

Aesthetica Preprint

*Guido Morpurgo-Tagliabue
e l'estetica del Settecento*

a cura di Luigi Russo



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint

67

Aprile 2003

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

Aesthetica Praeparata
Supplementa

*Il Gusto
nell'estetica del Settecento*

di Guido Morpurgo-Tagliabue



Centro Internazionale Studi di Estetica

Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento

a cura di Luigi Russo

Testi di Luigi Russo, Giuseppe Sertoli, Andrea Gatti,
Paolo D'Angelo, Salvatore Tedesco, Giovanni Matteucci,
Roberto Diodato, Giuseppe Di Giacomo, Baldine Saint Girons

Il presente volume raccoglie relazioni e interventi presentati nell'omonimo convegno promosso dal Centro Internazionale Studi di Estetica in collaborazione con la Società Italiana d'Estetica (Palermo, 1-2 novembre 2002).

Indice

<i>Un marziano in estetica</i> di Luigi Russo	7
<i>Morpurgo-Tagliabue e l'estetica inglese del Settecento</i> di Giuseppe Sertoli	17
<i>Aporia e dialettica del Gusto</i> di Andrea Gatti	25
<i>Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del gusto nel Settecento italiano</i> di Paolo D'Angelo	37
<i>Morpurgo-Tagliabue e l'estetica italiana del primo Settecento</i> di Salvatore Tedesco	47
<i>Il giudizio di gusto. Nota sul pensiero di Morpurgo-Tagliabue</i> di Roberto Diodato	59
<i>Implicazioni del nesso tra gusto e giudizio in Morpurgo-Tagliabue</i> di Giovanni Matteucci	67
<i>La nozione di famiglia, classe, individuo nella riflessione estetica di Morpurgo-Tagliabue</i> di Giuseppe Di Giacomo	75
Appendice	
<i>Guido Morpurgo-Tagliabue: le sublime et l'esthétique du pratiquein</i> di Baldine Saint Girons	85

Un marziano in estetica

di Luigi Russo

Chi ha conosciuto Morpurgo-Tagliabue sicuramente lo ricorda come una persona molto fine, molto sensibile, arguta e spiritosa, anche una sorta d'esempio antropologico, pensando a come ha gestito in maniera disinvolta, addirittura simpatica il deficit che subì alle corde vocali. Diciamo sommariamente – per chi non lo ha conosciuto – che fu uomo di sensibilità e signorilità d'altri tempi. Quello che invece direttamente ci riguarda è però capire le modalità con le quali siffatte qualità abbiano alimentato, in apparenza in modo contraddittorio, la sua personalità di studioso. Non è facile capirlo, e io – e non oggi ma fin da quando ci siamo conosciuti oltre trent'anni fa – mi ci sono impegnato tante volte senza successo. Finché ho trovato la formula che vi ho proposto in quest'occasione, che mi sembra calzante, anche se sulle prime può suonare un po' strana: Morpurgo-Tagliabue era uno scienziato marziano sceso a studiare il pianeta Terra.

È a partire da quest'alienità che, secondo me, si arriva a comprendere il suo sovrano distacco dinanzi ad eventi, persone, fatti di studio, dinamiche scientifiche, rapporti accademici. Non era, insomma, un uomo insensibile e indifferente al vivere civile, un essere alienato dalle realtà del mondo e dai codici comuni di comportamento, non era, per così dire dis-umano, possedeva invece una differente natura: era un alieno capitato sulla Terra. Per fortuna, nostra oltre che sua, aveva una grande simpatia per il popolo che aveva scelto di studiare e presso cui aveva preso a vivere, e riuscì ad appartenere a questo popolo, a decifrarne le *formæ mentis* con un mimetismo assoluto, per cui veniva scambiato per un terrestre.

Entrai in contatto con Morpurgo giovanissimo, con i primi articoli che, come usa, si mandano agli studiosi autorevoli – siamo nella seconda metà degli anni Sessanta – e lui rispose gentilmente, come usa, con le solite due righe d'apprezzamento e d'augurio. Poi lo incontrai inopinatamente alla fine di quel decennio, e scoprii appunto l'alieno. Ci trovammo accomunati in una strana operazione politico-accademico-concorsuale, un convegno d'estetica dello spettacolo messo su in maniera improvvisata da un Maggiorente per fini di bassa cucina accademica e Morpurgo era stato, chiaramente, invitato a fini d'adozione

concorsuale. Parlò il Maggiorente, poi l'aspirante baronetto, e infine intervenne Morpurgo. Per cantare imperturbabile al Maggiorente, in poche secchissime battute, che il tema del convegno non stava né in cielo né in terra e che il rampante avrebbe fatto bene a mettersi a studiare prima di parlare. Una bomba: immaginatevi l'effetto... Capii già allora le ragioni della sua non popolarità all'interno della corporazione accademica.

Ma posseggo tanti altri ricordi consimili. Per esempio, molti anni dopo, un altro convegno in cui si presentavano le forze nuove dell'estetica italiana. Alla discussione sulle relazioni Morpurgo prese la parola e sparò a zero sui sedicenti "nuovi" estetologi, imperturbabile, facendo morti e feriti sul campo, col suo tono martellante ma non polemico: non era cattivo, era proprio un puro cervello pensante, un osservatore spassionato, che dall'esterno, dal pianeta Marte osservava con disincanto gli strani movimenti degli abitanti della Terra.

Fatto sta che la prima volta che lo invitai a Palermo – agli inizi delle attività del nostro Centro, sorto nel 1980, di cui fu socio onorario e presenza costante – ricordo che mi si chiese con malcelata irritazione perché lo avessi invitato: era persona non gradita. Era facile pensare – e all'inizio l'ho pensato anch'io – che alla radice della sua impopolarità nella corporazione estetologica ci fosse una ragione semplicemente, diciamo, "caratteriale"; ma via via ho maturato la convinzione che le cose non stiano solamente così, o per meglio dire che le sue anomale manifestazioni d'interazione personale in realtà fossero conseguenza, e fossero comunque in relazione, al suo modo singolare d'essere studioso d'estetica, ossia del modello estetologico da lui vissuto. Modello che a partire dagli anni Cinquanta, quando lui entrò nell'agone scientifico, non poteva non essere profondamente dissonante col background della cultura estetologica italiana. E dunque, potremo dire: *ordo et connexio idearum idem est ac ordo et connectio rerum*.

Toccherò fra poco questo, che è il punto centrale. Voglio prima annotare qualche altro dato che contribuisca all'intelligenza del personaggio. Anzitutto l'indifferenza di Morpurgo. Indifferenza verso le dimensioni non noetiche del reale; ma, si badi, indifferenza anche verso di sé, a cominciare dai suoi stessi scritti. Morpurgo era studioso di lucidità assoluta: implacabile nell'argomentare, perentorio nell'affermare, mai banale, mai superficiale. Eppure tanto, per dirla con Jeltslev, era impegnato nel fissare la "sostanza del contenuto", tanto si disinteressava della "forma dell'espressione" e del destino della comunicazione. Era estensore impaziente, disordinato, anche ripetitivo; trattava con fastidio la stesura delle note; e per dirla fino in fondo: era un disastro come correttore di bozze. Di tutto ciò i suoi testi talvolta ne risentono. Ma penso soprattutto al destino di tanti di questi suoi testi: orfani abbandonati a se stessi. Non poneva nessuna cura – e lo confes-

sava candidamente – nel pianificare, amministrare e valorizzare la sua produzione scientifica.

Così la sua vastissima produzione, che ha spaziato lungo il più vario scibile umanistico, oltre che strettamente estetologico, oggi rimane alquanto in ombra, sepolta in riviste e rivistine, incapsulata entro volumi collettanei improvvisati, di limitata o fantomatica circolazione, di vaghissima registrazione. In realtà la bibliografia di Morpurgo, che solo ora cominciamo a definire ¹, è piena di sorprese. Per esempio quella di scoprire, accanto a testi prevedibili, come, che so, *Attualità dell'estetica hegeliana*, pubblicato in una rivista non di gran spicco quale "Il Pensiero", quello su *I problemi di una semiologia architettonica* raccolto nel "Bollettino del Centro internazionale di studi A. Palladio", o i *Canoni sincronici della fruizione filmica* presente nella sede "I Canoni letterari", o ancora *Saba, e i vizi della lettura* incluso nella silloge locale "Il punto su Saba", o addirittura *Metacritica del romanzo giallo*, questo almeno, dapprima latitante, ripresentato nel 1986 in una rivista in circolazione come "Intersezioni".

Posso offrire una testimonianza diretta. Giudicavo un peccato che un saggio esemplare di Morpurgo fosse introvabile e non incidesse nei dibattiti attuali, in un momento di rinnovato ed accessissimo interesse per il tema. Mi riferisco al Barocco e alle discussioni che ne andavano montando negli anni Ottanta del secolo scorso. Morpurgo nel 1955 aveva pubblicato un saggio dal titolo *Aristotelismo e Barocco*, nato come relazione al Congresso internazionale di studi umanistici tenuto l'anno prima a Venezia e i cui atti erano stati pubblicati da Enrico Castelli. Il saggio era sì riportato nelle bibliografie ma, di fatto, ne era rimasta memoria solo negli studiosi di quegli anni, al massimo veniva citato di seconda mano: un testo euristico sostanzialmente rimosso. Eppure quel testo indagava le origini umanistiche del Barocco, ripensandolo come categoria storica il cui indice specifico era costituito dall'affermarsi di una nuova mentalità ed un nuovo gusto, e ne mostrava sottilmente la genesi da una deviazione deformante dell'eredità aristotelica. Era un'interpretazione assolutamente innovativa del Barocco, che a me allora interessava anche per il suo gradiente metodologico, che spazzava certe fumose letture che banalizzavano il contemporaneo in termini di neobarocco. Ora, nel 1986 pubblicammo l'*Agudeza y Arte de Ingenio*, e in quell'occasione promuovemmo un seminario internazionale dal titolo "Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno", nel quale coinvolgemmo i maggiori studiosi, da Miquel Batllori a Benito Pelegrín, e fra loro naturalmente Morpurgo-Tagliabue ². Lui condivideva completamente le mie riserve sull'idea che il postmoderno fosse un'età neobarocca, osservando che così si trasformava il Barocco «in una categoria umorale vagamente esistenziale» (ma in privato dicevamo sbrigativamente: "sciocchezze"!), e tenne un intervento in-

trigante che faceva *Perché non siamo e come siamo barocchi*, puntuale e godibile come sempre. Allora gli proposi di costruire un libro in cui riprendere il testo introvabile degli anni Cinquanta e attualizzare la problematica con quest'ultimo intervento. Riuscimmo a metterlo insieme e pubblicammo *Anatomia del Barocco*, volume che ha richiamato molto interesse, è molto circolato negli anni seguenti, tanto da doverne fare una riedizione ³.

Ma questa è un'eccezione alla regola. In verità bisogna riconoscere della non grande fortuna che riscossero altri, parimenti importanti, studi pur approdati alla configurazione di libro, ma esiliati in recinti specialistici. Penso per tutti all'originalissima riscoperta di Demetrio, al *peri hermeneias*, e alla strabiliante abilità di Morpurgo nel ribaltarlo a fonte occulta della modernità, istituendo un gioco sottile, davvero "sublime", fra Demetrio e Longino ⁴.

Il caso più clamoroso è però rappresentato dalla sua intensissima attività sull'estetica del Settecento, di cui è stato uno, dei tre o quattro al mondo, lettori magistrali. Ma per quarant'anni non è esistito quel libro, che sarebbe stato straordinario, sicuramente fondamentale, sulla nozione di "gusto" nel Settecento, che pure lui materialmente aveva composto. Il lettore se lo doveva ricostruire con l'immaginazione, a partire, mettiamo, da tre articoli pubblicati sulla "Rivista Critica di Storia della Filosofia", due sulla "Rivista di estetica", ed uno in quelli introvabili, almeno per me, se non ci fossero stati gli estratti che me ne mandava lui, "Annali della Facoltà di Lettere di Milano", chiamati con sapore ermetico ACME.

Più volte Morpurgo, a voce e per iscritto, mi aveva manifestato il desiderio che curassi di metterlo insieme ed aveva coinvolto parimenti Giuseppe Sertoli, arrivando a stendere un sommario che distribuiva i testi editi con qualche suturazione integrativa. Ma il progetto, in ragione dei consueti disguidi reciproci, non era andato in porto. Finalmente l'anno passato, su ispirazione della Famiglia Morpurgo, Sertoli ed io decidemmo di realizzare quel desiderio. E *Il Gusto nell'estetica del Settecento* è oggi venuto alla luce nei nostri "Supplementa", in tempo per questo seminario che si tiene in occasione del conferimento del "Premio Guido Morpurgo-Tagliabue" conferito dalla Società Italiana d'Estetica al volume *Fiat lux* di Baldine Saint Girons.

Lasciatemi dire, anche a nome di Sertoli, che siamo molto soddisfatti di questo libro; ma averlo fra le mani sa per noi di miracolo. Perché non è stata un'impresa difficile, come pure avevamo messo in conto, ma disperante curarne la realizzazione! Mai, pur in una vita intensa di libri, avremmo immaginato lo stato editoriale dei testi, nei quali Morpurgo aveva proprio superato se stesso nel disordine del dettato e soprattutto nella scorrettezza delle centinaia e centinaia di citazioni da lui intessute... Ma siamo sopravvissuti: è venuta fuori un'opera

che onora la cultura italiana, si pone come una pietra miliare degli studi sull'estetica del Settecento e intanto animerà i lavori di questo Seminario. Ma prima d'iniziare, fermo questa linea di ricordi per guadagnare rapidamente qualche altra osservazione più intrinseca.

Fra le tante dimensioni in cui eccelse l'opera di Morpurgo sarò costretto a privilegiarne solo una, quella d'altra parte forse più conosciuta, che ne fa un classico ancor oggi frequentato: quella di storico dell'estetica contemporanea. Per apprezzare appieno *L'esthétique contemporaine*, pubblicato nel 1960, bisogna però fare un passo indietro, al 1951, quando uscì il primo rilevante saggio di Morpurgo in estetica: *Il concetto dello stile*⁵. È infatti già in quest'opera incoativa che si delineano alla radice le condizioni formali di quella personalità anomala di studioso che ho chiamata "marziana".

Un libro sulle prime sconcertante, *Il concetto dello stile*, a cominciare dalla sua tesi di fondo, come è noto, quella di risolvere l'estetica in stilistica, sulla quale non mi posso soffermare; ma libro singolarissimo per numerose altre, impegnative, ragioni. Anzitutto l'impianto stesso del volume, diviso in tre parti, di cui la prima, di ben 177 pagine, intitolata "Considerazioni sull'estetica italiana dell'ultimo ventennio". Morpurgo cioè fa precedere la presentazione della sua teoria estetica da una minuziosa disamina storiografica dell'orizzonte concettuale dell'estetica italiana contemporanea, orizzonte che per altro si distende e si articola nella seconda parte, interagendo con l'intera tradizione estetologica, lungo un vettore non convenzionale dell'avventura estetica, come si esprimeva l'Autore, che da Aristotele rimonta sinuosamente fino a Croce. Quest'impianto non era affatto scontato; anzi non era questo, nel 1951, il modello vigente nella letteratura specialistica. E ne illustrerò fra poco le ragioni. Dirò prima di un suo indice empirico, squillante, che colpisce ad apertura del libro.

«Nel trattare una questione di estetica non è possibile prescindere dal pensiero di B. Croce, che domina questi studi da cinquant'anni. Oltre che l'imporlo un dovere di deferenza, ossia l'obbligo di giustificare un punto di vista differente dal suo tale da condurre a conclusioni lontane da quelle alle quali egli ci ha abituati, lo richiede soprattutto la necessità di avere un riferimento critico-storico per capire le ragioni di certi atteggiamenti contemporanei. Anche agli occhi di un iconoclasta B. Croce rimane un monumento nazionale, magari ingombrante, ma indispensabile per orientarsi nella città estetica»⁶. Basta questo *incipit*, dicevo, per cogliere la misura dell'esordiente studioso. Lascia di stucco, infatti, la scioltezza, vorrei dire la *surplace*, con la quale il giovane Morpurgo, in una stagione nella quale il dibattito estetologico era ancora sostanzialmente condannato a schierarsi con Croce e contro Croce, prende le distanze da questa "angoscia dell'influenza"

e intraprende una strada nuova. Anticipando non meno di una generazione, il confronto con Croce viene posto da lui come ovvio colloquio con il classico disciplinare, e mentre ammette senza pregiudizi che “non è possibile prescindere dal pensiero di Croce” perché egli è “un monumento nazionale indispensabile per orientarsi nella città estetica”, lo configura come preziosa eredità, in attivo ma da reinvestire, proprio per guadagnare “un punto di vista differente dal suo”. L'estetica di Morpurgo, lasciato alle spalle ogni *furor* polemico del passato, esordisce dunque positivamente sul filo della fisiologica distanza da Croce, ossia come un'estetica, insieme, non crociana e non anticrociana, bensì squisitamente “postcrociana”. Conosco un solo altro studioso che, in Italia in quegli stessi anni, con la stessa serena trasparenza sia arrivato a tanto: Cesare Brandi ⁷.

Che significhi in concreto “un punto di vista differente” da Croce, ossia dove porti la strada postcrociana aperta da Morpurgo, lo verifico subito nel tema di storiografia estetica che abbiamo ritagliato. Si diceva dell'originalità d'impianto del *Concetto dello stile*. Lo stesso Morpurgo ne era consapevole, tanto che sorregge lo spiazzamento procurato al lettore con una prefazione molto eloquente, finanche didattica. Avvisa che «ricorreremo a un procedimento aporetico, che difenda ogni volta l'esperienza e le sue illazioni di fronte ai problemi che la riflessione e la cultura sollevano. In questo modo il patrimonio delle dottrine – tanto avventuroso nel nostro argomento – non ci offrirà una materia da sistemare secondo un principio dialettico, ma una serie di contributi, di incontri, di conflitti, fuori dei quali non vi è completa riflessione» ⁸.

Sorvoliamo sull'originale apertura a tutto campo del fare teoria che questa scelta metodologica consente. Leggiamo invece la sua decisiva implicazione in storiografica: «Per questo motivo abbiamo fatto precedere la nostra ricerca da una critica culturale. Un'indagine analitica non nasce da un esame delle dottrine esistenti, ma da un'esperienza; tuttavia l'indagine culturale ne arricchisce la problematica e le offre un controllo razionale (sempre che i dati della cultura si inseriscano in un'analisi e ne facciano l'interna problematica, la necessaria autopolemica, e non la assorbano e la cancellino in una sintesi dialettica, ontologica o fenomenologica o sincretistica)» ⁹. Come si vede, l'opzione di Morpurgo con assoluta nettezza taglia i ponti con le impostazioni del passato e delinea una linea ricostruttiva del nesso fondante di storia e teoria nella ricerca filosofica, nesso che in estetica era stato variamente ipotecato dalla tradizione disciplinare con esiti di regola angusti, quando non decisamente aberranti; e, in ultimo, era finito in cortocircuito nella dottrina crociana.

Fermiamoci qua. Ricordiamo sbrigativamente che in tutto il primo Novecento italiano, fino appunto a Morpurgo, l'orizzonte della storiografia

grafia estetica era stato dominato da un modello “forte”, quello crociano, anzi quello del Croce dell’*Estetica*, il testo capitale del 1902. Testo, che non sempre si bada al fatto che consta di due parti distinte: la prima, famosissima e famigerata, “Teoria”, la seconda, molto più in ombra, “Storia”. Ingiustamente in ombra. Perché, al di là dei suoi indiscutibili meriti storici e degli stimoli paradigmatici, pur traumatici, che offriva (era, per esempio, la prima storia dell’estetica composta in Italia, vi si scoprivano i teorici italiani sei-settecenteschi, si elevava Vico a padre dell’estetica al posto di Baumgarten), costituiva un perfetto *pendant* funzionale della prima parte teorica. Importa tuttavia mettere in chiaro che il modello cui è informata la storia dell’estetica crociana ha esercitato un fascino unico su tutta la posterità, praticamente fino ad ieri, con qualche isolatissima eccezione. Un dominio metodologico addirittura più pervasivo di quello esercitato dalla stessa teoria estetica di Croce e che, curiosamente, si è esercitato anche nei versanti più dichiaratamente anticrociani.

Cosa insegna quel modello ^{10?} Che la costruzione storiografica è informata da regole a priori, determinate non dai criteri ordinativi pertinenti alla comprensione dei materiali indagati, bensì dall’idea che secondo la propria scelta teorica lo studioso formula in ordine all’interpretazione di quei materiali. Ne consegue che la ricerca non mira alla conoscenza dei fatti teorici avvenuti nella storia, ma al conseguimento della propria verità disciplinare attraverso la storia: l’atto storiografico viene così subordinato alle finalità teoriche perseguite. Fino all’estremo paradossale che, al momento in cui la storia consegue la sua finalità, accertando l’esistenza del proprio oggetto tematico, essendo questo analizzabile solo in termini epistemici, si dissolve la sua storicità: la storia si scioglie nella teoria.

Questo, allo stato puro, è il modello storiografico crociano del 1902. Ed è inutile aggiungere che di esso nei decenni successivi Croce abbia reso ampia autocritica e fatto plurime emendazioni. Intanto perché egli ha, comunque, mantenuto fino alla fine l’idea della storia dell’estetica come momento interno ed ancillare della teoria; ma soprattutto perché la sua cifra della storia dell’estetica, variamente concepita come inerte strumento o passivo corollario della teoria, mero “quadro concettuale” attraverso cui promuovere il proprio progetto conoscitivo, ha continuato a trascinarsi per inerzia lungo gran parte del Novecento. Fino a Morpurgo, come abbiamo visto, e purtroppo anche dopo Morpurgo.

Piuttosto, acquisita l’inversione di rotta intrapresa da Morpurgo, mette conto sottolineare che essa non si consuma attraverso una banale rottura con Croce, ossia per una contrapposizione meramente polemica, bensì secondo un’orbita “postcrociana”, attraverso cioè uno spostamento di livello problematico, che accoglie e rielabora in diversa prospettiva talune vitali esigenze evidenziate dallo stesso Croce. Cro-

ce è anche colui che negli anni Trenta scriveva: «Vorrei che alcuno, invece d'inventare nuove Estetiche e Filosofie dell'arte, come tuttodì vediamo, sterilissime e inutilissime, avesse il buon proposito d'imparare e studiare sul serio l'Estetica, e, perciò, anzitutto, la Storia dell'Estetica»¹¹. Pochi inviti, come questo, sono stati tanto a lungo disattesi dagli studiosi. Fino a Morpurgo-Tagliabue, che i testi della tradizione estetologica li ha studiati davvero e li conosceva di prima mano, rileggendoli “dopo” Croce: basti per tutti la scoperta di Demetrio, accanto allo Pseudo Longino, o la riscoperta di un Burke, insieme al disertatissimo Hemstheruis¹².

