

Andrea Gatti

Le oscillazioni del gusto. Teoria e prassi del giudizio estetico in età moderna

Fra le principali direttrici lungo le quali può muoversi l'indagine sul gusto v'è da un lato un approccio di tipo gnoseologico, relativo al gusto come facoltà di cui si studiano le cause, la natura e gli effetti a partire da aspetti puramente percettologici, fino alla verifica del suo operare in termini di reazione immediata (*aisthesis*, sensazione) o di valutazione razionale. Quest'ambito di indagine rientra nel plesso delle scienze dello spirito e, per il periodo in esame, coinvolge in Inghilterra filosofi di prima grandezza come Locke, Shaftesbury, Berkeley, Hume, Burke, Reid, intervenuti sul tema del gusto non in termini sporadici o a margine di altre e più nodali riflessioni, bensì puntualmente.

V'è poi un tipo di analisi che del gusto considera non le condizioni a priori, bensì gli effetti immanenti e applicati, riscontrabili nel tipo di arte prodotta e apprezzata in un certo periodo, nel definirsi di correnti artistiche e critiche i cui ideali siano espressione di uno "spirito dei tempi" e di standard estetici più o meno condivisi. Si tratta in questo caso di un gusto inteso nelle sue valenze performanti e attuative, ostensivo delle proprie dinamiche e dei propri esiti: quel gusto, insomma, di cui la storiografia critica reca testimonianza.

Intento di questa relazione è mettere a confronto i due tipi di approcci al fine di verificare i modi in cui il gusto nel suo assetto categoriale e nominale si rapporta ad applicazioni e procedure contestualizzate, e vedere quale relazione sia possibile istituire – non solo in ottica settecentesca – fra il gusto teorizzato dai filosofi e il gusto applicato dai critici.

Lo scopo è ovviamente indicare il portato attualissimo della lezione degli autori del XVIII secolo inglese in materia: non soltanto per ribadire la loro importanza sul piano storiografico, ma anche per giustificare e spiegare il nostro occuparcene oggi.

Andrea Gatti Le oscillazioni del gusto. Teoria e prassi del giudizio estetico in età moderna

La questione del gusto è fra le più dibattute del Settecento inglese, come testimonia l'ampia e preziosa messe di referti superstiti. La ragione sta nella rilevanza e nell'interesse che il tema solleva in virtù delle sue implicazioni non solo estetiche, ma anche gnoseologiche, cosmologiche, morali; diviso com'è fra concezioni neoplatoniche ed altre di matrice lockeana, il gusto si fa infatti emblematico – e diventa di fatto uno dei campi privilegiati di verifica – di quella diatriba fra razionalismo ed empirismo che anima la ricerca filosofica britannica in età moderna.

Al fine di rendere subito evidenti i nodi problematici sottesi a questa indagine, intendo considerare prima la *pratica* che la *teoria* estetica settecentesca, prendendo come segno dell'“infinita varietà” del gusto i giudizi di tre *maîtres à penser* settecenteschi riguardo a un artista che occupa, a partire proprio dal XVIII secolo (ma non per giudizio subito concorde), il vertice assoluto nel proprio campo: Michelangelo.

In Inghilterra il primato di questo artista diventa irrefutabile solo nella seconda metà del secolo; ancora ai suoi inizi, formula un giudizio molto tiepido sul Buonarroti uno dei maggiori esponenti della filosofia (o di certa filosofia) d'inizio secolo: Lord Shaftesbury, riconosciuto iniziatore della moderna riflessione sul bello, esperto e appassionato di pittura, committente e mecenate d'artisti, versato nelle questioni estetiche non solo da teorico, ma anche da fruitore e critico. In una serie di note sulle arti visive redatte nel 1712 Shaftesbury contesta a Michelangelo certi difetti di grazia, di fluidità nel disegno, di chiarezza nella composizione. “Le sue figure”, commenta il filosofo, “si agitano e contorcono senza ragione: testimoniano grandi capacità nel disegno, nell'anatomia ecc, ma senza che se ne comprenda il fine”, lamentando così nel virtuosismo compiaciuto e nell'impeto figurativo michelangioleschi l'assenza di quel controllo emotivo ed espressivo che nel “divino Raffaello”¹ appare invece esemplarmente esibito.

Dopo la metà del secolo, Sir Joshua Reynolds, *primus inter pares* fra i pittori del suo tempo, si dimostra anche teorico di vaglia pubblicando una serie di *Discorsi sull'arte* (1769-90) che sono oggi annoverati fra i testi capitali dell'estetica inglese settecentesca. In quei *Discorsi* Reynolds condivide inizialmente il giudizio di Shaftesbury sull'eccellenza di Raffaello, salvo poi ribaltar-

¹ *Plastics, or the Original Progress and Power of Designatory Art* (1712), in *Second Characters, or The Language of Forms* (1712), ed. by B. Rand, Cambridge, CUP, 1914, p. 157: “[...] the divine Raphael in this respect far beyond Michael Angelo, whose figures labour and toil though without reason, showing great learning in design, anatomy, etc., but without cause”. Ove non diversamente indicato, la trad. it. è di chi scrive. Sulle teorie artistiche e gli assunti critici di quest'opera vd. B. RAND, Introd. a *Second Characters*, cit., pp. XI-XXVIII; pp. XXIV-XXVIII; inoltre, vd. la rec. di E. ALBEE, “Philosophical Review”, XXV, 1916, pp. 182-187, e il mio “Il gentile Platone d'Europa”. *Quattro saggi su Lord Shaftesbury*, Prefaz. di G. Pugliese Carratelli, Udine, Campanotto, 2000, pp. 83-143 (IV. “I mancati emblemi dei *Second Characters* di Lord Shaftesbury”).

lo completamente e giungere, negli scritti della maturità, ad esaltare Michelangelo come pittore sommo e ineguagliabile, definendolo “poeticamente eccelso”, dotato di “un’immaginazione fra le più poetiche e sublimi”², e facendo di lui un modello per ogni aspirante artista, oltre che per se stesso: “Se dovessi ricominciare daccapo”, scrive nel suo ultimo *Discorso* e alla fine di una lunga e ammiratissima carriera, “seguirei le orme di quel grande maestro: baciare l’orlo della sua veste, cogliere la più piccola delle sue perfezioni, sarebbero sufficiente gloria e distinzione per un uomo ambizioso”³.

