cultura e all'esperienza. Ed è questa per Burke la giusta strada. Una mente ingenua e rozza non avverte le incongruenze e le inverosimiglianze, gli assurdi e le sconvenienze, che urtano invece tanto più una mente quanto è più raffinata, dotata di buon gusto, e che «dissipano le scene del suo incan-

to». Ciò accade semplicemente perché la mente raffinata è più esperta, e inserisce lo spettacolo artistico in un più vasto e complesso sistema di esperienza e quindi di ragione; e più facilmente (vogliamo usar qui le parole del Gravina) ci fa incontrare «sconvenevolezze [le quali], con l'apportar a noi l'immagine di cosa contraria alla favola che s'espone, ci destano e ci fanno accorgere del finto»³¹⁹, perché «confutano la realtà di quello che dal poeta s'esprime»³²⁰. Potremmo dire anche che quanto più diventiamo esperti nella vita e quanto più siamo critici verso la realtà della vita, tanto più questo ci rende difficili verso le finzioni dell'arte, per quel che esse estendono la loro rappresentazione «alle maniere, ai caratteri, alle azioni e alle intenzioni degli uomini, ai loro rapporti, alle virtù e ai vizi», e come tali «entrano nel campo della ragione»³²¹. Il discernimento proprio del giudizio di gusto in questo modo ha completamente perduto l'originario significato retorico, stilistico, che conservava ancora in Hume³²².

È ben noto che Kant respingeva l'esposizione empirica, anzi «fisiologica» di Burke³²³. Ciò nonostante concludeva con un concetto simile: affidando la «propedeutica di tutte le arti belle», cioè il raffinamento del gusto, l'acquisto del buon gusto, alla «cultura delle facoltà dell'animo per via di quelle conoscenze preliminari che si chiamano *humaniora*», ossia che sviluppano il senso della socialità (capacità di simpatia e di comunicazione)³²⁴.

In questo senso va inteso il carattere intellettuale del gusto. Al termine del suo saggio, il Burke si pone il problema se il gusto possa ritenersi «una facoltà della mente distinta dal giudizio e dall'immaginazione, una specie di istinto per cui siamo naturalmente colpiti al primo sguardo, senza alcun previo ragionamento, dai pregi e dai difetti di un'opera»³²⁵; e cioè quel «discorso senza discorso» di cui aveva dato la prima nozione nel Seicento lo Zuccolo; *un instinct de la droite raison*, per usare la definizione di Madame Dacier, che egli parafrasa; quel *sensiment* di cui parlava il Dubos; quell'*internal sense* senza uso di principi, che aveva teorizzato lo Hutcheson; quella «delicatezza del sentimento», quella «sensibilità del gusto» a cui faceva largo posto il Gerard. E conclude negativamente: in quanto l'arte implica disposizione, decoro, convenienza, «solo la conoscenza opera, e non altro». Ma sarebbe fuori strada chi interpretasse quelle categorie (*disposition, decorum, congruity*) come categorie retoriche, sia pure derivate dalla nostra struttura psichica (come per lo Hume). Si abbia presente il capitolo XIX della *Enquiry*, a conclusione della Parte prima, ove il Burke aveva rinunciato ai criteri offerti dai filosofi (e di fatto essi non potevano offrirgli che i precetti in uso, di derivazione platonica o aristotelica, o criteri anche più generici: il Vero, il Bene, il Bello, di Muratori, Bodmer, König, ecc.); e così alle regole dei critici («essi hanno generalmente cercato la regola delle arti là dove era sbagliato cercarla: la cercarono tra i poe-

mi, i quadri, le incisioni, le statue, le costruzioni»); e così egualmente agli esempi degli artisti («sono stati piuttosto imitatori l'uno dell'altro che della natura»). Criterio del buon gusto artistico per lui può essere soltanto quello studio della natura umana che lo Hume aveva postulato ma non compiuto in sede estetica (aveva semplicemente esteso all'estetica taluni criteri logici e pratici). Burke ora compie quell'esame, e arriva a conclusioni diametralmente opposte a quelle di Hume: eliminazione dei criteri di unità, proporzione, utilità, perfezione, ecc.³²⁶. Nel far ciò si appella a «una facile osservazione delle cose più comuni»; perché «la vera regola delle arti è nel potere di ogni uomo»³²⁷.

Buon gusto o giudizio raffinato non vuol dire dunque possesso di migliori criteri artistici, o maggiore abilità nell'usarli, ma maggior conoscenza della natura e della vita. I criteri del buon gusto sono criteri razionali semplicemente perché la razionalità non è che il sistema di connessione e di norma dell'esperienza (si confrontino le citazioni a pp. 22-23, 26-27, 53-54). «Tutte le passioni e tutti i vizi che sviano il giudizio in altri campi lo pregiudicano non meno in questo, che è la sua più raffinata provincia»³²⁸. L'uomo evoluto ha cessato di essere tutto immaginazione e sentimento, e in questo senso si sono evolute anche le arti, e la loro critica³²⁹. Si può avvertire come un rimpianto rousseauiano in questa constatazione; e d'altra parte il Burke non vedeva la questione in senso storico ma naturalistico. Il *good taste*, il gusto raffinato, quello in cui interviene il giudizio, è un fenomeno necessario, intrinseco alla natura evolutiva dell'uomo; è il passaggio dall'infanzia alla maturità. La doppia definizione del gusto, come fruire e giudicare, ha trovato così la sua spiegazione: «A pleasure of the imagination, pure and unmixed [...] is much higher than any which is derived from a rectitude of judgment»³³⁰. Ma l'uomo colto del Settecento non può godere senza giudicare.

E giudicare è discriminare e confrontare, distinguere il rapporto di copia e modello, e le parti, e gli aspetti, gli accordi, la loro disposizione e convenienza, e quindi i risultati riusciti e quelli falliti. La conclusione del Burke si potrebbe esporre con le parole del nostro Calepio, anch'egli un amatore della cultura al pari del Burke, non un erudito professionale. La definizione iniziale del Burke che avevamo citato all'inizio coincide infatti con quella del Calepio: «per gusto s'esprime il *sentimento* che riceve l'animo per opera della elocuzione, e per buon gusto quel *discernimento* che con l'aiuto della ragione conosce le perfezioni ed i difetti della medesima»³³¹. Anche il Calepio aderiva a una concezione conforme a un finalismo sensista delle passioni, e quindi a un'interpretazione fisiologica dell'effetto artistico³³², e non ci meraviglia che certe sue tesi e quelle del Burke coincidano. Dichiarava il Calepio, nel suo carteggio col Bodmer, esser stata sua intenzione «dimostrare ch'il sentimento non avesse lieve parte nel far giudicare del va-

lore dell'eloquenza; asserendo nel medesimo tempo che la ragione in questo giudizio aveva tale luogo, che senza di essa niuno poteva essere perfetto discernitore»³³³. Ciò che cadrà nella seconda metà del secolo sarà proprio questo ideale del «perfetto discernitore».

La definizione generale del Burke e quella del Calepio coincidono. Ma non sono passati trent'anni invano. La dialettica del gusto e del buon gusto, o altrimenti dell'immaginazione e del giudizio come componenti del gusto, è senza dubbio più vivace e precisa e più laboriosa nelle pagine del Burke che nelle frasi del Calepio. Possiamo dire però che Calepio, sul piano retorico, anticipò Burke; come per certi aspetti lo Spalletti ripeterà invece in ritardo Hume.

Poteva sembrare a prima vista che la soluzione del Burke, il buon gusto è un gusto assistito dal giudizio, fosse la stessa dello Hume, per il quale il buon gusto è una sensibilità squisita, la quale per la sua stessa squisitezza ha le proprietà della ragione (il discernimento), e che inoltre deve essere assistita dal buon senso o giudizio, senza di che le sfuggirebbero certe bellezze: della coerenza e della unità, della convenienza e della verosimiglianza, ossia «le più elevate e le più eccellenti»³³⁴. In realtà tutto lo spirito dell'argomento è cambiato. Il gusto dello Hume era un sentimento raffinato, modellato sul giudizio. Di questo sentimento squisito, di questa *delicacy* è propria la capacità discriminatrice, la chiarezza e la distinzione, l'evidenza cartesiana. La squisitezza, la delicatezza del sentire, corrispondono cioè in sede metodologica a quello che era il "particolareggiare", la "minuta dipintura" degli italiani in sede di criteriologia del gusto. Le doti del sentimento di gusto, dichiara Hume, sono le stesse che fanno perfetta la ragione: chiarezza, esattezza, vivacità. Per Burke il sentimento non ha invece queste doti: è comprensivo ma non distintivo; è impressionato e trascinato, non è capace di discriminare. Ciò fa solo il *good taste*, ma non in quanto è *delicate sentiment*, bensì *refined judgment*. Non è più un discriminare in sede stilistica (unità, coerenza). A differenza di Hume, Burke non si propone nemmeno più il problema della validità delle regole e della funzione dei modelli, che occupava ancora tanta parte nella mente di Hume. Il criterio del giudizio è un criterio contenutisticamente umano.

21 – Edmund Burke innovatore

Abbiamo veduto sopra quali potrebbero essere le somiglianze capaci di trarre in inganno circa i rapporti di Burke con Hume. Derivano dal fatto che Burke partì dagli stessi temi dello Hume, alcuni probabilmente attinti dal *Trattato* e dalla *Ricerca*, altri certamente dalla *Regola del gusto*: così il superamento dello scetticismo sulla base del-

la uniformità naturale, l'induzione di uguali effetti da uguali cause, le due facoltà, *sensibility* e *judgment*, il concetto del gusto rozzo come indiscriminante, il pericolo dei giudizi rapidi e avventati...³³⁵. Al punto che si può pensare che senza il saggio dello Hume quello del Burke non sarebbe stato scritto. Abbiamo veduto tuttavia quanto se ne allontanano. E possiamo concludere che il saggio di questo critico, filosofo dilettante ma geniale, regge assai bene il confronto con quello del celebre filosofo scozzese, ed è anche più suggestivo e più ricco di prospettive future (la dialettica del gusto e del buon gusto, dell'immaginazione e del giudizio, del primitivo e del coltivato...).

Non dimentichiamo che l'analisi della natura umana dell'*Enquiry* era giunta a conclusioni opposte a quelle della ricerca di Hume. Inoltre, a nostro avviso, essa è anche metodologicamente più esatta, e non cade nel paralogismo di Hume. Questi voleva fissare una regola del gusto, ossia del buon gusto, e la ricavava con un criterio statistico (non ancora con procedimento stilistico, come farà la psicologia sperimentale: Fechner, Wundt), dall'osservazione degli «eterni modelli del gusto». Modelli costanti, che testimoniano di una causa costante: di una disposizione naturale dell'animo all'unità, alla misura, all'ordine, alla finalità (così le regole nella retorica confermavano le ipotesi associazionistiche della filosofia di Hume). Il procedimento di Hume, come è noto, voleva essere newtoniano. In realtà egli dava per adottabili i criteri ricavati da quei modelli che derivassero dalla scelta dei migliori, dei *men of delicate taste*; ma giudicava migliori coloro che avevano formato quei modelli o vi si conformavano (erano poi i modelli del classicismo rococò, allora dominante). Non gli veniva in mente che un'altra scelta o un'altra interpretazione di modelli legittimasse altri criteri. In sostanza era schiavo della tradizione: il più grave pericolo, ma anche il più fatale e frequente, per un empirista³³⁶. Burke viceversa fa quello che spetta a un empirista. Ricorre all'«osservazione» e all'«esperimento», non per convalidare ma per rompere la tradizione.

In altre parole, per lo Hume, e con lui per tanti altri empiristi, la definizione del "gusto" e la definizione del "bello" o arte, rischiano di implicarsi. Il gusto è l'attitudine a reagire alle proprietà del bello; e le proprietà del bello sono quelle che provocano la risposta del gusto. Per uscire dal circolo essi si affidano normalmente alla seconda tesi, e quindi al metodo empiristico. I criteri del bello sono attinti dall'esperienza, ma questa è senz'altro identificata col "buon gusto", con la sottile capacità di discernere. Regola del gusto è il gusto dei più, ma dei più entro il gruppo ristretto dei migliori: è la pratica degli esperti appoggiata dalla tradizione, la quale a sua volta è il risultato storico della scelta degli esperti³³⁷. Le doti degli esperti sono due: la sensibilità, fatta ora discernimento, e il dominio della tradizione. Sensibilità e tradizione costituiscono per l'estetica empiristica l'equivalente di quei

due principî del metodo newtoniano che Hume proponeva di adoperare, nell'introduzione al *Trattato*, per l'esame di ogni campo della mente umana: l'«osservazione» e «gli accurati ed esatti esperimenti»³³⁸. Con l'appello alla tradizione, che tiene luogo di esperimento, l'illuminista mira a fissare delle costanti di gusto che lo salvino dallo scetticismo; lo scetticismo o soggettivismo o relativismo è il pericolo più temuto in quegli anni. In cambio, però, in questo modo egli rischia spesso di cadere nell'inerzia di una critica conservatrice. Lo salvano da tale rischio soltanto l'inquieta singolarità e la curiosità antropologica propria dello spirito del secolo.

Questa dote costituisce una prerogativa del Burke assai più che dello Hume e di ogni altro suo contemporaneo. All'empirismo del *sensus communis* egli sostituisce l'empirismo dell'analisi. Al confronto, gli altri saggisti inglesi e la più parte dei continentali, i quali tutti appartenevano pure a un movimento culturale progressivo, sembrano ancorati alla tradizione e pigri nel distaccarsene. Questo *tory* liberale-giante è l'esponente più significativo dell'attitudine innovatrice del suo secolo.

L'*Enquiry* del Burke è stata infatti nel Settecento inglese l'episodio più rilevante di una rottura e trasformazione della tradizione estetica. Non l'abbiamo fatta oggetto di esame per non appesantire la nostra esposizione: la quale ha per oggetto non la caratterologia del gusto, ma la metodologia del gusto. Si aggiunga che il Burke presenta la sua indagine non come rivolta a una esperienza d'arte ma di natura (dalla quale poi egli ritiene si possano trarre canoni validi per l'arte)³³⁹. Conformemente a ciò, l'Introduzione aggiunta nella seconda edizione non ha palesi connessioni con le conclusioni dell'opera, e nessuno esplicito riferimento. Tuttavia, se l'Introduzione non aggiunge molto alla comprensione del saggio, il saggio ci aiuta a capire l'Introduzione. Non si può fare a meno di considerare il rapporto fra i due scritti e di riconoscere una dipendenza della metodologia del gusto dalla caratterologia del bello e del sublime. Il fatto che la Parte terza di questo (l'esame della bellezza) escluda i criterî tradizionali di proporzione, convenienza, perfezione, spiega perché questi non entrino nel concetto di gusto, e nemmeno di buon gusto. Inoltre il saggio si chiude con una Parte quinta, che è una specie di appendice sulla poesia e sul linguaggio, ove è esposta una tesi estremamente audace, la quale pure illumina la concezione del gusto trattata nell'Introduzione. Una tesi celebre e degna di rilievo, anche se non è qui il luogo di considerarla. Una tesi rivoluzionaria rispetto al concetto allora dominante della poesia. La parola non suscita immagini e idee, ma concetti ed emozioni: «La poesia dipende così poco nei suoi effetti dal potere di suscitare immagini sensibili, che sono convinto che essa perderebbe una parte considerevole della sua forza se questo fosse il necessario risultato di ogni de-

scrizione»; nella poesia «non si richiede una connessione pittorica di immagini, perché non si forma nessuna reale rappresentazione»³⁴⁰.

È il netto rifiuto della dipintura poetica, della minuta esposizione, dell'εἰκός, come il Settecento, e specie il Settecento italiano, lo aveva inteso. Ma una volta caduto quel canone in sede retorica – il canone sostenuto in Italia dal Castelvetro, dal Pallavicino, dal Muratori, dal Gravina, dal Conti, dal Quadrio, dallo Spalletti, ecc.³⁴¹; e non meno in Inghilterra dal Temple, dallo Addison, dal Warton, dal Thomson – cade anche il suo equivalente in sede di metodologia critica, sostenuto ancora dallo Hume; il quale aveva tradotto il precetto retorico di *particularize*, di minuta osservazione, di dipintura poetica, in una raccomandazione al lettore di dettagliata ispezione, di discernimento.

Il «senso interno», inteso come capacità di godere delle distinzioni, in cui consiste il buon gusto o «spirito fine» dello Hutcheson³⁴²; la risposta del gusto di Condillac: «Tanto più viva quanto più le idee sono distinte tra loro e meglio percepiti i loro rapporti, ché allora ne godiamo con maggior piacere»³⁴³; il «discernere [...] non solo ciascuna parte [...] ma le specifiche note distintive di ciascuna parte» dello Hume³⁴⁴; «le discernement prompt», capace di «démêler les imperfections», di Voltaire («rien ne doit échapper à la promptitude du discernement»³⁴⁵; «le goût fin et sûr consiste dans le sentiment prompt d'une beauté parmi les défauts et d'un défaut parmi les beautés»³⁴⁶): questa attitudine a tradurre il gusto, ossia il senso immediato dell'intera opera d'arte, in buon gusto, ossia la capacità di ispezione dei dettagli, era tanto generale in tutto il secolo, perché presso la quasi totalità dei suoi autori la nozione metodologica del gusto non si era svincolata da quella criteriologia del bello che abbiamo conosciuta, sulla base dell'*ut pictura poësis*. Solo caduta questa, scomparirà quella.

Il concetto di discernimento non è assente nemmeno nel Burke, sappiamo. Ma è proprio del giudizio e non del gusto³⁴⁷; e, malgrado la pressione che esercitava su di lui la mentalità del tempo, egli non ha confuso mai del tutto il buon gusto (che è giudizio) col gusto. In tal modo ha contribuito anche in sede metodologica (oltre che antropologica), e certo al di là delle sue intenzioni, alla caduta di quel concetto dell'esperienza estetica che era tipico del primo e del medio Settecento, e che ora si va evolvendo in senso preromantico.

¹ Di *The Rape of the Lock* nel Settecento furono fatte quattro traduzioni italiane (la prima e la migliore è di A. Conti, 1721, edita nel 1740). Nove traduzioni (con sette ristampe della prima: A. F. Adami, 1758) dell'*Essay on Man*. Tre traduzioni dell'*Essay on Criticism*. Vedansi: A. Graf, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino 1911, cap. XI; G. Lenta, *Pope in Italia e il Ricciolo Rapito*, Firenze 1931. Bisogna ricordare che a questa ammirazione partecipò il Baretto. Il gusto del poemetto satirico, a parte l'acre abito polemico formatosi nelle controversie della Restaurazione, veniva agli Inglesi dalla Francia (il

Lutrin di Boileau ne fu il modello), ma anche dall'Italia: nel 1715 era pubblicata a Londra una traduzione della *Secchia Rapita*, e il traduttore la presentava come il miglior poema che fosse mai stato scritto dopo l'*Eneide* (cfr. Graf, cit., p. 99).

² W. Temple, "Of Poetry", in *Miscellanea: The Second Part*, London 1692. [Trad. it. in M. M. Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, Firenze 1944, I, p. 195.]

³ J. Dennis, *The Advancement and Reformation of Modern Poetry*, London 1701. [La citaz. che segue è tratta da Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, cit., I, p. 230.]

⁴ T. Ceva, *Memorie d' alcune virtù del Signor Conte Francesco De Lemene* (1706), Milano 1718, pp. 123 e 139.

⁵ S. Johnson, *The History of Rasselas, Prince of Abissinia*, London 1759, cap. X, "A Dissertation upon Poetry". [Cfr. trad. it. *Rasselas principe d'Abissinia*, Milano 1983, pp. 64-65.]

⁶ Si vedano gli articoli di Reynolds in "The Idler", 1759, nn. 76, 79 [cit.] e 82.

⁷ J. Warton, *An Essay on the Writings and Genius of Pope*, London 1756, I, p. 45.

⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁹ È l'argomento che in Italia si incontra nel Quadrio (1739), nel Muratori (1706), nel Pallavicino (1644), nel Castelvetro (1570), ossia l'argomento aristotelico rovesciato. Il Warton: «A minute and particular enumeration of circumstances judiciously selected, is what chiefly discriminates poetry from history, and renders the former, for that reason, a more close and faithful representation of nature than the latter» (Warton, cit., p. 49).

¹⁰ D. Hume, *A Treatise of Human Nature*, London 1739-40, libro I, pt. III, sez. 10; *An Enquiry concerning Human Understanding*, London 1748, sez. III.

¹¹ H. Home, Lord Kames, *Elements of Criticism*, Edinburgh 1762, cap. IV.

¹² G. Campbell, *The Philosophy of Rhetoric*, Edinburgh 1776, libro III, cap. I. Su questa tendenza a "to particularize" nella critica letteraria del Settecento inglese, si vedano: H. W. Taylor, "Particular Character": *An Early Phase of a Literary Evolution*, in "P.M.L.A.", 60 (1945); E. Scott, *The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity*, ivi, 62 (1947). Questi due autori citati inclinano però a dare la preminenza al fattore generalizzante, a nostro avviso il meno originale e non il più diffuso. Per un panorama generale si veda R. Wellek, *A History of Modern Criticism, 1750-1950*, vol. I, New Haven 1955, cap. VI [trad. it. *Storia della critica moderna*, Bologna 1958].

¹³ L. A. Muratori, *Delle Riflessioni sopra il Buon Gusto nelle scienze e nelle arti* [d'ora in poi *Riflessioni*] (1708-1715), Venezia 1723, pt. I, cap. II.

¹⁴ *Ibid.*, pt. II, cap. XV, p. 344.

¹⁵ Su questo punto concordano G. Toffanin e M. Fubini.

¹⁶ L. A. Muratori, *Della Perfetta Poesia italiana* [d'ora in poi *Perfetta Poesia*], Modena 1706, libro I, cap. XX, p. 270 [Quando non altrimenti indicato, tutti i rinvii di pagina sono al tomo I.].

¹⁷ *Id.*, *Riflessioni*, pt. II, cap. IX.

¹⁸ *Id.*, *Perfetta Poesia*, libro III, cap. III, p. 27 [t. II].

¹⁹ *Ibid.*, libro III, cap. VII, p. 94 [t. II].

²⁰ A. A. C. Shaftesbury, *The Moralists* (1711), in *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, London 1714, pt. III, sez. II; trad. it. in Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, cit., I, p. 348. Cfr. *Id.*, *Sensus communis*, London 1709, pt. IV, sez. III; trad. it. *ibid.*, I, p. 328: «la bellezza più naturale che ci sia al mondo è l'onestà e la verità morale»; e *Id.*, *Soliloquy: or Advice to an Author*, London 1710, pt. III, sez. III; trad. it. *ibid.*, I, p. 384: «le arti e le virtù sono amiche fra loro»; cfr. pp. 388-89: «Del pari, la simmetria e la proporzione sono fondate sulla natura [...]». La virtù ha la stessa norma fissa».

²¹ *Id.*, *Sensus communis*, pt. IV, sez. II; trad. it. cit., p. 327.

²² Si tratta di un ordine sintetico, unitario, generale: in questo senso la "verità poetica" (o grafica, per il pittore) si distingue – secondo lo Shaftesbury – dalla "verità storica" (e tale era per lui quella del puro ritrattista), fatta di particolari minuziosamente fedeli. In altre parole, anche lo Shaftesbury inclina all'*universalizzare* più che al *particolareggiare* (vedi *Sensus communis*, pt. IV, sez. III; trad. it. cit., pp. 329-31) al pari del Muratori, e presenta la stessa tendenza manieristica, che lo porta letteralmente, come portava i teorici del manierismo di cent'anni prima (il Figino, il Dolce, il Camillo) a preferir l'arte alla natura, e a suggerire all'artista per modelli piuttosto statue che corpi umani (*ibid.*). Ciò che non gli impedisce altre volte di esaltare la natura: «Ogni scrittore, poeta o filosofo o altro che sia, non è in fondo che un copista della natura [...] ciascuno deve farsi discepolo della natura, sicuro che in tal modo non uscirà dal buon gusto» (*Soliloquy*, pt. III, sez. III); trad. it. cit. p. 389 [citaz. alterata], e

di rifiutare l'arte didascalica, diffusa nel suo tempo («non poetica, non omerica, anche se virgiliana: pertinente alle province del filosofo, del retore, dello storico...») e la natura idealizzata, gli eroi perfetti ("Plastics", in *Second Characters*, ed. B. Rand, Cambridge 1914, pp. 97-98). Si tratta di oscillazioni di una ricerca rapsodica piuttosto che di incongruenze.

²³ Shaftesbury, *The Moralists*, pt. II, sez. IV; trad. it. cit., p. 341. È derivazione palese da Spinoza.

²⁴ *Ibid.*, pt. III, sez. II; trad. it. cit., p. 349.

²⁵ Shaftesbury, *Miscellaneous Reflections*, in *Characteristicks of Men, Manners, Opinions*, *Times*, cit., III, cap. II; trad. it. in Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, cit., I, pp. 400-01.

²⁶ *Ibid.*, pp. 401 e 403. [Citaz. lievemente alterata rispetto alla trad. di Rossi e, ancor più, rispetto al testo di Shaftesbury, che recita: «[...] ma lasciando Natura e Verità come le ha trovate, cerca di adattare il proprio umore e la propria fantasia alla loro norma (standard).»]

²⁷ Shaftesbury, *Soliloquy*, pt. III, sez. III; trad. it. cit., p. 382.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Shaftesbury, *Miscellaneous Reflections*, III, cap. II; trad. it. cit., p. 400.

³⁰ G. B. Vico, *Le orazioni inaugurali*, a cura di G. Gentile e F. Nicolini, Bari 1914, p. 81: «Ut autem scientia a veris oritur, error a falsis, ita a verisimilibus gignitur sensus communis».

³¹ *Ibid.*: «Præterea sensus communis, ut omnis prudentiæ, ita eloquentiæ regula est».

³² Gusto è «l'idea generale che ci formiamo [...] e la chiara nozione alla quale perveniamo di ciò che si deve preferire e considerare importante in tutti questi argomenti che dipendono dalla scelta e dall'apprezzamento» (*Miscellaneous Reflections*, III, cap. II; trad. it. cit., p. 400). Sulla consapevolezza critica che accompagna l'istinto, la spontanea tendenza, vedi anche *Soliloquy*, pt. I, sez. III; *An Inquiry concerning Virtue or Merit*, London 1699, libro I, pt. II, sez. III; libro I, pt. III, sez. I. Sull'argomento cfr. E. Garin, *L'Illuminismo inglese. I moralisti*, Milano 1941, p. 123; R. L. Brett, *The Third Earl of Shaftesbury: A Study in Eighteenth-Century Literary Theory*, London 1951, *passim*; L. Zani, *L'etica di Lord Shaftesbury*, Milano 1954, cap. III.

³³ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro II, cap. X, p. 463.

³⁴ Cfr. J. G. Robertson, *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge 1923, cap. XI.

³⁵ Di eguale parere è Brett, *The Third Earl of Shaftesbury*, cit., p. 151.