Questa esigenza di risintonizzare storia e teoria, assolta in estetica da Morpurgo fin dal 1951, vale la pena di ricordare che dilagò negli anni successivi in una lunga stagione di revisioni metodologiche che si protenderà fino agli anni Settanta. Fior di studiosi, quali Paci, Dal Pra, Preti, Abbagnano, Bobbio, Garin, a metà degli anni Cinquanta, in convegni, dibattiti, numeri speciali di riviste, misero in discussione il modello corrente di storiografia filosofica, e in particolare le tre categorie mitiche che lo avevano fomentato: “unità”, “precorrimento”, “superamento”, aprendo nuovi percorsi che si staglieranno in varie direzioni. Non mi consta invece che questo dibattito abbia trovato eco diretta nella cittadella estetologica e posso registrare solo un calibrato intervento, del solito Morpurgo, che commenta un importante convegno tenutosi in Firenze a fine aprile del 1956, stendendo una nota che poi diventa recensione e infine articolo¹³. Qui lo stile, vorrei dire, storiografico di Morpurgo si distende in piena decantazione. Per lui lo storico deve essere consapevole della natura speculativa e contemporaneamente pratica del suo operare: consapevole cioè di fare, insieme, storiografia e storia. Non storiografia arbitraria per compiacere ad una transitoria situazione storica o per provocarne una, ma nemmeno storiografia scrupolosa e proba ma astratta, simile a un esercizio ben eseguito ma sprovvisto del senso della sua utilità e non riferito ad un'effettiva coscienza storico-pratica. Si spalanca allora una strategica flessibilità di campo che riqualifica al massimo grado tutte le valenze del lavoro estetologico. Da un lato, si riconosce e legittima una storiografia che guarda alle persone, alle esperienze dell'epoca e all'intreccio fra domanda epocale e tipo di risposta contingente che viene data alla domanda, quindi al rapporto delle teorie fra di loro e delle teorie con le realtà da esse rappresentate, alle opere d'arte per esempio, al gusto e alla sensibilità dei tempi, senza parimenti disgiungere tutto ciò dalla persistenza di una problematicità della ricerca, che si va continuamente svolgendo e modificando e che va ricostruita *ad hoc*, volta a volta attraverso concrete analisi fenomenologiche.

È in questo rinnovato quadro di ricerca che vede la luce nel 1960 *L'esthétique contemporaine*, sicuramente, dicevo, il volume più cono-

sciuto di Morpurgo e che ha avuto fortuna e traduzioni anche all'estero. Trent'anni dopo l'Autore lo presenterà con la consueta *nonchalance*: «come per un dovere di azione responsabile, stendevo una laboriosa rassegna analitica dell'intera produzione estetica moderna dall'Ottocento a noi»¹⁴. È importante la precisazione di "rassegna analitica", che fa aggio su di una virtuale storia dell'estetica contemporanea la cui pensabilità è davvero disperante. Basti riflettere sul fatto che il maggiore studioso di storia dell'estetica del secondo Novecento, Tatarkiewicz, vi ha rinunciato, fermando addirittura la sua opera alla soglia di Baumgarten, salvo un recupero tematico della contemporaneità in forma di idee estetiche¹⁵. Ma il dato saliente è che Morpurgo è stato capace di darci un quadro d'insieme, che prima mancava e che è rimasto unico nella letteratura internazionale: un punto di riferimento obbligato. Puntualmente servito, è chiaro, dal suo impianto conoscitivo, in cui la flessibilità è oramai trapassata in ferace spregiudicatezza. Ora infatti osserva che la storia del pensiero estetico ideale sarebbe quella che arrivasse a connettere i legami delle teorie fra di loro, e delle teorie con l'esperienza estetica, e quest'ultima con la restante esperienza pratica. E poiché questa visione storica si dimostra un'aspirazione impossibile, non bisogna mai illudersi di raggiungere un risultato completo e definitivo e si può solo farne una revisione continua. Del resto, sviluppare volta a volta uno solo di questi tipi di rapporto non significa cadere nell'astrazione perché ogni aspetto contiene tutti gli altri. E allora Morpurgo fa di necessità virtù, scegliendo di esporre senza nessuna remora certe teorie soprattutto nei loro legami, altre in modo dialettico, altre al contrario come interamente relate a situazioni sociali determinate, altre infine come prodotto di un'esperienza artistica. Un concerto, insomma, polivalente, in cui ogni "ragione" possa compiutamente rappresentare le proprie divaricanti "ragioni".

Per ponderare un risultato siffatto, nello sfondamento dell'antecedente quadro disciplinare, a parte fuori d'Italia il già ricordato Tatarkiewicz, che inizia a pubblicare la sua *Storia dell'estetica* egualmente nel 1960, da noi ci fu solo un altro studioso, spregiudicato come Morpurgo, grande come Morpurgo, anch'egli atipico, anch'egli fuori riga, che posso collocare accanto al "marziano" Morpurgo con l'epiteto di "giovinone". Si tratta di Rosario Assunto, che muovendo da altre premesse, utilizzando differenti strumenti e referenti, sempre nel fatale 1960, pubblica la rivoluzionaria *Critica d'arte nel pensiero medievale*¹⁶. Sono i grandi dioscuri della storiografia estetica italiana del secondo Novecento.

Vorrei concludere questo breve ricordo di Morpurgo citando una sorta di bilancio che egli stesso fece nel 1990, in una nota esemplare che per certi versi è una dichiarazione finale. «I richiami storici non sono superflui o avventizi a una considerazione speculativa. Una este-

tica odierna non può configurarsi se non come una metacritica della coscienza critica, in quanto riflessione sul gusto in diversi settori e in diversi momenti storici. [...] Sottratta alla sua integrazione storica anche la più acuta tesi teorica in questo campo rischia spesso esiti ottusi. Non c'è considerazione speculativa che non sia una ricognizione e una revisione, e come tale legata a suoi precedenti e complementari. [...] Così soltanto la ricerca estetica può conservare inoltre una sua specifica autonomia, senza perdersi come un affluente in una problematica teoretica più vasta»¹⁷.

Alla fine, dunque, come all'inizio, attraverso l'*odissea marziana* di Guido Morpurgo-Tagliabue.

¹ Cfr. l'*Appendice bibliografica*, in G. Morpurgo-Tagliabue, *Il Gusto nell'Estetica del Settecento*, "Aesthetica Preprint: Supplementa", 11 (2002), pp. 243-47.

² B. Gracián, *L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno*, Aesthetica, Palermo, 1986; Aa. Vv., *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, "Aesthetica Preprint", 18 (1987).

³ G. Morpurgo-Tagliabue, *Anatomia del Barocco*, Aesthetica, Palermo, 1998².

⁴ Id., *Demetrio: dello stile*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1980.

⁵ Id., *L'esthétique contemporaine*, Marzorati, Milano 1960; *Il concetto dello stile*, Milano, Bocca, 1951.

⁶ Id., *Il concetto dello stile*, cit., p. 27.

⁷ Su ciò rimando alla mia "Presentazione" a Cesare Brandi, *Carmine o della pittura*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. IX-LIV.

⁸ G. Morpurgo-Tagliabue, *Il concetto dello stile*, cit., p. 10.

⁹ Ibid.

¹⁰ Su questo tema, e più generale sulle questioni della storiografia estetica crociana alle quali faccio riferimento, rimando al mio saggio *Una Storia per l'Estetica*, "Aesthetica Preprint", 19 (1988), e al recente *Per eccesso e per difetto: Croce e la storia dell'estetica*, in "Studi di estetica" in corso di stampa.

¹¹ B. Croce, *Sul "colore" nella storia dell'estetica* (1933), in Id., *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo*, Bari, Laterza, 1934, p. 226.

¹² G. Morpurgo-Tagliabue, *Demetrio: dello stile*, cit.; *Il Gusto nell'Estetica del Settecento*, cit., pp. 177-97; *Leggere Hemsterhuis*, "Rivista di storia della filosofia", 42 (1987), pp. 3-46.

¹³ Id., *Tre categorie storiografiche*, "Il Pensiero", 1 (1956), pp. 319-34.

¹⁴ Id., *La mia prospettiva estetica*, in G. Marchianò (a cura di), *Le grandi correnti dell'estetica novecentesca*, Milano, Guerini, p. 159.

¹⁵ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, tr. it. *Storia dell'estetica*, Torino, Einaudi, 1979-80, 3 voll.; *Dzieje sześciu pojęć*, tr. it. *Storia di sei Idee*, Palermo, Aesthetica, 2002⁴.

¹⁶ R. Assunto, *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Milano, Il Saggiatore, 1961; cfr. il mio *Assunto e il Paesaggio dell'estetica*, in *A Rosario Assunto in memoriam*, "Aesthetica Preprint", 44 (1995), pp. 5-16.

¹⁷ G. Morpurgo-Tagliabue, *La mia prospettiva estetica*, cit., p. 163.

Morpurgo-Tagliabue e l'estetica inglese del Settecento

di Giuseppe Sertoli

Nella ricognizione del concetto di gusto elaborato dall'estetica europea del Settecento, i saggi che Morpurgo-Tagliabue dedicò all'Inghilterra appaiono più rilevanti di quelli dedicati all'Italia¹. Meno comprensivi e articolati a livello storiografico, essi risultano però più impegnati a livello teoretico, e questo perché negli autori inglesi Morpurgo-Tagliabue trovava affrontato quel problema dello statuto del "giudizio di gusto", eluso invece dagli autori italiani, che gli premeva (anche) perché ineriva alla sua ricerca appunto teoretica quale si era sviluppata da *Il concetto dello stile* a *L'Esthétique contemporaine* passando attraverso la tappa, a mio avviso non secondaria, dell'estetica americana (Dewey)² e della relativa formulazione del concetto di «esperienza estetica»³. Di conseguenza, i saggi di area inglese si prestano ad essere letti in una duplice chiave:

(a) Da un lato, nella chiave di una ricostruzione del pensiero di Morpurgo-Tagliabue dai suoi inizi fenomenologico-assiologici (hartmanniani) degli anni '50 ai suoi esiti linguistico-semiotici degli anni '70: un arco all'interno del quale questi saggi, e gli altri contemporanei o di poco posteriori che ne costituiscono per così dire il *pendant* o meglio lo svolgimento teoretico (*Gusto e giudizio, Fenomenologia del giudizio critico, L'esperienza estetica*)⁴, occupano un posto assai ben definito e – direi – cruciale. In questa prospettiva, ho avanzato alcuni suggerimenti – che valgono come semplici ipotesi di lavoro – nella Presentazione del volume occasione di questo incontro e non intendo qui riprenderli, optando invece per una diversa prospettiva che mi sembra non solo opportuna ma doverosa se vogliamo rendere giustizia al lavoro di Morpurgo-Tagliabue.

(b) Dall'altro lato, infatti, vale la pena chiedersi quale sia stato il contributo che egli ha dato all'interpretazione dell'estetica britannica del Settecento rispetto a quanto fino a quel momento (primi anni '60) se ne era detto e scritto in Italia. E qui la risposta mi pare che debba essere molto netta: un contributo cospicuo. Cospicuo tanto sotto il profilo generale quanto, ancor più, sotto quello dei singoli autori trattati.

A. Dal punto di vista generale, Morpurgo-Tagliabue ha riscattato

l'estetica britannica dall'accusa di *aesthetica vulgaris* che le aveva affibbiato Croce⁵ e che, in buona sostanza, era stata ripetuta da tutta l'estetica idealista fino agli anni '50. Un riscatto conseguente al privilegio accordato – e ciò è già evidente nel *Concetto dello stile* – alla fruizione rispetto alla produzione. Perché è vero che Croce aveva riconosciuto al passaggio «dall'ontologia alla psicologia» segnato dall'introduzione dell'idea di gusto il merito di aver stimolato «una teoria dello spirito estetico», ma poi aveva denunciato il limite di quell'idea, e dunque di quel passaggio, nell'aver configurato l'esperienza estetica come una “passività” anziché come una “attività”⁶. L'enfasi sul piacere e sul sentimento, nonché la mancata distinzione di bello e arte, avevano impedito ai filosofi e critici britannici (e non solo a loro, naturalmente) di accedere a quella – vera – Estetica il cui «unico oggetto» è l'arte: l'arte intesa come *produzione* spirituale. Così aveva detto Croce nel famoso saggio del '33 *Iniziazione all'estetica del Settecento* e così avrebbero ripetuto, negli anni seguenti, i non tanti storici dell'estetica che si sarebbero occupati del pensiero britannico. Mi riferisco in particolare a Mario Manlio Rossi, senza dubbio il maggior esperto in quel campo, che avrebbe concluso la sua grande – e tuttora utile – antologia dell'estetica empiristica d'oltre Manica accusandola di non essere riuscita a cogliere quel «*prius* assoluto» che è l'«atto creativo», cioè la *produzione* spirituale del bello (artistico e naturale)⁷. Accusa ribadita una quindicina d'anni dopo, sia pure con toni meno perentori, da Vittorio Enzo Alfieri nell'unico saggio di ampio respiro dedicato – prima dei lavori di Morpurgo-Tagliabue – all'estetica britannica del XVIII secolo, là dove egli scriveva che tale estetica non era riuscita a pensare «se non i contenuti di coscienza e non la coscienza» stessa in quanto tale, cioè la soggettività come istanza produttiva⁸.

Mi scuso per questi richiami ovvii. Li ho fatti solo per evocare lo sfondo su cui vanno misurati i saggi di Morpurgo-Tagliabue se se ne vuole cogliere l'originalità. Proprio l'inversione di rotta – dal produrre al fruire – enunciata nel *Concetto dello stile* («un fenomeno si conosce dai suoi effetti; e solamente così se ne conosce anche la interna struttura»⁹) e ribadita nei paragrafi iniziali del primo saggio sul gusto in Italia¹⁰ consente a Morpurgo-Tagliabue di rileggere l'estetica britannica del Settecento senza quegli occhiali idealisti che ne salvavano solo ciò che poteva essere visto come (o meglio, poteva essere scambiato per) anticipazione/*preparazione* dell'estetica romantica e post-romantica. Il che significa poi, fra le altre cose, recuperare all'Estetica quella problematica del bello naturale che era stata centrale, anzi prioritaria, negli autori settecenteschi fino a Kant incluso – il quale proprio perciò aveva subito le critiche di Croce¹¹. Da questo punto di vista, non c'è dubbio che l'operazione condotta da Morpurgo-Tagliabue, e avviata già nel *Concetto dello stile*, consiste nello scavalcare all'indietro non solo Croce

e l'estetica idealista italiana ma tutto il Romanticismo e il post-romanticismo per tornare al Settecento come luogo di fondazione dell'Estetica moderna – e proprio perciò come luogo da cui oggi ripartire.

Una volta detto questo, si può poi – e anzi si deve – riconoscere i limiti dei saggi di Morpurgo-Tagliabue. I quali non costituiscono certo una storia dell'estetica britannica settecentesca (semmai, ne sono solo un torso), anzi non ne forniscono nemmeno un'interpretazione complessiva paragonabile a quella che ne aveva fornito Rossi. E ciò non tanto per la loro angolatura (programmaticamente) ristretta, centrata sulla questione del “giudizio di gusto”, quanto perché non completo è il quadro che essi presuppongono e all'interno del quale si muovono. Qui Morpurgo-Tagliabue paga un debito forse non drammatico ma certo non indifferente all'antologia di Rossi (che rimane il suo “libro di testo”). In quell'antologia, infatti, l'arco dell'estetica empiristica si esaurisce con Burke; dopo il quale, a parte le “anomalie” di Hogarth e Reynolds, non c'è più nulla: né Reid né Alison né alcun esponente dell'estetica associazionistica post-humiana: ci sono solo epigoni, a rappresentare i quali basta il “postumo” Stewart. Ora, gli autori di cui Morpurgo-Tagliabue si occupa sono precisamente quelli del canone di Rossi: in primo piano Addison, Hume e Burke (con Gerard di rincalzo), in secondo piano Shaftesbury e addirittura dietro le quinte (come non era stato invece nell'antologia di Rossi) Hutcheson; come per Rossi, anche per Morpurgo-Tagliabue Burke è il punto d'arrivo – dopo il quale la mano passa a Kant. Certo, i giudizi sui singoli autori non sono i medesimi e potrebbe essere interessante confrontarli in sede di storia della critica (valga per tutti il caso di Shaftesbury, ricondotto alla “linea” empirista da Rossi ed escluso invece da Morpurgo-Tagliabue – che lo liquida in poche pagine nell'anno stesso in cui Lia Formigari gli dedicava, invece, i tre capitoli iniziali del suo libro *L'estetica del gusto nel Settecento inglese*¹²). Ma al di là di questo rimane il fatto che il *cast of characters* stilato da Rossi non cambia in Morpurgo-Tagliabue: possono cambiare le “parti” recitate dai singoli protagonisti (è il caso per es. di Hume), non i protagonisti stessi. D'altra parte, però, va anche riconosciuto che, pur nel suo taglio oggi superato (intendendo con “taglio” la selezione del materiale ancor prima che la sua interpretazione), l'antologia di Rossi forniva a Morpurgo-Tagliabue un ingente materiale che egli sfrutta assai meglio di quanto avevano fatto coloro che prima di lui si erano occupati dello stesso argomento. Sicché mi pare difficilmente contestabile la conclusione che, nei quasi vent'anni che separano l'antologia di Rossi dai saggi di Morpurgo-Tagliabue, nessun lavoro italiano – nemmeno quelli, contemporanei, di Luciano Anceschi¹³ – può competere con essi per acutezza di analisi e originalità di risultati (anche se non per felicità espositiva – che non fu mai una qualità di Morpurgo-Tagliabue!).

B. Se ora dal generale passiamo al particolare, cioè ai tre autori che Morpurgo-Tagliabue fece oggetto di indagine specifica (Addison, Hume e Burke), dobbiamo dire che su tutti e tre egli ha portato un contributo di assoluto rilievo la cui novità e rilevanza spiccano proprio se confrontate con quanto su di loro si era scritto in precedenza.

Addison anzitutto. A proposito del quale fa una certa impressione notare come fosse stato fin allora sistematicamente ignorato. Croce lo cita un paio di volte nell'*Estetica* ma non lo menziona neppure nel saggio del '33. Nel '46 Preti attribuisce a Hume il merito di aver configurato l'estetica come «teoria del giudizio estetico» indagandone per primo «i fondamenti psicologici»¹⁴. Ma questo, ci si chiede, non lo aveva forse fatto Addison prima di Hume? Nel '45 Baratono attribuisce a Burke il merito di aver «scoperto» il sublime (naturale)¹⁵. Ma di nuovo ci si chiede: e Addison? Si tratta di «dimenticanze» tanto più sorprendenti in quanto Rossi non aveva mancato di sottolineare come Addison (di cui pure giudicava «assurdo» il metodo) fosse all'origine di tutta la successiva riflessione estetica britannica e come su molti punti gli autori venuti dopo di lui non avessero fatto altro che ripeterlo¹⁶. Ma questo avvertimento sembrava essere caduto in oblio dopo Rossi, e se non proprio caduto in oblio certo tenuto in poco conto da quanti, pur menzionando Addison, seguitavano a trattarlo con sufficienza («un dilettante») senza riconoscergli, nell'impostazione del problema del gusto e nella definizione del relativo concetto, quella rilevanza *teorica* (e non più soltanto critico-culturale) che gli riconosce invece Morpurgo-Tagliabue. Rilevanza inerente precisamente allo statuto del giudizio di gusto, che è al tempo stesso giudizio di fatto e giudizio di valore, individuazione di «proprietà» degli oggetti e *insieme* determinazione dei loro «pregi», cioè *descrizione-e-valutazione*¹⁷. Con il che siamo in pieno già dentro quel problema del rapporto fra significato e valore, asserzioni e valutazioni, aletico e assiologico che occupava allora Morpurgo-Tagliabue e che egli avrebbe in seguito sviluppato in chiave linguistico-semiotica. Impostando la definizione di Gusto in questo modo, Addison – scrive Morpurgo-Tagliabue nelle ultime righe del suo saggio¹⁸ – avvia il nuovo corso dell'estetica inglese settecentesca. Vent'anni dopo le pagine di Rossi, egli restituisce quindi a Addison quel posto non solo di priorità ma di preminenza nella storia dell'estetica britannica, anzi moderna, che gli accordava in quei medesimi anni la storiografia di lingua inglese. Ciò che stupisce, semmai, è che tale rivalutazione non sia bastata, in Italia, a riscattare Addison da una disattenzione che si è ripetuta anche in seguito. Quando per esempio, due decenni dopo, Migliorini attribuirà a Hutcheson il duplice merito di essere stato il primo a individuare un «potere della mente» specializzato nell'apprensione dei valori estetici e ad abbozzare un «sistema delle arti» che precorre quello di Batteux¹⁹, mi chiedo se

queste due «novità fondamentali» non debbano essere retrodatate a Addison.

Per quanto riguarda Hume, basta confrontare il saggio di Morpurgo-Tagliabue con quanto in Italia si era scritto su «La regola [o norma o canone] del gusto» e gli altri saggi humiani d'argomento *lato sensu* estetico, per rilevare significative differenze che sono altrettante acquisizioni critiche. Rossi, che aveva liquidato l'estetica humiana dicendola «interessante soltanto perché è l'estetica di Hume», l'aveva poi interpretata come una semplice «appendice alla teoria dei sentimenti»: un'appendice per giunta contraddetta da un incongruo oggettivismo che era lo scotto pagato da Hume al «grande feticcio del senso comune» che stava allora sorgendo all'orizzonte dell'empirismo²⁰. Dal Pra, viceversa, l'aveva giudicata una «applicazione coerente» dell'empirismo humiano²¹, e Preti aveva visto in essa uno «storicismo» che faceva del gusto un fenomeno socio-culturale e dello *standard of taste* un «concetto statistico»²². Rispetto a queste ultime interpretazioni, che fanno perfettamente senso all'interno del dibattito filosofico italiano (anzi «milanese») del dopoguerra ma che appaiono oggi gravemente semplificatrici, il merito maggiore del saggio di Morpurgo-Tagliabue consiste nell'aver richiamato l'attenzione sulle aporie dell'estetica humiana: da un lato (con riferimento a Rossi) la sua oscillazione – già peraltro sottolineata da Croce – fra «sentimentalismo» e intellettualismo, dall'altro e soprattutto (con riferimento a Preti) la sua contraddizione fra «metodo empirico» e «sistema naturalistico». Ecco: l'aver colto questa ambiguità, l'aver messo (husserliamente) il dito sul «presupposto naturalistico» che riaffiora dalle pagine de «La regola del gusto» (il richiamo a una «struttura originale della fabbrica interna» come fondamento dello *standard of taste*) – presupposto sostanzialmente eluso anche da studiosi come la Formigari e Migliorini – mi sembra un rilievo critico di non secondaria importanza. Certo si può discutere se nell'economia del discorso di Hume quel presupposto abbia il peso che Morpurgo-Tagliabue gli attribuisce, ma non c'è dubbio che esso rende meno pacifiche le conclusioni che si era creduto di trarre dalle pagine humiane. Che poi anche per Morpurgo-Tagliabue il naturalismo costituisca la parte «caduca» dell'estetica di Hume, mentre la sua parte «valida» è quella – empiristica – valorizzata da Preti²³, è tutt'altro discorso che non inficia la pertinenza del rilievo.