Nei primi anni dell’Ottocento uno dei più feroci oppositori dell’accademico Reynolds fu l’eccentrico e visionario William Blake, poeta e pittore confinato ai margini del *mainstream* artistico londinese, gloriato d’un riconoscimento per lo più postumo, esponente d’un clima culturale e di un gusto preromantico che si stenta a credere potesse allignare nello stesso luogo che pochi anni prima aveva espresso il neoclassicismo dell’età augustea. Ebbene Blake dichiara a sua volta smisurata ammirazione per Michelangelo non solo riconoscendone l’arte sublime e inimitabile, “perfetta, eterna, insuperabile, un dono di Dio”⁴, ma anche imitandone i modi e disegnando forme che per anatomiche enfatiche e pose azzardate ne riprendono esplicitamente gli stilemi iconografici. Il giudizio positivo di Blake su Michelangelo, però, scendeva da teorie e ideali estetici diametralmente opposti a quelli di Reynolds; questi concepiva l’arte come descrizione di caratteri generali e universali, mentre Blake riconosceva come principio estetico fondativo dell’arte l’attenzione al particolare, tanto da dichiarare, senza mezzi termini, che solo un “idiota”, sono parole sue, poteva davvero sostenere teorie artistiche simili a quelle espresse dai *Discorsi*⁵.

² J. REYNOLDS, *Discorso XV* (1790), in *Discorsi sull’arte* (1769-1790), trad. it. di P. Prestini, note di B. Lotti, a cura di A. Gatti, Segrate (MI), Nike, 1997, p. 251. Sull’estetica e la critica reynoldsiana, M. MACKLEM, *Reynolds and the Ambiguities of Neo-Classical Criticism*, “Philological Quarterly”, XXXI, 1952, pp. 383-398; W.J. HIPPLE JR., *General and Particular in the Discourses of Sir Joshua Reynolds*, “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, XI, 1953, pp. 231-247; J.L. MAHONEY, *Reynolds’s “Discourses on Art”: The Delicate Balance of Neoclassic Aesthetics*, “British Journal of Aesthetics”, XVIII, 1978, pp. 126-136; A. GATTI, “Et in Britannia Plato”. *Studi sull’estetica del platonismo inglese*, Bologna, Clueb, 2001, pp. 63-129 (2. “Quale ‘natura come norma estetica? La Theory of Painting di Sir Joshua Reynolds”); inoltre vd. la mia Introduzione a REYNOLDS, *Discorsi sull’arte*, cit., pp. VII-XLIX, con bibliografia (pp. XLIII-XLIX), e I “*Discorsi sull’arte*” di Sir Joshua Reynolds, “Aurea Parma”, LXXXII, 1998, pp. 277-286.

³ REYNOLDS, *Discorso XV*, cit., pp. 259 s.

⁴ W. BLAKE, *A Descriptive Catalogue* (1809), in *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. by D.V. Erdman, Comment. by H. Bloom, New York, Anchor Press-Doubleday, 1988, p. 544, nr. V: “Painting and Sculpture as it exists in the remains of Antiquity and in the works of more modern genius, is Inspiration, and cannot be surpassed; it is perfect and eternal. Milton, Shakspeare [*sic*], Michael Angelo, Rafael, the finest specimens of Ancient Sculpture and Painting, and Architecture, Gothic Grecian, Hindoo and Egyptian, are the extent of the human mind. The human Mind cannot go beyond the gift of God, the Holy Ghost”.

⁵ “[...] To Generalize is to be an Idiot. To particularize is the Alone Distinction of Merit - General Knowledges are those Knowledges that Idiots possess” (*Annotations to The Works of Joshua Reynolds*

S'è voluto qui evocare la vicenda settecentesca del giudizio critico su Michelangelo proprio perché emblematica del problema sollevato dal rapporto fra gusto teoretico e applicato: nel caso di Shaftesbury e Reynolds la medesima poetica, ispirata a un gusto classicista, dà luogo a due giudizi contrastanti; mentre nel caso di Reynolds e Blake sono due estetiche contrastanti a dare origine al medesimo giudizio.

Poiché la relazione fra teoria e pratica del gusto risulta tutt'altro che chiara e distinta, e l'estetica pare inefficace a orientare l'esercizio critico allo stesso modo in cui un libretto di istruzioni può dire tutto sui meccanismi di un'auto ma non come guidarla, converrà volgere lo sguardo dal gusto applicato a quello teorizzato per verificare se e quanto l'analisi settecentesca del gusto giovi a intendere più chiaramente le condizioni e i modi del rapporto (o dell'apparente discrasia) fra estetica e critica.

Ora, per riassumere la questione in termini generali, uno dei dati più spesso emergenti nella definizione settecentesca di gusto è la sua contrapposizione a una sensibilità estetica innata (l'*aesthetical sense*), intesa come dotazione fisiologica dell'individuo e al pari degli altri sensi istintivamente e immediatamente reattiva a sollecitazioni esterne: come il naso non può fare a meno di avvertire gli odori e gli occhi di vedere la luce; al contrario, il *gusto* sarebbe invece esito di un processo volontariamente intrapreso, e attuerebbe un processo di valutazione attiva, ponderata e analitica.

Per quanto riguarda invece la ricerca sul gusto, questa è caratterizzata da una costante tensione fra il riconoscimento della soggettività del giudizio estetico come dato ineludibile e costitutivo e lo sforzo contrapposto di evitare le sabbie mobili del relativismo, oltre che dalla ricerca di una base fondata in grado di ricondurre il giudizio estetico, per quanto possibile, entro i limiti della ragione⁶: a partire proprio da Shaftesbury, spesso citato come teorico della sensibilità estetica, sebbene egli insista in più luoghi sulla natura razionale e mediata del giudizio estetico⁷.