³⁶ Persino in Francia era famigliare: l'antibarocco e anti-italianista Bouhours chiedeva ai poeti «une pensée neuve, brillante, extraordinaire» (*La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Paris 1687).

³⁷ J. Addison, "The Spectator", n. 409, 1712; trad. it. in Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, cit., I, p. 250.

³⁸ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro II, cap. X, p. 464.

³⁹ Addison, "The Spectator", n. 409; trad. it. cit., p. 251, cfr. p. 293.

⁴⁰ Si veda, per Cartesio, H. Gouhier, *Le refus du symbolisme dans l'humanisme cartésien*, in *Umanesimo e simbolismo*, "Atti del IV Convegno Internazionale di Studi Umanistici", Padova 1958.

⁴¹ Ch. Wolff, *Psychologia empirica*, Frankfurt und Leipzig 1738², part. I, sez. III, cap. IV, § 476: «Facilitatem observandi rerum similitudinem ingenium appellamus»; cfr. § 477.

⁴² A. G. Baumgarten, *Metaphysica*, Halle 1779⁷, § 572: «Habitus identitates rerum observandi est ingenium strictius dictum».

⁴³ Per il Muratori, la questione è stata veduta ampiamente nella prima parte di questo studio. Per il Vico, vedasi *Principj di Scienza nuova*, Napoli 1744, libro II, pp. 153 ss. Studi sull'argomento: A. Sorrentino, *La retorica e la poetica di G. B. Vico*, Torino 1927; F. Amerio, *Introduzione allo studio di G. B. Vico*, Torino 1947, pp. 74 ss.; e specialmente L. Pareyson, *La dottrina vichiana dell'ingegno*, in "Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino", vol. 83, 1949, ora in *L'estetica e i suoi problemi*, Milano 1961; F. Nicolini, *Appendice alla Autobiografia di G. B. Vico*, Milano 1947; E. De Mas, *Bacone e Vico*, in "Filosofia", 1959, n. 4.

⁴⁴ Muratori, *Riflessioni*, pt. II, pp. 27, 29, 31, 33, etc.

⁴⁵ *Ibid.*, pt. I, p. 122; cfr. *Perfetta Poesia*, libro I, cap. VII, p. 84.

⁴⁶ A. Gombauld de Méré: «Car le bon goût se fonde toujours sur des raisons très solides; mais le plus souvent sans raisonner. Il consiste à sentir à quel point de bonté sont les choses qui doivent plaire et à préférer les excellentes aux médiocres» (*De la Conversation*, 1677, in *Cœuvres complètes*, Paris 1930, vol. I, p. 129). Ricordiamo anche il Bouhours: «Un sentiment naturel [...] indépendant de toutes les sciences», *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Amsterdam 1688, p. 377); Mme Dacier; Leibniz: «reconnaître une chose par-

mi les autres sans pouvoir dire en quoi consistent ses différences ou propriétés [...] : c'est ainsi que nous reconnaissons, [...] sans en être en doute en aucune façon, si un poème ou un tableau est bien ou mal fait, parce qu'il y a un *je ne sais quoi* qui nous satisfait ou qui nous choque» (*Discours de Métaphysique*, XXIV), e ancora: «Le goût, distingué de l'entendement, consiste dans les perceptions confuses dont on ne sauroit rendre raison. C'est quelque chose d'approchant l'instinct» (*Recueil de diverses pièces de Msr. Newton*, cit. da A. Pellegrini, *Gottshed Bodmer Breitinger e la poetica dell'Aufklärung*, Catania 1952, p. 48).

⁴⁷ Addison, "The Spectator", n. 409; trad. it. cit., p. 250.

⁴⁸ Id., *The Pleasures of Imagination*, "The Spectator", [nn. 411-21, 1712], n. 411. [Trad. it. in Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, cit., I, pp. 255-307.]

⁴⁹ *Ibid.*, n. 416. Questa divisione delle arti sarà mantenuta ancora alla fine del secolo dello Stewart, il quale tuttavia contesterà il carattere esclusivamente visivo dell'immaginazione. Si noti che per lo Addison anche la musica ha carattere evocativo, pittorico.

⁵⁰ *Ibid.*, n. 411; trad. it. cit., p. 256: «Non possiamo infatti avere nella fantasia una sola immagine che non vi sia entrata dapprima per mezzo della vista». L'ispirazione di questa riduzione della fantasia al senso della vista viene da Aristotele (*De anima*, III, 428 b 30), e mostra che lo Addison ne aveva conoscenza diretta. Infatti anche la proposizione con la quale si apre il saggio («La vista è il più perfetto e gradevole dei nostri sensi») è una parafrasi di un passo dello stesso luogo di Aristotele («Siccome la vista è il senso per eccellenza»). I due autori però non dicono la stessa cosa. Aristotele dice soltanto che la *vista* è all'origine (etimologicamente) del termine *fantasia* (del quale contiene la radice di *phos*, luce). La vista è "il senso per eccellenza" in quanto se ne parla come della parte per il tutto. E la fantasia è appunto «un processo determinato da una *sensazione in atto*». Aristotele non dice che si tratta di un processo originato esclusivamente da una sensazione *visiva*. A confermare il senso visivo, pittorico dell'immaginazione letteraria dello Addison può aver contribuito un'eventuale lettura del Muratori (cfr. *Perfetta Poesia*, libro I, cap. VI, p. 72; cap. XIV, p. 160).

⁵¹ Vedi C. DeWitt Thorpe, *Addison and Some of His Predecessors on "Novelty"*, in "P.M.L.A.", 52 (1937), pp. 1114-29.

⁵² Cfr. S. H. Monk, *The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIIIth-Century England* (1935), Ann Arbor 1960, pp. 56-59. [Cfr. trad. it. *Il Sublime*, Genova 1991, pp. 72-74.]

⁵³ Aristotele, *Poetica*, 1451 a.

⁵⁴ Addison, "The Spectator", n. 412; trad. it. cit., pp. 260-61.

⁵⁵ *Ibid.* nn. 412 e 413; trad. it. cit., pp. 263 e 266. Addison parla di produzioni della natura o dell'arte che «opera[no] sull'immaginazione con il calore e la forza della bellezza che vediamo nella nostra stessa specie».

⁵⁶ Secondo la testimonianza del Goldoni (*Memorie*, t. II, cap. XXI), nel 1753 la traduzione francese dello *Spectator* (e ve ne furono numerose: la prima, Amsterdam 1722) in Italia era ormai in tutte le mani. Cfr. Graf, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, cit., p. 262.

⁵⁷ Non va invece confusa questa distinzione di Addison con quella della *absolute beauty* e della *comparative beauty* di Hutcheson, la quale comporta l'intervento della mimesi artistica ed è quindi tutt'altra cosa (è la distinzione tradizionale tra natura e arte), tanto che lo Addison la introdurrà in seguito. In questa confusione cade anche Brett, *The Third Earl of Shaftesbury*, cit., cap. VI, § 2, pp. 134-55.

⁵⁸ Cfr. "The Spectator", n. 413; trad. it. cit., p. 267.

⁵⁹ Sui piaceri dell'immaginazione in genere come disinteressati, innocenti, vedi "The Spectator", n. 411; trad. it. cit., p. 258. Addison li definisce come tali che ci si può «rifugiare in essi con sicurezza e trovare in essi tutte le soddisfazioni che un uomo savio può prendersi senza arrossire». Non si è accorto di avervi introdotto una fattispecie, il bello erotico, che è quella di cui gli uomini arrossiscono di più. Per il concetto del *idle and innocent pleasure* e la sua origine, si veda in seguito.

⁶⁰ "The Spectator", n. 412; trad. it. cit., pp. 261-62. Cfr. n. 411, p. 258.

⁶¹ "The Spectator", n. 414; trad. it. cit., pp. 270-71. Cfr. I. Kant, *Critica del Giudizio*, trad. it. di A. Gargiulo, rev. di V. Verra, Bari 1970, Nota generale alla prima sezione dell'Analitica del bello.

⁶² "The Spectator", n. 414; trad. it. cit., p. 268. Cfr. Kant, *Critica del Giudizio*, § 42.

⁶³ Kant, *Critica del Giudizio*, § 45, p. 165.

⁶⁴ *Ibid.*, § 42, p. 159; cfr. §§ 23, 62, 63. Per la sussunzione operata da Kant tanto della bellezza intellettuale (perfezione relativa) quanto della bellezza estetica sotto il comune deno-

minatore della *finalità formale soggettiva*, vedasi il nostro saggio *La finalità in Kant e le scienze empiriche della natura*, in "Rivista critica di storia della filosofia", 1958, n. 3.

⁶⁵ "The Spectator", n. 414; trad. it. cit., p. 269.

⁶⁶ Kant, *Critica del Giudizio*, § 64, p. 237.

⁶⁷ *Ibid.*, § 62, p. 232. Questo problema, della meraviglia che suscita nell'uomo la arcana finalità della natura, era imposto probabilmente ad Addison dal pensiero di Shaftesbury, a Kant certamente da quello di Leibniz. Nel caso degli eventi umani (qui si tratta invece della natura materiale), lo stesso argomento era già stato esposto da Aristotele (*Poetica*, 1452 a 5-10).

⁶⁸ *Ibid.*, § 45, p. 1665.

⁶⁹ *Ibid.*, §§ 46, 47.

⁷⁰ "The Spectator", n. 414; trad. it. cit., p. 269.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 270-72. Trascuriamo qui altri spunti originali dello Addison che interessano meno la sua nozione metodologica del gusto. Così una certa anticipazione del Lessing nell'istituire un confronto di arti figurative e poesia (n. 416); e l'uso audace del concetto di associazione, che probabilmente ispirerà lo Alison (n. 417) (ma che nello Addison è isterilito da un residuo punto di vista precettistico, retorico, riferito all'autore); l'apprezzamento di certi aspetti innaturali, il fiabesco, il suggestivo, il superstizioso, con i quali la poesia «non solo spazia in tutta la sfera dei fatti naturali, ma crea nuovi mondi di suo, ci mostra esseri che non si possono trovare nella realtà» (n. 419, trad. it. cit., p. 298); il che significa un'interpretazione della fantasia più spinta di quella del Muratori, la quale si estendeva ai tre mondi: naturale, umano, celeste (*Perfetta Poesia*, libro I, cap. VI, pp. 70-73). Lo Addison si nutiva di tutt'altra esperienza letteraria: le fiabe popolari (sulla ballata di *Chevy-Chase* aveva scritto nei nn. 70 e 74, 1711, dello *Spectator*), il fiabesco e il leggendario di Shakespeare, il soprannaturale di Milton (poco invece lo Addison apprezzava i *Sylphs and Sylphids*, *Fays*, *Fairies*, *Genii*, *Elves and Dæmons* del Pope [*The Rape of the Lock*, II, 73-74]). Va fatta menzione, da ultimo, di certe considerazioni dello Addison sull'attrazione che la fantasia prova per le grandezze infinite, di fronte alle quali è pur sempre inadeguata. Ciò dà luogo a un vero e proprio disaccordo di facoltà, immaginazione e intelletto (n. 420). In tal modo viene anticipata, elementarmente, la problematica dei rapporti di infinità-totalità, di apprensione-comprensione, con le quali Kant (*Critica del Giudizio*, §§ 25 e 26) spiegherà il meccanismo logico del sublime.

⁷² *Ibid.*, "The Spectator", n. 416; trad. it. cit., p. 280.

⁷³ *Ibid.*, "The Spectator", n. 418; trad. it. cit., p. 289. [Citaz. lievemente alterata.]

⁷⁴ Vedi J. Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, London 1690, libro II, cap. XI.

⁷⁵ Aristotele, *Poetica*, 1447 a - 1448 b; *Retrica*, libro I, cap. XI.

⁷⁶ G. V. Gravina, *Della Ragion Poetica*, Roma 1708, libro I, cap. XI.

⁷⁷ Muratori, *Perfetta Poesia*, libro I, cap. XIV.

⁷⁸ Anche come critico letterario si rifaceva sempre scolasticamente ai principi aristotelici; vedi gli articoli sul *Paradiso Perduto* nello *Spectator*, nn. 267, 273, 279, 285 (1712).

⁷⁹ Il tema era già stato sviluppato in Inghilterra dal Sidney nella *Defence of Poesie* (1595) e ormai era tradizionale.

⁸⁰ "The Spectator", n. 418; trad. it. cit., p. 290. Questa e la seguente pagina dello Addison hanno un andamento argomentativo singolarmente simile a quello di talune pagine del Gravina (*Della Ragion Poetica*, libro I, cap. XII).

⁸¹ La distinzione tra il rappresentare una cosa bella e il rappresentare bellamente una cosa ritornerà in tutti i successivi autori inglesi, ma non sempre con eguale chiarezza. L'argomento verrà ripreso da Kant, il quale tuttavia porrà un limite al rappresentare cose brutte: è il limite del disgustoso. È difficile pensare che Kant non avesse presente la pagina dello Addison dove questi prendeva come suo esempio il bel rappresentare «con espressioni adatte» un letamaio (*a dunghill*) (Kant, *Critica del Giudizio*, § 48; "The Spectator", n. 418, trad. it. cit., p. 289; cfr. n. 412, p. 260).

⁸² "The Spectator", n. 418; trad. it. cit., pp. 291-92. Così già il Fontenelle parlava di «una certa idea della falsità di tutto ciò che stiamo vedendo»: «noi piangiamo [...] ma nello stesso istante ci confortiamo riflettendo che tutto ciò non è che una finzione» (*Réflexions sur la Poétique* [pubblicate postume nel 1742 ma scritte cinquant'anni prima], § 36); e così il Gravina: «Quando all'affetto non è congiunta l'opinione del danno» (*Della Ragion Poetica*, libro I, cap. XI); e il Muratori: «perché l'imitazione ci fa vedere senza verun nostro pericolo quelle cose» (*Perfetta Poesia*, I, cap. XIV, p. 162).

⁸³ "The Spectator", n. 418; trad. it. cit., p. 290.

⁸⁴ J. Warton, "The Adventurer", 1753-54, nn. 93, 97, 113, 122, 516.

⁸⁵ L'argomento dello Home circa la continuità, la coerenza, la fedeltà al vero necessaria a mantenere lo spettatore nell'incanto poetico, sembra parafrasato letteralmente dai noti passi della *Ragion Poetica*: «Any interruption annihilates that impression, by rousing the spectator out of his waking dream, and unhappily restoring him to his senses» (*Elements of Criticism*, cap. XXIII [citaz. alterata]). Cfr. Gravina, *Della Ragion Poetica*, libro I, capp. II-III.

⁸⁶ Th. Warton, *Observations on the Fairie Queene of Spenser*, London 1754.

⁸⁷ R. Hurd, *Letters on Chivalry and Romance*, London 1762.

⁸⁸ "The Spectator", n. 411; trad. it. cit., p. 258. È il caso di notare che in questo modo lo Addison attingeva al concetto più retrivo, all'interpretazione più falsamente moralistica del *divertimento* aristotelico. «Ogni distrazione che [gli uomini] si prendono va a scapito di questa o quella virtù» (*ibid.*); l'immaginazione invece è una forma di ozio innocente: si trovano in essa «tutte le soddisfazioni che un uomo savio può prendersi senza arrossire» (*such a satisfaction as a wise man would not blush to take*). L'argomento del *whig* Addison è lo stesso che si legge ancora in Italia, presso i Gesuiti, del «vantaggio del tenere l'oziosità di molti uomini con le commedie dolcemente occupata» (F. S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Bologna 1739-52, vol. III, libro I, Introduzione, § 1; cfr. *ibid.*: «Il togliere [agli uomini] ogni e qualunque divertimento non era possibile cosa: poichè la natura umana [...] abbisogna per conservarsi di sollevamento e di sollazzo. [...] Ma la corruzione avendo le menti acciecate, e correndo però gli uomini con ardore dietro ad altri dilette, che quelli non sono della virtù, era mestieri di trovar modo, col quale render loro utili quegli spassi, che il costume e la debolezza rendeva loro necessari. Ora niente di maggior diletto è cagione agli uomini naturalmente imitatori, che una bella imitazione della natura»). Ma lo Addison trasformò, quasi senza proporsela, questa trita nozione moralistica in un concetto destinato agli sviluppi più audaci.

⁸⁹ È vero che la contemplazione innocente dello Addison si risolve in un giuoco vitalistico, in uno stimolo contro l'inerzia (tale da ispirare Dubos e Burke). Ma anche la soddisfazione (*was gefällt*) prodotta dal giuoco delle facoltà di Kant non sarà concepita da lui come incompatibile con il piacere vitale (*was vergnügt*, cfr. *Critica del Giudizio*, § 54). Ricevo ora, correggendo le bozze, il "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 1961, n. 2, ove è un eccellente saggio di J. Stolnitz, *On the Origins of "Aesthetic Disinterestedness"*. Tutto il pensiero dei saggiisti inglesi del XVIII secolo è veduto in funzione del "disinterestedness" (parola, si noti, che non compare in Addison): il che è forse un po' accentuare la tesi; in cambio, non viene rilevata la continua problematica di disinteresse immaginativo e di interesse vitalistico, che è tanta parte di quelle dottrine.

⁹⁰ Per tutto il secolo le tesi dello Addison saranno parafrasate o discusse come argomenti attuali: in particolare vedi M. Akenside, *The Pleasures of Imagination*, London 1744, spec. l'Introduzione; Th. Reid, *An Inquiry into the Human Mind on the Principles of Common Sense*, Edinburgh 1763; D. Stewart, *Elements of the Philosophy of the Human Mind*, London 1792, cap. VII.

⁹¹ Perché "crudele"? (il termine è del Paradisi, citato dal Bettinelli, *Dell'Entusiasmo*, Dedica a Mecenate). Il padre Quadrio non era un precettista più severo o polemico di un altro: ma il suo trattato è di 12 libri in 7 tomi, oltre 4000 pagine: una selva di distinzioni, sottodistinzioni, casi, esempi, citazioni, al modo di una *summa* scolastica.

⁹² Hume, *A Treatise of Human Mind* [d'ora in poi *Treatise*], libro II, pt. I, sez. 8. [Cfr. trad. it. di A. Carlini, E. Lecaldano e E. Mistretta: *Trattato sulla natura umana*, Roma-Bari, 1987, p. 314.]

⁹³ L'*astonishment* è l'ἔκπληξις di Longino: così la tradurrà anche il Burke (vedi *Del Sublime*, I, 4; XV, 2).

⁹⁴ Cfr. Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, libro II, cap. XI.

⁹⁵ Usiamo qui, come altre volte sopra, il termine "bello" nel senso lato di "estetico", comprendente tutte le diverse dimensioni, delle quali il bello *stricto sensu* è una (a sua volta duplice).

⁹⁶ Così nell'esame del *Paradise Lost* del Milton Addison prima fa un'esame delle qualità del poema (secondo i principi aristotelici: favola, caratteri, sentimenti, elocuzione, e mercè confronti sistematici con Omero e Virgilio), poi avverte che «it is my design as soon as I have finished my general reflections on these four several heads, to give particular instances out of the poem which is now before us of beauties and imperfections which may be observed under each of them, as also of such other particulars as may not properly fall under any of them» ("The Spectator", cit., n. 279).

⁹⁷ Cfr., tra i molti scritti, H. A. Needham (ed.), *Taste and Criticism in the Eighteenth Century*, London 1952; Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, cit., Introduzione; J. A. Passmore, *Hume's Intentions*, Cambridge 1952; T. Brunius, *David Hume on Criticism*, Stoccolma 1952; L. Formigari, *L'estetica del gusto nel Settecento inglese*, Firenze 1962.

⁹⁸ Cfr. E. C. Mossner, *Hume's Four Dissertations: An Essay in Biography and Bibliography*, in "Modern Philology", 48 (1950).

⁹⁹ Hume, *Treatise*, libro III, pt. I, sez. 2. [Cfr. trad. it. cit., p. 497.]

¹⁰⁰ *Ibid.*, libro III, pt. II, sez. 8. [Cfr. trad. it. cit., p. 579.]

¹⁰¹ D. Hume, "Of The Standard of Taste", in *Four Dissertations*, London 1757; trad. it. di G. Preti: *La regola del gusto*, Milano 1946, pp. 50-51. [Citaz. lievemente alterata.]

¹⁰² Id., *Treatise*, libro III, pt. II, sez. 8. [Cfr. trad. it. cit., p. 579 n.]

¹⁰³ Id., "Of The Standard of Taste", trad. it. cit., p. 52. [Citaz. lievemente alterata.]

¹⁰⁴ Vedi W. Folkierski, *Entre le Classicisme et le Romantisme*, Cracovie-Paris 1925, p. 46; B. M. Laing, *David Hume*, London 1932, p. 20; J. H. Burton, *Life and Correspondence of David Hume*, Edinburgh 1846.

¹⁰⁵ D. Hume, *Essays Moral and Political*, Edinburgh 1741, XVIII, "The Sceptic". Citiamo dalla traduzione di Rossi in *L'estetica dell'empirismo inglese*, cit., II, pp. 526-27. [Citaz. lievemente alterata.]

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 525.

¹⁰⁷ Hume, *Treatise*, libro I, pt. I, sez. 7. [Cfr. trad. it. cit., p. 29.]

¹⁰⁸ Id., "Of The Standard of Taste", trad. it. cit., pp. 46-48.

¹⁰⁹ Cfr. anche A. E. Taylor, *David Hume and the Miraculous*, Cambridge 1927.

¹¹⁰ Hume, *Treatise*, libro II, pt. I, sez. 8.

¹¹¹ *Ibid.* [Cfr. trad. it. cit., p. 314.]

¹¹² *Ibid.*, libro II, pt. III, sez. 9.

¹¹³ *Ibid.*, libro II, pt. I, sez. 8. [Cfr. trad. it. cit., p. 316.] È concetto già presente in Muratori, in Crousaz, in Dubos, in Addison.

¹¹⁴ Hume, *Essays Moral and Political*, xx, "Of Simplicity and Refinement in Writing" [trad. it. in *La regola del gusto*, cit.].

¹¹⁵ Ch.-A. Dufresnoy, *De arte graphyca*, Paris 1668; R. de Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture*, Paris 1677; C. Perrault, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes*, Paris 1683. Cfr. D. Hume, *An Enquiry concerning the Principles of Morals*, London 1751, Appendice, I, 3.

¹¹⁶ Hume, *Treatise*, libro III, pt. II, sez. 1.

¹¹⁷ Id., *An Enquiry concerning the Principles of Morals*, sez. VI-IX.

¹¹⁸ *Ibid.*, sez. VII.

¹¹⁹ *Ibid.*, sez. IX, pt. I.

¹²⁰ Id., *Treatise*, libro II, pt. I, sez. 8. [Cfr. trad. it. cit., p. 314.]

¹²¹ *Ibid.*, libro III, pt. III, sez. 5. [Cfr. trad. it. cit., p. 651.]

¹²² *Ibid.*, libro II, pt. I, sez. 8. [Cfr. trad. it. cit., p. 314.]

¹²³ *Ibid.*, libro II, pt. II, sez. 5. [Cfr. trad. it. cit., p. 381.]

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.* Cfr. *An Enquiry concerning the Principles of Morals*, sez. V, pt. II.

¹²⁶ *Ibid.* [Cfr. trad. it. cit., p. 381.]

¹²⁷ Id., *An Enquiry concerning the Principles of Morals*, Appendice, I, 3. [Cfr. trad. it. di Roberto Gilardi, *Ricerche sull'intelletto umano e sui principi della morale*, Milano 1980, p. 495.]

¹²⁸ Cfr. in proposito anche Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, cit., Introduzione, p. 70.

¹²⁹ Quintiliano, *Institutio oratoria*, VIII, 3.

¹³⁰ Hume, *An Enquiry concerning the Principles of Morals*, sez. VI, pt. II. [Cfr. trad. it. cit., p. 437.]

¹³¹ Id., *Treatise*, libro III, pt. III, sez. 5. [Cfr. trad. it. cit., p. 651.]

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*, libro II, pt. I, sez. 8; *An Enquiry concerning the Principles of Morals*, sez. V, pt. II e sez. VI, pt. II; "A Dissertation on the Passions", in *Four Dissertations*, cit., sez. II.

¹³⁴ Id., *An Enquiry concerning the Principles of Morals*, Appendice, II.

¹³⁵ Cfr. E. C. Mossner, *The Life of David Hume*, London 1954, p. 71.

¹³⁶ J.-B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [d'ora in poi *Réflexions*], Paris 1719, pt. II, sez. XXII. [Cfr. trad. it. parziale *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di E. Fubini, Milano 1990, p. 200.]

¹³⁷ *Ibid.*, pt. II, sez. VIII; cfr. pt. I, sez. VI: «Le plus beau paysage, fût-il du Titien et du Carrache, [...] comme il ne nous touche guères, il ne nous attache pas beaucoup». [Cfr. trad. it. cit., p. 64.]

¹³⁸ R. Descartes, *Les passions de l'âme*, Paris 1649, art. 70. [Cfr. trad. it. in *Opere*, a cura di E. Garin, Bari 1967, II, p. 442.]

¹³⁹ *Ibid.*, art. 74. [P. 44.]

¹⁴⁰ *Ibid.*, art. 94. [P. 456.]

¹⁴¹ Id., *Compendium musicae*.

¹⁴² Agostino, *Confessiones*, libro III, cap. II.

¹⁴³ B. Pascal, *Pensées*, fr. 129, 127, 139 Br. [Cfr. trad. it. *Pensieri*, a cura di P. Serini, Torino 1962, pp. 160 e 161.]

¹⁴⁴ Non per nulla il Leibniz dichiarava di sottoscrivere le considerazioni estetiche di Shaftesbury come di Crousaz (lettera al Turretini, 1715, cit. in J. E. V. de La Harpe, *Jean-Pierre de Crousaz, 1663-1750, et le conflit des idées au siècle des Lumières*, Berkeley-Los Angeles, 1955, pp. 211-12).

¹⁴⁵ J. P. de Crousaz, *Traité du Beau*, Amsterdam 1715, cap. VII, § VI.

¹⁴⁶ Montesquieu, "Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art", pubblicato postumo nel vol. VII dell'*Encyclopédie*, 1757; cfr. *Œuvres*, London 1771, t. III, p. 588 (la definizione del M. è citata anche da A. Gerard, *An Essay on Taste*, London 1759; cfr. E. P. Dargan, *The Aesthetic Doctrine of Montesquieu*, Baltimore 1907; G. Varet, *Manuel de bibliographie philosophique*, Paris 1956). [Cfr. trad. it. *Sul gusto*, Genova 1990, p. 4.]

¹⁴⁷ Crousaz, *Traité du Beau*, cap. VII, § VI.

¹⁴⁸ Agostino, *Confessiones*, libro III, capp. II e IV. Per questa ispirazione agostiniana del Dubos vedansi A. Lombard, *L'abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, Paris 1913, p. 203; E. Fubini, *Empirismo e classicismo. Saggio sul Du Bos*, Torino 1965; e l'ottimo saggio di E. Migliorini in *Studi sul pensiero estetico del Settecento*, Firenze 1966, pp. 149-232.