Da ultimo, Burke. E qui mi limiterò a dire, anzi a ripetere, che l'analisi a cui Morpurgo-Tagliabue sottopose quarant'anni fa la «Introduction on Taste» rimane a tutt'oggi quanto di più acuto e persuasivo si possa leggere su di essa. Né solo in Italia ma anche nei paesi di lingua inglese, dove l'attenzione si è concentrata prevalentemente su altri aspetti dell'*Enquiry*: la concezione del sublime, per esempio (e anzitutto), ovvero la teoria del linguaggio. (Ma sulla concezione bur-

kiana del sublime non vanno trascurate altre pagine di Morpurgo-Tagliabue, in particolare quelle del libro su Demetrio, dove è colto perfettamente il gesto di *reazione* che Kant compie nei confronti di Burke²⁴.) Restando al saggio sul gusto, è forse superfluo in questa sede sottolinearne ancora una volta i meriti: l'inecepibile confronto fra Burke e Hume in ordine al rapporto fra sensibilità e intelletto; l'analisi della differenza fra gusto e buon gusto, conseguente alla crucialità assunta anche in Inghilterra, intorno alla metà del secolo, dal problema (estraneo a Addison) della relatività del gusto; l'esatta collocazione storica di Burke al confine fra due epoche, cioè fra eredità classicistica e anticipazioni "preromantiche"... Semmai, ciò che si può obiettare a Morpurgo-Tagliabue è l'affermazione che l'"Introduction on Taste" «non [abbia] palesi connessioni» col resto dell'*Enquiry*²⁵. È vero il contrario: l'"Introduction" sta all'*Enquiry* esattamente come il saggio di Addison sul gusto sta ai *Piaceri dell'immaginazione*: ancorché anteposta alla "ricerca", ne è in realtà la *conclusione* – giusta quell'opzione metodologica enunciata da Burke all'inizio della sua opera: la definizione della natura di una cosa (nella fattispecie, il Gusto) deve «piuttosto seguire che precedere»²⁶ l'analisi della cosa stessa (cioè delle modalità in cui il gusto si esercita). Al di là di questa obiezione, tuttavia, se qualcosa rimane poco chiaro nel saggio su Burke è il posto che egli occupa nella storia dell'estetica britannica del Settecento. Rossi non aveva avuto dubbi in proposito: se lo aveva assunto a punto d'arrivo di quella storia, è perché in Burke il gusto, in quanto radicato nella fisiologia dell'essere umano, non è più qualcosa di soggettivo-individuale bensì diventa «espressione di una istanza sopraindividuale» che toccherà poi a Kant "inverare" trasferendola dal piano empirico a quello trascendentale²⁷. È così anche per Morpurgo-Tagliabue? Una risposta a questa domanda – che lascio in sospeso – potrà forse venire da un'indagine ulteriore che, allungando il tiro, affronti il problema dell'incidenza di Kant sul pensiero di Morpurgo-Tagliabue (a partire dal suo primo volume *Le strutture del trascendentale*²⁸) e, di conseguenza, sulla sua stessa interpretazione dell'estetica – non solo britannica – settecentesca.

¹ Nel progetto originario, la ricognizione avrebbe dovuto estendersi alla Francia e alla Germania. Cfr. G. Morpurgo-Tagliabue, *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, Aesthetica, Palermo 2002, Presentazione, p. 10 e nota 19.

² Si vedano i §§ 63-66 dell'*Esthétique contemporaine*, Marzorati, Milano 1960. Ma cfr. anche i saggi *J. Dewey e la metafisica*, "Rivista di filosofia", 51 (1960), pp. 322-34, e *Metafisica e gnoseologia nel pensiero di J. Dewey*, "Il Pensiero", 5 (1960), pp. 176-206.

³ Da questo punto di vista, varrebbe la pena ripercorrere l'intero lavoro di Morpurgo-Tagliabue dai primi anni '50 ai primi anni '60 per mostrare come il concetto di gusto sia andato sempre più imponendosi come uno nodo ineludibile della sua riflessione estetica.

⁴ Pubblicati rispettivamente in “Rivista di Estetica”, 7 (1962), pp. 368-407; ivi, 8 (1963), pp. 22-60; ivi, 12 (1967), pp. 15-61. Il primo è ora ristampato come Postilla in *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, cit., pp. 213-42.

⁵ B. Croce, “Iniziazione all'estetica del Settecento” (1933), in *Storia dell'estetica per saggi*, Laterza, Bari 1967, p. 158.

⁶ *Ibid.*, pp. 145-46.

⁷ M. M. Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, Sansoni, Firenze 1944, Introduzione, vol. I, pp. 25 e 38.

⁸ V. E. Alfieri, “L'estetica dall'Illuminismo al Romanticismo fuori d'Italia”, in Aa. Vv., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Marzorati, Milano 1959, vol. II, p. 596.

⁹ G. Morpurgo-Tagliabue, *Il concetto dello stile*, Bocca, Milano 1951, p. 263.

¹⁰ *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, cit., pp. 25-26.

¹¹ B. Croce *Estetica* (1902), a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1990, pp. 355 ss.

¹² Sansoni, Firenze 1962.

¹³ Cfr. L. Anceschi, *Studi sull'estetica dell'empirismo inglese*, Bologna 1958, poi rifluiti in *Da Bacone a Kant*, Il Mulino, Bologna 1972.

¹⁴ D. Hume, *La regola del gusto*, a cura di G. Preti, Minuziano, Milano 1946, Introduzione, p. 24.

¹⁵ E. Burke, *Ricerca sull'origine delle idee del sublime e del bello*, a cura di A. Baratonò, Minuziano, Milano 1945, Introduzione, p. 29

¹⁶ Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, cit., vol. I, pp. 46-51.

¹⁷ *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, cit., p. 137.

¹⁸ *Ibid.*, p. 147.

¹⁹ E. Migliorini, “L'estetica fra Seicento e Settecento”, in M. Dufrenne e D. Formaggio, *Trattato di estetica*, Mondadori, Milano 1981, vol. I, p.180.

²⁰ Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, cit., vol. I, pp. 69-74.

²¹ M. Dal Pra, *Hume*, Bocca, Milano 1949, p. 269; n. ed. col titolo *David Hume: la vita e l'opera*, Laterza, Roma-Bari 1984, p. 285.

²² Hume, *La regola del gusto*, cit., pp. 36 e 28.

²³ *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, cit., pp. 175-77.

²⁴ G. Morpurgo-Tagliabue, *Demetrio: dello stile*, Ed. dell'Ateneo, Roma 1980, p. 172. Ma si veda anche l'Introduzione a I. Kant, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, Rizzoli, Milano 1989. Tale gesto di reazione non è colto, invece, dalla storiografia di lingua inglese (ma nemmeno, in Italia, da Assunto), che pone un rapporto di continuità fra Burke e Kant.

²⁵ *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, cit., p. 196.

²⁶ E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 2002⁸, p. 52.

²⁷ Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, cit., vol. I, p. 74.

²⁸ Bocca, Milano 1951. Ma si veda anche il saggio *La finalità in Kant e le scienze empiriche della natura*, “Rivista critica di storia della filosofia”, 13 (1958), pp. 305-18, con cui in un primo tempo Morpurgo-Tagliabue aveva pensato di concludere la raccolta (poi non realizzata) dei suoi saggi sull'estetica del gusto nel Settecento italiano e inglese.

Aporia e dialettica del Gusto

di Andrea Gatti

Per molti studiosi italiani gli scritti di Guido Morpurgo-Tagliabue sul “gusto” nell’Inghilterra del Settecento sono stati probabilmente una lettura classica, se non iniziatica *. Più d’uno ha avvertito il fascino delle sue pagine, la cui insistenza sulla “modernità” del concetto di gusto elaborato dall’estetica britannica – posta a immediato confronto con quella italiana – sembra ancor oggi una chiave di lettura illuminante e feconda: tale cioè da agevolare la collocazione d’ogni singolo autore entro un quadro generale coerente e schiudere prospettive più ampie alla comprensione della presa di coscienza estetica che si attuò, in forme varie e complesse, nella cultura inglese fra Sei e Settecento. Sono quindi grato ai promotori di quest’incontro per avermi dato occasione di rileggere e riconsiderare un autore cui tutti siamo naturalmente debitori; e volentieri mi associo agli apprezzamenti per la lucidità del pensiero di Morpurgo-Tagliabue più volte risuonati nel nostro convegno.

Nonostante la sottigliezza di cui danno prova, anche le aperture critiche degli scritti su *Il Gusto nell’estetica del Settecento* non sembrano tuttavia immuni da superamenti e revisioni che le acquisizioni intellettuali fatalmente subiscono a motivo di interessi mutati, problemi emergenti, nuove conoscenze documentali e storiografiche. Di ciò ebbe chiara consapevolezza Morpurgo-Tagliabue: confermando l’efficacia della sua lezione di metodo e l’indubbio valore specifico delle citate pagine inglesi, intendo segnare alcuni *marginalia*, frutto di studi in qualche modo “paralleli”.

Vorrei subito richiamare l’attenzione su un fatto significativo: quasi ognuno degli autori inglesi del XVIII secolo presenta un “sistema” all’interno del quale si notano incongruenze, la cui analisi, non meno di quella condotta su aspetti meno riposti, rivela aspetti interessanti della moderna riflessione estetica; e soprattutto obbliga a fornire, o almeno a tentare, una spiegazione di quelle contraddizioni. Non sarà inutile, in via preliminare, un agevole esame delle rispettive dottrine.

Joseph Addison – sulla cui opera Morpurgo-Tagliabue si diffonde lungamente e insolitamente per il tempo suo e nostro – propone

un'estetica piuttosto articolata che al senso comune e alle conoscenze letterarie combina una sorta d'indagine sulle facoltà mentali implicite nella percezione e nel giudizio sul bello. Secondo una metodologia di chiara ascendenza lockiana, egli disegna uno schema all'interno del quale i "piaceri dell'immaginazione" si suddividono in primari e secondari. Primari, in sintesi estrema, sono quei piaceri che colpiscono immediatamente la nostra immaginazione ogni volta che ci troviamo al cospetto di qualcosa che è "grande", "non comune" o "bello"; secondari quelli che proviamo nel confrontare e collegare una riproduzione attualmente davanti ai nostri occhi con l'originale che abbiamo visto nella realtà: è il caso di un ritratto, una statua o una descrizione letteraria. I piaceri primari attonano quindi alla natura, i secondari all'arte; gli uni sono sollecitati dalla contemplazione di un paesaggio, gli altri dalla contemplazione di un dipinto che riproduce quel paesaggio¹. A un'indagine approfondita, però, la teoria di Addison appare manchevole riguardo a entrambe le classi di piacere. Anzitutto, la triade degli attributi che determinano i piaceri primari – "grande", "non comune", "bello" – è in sé incoerente: mentre infatti "grande" e "non comune" sono concetti empiricamente verificabili per misurazione o annoverazione, al contrario "bello" non è passibile dello stesso tipo di verifica; dunque il concetto resta, almeno per le spiegazioni che ne dà Addison, vago e indeterminato. Se poi i piaceri secondari possono sorgere in presenza d'una riproduzione che rimanda a un ente (o a un "tipo") reale e naturale, ossia ogni volta che l'arte rimanda alla natura, è bensì vero che un identico piacere "di riflesso" può sperimentarsi nei casi in cui avviene il contrario. Non occorre rifarsi a celebri aforismi del maturo Ottocento per convenire che talvolta la realtà "imita" l'arte, così che capita di guardare campi di grano e cipressi con gli occhi di Van Gogh, stagni di ninfee con quelli di Monet, Venezia nello specchio di Canaletto o di Turner. Ne offre una prova lo stesso Addison, laddove confessa che uno dei maggiori piaceri nel viaggiare in Italia (fra il 1701 e il 1703) gli venne dal confrontare i vari siti da lui visitati con le relative descrizioni degli antichi poeti². Nonostante gli intenti programmatici, dunque, nello schema di Addison non vi è fissità, o meglio rigore, di rapporti fra arte e natura: ciò che per definizione è causa d'un piacere primario, la natura, può benissimo dare origini a piaceri secondari, com'è stato per il viaggiatore Addison; e altrettanto libera rispetto al suo ambito di pertinenza – i piaceri secondari – risulta essere l'arte.

Di un'identica oscillazione fra significati contrastanti e *insolubilia* teorici soffre l'estetica di Shaftesbury, che postula l'esistenza di un "senso" connaturato all'uomo grazie al quale immediatamente riconosciamo la bellezza ogni volta che questa si presenta ai nostri occhi³, specificando però altrove che quel riconoscimento in realtà richiede

esercizio e perizia acquisita – gusto, appunto ⁴. Pena non riconoscere affatto il bello, celato in aspetti meno evidenti dai quali pure è determinato il fenomeno estetico: “chiaroscuri” e “dissonanze” che il volgo non capisce e censura, ignorando come anch’essi contribuiscano alla bellezza complessiva della composizione artistica ⁵. Disorienta ulteriormente il lettore il fatto che Shaftesbury indichi – nel più puro stile “neoclassico” e in evidente richiamo alla letteratura artistica del Rinascimento e del Manierismo – ordine, proporzione e armonia quali caratteri precipui del bello ⁶: salvo poi affermare che, paragonati al “sublime” della natura selvaggia nei suoi aspetti più formidabili e smisurati (tempeste e uragani, oceani in burrasca, selve oscure e grotte tenebrose), l’ordine e la regolarità dei giardini principeschi disegnati dall’uomo appaiono ridicole affettazioni ⁷.

Neppure Hume, sicuramente fra i vertici della riflessione filosofica settecentesca in Inghilterra, evita *faux pas* teorici o osserva in estetica quella coerenza che segna il resto della sua riflessione. Con la celebre affermazione secondo cui «la bellezza è negli occhi di chi guarda», egli riduce in prima istanza il bello a un fatto soggettivo ⁸. Consapevole però che vi sono bellezze sulle quali il giudizio dei critici di tutte le epoche e d’ogni luogo converge favorevolmente, a tutti piacendo da sempre lo stesso Omero che è piaciuto ai Greci dell’VIII secolo a.C., Hume conclude che nella realtà sembra darsi un’oggettività del giudizio estetico la quale, pur non presumibile per via teorica, attiene nondimeno all’osservazione empirica ⁹. Ebbene, questo fondamento del gusto, che pare quanto di più pragmatico, verificabile, addirittura “statistico”, possa esservi, in realtà solleva un duplice problema nei suoi due aspetti fondativi: *consensus gentium* e tempo. Il primo è contrastato da quella stessa esperienza cui Hume si richiama. Non serve il sostegno dell’*auctoritas* di John Stuart Mill, refrattario a prestar fede a un’opinione pubblica che «nel migliore dei casi» ha «uguali probabilità di essere giusta o sbagliata» ¹⁰, per asserire che i più sono spesso inclini a ingannarsi su un gran numero di argomenti: il fatto che un certo giudizio sia sostenuto dalla maggioranza non ne prova in alcun modo la validità. Per quel che riguarda invece il tempo, l’argomento è contraddetto dalla più importante legge resa nota dallo stesso Hume: quella dell’inferenza non dimostrativa. Il contributo più cospicuo del filosofo scozzese alla storia del pensiero è infatti la critica all’idea che l’esperienza possa fornire un criterio di verità; proprio da lui abbiamo appreso che non v’è motivo di ritenere che quanto è regolarmente accaduto fino ad oggi si ripeterà necessariamente domani ¹¹. Il gusto non può fare eccezione: ciò che è piaciuto sempre potrebbe improvvisamente perdere ogni attrattiva; dunque, nel volgersi all’esperienza in cerca d’uno standard del gusto, Hume disattende il suo stesso insegnamento.

Non desidero limitarmi a rilevare le contraddizioni evidenti negli autori del Settecento inglese; vorrei anche avanzare una considerazione generale che credo possa chiarire le questioni particolari fin qui enunziate. Ritengo infatti che quelle contraddizioni dipendano dal permanere di elementi (neo)platonici all'interno di riflessioni di segno empiristico¹². Non è ovviamente questa la sede per ricomporre in dettaglio e alla luce di una simile interpretazione le tessere del quadro sopra illustrato; osservo soltanto che la persistenza nell'estetica inglese moderna di una divisione fra mente e sensi, mondo ideale e mondo reale, intelligibile e sensibile condiziona in vari modi le teorie di Addison, Shaftesbury e Hume. Se pure negli autori settecenteschi l'indagine sul gusto si risolve di fatto in una sorta di associazionismo di matrice lockiana, la concezione di bellezza resta comunque platonica: basti pensare alle gerarchie delle forme di Shaftesbury, che postula l'esistenza di una bellezza ideale cui alludono le forme della bellezza sensibile¹³; alla presenza di certa escatologia in Addison, il quale spiega la nostra propensione ad essere colpiti da bellezza, novità e grandezza come viatico alla contemplazione di Dio nella vita ultraterrena¹⁴; al carattere di adeguatezza al fine che Hume, non diversamente dal Socrate platonico (e senofonteo) – oltre che dal Berkeley dell'*Alcifrone* (1732) – identifica come essenziale al bello¹⁵. Ora, l'aver trascurato l'interazione di correnti intellettuali eterogenee mi pare un limite (non so quanto voluto) dell'indagine di Morpurgo-Tagliabue: privilegiando il versante più propriamente empiristico dell'estetica settecentesca, egli compie lo stesso errore che rimprovera a Hume, il quale manifesterebbe «la volontà di non essere dialettico» (p. 154). E invece, l'estetica del Settecento inglese appare segnata da Platone non meno che da Locke: proprio in una simile dialettica consiste a mio avviso il suo fascino e il suo maggiore interesse.

Tanto più che quella dialettica inerisce non solo alla filosofia estetica, ma anche alla cosiddetta letteratura artistica, dove la concezione del peculiare agente estetico che sollecita il gusto è tutta platonica: si pensi all'archetipizzazione, per così dire, negativa di Hogarth; alla «forma media» di Reynolds, sorta di «idea» intelligibile cui l'artista dà forma sensibile; alla «visione» divina ed eterna dalla quale si dice ispirato Blake. Proprio una tal concezione platonica del bello è all'origine di quel carattere non univoco del gusto settecentesco – fra senso, ragione ed «entusiasmo» – che rimarrebbe altrimenti ingiustificato. In quanto emanazione di una divinità o di una Mente superiore, il bello non può collocarsi sullo stesso piano dei piaceri meramente sensuali; se poi il bello sensibile non si dà che in relazione a un bello intelligibile, allora il gusto deve recuperare un carattere intellettuale che gli consenta di comprendere quella relazione. Ma ancora, se il bello è emanazione, «disegno», di una Mente infinita ed eterna e incorruttibile, difficilmen-

te potrà essere compreso nella sua interezza dalla mente umana, naturalmente priva di quei caratteri; da qui il senso di una bellezza che trascende il gusto e può esser colta interamente solo per effetto di un rapimento mistico – in termini settecenteschi, per “entusiasmo”. Dunque, il carattere “ideale” del bello determina ed esplica ad un tempo il carattere intellettuale del gusto e il suo superamento; e la fondamentale aporia del concetto di gusto nel Settecento inglese deve appunto imputarsi alla faticosa integrazione di elementi platonici tradizionali in un’indagine rivolta essenzialmente ai processi mentali coinvolti nell’apprezzamento del bello.

La lettura “empiristica” di Morpurgo-Tagliabue è in parte da rivedere anche relativamente ai temi della creazione artistica. Penso ad esempio all’idea che la differenza fra estetica italiana e inglese sia data dalla mancanza di normatività della seconda, la quale non avrebbe statuto di «prescrizione tecnica», ma «carattere più descrittivo» (p. 135). È un’affermazione da accogliersi con cautela ove si consideri, ad esempio, che Reynolds, West e Füssli pronunziarono e poi pubblicarono i loro discorsi sull’arte agli studenti della londinese Royal Academy con intento più che mai sistematico e metodologico; che Hogarth dedicò la seconda parte della sua *Analisi della bellezza* (1753) all’esposizione di una minuta precettistica esecutiva; o che Shaftesbury già nel 1712 scrisse un trattato come la *Notion of the Historical Draught* allo scopo preciso di istruire il pittore napoletano Paolo De Matteis sulla realizzazione di un dipinto ispirato al tema di Ercole al Bivio ¹⁶. (E quest’ultima circostanza sembra confortare l’ipotesi di Giuseppe Sertoli che la conoscenza dei testi inglesi da parte di Morpurgo-Tagliabue dipenda in larga misura dall’antologia di Mario Manlio Rossi ¹⁷, ove effettivamente la *Notion* non è inclusa e neppure menzionata.)

Ricordo poi che sempre nella *Notion of the Historical Draught* il «probabile o verisimile» è indicato quale carattere costitutivo e «prima verità» dell’arte ¹⁸. Sicché è ancora strano trovare proprio nelle pagine di Morpurgo dedicate a Shaftesbury l’affermazione che nell’Inghilterra del Settecento fu assente «una problematica del verosimile analoga a quella celebre italiana» (p. 133). Al contrario, la verisimiglianza fu tra i principî guida della teoria artistica settecentesca e cardinale a tutta l’estetica del classicismo inglese ¹⁹. Principio ch’è a sua volta retaggio neoplatonico: l’arte si connota in virtù del suo contenuto “ideale” che la nobilita a fronte di una concezione puramente mimetica del genio come pedissequo imitatore della natura; e quell’ideale nei diversi trattati sarebbe determinato o dall’idea infusa nella materia dalla mente dell’artista o dall’ispirazione divina di cui questi fa esperienza.

Viene qui in primo piano il rapporto fra estetica italiana e inglese qual è descritto da Morpurgo-Tagliabue, la cui disamina conserva grande validità e utilità generale, ma non è priva di qualche minuta

imprecisione: le differenze indicate non sembrano tanto recise (prescrizione e verisimiglianza); e così le analogie proposte dovranno in parte rimeditarsi.

La prima di queste riguarda l'unità d'intenti e fini – con differenze meno sostanziali che formali – riscontrabile nell'estetica italiana e inglese. La proposta è altamente suggestiva; ma sul piano storico è naturalmente azzardato trarre conclusioni in termini di consonanze intellettuali laddove queste non siano dichiarate o appaiano solo adombrate da circostanze più spesso casuali: posto che in Addison e in Shaftesbury, come assume Morpurgo-Tagliabue, echeggino motivi presenti anche in Muratori, ciò non assicura molto in termini di “simpatia” speculativa fra Italia e Inghilterra. Di fatto Addison aveva una conoscenza piuttosto limitata della cultura italiana, a quanto attesta il *Catalogue* della sua biblioteca ²⁰; e Shaftesbury, che risiedette stabilmente a Napoli negli ultimi anni di vita, ebbe pochi e sporadici rapporti con gli intellettuali del luogo e appare tutt'altro che informato delle ricerche erudite che vi si andavano svolgendo presso il circolo dei Cartesiani, ad esempio, o l'Accademia degli Investiganti. In termini “paralleli” a quelli formulati da Morpurgo-Tagliabue, vorrei dire che, se pure nel Settecento vi fu certo un risveglio d'interesse per l'Italia e la sua cultura, testimoniato anche dal numero e dalle presenze di viaggiatori inglesi, a quell'interesse fu tuttavia estranea la cultura italiana *coeva*.