Nei *Moralists* (1709), egli osserva che il bambino è naturalmente attratto dalle figure che presentano armonia, simmetria e proporzione, dalle quali

[1798], *ivi*, pp. 635-662: p. 641). Sulla disputa Blake-Reynolds vd. A. GATTI, «*Et in Britannia Plato*», cit., pp. 131-156 (3. «La 'rivolta anticlassica' nell'estetica inglese tardosettecentesca. William Blake, John Constable e William Wordsworth»: pp. 136-143).

⁶ Per un resoconto del dibattito sul gusto nel Settecento inglese vd. almeno B. DENVIR, *The Eighteenth Century: Art, Design, Society, 1689-1789*, London, Longmans, 1983; G. DICKIE, *The Century of Taste: the Philosophical Odyssey of Taste in the Eighteenth Century*, Oxford, OUP, 1996; J. BLACK, *A Subject for Taste. Culture in Eighteenth-Century England*, London, Hambledon and London, 2005.

⁷ Non solo la critica più o meno recente, ma anche i filosofi settecenteschi trattennero dell'estetica di Shaftesbury soprattutto gli aspetti legati alla sensibilità, Hutcheson *in primis*. Vd. in proposito quanto ne ho scritto in «*Il gentile Platone d'Europa*», cit., pp. 27-46 (II. «Sul problema del giudizio estetico in Lord Shaftesbury»); inoltre, S. GROTE, *Hutcheson's Divergence from Shaftesbury*, «*Journal of Scottish Philosophy*», 4, 2006, pp. 159-172.

trae un immediato piacere estetico⁸. Il gusto, spiega Shaftesbury, è però altra cosa rispetto a questo naturale *aesthetic sense*, esattamente come la virtù differisce dalla naturale inclinazione al bene. In un luogo fin troppo celebre, Shaftesbury obietta che non può giudicarsi virtuoso un animale che abbia ricevuto dalla natura un'indole inoffensiva e una naturale mitezza, bensì solo quella creatura che si sia innalzata alla "scienza o riflessione di ciò che è buono o cattivo, ammirevole o biasimevole, giusto o ingiusto"⁹; in altre parole, virtuoso è solo colui che *sceglie* di essere tale. La medesima posizione intellettualistica egli difende in materia di gusto: "Siamo *noi stessi* a creare e formare il nostro gusto; se decidiamo di *correggerlo*, allora la cosa è in nostro potere"¹⁰. Perché a differenza dell'*aesthetic sense* il gusto non è un dono di natura, ma una conquista: "Quanto tempo ci vuole per formare un gusto sicuro! Quante cose ci turbano e ci danno fastidio all'inizio, per poi considerarle le bellezze più perfette! Infatti non acquistiamo subito quella capacità di cogliere tali bellezze, sono necessari fatica, impegno e tempo per coltivare un talento naturale, per quanto capace e assai promettente"¹¹.

Shaftesbury produce allora una metodica del gusto – poi ripresa puntualmente da altri teorici settecenteschi – nella quale è racchiuso uno dei motivi fondamentali a intendere il rapporto fra teoria e pratica del giudizio estetico. Il brano è in una lettera del 1709 a Michael Ainsworth, un giovane studente in partenza per l'Italia, luogo d'elezione per l'affinamento del gusto¹²:

⁸ "È sufficiente considerare la più semplice delle figure, ad esempio una sfera, un cubo o un dado. Perché anche un bambino gode nel vedere per la prima volta queste proporzioni? Perché preferisce la sfera, il cilindro e l'obelisco e disprezza invece le altre figure che, in confronto a questo, appaiono irregolari? [...] certe figure sono dotate d'una bellezza naturale che viene subito riconosciuta dall'occhio quando percepisce un oggetto" (*I Moralisti* III 2 [1709], trad. it. di A. Taraborrelli, a cura di A. Gatti, Palermo, Aesthetica, 2002, p. 129).

⁹ "Soltanto in un caso possiamo definire una creatura degna e virtuosa: quando possiede la nozione di un comune interesse, e si innalza alla riflessione o scienza di ciò che è moralmente buono e cattivo, ammirevole o biasimevole, giusto o ingiusto. Infatti se diciamo volgarmente che un cavallo cattivo è vizioso, non diremo mai che un cavallo buono, o qualunque altra bestia stolta e priva d'intelligenza che pur sia d'indole buona, sono degni e virtuosi" (*Saggio sulla virtù e il merito* I 2, 3 [1699], in *Saggi morali*, a cura di P. Casini, Bari, Laterza, 1962, pp. 112 s.).

¹⁰ "'Tis We *our-selves* create and form our TASTE. If we resolve to have it *just*; 'tis in our power [...]" (*Miscellaneous Reflections* III 2 [1711], in *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* [1713], ed. by Ph. Ayres, Oxford, Clarendon Press, 1999, II, p. 218).

¹¹ *I Moralisti*, cit., p. 123.

¹² Lettera del 28 gennaio 1709: "You are now going to learn what is excellent and beautiful in the way of painting. You will go where there are many pictures of many different hands, and quite contrary in their manner and style. You will find many judges of different opinions [...]. How is it you should form your relish? By what means shall you come to have a right admiration yourself, and praise and imitate only what is truly exquisite and good in the kind? If you follow your sudden fancy and bent; if you fix your eye on that which most strikes and pleases you at the first sight; you will most certainly never come to have a good eye at all [...]. Make it a solemn rule to yourself, to check your own eye and fancy, which naturally, leads to gaiety; and turn it strongly on that which it cares not at first to dwell upon. [...]"