¹⁴⁹ Dubos, *Réflexions*, pt. I, sez. I. [Cfr. trad. it. cit., p. 42.]

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Cfr. A. J. Ch. Fontaine, *Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques. De Poussin à Diderot*, Paris 1909, p. 203: «Dubos n'était un oracle que pour les gens de lettres inexpérimentés, que pour le public ami des belles phrases».

¹⁵² [D. Hume, "Of the Delicacy of Taste and Passion", in *Essays Moral and Political*, cit.; trad. it. in *La regola del gusto*, cit., p. 88.]

¹⁵³ Dubos, *Réflexions*, pt. I, sez. III. [Cfr. trad. it. cit., p. 53.]

¹⁵⁴ B. de Fontenelle, "Réflexions sur la Poétique", in *Œuvres*, Paris 1742 t. III.

¹⁵⁵ Gerard, *An Essay on Taste*, cit.

¹⁵⁶ D. Hume, "Of Tragedy", trad. it. in *La regola del gusto*, cit., pp. 95-96. [Citaz. alterata.]

¹⁵⁷ Agostino, *Confessiones*, libro III, cap. IV.

¹⁵⁸ Descartes, *Les passions de l'âme*, art. 94. [Cfr. trad. it. cit., II, p. 456.]

¹⁵⁹ Hume, "Of Tragedy", trad. it. cit., p. 99.

¹⁶⁰ Dubos, *Réflexions*, pt. I, sez. III. [Cfr. trad. it. cit., p. 52.]

¹⁶¹ Hume, "Of Tragedy", cit., p. 105.

¹⁶² *Ibid.*, p. 102.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Id., *Treatise*, libro II, pt. I, sez. VIII. [Cfr. trad. it. cit., p. 314.]

¹⁶⁵ *Ibid.* [Cfr. p. 315.]

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Bellezza e moralità producono entrambe orgoglio; il piacere, comune a entrambe, sarà la causa dell'orgoglio comune ad ambedue. Il procedimento è corretto metodologicamente: è il metodo dell'induzione: permetterà di scoprire che fenomeni diversi hanno qualche cosa di affine; non permetterà però di precisare sistematicamente in che cosa e perché siano uguali e diversi (sistematica in ogni disciplina è la ricerca e la distinzione e la classificazione delle diverse specie). Ed è questo che conta. Se il vento sulle vele di un mulino fa muovere le pale, e un motore sul perno fa muovere le vele, per Hume sarebbe lo stesso.

¹⁶⁸ Hume, *An Enquiry concerning Human Understanding*, sez. III.

¹⁶⁹ Id., "Of the Standard of Taste", trad. it. cit., p. 57. [Citaz. lievemente alterata.]

¹⁷⁰ Id., "Of Simplicity and Refinement in Writing", trad. it. cit., p. 120.

¹⁷¹ Id., *Treatise*, libro II, pt. II, sez. V. [Cfr. trad. it. cit., p. 381.]

¹⁷² *Ibid.*, libro II, pt. I, sez. VIII. [Cfr. trad. it. cit., p. 314.]

- 173 Id., *An Enquiry concerning Human Understanding*, sez. III.
- 174 Aristotele, *Poetica*, 1448 a 8; 1451 a 28; 1462 b 11; 1462 b 1-3.
- 175 Dubos, *Réflexions*, pt. I, sez. XXXIII. [Cfr. trad. it. cit., p. 105.]
- 176 Hume, *Treatise*, libro II, pt. II, sez. V. [Cfr. trad. it. cit., p. 381.]
- 177 Id., "Of the Standard of Taste", trad. it. cit., p. 53.
- 178 *Ibid.*, p. 58.
- 179 *Ibid.*, p. 55.
- 180 Dubos, *Réflexions*, pt. II, sez. XXXIV.
- 181 Hume, "Of the Standard of Taste", trad. it. cit., p. 70.
- 182 *Ibid.*
- 183 *Infra*, § 13.
- 184 Gerard, *An Essay on Taste*, cit. Nel 1766 ne uscì a Parigi un'edizione francese.
- 185 Hume, "Of the Delicacy of Taste and Passion", trad. it. cit., p. 90.
- 186 Gerard, *An Essay on Taste*, pt. II, sez. II.
- 187 Dubos, *Réflexions*, pt. II, sez. XXIX.
- 188 Gerard, *An Essay on Taste*, pt. II, sez. IV.
- 189 *Ibid.*, pt. II, sez. V.
- 190 *Ibid.*, pt. II, sez. VI.
- 191 *Ibid.*, pt. II, sez. II.
- 192 Per la distinzione tra le nozioni di "confronto" e di "metaconfronto" non possiamo fare altro che rinviare alle nostre trattazioni: *Estetica e assiologia*, I, *Gusto e giudizio*, II, *Fenomenologia del giudizio critico*, in "Rivista di Estetica", 1962, n. 3; 1963, n. 1; e *L'esperienza estetica*, ivi, 1967, n. 1. Per un più approfondito esame si veda il corso di Filosofia teoretica 1969-1970, *Assiologia*, Università di Trieste, Istituto di Filosofia, 1970.
- 193 Hume, "Of the Standard of Taste", trad. it. cit., pp. 60-62.
- 194 *Ibid.*, pp. 63-65.
- 195 *Ibid.*, p. 66.
- 196 *Ibid.*, p. 70.
- 197 Id., *Treatise*, cit., libro I, pt. III, sez. II. [Cfr. trad. it. cit., p. 86.]
- 198 Id., "Of the Standard of Taste", trad. it. cit., p. 70.
- 199 Gerard, *An Essay on Taste*, pt. II, sez. II.
- 200 Hume, "Of the Standard of Taste", trad. it. cit., p. 72.
- 201 Gerard, *An Essay on Taste*, pt. II, sez. II.
- 202 Hume, *Treatise*, libro I, pt. II, sez. V.
- 203 *Ibid.*, libro I, pt. III, sez. II.
- 204 Id., "Of the Standard of Taste", trad. it. cit., p. 70.
- 205 *Ibid.*, p. 71.
- 206 Gerard, *An Essay on Taste*, pt. II, sez. IV.
- 207 *Ibid.*, pt. II, sez. I.
- 208 *Ibid.*, pt. II, sez. II.
- 209 *Ibid.*
- 210 *Ibid.*
- 211 *Ibid.*
- 212 *Ibid.*, pt. II, sez. VI.
- 213 *Ibid.*
- 214 Hume, "Of the Standard of Taste", trad. it. cit., pp. 60-61.
- 215 Id., *Treatise*, libro I, pt. I, sez. I. [Cfr. trad. it. cit., p. 18.]
- 216 Id., "Of the Standard of Taste", trad. it. cit., p. 62.
- 217 In proposito, vedi *infra* §§ 14-21.
- 218 Vedi *supra*, p. 163.
- 219 Hume, "Of the Standard of Taste", trad. it. cit., p. 71.
- 220 *Ibid.*, p. 63.
- 221 *Ibid.*, p. 64. [Citaz. lievemente alterata.]
- 222 *Ibid.*, pp. 64-65.
- 223 Id., "Of the Delicacy of Taste and Passion", trad. it. cit., p. 92.
- 224 B. Russell, *An Inquiry into Meaning and Truth*, London 1940; tr. it. *Significato e verità*, Milano 1963, pp. 189-90.
- 225 Hume, "Of the Standard of Taste", trad. it. cit., p. 62.
- 226 *Ibid.*, p. 69.

- ²²⁷ *Ibid.*, p. 68.
- ²²⁸ *Ibid.*, p. 57.
- ²²⁹ *Ibid.*, p. 58.
- ²³⁰ *Ibid.*, p. 62.
- ²³¹ *Ibid.*, pp. 63 e 64.
- ²³² Cfr. "Of the Delicacy of Taste and Passion", trad. it. cit., pp. 88 e 93.
- ²³³ Sulle origini e lo sviluppo di questa categoria retorica vedi il nostro volume: *Linguistica e stilistica di Aristotele*, Roma 1967.
- ²³⁴ Sull'argomento vedi la pt. I di questo volume e i capp. 1-7 della pt. II.
- ²³⁵ Cfr. Ph. Van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, Paris 1946, pp. 35-75; W. J. Bate, *From Classic to Romantic*, Cambridge (Mass.) 1946, p. 81. Sull'opposizione Virgilio-Omero cfr. la pt. I di questo volume.
- ²³⁶ Hume, "Of the Standard of Taste", trad. it. cit., p. 81.
- ²³⁷ Kant, *Critica del Giudizio*, § 29.
- ²³⁸ Shaftesbury, *Miscellaneous Reflections*, III, cap. II. Su Shaftesbury vedi *supra*, §§ 1-2.
- ²³⁹ E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [d'ora in poi *Enquiry*], ed. J. T. Boulton, London 1958, p. 12. [Cfr. trad. it. di Goffredo Miglietta: *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Palermo 1998^o, p. 52.]
- ²⁴⁰ G. Ryle, *The Concept of Mind*, London 1949, cap. IX; trad. it. *Lo spirito come comportamento*, Torino 1955, pp. 283-321.
- ²⁴¹ Cfr. *supra*, cap. 4.
- ²⁴² Se ne veda l'esame nei nostri articoli *Significato e valore*, in "Il pensiero", 1961, n. 3; *Asserzioni e valutazioni*, in "Giornale critico della filosofia italiana", 1962, n. 4.
- ²⁴³ Burke, *Enquiry*, cit., p. 13. [Cfr. trad. it. cit., p. 53.]
- ²⁴⁴ Gerard, *An Essay on Taste*, pt. II, sez. II.
- ²⁴⁵ È la tesi di Boulton nell'Introduzione alla sua edizione dell'*Enquiry*, cit., p. XXIX.
- ²⁴⁶ Cfr. Burke, *Enquiry*, pt. I, sez. XIX.
- ²⁴⁷ [*Ibid.*, "Introduction on Taste", cit., p. 11. Cfr. trad. it. cit., p. 51.]
- ²⁴⁸ Hume, "Of the Standard of Taste", trad. it. cit., p. 58.
- ²⁴⁹ Burke, *Enquiry*, "Introduction on Taste", cit., pp. 11-12. [Cfr. trad. it. cit., pp. 51-52.]
- ²⁵⁰ *Ibid.*, pp. 13-14. [Pp. 53-54.]
- ²⁵¹ I. Newton, *Philosophiæ naturalis principia mathematica*, London 1687, libro III. Lo Hume sviluppa queste "regulæ philosophandi" nella sez. xv della pt. III del libro I del *Treatise*; cfr. anche *An Enquiry concerning the Principles of Morals*, sez. III, pt. II.
- ²⁵² Burke, *Enquiry*, "Introduction on Taste", cit., p. 23. [Cfr. trad. it. cit., p. 61.]
- ²⁵³ *Ibid.*, p. 25. [Cfr. pp. 62-63.]
- ²⁵⁴ *Ibid.*, p. 23. [Cfr. p. 61.]
- ²⁵⁵ *Ibid.*, p. 24. [Cfr. p. 62.]
- ²⁵⁶ Hume, "Of the Standard of Taste", trad. it. cit., p. 71.
- ²⁵⁷ *Ibid.*, p. 73.
- ²⁵⁸ Burke, *Enquiry*, "Introduction on Taste", cit., pp. 17-18 [cfr. trad. it. cit., pp. 56-57]; Hume, "Of the Standard of Taste", trad. it. cit., pp. 65, 66, 72.
- ²⁵⁹ Hume, "Of the Standard of Taste", trad. it. cit., p. 75; Burke, *Enquiry*, cit., p. 24 [cfr. trad. it. cit., p. 62].
- ²⁶⁰ *Ibid.*, pp. 50-51. [Citazione alterata.]
- ²⁶¹ J. A. Ayer, *Language, Truth, and Logic*, London 1935; trad. it. *Linguaggio, verità e logica*, Milano 1961, pp. 147 ss.
- ²⁶² Burke, *Enquiry*, "Introduction on Taste", cit., p. 26. [Cfr. trad. it. cit., pp. 63-64.]
- ²⁶³ A lui accenna il Boulton nella sua Introduzione all'*Enquiry*, cit., p. xxxi.
- ²⁶⁴ Gerard, *An Essay on Taste*, pt. II, sez. IV: «La sensibilità del gusto nasce principalmente dalla struttura dei nostri sensi interiori; essa è connessa solo indirettamente con la bontà del giudizio». Il saggio del Gerard poté essere conosciuto anche dallo Hume prima della sua pubblicazione, in occasione del concorso di Edimburgo del 1756.
- ²⁶⁵ F. Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, London 1725, I, sez. I, § 12. [La citaz. è da Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, cit., I, p. 448. Cfr. ora la trad. di Valter Bucelli: *L'origine della Bellezza*, Palermo 1988, p. 31.]
- ²⁶⁶ Sui legami dello Hume con lo Hutcheson, vedasi lo studio di N. Kemp Smith, *The Philosophy of David Hume*, London 1941, pp. 41-44.
- ²⁶⁷ Dubos, *Réflexions*, pt. II, sez. XXII.

- ²⁶⁸ Si veda "A Dissertation on the Passions", cit.
- ²⁶⁹ Hume, *Treatise*, libro I, pt. I, sez. I; libro III, pt. I, sez. II; libro III, pt. III, sez. I; *An Enquiry concerning the Principles of Morals*, Appendice I.
- ²⁷⁰ Cfr. anche il saggio "The Sceptic", cit.
- ²⁷¹ È argomento sostenuto già nel 1742 nel saggio "Of the Delicacy of Taste and Passion", cit.
- ²⁷² Hume, "Of the Standard of Taste", trad. it. cit., pp. 62-64.
- ²⁷³ *Ibid.*, pp. 70-71.
- ²⁷⁴ Alla filosofia il giovane Burke teneva molto: *A Philosophical Enquiry* intitolava nel 1757 la sua ricerca.
- ²⁷⁵ Burke, *Enquiry*, "Introduction on Taste", cit., p. 13. [Cfr. trad. it. cit., p. 53.]
- ²⁷⁶ «[S]arà necessario che tutti i vari aspetti particolari siano esaminati attentamente più di una volta e vengano analizzati da differenti punti di vista, con attenzione e con calma» (Hume, "Of the Standard of Taste", trad. it. cit., p. 65).
- ²⁷⁷ Burke, *Enquiry*, "Introduction on Taste", cit., pp. 13-17. [Cfr. trad. it. cit., pp. 53-56.]
- ²⁷⁸ *Ibid.*, p. 21; cfr. p. 20: «So far as Taste is natural, it is nearly common to all». [Cfr. trad. it. cit., pp. 60 e 59.]
- ²⁷⁹ *Ibid.* L'argomentazione è sostanzialmente di origine aristotelica, trasportata dall'attività dell'autore a quella del pubblico. Cfr. *Poetica*, 1460 b.
- ²⁸⁰ L'accenno all'opera di Ogilby è forse una risposta polemica a Hume, il quale aveva considerato ridicolo il sentimento dei critici che ammiravano il *Pilgrim's Progress*.
- ²⁸¹ Hume, "Of the Standard of Taste", trad. it. cit., p. 57.
- ²⁸² Burke, *Enquiry*, "Introduction on Taste", cit., p. 24. [Cfr. trad. it. cit., p. 62.]
- ²⁸³ *Ibid.*
- ²⁸⁴ Anche se era stata tradizionale nel secolo precedente in sede retorica, dal punto di vista precettistico, del comporre. Era stato il problema della *fiction* di Hobbes, che implicava fantasia (*fancy*) e discernimento (*discretion*).
- ²⁸⁵ Cfr. Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, I, sez. I, §§ 6, 12.
- ²⁸⁶ In proposito, vedi la pt. I di questo volume.
- ²⁸⁷ Crousaz, *Traité du Beau*, cap. II, § 6; cap. VII, §§ II e VIII.
- ²⁸⁸ Dubos, *Réflexions*, pt. II, capp. XXII-XXX.
- ²⁸⁹ Fu tradotta in inglese nel 1748 da Th. Nugent, un amico di Burke.
- ²⁹⁰ L'influenza del Dubos su Gerard (che lo cita) è esplicita soprattutto nella pt. II, sezz. I, III, V e VII del trattato di questi.
- ²⁹¹ I rapporti tra Gerard e Hume non sono semplici, e verranno studiati in altro capitolo. Se Hume poté utilizzare l'analisi del Gerard, questi conosceva certamente il precedente saggio di molti anni prima dello Hume, sulla "squisitezza del gusto", del 1742; e ciò poté influire sul suo modo di impostare l'indagine.
- ²⁹² Burke, *Enquiry*, "Introduction on Taste", cit., p. 13. [Cfr. trad. it. cit., p. 53.]
- ²⁹³ *Ibid.*, p. 17 [pp. 56-57]; cfr. Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, libro II, cap. XI, § 2.
- ²⁹⁴ R. Descartes, lettera a Elisabetta del Palatinato, 6 ottobre 1645. [Cfr. R. Descartes, *Œuvres et lettres*, Paris 1937, pp. 970 e 969. Trad. it. in *Opere*, cit., II, p. 563.]
- ²⁹⁵ In proposito vedasi M. Fubini, *Studi sulla critica letteraria nel Settecento*, in "Civiltà moderna" ("Quaderni di Critica"), 1934.
- ²⁹⁶ Gerard, *Essay on Taste*, pt. II, sez. V.
- ²⁹⁷ *Ibid.*, pt. II, sez. III.
- ²⁹⁸ *Ibid.*, pt. II, sez. V.
- ²⁹⁹ Hume, "Of the Standard of Taste", trad. it. cit., pp. 66-67. [Citaz. lievemente alterata.]
- ³⁰⁰ Burke, *Enquiry*, "Introduction on Taste", cit., p. 18. [Cfr. trad. it. cit., p. 57.]
- ³⁰¹ *Ibid.*
- ³⁰² D. Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, Paris 1758. [Cfr. D. Diderot, *Œuvres esthétiques*, Paris 1965, pp. 260 e 261].
- ³⁰³ Burke, *Enquiry*, "Introduction on Taste", cit., pp. 24-26. [Cfr. trad. it. cit., pp. 62-64.]
- ³⁰⁴ *Ibid.*, pp. 18-19. [Cfr. p. 58.]
- ³⁰⁵ *Ibid.*, p. 25. [Cfr. pp. 62-63.]
- ³⁰⁶ *Ibid.* [Cfr. p. 63.]
- ³⁰⁷ *Ibid.*, p. 26. [Cfr. p. 64.]

- ³⁰⁸ *Ibid.*, p. 24. [Cfr. p. 62.]
- ³⁰⁹ *Ibid.*, p. 23. [Cfr. p. 61.]
- ³¹⁰ *Ibid.*, p. 26. [Cfr. p. 63.]
- ³¹¹ *Ibid.*, p. 25. [Cfr. p. 63.]
- ³¹² Cfr. *supra*, pp. 35 ss.
- ³¹³ Burke, *Enquiry*, "Introduction on Taste", cit., p. 25. [Cfr. trad. it. cit., p. 63.]
- ³¹⁴ *Ibid.*
- ³¹⁵ Aristotele, *Poetica*, 1448 b. Per un esame logico di questo compiacimento formale, rinviato al nostro saggio *Gusto e giudizio* [infra, pp. 213-42].
- ³¹⁶ Burke, *Enquiry*, "Introduction on Taste", cit., p. 23. [Cfr. trad. it. cit., p. 61.]
- ³¹⁷ Hume, "Of the Standard of Taste", trad. it. cit., pp. 61-62.
- ³¹⁸ Burke, *Enquiry*, "Introduction on Taste", cit., p. 23. [Cfr. trad. it. cit., p. 61.]
- ³¹⁹ Gravina, *Della Ragion Poetica*, libro I, cap. III.
- ³²⁰ *Ibid.*, libro I, cap. II.
- ³²¹ Burke, *Enquiry*, "Introduction on Taste", cit., p. 23. [Citaz. lievemente alterata. Cfr. trad. it. cit., p. 61.] È un concetto già presente in Hume, "Of the Standard of Taste", trad. it. cit., p. 70, ma secondario. È molto probabile che Burke l'abbia attinto lì, ma lo ha sviluppato al punto da trasformarlo.
- ³²² Il gusto per Hume è percepire «le bellezze e i difetti di ciascuna parte», rilevare «le specifiche note distintive di ciascuna parte» e assegnar loro di conseguenza «lode o biasimo» ("Of the Standard of Taste", trad. it. cit., p. 64); cogliere la «reciproca relazione e corrispondenza delle parti», «percepire la coerenza e l'uniformità dell'insieme» (p. 70). Senza dubbio, anche il senso contenutistico dell'esperienza umana del Burke non era senza precedenti. Si può ricordare Aristotele (*Poetica*, 1461 a) e lo stesso Hume (pp. 70-71): ma sono rapidi accenni. Solo in Burke quel concetto acquista uno sviluppo eminente.
- ³²³ Kant, *Critica del Giudizio*, "Analitica del Sublime", § 29.
- ³²⁴ *Ibid.*, "Dialettica del Giudizio estetico", § 60.
- ³²⁵ Burke, *Enquiry*, "Introduction on Taste", cit., p. 26. [Cfr. trad. it. cit., pp. 63-64.]
- ³²⁶ Per questi, oltre a "Of the Standard of Taste", si veda la *An Enquiry concerning Human Understanding*, sez. III.
- ³²⁷ Burke, *Enquiry*, pt. I, sez. XIX, cit., p. 54. [Cfr. trad. it. cit., p. 83.]
- ³²⁸ *Ibid.*, "Introduction on Taste", cit., p. 24. [Citaz. lievemente alterata. Cfr. trad. it. cit., p. 62.]
- ³²⁹ *Ibid.*, pp. 25-26. [Cfr. trad. it. cit., p. 63.]
- ³³⁰ *Ibid.*, p. 25. [Citaz. alterata. Cfr. trad. it. cit., p. 63.]
- ³³¹ P. Calepio, lettera a Bodmer, gennaio 1729. Le lettere manoscritte del Calepio sono citate da R. Boldini, *Gian Giacomo Bodmer e Pietro Di Calepio: incontro della "scuola svizzera" con il pensiero estetico italiano*, Milano 1953. [Cfr. P. Calepio, *Lettere a J. J. Bodmer*, a cura di R. Boldini, Bologna 1964, p. 7.] Sull'argomento vedi anche Pellegrini, *Gottsched Bodmer Breitinger e la poetica dell'Aufklärung*, cit., cap. XIII.
- ³³² Id., lettera a Bodmer, 10 aprile 1729 [Calepio, cit., pp. 44 ss.]
- ³³³ Id., lettera a Bodmer, luglio 1729 [Calepio, cit., p. 80].
- ³³⁴ Hume, "Of the Standard of Taste", trad. it. cit., p. 72.
- ³³⁵ Manca invece quasi completamente nel Burke la diffusa esaltazione che Hume fa della *delicacy* dei competenti, e il riconoscimento della funzione delle regole. È possibile vedere in ciò l'influenza di Dubos.
- ³³⁶ Si veda il caso di Home, il quale riconosceva come canone del gusto solo quel gusto che «è più generale e più durevole tra i popoli civili» (*Elements of Criticism*, cap. XXV [cit. da Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, cit., II, p. 742]).
- ³³⁷ Non si confonda questo privilegio attribuito ai critici, ai competenti, ai dilettanti raffinati, con l'attribuzione del gusto a una minoranza sociale, una tesi allora frequentemente ammessa. Dubos riconosceva la variabilità del significato del termine "pubblico", per le diverse arti, per i diversi paesi, nelle diverse epoche, ma escludeva il *bas people*, la massa degli incolti; Gerard escludeva «il basso popolo dal pubblico capace di pronunciarsi su poesie e quadri: la parola pubblico non comprende che le persone che hanno acquisito dei lumi» (*An Essay on Taste*, pt. II, sez. V); Home: «Coloro che si procurano il cibo con il lavoro fisico sono totalmente privi di gusto» (*Elements of Criticism*, cap. XXV [cfr. da Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, cit., II, p. 743: citaz. lievemente alterata]); ma escludeva anche le classi ricche e oziose. Solo per ipocrisia potremmo scandalizzarci di queste limitazioni sociali. Oggi

non si pensa in modo diverso. Tutto quello che si può fare è distinguere diversi livelli di gusto corrispondenti approssimativamente a diversi livelli sociali (vedasi S. L. Bethell, *The Literary Outlook*, London 1943).

³³⁸ Hume, *Treatise*, Introduzione [trad. it. cit., p. 8]. I due criteri empiristici, l'osservazione e l'esperienza, si trovano applicati anche prima delle teorizzazioni di metodo di Hume. Si veda Addison: «If a man would know whether he is possessed of this faculty, I would have him read over the celebrated works of antiquity, which have stood the test of so many different ages and countries; or those works among the moderns, which have the sanction of the politer part of our contemporaries» (“The Spectator”, n. 409; cfr. trad. it. cit., p. 250).

³³⁹ Burke, *Enquiry*, pt. V, sez. VII, cit., p. 176. [Cfr. trad. it. cit., p. 173.]

³⁴⁰ *Ibid.*, pt. V, sez. V, cit., p. 171. [Cfr. trad. it. cit., p. 169.]

³⁴¹ Cfr. la pt. I di questo volume.

³⁴² Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, I, sez. I, §§ 10, 12.

³⁴³ Condillac, *Traité des sensations*, Paris 1754, pt. IV, cap. III, § 7. [Trad. it. di A. Carlini: *Trattato delle sensazioni*, Bari 1923, n. ed. a cura di P. Salvucci, ivi 1970, p. 204.]

³⁴⁴ Hume, “Of the Standard of Taste”, trad. it. cit., p. 64.

³⁴⁵ Voltaire, voce “Goût” (1756), in *Œuvres complètes*, Paris 1911, vol. XVIII, pp. 172, 174, 179. [Cfr. trad. it. in *Il Tempio del Gusto e altri scritti*, a cura di R. Campi, Firenze 1994, pp. 103, 104, 111.]

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 179 [pp. 111-12]: «Le connaisseur est choqué des draperies mesquines de Raphaël, mais il admire la noble correction de son dessin». Si noti inoltre che «le plaisir même de decouvrir une faute le flatte, et lui fait sentir les beautés plus vivement».

³⁴⁷ Burke, *Enquiry*, “Introduction on Taste”, cit., p. 22: quando «andiamo a esaminare la preminenza o la differenza delle cose, questo ci porta nella provincia del giudizio». [Cfr. trad. it. cit., p. 60.]

Postilla

Gusto e Giudizio

1 – Scelta, misura, riconoscimento

Senza allontanarci da una semplice constatazione, sappiamo che apprezzare, godere, preferire un oggetto è un fenomeno primitivo ed elementare (non importa come condizionato). Distinguerne certe qualità, e preporlo o posporlo in base a queste, fatte criterio di apprezzamento, è un atto ulteriore. Già i primi teorici nel XVIII secolo distinguevano le due disposizioni, e parlavano in un caso di *sensibilità*, o *delicacy*, nell'altro di *discernimento*, o *ragione*, anche se talvolta mescolavano le due cose. Noi parleremo in un caso di "gusto" e nell'altro di "giudizio" ¹. Altro è sapere che una cosa piace e altro saperne il perché.