Morpurgo-Tagliabue insiste sulle analogie dottrinali solo superficialmente occultate da divergenze riconducibili a «sapienza retorica» e «competenza stilistica», specialità italiche del tutto assenti in Inghilterra, ove l'azione della filosofia empiristica aveva piuttosto sviluppato un'«attitudine alla riflessione» (p. 130); e lo studioso addita nelle rispettive ipostasi del «gentleman» e del «dotto» tutta la differenza fra le teorie del gusto elaborate nei due Paesi (p. 132). Il gusto degli Inglesi e degli Italiani differiva però nel concreto non meno che nell'astratto; e l'indagine teorica sul gusto in corso in Italia poteva giungere solo poco più che flebilmente all'orecchio degli Inglesi, essendo diverso il loro gusto nella pratica. Gli Inglesi rimasero piuttosto insensibili a quanto sul piano artistico e letterario venne producendosi in Italia già a partire dalla seconda metà del Seicento e per gran parte del Settecento. L'attrazione su di loro esercitata dall'arte italiana andava poco oltre Michelangelo e Raffaello; essi amavano assai più Rembrandt, Poussin, Claude, gli Olandesi che non Caravaggio, Reni, Pietro da Cortona o Salvator Rosa. Shaftesbury commentò piuttosto duramente l'arte barocca, definendo Bernini «un apostata della statuaria»; Annibale Carracci un imitatore di imitatori, pittore di «seconda mano» poco «immediato» e «originale»; Caravaggio un divulgatore di «brutte figure» in uno stile «ferino» e «agli antipodi della grazia»; Reni un artista la cui perizia non andava oltre «le air de tête» ²¹. Gli Inglesi avevano la sen-

sazione, certo non infondata, che l'arte italiana del XVIII secolo fosse in declino²². Sempre Shaftesbury lamentava che fra Napoli e Roma non vi fosse modo di reperire disegnatori bravi ed esperti nell'antico²³; e certo un indizio di sfiducia nei confronti degli artisti a lui contemporanei offre ancora la sua meticolosa *Notion of the Historical Draught*, che ben poco spazio lascia all'inventiva di De Matteis. Anche Reynolds, in viaggio in Italia per completare il suo tirocinio artistico, rifiutò d'incontrarsi a Roma con Pompeo Batoni, convinto di non aver nulla da imparare dal pittore italiano²⁴; e considerava Carlo Maratti privo di «grande vigoria d'intelletto o forte originalità di genio»²⁵. A sua volta, Hogarth, come poi anche Constable, in Italia non volle neppure venire; e la quasi totale assenza di nomi italiani nel suo trattato sull'arte vale quanto una presenza negativa, ove si tenga conto che vi sono invece nominati Rubens, Poussin, Le Brun e altri pittori a lui più o meno contemporanei. Del resto, i pittori nordici che nella seconda metà del Settecento fondarono a Roma il cenacolo riunito al Caffè degli Inglesi a Piazza di Spagna – includente fra gli altri James Northcote, George Romney, James Barry, John Brown, Benjamin West e Füssli – vissero notoriamente «in isolamento quasi claustrofobico dall'ambiente artistico circostante»; e «durissimi» erano a volte per loro questo isolamento e la connessa «lotta per la sopravvivenza»²⁶.

Aggiungo infine un'ultima osservazione su un punto già sollevato da altri relatori: intendo il modo rapido, quasi brusco, con cui Morpurgo-Tagliabue esaurisce l'estetica di Shaftesbury in poche pagine, oltretutto assai poco lusinghiere; circostanza ancora più singolare ove si consideri che al contrario egli dedica a Addison una trattazione altrettanto estesa, ed elogiativa in termini d'importanza e dovizia teorica, di quelle riservate a Hume e Burke.

Il fatto esige qui una spiegazione, che credo possa trovarsi in quell'atteggiamento polemico nei confronti di Croce cui pure s'è già accennato nel corso di questo incontro. Prima ancora che a Croce, però, occorre risalire a George Saintsbury, un critico letterario che di Shaftesbury tracciò un ritratto intellettuale assai impietoso. Dopo averne drasticamente ridimensionato l'intelligenza letteraria e critica, nella sua fortunata *History of Criticism* del 1900-04 Saintsbury rileva che il tono degli scritti shaftesburiani è quello di chi vuol imporsi non solo come gentiluomo e «persona di qualità», ma anche come «filosofo della massima profondità (oltre che assoluta eleganza esteriore)» e «scrittore di consumata originalità e agudezza»; tuttavia, il filosofo-*virtuoso* non andrebbe oltre una «pedante volgarità travestita da superciliosità alla moda». Un simile atteggiamento, afferma Saintsbury, ha affascinato molti, non mancando però d'indurre altri a giudicare Shaftesbury, dal punto di vista intellettuale, o un ciarlatano o un *coxcomb*, un «dame-

rino»; e la seconda accusa, conclude Saintsbury, è certo meno infondata della prima ²⁷.

Contro questo “ingiurioso” giudizio si levò Croce qualche anno dopo nel suo saggio su *Shaftesbury in Italia* (1925), dove non solo evidenziò come in Shaftesbury si trovino invece «germi di concetti divenuti capitali nell'estetica moderna», oltre che quella «coscienza della dignità, dell'austerità, e [...] della religiosità dell'arte, alla quale rari spiriti, in ogni tempo, si sono innalzati», ma soprattutto contestò decisamente l'iniqua riduzione del filosofo a *coxcomb*: «Il Saintsbury (mi si permetta di dirlo) addirittura lo ingiuria, trattandolo, se non proprio da ciarlatano, da *coxcomb* [...], con l'unico ascendente che gli viene dalla sua aria di superiorità e dal favore che ai suoi tempi incontrò il suo atteggiamento religioso e filosofico» ²⁸.

In tal modo Croce gettò in Italia le prime basi per quella riscoperta, e rivalutazione, del pensiero shaftesburiano che di lì a poco avrebbe avuto per protagonisti non solo il già menzionato Rossi, ma anche Anceschi, Bandini e Garin, e poi Casini e Plebe. Fa eccezione proprio Morpurgo-Tagliabue il quale, v'è ragione di credere, implicitamente polemizzava con Croce nel dismettere in termini pressoché identici a quelli di Saintsbury la rilevanza dell'estetica shaftesburiana, definendola poco più che «felice superficialità» e «disinteresse speculativo», atto a formulare il concetto generico di senso interno del bello senza precisarlo, o meglio precisandolo in modi diversi, ora come «trasporto fanatico» e ora come un'«educazione», «senza una sicura coerenza ma con molta efficacia, su un piano più letterario che filosofico» (p. 133). Né sarà un caso che Morpurgo-Tagliabue riprenda proprio quell'epiteto, *coxcomb*, per il quale si era adontato Croce, non esitando ad attribuirlo una volta di più a Shaftesbury: «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» (l. cit.).

Il tempo ha dato ragione a Croce. Resta il fatto che, nel trattare Shaftesbury con sbrigativa sufficienza e nel censurarlo con velata perentorietà, non solo Morpurgo-Tagliabue ripeteva Saintsbury *versus* Croce, ma insieme costruiva – non importa quanto obiettivamente – un proprio *pantheon* dei filosofi del gusto nel Settecento inglese che, consegnato com'è alla storia intellettuale, merita ancor oggi attenzione e rispetto.

* *La nozione di "gusto" nel secolo XVIII: Shaftesbury e Addison*, “Rivista di estetica”, VII

(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: David Hume*, "Rivista di estetica", xv (1970), pp. 161-207. Questi saggi sono ora raccolti in G. Morpurgo-Tagliabue, *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, a c. di L. Russo e G. Sertoli, "Aesthetica Preprint: Supplementa", 11, 2002, cui fanno riferimento le pp. indicate nel testo.

¹ Cfr. in proposito *I piaceri dell'Immaginazione* (1712), tr. it. di G. Miglietta, a c. di G. Sertoli, Palermo 2002, p. 31 ss. (piaceri primari) e 47-50 (piaceri secondari). Sull'estetica di Addison, oltre alla Presentazione di Giuseppe Sertoli al volume citato (pp. 7-19, con utile bibliogr., pp. 89-92), mi permetto di rimandare al mio *Intelletto e Idea nei Pleasures of the Imagination di Joseph Addison* (1998), in "Et in Britannia Plato". *Studi sull'estetica dal platonismo inglese*, Bologna 2001, pp. 17-61, dal quale pure si risale alla bibliogr. anteriore. In generale, sul concetto di gusto nell'Inghilterra del sec. XVIII, vd. almeno E. Franzini, *L'estetica del Settecento*, Bologna 1995, pp. 93-114 (iv. "Gusto e genio"), con bibliogr. (p. 187), e G. Sertoli, *Il Gusto nell'Inghilterra del Settecento*, in *Il Gusto. Storia di una idea estetica*, a c. di L. Russo, Palermo 2000, pp. 79-125, dalle cui note in calce (pp. 116-25) si ricavano ulteriori indicazioni e bibliogr.

² *Remarks on Several Parts of Italy* (1705), in Joseph Addison, *The Works*, Birmingham 1761, II, pp. III-171: «I must confess it was not one of the least entertainments that I met with in travelling, to examine these several Descriptions, as it were, upon the spot, and to compare the natural face of the country with the Landscapes that the Poets have given us of it» (p. IV). Sul viaggio in Italia di Addison vd. D. Niccda, *Joseph Addison e l'Italia*, Roma 1994, con la mia rec. in "Quaderni Utinensi", VIII [15-16] (1990, ma 1996), pp. 428-31; e, sempre di chi scrive, *Inglese a Napoli nel Viceregno austriaco: Joseph Addison, Lord Shaftesbury*, *George Berkeley*, Prefaz. di M. Torrini, Napoli 2000, pp. 11-20 (p. 51 s.).

³ *I Moralisti. Rapsodia filosofica, &c.* (1709), III 2, tr. it. e Introd. di P. Casini, Bari 1971, p. 197: «V'è dunque [...], una bellezza naturale nelle figure e non v'è un altrettanto naturale nelle azioni? Non appena l'occhio si apre alle figure, l'orecchio ai suoni, immediatamente il bello è reso evidente, la grazia e l'armonia sono riconosciute [...]. Com'è possibile dunque non riconoscere che essendo tali distinzioni fondate in natura, il discernimento medesimo è naturale e soltanto da natura?».

⁴ Ivi, p. 188 s.: «Com'è difficile apprendere! Quanto tempo ci vuole per acquistare un gusto sicuro! Quante cose alla prima ci urtano e ci danno fastidio, e più tardi le riconosciamo bellezze sublimi! Non possiamo infatti acquistare d'un sol tratto la sensibilità che ci rivela queste bellezze. Fatica e pena ci vogliono, e tempo per coltivare un genio naturale sia pur capace e ardito. Ma chi provvede a coltivare questo terreno, o ad affinare la sensibilità di cui la natura ci ha forniti?». Sul gusto in Shaftesbury vd. A.G., *Sul problema del giudizio estetico in Lord Shaftesbury* (1993), in "Il gentile Platone d'Europa". *Quattro saggi su Lord Shaftesbury*, Prefaz. di G. Pugliese Carratelli, Udine 2000, pp. 27-46, con altre indicaz.

⁵ *I Moralisti*, ed. cit., p. 188 s., dove Teocle, uno dei protagonisti del dialogo, a proposito della bellezza del Tutto afferma: «Quale metodo dovremo seguire per intendere meglio e diventare esperti di queste bellezze? Non sono forse necessari lo studio, la scienza, la cultura per intendere tutte le altre bellezze? E non ci sarebbe bisogno di abilità o scienza alcuna per conoscere la sovrana bellezza? Nella pittura ci sono chiaroscuri e pennellate magistrali che il volgo non intende, ma biasima come errati; in architettura c'è lo stile rustico; in musica la scala cromatica, e l'abile mescolanza di dissonanze...». Al che Filocle, suo interlocutore, conviene: «Debbo confessare [...] di essere stato uno di codesti esseri volgari incapaci di gustare i chiaroscuri, lo stile rustico e le dissonanze di cui parli [...]. Come coloro che non pensano, ero sicuro che ciò che mi piaceva fosse bello, e che ciò di cui godevo fosse il mio bene. Non mi facevo mai scrupolo di amare ciò che immaginavo, e di mirare soltanto a godere ciò che amavo. Non mi presi mai la briga di esaminare gli oggetti dei miei capricci, né ebbi mai a esitare nella scelta».

⁶ Ivi, p. 196: «Basta considerare una figura semplicissima, ad esempio una sfera, un cubo, una sagoma colorata. Come mai anche un fanciullo si allietta vedendo per la prima volta queste proporzioni? Come mai preferisce la sfera e il globo, il cilindro e l'obelisco, e respinge e disprezza le altre figure, che a confronto di queste appaiono irregolari?».

⁷ Ivi, p. 184: «Non contrasterò più oltre la passione che sento crescere in me per le cose della natura, ove né l'arte, né il capriccio dell'uomo hanno distrutto il loro ordine genuino, guastandone l'assetto originario. Persino le aspre rupi, gli antri muscosi, le caverne irregolari e le cascate ineguali, adorne di tutte le grazie della selvatichezza, m'appaiono tanto più affa-

scinanti, perché rappresentano più schiettamente la natura, e sono avvolte da una magnificenza che supera di gran lunga le ridicole contraffazioni dei giardini principeschi».

⁸ *La regola del gusto* (1758), in *Saggi di estetica*, tr. it. a c. di I. Zaffagnini, Parma 1994, pp. 39-62: «La bellezza non è una qualità delle cose stesse: essa esiste soltanto nella mente che la contempla e ogni mente percepisce una diversa bellezza» (p. 42).

⁹ Ivi, p. 43 ss. Sul gusto in Hume vd. E. Franzini e A. G., «*La gran varietà dei gusti*». A proposito dei Saggi di estetica di *David Hume*, in «*Quaderni Utinensi*», VIII [15-16] (1990, ma 1996), pp. 383-91; inoltre E. Franzini [e M. Mazzocut-Mis], *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Milano 1996, pp. 208-219 (6. «Gusto»): p. 214 ss.

¹⁰ *Saggio sulla libertà* (1859), tr. it. di S. Magistretti, Milano 1993², p. 117.

¹¹ Vd. in proposito un celebre luogo dalla IV sez. della *Ricerca sull'intelletto umano* (1748), tr. it. di E. Mistretta, in *Opere filosofiche*, a c. di E. Lecaldano, Bari 1987, III, p. 43: «... tutte le inferenze dall'esperienza suppongono, come loro fondamento, che il futuro assomiglierà al passato [...]. Se vi fosse qualche sospetto che il corso della natura potesse cambiare, e che il passato potesse non servire di regola per il futuro, l'intera esperienza diventerebbe inutile e non potrebbe dare origine a inferenze o conclusioni. È dunque impossibile che argomenti ricavati dall'esperienza possano provare questa somiglianza del passato col futuro, poiché tutti questi argomenti sono fondati appunto sulla supposizione di tale somiglianza».

¹² Della persistenza di motivi platonici e neoplatonici nella cultura inglese, non solo settecentesca, ho trattato in *Plato Britannicus. Sulla tradizione platonica nella storia del pensiero inglese* (2000), in «*Et in Britannia Plato*», cit., pp. 157-99.

¹³ In proposito vd. la celebre «gerarchia delle forme» in *Moralisti* III 2, ed. cit., pp. 190-93.

¹⁴ *I piaceri dell'Immaginazione*, ed. cit., p. 35 ss.: «Una delle cause finali del diletto che si prova dinanzi a tutto ciò che è grande può essere la seguente. L'Autore supremo del nostro essere ha foggiato l'anima dell'uomo in modo tale che nulla, se non Lui stesso, può essere dell'anima l'ultima, adeguata e appropriata felicità. Poiché allora gran parte della nostra felicità deve scaturire dalla contemplazione del Suo essere, al fine di far pregustare adeguatamente alla nostra anima una tale contemplazione, Egli ha fatto sì che essa si diletta spontaneamente nel percepire ciò che è grande o illimitato».

¹⁵ Vd. il *Trattato sulla natura umana* (1939-40), II 2, 5, tr. it. di A. Carlini e al., in *Opere complete*, cit., I, p. 380 ss.

¹⁶ In *Second Characters, or the Language of Forms*, ed. by B. Rand, London 1914 [New York 1969], pp. 29-61. Su Shaftesbury e De Matteis: W. Wells, *Shaftesbury and Paolo de Matteis. The Choice of Hercules*, «*Leeds Arts Calendar*», 12 (1950), 3, pp. 23-28; L. Pestilli, *Lord Shaftesbury e Paolo de Matteis: Ercole al bivio tra teoria e pratica*, «*Storia dell'arte*», 68 (1990), pp. 95-121; M. Ferrando, *Shaftesbury: il Giudizio di Ercole e il giudizio estetico*, «*Rivista di estetica*», n.s., 7 (1998), XXXVIII, pp. 111-20.

¹⁷ *L'estetica dell'empirismo inglese*, Firenze 1944, I, pp. 58-65 e 309-431 (Shaftesbury).

¹⁸ Cfr. il primo capitolo della *Notion*, ove a proposito del dipinto storico egli scrive: «... in the representation of any event, or remarkable fact, the probability or seeming truth (which is the real truth of art) may with the highest advantage be supported and advanced» (in *Second Characters*, cit., p. 33).

¹⁹ Vd. quanto ho scritto al riguardo in *La "rivolta anticlassica" nell'estetica inglese tardosettecentesca: William Blake, John Constable e William Wordsworth* (1996), in «*Et in Britannia Plato*», cit., pp. 131-56.

²⁰ Ed. a c. di chi scrive: *Per una bibliografia dell'età augustea. Il Catalogue della biblioteca di Joseph Addison*, «*Rendic. dell'Accad. Naz. dei Lincei*», c.s.

²¹ *Plastics, or the Original Progress and Power of Designatory Art* (1712), in *Second Characters*, cit., pp. 152 (Bernini), 128 (Carracci), 133 (Caravaggio) e 171 (Reni).

²² «Arts (as well as husbandry and manufactures, both in this country and in France) decline lamentably. At Rome, Florence, &c., no encouragement, nor youth coming up, the Pope himself quitting his virtuoso-genius since he is grown into the cares of a politician» (Lett. a Th. Micklethwayte del 19 genn. 1712, in *The Life, Unpublished Letters and Philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury*, ed. by B. Rand, London & New York 1900, p. 464). E ancora: «... never was such a deadness as to all arts in Italy» (Lett. a John Cropley del 16 febb. 1712, ivi, p. 468).

²³ Così Shaftesbury nella lettera al rev. John Fagan del 23 genn. 1712, a proposito del-

la decadenza delle arti e delle scienze in Italia: «... how much these are declining in this place, you may judge by this very instance, that now, since the late wars and revolutions, some of the chief university schools and conveniences of the students are turned into stables and quarters for the soldiers. The academies for painting are in a proportionable state. And I have little hopes of finding a young painter to employ [...] in copying the great masters and drawing things of history, statuary, and the Roman and other antiquities...» (ivi, p. 467).

²⁴ N. Penny, *An Ambitious Man: The career and the achievements of Sir Joshua Reynolds*, in *Reynolds* (Cat. of the Exhibit., 16 Jan.-31 Mar.), ed. by N.P., London 1986, pp. 17-42: p. 20: «It was suggested to Reynolds [...] that he should study with Batoni, but Reynolds replied that he had nothing to learn from him»; e aggiunge Penny: «It is evident that Reynolds felt that modern Italian painters had no real connection with the Old Masters». L'episodio era stato già riportato, con qualche variante, da D. Hudson, *Sir Joshua Reynolds. A personal study*, London 1958, p. 34.

²⁵ Vd. il quinto (1772) dei suoi *Discorsi sull'arte* (1769-90), tr. it. di P. Prestini, Introd. di A.G., Segrate (MI) 1997, pp. 59-74: p. 68.

²⁶ A. Ottani Cavina, *Fuga dalle tenebre. I nordici a Roma nel cerchio di Füssli*, in *Füssli pittore di Shakespeare. Pittura e teatro 1775-1825* (cat. della mostra, Traversetolo, PR, 7 sett.-7 dic. 1997), a c. di F. Licht & al., Milano 1997, pp. 15-21: pp. 20 e 16 le citaz. L'autrice sembra ripetere qui il giudizio di G. Briganti, *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*, Milano 1989², p. 136, secondo cui per gli artisti "nordici", la gran parte dei quali inglesi, «quegli anni passati a Roma, nel decennio fra il 1770 e il 1780 in un isolamento quasi totale dall'ambiente artistico circostante, [...] furono fondamentali non solo per la loro singola formazione ma anche per il determinarsi di uno stile comune e di una nuova sensibilità che non aveva, allora, equivalenti in Europa».

²⁷ *History of Criticism and Literary Taste in Europe from the Earliest Texts to the Present Day*, II. *From the Renaissance to the Decline of Eighteenth Century Orthodoxy*, Edinburgh & London, 1961⁸, p. 158.

²⁸ *Shafesbury in Italia*, "La critica", XXIII, s. II, XVI (1925), pp. 1-34: pp. 18 e 27 le citaz. = *Uomini e cose della vecchia Italia*, Bari 1927, I, pp. 272-309 (senza Lettere inedite in App.): pp. 296 e 308.

Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del gusto nel Settecento italiano

di Paolo D'Angelo

Se si eccettua il caso, in tutti i sensi eccezionale, di Vico, l'estetica italiana non ha avuto, nel Settecento, esponenti di statura autenticamente europea. Ha avuto, sì, più di un protagonista capace di procacciare al suo pensiero – ma si tratta di cosa diversa – una *circolazione* europea, da Muratori al Baretti, da Algarotti a Milizia; ma nessuno capace di offrire a quello che è stato chiamato, non a torto, il *secolo dell'estetica*, avvii veramente nuovi, di aprire strade sulle quali poi altri lo avrebbero seguito. La grande estetica del Settecento si costruisce al di fuori dell'Italia, in Inghilterra, in Germania, in Francia. Per ognuno di questi paesi non sarebbe difficile indicare quattro o cinque nomi di pensatori innovativi, che hanno posto le basi per la riflessione sull'arte e sulla bellezza non solo del loro secolo, ma anche di quelli a venire: Shaftesbury, Addison, Hutcheson, Hume, Burke nel mondo inglese; Du Bos, Batteux, Diderot, Rousseau in quello francese; Baumgarten, Herder, Lessing, Mendelssohn, Winckelmann, Kant in Germania, sono nomi ai quali la nostra tradizione può affiancare solo personaggi di assai minore calibro, eredi o epigoni di tradizioni precedenti, al massimo capaci di fungere da tramiti di cultura, e di recuperare così un ruolo che può anche essere decisivo ma, appunto, su di un piano differente.

Se ci si restringe poi al concetto del *gusto*, che è sì un concetto particolare tra gli altri intorno ai quali discute l'estetica del Settecento, ma è insieme il problema centrale dell'estetica di quel secolo, ed, entro certi limiti, quello attorno al quale si costruisce l'estetica come disciplina filosofica *moderna*, la situazione appare ancora più svantaggiosa per l'Italia. Anche in Italia, come nel resto dell'Europa, si discute molto del gusto, lungo tutto il Settecento: ma se ne discute, salvo casi sporadicissimi, senza neppure arrivare a porre quello che è il caratteristico problema *teorico* del gusto, ossia il problema dello statuto gnoseologico di questa curiosa “facoltà” o capacità che è senso ma insieme più che senso, che è un sentire ma anche un conoscere e un sapere. Né, su queste basi, si può arrivare a porre la questione del rapporto del gusto col giudizio intellettuale o quella, che veramente attraversa tutto il Settecento e che giungerà ad una soluzione entro certi limiti

definitiva solo con Kant, della universalità o della relatività del gusto.

Tutte queste cose Morpurgo-Tagliabue le sapeva benissimo, e anzi le ricorda, molto meglio di quanto siamo riusciti a fare noi, subito all'inizio del suo volume *Il concetto di "gusto" nell'Italia del Settecento*, pubblicato a Firenze nel 1962 in un'edizione che ebbe pochissima circolazione e che è stato ora meritoriamente ristampato, a cura di Luigi Russo e Giuseppe Sertoli, come prima parte del libro *Il Gusto nell'estetica del Settecento*¹.