Andrea Gatti Le oscillazioni del gusto. Teoria e prassi del giudizio estetico in età moderna

Sei in procinto di apprendere ciò che è eccellente e bello in pittura. Andrai dove si conservano molti dipinti, eseguiti da molte differenti mani e del tutto diverse per maniera e stile. Troverai molti critici di opinione diversa [...]. Come farai dunque a formare il tuo gusto? Per quali mezzi giungerai ad avere una capacità di giudizio personale e a lodare e imitare solo quello che è veramente valido e superiore in arte? Se segui il tuo capriccio spontaneo e mutevole; se fissi il tuo occhio su quello che più ti colpisce e piace a prima vista, certamente non arriverai mai ad avere un buon occhio affatto [...]. Imponiti questa regola solenne: terrai sotto controllo il tuo occhio e la tua fantasia, i quali tendono naturalmente alle cose piacevoli e facili, e li costringerai a fermarsi su ciò che dapprima non li coinvolge [...]. Concentrati solo sui più nobili, straordinari e studiati pezzi di coloro che sono riconosciuti da tutti come *Virtuosi*, e sono ammirati da quanti vengono chiamati con lo stesso nome. Se non trovi alcuna grazia o bellezza al primo sguardo, osserva ancora; continua a studiare quei capolavori: e quando ti sembra di aver finalmente intuito la loro bellezza, coltiva quell'intuizione, approfondiscila e impegnati fino a quando non sarai riuscito a procurarti un gusto perfetto che ti consenta di apprezzare e giudicare ciò che è davvero bello.

Gli elementi qui richiamati da Shaftesbury – educazione intellettuale del gusto, verifica fondata sul *consensus gentium*, dialettica giudizio-esperienza – ricorrono frequentemente nei trattati d'estetica settecenteschi. Basti qui richiamare a confronto una pagina dai *Piaceri dell'Immaginazione* di Joseph Addison (1712), testo fra i più influenti del XVIII secolo in materia estetica e composto a pochi anni di distanza dalla lettera ad Ainsworth¹³:

Se poi uno desiderasse di sapere se possedga una tal facoltà [*scil.* il gusto], gli farei leggere e rileggere le opere famose dell'antichità che hanno superato la difficile prova degli anni e dei luoghi; ovvero quelle opere dei moderni che godono del plauso della componente più raffinata dei nostri contemporanei. Se, immergendosi nella lettura di tali opere, costui non si sorprenderà deliziato in sommo grado, ovvero se, leggendo i passi più celebrati di quegli autori, si sorprenderà freddo e indifferente, allora egli dovrà concludere (come fin troppo spesso accade fra i lettori privi di gusto) che non è l'autore a essere privo delle qualità che lo hanno sempre fatto ammirare, ma che è lui stesso a mancare della facoltà di saperle riconoscere.

fix yourself upon the nobler, more masterly and studied pieces of such as were known *Virtuosos*, and admired by all such. If you find no grace or charm at the first looking, look on; continue to observe all that you possibly can: and when you have got one glimpse improve it; copy it; cultivate the idea; and labor, till you have worked yourself into a right Taste, and formed a relish and understanding of what is truly beautiful in the kind" (*Several Letters Written by a Noble Lord to a Young Student at the University*, in *Characteristics of Men, &c.*, Basel, J.J. Tourneisen and J.L. Legrand, 1790, I, pp. 329-339; pp. 334 s.).

¹³ J. ADDISON, *I Piaceri dell'Immaginazione* (1712), trad. it. di G. Miglietta, a cura di G. Sertoli, Palermo, Aesthetica, 2002, p. 24; vd. anche la Presentaz. di G. Sertoli (*ivi*, pp. 7-19) per un'analisi del pensiero estetico di Addison, riguardo al quale mi permetto anche di rimandare al mio "*Et in Britannia Plato*", cit., pp. 17-61 (1. "Intelletto e idea nei *Pleasures of the Imagination* di Joseph Addison").

Questo assunto verificazionista *ante litteram* appare ripreso anche da Hume, il quale ribadisce che la validità di un giudizio non trova altra conferma oggettiva che nel confronto col verdetto consolidato dei critici, il quale solo “costituisce la vera regola del gusto e della bellezza”¹⁴. Soprattutto, Hume istituisce un legame ulteriore fra gusto ed esperienza, enfatizzando la derivazione del primo dalla seconda, proprio come Shaftesbury: nulla infatti può accrescere e migliorare una naturale disposizione al bello “se non la pratica in un’arte particolare e l’esame e la contemplazione frequente di una specie particolare di bellezza”¹⁵.

Questa estetica del gusto, caratterizzata da aspirazioni teoretiche e assunti metodologici derivati dalla tradizione empiristica, trova conferma ancora in Thomas Reid¹⁶, che pure in metafisica postula un deciso ritorno ai dettami del senso comune (*common sense*), dopo che in Hume s’era ben visto, secondo Reid, a quali teratologie logiche portano inevitabilmente idealismo e scetticismo – entrambi filiazioni dirette di presupposti empiristici; simile metafisica perde però di vitalità verso la fine del secolo, lasciando spazio a una corrente di reazione che attua una fuga dalla ragione verso posizioni assai prossime al misticismo e all’irrazionalismo; corrente della quale fu iniziatore Rousseau e in Inghilterra ebbe per sostenitori William Hazlitt, William Godwin e, sul fronte artistico, il già menzionato Blake.

Così, evidenziati alcuni dei punti nodali della riflessione settecentesca sul gusto, si possono ora riconsiderare il rapporto fra estetica e critica, e i motivi per i quali estetiche identiche possono produrre giudizi diversi e viceversa. E poiché la teoria moderna del gusto ruota in Inghilterra intorno al concetto di *esperienza*, sarà opportuno sottoporre a vaglio critico le ambigue valenze di questo concetto, sciolte le quali potrà meglio valutarsi l’attualità e l’utilità delle indicazioni settecentesche.