Così esposta, la differenza tra i due processi sembra semplice. Sono due atti complementari: un atto immediato e una riflessione su di esso. Tale era la concezione originaria, fin dall'antichità. Il gusto «sensus tacitus [...] sine ulla arte aut ratione» ²; «[iudicium] quod nec magis arte traditur quam gustus aut odor» ³; concetto questo ripreso soprattutto nel Sei e nel Settecento: «Il consiste à sentir à quel point de bonté sont les choses qui doivent plaire, et à préférer les excellentes aux médiocres» ⁴; «un instinct de la droite raison» ⁵; «le goût distingué de l'entendement [...] c'est quelque chose d'approchant de l'instinct» ⁶; un «sixième sens», che non ha nemmeno bisogno di «avis», basta «un geste», «une contenance» ⁷. Il giudizio, viceversa, un atto di riflessione critica: «Critica significatu generali est scientia regularum de perfectione vel imperfectione distincte iudicandi» ⁸.

La differenza sembra abbastanza netta, e i due atti distintamente separati. Che cosa c'è di più diverso di un istinto e di una riflessione, di una scelta immediata e di una deduzione da regole? Entrambi questi atti tuttavia hanno un punto in comune che rende la distinzione meno facile. Questo punto lo hanno colto molto bene proprio i due autori dottrinalmente meno provveduti, ma anche i più vivaci tra quelli che abbiamo citato, i due "beaux esprits" francesi; uno in specie, il cavaliere De Méré. Si tratta, nel caso del gusto, di *sentire* qualche cosa non *come* è, ma *come deve essere*, «les choses qui doivent plaire»; si

tratta inoltre di un sentire comparativo («à quel point...») ⁹, di uno scegliere («préferer...»). I due aspetti saranno anche più accentuati nella definizione di Montesquieu: «Le goût [...] n'est autre chose que l'avantage de decouvrir avec finesse et avec promptitude la *mesure* du plaisir que chaque chose *doit* donner aux hommes» ¹⁰. Ma anche il giudizio, anche il riflettere, opera in base a un *dover essere*, stabilito da un criterio, da una regola. Possiamo ridurre entrambi i procedimenti, gusto e giudizio, a una proprietà comune: di costituire entrambi scelte obbligate. Abbiamo esposto altrove come queste si effettuano: l'una per "confronto", l'altra per "metaconfronto" ¹¹.

Sono due scelte diverse. Ricordiamo qui soltanto che il *confronto* è tale tra cose diverse riconosciute tutte dotate più o meno di valore (Méré scriveva: «Préférer les excellentes aux médiocres»); ciò che in tal caso si individua è il *Kunstwert* e la sua misura. Il *metaconfronto* invece è un confronto reciproco sulla base di un criterio; può condurre, al limite, a eliminare il confronto stesso, e far luogo semplicemente a un dilemma, di conformità o non conformità a una norma, ossia di classificazione. Ciò che qui si individua è il *Kunstsein*. Nel primo caso si riconosceva un valore (una preferenza), nel secondo si riconosce un significato implicante un valore. Il che conferma che vi può essere valore, scelta senza ricognizione del criterio di scelta, senza significato del valore; ma che non vi può essere ovviamente il contrario. Vi può essere *Kunstwert* senza *Kunstsein*, ma non *Kunstsein* senza *Kunstwert*: "senso" senza significato, ma non "significato" senza senso ¹². Il privilegiare un significato è già attribuirgli un senso, un valore.

È possibile dunque: (i) una *scelta di gusto*, per reciproco confronto. Una maggiore o minore rilevanza viene attribuita a un dato oggetto in rapporto ad altri. Anche nel caso che vi sia un solo oggetto, il confronto non manca: si ha scelta tra quell'oggetto e altri immaginari possibili (ricordati, desiderati, ecc.), o addirittura scelta tra quell'oggetto e niente. Nel caso di un effettivo confronto, l'analisi degli aspetti che prevalgono per un gusto potrà poi portare a fissare un criterio, e così a passare in giudizio. Si aggiunga che il termine "misura", che abbiamo usato sopra in comune col giudizio, era provvisorio. Il preporre o posporre non è una vera e propria misura. Il gusto può essere *commisurazione* reciproca, ma non *misura*. In quest'ultimo caso avrebbe fissato, più o meno consapevolmente, un metro, un'unità di misura: e così passerebbe in giudizio. Anche la misurazione psicometrica, che pure è un'accettazione delle semplici scelte, opera la trasformazione del gusto in giudizio.

È possibile così passare a (ii) un *giudizio preferenziale*, che sia un processo insieme di riconoscimento e di misura in base a un criterio, per metaconfronto. I criteri che servono a stabilire l'appartenenza a una classe servono anche a stabilire la gerarchia dei membri di quel-

la classe. Possiamo avere infine (iii) un *giudizio essenziale*, ossia un semplice riconoscimento grazie a un criterio, senza misura.

Il primo procedimento (i) è quello che tentarono di teorizzare gli illuministi francesi e inglesi nel Settecento, ed è quello che ha meno le carte in regola. Di coloro che ne trattarono, infatti, taluni videro con chiarezza il problema e lo impostarono esattamente (Crousaz, Dubos), ma non lo approfondirono molto; altri vi si impegnarono speculativamente di più (Hume, Gerard, Burke, Home) e colsero meglio gli aspetti complessi della questione, ma forse per questo non riuscirono a tenerne distinti i termini e a evitare il pericolo di confonderli, di modo che talvolta ricaddero sulle posizioni del secondo caso (ii), che è quello della *critica retorica*.

Le regole rettoriche che si usavano un tempo infatti non erano criteri precostituiti soltanto per un compito di riconoscimento, ma anche di misura. Il *docere*, il *movere*, il *delectare* della critica rettorica (poiché a questi criteri si riducono tutti i vari canoni classicistici: l'unità, il verosimile, il *bienséant*, l'*admiration*, l'edificante, il concettoso, il meraviglioso ecc.) non pretendevano di dare tanto il *Kunstsein* dell'opera d'arte, la sua essenza estetica, quanto dei criteri di misura, di approvazione o disapprovazione. I critici «osservando i precetti di coloro che dell'arte hanno scritto, cercano con la misura di quelle regole di misurare i loro componimenti»¹³. Questo poema è più "unitario" ma meno "eroico"; questo personaggio è più "verosimile" ma meno "edificante"... Il problema della natura o categoria dell'arte, nell'età della critica rettorica, non si era ancora affermato. Si ricorreva a criteri classificatori, "essenziali", ma se ne faceva un uso preferenziale, comparativo. Non si poneva il problema se un'opera fosse o non fosse arte, ma se fosse più o meno riuscita.

Soltanto la cultura idealistica si è proposta il problema del riconoscimento e non della misura del valore estetico, e quindi il problema della essenza o categoria costitutiva dell'arte (iii). E soltanto in questa forma il giudizio estetico ha assunto il significato speculativo che ci è familiare. La dottrina crociana è stata forse il più cospicuo episodio, e l'ultimo (tenuto conto della durata del suo svolgimento), di un lungo ciclo del pensiero estetico moderno dominato da questa concezione. Il dilemma critico crociano, poesia o non-poesia, è l'applicazione più esplicita di questo procedimento "essenzialistico". A differenza della critica rettorica, la critica estetica esclude ogni procedimento comparativo. Rifiuta i confronti, le classificazioni, le gerarchie, e persino la storia. Non soltanto ogni autore, ma ogni sua opera, e a rigore ciascuna stesura di quest'opera, è incommensurabile¹⁴. È da tener presente tuttavia che anche questo giudizio categoriale, di semplice riconoscimento di appartenenza a una categoria, è esso pure il risultato di procedimento di *metaconfronto*: un oggetto viene riferito a un criterio o

classe, in confronto degli altri oggetti che non vi rientrano: il confronto qui non consiste in un più o un meno, ma in un sì o un no.

2 – Deduzione e induzione critica

Tra la critica “rettorica” e la critica “estetica” la differenza non sta soltanto nel fatto che la prima implica una scelta comparativa e misurativa e la seconda soltanto un giudizio categoriale; ma nel fatto che la prima ha sempre avuto un compito prescrittivo, didascalico, che manca alla seconda. La differenza è capitale in sede di storia della cultura. Il passaggio dalla mentalità estetica del Cinque e Seicento a quella moderna del Sette e Ottocento consiste non soltanto nell’aver lasciato cadere alcune tradizionali categorie estetiche (l’unità, la verosimiglianza, la convenienza...) per adottarne altre (la diversità, la novità, la grazia, il sublime...), ma nell’esser passati dall’uso *normativo* di quelle all’indagine *descrittiva* di queste.

Peraltro abbiamo veduto altrove ¹⁵ che l’uso delle categorie classificatorie può essere tanto deduttivo quanto induttivo. Questa alternativa si dà tanto che si tratti di un giudizio categoriale-comparativo (rettorico, tecnico, prescrittivo) quanto che si tratti di un giudizio puramente categoriale (estetico, critico, descrittivo). Il vero progresso non sta nel passaggio da un genere all’altro di giudizio, ma nella maniera, deduttiva o induttiva, applicativa o inventiva, secondo la quale quei procedimenti di valutazione vengono usati.

Deve risultar chiaro che tutte le categorie di valore estetico al livello del giudizio sono modi di significare o, come anche si può dire, d’interpretare. Non vi è differenza sotto questo aspetto tra le antiche e le moderne categorie: le categorie “strutturali” – *mensura, numerus, ordo*, necessità, verosimiglianza, meraviglia, organicità, unità, concettosità, *bienséance*, grande, nuovo, bello, unità del diverso, disinteresse, armonia delle facoltà, sintesi di contenuto e forma, *Innere Nachahmung*, intuizione-espressione, cosmicità, empatia, *Wirkungsform*, *Anschauliche Notwendigkeit*, organicità e astrazione, simbolicità, ecc. – alle quali si potrebbero inoltre aggiungere le categorie “materiali” – sia quelle rettoriche: i generi artistici, l’epico, il tragico, l’elegiaco, il comico, il discorso umile, il discorso elevato; sia quelle antropologiche: la grazia, il sublime, il grottesco, l’apollineo, il dionisiaco, il surreale, ecc. La differenza effettiva in sede di giudizio critico si ha soltanto negli usi di queste categorie: quando si tratta di categorie precostituite e applicate all’oggetto, e quando invece di categorie scoperte nell’oggetto in esame. Ma questo può accadere tanto per giudizi “rettorici” come per giudizi “estetici”. L’illuminazione, la *inventio* dei valori propri di un’opera d’arte può insorgere nel corso della più pedantesca delle ope-

razioni di esame, di discriminazione, di misurazione da parte di un'academico del XVII secolo come nella sensibile, affettuosa lettura di un critico romantico o postromantico. A sua volta, oggi come allora, l'intelligenza critica induttiva non va mai totalmente disgiunta da un procedimento logico-tecnico, deduttivo: spesso l'una nasce dall'altro.

Il giudizio *deduttivo*, di sussunzione di un esemplare a una classe, di un caso a una regola precognita, non ha bisogno d'illustrazione. La sua forma più stereotipa è quella del giudizio "rettorico"; ma non di rado giudizi cosiddetti "estetici" offrono la stessa struttura meccanica: la categoria è data, e si tratta, più o meno abilmente, di applicarla. A parte ogni definizione, ciò accade (facciamo il caso estremo) tutte le volte che il lettore parte da sue convinzioni teoriche o dai suoi schemi stilistici formali ed emozionali così fissi e chiusi ¹⁶ che non può evitare di compromettere l'opera d'arte per costringerla in essi o rifiutarla; salvo il caso di una felice coincidenza, la quale in certe condizioni (allorché diciamo che trionfa un certo gusto) è fenomeno frequente, ma può costituire anche lo stadio del gusto più inerte. Vero è che, anche nel caso di un'omogeneità collettiva del gusto (trionfo di uno stile, di una maniera, di una moda), la dinamica individuale non viene mai meno; considerate da vicino, le età auree sono le più eterogenee e variabili (si pensi al Rinascimento italiano o al *Grand Siècle* francese). Inoltre conviene tener presente che il caso ora esposto, con i suoi vari risultati, è un caso estremo, e che molto spesso anche il giudizio deduttivo, l'applicazione di una categoria precostituita, può comportare un atto di ricerca, esigere un talento: si tratta di trovare la classe o categoria, tra le diverse categorie precostituite, alla quale sussumere, o sussumere principalmente, l'individuo. Ciò accadeva soprattutto nel passato, quanto si discuteva, spesso in modo sterile (ma non sempre), quale criterio rettorico applicare a un componimento o a un personaggio, se commisurararlo al tragico o all'epico, se chiedergli verosimiglianza o meraviglia, ecc. Ma anche nella situazione moderna, di completa liberalizzazione del gusto, un procedimento simile è tutt'altro che scomparso, anzi è divenuto ovvio e quasi automatico: il lettore cerca il punto di vista opportuno tra i tanti che la critica, diventata un servizio pubblico gestito da privati, e talora con autorità di pubblici ufficiali, si prodiga a suggerirgli. Il maggiore interesse naturalmente nasce allorché si presentano problemi di selezione e di scelta non facili, che richiedono un'iniziativa: problemi appunto di giudizio.

Ci si avvicina in tal modo al secondo caso prospettato: al procedimento *induttivo* del giudizio, sia esso prescrittivo o descrittivo, rettorico o estetico, ma sempre inteso come una scoperta della regola nell'esercizio dell'indagine.

Questo tipo di giudizio si può chiarirlo meglio di tutto con qualche esempio, appunto perché si tratta di iniziative spesso inavvertite o di-

sconosciute. I giudizi critici più correnti consistono invece nell'applicazione di criteri *standards* truccati da criteri originali, di ripetizioni date per scoperte.

3 – Esempi di induzione critica

Per primo esempio ricorderemo un episodio celebre della storia del gusto di un'età contrassegnata da acribia critica come fu il Seicento francese: la ben nota disputa del *Cid*. Per quanto taluni critici non vi riconoscano che un conflitto di meschine e confuse rivalità¹⁷, fu viceversa un conflitto di gusti e di dottrine molto precisi. L'opera di Corneille, come è noto, ebbe dalla sua parte l'assoluto favore del pubblico. Ebbe invece contrari gli eruditi pedanti. Ma non solo quelli, anche gli spiriti raffinati: il passato e l'avvenire. Fu un successo strepitoso, ma come accade in questi casi, tutto nel presente.

Gli eruditi giudicavano usando i *patterns* dell'aristotelismo, di origine italiana; e con essi il Corneille era in conflitto su due punti. In primo luogo il compito della tragedia non era per lui il *delectare-prodesse* (come per Chapelain, Scudéry, Le Bossu, al seguito del Maggi e dello Scaligero), ma semplicemente il *delectare*, il *plaire*¹⁸. Inoltre egli non s'ispirava per regola al *verosimile*, ma al vero, alla storia, al possibile, anche se inverosimile, favoloso¹⁹ (Aristotele aveva prescritto invece di preferire l'impossibile verosimile al possibile inverosimile²⁰, e su questo punto era universalmente seguito²¹). In cambio l'autore del *Cid* rimaneva legato alla preminenza aristotelica dell'azione, al giuoco della peripezia²². Il gusto dei raffinati andava invece verso l'esibizione dei caratteri, verso l'eloquenza e la poesia delle passioni²³. In queste condizioni non stupisce l'ostilità dei teorici contemporanei contro Corneille, e la severità di Chapelain, un erudito che giurava «sur l'autorité d'Aristote, ou pour mieux dire sur celle de la raison»²⁴, e che fu chiamato a redigere la sentenza dell'Accademia sul *Cid*. Egli travisò completamente i dati di fatto, quasi non avesse letto l'opera, per condannarla su tutti i punti: unità, peripezia, catastrofe, verosimiglianza, proprietà, versificazione. E tuttavia, arrivato alla fine, concludeva la sua sentenza con queste meravigliose parole: «[N]éanmoins la naïveté et la véhémence de ses passions, l'élevation et la délicatesse de plusieurs de ses pensées, et cet agrément inexplicable qui se mêle dans tous ces défauts, lui donnent un notable avantage sur le commun des poèmes qui ont paru sur la scène française jusqu'à présent».

Non è tanto la implicita palinodia che ci colpisce, il *Cid* giudicato prima secondo le regole e poi al di fuori delle regole²⁵, ma il miracolo che nel far ciò il Chapelain proponeva regole nuove. Molti decenni prima che il Boileau divulgasse l'opera dello Pseudo Longino, egli ri-

scopre istintivamente i criteri del “sublime”, o forse (ma è lo stesso) li evoca da una inerte memoria erudita, prima che avessero pubblicamente corso. La chiusa della sentenza del Chapelain dovette far colpo sui contemporanei, tanto che in seguito fu parafrasata da Racine; e forse non fu del tutto estranea all’interesse di Boileau, molti anni dopo, per il sublime. Sono i principî antichi e nuovi (si affermeranno solo nel secolo successivo) della poesia come *pathos* (*naiveté, véhémence des passions, élévation*), e della genialità che prevale, malgrado, anzi grazie agli errori, sulla correttezza impeccabile dell’arte (*cet agrément inexplicable qui se mêle dans tous ces défauts...*). Ciò che a noi interessa è questo fatto: che i nuovi criteri generali vengono individuati induttivamente in occasione di un incontro imprevedibile con un’opera originale e inclassificabile. E inoltre che, non essendo ancora in grado di formulare riflessivamente i nuovi principî suggeritigli dalla nuova singolare esperienza poetica, il critico si limita a esporre il proprio giudizio come un giudizio preferenziale, di confronto (*ses défauts lui donnent un notable avantage sur le commun des poèmes...*) anziché di metacfronto.

Un altro esempio, questa volta non di giudizio rettorico ma di giudizio estetico, può essere offerto in un’altra età e con altro spirito, dal pensiero di Hegel. La natura del pensiero hegeliano, anche in sede critica, era sistematica e deduttiva. Nel caso in questione non si trattava di dare una sentenza giudiziaria su un’opera singola, ma di classificare un’intera fase dell’arte, l’arte contemporanea, mercé quella che oggi i logici chiamerebbero una definizione d’uso. Hegel non rinuncia nemmeno in questo caso al suo procedimento dialettico, per affermazione, negazione, negazione della negazione; e tuttavia ciò non gli impedisce di inventare formule nuove per fenomeni nuovi. Infatti a un certo momento egli individua un nuovo criterio capace di render conto del nuovo spirito dell’arte moderna: quel misto di naturalismo e di ironia, di oggettività e di soggettività, che egli chiama *humour objectif*²⁶, e che oggi, se percorriamo molta arte autentica dei due secoli trascorsi a partire dall’età sua, Byron o Goethe, Baudelaire o Flaubert, Joyce o Thomas Mann, non possiamo non riconoscere²⁷.

Va detto ottimisticamente che gli esempi di “giudizio inventivo”, ossia d’induzione di categorie classificatorie costituenti concetti ermeneutici innovatori, sono tutt’altro che rari, anche se non così numerosi come quelli che si danno per tali. Così a proposito di Corneille il Croce colse assai bene il tema della sua ispirazione: la volontà deliberante («O rigoureux combat d’un coeur irrésolu!»: *Cinna*). Con ciò veniva riconosciuta la legittimità poetica di quello stile tutto perorazioni e sentenze, tanto discusso («più dedito a dissertare che a commuovere», aveva già notato il Voltaire). È lo stile dell’oratoria deliberativa (la prima e la più importante per Aristotele²⁸), adatto a un’azione scenica

come quella corneillana, che è tutta uno sviluppo di argomentazioni e che ha sempre il suo scioglimento in una deliberazione (senza alcun intervento del fato). Analogamente, nel caso di Goethe, colse perfettamente il senso di balletto (o meglio di *Puppenspiel*) proprio soprattutto del secondo *Faust*. Ciò a revisione dei solenni e goffi *standards* critici correnti allora sotto la penna di alcuni *rustres* della cultura, e in pieno accordo, possiamo aggiungere, con quel concetto di *humour obiettivo* nel quale lo Hegel aveva ravvisato la sigla della dissoluzione del romanticismo.

Si pensi per controprova alla valutazione critica negativa che al principio del secolo il Croce diede del Pascoli ²⁹: usando una categoria che non era inadatta, almeno per certi aspetti ³⁰, anzi adattissima a quel poeta – l'intuizione-espressione – ma applicandola con un procedimento deduttivo che non poteva non produrre un giudizio eccessivamente rigido e insoddisfacente. Quel concetto filosofico di «espressione» si specificava infatti in sede empirica, nella mente del Croce, in uno *standard* di discorso logico-grammaticale classico, conforme all'ideale dell'unità e della coerenza, dal quale invece fu proprio prerogativa stilistica del Pascoli di allontanarsi (operando così una rottura che diede inizio al corso di molto gusto poetico italiano contemporaneo). Soltanto un criterio di “espressività” intrinseco al linguaggio pascoliano, frammentario ed evocativo, come fu individuato in seguito, poteva consentire un giudizio adeguato ³¹.

Come si vede, molto spesso si passa da un giudizio deduttivo a un giudizio induttivo per modificazione od opposizione. Una specie di meccanicità dell'intelletto c'inclina usualmente ad applicare criteri generali, stereotipi; soltanto l'insoddisfazione dei risultati ci induce a invertire il senso dell'operazione giudizio. Non dimentichiamo tuttavia che se in tutti questi casi il giudizio inventivo adotta un criterio aderente al suo oggetto, e scoperto a partire da quell'oggetto, ciò non pertanto si tratta sempre di un criterio generale, di una regola, di uno *standard* del gusto, anche se di uno *standard* felicemente innovatore.

Accanto ai giudizi deduttivi su criteri prefissati e accanto ai giudizi induttivi, inventivi di nuovi criteri, intrinseci all'oggetto, abbiamo detto che esistono (e sono i più numerosi) i giudizi obsoleti, truccati di originalità. E appunto perché sono tanti e così quotidiani non merita di darne esempi. Solo per un interesse di storia della cultura e del costume converrebbe entrare in una rassegna di tanta critica spicciola estemporanea e di tanta cangiante paccottiglia di presentazioni enfatiche, a modo di parafrasi, di pitture, architetture, scritture, sotto le quali ritroviamo sempre i soliti schemi frusti, formalistici, o psicanalitici, o pseudo-epistemologici, o sociologici. Merita piuttosto di ricordare tutto un settore della produzione erudita e critica moderna, uno dei settori più autorevoli e celebri, in cui pure gran parte dei *patterns* adottati sono

applicazioni appena modificate di schemi generici vetusti. È il caso dell'abbondantissima letteratura sul barocco, la quale da più di mezzo secolo, salvo rare eccezioni, non fa che ripetere gli schemi diltheyani di Wölfflin, estendendoli a tutte le arti, con risultati tanto brillanti quanto superficiali³²; oppure retrocede da essi alla loro radice romantica; oppure infine anticipa nel barocco forme successive, simbolistiche, ermetiche; di tutto preoccupandosi meno che di un autentico avvicinamento critico-storico al suo argomento.

4 – Il gusto e il giudizio

Tenuto conto di quanto si è già detto, il nostro discorso può proseguire in modo abbastanza scorrevole. Abbiamo associato, scandalosamente per un certo aspetto, giudizio “rettorico” e giudizio “estetico”. Deduttivo o induttivo, quest'ultimo che abbiamo chiamato *essenziale*, è volto principalmente a stabilire il *Kunstsein* dell'opera d'arte, ossia a riconoscere la sua appartenenza a una dimensione categoriale definita da certe caratteristiche. Ma lo stesso criterio definitorio, in quanto privilegiato, può divenire in seguito un criterio di valutazione e di misura, di *Kunstwert* (per ricorrere ai vecchi termini della scuola di Vienna): i principî che servono per stabilire l'appartenenza a una classe, servono per stabilire la gerarchia dei membri di quella classe. Con il che la critica estetica ritorna a essere critica rettorica.

L'inverso accade nel caso del processo *preferenziale*, o gusto, che è uno scegliere, un eleggere e anteporre o posporre, ossia uno stabilire primariamente un *Kunstwert*. Da questo, per analisi di ciò che è riuscito prevalente, si ricavano poi talvolta i criterî del *Kunstsein*. I procedimenti per ricavarli sono tanti; e non è detto che i più rigorosi siano i migliori; ciò vale per il procedimento psicometrico, i cui tentativi in sede di estetica sperimentale hanno dato finora scarsi risultati.

Contrariamente alla tendenza invalsa di privilegiare il momento classificatorio e normativo del discorso, possiamo parlare di una priorità del *Kunstwert* sul *Kunstsein*. È ciò che è stato apprezzato e preferito che determina quel che si deve apprezzare e preferire. Non è detto per questo che si sia apprezzato e preferito sapendo il perché. Nella sua origine il gusto è una scelta che agisce come una semplice testimonianza. Soltanto una volta che sia accettata questa testimonianza, si cercherà di legittimarla deducendola da una regola (a sua volta ricavata analiticamente da quella stessa testimonianza). Tutti conosciamo il prevalente compito di segnalazione che hanno gli scritti dei critici. Gli inquadramenti, gli inserimenti, le sistemazioni, vengono dopo, e sono piuttosto lavoro di storici. Una “segnalazione”, come dice il termine metaforico, è quasi un gesto ostensivo di avvertimento³³.

L'esame condotto sul giudizio (rettorico ed estetico) ci ha ricondotto così al gusto. In un celebre dialogo platonico Socrate si sforza di indurre Ippia di Elide a individuare i principi del bello, in modo da poter rendere possibile un giudizio ³⁴. Ma Ippia si ostina a rispondere segnalando alcune cose particolarmente belle. Socrate chiede τί ἐστὶ τὸ καλόν, Ippia risponde τί ἐστὶ τὸ καλόν. Socrate chiede una regola, Ippia procede per esempi. Socrate chiede dei criteri di giudizio, Ippia offre dei modelli di gusto. Se il dialogo non fosse stato scritto da Platone ma da un sofista, vedremmo Ippia spiegare a Socrate – ciò che è sufficientemente implicito nelle battute di Ippia – che la famiglia del bello si forma per aggregazione intorno a certi modelli, e questi sono delle scelte preferenziali in virtù della loro importanza ed efficienza universalmente riconosciute. Una bella fanciulla (287 e - 289 b), ricchezza, salute, onore, una lunga vita familiare felice (291 d-e), e agevole capacità di lotta nella vita (296 a-c), tali sono gli esempi di ciò che è bello, ossia preferibile (καὶ καλόν καὶ πολλοῦ ἄξιον), trascelti da Ippia. Dai modelli di simili esperienze eminenti si estrarrà il criterio del preferibile o bello (e potrà ben essere il «piacevole vantaggioso», la ἡδονὴ ὀφέλλιμος, sul quale Socrate e Ippia sembrano convenire). Ma questo sarà un compito intellettuale. Si avrà allora il giudizio del bello. Il gusto invece procede in modo immediato, per scelte e analogie preferenziali. Quando Socrate obietta che se è bella una bella vergine è bella anche una bella pignatta, Ippia riconosce volentieri che anche questa è bella se ben fatta, ma oppone che essa non è degna di venir trascelta come esempio del bello rispetto a una bella fanciulla, e nemmeno rispetto a una bella cavalla o ad altre cose veramente belle (288 b). Il problema del bello è un problema di valore, di ciò che possiede ἄξιον, è una questione di scelta (κρινεῖν), di elezione di modelli; appunto, di gusto. Per quanto Ippia appaia nel dialogo un personaggio irresistibilmente comico (di un comico di carattere già al di là di Menandro, quasi addirittura un personaggio di Molière), egli ha ragione. Il bello per il *gusto* non è ciò che partecipa di un criterio preconstituito di bellezza, ma ciò che attrae senza motivo, ciò che provoca la scelta e che s'impone e diventa modello. Un vaso da cucina, benché l'artigianato greco ne facesse di stupendi e li esportasse in tutto il Mediterraneo, non si imponeva come modello di cosa preziosa, preferibile, degna all'uomo greco (sì, invece un cavallo); non era nato ancora l'*industrial design*. Non vale il dilemma (che durerà per secoli): o i modelli sono empirici, di gusto, e allora sono arbitrari e privi di valore, come insinuava Socrate; oppure sono legittimi, ma solo se sono ricavati da un criterio razionale. Essi sono invece semplicemente determinati dal *consensus omnium*; sono, come voleva Ippia, ciò che non si può negare senza cadere nel ridicolo (288 b).