Già nel primo capitolo è possibile leggere: «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»². E nel secondo: «per tutto il secolo una trattatistica ricca e influente come quella italiana non diede quasi una definizione originale del gusto, o, se vogliamo essere più precisi, non diede una sola definizione metodologica del gusto»³. Rincarando la dose, poco più avanti Morpurgo scrive: «Il problema metodologico si può dire che gli eruditi italiani nemmeno lo afferrarono. Perciò, mentre altrove nel secolo XVIII si assiste ad un approfondimento riflessivo delle intuizioni del secolo XVII, in Italia si ha un'involuzione, un fenomeno di disinteresse e di regresso. [...] 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»⁴.

Di fronte ad affermazioni così nette, e che sembrano lasciare pochissimo spazio ad un'interpretazione meno severa del nostro Settecento, viene spontaneo chiedersi perché Morpurgo, *non ostante ciò*, abbia scelto di dedicarsi anche all'estetica del Settecento italiano, e anzi abbia avviato la sua ricognizione storiografica sul gusto, destinata poi ad allargarsi all'estetica inglese con i saggi su Shaftesbury e Addison prima, su Burke e Hume e Montesquieu poi, proprio partendo dal nostro paese⁵.

A questioni come questa è sempre possibile dare più di una risposta. Intanto, c'è quella offerta dall'autore medesimo: «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 alle 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»⁶. Qui, il lavoro sul concetto del gusto in ambito italiano viene presentato come una sorta di preparazione e di sperimentazione, quasi un laboratorio in cui mettere a punto gli strumenti che consentiranno poi di affrontare situazioni e tematiche più complesse: e non c'è dubbio che, nella storia personale di Morpurgo, il lavoro sul Settecento italiano abbia svolto in qualche misura anche questa funzione. Morpurgo

pensava soprattutto al fatto che il concetto di gusto costituisce una nozione centrale in ogni estetica della ricezione, cioè in ogni estetica orientata sul rapporto tra opera e pubblico, opera e lettore o spettatore. E Morpurgo cercava nel Settecento appunto le basi di un'estetica della ricezione, anche se, ovviamente, non usava ancora, agli inizi degli anni Sessanta, questa dizione, che sarebbe più tardi divenuta corrente, per opera dei lavori di Jauss, e parlava piuttosto di una estetica «della fruizione».

Un'altra risposta possibile riguarda il modo di intendere la storia dell'estetica, e, conseguentemente, il modo di farla, e ci può aiutare a capire che tipo di storico dell'estetica sia stato Guido Morpurgo-Tagliabue. In Estetica si chiamano "storia" due tipi di attività abbastanza diverse. La prima consiste nella interpretazione, nella lettura e commento di singoli testi (presuntivamente "grandi testi") letti gettando un ponte diretto tra i nostri problemi e quelli che essi pongono; la seconda consiste nella ricostruzione della "cultura estetica" di un determinato periodo o di un determinato ambiente, leggendo i testi nei loro legami con i problemi delle arti, con le idee degli artisti, e indagando i loro riflessi su questi ultimi. Non è una situazione anomala rispetto a quello che accade in altri settori della ricerca filosofica. Direi anzi che ovunque, nella ricerca filosofica, si constata la presenza della dicotomia che abbiamo sommariamente descritto ⁷.

Si tratta di due attività che sono entrambe pienamente legittime. Pensiamo soltanto a quante idee produttive sono venute da "storie" o "saggi storici" del primo tipo dedicati a opere come la *Poetica* di Aristotele o l'*Estetica* di Hegel. Resta il fatto che si tratta di due attività piuttosto diverse: diverse nei metodi, nei risultati e anche, in certa misura, negli scopi.

Morpurgo ha praticato in modo eccellente tutti e due i tipi di "storia dell'estetica". Ci ha dato grandi letture di testi singoli – pensiamo alle interpretazioni di Aristotele e di Demetrio, in *Linguistica e stilistica di Aristotele* e in *Demetrio: dello stile* ⁸. Anche il lavoro storiografico che ha avuto maggiore circolazione tra quelli composti da Morpurgo, *L'esthétique contemporaine* del 1960 credo possa rientrare in questa prima categoria, perché è una storia di *autori* interpretati nella loro singolarità. Ma, accanto a questo tipo di lavoro storico, Morpurgo ci ha dato anche opere che sono la ricostruzione delle idee estetiche di un determinato periodo, in cui i "minori" possono avere un ruolo non inferiore a quello dei "maggiori", e in cui l'obiettivo principale è quello di ricostruire un tessuto culturale, attento agli scambi tra discipline retoriche ed estetica filosofica, tra istituzioni letterarie e idee filosofiche sulle arti. Lavori come *Aristotelismo e Barocco*, ma anche quello di cui ci occupiamo, sul concetto di gusto nel Settecento italiano, rientrano in questa seconda categoria, anche se è vero che Morpurgo era

mosso sempre, anche nel lavoro storiografico più capillare, da interessi teorici molto forti. In questa prospettiva anche il lavoro sul nostro Settecento, dichiaratamente “minore” nella produzione cospicua di Morpurgo, recupera un suo interesse niente affatto marginale, anche e innanzi tutto sul piano metodologico.

Torniamo però ai motivi che possono avere orientato, in questo caso, la scelta di Morpurgo. Accanto a quelli indicati, ve n'è un altro che per la verità l'autore non esplicita mai, ma che credo abbia esercitato su di lui una qualche suggestione. Mi riferisco al fatto che il concetto di “gusto”, un concetto che nel diciottesimo secolo era destinato a trovare le sue massime teorizzazioni in Inghilterra, Francia e Germania, aveva però preso il suo avvio e cominciato il suo cammino proprio dall'Italia del Cinquecento e del Seicento, cioè proprio dalla nazione in cui, nel Settecento, manca o è meno rilevante la discussione filosofica sul gusto.

La parola “gusto”, nel senso di “piacere”, “diletto” (come nelle espressioni “trovar gusto” “andare a gusto”) è certamente diffusa in Spagna prima che in Italia, per esempio in Juan Boscán (1495-1542), che nella versione castigliana del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione usa “gusto” per tradurre l'italiano “piacere” (anche nel senso di piacere estetico). Ma la storia delle idee non è la stessa cosa della storia delle parole, e, se si guarda perciò non alla parola, ma al concetto del gusto, cioè a una nozione che indica, (a) una capacità di giudizio non fondata su regole logiche, (b) un sentire che è anche un sapere, una facoltà che ha qualcosa del senso e qualcosa dell'intelletto, (c) l'avvertire attraverso il senso una preferenza non argomentabile in base a principi, allora in Italia vi sono esempi notevoli di impiego del concetto di gusto già nel corso del Cinquecento⁹. A parte la testimonianza precoce dell'Ariosto, che nell'*Orlando Furioso*, forse spinto dalla rima con Augusto, poteva scrivere già nel 1516 «L'aver avuto in poesia buon gusto/la proscrizione iniqua gli perdona», nel dialogo di Ludovico Dolce *L'Aretino*, pubblicato nel 1557, si legge: «in tutti è posto naturalmente un certo gusto del bene e del male, e così del bello e del brutto: e si trovan molti che senza lettere giudicano rettamente sopra i poemi e le altre cose scritte»¹⁰. Così che, all'inizio del Seicento, è possibile trovare in Italia una formulazione piuttosto precisa del funzionamento del gusto. È nel *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano* di Ludovico Zuccolo, dove leggiamo: «La causa perché una proporzione o consonanza sia buona, e l'altra cattiva, per vigor di mente umana non può scorgersi. Tocca a darne il giudizio ad una certa porzione dell'intelletto, la quale, per conoscere unita coi sentimenti, suole anche pigliare il nome di senso; onde abbiamo in costume di dire che l'occhio discerne la bellezza della pittura e l'orecchio

apprende l'armonia della musica. Ma veramente né l'occhio né l'orecchio sono giudici da sé soli: ché, così, anche i cavalli e i cani avrebbero quel gusto della pittura e della musica, che sentiamo noi»¹¹.

Attraverso l'uso che del termine "gusto" farà Baltasar Gracián, i cui libri sono di qualche anno posteriori a questo di Zuccolo, e che intende il gusto essenzialmente come capacità di scelta, non fondata su regole intellettuali trasmissibili per insegnamento ma su di un "tatto", una "discrezione" innata, il concetto si diffonderà in Europa, prima in Francia, poi in Inghilterra e infine in Germania. In questi paesi la nozione di gusto diventerà una delle nozioni-chiave intorno alle quali si costituisce l'estetica moderna, assieme a poche altre, come *sentimento*, *immaginazione*, *grazia*, *non so che*, e ciò avverrà fra Seicento e Settecento. Il Settecento, in particolare, punterà, fuori d'Italia, a un'analisi e fondazione, in termini meno precari e vaghi, della facoltà del gusto, cercando di chiarire la sua natura, di indagare i suoi rapporti con la componente sensibile e quella intellettuale della nostra natura, e discutendo il carattere soggettivo od oggettivo del gusto, e quindi il problema della sua comunicabilità.

Chiedersi se il giudizio limitativo di Morpurgo-Tagliabue circa l'estetica italiana del Settecento sia valido significa domandarsi se sia vero che l'Italia resta sostanzialmente estranea a questi sviluppi del dibattito sul gusto. E qui bisogna dire che il netto giudizio formulato da Morpurgo esattamente quarant'anni fa rimane sostanzialmente esatto, e pienamente condivisibile. La ricerca successiva non ha smentito il quadro proposto da Morpurgo, anche se lo ha arricchito, com'era inevitabile, in alcune sue parti (ma di ricerca storica su questi temi non se n'è fatta poi molta, da noi, da quando Morpurgo scriveva le sue pagine).

Il concetto di "gusto" nell'Italia del Settecento aveva ragione, in particolare, a sottolineare che, se pure la *parola* gusto viene impiegata in Italia non meno che altrove, gli studiosi italiani del secolo diciottesimo non problematizzano lo statuto gnoseologico del gusto, non si interrogano sul suo funzionamento, o almeno fanno tutto questo in misura infinitamente minore dei loro colleghi d'oltralpe. In Italia la nozione di gusto viene presa come moneta coniata, come formula fissa (specie nella locuzione *buon gusto*) e non si comprendono quasi mai le questioni che il suo impiego consapevole dovrebbe portare con sé. "Gusto" è per i teorici del nostro Settecento un concetto di pertinenza assai più della retorica che della filosofia, e di esso si fa per lo più un uso rigidamente normativo.

Due esempi, tra quelli illustrati da Morpurgo, possono servire a chiarire questa situazione. Il primo è quello di Camillo Etti (1631-1700), un gesuita che nel 1696 scrive il primo libro italiano che riporti il termine "gusto" nel proprio titolo: *Il buon gusto ne' componimenti rettorici*.

Si tratta di un manuale pratico di eloquenza ad uso dei predicatori. In esso Ettorri prende le mosse dalla definizione del gusto che trovava nella *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, pubblicato da Dominique Bouhours nel 1687. Nella riformulazione di Ettorri, tale definizione suona: «il gusto è un natural giudizio, il quale risiede indipendentemente da' precetti nell'animo di alcuni». In Bouhours, quindi, ad essere sottolineata è l'irriducibilità del gusto ai principi intellettuali («indipendentemente da' precetti»). Ora, quali correzioni propone Ettorri? Egli suggerisce di definire il gusto «giudicio regolato dall'arte». E che cos'è l'arte per Ettorri? È la *techne* in senso greco, l'insieme dei principi codificati della retorica. Ettorri insomma, mentre accoglie il *termine* gusto, lo svuota di ogni senso nuovo, riportandolo interamente a funzione intellettuale, a giudizio dell'intelletto: «un passo indietro, un ritorno alla trattatistica dei secoli precedenti»¹².

Il secondo esempio riguarda un autore assai più importante, uno di quegli autori italiani che, come si diceva all'inizio, ebbero una circolazione europea anche se non raggiunsero una statura autenticamente europea: Ludovico Antonio Muratori (1672-1750). Muratori parla a lungo del gusto, tanto nella *Perfetta poesia italiana* (1706) quanto nelle *Riflessioni sopra il buon gusto* (1708). La definizione più famosa che egli offre del gusto, però, quella spesso ripetuta nel corso del Settecento italiano, è una mera definizione nominale, non dice nulla, cioè, sulla *natura* del gusto: «Noi per buon gusto intendiamo il conoscere e il giudicare ciò che sia difettoso o imperfetto o mediocre nell'arte e nelle Scienze, per guardarsene, e ciò che sia il meglio e il perfetto, per seguirlo a tutto potere»¹³. Quando vuole approfondire il discorso sul funzionamento della facoltà che denomina gusto, Muratori dimostra di non sapere andare oltre una concezione *intellettualistica* del gusto, tanto da riformulare così la nozione: «il giudicare ben regolatamente che si fa dal nostro intelletto suol chiamarsi buon gusto»¹⁴. Interpretare il gusto come intelletto o ragione – e, come si vede, per Muratori il gusto non è altro che l'intelletto, semplicemente è l'intelletto nel suo momento giudicante – significa mancare completamente la vera problematica del gusto, significa rinunciare in partenza a veder meglio nella sua natura ancipite, di senso e intelletto insieme.

Morpurgo, anche in questo caso, fotografa con esattezza la situazione: «Il Muratori [...] non giunge nemmeno al concetto del gusto, e si mostra fermo a un'impostazione che è il disconoscimento del significato precipuo per il quale era escogitato il termine. [...] Il gusto rimane per lui sempre un'operazione tecnica, una capacità dell'intelletto che soccorre l'operare dello scienziato e dell'artista. [...] Il Muratori è fermo alla nozione precettistica del secolo precedente, 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: [...] L'abbandono del concetto di gusto, sostituito dal giudizio, dall'intelletto, risulta perciò effettivamente un ritorno, un'involuzione, non un progresso, un'evoluzione»¹⁵.

Ma non c'è proprio nulla, nel nostro Settecento, che si mostri all'altezza del dibattito europeo e riesca ad inserirvisi? Non ci sono riflessioni sul gusto che si pongano *davvero* la questione della sua natura che colgano i problemi che il concetto di gusto suscita? In realtà un episodio c'è, ma si tratta un episodio che Morpurgo non poteva trattare estesamente, anche se ne intuisce l'importanza.

È il caso del carteggio che uno studioso appartato, un dilettante ricco di doti, il conte Pietro di Calepio, bergamasco (un suo antenato era stato l'autore del dizionario latino noto come "calepino"), intrattiene nel 1729 con lo svizzero Johann Jakob Bodmer, l'autore di tante opere di teoria e critica letteraria, molte delle quali in collaborazione con Breitinger. Calepio (1693-1762), noto altrimenti quasi soltanto per il suo scritto *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, stampato a Zurigo nel 1732, polemizza in queste lettere precisamente contro quella riduzione del gusto a giudizio intellettuale che abbiamo visto corrente in Muratori e che in quegli anni il suo corrispondente svizzero, Bodmer, faceva propria. Contro l'idea che il gusto altro non sia che un giudicare dell'intelletto, Calepio ritiene che il gusto sia un sentire, sia un sentimento. «Per gusto – egli scrive – s'esprime il sentimento che riceve l'animo per opera dell'elocuzione, e per buon gusto quel discernimento che con l'aiuto della ragione conosce le perfezioni e i difetti della medesima»¹⁶. Per sapere se un'opera piace o no, non c'è bisogno di regole, di principi, di ragionamenti, ma semplicemente di gustarla, ossia di assaporarla col nostro sentire. Il gusto, quindi, è per Calepio un sentimento, un sentimento che però agisce non scompagnato dalla ragione. L'eloquenza opera per impressione sensibile. Essa persuade bensì attraverso la ragione e il diletto, ma solo il secondo è il suo veicolo specifico (la ragione è in comune con le scienze), e il suo compito rimane quello di destare l'immaginazione, la quale, per parte sua, è «tutta sensuale»¹⁷. Se la decisione su ciò che piace o non piace fosse presa dall'intelletto, dovremmo essere sempre in grado di spiegare perché qualcosa piace, mentre accade spessissimo che qualcosa ci piaccia, senza che sappiamo spiegare perché. «Convien dunque – concludeva Calepio – stabilire che, oltre il diletto prodotto dalla considerazione dell'arte, havvene un altro proprio de' sensi, e maggiore, comune al popolo e alli dotti, il qual consiste nel sentirsi secondare l'interna commozione dalle immagini delle passioni altrui, e che questo opera immediatamente, eccitando il pianto e preoccupando l'operazione dell'intelletto, che in tal funzione non ha parte»¹⁸.

Nelle opinioni espresse da Calepio si avverte ben più di un'eco delle teorie esposte da Du Bos nelle sue *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, uscite in prima edizione nel 1719. L'idea che il gusto non fosse una facoltà intellettuale, ma andasse invece avvicinato al senso, non era del tutto nuova; ma Calepio aveva il merito di fare esattamente quello che Ettori e Muratori, e tanti altri con loro, non avevano fatto, ossia comprendere che la natura del gusto era una natura problematica, e mantenere aperta la discussione su di essa. La posizione sensualistica, adottata da Calepio, sia pure con qualche cautela e con qualche consapevolezza delle difficoltà in cui una posizione puramente sensualistica si avvolge (difficoltà speculari a quelle cui va incontro la posizione intellettualistica, così bene stigmatizzata da Calepio nella sua corrispondenza con Bodmer) si sarebbe rivelata feconda, proprio perché avrebbe stimolato ulteriori riflessioni, per esempio proprio in Bodmer e nel suo sodale Breitinger¹⁹.

Morpurgo, dicevamo, comprende certamente l'importanza di Calepio nello sviluppo delle idee sul gusto. Dopo aver notato che lo stesso Gian Vincenzo Gravina rimane lontano da un'estetica del sentimento, aggiunge: «Perché quel tema diventi l'argomento fondamentale del problema del gusto, è necessario che la questione dell'emozionalità dell'arte [...] venga imposta dagli Inglesi (Dennis, Addison) e sviluppata e divulgata dal Du Bos. Soltanto allora se ne avrà un'eco in Italia, e qualche cosa di più di un'eco, negli scritti di Calepio. Questi per un lato reinterpreterà (e in modo singolare) Aristotele sulla base della teoria delle passioni (molto prima di Lessing), e d'altro lato formulerà una distinzione del gusto (*sentire*) dal giudicare (*discernere*) che sta al livello della più acuta critica europea. Ma il Calepio, tanto stimato dagli stranieri suoi contemporanei, era un isolato in patria». Tuttavia, pur tributando a Calepio un riconoscimento che non ha quasi riscontri nel suo libro («Il problema del gusto, che era nato in Italia nel Settecento, deve quindi essere reintrodotta dall'estero in Italia nel Settecento. E a parte il Calepio, *il quale ne dà una notevole, benché epistodica, trattazione*, soltanto qualche mediocre accenno se ne troverà negli anni prossimi»²⁰), Morpurgo non si sofferma su di lui, e gli dedica uno spazio minore di quello che concede ad autori che pure, per sua esplicita ammissione, hanno posizioni meno interessanti di quelle di Calepio.

La spiegazione di questo comportamento non è nulla di misterioso, e va rintracciata nella curiosa vicenda del testo delle lettere dello studioso bergamasco, che ha reso per lungo tempo estremamente difficile un'esatta cognizione delle sue vedute sul gusto. La corrispondenza tra Calepio e Bodmer intorno al concetto di gusto venne edita dallo svizzero in un libricino del 1736, *Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmacks*, nel quale, accanto alle proprie lunghe risposte,

Bodmer riportava larghi estratti delle lettere di Calepio, in traduzione tedesca. Il volumetto ebbe una certa circolazione negli ambienti letterari tedeschi, mentre poca o nessuna eco ricevettero le idee di Calepio in Italia, e tale situazione si protrasse a lungo, anche perché gli originali italiani delle missive sembravano perduti. Essi vennero rintracciati solo nel 1900 da un letterato, Leone Donati, che segnalò la loro presenza nella Biblioteca Centrale di Zurigo. Due anni più tardi Benedetto Croce richiamava l'attenzione su quelle lettere nel saggio *L'efficacia dell'Estetica italiana sulle origini dell'Estetica tedesca*²¹. Nel 1921 venne avviato uno scambio di beni librari tra l'Italia e la Svizzera, nell'ambito del quale le lettere di Calepio dovevano essere restituite all'Italia. E così avvenne, ma di quelle lettere si perse poi la traccia, e Rinaldo Boldini, che nel 1953 aveva pubblicato uno studio su *Gian Giacomo Bodmer e Pietro di Calepio. Incontro della "Scuola Svizzera" con il pensiero estetico italiano*²² non era stato in grado di rintracciarle nella biblioteca di Brera, alla quale dovevano essere state destinate. Solo successivamente le lettere vennero rintracciate, e proprio dove dovevano trovarsi, a Brera; nel frattempo, sempre Boldini aveva approntato un'edizione del carteggio tra Bodmer e Calepio, con il testo italiano delle lettere di quest'ultimo, ricostruito sulla base delle copie fotografiche di esse, che la Biblioteca di Zurigo aveva provveduto ad approntare prima dello scambio. Ma il libro curato da Boldini (Pietro Calepio, *Lettere a J. J. Bodmer*) fu pubblicato solo nel 1964, due anni dopo il lavoro di Morpurgo. E si capisce allora che questi non potesse conoscere, nella loro completezza, le idee di Calepio sul gusto e non potesse attingere ad esse di prima mano, ma solo attraverso la letteratura secondaria, che per altro è tutta scrupolosamente citata²³, e fosse dunque spinto a concedere a Calepio uno spazio minore di quello a cui sembrava candidarlo il valore delle sue idee, esplicitamente riconosciuto da Morpurgo.

Si tratta di uno dei pochissimi casi in cui il testo di Morpurgo sull'estetica del Settecento italiano mostra i segni del tempo; per il resto, come già dicevamo, le analisi e le ricostruzioni di Morpurgo conservano intatto il loro valore storiografico. Esse costituiscono ancora una delle migliori introduzioni al pensiero estetico italiano del diciottesimo secolo a noi note. Accanto a questo elemento di interesse, ne possiedono naturalmente anche un altro, che è quello di rappresentare una delle prime manifestazioni di temi di riflessione che poi resteranno centrali nella maturità del pensiero di Morpurgo: il rapporto tra gusto e giudizio, tra asserzioni e valutazioni e lo statuto del discorso assiologico. Ma seguire questo percorso, lo si capisce bene, significherebbe aprire tutt'un altro discorso.

¹ G. Morpurgo-Tagliabue, *Il concetto di "gusto" nell'Italia del Settecento*, La Nuova Italia, Firenze, 1962; Id. *Il gusto nell'estetica del Settecento*, a c. di L. Russo e G. Sertoli, Presentazione di G. Sertoli, "Aesthetica Preprint: Supplementa", 11, 2002. D'ora in poi citeremo da questa seconda edizione, assai più corretta della prima.

² G. Morpurgo-Tagliabue, *Il gusto nell'estetica del Settecento*, cit., p. 27.

³ Ivi, p. 29.

⁴ Ivi, p. 30.

⁵ I saggi di argomento inglese, pubblicati sulla "Rivista di Estetica" e su "ACME" negli anni Sessanta, e mai raccolti in volume dall'autore, costituiscono ora la seconda parte del volume *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, cit. Nel 1990 poi G. Morpurgo-Tagliabue ha prefato la trad. it. del *Saggio sul Gusto* di Montesquieu, Marietti, Genova, 1990.