Che si possa istituire un rapporto diretto fra arte e filosofia è noto né conviene diffondersi troppo al riguardo. Nella sua declinazione estetica, la filosofia segue inevitabilmente le vicende dell’arte e di quelle è chiamata a restitui-

¹⁴ D. HUME, *La regola del gusto* (1758), in *Saggi di estetica*, a cura di I. Zaffagnini, Parma, Pratiche, 1995, pp. 39-62: p. 55, con la discussione di E. FRANZINI - A. GATTI, “La gran varietà dei gusti”. *A proposito dei Saggi di estetica di David Hume*, “Quaderni utinensi”, VIII (15-16), 1989, ma 1993, pp. 383-391. Numerosi gli studi sull’estetica humeana, molti dei quali pubblicati in anni recenti; sul tema particolare del gusto vd. almeno TH.A. GRACYK, *Rethinking Hume’s Standard of Taste*, “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 52, 1994, pp. 169-182; D. TOWNSEND, *Hume’s Aesthetic Theory: Taste and Sentiment*, London, Routledge, 2001; B. RIBEIRO, *Hume’s Standard of Taste and the de gustibus Sceptic*, “British Journal of Aesthetics”, 47, 2007, pp. 16-28.

¹⁵ HUME, *La regola del gusto*, cit., p. 55.

¹⁶ Sull’estetica di Reid vd. la mia introd. a TH. REID, *Lezioni sulle belle arti* (1774), a cura di A. Gatti, Bologna, Clueb, 2008, pp. 9-38, con bibliografia (p. 38).

re il senso. Per converso, è noto che il pensiero neoplatonico influenza l'arte del Rinascimento, le dottrine della Controriforma condizionano le arti figurative del Seicento, l'estetismo italiano e l'*aesthetic movement* vittoriano sono fortemente tributari della filosofia di Nietzsche, il simbolismo e il surrealismo devono molto agli studi di Freud – il quale a sua volta attinge al campo dell'arte per svolgere le proprie indagini psicoanalitiche. Ma quale che sia il rapporto fra le due discipline madri, il gusto teoretico e quello applicato non sembrano mantenere la stessa contiguità o reciproca influenza: possiamo facilmente comprendere il movimento ascendente che porta dal gusto applicato alla sua ipostatizzazione teoretica; più complicato quello discendente, atto a chiarire il modo in cui un'*idea* di gusto potrebbe influenzarne la pratica.

Oltretutto, nella definizione di *buon gusto* occorre evitare uno spostamento di fattori all'altro sul piano delle facoltà soggettive. Il buon gusto, per esempio applicato all'arte, è quello che sa distinguere fra opere buone e cattive. Si trascuri per il momento l'obiezione, fin troppo ovvia, che il concetto di "arte buona" scende già da una valutazione di gusto, il che innesterebbe una polemica sul mancato fondamento di un canone generale che dovrebbe ratificare la legittimità della sua applicazione particolare – mi occuperò di questo fra poco. Quel che importa è che in tal caso avviene il trasferimento del gusto dal campo della gnoseologia a quello dei valori. Perché a quel punto il gusto può aspirare ad essere *buon gusto* solo se possiede schemi valutativi e parametri appunto di arte *buona*: se sa che l'arte deve rispondere a certi requisiti, a certe aspettative. Insomma, il gusto applicato giudica buona un'arte che fa questo e questo, che si presenta così e così.

Tuttavia, una concezione di ciò che l'arte deve essere trascende lo specifico ambito del gusto e impone a questo le vesti improprie della normativa artistica, col risultato che il *buon gusto* si risolve a quel punto in canone atto a inibire, anziché favorire, l'esperienza estetica. Una concezione determinata di arte e di ciò che essa deve essere imbriglia il gusto entro una sorta di ideologia la quale – come in ogni altro campo – paralizza il senso critico. Lo si vede esemplarmente proprio in Shaftesbury, reso cieco alle qualità dell'arte michelangiolesca verosimilmente *anche* dalle sue convinzioni etiche. Egli era infatti prima di tutto un moralista e al centro del suo impegno filosofico poneva il progresso individuale e sociale. In polemica coi razionalisti e gli empiristi del suo tempo, Shaftesbury negava l'utilità di una metafisica delle passioni che non abbia poi effetti sul loro governo, o di una analitica astratta e generale delle idee che non faccia chiarezza su idee particolari come quelle di buono, giusto, vero ecc.¹⁷. Così, si può ragionevolmente ipotizzare che

¹⁷ "All learning, or whatever else, either in theology, or other science, which has not a direct tendency to render us honest, milder, juster, and better, is far from being justly so called. And even all that

attraverso le lenti dell'ideologia Shaftesbury abbia visto in Michelangelo un'arte che diventa fine, non mezzo, narcisisticamente compiaciuta di se stessa anziché strumentale a un'edificazione morale e spirituale; un'arte che si fa ammirare ma non stimola riflessioni, non ammaestra, non illumina ("senza uno scopo") e dunque contrastante con la sua *idea* di arte e estranea al suo gradimento, quale che sia la qualità dell'esecuzione formale. Shaftesbury consigliava allo studente di *guardare* per comprendere e apprezzare, ma lui stesso non sembra raccomandare il proprio metodo, giacché stupisce che *guardando* Michelangelo egli non abbia visto che anatomie esuberanti e pose esagitate. Al contrario, cosa vide nell'*Ultima comunione di San Girolamo* di Domenichino (1614; fig. 1) per definirlo "il dipinto più bello del mondo"¹⁸? Risponde Shaftesbury: "un mistero sacro visto con gli occhi della fede"¹⁹; tuttavia, Michelangelo ha rappresentato nella sua opera un mistero non meno sacro o sublime, né l'ha contemplato con occhi meno ispirati. Oltretutto, il *Giudizio* michelangiolesco era in Italia uno dei "più nobili, straordinari e studiati pezzi da coloro che sono riconosciuti da tutti come *Virtuosi*", secondo quanto recita la lettera a Micklethwayte: possibile ignorasse Shaftesbury – che pure nel nostro Paese visse lungamente e fino all'ultimo suo giorno – che i *virtuosi* tanto avevano apprezzato e studiato Michelangelo da giungere agli eccessi del manierismo? Nel 1712 Shaftesbury fece eseguire al pittore napoletano Paolo de Matteis un dipinto sul mito di *Ercole al Bivio* (fig. 2), tenendo l'artista sotto la sua inflessibile e invasiva sorveglianza e impartendogli direttive puntuali. Quest'ultime furono addirittura trascritte in un trattato nel quale Shaftesbury illustra come eseguire fin nei minuti dettagli quel soggetto, da lui investito delle più nobili valenze allegorico-morali²⁰: ad altri di giudicare se alla fine tutta quella teoresi abbia dato effettivamente vita a un capolavoro.