Questo conduce a un'altra considerazione. Poiché il procedimento

del gusto è un procedimento per scelte, confronti e preferenze, suoi criteri potranno dirsi le esigenze che promuovono quelle iniziative. Potremo ricavarle da un esame delle soddisfazioni che i diversi gruppi di attività offrono a certi bisogni, o che è lo stesso, dal loro accordo con certe situazioni vitali, che determinano la rilevanza delle scelte. Perciò a ragione Ippia escludeva la pentola dai modelli significativi del bello: perché non soddisfaceva un bisogno vitale, come la donna o l'oro (il fasto) o la famiglia o il vivere fortunato e l'onorato morire. La cucina era allora affare dello schiavo e non dell'uomo libero. E così ogni arnese. Soltanto oggi si parla della bellezza degli arnesi.

Naturalmente ogni atto preferenziale può venir tradotto in un giudizio, e perciò la distinzione tra gusto e giudizio è tale da essere sempre controversa. Nel momento in cui eleggo un oggetto, si dirà, lo pongo in una categoria preferenziale, lo giudico adeguato a un compito, e così lo commisuro a un criterio. Nel momento in cui dico che X mi piace, dico che mi commuove o mi allietta o mi esalta, ecc., e di ciò faccio dei criteri. Ma ragionando così si rischia di incorrere nell'equivoco di invertire un ordine che non è reversibile. Il problema non è se il risultato del gusto sia traducibile in giudizio, il che va senz'altro accettato; ma se è il risultato del gusto che guida la ricerca di un principio di giudizio o se al contrario un principio convenuto di giudizio, consente la scoperta del gusto. Tutti gli argomenti svolti fin qui confermano la prima tesi. Sostanzialmente, si potrebbe obiettare che al limite rimane sempre la categoria del preferibile, criterio del gusto. Ma questo non può risultare che a posteriori. L'oggetto del gusto è preferibile e adeguato perché scelto, non è scelto perché adeguato e preferibile. Al contrario, un oggetto di giudizio non è "adatto", "conveniente", "armonico", "bello", ecc., perché lo scelgo, ma lo scelgo perché dotato delle caratteristiche dell'armonico o bello. Chiunque sa definire, presappoco, il criterio generale del bello e dell'armonioso; chi sceglie per gusto difficilmente può esporre i criteri di legittimità della sua scelta. Se lo fa, è perché li deriva dalla scelta stessa; e neanche questo gli è facile ³⁵.

Si osserverà, a questo proposito, che esistono criteri di giudizio che si prestano, o si sono prestati, a dettar norme al gusto con spontanea autorità. Altri assai meno. L'ὁρθότης, la simmetria, la *consonantia*, l'*unum-multum*, la mimesi, la verosimiglianza, l'espressione, il sublime, la forma, ecc., sono criteri di giudizio usati da secoli, e oggi ancora, per formulare o fondare certe scelte del gusto. Non è qui da discutere se le hanno sempre rese fedelmente: il gusto ha trovato soddisfazione volta per volta in queste formule di giudizio. Si dà il caso viceversa di certe nozioni che, analizzate, rendono con innegabile efficacia certe tendenze del gusto, e che tuttavia non sono mai diventate regole del giudizio critico, ossia che il gusto non ha adoperato mai per chiarirsi

a se stesso. Si pensi al «libero giuoco di facoltà» o «libera regolarità» o «finalità senza fine», di Kant: nozioni straordinariamente pertinenti, specie a un certo gusto (il rococò), e che pure non sono mai diventate regole critiche. Si dirà che erano nozioni trascendentali troppo raffinate, e che si sono tradotte in quelle più semplici e diffuse della «contemplatività», del «disinteresse», del «giuoco», ecc. Ma nemmeno queste sono mai state usate come criteri fondamentali di giudizio critico, paragonabili, poniamo, alla mimesi degli antichi o alla proporzione dei rinascimentali, ecc. Hanno influito, e straordinariamente, in sede speculativa (dove hanno acquisito un uso universale), non invece, o assai meno, in sede pratico-critica, dove non sono mai state usate per definire un gusto e per tradurlo in giudizio. Eppure gli uni come gli altri questi criteri di giudizio in ultima analisi derivano, attraverso certi modelli, da certi gusti. E allora, come mai?

La risposta sta nella differenza già veduta in seno al giudizio. Si può rispondere che gli uni e gli altri sono criteri di giudizio, ma i primi definiscono una classe di caratteristiche care al gusto, i secondi definiscono una categoria o modo di processo del gusto. Gli uni e gli altri sono principi normativi, e danno luogo a quelle due diverse forme di critica che abbiamo chiamato critica “rettorica” e critica “estetica” (non è nostro compito entrare in un più sostanziale e particolare esame di questi due modi di critica). Ma le prime nozioni si usano come criteri costitutivi, per giudizi determinanti: tale è l’impiego che ne ha fatto e ne fa la critica rettorica. Le seconde invece non sono efficaci se non come criteri regolativi, per giudizi riflettenti. Si sorvoli su quanto di scolastico ha una simile formulazione. Le prime precisano e impongono alcune proprietà che si attribuiscono all’oggetto estetico, le ultime dicono soltanto l’effetto dell’oggetto estetico nella fruizione del gusto. Le prime sono clausole costitutive e quindi normative sotto le quali l’oggetto va sussunto, le ultime sono constatazioni di principi regolativi che si limitano a guidare le scelte dei gusti. Ciò che è in gioco, in quest’ultimo caso, non è la natura ma lo *status* dell’oggetto rispetto al soggetto, il suo richiedere una certa risposta preferenziale, il suo rapporto con il nostro comportamento. Il valore che si attribuisce a un oggetto qui è la capacità che gli si riconosce di provocare questo comportamento, nel nostro caso una certa soddisfazione. Negli altri esempi si trattava di un riconoscimento di *qualità*, di *characteristics*, o *discriminata* dell’oggetto³⁶. L’inconveniente di quelle formule, che offrivano una regola di preferenzialità come attitudine del soggetto, era di fornire una regola esclusiva e ristretta (più ristretta di molte regole oggettive qualificanti): il caso della «finalità senza fine» citata, che in senso preciso è una formula particolarmente adatta al gusto rococò, e altrimenti è una formula che serve più per la vita morale (e così fu adottata dallo Schiller) che per la metodologia critica. In que-

st'ultimo caso necessita di correzioni e aggiunte (il «bello aderente», il «sublime», l'«idea estetica», il «genio»... di Kant; l'«animazione» di Schelling; la «determinazione contenutistica» di Hegel; la «variazione eidetica» di Schopenhauer, ecc.). Di modo che anche questi criteri di gusto regolativi finiscono poi per tradursi, specificandosi, in criteri costitutivi, e solo così possono applicarsi praticamente e avere fortuna.

È quello che si può dire della categoria crociana dell'«intuizione», la quale, a differenza di altre categorie regolative, ebbe per decenni un successo incomparabile (ma oggi quasi spento). Anche in questo caso i risultati furono diversi e più o meno efficaci, secondo che essa si determinò secondo vari, e più o meno validi, schemi critici (liricità, catarsi, cosmicità; ma anche, primitivismo, poesia pura, futurismo...).

Una conseguenza ricavabile da questa constatazione, che semplifica il rapporto tra gusto e giudizio, è che l'apprezzamento del gusto, la scelta preferenziale, coglie l'oggetto nella sua intera individualità. Questa emerge dalla scelta. Invece il giudizio classificatorio o classificatorio-comparativo, predica la presenza di uno o più attributi (o caratteristiche, o prerogative, o doti, o *qualia*...) dell'oggetto prescelto. Vengono segnalate una o più dimensioni dell'oggetto. Si può dire perciò che il gusto *individua*, il giudizio *distingue* e *classifica*. Soltanto nel primo caso l'oggetto è criterio a se stesso, conforme a quello che è un ideale della critica estetica, e come tale viene *descritto* o *segnalato* nella sua interezza. Nell'altro caso l'oggetto viene *definito*, ossia sussunto sotto una sua proprietà separata che funge da criterio normativo, e con ciò stesso viene dissociato, o come oggi si direbbe, alienato.

5 – Scelta di gusto e giudizio singolare

Se così è, risulta che la semplice adesione del gusto, l'immediata opzione, che può passare per una mera scelta quantitativa (“mi piace”, “mi piace di più”, “lo preferisco a”), al contrario, proprio perché non è riferibile a coordinate elementari, è tutto meno che semplice e povera, è un atto singolarmente complesso.

Di norma l'atto del gusto si configura come un'atto soggettivo, personale. Non per nulla il gusto apparve ai primi che lo teorizzarono un «sentir» (Méré), «un instinct de la droite raison» (Bouhours), un «juger par sentiment», un «naturel très sensible», che si manifesta anche per semplice «geste», per semplice «contenance» (Dubos). Come tale una scoperta personale, un'interpretazione che è quasi una compromissione dell'individuo. Ma è noto che i primi teorici presentavano il gusto anche come un «discernimento». Si trattava di un discernere la singolarità dell'oggetto mediante un processo di confronto, che risulta dagli oggetti stessi, grazie alla comparazione mnemonica, «qui fait

juger le tableau présent par le tableau absent»³⁷. Badiamo: non un distinguere parti o proprietà; anche se da questa nozione era facile talvolta scivolare nel discernimento come distinzione delle prerogative di un autore o di un'opera e dei suoi pregi e difetti, ossia nell'astrarre e classificare; il che costituisce non più un atto di gusto ma un atto intellettuale, un giudizio (vi scivolarono più gli empiristi inglesi che i francesi, e i francesi brillanti più dei francesi pedanti, Voltaire più di Dubos). Il discernimento del gusto è adesione, scelta, discriminazione in quanto penetrazione nella singolarità dell'oggetto.

Tanto diversa dal giudizio rettorico e dal giudizio estetico, i quali riferiscono un oggetto a una categoria normativa, sia pure rintracciata induttivamente, la scelta del gusto si avvicina invece a quell'altra forma di giudizio, la più rara, di cui abbiamo parlato in un capitolo precedente³⁸: che non è più l'inserzione di un individuo in una classe, fosse pure la classe ricavata dall'individuo, ma l'individuazione della *hæcceitas* di un oggetto. Un giudizio individuale e non classificatorio. Oggi qualunque critico rifiuterebbe (almeno in sede metodologica: di fatto, è un'altra cosa) di adottare un procedimento di classificazione "rettorica" o anche "estetica", in base a una categoria prefissata; e nemmeno si accontenterebbe di una categoria indotta, per quanto questa costituisca già una scoperta critica. Egli mira ad altro: a giudicare l'opera con un criterio intrinseco, capace di render conto della sua interezza e individualità; a giudicarla secondo il suo *τέλος*, secondo la legge propria che regola quell'organismo singolare, e in funzione della quale esso si è formato³⁹.

Ma esiste di fatto un simile procedimento conoscitivo e valutativo? O non è una semplice illusione, un corollario arbitrario da premesse legittime, e, tutto considerato, un'aspirazione vaga e un po' mistica?

6 – La finalità del giudizio

Si è veduto che il denominatore comune del gusto e del giudizio consiste nel senso del *dover essere*, nella coscienza della soddisfazione, artistica o naturale, intesa come finalità raggiunta. Ciò che piace è ciò che deve piacere.

Sappiamo che la scelta preferenziale, l'opzione del gusto che sottosta a un giudizio, non si è attuata al termine di una fruizione avvenuta, come il semplice effetto di una causa, ma nel corso della fruizione o lettura, durante l'operazione percettiva sull'oggetto; ha perciò il carattere di un processo finalistico. E questa finalità inerente alla soddisfazione estetica, o gusto (quella che Kant chiamava finalità formale soggettiva), che troviamo tradotta nel giudizio, e che ci rende ragione dei più celebri criteri che si sono formulati per riconoscere l'arte.

A sua volta, un “giudizio” è un significato equivalente a un “senso” e in doppio modo. È la risposta-a-una-domanda che non soltanto ci rivela e ci spiega la soddisfazione di un bisogno, ma che funge da soddisfazione di un bisogno. Asserire, per esempio, che una soddisfazione estetica è provocata da un’intuizione espressa, o più materialmente da una certa intuizione (della «armonia» aristotesca, o della «risoluzione» corneillana, o dell’*humour* goethiano, ecc.), o magari che si tratta di un complicato giuoco di *entrelacs*, e che la soddisfazione che offre è quella di un raffinato esercizio mentale apportatore di un massimo di “informazione”, o dare altro giudizio consimile, è riconoscere un senso a un significato, fare di un significato la soddisfazione di un bisogno (di emozione, o di conoscenza, o di vitalità...); ma è anche talora attribuire una finalità formale a quel riconoscimento.

È da vedere quindi: (A) come la struttura finalistica del gusto si traduca nei diversi criteri del giudizio che la riflettono; (B) come l’operazione del giudizio abbia talvolta essa stessa una struttura formale.

I criteri del giudizio possiamo ridurli a due. Vogliamo qui considerarli come rapporti di finalità. (1) Il più diffuso è stato quello che segnala la compiutezza, la necessità organica e l’inalterabilità dell’opera d’arte. «Bisogna che le parti siano riunite in modo che qualora se ne scami o se ne tolga qualcuna, il tutto risulti compromesso e sconvolto» (Aristotele)⁴⁰. «[L]a bellezza è un concerto di tutte le parti accomodate insieme con proporzione e discorso [...]; di maniera che non e’ vi si possa aggiugnere o diminuire o mutare cosa alcuna, che non vi stesse peggio. Ed è questa cosa grande e divina» (L. B. Alberti)⁴¹. Lo stesso principio troviamo implicato nel concetto dell’omogeneità dell’eterogeneo, nell’*unum-multum* degli empiristi (Hutcheson), nella *perfectio* dei razionalisti (Wolff, Baumgarten). È vivo ancora oggi: «Une oeuvre est solide quand elle résiste aux substitutions que l’esprit du lecteur *actif* et rebelle tente toujours de faire subir à ses parties» (Valéry)⁴².

Questa concezione riguardava in origine l’opera d’arte come un tutto statico, come un risultato spaziale⁴³. I moderni hanno ripreso lo stesso concetto in senso dinamico, inerente al processo temporale del creare e del fruire artistico. È in ciò che consiste la vera originalità del concetto di Dewey, dell’*art as experience*. Il bello è una «percezione completa e unificata», un’esperienza ritmica: è il moto dell’esperire ordinato verso un compimento. Ma il compimento (*fulfillment*) estetico non si stacca dall’operazione attiva o inspettiva per produrlo. Si verifica quando il processo del passaggio dal diverso all’uno, dall’eterogeneo all’omogeneo, è tale che la progressione delle parti e il loro pervenire al tutto si conserva nel tutto. Il mezzo è presente nel risultato e non si estingue trascorrendo; il processo dell’acquisire non cade nel passato ma persiste nella conclusione; la laboriosa ispezione dell’opera d’arte, la sua “lettura”, non è soltanto lo strumento a quel fine

ultimo che è la *conspectio* dell'insieme, ma è essa stessa fine. È un'operazione transitiva e intransitiva. Il fare e il godere, l'operare e il fruire coincidono. Si ha allora quello che egli definisce *consummatory fulfillment* ⁴⁴. Il merito specifico del concetto di Dewey consiste appunto nell'aver colto il processo del fare artistico (e così del fruire, che è un fare ispettivo) come un contemporaneo consumo: «Un'attività che è simultaneamente e non alternativamente, produzione e consumo» ⁴⁵.

Il concetto di «compimento», di «risultato» (o *instauration* o *réus-site*) domina la più aggiornata e sottile estetica contemporanea: Souriau, Dufrenne, Pareyson. La sua dinamicità è stata riconosciuta in modo particolare da quest'ultimo. «Solo se l'opera è considerata come risultato e riuscita del processo della sua formazione, essa appare perfetta»; «La forma è lo stesso processo in forma conclusiva e inclusiva [...]: lo include in sé nell'atto stesso in cui lo conclude, né può concluderlo se non lo include» ⁴⁶. Passando dalla considerazione rettorica a quella più propriamente estetica, il concetto della compiutezza organica dell'opera d'arte è passato da una forma statica e normativa a una dinamica e descrittiva.

In questi casi è sempre di un giudizio di finalità formale che si tratta. Egualmente, è da un giudizio di finalità che nasce l'altro criterio tradizionale del bello: (2) la meraviglia, il *θαυμαστόν* di Aristotele, lo stupefacente barocco, l'imprevisto, il capriccio rococò. Possiamo considerare anzi quest'ultimo, il rococò, come la forma estrema del *θαυμαστόν*, e nella sua apparente frivolezza, la più profonda. Il "capriccio" è ciò che esce dai consueti rapporti funzionali; è come se non avesse un fine. Nessuno stile come il rococò si è allontanato dall'imitare la natura: era un fare un'altra natura. La stessa natura era veduta come un arbitrio e la sua segreta razionalità un esito sorprendente. La commozione che dà il bello era perciò la stessa della natura allorché «presenta una varietà e una regolarità che può sembrare effetto di disegno prestabilito in quello che crediamo opera del caso» (Addison) ⁴⁷. È il piacere dell'imprevisto, originato dalla «libera regolarità», dalla «contingenza della forma» ⁴⁸ (Kant): un piacere «che deriva dalla concordanza della natura con la nostra facoltà di conoscere, concordanza che noi consideriamo puramente contingente» ⁴⁹; in ultima analisi una *finalità senza fine*. Il piacere della meraviglia quindi si riconduce, come quello della compiutezza, a una *proportio in partibus*, ma tale che è anche, e soprattutto, una *proportio ad finem*; è il piacere di un accordo delle parti, l'accordo *oggettivo*, necessario ma non deducibile, del molteplice nell'unità, ma che a sua volta dà luogo a un accordo *soggettivo*, non altro che «la finalità soggettiva delle rappresentazioni nell'animo di colui che intuisce» ⁵⁰.

Si tratta anche in questo caso di finalità. L'estetica posteriore ha infatti tradotto completamente il concetto del *θαυμαστόν* nel concetto

di finalità, tanto da parte idealistica (Schiller, Schelling, Hegel...), che positivista (Semper, Grosse, Riegl...). Si domanderà: e che c'entra? Non sono, quelli veduti sopra, due tipici modi di giudizio: logico-rettorico e trascendentale-estetico, o che sia, ma sempre due modi non di gustare, di preferire, bensì di *render ragione* delle opzioni del gusto?

Sono appunto i modi del giudizio che dichiarano meglio il carattere teleologico del processo del piacere estetico o gusto («Il conseguimento di qualunque scopo è accompagnato dal sentimento di piacere»). Ciò che va tenuto presente tuttavia è questo: che il piacere che coincide con le scelte del gusto, e di cui quei criteri danno ragione, non è in funzione riflessiva *della* compiutezza o della meraviglia (adottando, per ipotesi, questi criteri) e in ultima analisi *della* finalità, ma di *questa* compiutezza o meraviglia, di *questo* risultato finale. Le sue soddisfazioni, o valori, non sono formali ma materiali. È questo un punto chiave.

7 – Finalità formale e materiale

Fare il piacere del gusto identico con il piacere di un'operazione in quanto tale è stato l'atteggiamento di ogni formalismo. L'esempio più tipico e proverbiale è stato nei secoli scorsi quello dell'aristotelismo intellettualizzante (nel quale caso l'operazione era un'operazione conoscitiva: la reminiscenza, la mimesi). Il piacere estetico non era allora la soddisfazione provocata da una lettura, ossia dall'attività intellettuale messa in esercizio da quella lettura: era il compiacimento di quell'attività. E *soddisfazione* e *compiacimento* sono due esperienze diverse. Provo soddisfazione *nell'*esperire un'attività, ma mi compiaccio *di* quell'attività. In quest'ultimo caso non godo un'esperienza nel suo esercizio, ma la causa o ragione di quell'esperienza. Apprezzo un dato effetto, ma soltanto o soprattutto perché è la fattispecie di una regola. Così facendo, sostituisco a un godimento d'arte un soddisfacimento dottrinario, se vogliamo, un piacere di vanità intellettuale, riducibile a quello dei giuochi di destrezza.

Questa mentalità era innocentemente diffusa nel XVII e XVIII secolo; talora si mescolava a dichiarazioni sulla più alta missione dell'arte (il Vero, il Bene), più spesso andava unita con una interpretazione empiristica ed edonistica. La troviamo tanto nelle dottrine per le quali il *μανθάνειν* prevale e assorbe il *θαυμάστων* (cioè, là dove il compiacimento della mimesi viene eccitato dalla novità e dalla meraviglia), quanto nel caso contrario. Del primo gruppo può essere ricordato il celebre V. Gravina. Il piacere-compiacimento, è quello della reminiscenza, inerente alla mimesi: «Questa reminiscenza e riflessione di proprietà non avvertite apre dentro di noi rivi d'interno diletto, simile a

quello che scorre dalle scienze [...], della qual natura sono le dimostrazioni geometriche, le quali nel punto che s'occupano della nostra intelligenza, vibrano in noi un acuto diletto, eccitato dalla nostra conoscenza dell'esser nostro e delle potenze e doti nostre medesime»⁵¹. Siamo alla fine del Seicento. Alla metà del secolo successivo troviamo ancora questo concetto nello Spalletti: la vita dell'anima è «una continua serie di taciti sillogismi [...] e più questo numero cresce più l'anima ragiona, e più ch'ella ragiona, più gode, perché più sente la propria forza, e più vedesi al disopra degli altri»; «ed ecco finalmente scoperta la vera origine del piacere che desta in noi la bellezza. Somministrando questa all'anima somiglianze, ordine, proporzioni, armonie, varietà, somministrando un campo spazioso ove fabbricar possa una innumerabile serie di sillogismi, e a questo modo ragionando, si compiacerà di sé medesima, e di quell'oggetto che le dà motivo di compiacenza, e del sentimento della propria perfezione»⁵². Alla fine del secolo le cose non sono molto cambiate. Anche per M. Pagano la massima soddisfazione della mimesi consiste nel fatto che «ne lusinga, e ci dimostra il valore e il pregio delle nostre proprietà e forze»⁵³.

Nel secondo gruppo, prevale il *θαυμαστόν*, il quale riassorbe in sé il *μυθόειν* (in questo caso è un apprendimento imprevisto e inusitato che suscita la meraviglia). Basti ricordare i tanti episodi del Barocco (eufuismo, concettismo, preziosismo, gongorismo). Il piacere di meraviglia non era tanto un godimento quanto un *compiacimento* intellettuale, una soddisfazione di abilità (il sillogismo fatto metafora; l'analogia; il richiamo culto, ecc.); il che non significa che quel gioco non avesse una sua dialettica complessa, e a modo suo profonda⁵⁴. A torto però il lettore potrebbe ritenere questi richiami eruditi del tutto inattuali; è nota, al contrario, l'affinità della nostra cultura artistica con quella barocca.

Della stessa attitudine è facile infatti portare esempi contemporanei. Uno dei più tipici è quello che ci offre la critica recente su Joyce. Scriveva Ezra Pound nel 1922, che «tutti gli uomini di lettere seri dovranno assumere una posizione critica di fronte a quest'opera»⁵⁵, e non si può negare che la sua posizione fosse seria («Joyce ha preso in una mano l'arte dello scrivere dove Flaubert l'ha lasciata»). Senonché da allora in qua gli esegeti sono venuti portando avanti in modo eminentemente tanto la comprensione di certi particolari dell'opera di Joyce, quanto la sua generale incomprendimento. Ciò per un accelerarsi, negli ultimi decenni, di quel processo per cui il *compiacimento* estetico sostituisce il *godimento* o fruizione.

È noto che l'*Ulysses* contiene un'inverosimile tessitura di analogie, allusioni, richiami, doppi sensi, simulazioni fonetiche o foniche, riferimenti culturali (i quali tuttavia si esauriscono quasi sempre nel giuoco dell'analogia e della memoria). Si tratta di una tessitura fittissima,

per quanto a prima vista inavvertita, non molto diversa da un giuoco di parole incrociate, di acrostici, di rebus. I commentatori di Joyce hanno messo in luce questo aspetto esoterico con più minuzia degli esegeti di Dante, e ne hanno composto elenchi, tavole sinottiche, registri tematici ⁵⁶. Leggere il romanzo con l'aiuto di questi tabulari diventa un piacere di compiacimento, un giuoco di pazienza, un passatempo squisito anche se un po' nell'ordine della "Settimana enigmistica". Si tratta di sciogliere tanti nodi senza poi avere a capo un filo (come chi sciogliesse invece tutti gli enigmi della *Divina Commedia*), ma tanti fili sparsi; perché quei riferimenti non fanno parte della sostanza del libro, ne sono solo un aspetto. Un aspetto importante (tutto è importante in una opera d'arte), ma sussidiario. L'interesse del lettore viene orientato dai critici esclusivamente su questo aspetto, il quale può affascinare appunto perché soddisfa l'inclinazione a cui si è accennato. Ciò che sfugge al critico e al lettore è la effettiva funzione di questa attività di Joyce, in *Ulysses*, di giocoliere. Non si tratta infatti di costituire un organismo complesso di motivi tematici, di richiami che compongano un sistema semantico; oltretutto questi parallelismi, riferimenti, ecc., passano inavvertiti dal lettore che non abbia in mano un tabulario; inoltre non sono quasi mai riferimenti essenziali, ma centinaia di corrispondenze minuscole, di coincidenze incidentali, di volute inezie; i riferimenti maestri infine (con l'*Odissea*, con gli organi del corpo umano, con colori, con simboli) sono assolutamente estrinseci. Qual è allora la funzione autentica di questo giuoco, e del compiacimento che provoca?