⁶ G. Morpurgo-Tagliabue, *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, cit., p. 27.

⁷ Si veda per esempio quanto scrive Paolo Rossi in *Un altro presente. Saggi sulla storia della filosofia*, Il Mulino, Bologna, 1999, pp. 13-14.

⁸ G. Morpurgo-Tagliabue, *Linguistica e stilistica di Aristotele*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1967; *Demetrio: dello stile*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1980.

⁹ Per maggiori dettagli sulla storia del concetto di gusto mi sia consentito di rinviare al mio *Il gusto in Italia e Spagna dal Quattrocento al Settecento*, in L. Russo (a cura di), *Il Gusto. Storia di un'idea estetica*, Aesthetica, Palermo, 2000, pp. 11-34.

¹⁰ L. Dolce, *L'Aretino*, Carabba, Lanciano, 1913, pp. 18-19.

¹¹ L. Zuccolo, *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano*, citato in B. Croce, *Storia dell'età Barocca in Italia*, Laterza, Bari, 1957, p. 173.

¹² G. Morpurgo-Tagliabue, cit., p. 29.

¹³ L. A. Muratori, *Riflessioni sopra il buon gusto*, I, cap. II.

¹⁴ L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, I, cap. V.

¹⁵ G. Morpurgo-Tagliabue, cit., pp. 35-37.

¹⁶ P. Calepio, *Lettere a J. J. Bodmer*, a c. di R. Boldini, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1964, p. 7 (lettera del 7 Gennaio 1729).

¹⁷ Ivi, pp. 32-35.

¹⁸ Ivi, pp. 40-41 e 84.

¹⁹ Su questo punto cfr. la monografia di S. Tedesco *Breitinger e l'estetica dell'illuminismo tedesco*, "Aesthetica Preprint: Supplementa", 1, 1997.

²⁰ G. Morpurgo-Tagliabue, cit., p. 64.

²¹ Si legge ora in B. Croce, *Problemi di Estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Laterza, Bari, 1966, pp. 371 ss.

²² Vita e pensiero, Milano, 1953.

²³ Morpurgo-Tagliabue cita non solo i saggi di Donati, Croce e Boldini, ma anche quello di H. Quigley *Italy and the Rise of a New School of Criticism in the 18th Century*, Perth 1921. Si noti che anche l'anastatica del *Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmacks* è posteriore allo studio di Morpurgo, essendo stata curata da W. Bender nel 1966 per l'editore Metzler di Stoccarda.

Morpurgo-Tagliabue e l'estetica italiana del primo Settecento

di Salvatore Tedesco

Nella sua introduzione alla recentissima edizione de *Il Gusto nell'estetica del Settecento* di Guido Morpurgo-Tagliabue, Giuseppe Sertoli osserva giustamente ¹ come il «ritorno *teoretico*» della ricerca storiografica di Morpurgo-Tagliabue sull'estetica del gusto in Italia sia pressoché nullo. Posto, infatti, spiega Sertoli, che l'indagine storiografica intrapresa da Morpurgo-Tagliabue avesse il fine 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» – ciò che appunto corrisponde agli intenti teorici di Morpurgo-Tagliabue – allora «l'esplorazione del “territorio italiano” si è rivelata quanto di meno proficuo si possa immaginare» ² in relazione a quei fini teorici. Mi proporrei allora di inserire le considerazioni di Morpurgo-Tagliabue in un diverso circuito teorico, che non è più quello generato dalla circolazione fra teoria e storia così caratteristicamente intesa dallo stesso Morpurgo-Tagliabue, ma sarà, questa volta, quello immanente alla sua ricerca storiografica, ossia, nel caso specifico, quello dei rapporti che intercorrono fra l'estetica barocca e quella primo-settecentesca in Italia.

Anticipo subito i risultati che intendo trarne: e cioè in primo luogo una conferma, quella relativa al carattere “tardo barocco” della riflessione di Muratori e Gravina, che di questa prima fase costituiscono i pensatori più rappresentativi, e dunque ulteriori elementi a carico del progressivo “ritardo” della riflessione italiana a paragone con quella degli altri paesi europei; e in secondo luogo l'esigenza di un ripensamento, quello relativo al ruolo della retorica.

Occorre, quanto al primo punto, che io chiarisca subito il senso della mia affermazione: sarebbe persino ovvio osservare che molta acqua è passata sotto i ponti dai tempi dello studio di Morpurgo-Tagliabue, e molti approfondimenti sono stati compiuti sia dal punto di vista filologico che da quello interpretativo ³. Uno degli snodi della rilettura di Muratori in atto ormai da decenni consiste proprio in un più attento esame dei rapporti con la cultura del suo tempo per un verso e con il modello tassesco per l'altro, e tale genere di approfondimento ha condotto a mettere in questione appunto la prossimità teo-

rica fra Muratori e il “Barocco moderato”, postulata da Morpurgo-Tagliabue. Quel che intendiamo tuttavia verificare, seppure necessariamente di scorcio, è se realmente nella riflessione “estetica” di Muratori si trovi un orizzonte di questioni distinto da quello proprio del Barocco, o se invece, giusta la supposizione di Morpurgo-Tagliabue, le stesse domande ritornino, ma francamente senza più la stessa freschezza e le stesse aperture sistematiche.

Mi accontenterò qui di anticipare due aspetti del problema, che auspico possano acquistare la loro giusta collocazione alla luce delle considerazioni che seguiranno. È evidente come Muratori ponga al centro della propria riflessione sulla natura della poesia l'indagine sui rapporti fra retorica e logica: in modo più specifico ricorderemo che Muratori, come ha convincentemente dimostrato Eraldo Bellini ⁴, riprende in funzione polemica le posizioni della *Difesa di Dante* di Iacopo Mazzoni, riallacciandosi in modo piuttosto puntuale alle critiche ad esse opposte da Tasso. Questo è per eccellenza un problema dei teorici del Concettismo, e diventa un problema capitale del Settecento solo se investito di una funzione chiarificatrice sul sistema complessivo dell'estetica. Ebbene, laddove il Concettismo si sforzava *tramite* l'indagine dei rapporti fra retorica e dialettica di individuare un nuovo spazio teorico per il discorso acuto, svolgendo così un'insostituibile funzione propulsiva per la nascente coscienza estetica moderna e per la costruzione di uno spazio teorico-disciplinare inedito ⁵, Muratori, contro gli eccessi del Barocco, si prefigge di determinare la natura della poesia distinguendola dalla «facoltà sofistica» e affermando che essa invece «dee più giustamente collocarsi colla dialettica e colla retorica», avendo poi come proprio fine specifico quello di arrecare insieme *utilità e diletto* ⁶. In che senso si potrebbe attribuire una funzione innovativa a un simile impianto e riconoscere in esso un'apertura ai problemi del nuovo secolo? Connesso a tale questione è però, ed è addirittura preventivo, un accertamento relativo alle funzioni e agli indirizzi di fondo che si intendono riconoscere al pensiero concettista: allorché Muratori afferma che «sempre la meraviglia è congiunta coll'imparare», così ponendo la poesia «su di un fondamento conoscitivo» ⁷, ciò contraddice quella estetica barocca della meraviglia che trae origine dalla «forza dell'ingegno del poeta che riusciva con associazioni metaforiche a disorientare il lettore» ⁸, o piuttosto ne ripete le più tipiche movenze, se è vero che il Barocco rende funzionale anche quel disorientamento al piacere e all'apprendimento, in accordo con il motto dell'*imparare godendo* ⁹?

Venendo poi a sfiorare la gigantesca questione del ruolo della retorica nel sistema dell'estetica ¹⁰, è noto che Morpurgo-Tagliabue, a conclusione del suo studio sull'aristotelismo barocco, afferma che la retorica *finisce* insieme con il Barocco nel momento in cui si conclu-

de quella stagione determinata, dal Rinascimento europeo in avanti, dalla crisi degli *endoxa*; con l'Illuminismo, con l'estetica del gusto, «faccoltà dell'uomo in generale»¹¹, si effettua, se così vogliamo dire, il passaggio dal pensiero topico a quello utopico; con ciò uscirebbero definitivamente di scena quelle connessioni determinate dalla retorica che per l'ultima volta nel Seicento sarebbero chiamate a svolgere un ruolo strutturale forte per il pensiero europeo: appunto l'aristotelismo barocco come stagione estrema, come "pagina che si chiude" nella storia europea. Crediamo, al contrario, che proprio nel giro di autori e di questioni poste al centro dell'indagine storiografica di Morpurgo-Tagliabue si trovino spunti interessanti che permettono di verificare il ruolo che la retorica svolge nella costituzione del sistema dell'estetica.

Partirei da una osservazione di Morpurgo-Tagliabue su Muratori: «Nel formulare il concetto di gusto riducendolo a giudizio vi è [...] 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»¹². Siamo, palesemente, di fronte a un problema centrale, non solo per l'estetica del Settecento – poco dopo non a caso Morpurgo-Tagliabue rinvia a quegli snodi fra la terza *Critica* e l'uso regolativo dei concetti nella *Critica della ragion pura*, questioni che quantomeno da Scaravelli in avanti, e soprattutto con Garroni, leggiamo proprio in questa direzione – ma anche per le stesse dinamiche teoriche che interessano a Morpurgo-Tagliabue, i bilanciamenti, appunto, fra gusto e giudizio, la cui esplicita tematizzazione (si tratta di un saggio del 1962) molto opportunamente è riproposta nell'appendice al volume ricordato in apertura.

Ciò detto, all'urgenza del tema non corrisponde in Muratori una teorizzazione adeguata, e Morpurgo-Tagliabue mostra come in sostanza Muratori non esca dai limiti di un'impostazione tradizionale, di stampo precettistico, che gravita sul concetto di "convenevole": «"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»¹³. Con ciò, appunto, il problema verrebbe eliminato, piuttosto che risolto, nel momento stesso in cui viene posto. Qui senz'altro si manifesta la fondatezza del discorso di Morpurgo-Tagliabue, il "ritardo" della riflessione italiana rispetto ai problemi agitati in quegli anni in Europa; basterebbe pensare alla presenza di questo stesso tema in un autore come Christian Wolff, a sua volta solitamente accusato di costituire una sorta di retroguardia rispetto al pensiero leibniziano, ma in effetti portatore di alcune istanze decisive. E vediamo infatti che nella teorizzazione dell'*analogon rationis*, e in modo più preciso nel considerare i nessi fra l'esperienza "em-

pirica” e l’attesa di casi simili, Wolff giunge a mettere in questione il rapporto fra generale e particolare nel campo delle verità contingenti. Giudicare, secondo il dettato della *Psychologia empirica*¹⁴, «quid fieri debeat in casu singulari dato» (§ 501) significa infatti attribuire sotto determinate condizioni un certo predicato (che si dirà ipotetico) a un certo individuo, riportando quest’ultimo alla specie cui appartiene (§ 361). E ciò appunto, nello specifico, non è possibile se non si conosce già un caso simile. Conoscere è infatti possibile *a priori*, per via di ragionamento, oppure *a posteriori*, per via d’esperienza. In mancanza però di scienze che forniscano «la teoria degli avvenimenti più usuali» (ancora § 501) non rimane che giudicare sulla base dell’esperienza, *a posteriori*. Se io (per riprendere un altro esempio wolffiano, *Psychologia empirica* § 361) so che in autunno cadono le foglie, mi aspetto che, essendo autunno, questa foglia cada, perché riporto questo individuo di cui ho intuizione immediata al suo genere (le foglie) e giudico che si diano le stesse condizioni d’ipotesi (che sia autunno). Gli uomini (sto ancora parafrasando il fondamentale § 501) *sono tenuti* a giudicare per via d’esperienza quando mancano di *proposizioni determinate* secondo cui giudicare nei casi singoli determinati.

Ancor più significativo per il punto di vista che intenderei qui proporre è però l’arretramento di Muratori nei confronti del dibattito barocco, che aveva avvertito la questione del rapporto fra “norme generali” e “casi individuali”, aveva in più di una occasione sfiorato o senz’altro messo in luce la questione del gusto, insieme a quella del “non so che”, ma aveva infine coordinato insieme tutti questi elementi per mezzo di una strumentazione retorica e in funzione di una strategia che è senz’altro quella, per dirla con le parole di Morpurgo-Tagliabue, dell’“arguzia sillogistico-retorica”, cioè in vista dei nessi fra retorica e dialettica. Alludo al problema del “ritrovamento del mezzo”, che è centrale nella dialettica europea da Pietro Ramo in poi, e funziona nel pensiero barocco soprattutto al fine di individuare lo specifico della riflessione acuta: accontentiamoci, anche qui, di un unico esempio, quello del trattato *Delle acutezze* di Matteo Pellegrini, per il quale la virtù logica dell’ingegno consiste, in parallelo con quanto avviene nel caso dell’intelletto, nella capacità di trovare il termine medio che leghi insieme i diversi elementi, in una connessione che, al contrario di quanto avviene nel caso della logica, non è funzionale alla verità del riferimento esterno ma alla “acconcezza” del legamento stesso, alla *bellezza*, che costituisce per Matteo Pellegrini l’oggetto della sfera autonoma del discorso retorico. E tuttavia, prosegue Pellegrini, non esistono regole specifiche per ottenere quei risultati, e tutto il campo rimane affidato «alla virtù dell’ingegno, [...] dove per bene operare non ha regola speciale»¹⁵. In parallelo, distinguere le perfezioni proprie dell’operare dell’ingegno non è cosa che si possa ottenere altrimenti

che «in pratica dal giudizio dell'ascoltante», che riscontra nella destrezza dell'ingegno (sono ancora parole di Matteo Pellegrini) «un non so che di vitale».

Ecco allora una retorica che non si riduce, come per farla breve potremmo dire avviene invece in Muratori, a “precectistica del conve-nevole”, ma elabora complessi nessi argomentativi che mirano a costruire elaborate strategie di sistema, tessendo insieme retorica e dialettica e indicando l'emergere del punto di vista e del luogo epistemico dell'estetico. Giusto dal punto di vista di una simile “sistematica dell'estetica”, al di là dell'impianto proposto da Morpurgo-Tagliabue, si rivela allora la centralità strategica della retorica per la costruzione dell'estetica moderna, e non è un caso che si possa oggi riscoprire la centralità del pensiero retorico in Baumgarten, proprio nella sua originalissima riformulazione di questi stessi problemi.

Possiamo subito tornare al primo Settecento italiano, a Muratori e Gravina convincentemente indagati da Morpurgo-Tagliabue in quanto esponenti di un barocco moderato ormai in ritardo, che non ha più le stesse ragioni teoriche e la stessa funzione storica di quella stagione. Si potrà condividere buona parte dell'analisi di Morpurgo-Tagliabue, e in particolare a proposito del carattere tutto sommato sterile di molte delle ricerche “estetiche” di Muratori, ancora attardato nelle questioni più tipiche del dibattito barocco, ma appunto senza quella luce, senza quelle aperture, e con una più rigida impostazione precectistica. E basterà effettuare qualche verifica, quasi ad apertura di pagina, nel trattato *Della perfetta poesia italiana*¹⁶, opera in cui spesso ritornano questioni e atteggiamenti teorici tipici della trattatistica barocca, ma appunto senza quella ampiezza di vedute, senza quella rete di connessioni, infine senza la nettezza di quel progetto sistematico. Così Muratori riprende le considerazioni di Tesauro sui condizionamenti fisiologici e sulla dotazione psicologica caratteristiche dei poeti (Libro III, 2), polemizza col padre Le Moyne, il rivale di Tesauro, e poi col Tesauro stesso, a proposito dei “sofismi ingegnosi” (Libro II, 4); soprattutto, poi, come ha fatto giustamente notare Morpurgo-Tagliabue¹⁷, la definizione di ingegno proposta da Muratori («L'ingegno secondo la mia sentenza altro non è se non quella virtù, e forza attiva, con cui l'Intelletto raccoglie, unisce, e ritrova le simiglianze, le relazioni, e le ragioni delle cose»¹⁸) si propone di fatto come una mera riproposizione delle definizioni correnti nel pensiero del Seicento.

Effettivamente, quando, poche righe dopo aver letto questa definizione, leggiamo che in relazione a essa si danno un ingegno vasto e uno penetrante, sembra proprio di leggere le considerazioni usuali da Bacone a Tesauro, e in particolare proprio la distinzione, da quest'ultimo proposta, fra *perspicacia* e *versabilità* dell'ingegno¹⁹. C'è però anche qui, rispetto alle teorizzazioni secentesche, una caratteristica

chiusura degli orizzonti: è vero infatti che l'inquadramento dell'ingegno all'interno dell'intelletto è usuale nel Seicento, ed esplicitamente inteso dai nostri teorici concettisti, eppure esso non dà luogo automaticamente a una definizione razionalistica dell'ingegno; rimane per così dire uno spazio libero per l'attività della fantasia e per forme di costruzione e condivisione di orizzonti immaginativi teorizzati dalla tradizione retorica eppure non compatibili con le esigenze dell'intelletto speculativo. È quanto si potrebbe facilmente argomentare a proposito di Tesauro a partire proprio dalla sottolineatura della dote della perspicacia, e dal raffronto subito proposto da Tesauro fra l'ingegno "retorico" e la prudenza.

In Muratori, viceversa, la semplice aggiunta (nel passo poc'anzi citato) del riferimento alla capacità di ritrovare *le ragioni delle cose* vale a imporre all'ingegno un rigido vincolo razionalistico; in questo modo, l'intero meccanismo dell'inganno prospettico barocco viene riproposto, ma assume la forma di un mero travestimento, di un "gioco a indovinare", che mira a «insegnare alla nostra mente un qualche Vero, o Verisimile reale, travestito col Falso»²⁰, come del resto si può facilmente scorgere quando Muratori riprende le giustificazioni a suo tempo avanzate dai teorici barocchi per spiegare il piacere connesso all'acutezza: «l'uditore ha l'obbligazione e il diletto d'intendere quello che non si dice, e di comprendere da se stesso la significazione del Vero a bello studio alquanto celata, affinché gli altri abbiano il piacer di trovarla [...] saran sempre più belle queste Immagini, quanto più da oggetti fra lor lontani, e nobili, e belli si prenderanno le simiglianze, e quanto più saranno queste nuove, e non aspettate, essendo la novità madre della maraviglia, e del diletto»²¹. E altrove leggiamo: «avvegnaché le Immagini Fantastiche non sieno vere a dirittura secondo l'Intelletto, pure indirettamente servono ad esprimere, e rappresentar lo stesso Vero Intellettuale. Tutte le Metafore, le Iperboli, le Parabole, gli Apologi, e simili altri concetti della Fantasia, sono un vestito, e un'ammanto sensibile di qualche Verità o Istorica, o Morale, o Naturale, o Astratta, o veramente avvenuta, o possibile ad avvenire»²². Questa banalizzazione davvero incredibile, benché dottamente sostenuta da citazioni agostiniane, è la necessaria conseguenza del proposito di Muratori di sfuggire gli eccessi del Barocco, senza tuttavia uscirne, e senza riuscire a valorizzarne gli spunti di maggiore apertura.

L'analisi di Morpurgo-Tagliabue attribuisce giustamente il più grande spazio alla nozione di artificio/artificiale in Muratori, nozione tramite cui si evidenziano per un verso i legami persistenti col Barocco (l'artificio che supera la natura in direzione del meraviglioso, del "pellegrino"; e poi la stilistica, cioè l'artificio stilistico, del meraviglioso), e per l'altro verso si aprono le questioni proprie dell'Arcadia («Il poeta "coll'Artificio suo [...] sa far sì vive, pellegrine e splendide le copie,

che agguagliano la forza degli originali”. In questo caso – commenta Morpurgo-Tagliabue – domina il principio dell'*eikos* aristotelico, della “natura propria delle cose”. È il problema nuovo dell’Arcadia»²³).

A fronte di questa oggettiva rilevanza del tema dell’artificio in Muratori, vale però come conferma estremamente significativa della lettura di Morpurgo-Tagliabue il fatto che questo stesso tema dell’artificio trovi un’adeguata formulazione teorica solo nelle pagine di Gravina, e non nello stesso Muratori. Tuttavia anche nel caso di Gravina non possiamo forse aspettarci, in accordo con la lettura proposta da Morpurgo-Tagliabue, reali aperture alla questione settecentesca del gusto, perché anzi la nozione di artificio si presta particolarmente bene a costituire il centro del modello “precettistico” comune a Muratori e Gravina, per quanto appunto meglio indagato da quest’ultimo. Già nella *Dedica della Ragion poetica*²⁴ leggiamo che tutte le regole antiche e nuove della poesia «rimangono comprese in un’idea comune di propria, naturale e convenevole imitazione e trasporto del vero nel finto, che di tutte l’opere poetiche è la somma, universale e perpetua ragione»: un passo davvero emblematico, stretto come è fra l’apertura cartesiana determinata dal riferimento alla “universale e perpetua ragione” e la riproposizione del concetto di imitazione, dove tuttavia è da notare che si tratterà di una imitazione “propria, naturale e convenevole”, ovvero sarà il frutto di un ripensamento post-barocco dei teorici del Rinascimento. Al centro di questo meccanismo sta la proposta cardine del discorso graviniano: il “trasporto del vero nel finto”, ossia appunto la teorizzazione di quel genere d’artificio che consente la “minuta osservazione”, per il cui tramite «la mente, astraendosi dal vero, s’immerge nel finto e s’ordisce un mirabile incanto di fantasia»²⁵. In tal modo il poeta, secondo Gravina, non si tiene ai concetti generali, ma penetra sino a considerare «tutte le cose minute e particolari»²⁶ per porle aristotelicamente *dinnanzi agli occhi* degli ascoltatori.

«Soltanto il Gravina – osserva Morpurgo-Tagliabue – identifica audacemente la “naturale e minuta espressione” col finto [...]. Quanto più evidenti, minuziose, verisimili, credibili le rappresentazioni, tanto più finte»²⁷.

In questo modo riesce a Gravina quanto non poteva riuscire a Muratori: traghettare nel nuovo secolo qualcosa dell’essenziale del dibattito barocco sulla metafora, a partire proprio da quel carattere di finzione su cui già l’aristotelismo del tardo Cinquecento, ad esempio Bernardino Tomitano e Jacopo Zabarella, e poi i nostri teorici del concettismo, con Tesaurò in testa, tanto avevano lavorato.

Morpurgo-Tagliabue è particolarmente interessato ai destini che questa concezione avrà nell’estetica settecentesca, con il tema della «emozione immaginaria»²⁸, da Dubos a Lessing, da Addison a Burke. E tuttavia non meno significativo è proprio il versante che riguarda in

modo specifico la natura della metafora che Gravina (mi riferisco qui, oltre che alla *Ragion poetica* anche al dialogo *De lingua latina*) individua in quel tipo di mediazione che permette di rappresentare una cosa sotto l'immagine linguistica di un'altra, basandosi sull'affinità che due cose, se riguardate sotto una particolare prospettiva, sono in grado di esprimere. In questo senso, per mezzo della metafora non si ha una modificazione del significato originario delle parole; piuttosto, le immagini linguistiche capaci di esprimere la relazione fra due cose vengono scambiate fra loro *per mezzo di un artificio*. Con la metafora, momento saliente dell'attività linguistica in generale, non abbiamo secondo Gravina in senso proprio una *translatio* del significato, ma solo la *communio* delle specie e la *conversio* delle relative immagini ²⁹. L'accento batte dunque, come nel Barocco, sulla particolare natura logica dell'artificio retorico, ed è proprio attraverso la messa in comune dei patrimoni delle due discipline, tramite la riattivazione dei loro rapporti al di là della riduzione rinascimentale della retorica a *elocutio*, che si delinea uno spazio teorico nuovo, quello di cui, in modo indicibilmente più maturo, Baumgarten s'impegnerà a fornire la mappatura, ma ancora proprio sulla base delle stesse coordinate, dello stesso singolare incrocio fra retorica e logica.