Tuttavia, Shaftesbury è un filosofo, né gli si richiede di saper apprezzare un poema o una scultura come di svolgere lucidamente un ragionamento. Ben diverso è invece il caso di quei pittori suoi connazionali – Jonathan Richardson, William Hogarth, Joshua Reynolds, Henry Fuseli, William Blake – che vengono annoverati anche fra i maggiori teorici dell'arte settecen-

philosophy which is built on the comparison and compounding of ideas, complex, implex, reflex, and all that din and noise of metaphysics [...] are so far from being necessary improvements of the mind, that, without the utmost care, they serve only to blow it up in conceit and folly, and render men more stiff in their ignorance and vices" (Lettera del 28 gennaio 1709, cit., p. 330).

¹⁸ "[...] the best picture in the world, Domenichino's St Jerome" (*Plastics*, cit., p. 119).

¹⁹ "[...] St Jerome taking the host. A sacred mistery seen with the eyes of faith [...]" (*ivi*, p. 191).

²⁰ *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules* (1712), in *Second Characters*, cit., pp. 30-61. Su questo trattato di Shaftesbury vd. il mio "*Il gentile Platone d'Europa*", cit., pp. 95-101, con bibliografia relativa (pp. 127-133).

Andrea Gatti Le oscillazioni del gusto. Teoria e prassi del giudizio estetico in età moderna



1. Domenico Zampieri, detto il Domenichino, *Ultima comunione di San Girolamo*, 1614. Città del Vaticano, Musei Vaticani.



2. Paolo De Matteis, *Ercole al bivio*, 1712. Oxford, Ashmolean Museum.

Andrea Gatti Le oscillazioni del gusto. Teoria e prassi del giudizio estetico in età moderna

teschi: nessuno più loro infatti dovrebbe mostrare corrispondenza fra teoria e pratica del gusto, o applicare in pittura i principi postulati negli scritti d'estetica. Tuttavia, il dover essere dell'arte esercita anche in questi *peintres-philosophes* un potere molto labile contro l'anarchia del gusto, il quale trova ben pochi vincoli di natura razionale al suo libero e spontaneo condursi. È una schizofrenia tutt'altro che infrequente: Vasari è un alfiere dell'estetica del classicismo, ma in arte rimane un manierista e nei suoi quadri profonde quei vizi di stile che censura negli scritti; nel suo trattato sull'*Analisi della Bellezza* (1753), Hogarth riduce l'arte a un fatto essenzialmente tecnico, sostenendo che questa dovrebbe soprattutto divertire l'occhio, non impegnare la mente: i suoi dipinti satirici, impietosi, talvolta sguaiati, non sembrano però eseguiti perché l'occhio della società inglese si diverta a seguirne le linee serpentine, ma perché in quella volgarità grottesca essa si riconosca e trovi stimolo a correggersi²¹. Allo stesso modo Reynolds prescrive nei suoi *Discorsi* un'arte informata al principio di generalizzazione²², salvo dipingere poi nel 1788 un autoritratto con gli occhiali: particolare estremamente individuato.

Dunque, nessuna considerazione teorica o verifica fattuale autorizza a ritenere che a una metafisica di tipo empiristico, per esempio, debba corrispondere un gusto concentrato sugli aspetti fisiologici, sensibili, esecutivo-formali di un'opera d'arte; o, al contrario, che una metafisica di tipo neoplatonico enfatizzi e privilegi inevitabilmente opere dai significati disvelanti, veritativi, un'arte più dei contenuti che delle forme. Vista dunque la scarsa autorità della metafisica a spiegare il gusto nei suoi compiti e nel suo esercizio, non resta che considerare il loro rapporto secondo quel concetto di *esperienza* raccomandato dai filosofi del Settecento.

Le difficoltà, a dire il vero, insidiano anche questo approccio, perché emerge il paradosso che se il gusto si sviluppa e si definisce per *esperienza* dell'arte, allora si è costretti ad inferire che per ogni nuova corrente artistica della quale *si stia per fare esperienza*, il gusto è destinato a rivelarsi del tutto inaffidabile. Di fatto, se possiamo verificare la validità del gusto solo su quell'arte che ha dato più lungamente e alla maggior parte delle persone un piacere estetico, come regolarci in presenza di capolavori non *ancora* riconosciuti o da riconoscere per tali? Come confidare nella nostra valutazione riguardo a quelle opere intorno alle quali l'esperienza non ha ancora consolidato il giudizio?

²¹ Vd. in proposito W. HOGARTH, *L'Analisi della Bellezza* (1757), trad. it. a cura di C.M. Laudando, Presentazione di L. Di Michele, Palermo, Aesthetica, 2001, pp. 59-62 in partic. (v. "Dell'intrico"). Una ricostruzione della biografia hogarthiana, centrata anche sull'attività artistica e sulla riflessione estetica del pittore, offre J. UGLOW, *William Hogarth. A Life and a World*, London, Faber and Faber, 1997.

²² Vd. *supra*, pp. 76 s.