È precisamente di essere un *consapevole* giuoco, e il suo effetto un *consapevole* compiacimento. Il punto sta in questa consapevolezza. Una esibizione da parte dell'autore e una complicità dei lettori. Complici in questo: che il giuoco non è un giuoco innocente (formale). Questa dimensione di giuoco, di *entralacs*, di mistificazioni, di accenni solenni-stupidi (volutamente), e la continua parodia stilistica: un capitolo scritto come esemplificazione di tutte le figure rettoriche, un altro come successione di trentadue *pastiches*, un altro a modo di catechismo, ecc., e così l'uso di *patterns* eteroclitici (Rabelais, il *Faust*, ecc.), e le innumerevoli freddure tiepide, e il tono da vecchio goliardo *jongleur*; tutto ciò ha uno scopo: è il procedimento che consente a Joyce di ottenere l'oggettività moderna, dalla quale era lontano ancora il giovanile *Dedalus*, e di cui *Ulysses* è un caso iperbolico. Alle spalle, lontana, sta l'ironia romantica. Ma essa ora è sviluppata in quella dimensione, di cui *Ulysses* fa parte (come quasi tutta l'arte moderna, in specie il romanzo) dell'*humour oggettivo*, così felicemente e profeticamente individuato un secolo e mezzo fa da Hegel. Questo "humour" è l'aura dell'arte contemporanea (il letterato la formulerà come distacco, distanza, disinteresse, ecc., ma è molto di più) ⁵⁷, e penetra e condizio-

na il tessuto stilistico di ogni autore, con infinite varianti, in tutte le arti. Ogni creazione letteraria, musicale, pittorica (l'unica arte che vi si sottrae di massima è l'architettura) ⁵⁸ vive oggi in questa dimensione di realismo giuocato, di scherzo reale, di futilità e sofferenza, portata all'estremo: Joyce come Proust, e come Thomas Mann, Eliot come Pound, Stravinskij come Schönberg e Webern, Klee come Picasso. Joyce è senza dubbio a un limite estremo. Il confacimento combinatorio, il *θαυμαστόν*, qui estremamente futilizzato, è dunque ora uno strumento: non è un modo di *finalità formale soggettiva*, o lo è implicando una *finalità materiale oggettiva*. Ciò che i critici trascurano di indagare è proprio questa funzionalità materiale. Joyce è Joyce, ma non sempre i suoi fans sono i suoi profeti.

L'indicazione che si può trarre da questo *excursus* è che ogni gusto o giudizio che subordini l'esperire estetico non alla sua finalità ma a una sua regola di finalità, quale che sia la finalità che adotta, degenera in un compiacimento intellettualistico, fa un fine di un mezzo. Ha perduto l'effettiva singolarità del fine. Ogni esperienza estetica, compiuta e sorprendente, è l'esperienza di uno scopo raggiunto; e poiché lo scopo è ciò «il cui concetto può essere riguardato come il principio della possibilità dell'oggetto stesso» ⁵⁹, e l'oggetto è singolare, sarà *quello* scopo, *quel* risultato che si apprende nell'atto del gusto. È sul concetto di *quel* risultato che si riflette nel giudizio chiamato individuale; e non sul principio del risultato, della riuscita, del compimento. Il *gusto* sceglie un oggetto comparativamente ma senza ricognizione di principio, senza ricorrere a criteri classificatori; il *giudizio individuale* a sua volta rende conto di quella scelta alla luce di un criterio che non è più né un valore astratto, una classe (sia pure ritrovata nell'ispezione di quell'oggetto: l'edonistico, l'edificante, il simbolistico, l'avventuroso, il fantasioso, il pittoresco, il musicale, ecc.), né il valore formale della finalità stessa secondo i suoi diversi moduli; ma è una regola individuale, come precisamente è stato scritto, è quel criterio che «l'opera stessa fornisce nell'atto che reclama l'assenso» ⁶⁰.

In questo caso *gusto* e *giudizio*, due procedimenti eterogenei, uno intuitivo e l'altro riflessivo, l'uno ostensivo e l'altro classificatorio, hanno in comune un punto in cui si congiungono: il cogliere il risultato individuale dell'arte e il farne, l'uno il motivo di una scelta, l'altro il criterio del giudizio su una scelta. La regola, o finalità della scelta di un'opera d'arte, è l'opera d'arte stessa.

Anche l'erudito di un tempo, che giudicava secondo canoni rettorici, poteva presumere di applicare la regola di formazione dell'opera d'arte. L'*ut pictura poësis*, la verosimiglianza, l'unità, ecc., sono state senza dubbio regole di formazione di numerosi capolavori classici e classicistici. I loro autori avevano l'occhio a quei criteri. A maggior ragione lo affermerà chi usi per criteri del giudizio i principî trascen-

dentali estetici: il giuoco delle facoltà, l'empatia, le leggi della percezione, l'espressione, ecc., o più modernamente, un alto livello di "informazione", la non-entropia, ecc. Ancor più infine chi applichi criteri di specificazione ricavati dall'opera stessa, quelli che sembrano costituire l'opera del poeta. In realtà, in tutti questi casi (che sono i casi veduti nelle pagine precedenti) si tratta di giudizi generali, e in forma più o meno evoluta, classificatori. Il gusto invece presume di cogliere il valore singolo. E quando il *gusto* si fa *giudizio*, ossia allorché ci apprestiamo a chiarire il motivo della nostra approvazione, se non vogliamo cadere nell'astrazione di riconoscere e lodare di un organismo poetico semplicemente un attributo, l'appartenenza a una categoria, dobbiamo accettare questo apparente paradosso: di giudicare l'opera d'arte col criterio di se stessa, e di fare della sua riuscita singola (riconoscibile alla soddisfazione del gusto), il criterio del suo *Kunstsein*. Che è una cosa diversa anche dal giudicare un'opera con regole ricavate da essa.

La prerogativa del *giudizio individuale* sta appunto in questo: che l'accento non cade sulla regola normativa di riuscita del processo formativo, e nemmeno sul processo della riuscita elevato a legge, ma sulla riuscita di *quel* processo, di *quel* risultato, ossia su *quella* riuscita. In altri termini sta in *quel* processo come valore materiale e non formale. Accontentarsi di un criterio formale di giudizio, vorrebbe dire perderne il carattere individuale: e ritornare a un giudizio o categoriale o classificatorio. O l'uno e l'altro. Il valore dell'opera d'arte non sta nell'essere un *compimento* (categoria trascendentale), per cui tutto ciò che ci dà il senso del compiuto, del riuscito, è arte. In tal caso come riconosceremo la riuscita? Dovremmo sussumere il risultato compiuto sotto regole di compimento: unità, organicità, coerenza, e così ricadremmo in un giudizio classificatorio, rettorico. Il pericolo presente in ogni giudizio estetico è proprio di arrestarsi a un valore formale: alla soddisfazione *del* risultato raggiunto, *dell'*attesa-risposta; anziché cogliere un valore materiale.

A questo punto, è possibile una obiezione. Non è confutata questa tesi della materialità del gusto dal fatto, tanto facilmente controllabile, che noi possiamo riconoscere il successo di alcuni risultati artistici per i quali *materialmente* (in quanto questo o quel risultato, con questo o quel contenuto) non proviamo inclinazione? Come si può apprezzare senza preferire? Se si tratta di un apprezzamento che si risolve in una soddisfazione formale, la spiegazione è facile: riconosciamo nel barocco manuelito, che pure ci disgusta, un rapporto di mezzo a fine, un risultato raggiunto, un ὁρθότης, e apprezziamo quell'oggetto in quanto realizza quel processo in modo positivo. Contentutisticamente invece dovremmo parlare solo di un "significato" (il significato storico di quello stile), e se mai soltanto di un "valore", per noi, negativo.

Così sembra che stiano le cose. Ma in realtà si è già avvertito ⁶¹ che anche il *senso* o valore materiale delle cose è relativo al loro contesto. Il processo per cui è possibile nel campo estetico uscire dal fuoco fisso del proprio soggettivismo di gusto e prospettarci altri orizzonti, non è diverso da quello per cui ci è possibile nella vita morale uscire dal nostro egoismo e riconoscere altri orizzonti di interessi ai quali pure siamo estranei, parteciparvi indirettamente: per un processo di simpatia, secondo la tesi di Davide Hume e di Adam Smith; in realtà per un semplice riconoscimento di un più ampio sistema relazionale.

8 – Deduzione empirica del giudizio individuale

La differenza tra un *giudizio individuale* e un *giudizio classificatorio* (rettorico o estetico) è che quest'ultimo compie una specie di *epoché* dell'atto preferenziale, o scelta soggettiva di gusto. Il compito del *giudizio* non è infatti di fuggire all'immediato e di realizzare una mediazione? E perciò di cogliere nell'opera d'arte, come voleva Aristotele, non l'individuale ma quel che vi è di universale, τὸ καθόλου del particolare? Come potrà allora un giudizio evitare questo destino? Non diremmo che in tal caso, per definizione, non è più un giudizio? Ma d'altra parte non abbiamo riconosciuto anche nell'immediata scelta del *gusto* un principio di universalità, posto che esso aveva un esplicito carattere prescrittivo, e non esponeva soltanto una *preferenza* ma insieme ad essa una *preferibilità*; non semplicemente un dato di fatto, ma un dover essere, un'obbligazione?

L'inconveniente del *giudizio* era che il fatto e il diritto, il soggetto e il predicato, non coincidevano mai. La classe non rende mai conto integralmente, ma solo astrattamente, del suo esemplare. A sua volta, l'inconveniente della scelta di *gusto* era che il diritto, la preferibilità, si imponeva come un fatto; il soggetto era impredicabile. L'esperienza tuttavia ci insegna che cosa è un giudizio di valore singolare: un *atto di gusto predicabile*; e ci mostra come in esso è possibile il coincidere del soggetto e del predicato.

Pensiamo infatti a una nostra qualunque scelta di gusto. Essa implica un confronto (una separazione elettiva di un oggetto da tutti gli altri), e non un metaconfronto: prescinde cioè da un criterio di scelta. Pensiamo ora che chi compie questa operazione vi rifletta sopra e ne sia consapevole. Come giustificherà questa scelta? Qualora non ricada in una giustificazione classificatorio-misurativa, per metaconfronto (“quell'oggetto è più regolare, è più armonico, è più unitario, è più originale, ecc.”); egli non avrà da dare che un giudizio: quell'oggetto è preferibile. Non si dica che si tratta di una constatazione lapalissiana. *Preferibile non è semplicemente preferito* ⁶². Significa che *deve es-*

sere scelto, e scelto per se stesso, non per la sua appartenenza a una classe. Il predicato della sua preferibilità coincide quindi con la sua definizione di singolo.

Perché questa formulazione non sembri una sottigliezza vacua, la si controlli sia dal punto di vista della logica, sia dal punto di vista dell'esperienza. Iniziamo da quest'ultima. Qualcuno potrebbe obiettare che la definizione che abbiamo dato del giudizio individuale equivale a dire che è una scelta. Ma non è così. Infatti le nostre scelte si formulano ordinariamente per metaconfronto. Va notato inoltre che questi ultimi giudizi non sono quasi mai giudizi di scelta *estetica*. I giudizi fondati su "criteri" in sede estetica hanno cessato di valere da tempo; essi definiscono tutto meno che il bello, o quanto meno, per concorde convinzione, non sono sufficienti a definirlo. Il più sprovveduto osservatore oggi è consapevole che l'unità, la regolarità, la compiutezza, l'espressione o qual altro "specifico" si voglia, non fanno un oggetto bello. Altrimenti userà il termine "bello" per buono: una bella manza, una bella torta, una bella serata, una bella risposta, ecc. È un fatto curioso che oggi soltanto taluni teorici confondono, in modi raffinati, il *pulchrum* con l'*aptum*. Che cosa vogliamo dire quando giudichiamo una cosa bella?

Aveva perfettamente ragione il nostro Ippia quando indicava come esempio del bello una bella ragazza. Si tratta del caso (estensibile a un bel ragazzo) in cui il giudizio sul bello di natura si avvicina di più al giudizio sul bello d'arte⁶³. Orbene, nessuno oggi usa considerare bello un essere umano per una corrispondenza a una regola, a un canone; anche i concorsi di bellezza si fanno per confronti collettivi e non per esami singoli. In quanto scelta di gusto, una scelta non si giustifica mai con un giudizio mediante criteri definitivi. Diremo che si giustifica come un deviare dalla norma? Sarebbe dire troppo: si concluderebbe con il definir bello il deforme. Il bello, l'esteticamente preferibile, non si formula dunque né come l'aderente alla norma, né come l'opposto alla norma, e nemmeno infine come l'estraneo alla norma.

Siamo di fronte a una antinomia del gusto. Si può parlare infatti di una famiglia, di una raccolta, di un insieme di cose belle appartenenti a una certa specie, ma non di una classe, di una definizione normativa del bello. D'altra parte, non si può pensare un giudizio di valore come è quello con cui si predica l'attributo "bello", senza il riconoscimento di una normatività, di un dover essere. L'antinomia si risolve soltanto precisando il carattere di quell'attributo del bello ("estetico"). E sappiamo che cosa gli si richiede: di essere normativo ma non classificatorio.

Abbiamo detto che nell'atto del gusto la scelta di un oggetto avviene per la sua prevalenza in base a un confronto e per la sua emergenza individuale. Se vogliamo quindi esporre quella scelta con un giudi-

zio che la giustifichi senza tradirla (ciò che avviene invece con i giudizi rettorici o formali), dovremo ricorrere a un giudizio che non qualifichi un oggetto classificandolo ma singolarizzandolo; ricorrere a una classe che non definisca i suoi esemplari ma ne sia definita (tale è in effetto la classe del “preferibile”); paradossalmente, una classe a un solo esemplare.

Attingiamo alla nostra comune esperienza. Questa ci dice che un oggetto ammirato come bello non è un bell'esemplare, un oggetto ben riuscito secondo una norma. Una bella fanciulla, la *παρθένος καλή* di Ippia, non è soltanto una fanciulla ben fatta. E persino una bella montagna, la *Jungfrau* cara ai turisti romantici, non è soltanto una montagna ben fatta. Si tratta di qualche cosa d'inconfondibile, di unico, non soltanto di un esemplare ben riuscito di una classe. E l'esperienza ci dice che è proprio questo che intendiamo per bello; non ciò che è conforme a una norma, ma ciò che costituisce norma. Il nostro giudizio non consiste in tal caso nell'individuare la maniera con cui una norma si singolarizza applicandosi a una fattispecie (fosse pure questa norma ricavata da un principio trascendentale: il gioco delle facoltà, o la sintesi di contenuto e forma, o la coincidenza di intuizione ed espressione, o l'instaurazione formale, ecc), bensì nell'adottare per criterio normativo dell'opera la singolarità dell'opera stessa.

Ma l'unico modo per un oggetto singolare di esser criterio autonormativo, in sede di giudizio, è di essere *paradigmatico*. Infatti ogni cosa che riconosciamo bella, scegliendola e giudicandola come tale, ha il carattere unico e obbligante di un *modello*, che è appunto ciò che è *preferibile*. Aggiungiamo che si tratta di un modello senza esemplari, di una classe inestesa, di una classe non fruita. Vedremo che ciò risponde a un'esigenza logica. Richiamandoci semplicemente alla comune esperienza, tutti sappiamo che l'incanto di un lago, o un cielo del Veronese, o la figura di Macbeth, o il girasole di Montale, operano come paradigmi. Possono avere infiniti esemplari, ma appena sono *usati* come tali, ad assumere esemplari conformi, cessano di aver valore estetico (anzi di essere “valori” estetici); diventano precetti rettorici, schemi intellettuali, e anziché costituire giudizi individuali, provocano giudizi classificatori.

Mentre quindi non diremmo che nella *produzione* o formazione artistica «la riuscita è criterio a se stessa»⁶⁴, poiché il processo formativo dell'opera d'arte non ci sembra analizzabile se non in astratto (nel qual caso avremo soltanto le leggi generali del procedimento stilistico)⁶⁵, in concreto è esplorabile dalla critica soltanto nei limiti del materiale documentario: nella sua intimità rimane sfuggente e misterioso allo stesso autore. Riconosceremo invece ben volentieri che, in sede di *fruizione* e di giudizio, «l'opera riuscita non ha altro titolo per offrirsi al riconoscimento che l'esser riuscita»⁶⁶. Ma questo che cosa significa? Dire

che l'opera è riuscita, dal punto di vista formale, è dire che è risultata organica o stupefacente: i due criteri della finalità che abbiamo veduti sopra; in altri termini, che soddisfa in modo eminente il nostro bisogno ontologico dell'unità *necessaria* o quello psicagogico della *diversità contingente*; in entrambi i casi si ricade nel giudizio categoriale o addirittura classificatorio. Dal punto di vista materiale, a posteriori invece affermare che l'opera è riconosciuta perché riuscita vuol dire il contrario: che è riuscita perché è riconosciuta, che è compiuta perché è apprezzata (non abbiamo infatti altro criterio della riuscita che l'apprezzamento).

Ma noi abbiamo detto che, se esiste il fatto di una scelta, non esiste una scelta puramente *di fatto*. L'enunciato di gusto: "il tale oggetto mi piace" è da tradursi nell'enunciato di giudizio: "mi piace perché deve piacere", "lo preferisco perché è preferibile", cioè lo riconosco come un paradigma. Con l'avvertenza di non fare dell'obbligazione una regola dell'obbligazione. Se scelgo ciò che mi s'impone in modo obbligante, non scelgo in base alla regola di scegliere ciò e soltanto ciò che mi si impone in modo obbligante, cioè molierescamente quel che ha la *virtus* obbligante. Non esiste la regola o classe materiale del preferibile: sarebbe una classe senza "notæ", impossibile a definirsi, indicando solo una modalità, cioè un senso formale. Esiste la *famiglia* del preferibile a posteriori, ossia l'insieme delle cose preferite nel presente con un senso di obbligazione. Ma questo non costituisce un criterio, è solo un risultato del preferire; a meno di specificarsi materialmente in classi empiriche. Perciò, mentre classi come l'ὄλον e il θαυμαστόν, o l'unitario e il diverso, o il necessario e l'imprevisto aristotelici, erano regole definibili a priori (anteriormente ai loro contenuti artistici), viceversa il "preferito obbligatorio" non è che la denominazione astratta della famiglia delle esperienze estetiche. Potremo intimare: chiamerai bello ciò che è paradigmatico; ma non: sceglierai ciò che è paradigmatico; perché diciamo paradigmatico ciò che abbiamo scelto. Non vi è paradigma prima della scelta.

E tuttavia possiamo immaginare che se le cose finora dichiarate fossero state espone in forma di dialogo, come usava un tempo, a questo punto Philante insorgerebbe sostenendo di aver preso Eudoxe in fallo. Se chiamiamo *paradigmatico* il "preferibile", cioè il *preferito obbligatorio* (non insistiamo, per il momento, su questo concetto e provvediamo piuttosto a foggargli un bel nome greco: conforme alle leggi della ridonanza potremo chiamarlo τὸ τι πάθον προαιρετέον, oppure τὸ πρόκριτον ἀναγκαῖον), se così è, pare proprio che Eudoxe si sia contraddetto. Scegliere ciò che è paradigmatico sembra che sia precisamente scegliere conforme a una regola; scegliere di fatto ciò che è da scegliere di diritto, preferire ciò che è *da preferire*. In realtà le cose non stanno così. È soltanto per un equivoco, anche se frequente, che

separiamo la scelta di fatto dalla scelta di diritto. Nella realtà logica ed esistenziale ogni *preferito* è un *preferibile*. Quando li opponiamo l'uno all'altro, non facciamo che opporre un tipo di preferibile, soggettivo, privato, a un'altro tipo di preferibile, collettivo, pubblico, o casi simili. Nel momento in cui opto, aderisco, la scelta ha un carattere obbligante, inerente alla sua finalità stessa. Scegliere, ossia apprezzare, è sempre scegliere con senso di obbligazione (se così non fosse, perché lo farei?). Di modo che possiamo ben dire che la regola dell'apprezzabile è il risultato e non la condizione di quell'apprezzare che si manifesta come giudicare. Il giudicare che qui è in questione, ossia un giudicare conforme e aderente al gusto, non è un giudicare per regole, nemmeno secondo la regola, o principio trascendentale, del τὸ ἀναγκαῖον.

Col rischio di bagattellizzare la questione per riassumerla (il che non è sempre un male), diremo che nel gusto il "bello", frutto di scelta comparativa, è l'eccellente. Ma appena vogliamo razionalizzarlo mediante un giudizio, l'"eccellente" diviene il ben fatto, il meglio, il perfetto, conforme a un criterio precostituito. La valutazione allora diventa misurazione, e ciò che si perde è proprio la eccellenza, la scelta, il valore. Il criterio del giudizio non può attribuire valore, perché gli si deve preliminarmente attribuire valore, cioè deve a sua volta essere fondato. Che cosa garantisce che la *coerenza* o la *meraviglia* costituiscono il bello?

In sede di giudizio non useremo perciò neanche il termine "eccellente". In questa sede infatti anche l'eccellenza può essere il grado di una scala, nascere per metaconfronto, cioè verificare una misura più che segnalare una emergenza. Ciò che si impone come preferibile invece, il τὸ πρόκριτον ἀναγκαῖον, abbiamo veduto che si presenta come criterio di se stesso; e se come criterio lo dovremo definire una classe normativa, sarà una classe a un solo esemplare, una classe inestesa.

Per concludere, e poiché i significati dei termini sono sempre equivochi e polivalenti, per stipularne l'uso diremo che: il *giudizio essenziale* applica "categorie"; il *giudizio rettorico* applica "regole", o "canoni" (campioni in funzione di modelli); il *giudizio individuale* non applica, ma coglie "paradigmi".

"Leggere un testo come il testo lo esige", "riconoscere la sua autenticità", "fare della sua riuscita il suo criterio", sono tutti modi di formulare la nozione del *giudizio singolare*, esponendone la struttura come modellata sulla struttura ordinaria del giudizio, come la sussunzione di un oggetto a una classe, e tuttavia facendo di questa classe il criterio più intrinseco possibile all'oggetto: un sussumere l'oggetto a se stesso come paradigma, in modo da modellare il più possibile la predicazione del giudizio sul processo di emergenza, di unicità, di autonomia proprio del gusto. Qui l'"approvare" fa tutt'uno col "preferire".

¹ L'esame che qui si intraprende chiede un avvertimento. (1) Esso riguarda in principal modo il "giudizio", come dice il titolo; e il "gusto" in funzione di questo. Ciò perché l'esame fa parte di un'indagine più estesa sulla dimensione assiologica dell'esperienza (vedansi in proposito altri scritti: *Significato e valore*, in "Il pensiero", 1961, n. 3; *Asserzioni e valutazioni*, in "Giornale critico della filosofia italiana", 1962, n. 4). (2) Del "gusto" come del "giudizio" si dà qui in primo luogo una fenomenologia di struttura. Cioè la riduzione trascendentale prevale sulla riduzione eidetica. Soltanto quest'ultima, coi modi di una psicologia elevata a fenomenologia, potrebbe dire qualche cosa sul gusto come atteggiamento della persona, come interpretazione multipla, ecc.; ma molto sull'argomento ritengo che sia stato già detto da L. Pareyson, e in modo esauriente (*Estetica. Teoria della formatività*, Torino 1954, cap. VIII; *L'Estetica e i suoi problemi*, Milano 1961, cap. x; *Interprétation et jugement*, in "Revue philosophique de la France et de l'étranger", 86 [1961]). L'analisi psicologico-fenomenologica in parola e questa nostra ricerca logico-fenomenologica perciò s'incontrano e coincidono in più di un punto, benché condotte con metodi e con interessi diversi; e in quei punti-chiave, se non andiamo errati, quella offre a questa un'efficace conferma.

² Cicerone, *De oratore*, III, 50.

³ Quintiliano, *Institutiones oratoriae*, VI, 5.

⁴ A. Gombauld de Méré, *De la Conversation*, Paris 1677.

⁵ D. Bouhours, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Amsterdam 1688, dialogo IV, p. 377.

⁶ G. W. Leibniz, *Recueil de diverses pièces de Msr. Newton*, cit. da A. Pellegrini, *Gottshed Bodmer Breitinger e la poetica dell'Aufklärung*, Catania, 1952, p. 48.

⁷ J.-B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1719, pt. II, sez. XXII. [Cfr. trad. it. parziale *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di E. Fubini, Milano 1990, pp. 200 e 203.]

⁸ A. G. Baumgarten, *Metaphysica*, Halle 1739, § 607.

⁹ Cfr. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, pt. II, sez. XXII: «Ce discernement qu'on appelle goût de comparaison»; cfr. anche sez. XXIX e XXXI. [Cfr. trad. it. cit., pp. 204 e 216 s.]

¹⁰ Montesquieu, *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art*, postumo, nel vol. VII dell'*Encyclopédie*, 1757; cfr. *Œuvres*, London 1771, t. III, p. 588. [Cfr. trad. it. *Sul gusto*, Genova 1990, p. 4.]

¹¹ Per questo argomento, rimandiamo al nostro saggio *Significato e valore*, cit., § 4.

¹² Cfr. *ibid.*, §§ 2 e 3. Un massimo d'"informazione" e dunque un massimo di valutazione.

¹³ T. Tasso, *Opere*, Pisa 1823, XI, p. 42.

¹⁴ E infatti taluni autori della generazione crociana, per esempio Ungaretti, non hanno saputo rinunziare a darci, delle loro composizioni, tutte le diverse stesure e le varianti. Per misurare il significato di ciò, si pensi che viceversa Mallarmé, di tre versioni complete e perfette dell'*Après-midi d'un faune*, non riconobbe e pubblicò che l'ultima (1876).

¹⁵ Cfr. *Significato e valore*, cit., § 5.

¹⁶ Sul concetto degli *schemi* stilistici, sia formativi che fruitivi, e sul loro carattere formale ed emozionale, si veda il nostro volume *Il concetto dello stile*, Milano 1951, pt. III, sez. I-II, pp. 307-442.

¹⁷ Cfr. G. Lanson: «La querelle du *Cid* ne nous montre que l'exaspération de rivaux jaloux et impuissants. Aucun principe, aucune doctrine d'art n'est en jeu» (*Histoire de la littérature française*, Paris 1895, pt. IV, libro II, cap. I, § 3).

¹⁸ P. Corneille: "Pour moi, j'estime extrêmement ceux qui mêlent l'utile au délectable [...]. Mais je dénie qu'ils faillent contre ces règles, lorsqu'ils ne l'y mêlent pas [...] pourvu qu'ils aient trouvé le moyen de plaire, ils sont quittes envers leur art" (*La suite du Menteur*, 1645, "Épître" [cfr. *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris 1984, II, p. 96]).

¹⁹ Id.: «[L']action étant vraie [...], il ne faut plus s'informer si elle est vraisemblable [...] je ne craindrai point d'avancer que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable» (*Héraclius*, 1647, "Au Lecteur" [*ibid.*, p. 357]).

²⁰ Aristotele, *Poetica*, 1460 a, 26-27.