Dobbiamo chiederci, alla luce di questi dati, se il recupero della posizione tassesca a proposito della natura della poesia, operato da Muratori in polemica con Mazzoni, valga a nutrire l'attenzione allo statuto logico del fatto estetico, come avveniva nel Concettismo di un Tesauro tramite la teorizzazione dell'arguzia come "argomentazione fondata su un paralogismo" e come embrionalmente è ancora possibile in Gravina, o si dimostri viceversa tutto sommato inerte, al di là della polemica antibarocca, nel cui cerchio teorico, a quel punto, resterebbe anche fatalmente prigioniero.

D'altra parte, la presenza e la fortuna, anche editoriale, dell'opera di Muratori nell'estetica europea del Settecento è davvero troppo rilevante per esser spiegata solo per via di un gruzzoletto di luoghi comuni sul giudizio, sulla fantasia e sugli strumenti della topica latina. Almeno alcune correzioni a quest'immagine riduttiva devono pur essere apportate: anzitutto, come giustamente ha fatto Paolo D'Angelo ³⁰, va riconosciuta una certa originalità alla distinzione fra un gusto universale e un gusto particolare, tema che avrà grande fortuna, ad esempio, in Charles Batteux, e prefigura problemi ancor più rilevanti per il secondo Settecento; è vero che la questione s'inscrive pur sempre, nell'opera di Muratori, in un orizzonte normativo, ma questo non toglie che gli sia possibile riconoscere una fondamentale individualità, se non del gusto in senso pieno, tuttavia dello stile letterario. È quanto si può osservare, ad esempio, in un luogo particolarmente indicativo della

Perfetta poesia, e cioè quando Muratori sta formulando la teoria, per lui così decisiva, della *minuta osservazione*, su cui Morpurgo-Tagliabue ha tanto richiamato l'attenzione. Muratori si richiama alla dottrina longiniana e quintiliana dell'*evidenza* o *enargeia*, che, ricorda ancora il Muratori, «acconciamente il nostro Castelvetro chiamò *Particolarizzazione*»³¹. Ebbene, a giudizio di Castelvetro a tal proposito Omero sarebbe senz'altro superiore a Virgilio, che appunto si tiene per lo più «nella loro esposizione universale, e corta»; polemizzando con Castelvetro, Muratori avanza invece l'idea che qui si debba semplicemente riconoscere che Virgilio «volle camminar per altro sentiero», attenendosi al «proprio Stile».

Lo stesso concetto di “maniera particolareggiata” o di “minuta osservazione” permette poi a Muratori un'altra apertura davvero notevole, da cui i suoi lettori tedeschi, da Bodmer e Breitinger sino alla scuola di Baumgarten e direi a Mendelssohn, trarranno conseguenze decisive. Gravina, come abbiamo visto sia pur di sfuggita, si richiamava esplicitamente al concetto cartesiano di ragione, coordinato al criterio della chiarezza e distinzione. Se vogliamo guardare per un attimo alle strategie generali del discorso filosofico, implicite in questa poetica, possiamo allora dire che le nozioni di artificio e di finzione, da un lato, e la teorizzazione del delirio, dall'altro, erano dunque necessarie per intendere la *ragione* poetica in una cornice che pur sempre faceva riferimento prioritario all'attività dell'intelletto: motivo in più per argomentare una continuità, su questo punto decisivo, con l'ispirazione razionalistica delle poetiche del Barocco. Muratori, viceversa, non esita a contrapporsi, oltre che a Tesauro, allo stesso Aristotele (che ad ogni modo è l'Aristotele di Tesauro), per riferire senz'altro al campo della sensibilità, della fantasia, i *prodotti* dell'attività metaforica. Vale la pena di riportare un breve passo dell'argomentazione di Muratori: «Le simiglianze, che l'Intelletto osserva tra gli oggetti, e che servono alla Fantasia per formarne qualche Immagine, o Metafora, debbono esser tali, che da gli Uditori tosto, o almen senza molta meditazione, e fatica, s'abbiano da poter ravvisare, e intendere»³².

Potrebbe sembrare, a prima vista, di esser davvero a un passo da quella congiunzione fra sensibilità e conoscenza intuitiva su cui, per fare un solo esempio, Lessing baserà la sua teoria della favola nel 1759. Basta poco, tuttavia, per ritrovare anche qui il razionalismo muratoriano e per scoprire anche qui i motivi che separano Muratori dalla grande stagione dell'estetica illuministica europea: le somiglianze, per Muratori, devono soltanto essere *intese* senza molta fatica, ma esse vengono comunque conosciute, scoperte, dall'intelletto; per mezzo della fantasia le somiglianze trovano meramente una veste sensibile. Ecco come Muratori descrive il *viaggio* che la nostra attività conoscitiva compie per formulare un'immagine fantastica: «Scopertasi dall'Intellet-

to qualche corrispondenza o somiglianza fra due oggetti, se ne forma una Immagine vera Intellettuale [...]. Questa Immagine medesima, che come ognun vede è verissima a dirittura, può abbracciarsi *poscia* dalla Fantasia, e divenire Immagine Fantastica»³³.

Ancora una volta, secondo le coordinate indicate in modo insuperato da Morpurgo-Tagliabue, l'impianto prescrittivo e la sudditanza nei confronti del modello barocco impediscono a Muratori di cogliere tutta la ricchezza di aperture teoriche che altrove troveranno il terreno più fertile per maturare in una rinnovata *retorica filosofica*.

¹ G. Morpurgo-Tagliabue, *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, "Aesthetica Preprint: Supplementa," 11, 2002, p. 11.

² *Ivi*.

³ Un'ottima "istantanea" sullo stato dell'arte a tal proposito si trova nel saggio di E. Bellini, *Il vero e il falso dei poeti in Lodovico Antonio Muratori*, nell'importante volume di C. Scarpati, E. Bellini, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso Tesoro Pallavicino Muratori*, Milano 1990, pp. 191-233; a questo testo si rinvia per gli ulteriori riferimenti bibliografici.

⁴ *Ibid.*, specie pp. 216-20.

⁵ È questa la tesi che cerco di argomentare nel mio studio sul Barocco italiano, *Le sirene del Barocco*, di prossima pubblicazione ("Aesthetica Preprint", 68, Agosto 2003).

⁶ Si cfr. in questa direzione il cap. I, x, della *Perfetta poesia italiana* di Muratori.

⁷ E. Bellini, *Il vero e il falso dei poeti in Lodovico Antonio Muratori*, cit., p. 196.

⁸ *Ivi*.

⁹ Cfr. in proposito il recente R. Christoph, *Imparare godendo*, Neuried 2000.

¹⁰ Questione alla quale, ovviamente, si può qui solo accennare; in Italia lo studioso che ne ha tratto le implicazioni più significative è notoriamente Emilio Mattioli. Mi permetto inoltre di rinviare, per alcuni sondaggi, ai miei lavori su Breitinger (S. T., *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, "Aesthetica Preprint: Supplementa", 1, Palermo 1997) e su Baumgarten (S. T., *L'estetica di Baumgarten*, "Aesthetica Preprint: Supplementa", 6, Palermo 2000), e al mio studio sul Barocco italiano, cui prima ho fatto riferimento.

¹¹ G. Morpurgo-Tagliabue, *Anatomia del Barocco*, cit., p. 84.

¹² G. Morpurgo-Tagliabue, *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, cit., p. 38.

¹³ *Ibid.*, p. 39.

¹⁴ Chr. Wolff, *Psychologia empirica*, Franckfurt und Leipzig 1738, ristampa anastatica Hildesheim 1968. Nel seguito cito il paragrafo direttamente nel testo. Questi problemi sono ora ripresi nel lavoro di P. Kobau, *La fallacia dell'analogon rationis*, in "Rivista di estetica", n. s., 19 (1/2002), XLII, pp. 11-35.

¹⁵ M. Pellegrini, *Delle acutezze*, nuova edizione Torino 1997, p. 35.

¹⁶ L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. Ruschioni, Milano, 2 voll. 1971-72.

¹⁷ G. Morpurgo-Tagliabue, *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, cit., p. 54.

¹⁸ L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, cit., p. 286.

¹⁹ Cfr. E. Tesoro, *Il Cannocchiale aristotelico*, Torino 1670, ristampa anastatica Savigliano 2000, p. 82.

²⁰ L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, cit., p. 322.

²¹ *Ibid.*, p. 292.

²² *Ibid.*, p. 208.

²³ G. Morpurgo-Tagliabue, *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, cit., p. 56.

²⁴ G. B. Gravina, *Della ragion poetica libri due*, in Idem, *Scritti critici e teorici*, Bari 1973, p. 199.

²⁵ *Ibid.*, p. 202.

²⁶ *Ibid.*, p. 255.

²⁷ G. Morpurgo-Tagliabue, *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, cit., p. 59.

- ²⁸ *Ibid.*, p. 63.
- ²⁹ G. B. Gravina, *De lingua latina dialogus*, in *Idem, Scritti critici e teorici*, cit., p. 138.
- ³⁰ Cfr. P. D'Angelo, *Il gusto in Italia e Spagna dal Quattrocento al Settecento*, in L. Russo (a cura di), *Il Gusto. Storia di una idea estetica*, Palermo 2000, pp. 25-26.
- ³¹ L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, cit., p. 179. Per il seguito p. 180.
- ³² *Ibid.*, p. 300.
- ³³ *Ibid.*, p. 298, corsivo mio.

Il giudizio di gusto: Nota sul pensiero di Morpurgo-Tagliabue

di Roberto Diodato

Ottima è stata l'idea di pubblicare in nuova edizione ¹ i saggi che Guido Morpurgo-Tagliabue ha dedicato al concetto di gusto nell'estetica del Settecento italiano e di lingua inglese, poiché sono testimonianze precise sia di un modo di fare ricerca che ha molto da insegnare, sia di una fase del pensiero dell'autore a mio parere produttiva per gli orizzonti attuali dell'estetica. Opportunamente ai saggi storiografici si accompagna la riedizione di un saggio teoretico, *Gusto e Giudizio*, così che la proposta di lavoro sia chiara: Morpurgo non è interessato alla mera ricostruzione, bensì si immerge nella ricerca storica, condotta in modo aggiornato e metodologicamente attrezzato, per comprendere in profondità e nelle sue sfumature la dimensione concettuale che sta ispezionando ². La storia della filosofia non fine a se stessa, ma, nel suo rigore e grazie al suo rigore, come prezioso servizio alla teoresi.

Giuseppe Sertoli mette bene in luce, nella sua *Presentazione* dell'edizione, come la riflessione sul concetto di "gusto" descriva una fase della riflessione di Morpurgo che si colloca tra quella "fenomenologica" disegnata dal volume *Il concetto dello stile* pubblicato nel 1951, e quella linguistico-semiotica che culminerà negli anni settanta. Ora è ovvio che, trattandosi di approfondire il concetto di gusto e il suo nesso col giudizio Morpurgo non poteva non rivolgersi in prima istanza al Settecento, che non è solo in generale l'epoca-crogiuolo dalla quale emerge l'estetica come luogo filosofico insieme specifico e fondante, ma anche, per dir così, l'"epoca del gusto".

Ora, se è vero che i saggi dedicati da Morpurgo agli autori di lingua inglese, in particolare a Addison e al confronto Burke-Hume sono contributi storiografici più rilevanti e hanno un ritorno teoretico maggiore, si può anche notare come compaiano spunti interessanti, relativamente a problemi cruciali, anche nel lavoro dedicato all'estetica italiana. Si tratta per esempio del giudizio sul Gravina; noi sappiamo oggi della rilevanza dell'opera di Gravina, della sua "modernità" anticipante il concetto critico di gusto, e questa è già colta con precisione da Morpurgo, per il quale Gravina è «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» ³. E di particolare acume

è l'incrocio Gravina-Vico operato da Morpurgo, che colloca da un lato il pensiero di Gravina oltre le critiche del Vico, e dall'altro mostra l'efficacia che in Vico assumeranno alcune intuizioni del Gravina: «Sono celebri le critiche che il Vico mosse al concetto didascalico, ancora intellettuale, 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” che risale al 1696, non è molto lontana dal vichiano “ingenii acumen sine veritate state non posse” 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”. 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 razionalistico»⁴.

È però a partire dal giudizio sull'opera del Verri che emerge il ritorno teoretico dell'indagine sugli italiani. A più riprese Morpurgo insiste sull'originalità del Verri, pur sottolineando l'occasionalità delle sue riflessioni estetologiche: in primo luogo il Verri, come evidenziano le sue riflessioni sulla musica, contrariamente al sensismo, «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 regola psicofisica»⁵; e sarà necessario giungere agli *Essays on the Nature and Principles of Taste* di Alison, del 1790, per trovare, sottolinea Morpurgo, un'analoga valorizzazione dell'attività associativa⁶. Inoltre il Verri, e questa seconda considerazione rende più significativa la prima, è un empirista “più rigoroso”, per esempio di Hume, in quanto «Sostituì all'*obbligazione* del gusto l'*iniziativa* del gusto (oggi diremmo l'“apertura” al gusto)»⁷; e ciò non comporta, nota Morpurgo, una deriva scettica, poiché «Il punto sul quale il Verri insiste non è la relatività della fruizione poetica, dell'ascolto musicale, ma il carattere di collaborazione attiva proprio di questi»⁸; si tratta insomma di una «collaborazione del pubblico, in sede di intuizione, di visione, di ascolto»⁹ che giunge a costituire una particolare forma di oggettività, una sorta di sensibilità comune soggettivo-oggettiva legata a rapporti sentimentali («di pena e soddisfazione, o annullamento di un dolore innominato, di suspense, ecc.»¹⁰), certo variabili storicamente ma non arbitrari in quanto connessi, per legami spesso non evidenti che aprono la possibilità delle molteplici interpretazioni, alla struttura dell'opera.

Si apre qui il problema teoretico del giudizio di gusto, che è quello che interessa Morpurgo in questa fase della sua ricerca. Si tratta di un giudizio intuitivo in cui «sensibilità e intelletto (per usare il lessico dell'epoca) si mescolano e interagiscono»¹¹. Se considerato rigorosamente in questo modo il «giudizio di gusto» diventa il luogo proprio dell'esperienza estetica, luogo in cui si dice nello spazio del logos il plesso espressivo mente-corpo; ispezionarne la struttura sarà allora ricercare le ragioni fondanti dell'estetica. Ora per comprendere la proposta di Morpurgo sul punto cruciale del giudizio di gusto ci si deve rivolgere al saggio *Gusto e Giudizio* del 1962¹² e ad altri saggi coevi, quali almeno *Significato e valore* (1961)¹³, *Asserzioni e valutazioni* (1962)¹⁴, *Fenomenologia del processo semantico e struttura dei linguaggi artistici* (1962)¹⁵, *Fenomenologia del giudizio critico* (1963)¹⁶, per giungere al saggio teoretico conclusivo (che è anche luogo di transito ai successivi sviluppi) di questa fase della riflessione, *L'esperienza estetica* del 1967¹⁷. Non posso analizzare questi saggi in dettaglio; mi limito a far emergere quelli che mi sembrano i punti notevoli e a mio avviso potenzialmente fecondi dell'analisi condotta da Morpurgo. Riassumo in tre punti l'essenziale:

1 – il giudizio di gusto è un giudizio “singolare” o “individuale” che si differenzia sia dal giudizio “rettorico” (il quale «dichiara la presenza di una proprietà o funzione y in un soggetto x. Così si predicava e si predica l'unità, la verosimiglianza, la *claritas*, la proporzione, etc. di un'opera d'arte»¹⁸), sia dal giudizio categoriale (o “estetico”, che «può essere assimilato a un giudizio estensionale, di appartenenza a una classe o insieme [...] Non si dirà più, rettoricamente, che un'opera è dotata di espressività, ma che è intuizione-espressione, ossia che rientra nella classe determinata da quella categoria gnoseologica»¹⁹). Possiamo subito notare che il giudizio di gusto esprime una modalità particolare dell'esperienza estetica, poiché anche giudizio rettorico e giudizio categoriale o “estetico” sono modalità proprie di tale esperienza. La particolarità consiste in ciò:

2 – il giudizio di gusto in quanto giudizio singolare è un giudizio in cui classe ed esemplare coincidono («parliamo di una classe di un solo esemplare, perché essa ha per contenuto concreto, individuato in maniera sensibile, unicamente l'operazione stilistica stessa che l'ha prodotta»²⁰). Ritengo questo punto interessante e delicato; si tratta in primo luogo di comprendere in cosa un “esempio” differisce da un mero individuo, cioè quando e perché accade che un individuo abbia portata esemplare; e si tratta, in secondo luogo di comprendere a quali condizioni un esempio esaurisca la classe che lo comprende²¹. Nel saggio *Gusto e Giudizio* del 1962 Morpurgo esibiva una deduzione empirica del giudizio individuale, mostrando la tipicità del giudizio di gusto nella sintesi tra giudizio e gusto permessa dall'assorbimento della

classe nell'individuo, il quale, reciprocamente, solo allora acquisiva esemplarità: «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 imprevedibile. 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»²². Nel giudizio di gusto infatti l'oggetto è scelto *in base* a un confronto *per* la sua singolarità, per il suo "essere se stesso", non per la appartenenza a una classe: *questo*, in quanto tale, è *preferibile*, e non semplicemente preferito: è luogo di coincidenza di oggettività, o valore in sé, e soggettività, o valore conferito: «Il predicato della sua preferibilità coincide quindi con la sua definizione di singolo»²³. Ora se davvero la coincidenza si dà, allora il giudizio singolare sfugge alla dicotomia soggettivo-oggettivo e alla relativa dicotomia tra conferimento e riconoscimento del valore, si sottrae in altri termini a una certa logica della verità tipica della proposizione, che nell'estetico copre semmai i giudizi rettorici e categoriali²⁴. Ovviamente, come Morpurgo ammette, la logica del giudizio di gusto non può non apparire antinomica se riguardata dal punto di vista di una logica classificatoria, ma non dal punto di vista di una logica della singolarità: «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 giudizio 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»²⁵. Morpurgo cerca insomma di pensare il gusto come struttura relazionale intrinseca e profonda del giudizio, che precede e fonda la differenza oggettivo-soggettivo: l'oggetto non è *quello* che è, non è un valore, a causa del mio giudizio e insieme non è *quello* che è senza il mio giudizio. Perciò la struttura di tale giudizio è paradossale; infatti implica il pensiero di un individuo che interna nel suo essere la specie a cui dovrebbe appartenere, e dunque una coincidenza impossibile secondo una logica a due valori (così come è impossibile, per esempio, che nella decisione dell'eroe tragico coincidano destino e libertà)²⁶. Eppure la coincidenza accade nell'esperienza, per esempio nell'esperienza della bellezza: «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»²⁷. A questo punto Morpurgo esibisce le condizioni di possibilità dell'essere esemplare e, inclusivamente, del giudizio singolare:

3 – «l'unico modo per un oggetto singolare di essere criterio auto-normativo, in sede di giudizio, è di essere paradigmatico»²⁸. Per Morpurgo un paradigma è una classe a un solo esemplare: se l'esempio è una singolarità, e dunque non un universale, non un ente di ragione, ma *questa* cosa, che può stare per, che vale per i casi di una classe con esso coincidente, il paradigma è la singolarità in quanto si esibisce (si mostra qui accanto: παρά δείκνυμι) come valore, e può mostrarsi come valore in quanto ha un potere di virtualità, cioè è «matrice potenziale di possibili esemplari»²⁹. Il paradigma svolge, nella teoresi di Morpurgo, alcune funzioni connesse: esplicita il carattere di modello, quindi unico e obbligante, dell'esempio, e approfondisce, articola e chiarisce il carattere paradossale del giudizio di gusto: il riconoscimento del paradigma ne implica la preferibilità, ma tale preferibilità non esiste come regola, criterio o classe materiale, poiché la classe del paradigma è inestesa («non esiste una struttura che definisca la classe degli oggetti paradigmatici»³⁰). Dunque se da un lato «Non vi è paradigma prima della scelta»³¹, d'altro lato «il “preferibile”, cioè il “preferito obbligatorio”»³² è precisamente il paradigmatico. Ora il giudizio di gusto, individuale, singolare *coglie* paradigmi: «Un paradigma infatti non è che una norma di scelta, messa in atto su un esemplare unico, con il quale coincide, ma che si estende virtualmente a una possibilità indefinita di esemplari. Un esemplare-modello. Come tale la sua proprietà monotetica non è mai dissociabile da un suo contenuto individuale»³³.

Ora la nozione di paradigma ha lo scopo di non fare assorbire compiutamente la classe nell'individuo; è uno scopo che emerge nel saggio del '67 *L'esperienza estetica*: «Dobbiamo dire quindi che la rappresentazione artistica non offre semplicemente l'esemplare di una classe, una funzione proposizionale, anche se evoca o rappresenta esemplari di classi estensivamente [...] e nemmeno, al contrario, fa scomparire la classe nell'individuo, connotativamente: due processi che si incontrano nell'esperienza normale. Il primo corrisponde all'uso linguistico dei nomi comuni, il secondo dei nomi propri e dei pronomi»³⁴. Questo smarcamento dall'individuo, che segue l'identificazione tra senso filosofico del nome proprio e del pronome³⁵, apre forse a una nuova fase del pensiero di Morpurgo che qui non interessa seguire. Rimanendo invece vicini al dettato dei saggi dei primi anni sessanta, si potrebbe mostrare come sia proprio un approfondimento dell'individuo che permette di cogliere la densità, virtualmente infinita (e distesa, io credo, non solo nel futuro ma in ogni tempo), della nozione di paradigma.

Siano qui sufficienti alcuni cenni: il giudizio singolare si sviluppa in giudizio critico, il quale contiene e proietta, come sue tecniche, i modi del giudizio rettorico e del giudizio categoriale; a questo livello emerge e si esplicita il senso del giudizio di gusto come giudizio di valore, come operazione finalizzata: un atto spontaneo e istantaneo, il giudizio singolare, che è relazione a una quantità che colpisce e suscita risposta, si distende in operazioni che mostrano nelle loro pratiche la coincidenza di soggetto e predicato, che realizzano nella prassi critica l'esigenza di universalità incisa nella singolarità. Abbiamo un atto elementare-intenso, l'atto del gusto, che è inizio di un ciclo, di un processo dinamico: un atto espressivo che procede verso il compimento della sua potenza, che si articola in giudizio-interpretazione, processo che a sua volta ritorna e si riflette sull'atto che lo conteneva in nuce, torna come gusto nell'aderire comprensivo all'oggetto: sviluppo analitico, forse senza termine, di un'operazione intuitiva (immediata e profonda), di una deissi: atto che testimonia un atto, costituzione spontanea e insieme costruzione di un complesso orizzonte di senso ³⁶.

¹ G. Morpurgo-Tagliabue, *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, a cura di Luigi Russo e Giuseppe Sertoli, "Aesthetica Preprint: Supplementa", 11, 2002.