Oggi ci appare chiaro il senso del *ready made*, del cubismo e della pop art, perché quelle stesse correnti ci hanno insegnato a giudicarle, hanno fornito strumenti di cui il nostro armamentario critico – in assenza di *esperienza* – era ovviamente privo. Il che spiegherebbe la nostra perplessità di fronte alle provocazioni dell'arte contemporanea, così come gli errori di giudizio nei quali spesso incorrono anche gli esperti del settore. È fin troppo noto il caso dello scrittore e letterato André Gide, il quale respinse clamorosamente il manoscritto del primo capitolo della *Recherche*; ma a sua volta Bernard Berenson, il più autorevole critico d'arte di primo Novecento, dispense l'arte del giovane Picasso come l'inaccettabile beffa di un abile mistificatore²³. Di fatto, fondare il gusto e la sua validità sull'esperienza equivale ad affermare che il gusto applicato può essere solo retroflesso, può giudicare solo l'arte già compresa e valutata e, come l'hegeliana noddola di Minerva, librarsi in volo quando il giorno è al termine. Non è possibile giudicare nuove forme d'arte perché per farlo bisognerebbe fossero già note; come dire: non è possibile leggere questo libro scritto in un alfabeto sconosciuto perché la spiegazione dell'alfabeto è nel libro stesso.

Il che porta al paradosso ulteriore che se il gusto funzionasse al modo in cui lo descrivono gli empiristi, e secondo quel concetto di esperienza, allora l'arte non compirebbe alcun avanzamento. Non v'è infatti motivo di ritenere che il gusto dell'artista funzioni diversamente da quello del fruitore, così che in teoria l'artista può produrre solo opere conformi al gusto (o al concetto di arte) da lui già esperito, adeguate a schemi di validità e bontà già esistenti. È un'ipotesi ovviamente invalidata dall'esperienza stessa, perché se l'arte progredisce e si evolve è proprio in virtù delle nuove e inesplorate strade che vengono intraprese dal genio, dalla sua capacità di dar vita e imporre un *nuovo* gusto critico.

Come uscire dunque da questa aporia? Una soluzione è offerta dalle teorie dell'ispirazione, della grazia, del *furor creativus*, secondo cui l'artista in

²³ Cf. *Tramonto e crepuscolo. Ultimi diari 1947-1958* (1963), trad. it. di A. Anrep, a cura di N. Mariano, Prefaz. di E. Cecchi, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 336 ("30 apr. 1955"): "È chiaro che oggi i più giovani di loro [*scil.* i pittori] hanno eliminato tutto quello che faceva della pittura un'arte; scarabocchiano e sfregano senza disegno, senza volere rappresentare nulla, fieri di chiamare la loro arte 'astratta', 'non rappresentativa'. Picasso lo fa burlandosi di noi". E ancora, in *Abbozzo per un autoritratto* (1949), trad. it. di A. Loria, Firenze, Electa, 1949, p. 68, Picasso è per Berenson "quel proteiforme acrobata della pittura, sempre pronto a saltare di qua e di là, a mettersi ogni maschera, a indossare qualsiasi variopinto costume, a torcersi fino ad assumere gli aspetti più diversi e sempre con abbacinante destrezza [...]". Sull'estetica di Berenson mi permetto di rimandare al mio *Piacere estetico e metodo critico. Bernard Berenson fra Russell, James, Bergson e Croce*, in *"In partibus Clivus". Scritti in onore di Giovanni, Pugliese Carratelli*, a cura di G. Fiaccadori, con la collaborazione di A. Gatti e S. Marotta, Napoli, Vivarium, 2006, pp. 625-701, con bibliografia (pp. 693-701).

uno stato di rapimento accede a visioni e intuizioni che lo portano oltre le sue conoscenze consapevoli, e produce così per grazia divina o naturale conformazione psicologica – il genio è spesso sregolato e psicotico – quell'*oltrepassamento* che proprio l'idea di gusto come esperienza sembra impedire²⁴. Non è dopotutto una spiegazione priva di sostenitori autorevoli: la avanzano molti grandi filosofi, da Democrito a Schopenhauer. A risolvere invece il legame fra teoria e prassi del gusto sul piano della ragione, le teorie settecentesche offrono utili spunti laddove autorizzano, per estensione logica, a porre il gusto come esperienza non al termine, bensì *all'origine* del fenomeno creativo e valutativo.

Per spiegarmi, e in termini strettamente pragmatici: l'arte è una forma intellettuale, e come tale tende all'allargamento delle anguste pareti delle coscienze individuali; ad essa si richiede che, al pari della scienza o della filosofia, aumenti la comprensione, espanda gli orizzonti, riveli verità sconosciute intorno al mondo, all'uomo, e talvolta anche all'arte stessa. Per produrre un simile ampliamento, un artista oggi sa bene che non può presentarsi sul mercato con una sequenza di serigrafie policrome che ritraggano i volti più seducenti del jet-set internazionale; al contrario, egli ha l'esigenza naturalissima di distinguersi da tutti gli altri e imporre il proprio stile; di essere un innovatore, non un epigono. Per innovare occorre però conoscere ciò che già esiste, altrimenti si rischia di attuare una ripetizione. Conoscere la storia della letteratura filosofica, averne esperienza, è un buon mezzo per evitare di riscrivere la *Metafisica dei costumi* pensando di aver avuto un'intuizione geniale. In questi termini, il concetto di esperienza, inteso come familiarità, consuetudine, informazione, studio si adatta ancora una volta e sembra ineludibile all'analisi del gusto, del quale sembra non si possa parlare al di fuori di dinamiche esperienziali: in questo gli autori settecenteschi avevano visto con chiarezza.

Dunque, per risolvere il dilemma di partenza: *in teoria*, se la metafisica può influenzare l'arte e l'arte influenza il gusto, allora per sillogismo, la metafisica può influenzare il gusto; s'è visto però che questa conseguenza è tutt'altro che necessaria, dunque devono rivedersi le premesse. Ora, s'è appena dimostrato che il gusto è all'origine d'ogni *nuova* espressione artistica; ebbene, è possibile che la medesima priorità vada asserita anche nei confronti della metafisica. Come dire: non si può incontrovertibilmente dimostrare che la metafisica condiziona il gusto, perché è il gusto a condizionare la metafisica.