²¹ Così Chapelain, d'Aubignac (*La Pratique du théâtre*, 1657), Boileau, Racine («Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie», *Berenice*, 1671, "Préface" [cfr. *Théâtre complet*, éd. M. Rat, Paris 1960, p. 300]).

²² Aristotele, *Poetica*, 1452 a; Corneille, *Don Sanche d'Aragon*, 1650, Dedic.

²³ Cfr. R. Rapin: «ce ne sont pas les intrigues admirables, les événements surprenants et

merveilleux, les incidents extraordinaires qui font la beauté d'une tragédie, ce sont les discours quand ils sont naturels et passionnés» (*Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des Poètes anciens et modernes*, Paris 1674, pt. II, § XXI). Racine: «toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien [...] une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments, et de l'élégance de l'expression» (*Préface à Bérénice*).

²⁴ J. Chapelain, *Les sentiments de l'Académie française touchant les observations faites sur la tragi-comédie du Cid* (1638), in *Opusculs critiques*, Paris 1936, p. 169. [La citaz. successiva a p. 197.]

²⁵ Come è noto, pare che il Chapelain insistesse con pesantezza nelle censure, soprattutto per compiacere il Richelieu. È interessante ricordare inoltre che queste palinodie erano nel suo carattere; diviso tra una rara sensibilità di gusto e un ossequio alle norme correnti; una sua maniera cinica e sarcastica di consapevole conformismo. Egli faceva dei criteri di gusto non una questione (oggi diremmo) di cultura, ma di politica della cultura. Così, per ricorrere a un altro esempio, censurava severamente Ronsard, per concludere tuttavia: «Ronsard a du génie» (nel culto di Ronsard era stato allevato dalla madre). Come conciliava allora le due cose? Semplicemente: il torto di Ronsard era di non esser nato in un tempo come quello contemporaneo, «dans lequel les poètes sont réglés par le goût de la Cour plutôt que la Cour par le goût des poètes» (lettera a M. de Balzac, 10 giugno 1640, *ibid.*, p. 423; cfr. anche la lettera a Mgr. l'Évêque de Vence, 23 ottobre 1659, *ibid.*, pp. 435-36).

²⁶ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über Aesthetik*, Berlin 1835, t. II, sez. III, cap. III.

²⁷ Rimandiamo in proposito al nostro saggio *Attualità dell'estetica hegeliana*, nel fascicolo hegeliano della rivista "Il Pensiero", 1962, n. 1.

²⁸ Aristotele, *Retorica*, 1358 b e ss.

²⁹ B. Croce, "Giovanni Pascoli" (1907), in *La letteratura della nuova Italia*, IV, Bari 1915.

³⁰ «Vedere e udire: altro non deve il poeta», scriveva il Pascoli nel saggio leopardiano *Il sabato* (1896); e nel *Fanciullino* (1897): «La poesia consiste nella visione d'un particolare inavvertito, fuori e dentro di noi» (§ XIV); il poeta è «l'Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente» (§ III). Per altro verso, era lontanissimo dal Croce: «A costituire il poeta vale infinitamente più il suo sentimento e la sua visione, che il modo col quale egli altri trasmette l'uno e l'altra» (§ XI). [Cfr. G. Pascoli, *Prose*, Milano 1946, I, pp. 58, 42, 13, 31-32.]

³¹ In proposito, cfr. G. Contini, "Il linguaggio del Pascoli" (1955), in Aa. Vv., *Studi pascoliani*, Faenza 1958; F. Flora, "Pascoli e la poesia moderna", *ibid.*; A. Schiaffini, *Forma e rivoluzione poetica di G. Pascoli*, in "Siculorum Gymnasium", 8 (1955).

³² Quando non addirittura dozzinali: è il caso di E. D'Ors e dei suoi estimatori. Sulla crisi della letteratura sul barocco, vedasi il nostro saggio "Aristotelismo e barocco", in Aa. Vv., *Retorica e Barocco*, Atti del III Convegno internazionale di Studi umanistici, Roma 1955 [ora in *Anatomia del Barocco*, Palermo 1998², pp. 9-96].

³³ Si può dire che i giudizi estetici o retorici di cui il critico si serve per legittimare la sua scelta stanno all'atto del gusto come in sede giuridica la motivazione di una sentenza sta al suo dispositivo. Nello stendere la motivazione - scriveva un celebre giurista, P. Calamandrei - il giudice procede «inventando svariati espedienti per fare apparire come fondata su prove oggettive la sentenza, che in realtà è basata soltanto su una valutazione comparativa. È noto che la motivazione della sentenza, la quale logicamente dovrebbe nascere come premessa del dispositivo, molte volte è costruita dopo, come giustificazione a posteriori di una volontà già fissata in precedenza [...] Anche le prove [...] molte volte servono al giudice non per persuaderlo ma per rivestire di ragioni appariscenti una persuasione già formata per altre vie».

³⁴ Cfr. Platone, *Ippia Maggiore*, 287 e - 296 c.

³⁵ Ricordiamo quanto si è detto del critico militante, impegnato in scelte del nuovo e obbligato a prescindere dai criteri vecchi; e della difficoltà che egli incontra a illustrare e a giustificare le sue scelte. Ricorrerà a vecchi criteri, ma traslati e distorti, o ricadrà senz'altro nel vecchio, o ripiegherà su circonlocuzioni vaghe, raccoglierà rami secchi e detriti di cultura pur di far stipa; userà sottigliezza o prosopopea; niente è più minacciato della sua prosa. Noi lo seguiremo con fastidio, e tuttavia alla fine avremo per lui ammirazione e riconoscenza se egli sarà riuscito a suscitare una qualche fiamma, e a indicarci in quella luce qualche aspetto nuovo.

³⁶ Questa distinzione corrisponde alla distinzione che Ch. Morris stabilisce tra discorso *designativo* e discorso *apprezzativo*. Ma da quanto abbiamo esposto altrove risulta come sarebbe improprio adottarla con questa estensione. È valida invece in sede di gusto, come dif-

ferenza tra scelta classificatoria e scelta categoriale. Naturalmente, la prima può risolversi nella seconda. È ciò che videro, sia pure più per istinto che per ragionamento, i primi trattatisti del XVIII sec., i quali avevano ereditato categorie classificatorie oggettive, ontologiche e rettoriche, e le tradussero in categorie soggettive, in disposizioni categoriali psicoempiriche.

³⁷ Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, pt. II, sez. XXIX.

³⁸ Cfr. *Significato e valore*, cit., § 5.

³⁹ È il principio che, nella sua forma più evoluta, è stato formulato dal Pareyson come principio della "formatività"; ma più dal punto di vista dell'arte come creazione che non dell'arte come fruizione, più del genio che non del gusto. Si veda: L. Pareyson, *Estetica*, cit., pp. 97 ss., 223 ss., 207 ss. Vero è che il processo di "formazione" per l'autore implica un processo di "interpretazione"; ma è sempre il primo, fondamentale.

⁴⁰ Aristotele, *Poetica*, 1451 a, 30-35.

⁴¹ L. B. Alberti, *Della architettura libri dieci*, libro VI, cap. II (trad. C. Bartoli).

⁴² P. Valéry, *Tel quel*, II, Paris 1943, p. 60.

⁴³ Ma in questo senso ne ha fatto giustizia Kant, riconoscendola come principio di finalità oggettiva e non soggettiva; criterio della riflessione naturalistica, non estetica: «È un prodotto organizzato della natura quello in cui tutto è reciprocamente scopo e mezzo [...], in cui le parti si leghino a formare l'unità del tutto in modo da essere reciprocamente cause ed effetti della loro forma. Perché solo in tal modo è possibile che a sua volta l'idea del tutto determini la forma e il legame di tutte le parti [...] come principio della conoscenza dell'unità sistematica della forma e del legame di tutto il molteplice contenuto nella materia data» (*Critica del Giudizio*, §§ 66 e 65 [trad. it. di A. Gargiulo, rev. di V. Verra, Bari 1970, pp. 245 e 241]). Cfr. in proposito il nostro saggio: *La finalità in Kant e le scienze empiriche della natura*, in "Rivista critica di storia della filosofia", 1958, n. 3.

⁴⁴ J. Dewey, *Art as Experience*, New York 1934, cap. III. Per un esame di tale concetto, rimandiamo al volume *L'esthétique contemporaine*, Milano 1960, cap. IX; e al saggio *Su la problematica del naturalismo contemporaneo*, in "Giornale critico della filosofia italiana", 1958, n. 2.

⁴⁵ Dewey, *Experience and Nature*, Chicago 1925, cap. IX; cfr. c. III.

⁴⁶ L. Pareyson, *Estetica*, cit., pp. 130 e 132.

⁴⁷ J. Addison, *The Pleasures of Imagination*, in "The Spectator", n. 414, 1712; trad. it. in M. M. Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, Firenze 1944, I, p. 269.

⁴⁸ Kant, *Critica del Giudizio*, cit., § 64.

⁴⁹ *Ibid.*, *Introduzione*, § VI [trad. it. cit., p. 28].

⁵⁰ *Ibid.*, § 15 [trad. it. cit., p. 72].

⁵¹ G. V. Gravina, *Della Ragion Poetica*, Roma 1708, libro I, cap. XI (il I libro è del 1696).

⁵² G. Spalletti, *Saggio sopra la Bellezza* (1765), a cura di G. Preti, Milano 1945, §§ XVI e XVII.

⁵³ M. Pagano, *Saggio del gusto e delle belle arti* (1785), Venezia 1825, cap. IV, p. 25.

⁵⁴ Rimandiamo in proposito al nostro saggio *Aristotelismo e Barocco*, cit.

⁵⁵ E. Pound, *Lettera da Parigi*, in "The Dial", 6 giugno 1922, in *Saggi letterari*, Milano 1957, p. 525.

⁵⁶ Citiamo i fondamentali: S. Gilbert, *James Joyce's Ulysses*, London, 1930; R. Ellmann, *James Joyce*, New York 1959; W. Y. Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce*, New York 1959, trad. it. Milano, 1960.

⁵⁷ Rimandiamo al saggio *Attualità dell'estetica hegeliana*, cit.

⁵⁸ Rimandiamo al nostro saggio *La nozione di "classicità" e il funzionalismo moderno*, in "Rivista di estetica", 1960, n. 1.

⁵⁹ Kant, *Critica del Giudizio*, § 15 [trad. it. cit., p. 71].

⁶⁰ Pareyson, *Estetica*, cit., p. 167.

⁶¹ Cfr. *Significato e valore*, cit., § 2.

⁶² È invece una tautologia ogni enunciato che non offra la definizione d'uso del termine "preferibile". Di qui il pericolo di molte definizioni empiristiche del gusto. Ricordiamo la definizione, pur così acuta, del de Méré: il gusto «consiste à sentir à quel point de bonté sont les choses qui doivent plaire et à preferer les excellentes aux mediocres» (*De la Conversation*, cit.); ciò che equivale a dire: il gusto consiste nel sentire qual è il grado di preferibilità delle cose che devono essere preferite e nel preferire le più preferibili alle meno preferibili.

⁶³ Non per caso l'età che più discettò sul gusto, concordò nel fare della figura umana la "norma" (Spalletti) o l'"ideale" (Kant) del bello. Anche se oggi ha perduto valore la motiva-

zione di quella scelta, e anche se l'arte non prende più per oggetto i bei corpi, quella scelta conserva un significato di procedimento campione, di tipica scelta del bello, in quanto estensibile alla natura come all'arte, al bello in sé come al bellamente imitato o espresso, per restare nella sempre valida distinzione settecentesca.

⁶⁴ Pareyson, *Estetica*, cit., p. 103.

⁶⁵ Rimandiamo all'indagine svolta nella parte III, sez. I, de *Il concetto dello stile*, cit.

⁶⁶ L. Pareyson, *Estetica*, cit., p. 105.

Appendice bibliografica

Manca una bibliografia completa degli scritti di Morpurgo-Tagliabue, estesi su un arco di tempo che va dagli anni '30 alla morte e comprendenti titoli non solo di estetica e di filosofia ma anche di politica (sulla rivista *Lo Stato moderno*, anni 1946 e ss.), di critica letteraria e teatrale, nonché – per quanto ci risulta, almeno in un caso – di narrativa (*Ozio al Cinquale*, sui nn. 10-12, 1930, della rivista milanese “Il Convegno”: rivista alla quale fra il '31 e il '38 egli contribuì con numerose recensioni di letteratura italiana e straniera; altri articoli di critica letteraria apparvero nel dopoguerra sulla “Rassegna d'Italia”, mentre del settimanale “La lettura” egli fu critico teatrale per tutto il 1946). Rimandando ad altra occasione la compilazione di una bibliografia completa e dettagliata, ci si limita qui a elencare: (a) i volumi, (b) i saggi non raccolti in volume. Omesse sono invece – oltre gli articoli di cui sopra – le recensioni e le dispense universitarie, a cui pure Morpurgo-Tagliabue fa più volte riferimento. Omessa altresì è la (scarsa) bibliografia secondaria, consistente quasi solo di recensioni.

Volumi

- Le strutture del trascendentale*, Bocca, Milano 1951.
Il concetto dello stile, Bocca, Milano 1951.
Dai Romantici a noi. Due lezioni di storia dell'estetica, Marzorati, Milano s. d. (ma 1953). (Trascrizione stenografica ciclostilata.)
L'esthétique contemporaine, Marzorati, Milano 1960.
Il concetto del gusto nell'Italia del Settecento, La Nuova Italia, Firenze 1962.
I processi di Galileo e l'epistemologia, Comunità, Milano 1963; Armando, Roma 1981².
Linguistica e stilistica di Aristotele, Ed. dell'Ateneo, Roma 1967.
Demetrio: dello stile, Ed. dell'Ateneo, Roma 1980.
La nevrosi austriaca (Kafka, Roth, Musil), Marietti, Casale Monferrato 1983.
Nietzsche contro Wagner, Studio Tesi, Pordenone 1984; 2^a ediz. riv. 1993.
Geologia letteraria, Garzanti, Milano 1986.
Anatomia del Barocco, Aesthetica, Palermo 1987, 1998².
Goethe e il romanzo, Einaudi, Torino 1991.

Saggi

“La filosofia della storia di A. Rosmini”, *Archivio di storia della filosofia*, 2 (1933), pp. 59-70.

“L'obiezione di B. Croce alla legge marxistica della caduta tendenziale del saggio di profitto”, *Giornale degli economisti e Annali di economia*, n. s., 6 (1947), pp. 175-93.

- "L'antipolemica", *La rassegna d'Italia*, 3 (1948), pp. 335-46 e 459-73.
- "Il pensiero di Gramsci e il marxismo sovietico", *La Rassegna d'Italia*, 3 (1948), pp. 779-85 e 879-86.
- "Gramsci tra Croce e Marx", *Il Ponte*, 4 (1948), pp. 429-38.
- "Marxismo aperto contro marxismo scolastico. (Un'inchiesta di *Esprit*)", *Rivista critica di storia della filosofia*, 4 (1949), pp. 50-61.
- "Le opinioni sulla storia di J. Huizinga", *Rivista critica di storia della filosofia*, 4 (1949), pp. 104-17.
- "La storia come critica e politica", *Rivista di filosofia*, 3ª serie, 5 (1950), pp. 31-58.
- "Considerazioni occasionali: J. Benda e l'estetica", *La Rassegna d'Italia*, 4 (1949), pp. 770-75.
- "Estetica", *ACME*, 4 (1951), pp. 457-88.
- "L'evoluzione della critica figurativa contemporanea", *Belfagor*, 6 (1951), pp. 617-28.
- "Natura di un maestro", *aut aut*, n. 12 (1952), pp. 518-20.
- "G. A. Borgese e i problemi dell'arte", *ACME*, 6 (1953), pp. 81-95.
- "Di una possibile dialettica della vita morale", *Rivista critica di storia della filosofia*, 7 (1952), pp. 273-89.
- "Un trascendentalismo sperimentale", *Rivista critica di storia della filosofia*, 7 (1952), pp. 104-19.
- "L'essenza estetica e l'odierna filosofia dell'arte", in Aa. Vv., *Atti del XVI Congresso nazionale di Filosofia*, Bocca, Roma-Milano 1953, pp. 591-99.
- "Istanze sociologiche nelle dottrine estetiche contemporanee", in Aa. Vv., *Filosofia e sociologia*, Il Mulino, Bologna 1953, pp. 145-51.
- "Significato e prova nel discorso critico", in Aa. Vv., *Actes du XI^{ème} Congrès international de Philosophie*, North-Holland – Nauwelaerts, Amsterdam-Louvain 1953, vol. v, *Logique*, pp. 105-11.
- "La preuve au point de vue philosophique", *Revue internationale de philosophie*, 8 (1954), pp. 124-49.
- "Estetica e sociologia", *aut aut*, n. 21 (1954), pp. 230-42.
- "Profilo gnoseologico di una questione estetica", *Giornale critico della filosofia italiana*, 3ª serie, 9 (1955), pp. 404-12.
- "Tra storia e cronaca", *Giornale critico della filosofia italiana*, 3ª serie, 9 (1955), pp. 514-34.
- "La storia come accertamento di fatti", in Aa. Vv., *Il problema della conoscenza storica. Arte e linguaggio*, Atti del XVII Congresso nazionale di Filosofia, Libreria Scientifica Editrice, Napoli 1956, vol. II, pp. 137-41.
- "L'equivoco dell'estetica", *ibid.*, pp. 266-69.
- "Tre categorie storiografiche", *Il Pensiero*, 1 (1956), pp. 319-34.
- "Scuola critica e scuola semantica nella recente estetica americana", *Rivista di estetica*, 1 (1956), pp. 19-46.
- "L'estetica francese tra il positivismo e la fenomenologia (Lalo, Souriau, Bayler)", *Rivista di estetica*, 2 (1957), pp. 374-404.
- "Lettera gialla sulla natura", *aut aut*, n. 40 (1957), pp. 362-69.
- "Figura e immagine", in Aa. Vv., *Atti del III Congresso internazionale di Estetica*, Edizioni della Rivista di Estetica, Torino 1957, pp. 159-66.
- "La finalità in Kant e le scienze empiriche della natura", *Rivista critica di storia della filosofia*, 13 (1958), pp. 305-18.
- "Su la problematica del naturalismo contemporaneo", *Giornale critico della filosofia italiana*, 3ª serie, 12 (1958), pp. 165-200.
- "M. Heidegger e il problema dell'arte", *Il Pensiero*, 4 (1959), pp. 151-69.

- “I concetti di ansia e di angoscia”, *Rivista sperimentale di feniatria*, n. 84 (1959).
- “Estetica ed etica di J. P. Sartre”, *aut aut*, nn. 51 e 52 (1959), pp. 195-203 e 254-64.
- “J. Dewey e la metafisica”, *Rivista di filosofia*, 51 (1960), pp. 322-34.
- “Metafisica e gnoseologia nel pensiero di J. Dewey”, *Il Pensiero*, 5 (1960), pp. 176-206.
- “Considerazioni su una metodologia”, *Giornale critico della filosofia italiana*, 3ª serie, 14 (1960), pp. 117-26.
- “Naturalità, trascendentalità del valore, e libertà”, in *Atti del XII Congresso internazionale di Filosofia*, Sansoni, Firenze 1960, vol. III, pp. 273-81.
- “La nozione di ‘classicità’ e il funzionalismo moderno”, *Rivista di estetica*, 5 (1960), pp. 26-51.
- “I problemi dell’estetica contemporanea nel pensiero di Luigi Stefanini”, in Aa. Vv., *Scritti in onore di Luigi Stefanini*, Liviana, Padova 1960, pp. 163-69.
- “Verità e libertà”, *Il Pensiero*, 5 (1960), pp. 65-73.
- “Les tendances esthétiques”, in Aa. Vv., *Les grands courants de la pensée mondiale contemporaine*, Marzorati, Milano 1961, parte 2ª, vol. II, pp. 1226-1417.
- “Problemi attuali dell’estetica”, *Il Pensiero*, 6 (1961), pp. 320-33.
- “Estetica e semantica”, *Rivista di estetica*, 6 (1961), pp. 324-76.
- “Significato e valore”, *Il Pensiero*, 6 (1961), pp. 283-99.
- “Afferzioni e valutazioni”, *Giornale critico della filosofia italiana*, 3ª serie, 16 (1962), pp. 437-62.
- “Attualità dell’estetica hegeliana”, *Il Pensiero*, 7 (1962), pp. 82-106.
- “Fenomenologia del processo semantico e struttura dei linguaggi artistici”, *Rivista di estetica*, 7 (1962), pp. 19-57.
- “La nozione di ‘gusto’ nel secolo XVIII: Shaftesbury e Addison”, *Rivista di estetica*, 7 (1962), pp. 199-228.
- “La nozione di gusto nel XVIII secolo: E. Burke”, *ACME*, 15 (1962), pp. 97-120.
- “Gusto e giudizio”, *Rivista di estetica*, 7 (1962), pp. 368-407.
- “Un problema di metodo critico: P. Mondrian e l’interpretazione di C. L. Raggi”, *Belfagor*, 18 (1963), pp. 698-708.
- “Fenomenologia del giudizio critico”, *Rivista di estetica*, 8 (1963), pp. 22-60.
- “L’estetica di Hegel, oggi”, *De Homine*, n. 5-6 (1963), pp. 463-72.
- “Expérience, art, philosophie”, *Revue internationale de philosophie*, 18 (1964), pp. 209-28.
- “Galileo, uomo d’oggi”, in Aa. Vv., *Cusano e Galileo*, “Archivio di filosofia”, 1964, pp. 75-87.
- “L’esperienza estetica”, *Rivista di estetica*, 12 (1967), pp. 15-61.
- “La nozione di verità nell’arte”, in Aa. Vv., *Actes du cinquième Congrès international d’Esthétique*, Paris-La Haye, Mouton 1968, pp. 310-14.
- “Premessa” a H. Read, *Arte e alienazione*, Mazzotta, Milano 1968.
- “La portée de l’apophasis et la notion d’existence chez Aristote”, in Aa. Vv., *Actes du Colloque de l’Association des Scientifiques de Roumanie*, Brasov 1969, pp. 207-13.
- “La nozione del gusto nel XVIII secolo: Davide Hume”, *Rivista di estetica*, 15 (1970), pp. 161-207.
- “Afferzione ed esistenza nella filosofia di Aristotele”, *Filosofia*, 22 (1971), pp. 29-60.
- “Lettera sulla critica”, *Filmcritica*, n. 219-20 (1971), pp. 437-44.
- “J. L. Austin tra logica e linguistica”, *Rivista critica di storia della filosofia*, 27 e 28 (1972 e 1973), pp. 409-34 e 55-81.

- "Mondrian e la crisi dell'arte moderna", *Rivista di estetica*, 17 (1972), pp. 162-221.
- "Significato dell'astrattismo di Mondrian", *Rivista di estetica*, 17 (1972), pp. 322-93.
- "Commento alla 'riduzione' culturale", *Op. cit.*, n. 26 (1973), pp. 46-62.
- "Lineamenti di una analitica del discorso assiologico", in Aa. Vv., *Studi di filosofia in onore di Gustavo Bontadini*, Vita e Pensiero, Milano 1975, vol. 1, pp. 150-226.
- "Fenomenologia del giudizio giuridico. Primi elementi", in Aa. Vv., *Scritti in onore di Cleto Carbonara*, Giannini, Napoli 1976, pp. 541-60.
- "I paralogismi della pansemiotica (Ch. S. Peirce e J. Locke)", *Giornale critico della filosofia italiana*, 4ª serie, 7 (1976), pp. 396-415.
- "Economia e ideologia", *Il Contributo*, 3 (1979), pp. 3-63.
- "Un'eredità di J. L. Austin: i performativi", *Lingua e stile*, 15 (1980), pp. 65-94.
- "Aletico e assiologico", *Verifiche*, 9 (1980), pp. 223-51, 423-51.
- "Considerazioni e proposte", in Aa. Vv., *Orizzonte e progetti dell'estetica*, Pratiche, Parma 1980, pp. 167-73.
- "Sartre e la dialettica", in G. Invitto (cur.), *Fenomenologia ed esistenzialismo in Italia*, Adriatica Editrice Salentina, Lecce 1981, pp. 130-37.
- "Nichilismo e no", in Claudio Magris e Wolfgang Kaempfer (cur.), *Problemi del nichilismo*, Shakespeare and Company, Brescia 1981, pp. 155-62.
- "L'ermeneutica come procedimento semantologico", *Teoria*, 1 (1981), pp. 43-53.
- "Semantica, semantologia, semiosi", *Teoria*, 1 (1981), pp. 71-92.
- "Grammar, Logic, and Rhetoric in a Pragmatic Perspective", in H. Parret, M. Sbisà, J. Vershueren (eds.), *Possibilities and Limitations of Pragmatics*, Proceedings of the Conference on Pragmatics (Urbino, 8-14 luglio 1979), Benjamins, Amsterdam 1981, pp. 493-508.
- "Canoni sincronici della fruizione filmica", in Aa. Vv., *I canoni letterari: storia e dinamica*, Lint, Trieste 1981, pp. 278-89.
- "Kant e Swedenborg", pref. a I. Kant, *I sogni di un visionario spiegati coi sogni della metafisica*, Rizzoli, Milano 1982. (Rist. in *La nevrosi austriaca*.)
- "Il contro-Popper e la nostalgia dell'induzione", *Verifiche*, 11 (1982), pp. 161-97.
- "Archeologia di Marx", *Nuova civiltà delle macchine*, 1 (1983), pp. 8-13.
- "Espressione e comunicazione. Risposta a una obiezione", *Teoria*, 3 (1983), pp. 163-66.
- "Su la razionalizzazione (dopo Max Weber)", *Critica storica*, 21 (1984), pp. 105-14.
- "Le vedute marxiste sulla crisi del capitalismo", in Aa. Vv., *La storia della filosofia come sapere critico*, Angeli, Milano 1984, pp. 522-49.
- "Galileo: quale eresia?", *Rivista di filosofia*, 39 (1984), pp. 741-50.
- "Galileo eretico?", *Tempo presente*, n. 43-44 (1984), pp. 30-36.
- "Sussiste ancora una questione galileiana?", *Nuova civiltà delle macchine*, 3 (1985), pp. 91-99.
- "Maieutica di Brandi", in L. Russo (cur.), *Brandi e l'estetica*, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo", Palermo 1986, pp. 15-26.
- "Classici e no delle passioni", *aut aut*, n. 213 (1986), pp. 77-96.
- "Dal sublime antropologico al trascendentale (e ritorno)", in L. Russo (cur.), *Da Longino a Longino. I luoghi del Sublime*, Aesthetica, Palermo 1987, pp. 117-36.
- "Deduzioni letterarie della famiglia Magris", *aut aut*, n. 222 (1987), pp. 127-33.
- "Leggere Hemsterhuis", *Rivista di storia della filosofia*, 42 (1987), pp. 3-46.

“Simmetria e asimmetria semiosiche”, *Teoria*, 8 (1988), pp. 171-84. Con Postilla (“Non replica, chiarimento”), *ivi*, 9 (1989), pp. 173-75.

“Benedetto Croce e la morale: sopravvivenza e rifiuto dell’etica kantiana”, *Riscontri*, 10 (1988), pp. 34-47.

Introduzione a I. Kant, *Osservazioni sul sentimento del Bello e del Sublime*, Rizzoli, Milano 1989.

“Scoperta e invenzione”, *Nuova civiltà delle macchine*, 8 (1990), pp. 29-45.

“Montesquieu e il problema del gusto”, pref. a Ch.-L. Montesquieu, *Sul gusto*, Marietti, Genova 1990.

“La mia prospettiva estetica”, in G. Marchianò (cur.), *Le grandi correnti dell’estetica novecentesca*, Guerini, Milano 1991, pp. 159-64.

“Kant e la musica”, *Rivista di filosofia*, n. s., 46 (1991), pp. 257-84. (Rist. nella 2^a ediz. di *Nietzsche contro Wagner*.)

“Ambiguità e semiosi”, *Filosofia*, 44 (1993), pp. 457-80.

“Economia ed economia politica nel *Capitale* di Marx”, *Tempo presente*, n. 153 (1993), pp. 39-49.

“Pareyson. Un pensiero sollecitante”, *Rivista di estetica*, 33 (1993), pp. 7-14.

“Storia e parabola”, *aut aut*, n. 258 (1993), pp. 97-104.

Indice dei nomi

- Adami, A. F., 197.
Addison, J., 9, 10, 12-16, 30, 31, 33, 39, 42, 45-47, 63, 64, 70, 74, 75, 107-110, 119, 130, 134-143, 144-146, 152, 153, 157, 159, 160, 168, 172, 176, 178-180, 185, 186, 197, 199-203, 209, 228, 241.
Agostino, sant', 123, 158, 159, 161, 204.
Akenside, M., 202.
Alberti, L. B., 227, 241.
Alfieri, V. E., 100, 102, 126.
Algarotti, F., 122.
Alison, A., 12, 95, 126, 201.
Alonso, D., 104.
Amerio, F., 102, 199.
André, J. M., 30, 34, 69, 74, 81, 84-89, 91, 92, 94, 95, 103, 123, 126, 133, 146, 162, 174, 179, 180.
Andreoli, A., 106.
Ariosto, L., 44, 56, 66, 73, 106.
Aristotele, 31, 34, 41, 42, 46, 47, 52, 53, 63, 64, 66, 104, 106-108, 111, 113, 117, 138-140, 142, 146, 157, 160, 176, 185, 191, 200, 201, 205, 208, 218, 219, 227, 228, 234, 239-241.
Arteaga, E. de, 83, 122.
Ayer, J. A., 182, 206.
Bacone, F., 4, 37, 40, 41, 46, 54, 104-107, 109, 134, 135, 139.
Baeumler, A., 100, 102, 104.
Baratono, A., 10, 101.
Baretti, G., 83, 102, 106, 108, 122, 197.
Barillari, B., 115.
Baruffaldi, G., 122.
Bate, W. J., 206.
Batteux, Ch., 45, 108.
Baudelaire, Ch., 93, 219.
Baumgarten, A. G., 34, 103, 133, 136, 188, 199, 239.
Beccaria, C., 12, 32, 33, 71-73, 77, 78, 91, 95, 97-99, 119-122, 126, 227.
Beethoven, L. van, 172.
Bellori, G. P., 45, 107, 135, 140.
Bellorini, E., 119.
Bembo, P., 122.
Beni, P., 39, 106.
Bergson, H., 100.
Berkeley, G., 150.
Bernis, F. J. de, 74, 108.
Bethell, S. L., 209.
Bettinelli, S., 29-34, 73-79, 80-82, 97, 101, 102, 111, 119-122, 124, 129, 202.
Bigi, E., 118, 123, 124.
Binni, W., 121, 124.
Blair, H., 134.
Bobbio, A., 117.
Boccalini, T., 73, 132.
Bockmann, P., 100.
Bodmer, J. J., 33, 39, 47, 62, 82-84, 108, 110, 111, 116, 122, 192, 193, 208.
Boileau, N., 37, 39, 40, 46, 77, 108, 132, 134, 139, 157, 198, 218, 219, 239.
Boldini, R., 102, 116, 208.
Bonora, E., 120, 121.
Borinski, K., 100.
Bouhours, D., 28, 29, 40, 48, 61, 101, 102, 122, 125, 132, 199, 225, 239.
Boulton, J. T., 101, 206.
Braitmaier, F., 100.
Bray, R., 119.
Breitinger, J. J., 33, 39, 51, 62, 110.
Brett, R. L., 199, 200.
Brincourt, A., 100.
Brincourt, J., 100.
Brunius, T., 203.
Bucelli, V., 206.
Burke, E., 12-14, 30, 31, 34, 46, 47, 50, 62, 63, 74, 75, 87, 92, 94, 101, 104, 109, 117, 119-122, 136, 140, 143, 162, 164, 166, 167, 172, 174, 177-197, 202, 206-209, 215.
Burton, J. H., 203.
Byron, G. G., 219.
Calamandrei, P., 240.
Calcaterra, C., 77, 100, 107, 111.

- Calderón de la Barca, P., 77.
 Calepio, P., 31, 33, 64, 66, 80, 82, 84, 116, 122, 186, 193, 194, 208.
 Caloprese, G., 115.
 Camillo, G., 198.
 Campanella, T., 46, 109.
 Campbell, G., 71, 130, 176, 198.
 Campi, R., 209.
 Campori, M., 104.
 Capra, L., 120.
 Caracciolo, A., 119.
 Caramella, S., 115, 124.
 Carlini, A., 119, 202, 209.
 Caro, A., 117.
 Cartesio, R. Descartes detto, 97, 109, 131, 133, 152, 157-159, 161, 162, 164, 174, 184, 187, 199, 204, 207.
 Cassirer, E., 100.
 Castelvetro, L., 31, 40-42, 46, 53, 59, 64, 65, 105, 106, 111-114, 116, 129, 131, 197, 198.
 Cervantes, M. de, 77.
 Cesarotti, M., 12, 32-34, 51, 64, 78, 79, 80, 82-84, 87-91, 94, 96, 97, 102, 106, 121, 122-124, 176, 177.
 Cessi, R., 103.
 Ceva, T., 60, 65, 68, 74, 75, 77, 80, 97, 99, 104, 105, 117, 121, 123, 129, 136, 198.
 Chapelain, J., 132, 157, 218, 219, 239, 240.
 Chiabrera, G., 107, 122.
 Cicerone, 28, 53, 100, 111, 161, 239.
 Clerici, G., 115.
 Colbert, madame, 102.
 Comte, A., 123.
 Condillac, E. Bonnot de, 71, 72, 74, 78, 94, 119, 120, 124-126, 197, 209.
 Conti, A., 65, 66, 68, 69, 78, 79, 97, 104, 108-110, 117, 121, 122, 124, 129, 136, 197.
 Contini, G., 240.
 Cooper, *cf.* Shaftesbury.
 Corneille, P., 64, 73, 123, 218, 219, 239.
 Costanzo, M., 105.
 Cousin, V., 123.
 Crane, R. S., 106.
 Crescimbeni, G. M., 101.
 Croce, B., 9, 10, 13, 18, 100, 102, 103, 109, 119, 120, 125, 219, 240.
 Croce, F., 105, 112, 115, 220.
 Crousaz, J. P., 30, 33, 34, 47, 64, 70, 74, 84, 87, 98, 103, 104, 108, 109, 118, 123, 125, 133, 146, 149, 152, 154, 155, 157-159, 162, 168, 174, 178-180, 186, 203, 204, 207, 215.
 D'Alembert, J. B. Le Rond, 83.
 D'Angelo, P., 12, 117.
 D'Aubignac, F. Hedelin, 46, 114, 132, 175, 239.
 D'Ors, E., 77.
 Dacier, A. L., madame, 28, 77, 175, 192, 199.
 Dacier, D. A., 101, 113.
 Daniello, B., 114.
 Dante Alighieri, 65, 73, 119, 124, 231.
 Danti, V., 45, 107.
 Dargan, E. P., 204.
 De Carli, F., 104.
 De Marchi, E., 104.
 De Mas, E., 199.
 De Piles, R., 153, 157.
 De Sanctis, F., 32, 102, 115.
 Della Volpe, G., 106.
 Demetrio Falereo, 176.
 Denise, L., 102.
 Dennis, J., 46, 64, 114, 115, 129, 134, 139, 198.
 Descartes, *cf.* Cartesio.
 Dewey, J., 86, 179, 227, 228, 241.
 Di Carli, A., 121.
 Diderot, D., 30, 34, 38, 64, 66, 67, 69, 74, 84-89, 94, 99, 104, 119, 123, 146, 162, 166, 178-180, 188, 207.
 Dolce, L., 45, 198.
 Donati, L., 102.
 Dorflès, G., 10.
 Du Tillot, G., 120.
 Dubos, J. B., 25, 30, 31, 33, 34, 38, 46, 47, 62-64, 66, 74, 84, 87, 94, 98, 99, 101, 102, 104, 108, 116, 117, 119, 120, 122, 123, 126, 140, 146, 152, 156-162, 164-170, 175, 176, 178-180, 183, 186, 187, 192, 202-208, 215, 225, 226, 239, 241.
 Dufrenne, M., 100, 228.
 Dufresnoy, A., 153, 203.
 Eliot, T. S., 13, 232.
 Ellmann, R., 241.
 Emiliani Giudici, P., 109.
 Ermogene, 53.
 Ettorri, C., 29, 32, 64, 101.
 Falco, G., 103.
 Fechner, Th. G., 195.
 Félibien, A., 45.
 Fénelon, F., 56, 113.
 Ferrant, madame, 117.
 Fiedler, K., 26.
 Figino, G. A., 198.
 Filicaia, V., 107.
 Flaubert, G., 219, 230.
 Flora, F., 101, 105, 240.
 Folkiersky, W., 100, 107, 203.

- Fontaine, A. J. Ch., 204.
 Fontenelle, B., 63, 160, 161, 201, 204.
 Formaggio, D., 10, 100.
 Formigari, L., 203.
 Forti, F., 104-106, 110.
 Foscolo, U., 63, 104.
 Frugoni, C. I., 73, 120.
 Fubini, E., 203, 204, 239.
 Fubini, M., 100, 102, 103, 106, 110, 111, 115, 120, 122, 198, 203, 207.
 Fusco, A., 106.
- Galasso, G., 18.
 Gargiulo, A., 200, 241.
 Garin, E., 105, 199, 204.
 Gentile, G., 102, 199.
 Gerard, A., 12, 47, 103, 108, 133, 143, 160, 167-173, 177, 179, 180, 182, 185-188, 192, 204-208, 215.
 Getto, G., 106.
 Gilardi, R., 203.
 Gilbert, S., 241.
 Giovenale, 114.
 Goethe, J. W., 67, 119, 173, 219, 220.
 Goldoni, C., 200.
 Gongora, L. de, 38.
 Gouhier, H., 199.
 Gracián, B., 28, 36, 38, 103.
 Graf, A., 197, 198, 200.
 Grappin, P., 100.
 Gravina, G. V., 12, 31-33, 48-50, 56-58, 60-69, 71, 72, 79, 84, 92, 96, 99, 102, 109, 110, 113-116, 119, 122, 124, 138, 140, 142, 143, 192, 197, 201, 202, 208, 229, 241.
 Grosse, E., 25, 229.
- Hartmann, N., 10, 11, 18, 100.
 Hegel, G. W. F., 25, 26, 173, 219, 220, 225, 229, 231, 240.
 Helvétius, C. A., 66, 74, 75, 108, 109.
 Herbart, J. F., 99, 125, 126.
 Herder, J. G., 34, 90, 117.
 Hildebrand, A. von, 26.
 Hirt, L., 119.
 Hobbes, Th., 46, 54, 109, 130, 135, 187, 207.
 Hogarth, W., 100, 104, 140, 162.
 Hölderlin, F., 173.
 Home, H., lord Kames, 71, 94, 126, 130, 137, 142, 143, 198, 202, 208, 215.
 Huet, P.-D., 175.
 Hume, D., 12-15, 17-19, 25, 30, 33, 34, 38, 39, 50, 62, 64, 66, 69, 74, 76, 81, 83, 87, 88, 90, 91, 94, 97, 98, 103, 104, 108, 113, 117, 118, 122, 124, 126, 130, 133, 137, 144, 147-157, 159-178, 180-186, 188, 191-198, 202-209, 215, 234.
 Hurd, R., 142, 202.
 Husserl, E., 18.
 Hutcheson, F., 12, 47, 69, 70, 74, 76, 87, 98, 103, 104, 118, 119, 133, 134, 142, 143, 149, 155, 168, 172, 174, 179, 180, 183, 186, 192, 197, 200, 206, 207, 209, 227.
- Invitto, G., 246.
- Jeffrey, F., 95, 126.
 Jemolo, A. C., 103.
 Johnson, S., 129, 176, 198.
 Joyce, J., 219, 230-232.
- Kaempfer, W., 246.
 Kant, I., 10, 25, 28, 46, 70, 72, 76, 77, 99, 104, 109, 121, 140, 141, 143, 155, 164, 177, 192, 200-202, 206, 208, 224-226, 228, 241, 246.
 Kemp Smith, N., 207.
 Klee, P., 232.
 König, J. U., 192.
- La Harpe, J. E. V. de, 204.
 Laing, B. M., 203.
 Lamy, B., 108.
 Landan, M., 102.
 Lanson, G., 239.
 Laudando, C. M., 100.
 Le Bossu, R., 218.
 Le Roy, G., 123.
 Lecalzano, E., 202.
 Leibniz, G. W., 51, 103, 104, 132, 133, 146, 149, 158, 174, 199, 201, 204, 239.
 Lemene, F. de, 107.
 Lenta, G., 197.
 Leonardo da Vinci, 45.
 Leopardi, G., 101.
 Lessing, G. E., 33, 39, 63, 64, 106, 119.
 Locke, J., 10, 14, 54, 64, 65, 97, 105, 109, 119, 130, 133, 135, 141, 144, 171, 184, 187, 201, 202.
 Lomazzo, G. P., 45.
 Lombard, A., 102, 116, 204.
 Longino, cfr. Pseudo Longino.
 Lord Kames, cfr. Home, H.
 Lucrezio, 63
- Macchia-Alongi, M. G., 120.
 Mackenzie, H., 99.
 Macri, O., 106.
 Maffei, S., 31, 103, 108, 117, 122, 136.
 Maggi, C. M., 46, 218.
 Magris, C., 246.

- Malebranche, N., 84, 133, 162.
 Malherbe, F., 132.
 Mallarmé, S., 239.
 Malraux, A., 100.
 Manfredi, E., 60, 122.
 Mann, Th., 219, 232.
 Manzoni, A., 59.
 Marchianò, G., 246.
 Marino, G. B., 38, 44, 65, 73, 106, 111, 112, 121.
 Marzot, G., 121, 124.
 Masiello, V., 117.
 Maugain, G., 102.
 Maupertuis, P. L. Moreau de, 109.
 Mazzoni, J., 41, 105.
 Mecenate, 202.
 Melillo, M., 117.
 Menandro, 222.
 Mendelssohn, M., 46, 116, 133, 149.
 Mengs, A. R., 45, 70, 108, 119.
 Méré, Gombaud, A. de, 28, 199, 213, 214, 225, 239, 241.
 Merian, 122.
 Merlau-Ponty, M., 10, 11, 18.
 Meyer, L., 125.
 Miglietta, G., 101, 206.
 Migliorini, E., 204.
 Milizia, F., 45, 108.
 Milton, J., 62, 73, 202.
 Minturno, A. S., 31, 41, 105, 114.
 Mirabent, F. de P., 100.
 Mistretta, E., 202.
 Modica, M., 123.
 Molière, J. B. Poquelin detto, 30, 222.
 Moncallero, G. L., 101, 104, 114, 115.
 Monk, S. H., 100, 200.
 Montale, E., 236.
 Montani, F., 82, 91, 122, 124, 136.
 Montesquieu, Ch. L., 19, 62, 83, 90, 92, 97, 108, 109, 119, 123, 124, 126, 159, 204, 214, 239, 246.
 Morgan, M., 99.
 Morris, Ch., 119, 240.
 Mossner, C., 203.
 Munari, D., 18.
 Muratori, L. A., 12, 13, 30-33, 35, 66, 68, 70-73, 75, 79, 83, 84, 97, 99, 100-117, 119, 120, 122, 129-136, 138-140, 142, 143, 176, 186, 190, 192, 197-201, 203.
 Natali, G., 101, 115, 118, 122.
 Needham, H. A., 203.
 Newton, I., 123, 206.
 Nicole, P., 158.
 Nicolini, F., 102, 115, 199.
 Nivelles, A., 100.
 Nugent, Th., 207.
 Ogilby, J., 207.
 Omero, 37, 44, 53, 56, 59, 60, 62, 65, 66, 73, 80, 90, 104, 111, 114, 115, 117, 119, 120, 131, 165, 176, 188, 202, 206.
 Orazio, 102, 191.
 Orsi, G. G., 31, 45, 60, 102, 107, 114, 122, 125, 136.
 Ortolani, G., 102.
 Ovidio, 114.
 Pagano, M., 34, 47, 70, 91, 92, 97, 108, 109, 118, 122, 230, 241.
 Pallavicino, P. Sforza, 32, 39-41, 46-48, 52, 53, 55, 56, 59, 105, 109, 111, 112, 122, 131, 197, 198.
 Panofsky, E., 108.
 Paradisi, A., 31, 202.
 Pareyson, L., 9, 100, 102, 115, 199, 228, 239, 241, 242.
 Parini, G., 31, 34, 63, 71, 79, 82, 119, 122.
 Parret, H., 246.
 Pascal, B., 123, 158, 204.
 Pascoli, G., 220, 240.
 Passmore, A., 203.
 Pellegrini, A., 102, 103, 200, 239.
 Pellegrini, M., 37, 104, 108, 208.
 Pellicer, J., 38.
 Pepe, A., 115.
 Perrault, Ch., 153, 203.
 Petrarca, F., 48, 58, 73, 106, 107, 110, 119, 120, 122, 124.
 Picasso, P., 232.
 Piccolomini, A., 41, 105, 114, 116.
 Pigué, J. C., 100.
 Platone, 31, 121, 139, 154, 157, 222, 240.
 Plutarco, 106.
 Pope, A., 64, 73, 79, 116, 129, 174, 176, 201.
 Pound, E., 230, 232, 241.
 Preti, G., 117, 124, 203, 241.
 Proust, M., 100, 232.
 Pseudo Longino, 31, 46, 47, 53, 63, 72, 74, 75, 77, 108, 111, 120, 121, 129, 134, 138, 139, 157, 185, 202, 218.
 Quadrio, F. S., 31, 32, 66, 102, 104, 117, 143, 197, 198, 202.
 Quigley, H., 100, 102, 109, 117.
 Quintiliano, M. F., 28, 53, 100, 111, 203, 239.
 Rabelais, F., 231.
 Racine, J., 73, 123, 219, 239, 240.
 Ramat, R., 117.
 Rapin, R., 28, 56, 101, 113, 132, 157, 239.
 Read, H., 245.

- Reich, E., 115.
Reid, Th., 12, 134, 202.
Reynolds, J., 45, 108, 129, 198.
Richelieu, A.-J. du Plessis, duca di, 240.
Riegl, A., 229.
Righi, G., 102.
Robertson, J. G., 42, 100, 102, 106, 109, 199.
Robortello, F., 41, 105, 112.
Rolla, A., 104.
Ronsard, P. de, 240.
Rosini, G., 123.
Rossi, M. M., 100, 107, 109, 115, 126, 198-200, 203, 206, 208, 209, 241.
Rousseau, J. J., 178, 185, 186.
Rubinstein, A. G., 172.
Russell, B., 174, 205.
Russo, L. 18, 19.
Ryle, G., 178, 206.
- Saffo, 175.
Saint-Evremond, Ch. de Saint-Denis, sieur de, 28.
Saintsbury, G., 100.
Salcedo Coronel, G., 38.
Salvini, A. M., 35, 100, 101, 104.
Salvucci, P., 119, 209.
Sbisà, M., 246.
Scaligero, G. G., 114, 158, 218.
Scheler, M., 18.
Schelling, F. W. J., 67, 173, 225, 229.
Schiaffini, A., 240.
Schiavo, B., 65, 117.
Schiller, F., 121, 173, 224, 229.
Schmarsow, A., 68.
Schönberg, A., 232.
Schopenhauer, A., 225.
Scudéry, G. de, 218.
Semper, G., 25, 229.
Serano de la Paz, M., 38.
Serini, P., 204.
Sertoli, G., 18, 19.
Settembrini, L., 104.
Sforza Pallavicino, cfr. Pallavicino.
Shaftesbury, A. A. Cooper, conte di, 12, 36, 45, 103, 104, 129-135, 138, 140, 142, 158, 174, 177-180, 182, 186, 198, 199, 201, 204, 206.
Shakespeare, W., 142, 201.
Sidney, Ph., 106, 201.
Smith, A., 134, 234.
Socrate, 222.
Sofocle, 165.
Sorbelli, T., 104.
Sorrentino, A., 102, 115, 199.
Souriau, E., 228.
Spalletti, G., 33, 62, 64, 66-72, 78, 79, 85, 92, 96, 97, 116-119, 123, 124, 140, 194, 197, 230, 241.
Spingarn, J. E., 105.
Spinoza, B., 132, 199.
Spoerri, T., 77.
Spongano, R., 119.
Stein, madame von, 173.
Stevenson, Ch. L., 150.
Stewart, D., 134, 200, 202.
Stolnitz, J., 13, 202.
Stravinskij, L., 232.
Sulzer, J. G., 33, 39, 83, 119.
- Tansillo, L., 107.
Tasso, T., 41, 44, 56, 58, 73, 105-107, 114, 117, 131, 176, 239.
Tassoni, A., 73, 132.
Taylor, A. E., 203.
Taylor, H. W., 198.
Tedesco, S., 19.
Temple, W., 129, 176, 197.
Terrasson, A., 102.
Tesauro, E., 38, 112.
Thomson, J., 130, 176, 197.
Tieghem, Ph. van, 206.
Tindall, W. Y., 241.
Toffanin, G., 101, 103, 115, 117, 122, 125, 198.
Tomitano, B., 114.
Tommaso d'Aquino, san, 68, 104, 105, 118.
Tonelli, G., 100, 104.
Trublet, N. Ch. J., 116.
Turretini, J. A., 204.
- Ulivi, F., 105, 106, 115, 117.
Ungaretti, G., 239.
- Valeri, N., 125, 227.
Valéry, P., 241.
Vallisnieri, A., 103.
Varchi, B., 41, 46, 105.
Varet, G., 204.
Vasoli, C., 105.
Vecchi, A., 102.
Verra, V., 200, 241.
Verre, 161.
Verri, P., 12, 33, 34, 63, 73, 78, 91-95, 97-99, 109, 116, 122, 125, 126.
Vershueren, J., 246.
Vial, F., 102.
Vico, G. B., 33, 46, 51, 52, 54, 55, 61, 62, 66, 90, 102, 112, 115, 117, 119, 133, 136, 166, 174-176, 188, 190, 199.
Villari, P., 119.
Virgilio, 53, 56, 59, 60, 66, 73, 111, 114, 117, 120, 176, 181, 202, 206.
Vitruvio, 68.

Volland, madame, 124.
 Voltaire, F. M. Arouet detto, 30, 73, 83,
 178, 197, 209, 219, 226.
 Warton, J., 71, 99, 130, 142, 176, 197,
 198, 201.
 Warton, Th., 142, 176.
 Webern, A., 232.
 Weinberg, B., 106.
 Wellek, R., 100, 110, 126, 198.
 Winckelmann, J. J., 47, 70, 74, 75, 140,
 162.
 Witt Thorpe, C. de, 200.
 Wolff, Ch., 69, 96, 103, 104, 117, 136, 199,
 227.
 Wölfflin, H., 26, 221.
 Worringer, W. R., 26.
 Wundt, W. M., 195.
 Zani, L., 199.
 Zeno, A., 102, 103.
 Zimmermann, R., 26.
 Zuccari, F., 45.
 Zuccolo, L., 28, 30, 100, 101, 136, 192.

Supplementa

- 1 *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, di Salvatore Tedesco
- 2 *Il corpo dello stile: Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, di Andrea Pinotti
- 3 *Georges Bataille e l'estetica del male*, di Maria Barbara Ponti
- 4 *L'altro sapere: Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, di Elisabetta Di Stefano
- 5 *Tre saggi di estetica*, di Ermanno Migliorini
- 6 *L'estetica di Baumgarten*, di Salvatore Tedesco
- 7 *Le forme dell'apparire: Estetica, ermeneutica ed umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, di Rita Messori
- 8 *Gian Vincenzo Gravina e l'estetica del delirio*, di Rosalba Lo Bianco
- 9 *La nuova estetica italiana*, di Luigi Russo, Elisabetta Di Stefano, Fabrizio Scrivano, Giovanna Pinna, Andrea Pinotti, Pietro Kobau, Rita Messori, Salvatore Tedesco, Annamaria Contini, Oscar Meo, Maddalena Mazzocut-Mis, Stefano Catucci, Roberto Diodato, Giovanni Matteucci, Filippo Fimiani, Silvia Vizzardelli, Elena Tavani, Renato Troncon, Giuseppe Patella
- 10 *Husserl e l'immagine*, di Carmelo Cali
- 11 *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, di Guido Morpurgo-Tagliabue

Taste in 18th-Century Aesthetics

The present volumes collect a series of essays on the “notion of taste” in 18th-century Italy and Great Britain written by the renowned Italian scholar of aesthetics Guido Morpurgo-Tagliabue (1907-1997). These essays were originally published in the early 1960s and have never been reprinted. They constitute an important segment of a history of the notion of taste in 18th-century Europe that Morpurgo-Tagliabue planned to write but never completed.

Almost half a century after their original publication, the significance and value of these essays is dual. On the one hand, they represent, especially in their discussion of Italy, a uniquely broad analysis of an issue central to the development of modern aesthetics, an analysis that to this day proves invaluable for its wealth of information and analytical subtlety. On the other hand, these essays foreground an important phase in the development of Morpurgo-Tagliabue’s thought, as he moved from the phenomenological empiricism of the 1950s to a linguistic-semiotic focus in the 1970s and 1980s. From this perspective, the essays represent a crucial source to recover and reconstruct Morpurgo-Tagliabue’s long and passionate investigation of issues related to art and the aesthetic experience. For this reason, the editors of the present volume have decided to include also the 1962 essay “Taste and Judgement” which, together with other essays written contemporaneously or right after the historiographic ones, represents a sort of theoretical conclusion.

The editors, Luigi Russo and Giuseppe Sertoli, have paid particularly careful attention to the textual edition of the essays and the apparatus of notes. They have also added a bibliographic appendix which reveals in unprecedented ways Morpurgo-Tagliabue’s impressively broad and diversified scholarly output.