²⁴ Per la concezione mistica o psicotica del genio, sulla quale esiste un'ampia letteratura, mi limito a ricordare: E. KRIS - O. KURZ, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, (1934), trad. it. di G. Niccoli, Presentazione di E. Castelnuovo, Prefazione di E.H. Gombrich, Torino, Bollati Boringhieri, 1989² (1988); E. KRIS, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, (1952), trad. it. E. Fachinelli, Prefazione di E.H. Gombrich, Torino, Einaudi, 1988; R. - M. WITTKOWER, *Nati sotto saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla Rivoluzione francese* (1963), trad. it. di F. Salvatorelli, Torino, Einaudi, 1996².

Non credo di enunciare una proposizione rivoluzionaria asserendo che la scelta della metafisica – in questo caso: che razionalizza e definisce il gusto – è già una questione di gusto²⁵; e che i sistemi filosofici cristallizzano in forma di verità astratte le inclinazioni soggettive dei loro autori – il che non invalida ovviamente il valore di quei sistemi. Nietzsche elabora nella *Nascita della tragedia* una filologia raffinatissima che al fondo giustifica il suo desiderio di riscatto dell'arte nordica rispetto alla mediterranea; e Berkeley costruisce un idealismo rigoroso che dà veste razionale alle sue convinzioni teologiche. Chi ha passioni o curiosità logiche e analitiche anziché mistiche e moralistiche è probabile legga con maggior piacere, o trovi più “veri”, Parmenide e Wittgenstein rispetto a Eraclito o William James; oppure, a parità di verità razionalmente riconosciute, non potrà fare a meno di *preferire* un filosofo all'altro, o un *tipo* di filosofia all'altro. Un uomo sarà platonico o aristotelico, analitico o continentale, nominalista o realista, studioso di filosofia antica, medievale, moderna o contemporanea a seconda del suo gusto per determinate domande e risposte, ricerche effettuate e verità esperite. Le convinzioni filosofiche si fondano sì, auspicabilmente, su valutazioni imparziali e obiettive, alle quali però si giunge solo provando per esse una specifica propensione (o passione o amore o, appunto, gusto). Intendo dire che la libera ricerca della verità intellettuale è intrapresa da coloro ai quali una simile ricerca *piace*; e che quando si tacitano tutte le naturali passioni in nome della valutazione impersonale, ciò avviene non in nome della ragione, bensì di una passione più forte: l'amore per le verità di ragione. Si può obiettare che anche il contrario è vero: che l'amore talvolta nasce dalla conoscenza, e uno studente costretto a leggere la *Divina Commedia* improvvisamente può scoprirne la meraviglia in virtù di quella concezione e decidere di approfondirne lo studio con nuovo traspor-

²⁵ Tengo per valida anche in questo caso la lezione settecentesca, che estendo dall'ambito dell'azione pratica a quello della scelta intellettuale. Nel *Trattato sulla natura umana* II 3, 3 (1739-40), Hume afferma che la ragione ha solo funzione di guida in orientamenti sempre dettati da impulsi istintivi o naturali inclinazioni. Nel lamentare quanto “sia erronea” tutta quella filosofia che insiste su “questa presunta superiorità della ragione sulla passione”, egli sostiene “in primo luogo che la ragione da sola non può mai essere motivo di una qualsiasi azione della volontà; e in secondo luogo che la ragione non può mai contrapporsi alla passione nella guida della volontà”, fino a concludere: “Non parliamo né con rigore né filosoficamente quando parliamo di una lotta tra la passione e la ragione. La ragione è, e deve solo essere, schiava delle passioni e non può rivendicare in nessun caso una funzione diversa da quella di servire e obbedire a esse” (in *Opere*, I, trad. it. di E. Lecaldano - E. Mistretta, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 434 ss.). Hume ribadisce nella sez. V della *Dissertazione sulle passioni* (1757) questa stessa convinzione, che informa gran parte della filosofia inglese successiva, perlomeno quella di ispirazione empiristico-analitica. Bertrand Russell ad esempio scrive: “C'è una massima famosa: 'la ragione è, e deve essere, soltanto la schiava delle passioni'. Essa non è tratta dalle opere di Rousseau, di Dostoevskij o di Sartre. È di David Hume; ed esprime un'opinione che io, come chiunque cerchi di essere ragionevole, sottoscrivo pienamente [...]. Desideri, emozioni, passioni (si può scegliere la parola che si vuole), sono le sole cause possibili dell'azione. La ragione [...] ha solo una funzione regolatrice” (*Un'etica per la politica* [1954], trad. it. di R. Rini [e M. Mori], Prefazione di M. Pera, Introduzione di M. Mori, Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 4).

Andrea Gatti Le oscillazioni del gusto. Teoria e prassi del giudizio estetico in età moderna

to; ma ancora è quella scintilla di passione a ratificare che la ragione non ha sfregato inutilmente le pietre.

L'educazione del gusto coinvolge dunque la mente nelle sue capacità critiche, nel suo saper distinguere, valutare, sceverare; e si applica non solo all'arte ma ad ogni forma intellettuale, con benefiche conseguenze anche sul piano della morale individuale e sociale. È questa la lezione impartita dai padri del pensiero moderno, è questa la ragione per cui rileggere e ripensare i filosofi settecenteschi. Correggere il gusto è importante non solo per evitare investimenti azzardati in opere d'arte, ma perché un gusto educato è autotelico, vigila su se stesso, ravvisa le mistificazioni teoretiche delle proprie e altrui convinzioni istintive o credenze irriflesse. Il gusto applicato di Shaftesbury può essere discutibile, ma quello teoretico ha prodotto un monito condivisibile, se accolto con quell'estensione di senso che s'è voluto qui indicare: "L'impegno supremo [...] nella vita è educare il gusto. Dove non ci porta, infatti, il *gusto*?"²⁶.

²⁶ *Plastics*, cit., p. 114: "The great business in this (as in our lives, or in the whole of life) is 'to correct our taste'. For whither will not *taste* lead us?"