² «I saggi sul "concetto di gusto" nell'Italia e nell'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» G. Sertoli, *Presentazione*, in G. Morpurgo-Tagliabue, *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, cit., p.9.

³ G. Morpurgo-Tagliabue, *Il concetto di "gusto" nell'Italia del Settecento*, in *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, cit., p. 63.

⁴ Ivi, p. 61.

⁵ Ivi, p. 94.

⁶ Alison, scrive Morpurgo «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" [...] 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», p. 95.

⁷ Ivi., p. 98. Scrive Morpurgo: «È stato abbandonato [dal Verri] il concetto di 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 contraveniva 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», *ibidem*.

⁸ Ivi., p. 98.

⁹ Ivi., p. 99.

¹⁰ Ivi., p. 98.

¹¹ G. Sertoli, *Presentazione*, cit., p. 12.

¹² Originariamente in "Rivista di estetica", 7, 1962, pp. 368-407, ma le mie citazioni seguono l'edizione Russo-Sertoli.

¹³ "Il Pensiero", 6, 1961, pp. 283-99.

¹⁴ "Giornale critico della filosofia italiana", terza serie, 16, 1962, pp. 437-62.

¹⁵ "Rivista di estetica", 7, 1962, pp. 19-57.

¹⁶ Ivi, 8, 1963, pp. 22-60.

¹⁷ Ivi, 12, 1967, pp. 15-61.

¹⁸ *Fenomenologia del giudizio critico*, cit., p. 24.

¹⁹ Ivi, p. 25.

²⁰ *L'esperienza estetica*, cit., p. 50.

²¹ In radice questi sono problemi di ontologia, che riguardano da un lato lo statuto dell'individuo, dall'altro lo statuto dell'esempio, ma qui mi limito a osservare il problema dal punto di vista del giudizio, come lo assume Morpurgo.

²² *Gusto e Giudizio*, cit., p. 234.

²³ Ivi, p. 235.

²⁴ Si noti al proposito che Morpurgo separa «l'apprezzamento o scelta (per confronto) dalla valutazione (per metaconfronto)», e di quest'ultima distingue tre modi: «la sussunzione di un individuo in una classe precognita, l'induzione della classe di un individuo, e infine l'adozione di un individuo-classe, o paradigma. L'ultimo di questi casi è il meno scontato, e presenta diverse questioni. Innanzi tutto è da chiedersi se esso non può considerarsi la radice degli altri due»: *Significato e valore*, cit., p. 298.

²⁵ *Gusto e Giudizio*, cit., pp. 235-36.

²⁶ Credo sia importante notare, al proposito, come il giudizio di gusto, per le caratteristiche evidenziate, sfugga alla logica della verità a due valori, per la quale la deriva relativistica, alla quale in ultima analisi nemmeno il rigoroso storicismo humano sfuggirebbe, è connessa alla dicotomia soggettività-oggettività. Morpurgo è ben cosciente del problema: «Fintanto [...] che invece che un giudizio di valore (di preferibilità) è il riconoscimento quantitativo di un criterio di verità, è esso stesso un criterio di verità: condizionato e non autonomo; in ultima analisi non determinante ma sempre subordinato a un giudizio di valore di carattere formale che si è specificato a sua volta materialmente in base a principi a priori. Rimane da vedere quindi se non è possibile un giudizio di valore che non sia in effetto un giudizio classificatorio, di verità, comparativamente graduato, ma che sia in modo autonomo un giudizio fondante il giudizio gnoseologico, e non dipendente da esso»: *Asserzioni e valutazioni*, cit., p. 461.

²⁷ *Gusto e Giudizio*, cit., p. 236.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Fenomenologia del giudizio critico*, cit., p. 28.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Gusto e Giudizio*, cit., p. 237.

³² *Ibidem*.

³³ *Fenomenologia del giudizio critico*, cit., p. 29.

³⁴ *L'esperienza estetica*, cit., p. 40. In questo saggio Morpurgo complica le nozioni di esemplare e di paradigma introducendo il concetto di "modalità intenzionali" (cfr. soprattutto pp. 50-55); non seguirei Morpurgo su questa strada, che mi pare ridurre la forza speculativa della deduzione empirica del giudizio individuale proposta in *Gusto e Giudizio*.

³⁵ A mio avviso tale identificazione è discutibile: il nome proprio rimanda a un'essenza che implica una descivibilità infinita, il pronome (precisamente i pronomi dimostativi e i pronomi personali di prima e seconda persona) testimoniano una conoscenza presenziale che non rinvia all'essenza bensì all'atto d'essere. Su questo punto, che credo rilevante per il nesso estetico-ontologia, mi permetto di rinviare al mio articolo *Tra esse e deissi*, "Rivista di filosofia neoscolastica", 1, 1986, pp. 3-33.

³⁶ Credo sia importante notare come la struttura del giudizio qui delineata non sia necessariamente connessa al sentimento del piacere (anche se ciò ancora accade nel saggio di Morpurgo *Gusto e Giudizio*): l'atto iniziale, lo stupore, il colpo che innesta il processo può ben essere una ferita, un punctum; sarebbe da rivedere, a partire da qui, il rapporto gusto-disgusto, non più leggibile come interno alla dialettica piacere-dispiacere.

Implicazioni del nesso tra gusto e giudizio in Morpurgo-Tagliabue

di Giovanni Matteucci

1. Uno dei punti cruciali della ricognizione storiografica e teoretica che Morpurgo-Tagliabue compie su gusto e giudizio viene efficacemente riassunto in una affermazione relativa al pensiero di Hume. Nel saggio dedicato alla cultura estetica del Settecento britannico, egli rileva come Hume fosse pienamente e giustamente consapevole del fatto 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» (cfr. *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, p. 179). I termini impiegati in questo rilievo rispecchiano la pregnanza che assume il punto nella complessa e articolata prospettiva teoretica morpurghiana. Accanto all'uso della nozione di *scelta* intesa come atto intimamente solidale alla estrinsecazione del *gusto*, è infatti caratteristico il legame che Morpurgo stringe tra dimensione pragmatica e funzioni semantiche, tra la vita estetico-critica e le strutture proposizionali che vi sono congiunte e che interessano l'effettuarsi o meno delle dinamiche del riferimento, e dunque l'articolarsi dei rapporti tra segni e significati. D'altro canto, proprio in ciò consiste il recupero non ingenuo della dimensione pragmatica che è già documentato nella ricerca esposta nel volume *Il concetto dello stile*. Ad esempio, la contrapposizione messa a fuoco in tale opera tra la nozione critico-fenomenologica di *figura* e la nozione idealistica di *immagine* si può considerare frutto del principio metodico che invita a rinvenire le strutture ideali all'interno del corpo vivo dell'esperienza, principio al quale Morpurgo si atterrà fedelmente nell'intero arco di sviluppo del suo pensiero.

2. Il punto messo in rilievo con riferimento a Hume, oltre a rinviare al contesto complessivo del pensiero morpurghiano (cosa che qui è giocoforza sbrigare con un mero accenno allusivo), sollecita una riflessione intorno al referente critico e fenomenologico della ricerca su gusto e giudizio documentata dal volume di Morpurgo recentemente edito. Il passaggio sopra citato, infatti, interessa più che la sola riflessione estetica di Hume. Anzi, a ben vedere esso addirittura qualifica peculiarmente la terza *Critica* di Kant. La questione che vi è sottesa ine-

risce infatti alla dinamica trascendentale della *Urteilkraft* riflettente, e si presenta nella forma di quella che ritengo opportuno chiamare “pseudo-predicazione” (in quanto consistente in un atto che all’apparenza si limita ad attribuire un predicato al soggetto proposizionale, ossia all’oggetto di cui si sta facendo esperienza, mentre invece esprime una situazione esperienziale anzitutto soggettuale, nel cui perimetro semmai è possibile inscrivere predicazioni oggettuali), ovvero “predicazione catacretica” (in quanto consistente in un atto che risulta predicativo solo per catacrési, cioè in assenza della possibilità di far assumere una struttura proposizionale diversa e *propriamente* adeguata alla dinamica esperienziale che comunque vi trova una espressione). Non a caso il concetto espresso da Morpurgo con riferimento a Hume affiora ripetutamente nel testo della terza *Critica*, come accade paradigmaticamente nel § 6, ove Kant scrive che chi esprime giudizi di gusto parla «del bello come se la bellezza fosse una proprietà dell’oggetto e il giudizio fosse logico (costituendo mediante concetti dell’oggetto una conoscenza del medesimo), per quanto esso sia solo un giudizio estetico e contenga solo un riferimento della rappresentazione dell’oggetto al soggetto» – tenendo presente che qui il riferimento soggettuale è riferimento a una situazione d’esperienza piuttosto che a stati psichici individuati, ossia al «gioco delle facoltà» anziché al rapporto tra loro contenuti determinati.

3. La questione della predicazione catacretica è ricca di ombre e di sfumature, e investe lo statuto di una nozione “virtuale” – o meramente “operativa”, poiché fatalmente sottratta alla eventualità della tematizzazione diretta – qual è quella di *bellezza*. E nel pensiero di Morpurgo, così attento alle logiche della degradazione e della ossificazione delle operatività noetiche in rigidi schemi prescrittivi, si incontrano tracce consistenti di un possibile discorso sullo statuto teoretico peculiare di questa e di altre indeterminatezze concettuali che risultano efficaci a misura che ne venga rispettata la mera fungenza. Tuttavia risalire la prospettiva speculativa di Morpurgo da questo versante certo non sarebbe breve, né agevole. Qui sarà allora sufficiente notare come proprio la radicalizzazione kantiana di quel che viene scorto anche in Hume sottolinei alcune implicazioni della continuità tra gusto e giudizio più volte ribadita da Morpurgo. Nella enunciazione del giudizio è come se trovasse una pur precaria saturazione la situazione colta nel e mediante il gusto, situazione che risulta intrinsecamente ambigua poiché basata contemporaneamente su un sentimento di necessità (ciò che ispira la scelta è come se prescrivesse la propria preferibilità) e sulla constatazione di un deficit di riferimento oggettuale che di per sé rischierebbe di sfociare nell’arbitrarietà. Insistendo sul riferimento a Kant si chiarisce allora il nesso tra il fatto che il giudizio di

gusto abbia statuto catacretico e il fatto che gusto e giudizio collaborino nell'imprimere senso e vincoli alla esperienza critico-estetica, la quale solo da tale coesione viene sottratta all'arbitrio e all'irrelevanza semantica senza decadere a luogo di applicazione meccanica di stereotipi. In altri termini, mediante il recupero del referente kantiano si riesce a comprendere meglio un'acquisizione capitale della teoresi estetica di Morpurgo: quando si riconosce il carattere orientativo e riflettente al principio di senso efficace nell'esperienza estetica, è a un giudizio sottratto alla dinamica del riferimento che occorre imputare la realizzazione di esigenze di compiutezza avanzate dal semplice atto del gusto.

4. L'assimilazione del tenore critico di stirpe kantiana condiziona profondamente anche la relazione che Morpurgo istituisce tra funzioni semantiche e strutture del giudizio nella sua ricerca tesa a classificare le forme del giudizio al fine di mostrare la peculiarità dell'ambito estetico. Si tratta di una ricerca che ha occupato Morpurgo prevalentemente nel corso degli anni Sessanta, e che ha dato luogo a non pochi saggi, tra i quali spicca quello del 1962 intitolato *Gusto e Giudizio*. L'intreccio tra assimilazione della terza *Critica* e ricognizione delle forme di giudizio, nella prospettiva di un'analisi articolata dello spettro della semanticità, si fa evidente in particolare in una pagina di questo saggio su cui è opportuno fermare l'attenzione. È una pagina in cui la partizione dei giudizi viene effettuata sulla base di un criterio duale scopertamente mutuato dalla terza *Critica* di Kant. Da un lato, scrive Morpurgo, vi sono giudizi basati su criteri «costitutivi», e dunque da intendere come «giudizi determinanti»; è il caso dei giudizi espressi dalla «critica rettorica» che, in altro universo concettuale, possono essere anche chiamati “essenzialisti” nella misura in cui pretendono di statuire e definire le proprietà “imprescindibili” che le opere d'arte dovrebbero manifestare. Dall'altro lato, invece, ossia nel caso in cui si evitano irrigidimenti normativo-idealizzanti, agiscono nozioni che «non sono efficaci se non come criteri regolativi, per giudizi riflettenti» (cfr. *Gusto e Giudizio*, p. 224). Al di là della sua scorza lessicale, il nocciolo di questa pagina di *Gusto e Giudizio* sta nel particolare approfondimento dello schema duale che vi si introduce, laddove affiorano alcuni tratti fondamentali della *fenomenologia del giudizio critico-estetico* delineata dagli interventi di Morpurgo degli anni Sessanta e rispetto a cui le ricognizioni storiografiche sul gusto fungono da prolegomeni. A conferma di ciò è utile leggere ciò che Morpurgo scrive svolgendo il confronto tra giudizi determinanti e giudizi riflettenti, tra nozioni costitutive e nozioni regolative: «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» (*ibi-*

dem). La matrice kantiana sopra ricordata non pregiudica la originalità del contesto speculativo dell'analisi morpurghiana, al cui centro resta la questione della predicabilità, e la connessa funzione semantica. Ed è in rapporto a ciò che assume importanza lo scarto tra proposizioni obiettivanti (determinanti) e proposizioni che traducono in presenza gli effetti estetici divenendo esse stesse sviluppo e articolazione dell'esperienza, momenti di tali effetti, anziché determinazioni cosali inscritte nella logica della predicazione.

5. Nella fenomenologia morpurghiana gusto e giudizio diventano momenti della relazione di senso sottesa all'esperienza dell'arte, essendo il primo indice di *Kunstwert* e il secondo riconoscimento di un *Kunstsein*, laddove «vi può essere *Kunstwert* senza *Kunstsein*, ma non *Kunstsein* senza *Kunstwert*: “senso” senza significato, ma non “significato” senza senso» (ivi, p. 214). Tale individuazione in gusto e giudizio di momenti complementari della relazione semantica rende comprensibile la loro successione nello sviluppo dell'esperienza estetica, e quindi rende pertinente anche la stessa classificazione delle modalità (determinante/riflettente) del giudizio che risalgono a due sorte di nozioni, di cui «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» (ivi, p. 224). Appare chiaro che solo il coinvolgimento del gusto – per quanto in sé problematico poiché sottrae determinabilità – garantisce all'esperienza estetica la sua intrinseca e plurale ricchezza. Esso infatti implica il riconoscimento della priorità del senso (o, per Morpurgo, del valore) e della sua efficacia quale orizzonte che circonda la determinazione dei significati («contrariamente alla tendenza invalsa di privilegiare il momento classificatorio e normativo del discorso, possiamo parlare di una priorità del *Kunstwert* sul *Kunstsein*»; ivi, p. 221). Per converso, la esclusione di un fattore di complessità qual è il gusto rende meccanico e schematico il processo cui obbediscono i giudizi determinanti in quanto atti di mero riferimento denotativo e di classificazione normativa.

6. La “riflessività” che il giudizio critico acquisisce in conseguenza della sua continuità con il gusto sposta il fuoco della significatività dal correlato obiettivo alla correlazione soggettuale-oggettuale, ossia dall'oggetto all'effetto estetico, senza ricadere in forme di soggettivismo psicologista. Il territorio così dischiuso è caratterizzato dalla sospensione del riferimento predicativo, senza però che venga meno qualunque principio vincolante di senso. Semmai le dinamiche di senso qui vigenti appaiono basate sulla reciprocità tra dimensione soggettuale e dimensione oggettuale, e si sedimentano nel singolare strato costitutivo

espresso dall'*effetto*. Da un lato, tale strato sembra reperibile solo a *posteriori*, essendo per nulla definibile prima che si realizzi una figura d'effetto anche grazie all'orientamento cui presiedono le scelte del gusto. Dall'altro, la sua articolazione appare ineludibile, e dunque esso possiede un carattere vincolante che si avvicina alla obbligatorietà apodittica, fino ad assumere una sorta di forza *analitica* che tende a escludere esiti ed effetti alternativi. Si compone in tal modo anche all'interno della teoresi estetica di Morpurgo quella paradossale entità dell'"analitico a posteriori" che non sorprende chi si muove nei dintorni della fenomenologia (andando da Stumpf a Paci, per indicare uno spettro di posizioni che sia il più ampio possibile) e che caratterizza dinamiche di costituzione materiale passiva parzialmente note addirittura al Kant della terza *Critica*. E credo che in tale luogo stia il baricentro dello scandaglio storiografico (attraverso la nozione di gusto) e teoretico (attraverso la nozione di giudizio) effettuato da Morpurgo per quel che concerne la fruizione estetica. Si legge quindi in *Gusto e Giudizio* che «è il risultato del gusto che guida la ricerca di un principio di giudizio», poiché il criterio del gusto, la «categoria del preferibile», «non può che risultare a posteriori» (ivi, p. 223) ed «è ciò che è stato apprezzato e preferito che determina quel che si deve apprezzare e preferire» (ivi, p. 221): «l'oggetto del gusto è preferibile e adeguato perché scelto, non è scelto perché adeguato e preferibile» (ivi, p. 223). Non altrove sta il motivo della *paradigmaticità* dell'oggetto artistico e della corrispondente *individualità* del giudizio critico: «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» (ivi, p. 231).

7. Se si considera il giudizio critico e, più in generale, l'esperienza estetica dal punto di vista della speculazione formale ispirata al canone della purezza della ragione, appare arduo cogliere il potenziale teoretico dell'intreccio tra idee e gesti, tra conoscenza e azione e tra *noesis* e *aisthesis* di cui vive l'ambito materiale tematizzato dalla tradizione di pensiero di cui anche Morpurgo è erede. E, d'altro canto, solo a patto di seguire Morpurgo su questo terreno risultano chiare le parole con cui egli conclude il passaggio di *Gusto e Giudizio* su giudizi determinanti e giudizi riflettenti, laddove si precisano i caratteri dei principi regolativi dei giudizi critici, che interessano «non la natura ma lo *status* dell'oggetto rispetto al soggetto, il suo richiedere una certa risposta preferenziale, il suo rapporto con il nostro comportamento». Prosegue Morpurgo: «il valore che si attribuisce a un oggetto qui è la capacità

che gli si riconosce di provocare questo comportamento» (ivi, p. 224). Dunque, l'oggetto assume senso nella misura in cui diviene paradigma di potenziali atti di significazione che si configurano come comportamenti e non come designazioni, azioni e non denotazioni, che si estrinsecano in un fare e non meramente in un dire. L'affiorare dal seno dell'esperienza di principi di sensatezza, o di valore, esclude ovviamente un procedimento deduttivo per la loro individuazione, ma si allontana altrettanto decisamente dal procedimento induttivo-empiristico in grado, al più, di metter capo a classi determinanti. Si tratta piuttosto, scrive Morpurgo, di «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 [...]; paradossalmente, una classe a un solo esemplare» (ivi, p. 236). Lo slittamento dalla vera e propria predicazione alla singolarizzazione che si rivela utile per futuri gesti espressivi consente di tesaurizzare la curvatura pragmatistica impressa alla stessa nozione di senso-valore. I significati, anziché constatati, vengono qui agiti. Quando poi Morpurgo accentua l'inerenza dei giudizi critici allo «*status*» dell'oggetto contrapposto alla obiettivante «*natura*» di esso, egli sottolinea al tempo stesso come l'esperienza in questione possa considerarsi soggettuale (non già meramente soggettiva) poiché costituita dai e nei comportamenti che cor-rispondono alla espressività degli enti a cui ci si rapporta e che si realizzano come «esplicitarsi riflessivo nel giudizio [...] di quel “dover essere”, di quella obbligazione di cui siamo consapevoli nell'atto del gusto» (*Fenomenologia del giudizio critico*, p. 27).

8. Da ultimo, si può quindi affermare che l'ancoraggio a uno strato costitutivo che eccede la rete della referenzialità obiettivante, e in cui si salvaguarda la espressività quale radice stessa della sensatezza – poiché «la rappresentazione artistica è un esibire valori, [e] non va confusa con il formulare valutazioni» (*Fenomenologia del giudizio critico*, p. 34), e dunque non si risolve in attualità esperienziali determinate configurandosi piuttosto come «apertura di possibilità» (cfr. ivi, p. 40), che «crea una regola, ma non funziona da regola» (ivi, p. 42) – fa sì che Morpurgo imposti il problema della fruizione estetica come problema dell'articolazione dello spettro “semantico”. Certo, ciò accade sulla base anche di una concezione spregiudicata della dinamica della sensatezza, in grado di misurarsi pionieristicamente, ad esempio, con la tradizione austriaca della teoria della performatività, con la quale Morpurgo condivide almeno il riconoscimento della pluralità e varietà dello spettro della significatività. Vedendo il problema del senso come prioritario rispetto alla dinamica del riferimento e del segno egli intende rovesciare il corso della riflessione maggiormente seguito nell'ultimo secolo. Così, mentre «non di rado i trattatisti partono dal

modello del significare segnico in una sua specie, quella linguistica» giungendo a delineare «una Semiotica madre della Semantica», Morpurgo afferma perentoriamente: «seguiremo il corso inverso: dai significati ai segni» (cfr. *Ambiguità e semiosi*, p. 458). E in ciò egli rivela una inattesa prossimità a Vico, in cui in uno dei suoi ultimi saggi Morpurgo riconosce un referente essenziale per quel che concerne il principio secondo il quale i segni emergono dal senso in modo imprevedibile (storico) ma non meramente arbitrario – principio rispetto al quale il giudizio «individuale» estetico-critico svolge una sorta di compito maieutico. A Vico infatti egli ricorre per avvalorare la confutazione della concezione «aristotelica» della mera convenzionalità del segno, poiché sarebbe Vico a sancire come siano «differenti, ma a rigore sistematiche e non arbitrarie nei loro rapporti, le cose, le idee, le parole» (ivi, p. 461).

9. È questa intensione ed estensione del problema del senso in quanto problema per l'estetica che Morpurgo ancora oggi sottopone alla nostra attenzione, a partire da un riconoscimento della unitarietà e della complementarità di gusto e giudizio che sfocia nella valorizzazione della espressività primaria dell'esperienza. Può essere interessante notare come il percorso appena indicato risulti a dir poco prossimo a quello che compie Goethe sfruttando il tema della ambivalente *Anmutung*. Se per Goethe significativo e pregnante è quel discorso in grado di esprimere la reciproca attrazione tra soggettualità e oggettualità (*es mutet mich an* und *ich mute es an*) di cui vive l'evento rilevante, per Morpurgo «l'atto del gusto era un accettare l'oggetto, un afferrarlo in sintesi, o che è lo stesso, un esserne afferrati», e correlativamente «il giudizio critico è un indagarlo analizzandolo, un comprenderlo», sicché «possiamo dire che esso sviluppa analiticamente quella semplice operazione ostensiva che è il minimo comun denominatore del gusto». E solo e proprio per questo anche il giudizio pseudo-predicativo che campeggia al centro della teoresi estetica di Morpurgo, nella sua riflessività critica, goethianamente «ritorna ad essere, come il gusto, un aderire all'oggetto» (*Fenomenologia del giudizio critico*, p. 48).

Opere di Guido Morpurgo-Tagliabue citate:

Il concetto dello stile, Milano 1951.

Gusto e Giudizio (1962), ora come "Postilla" in *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, pp. 213-42.

Fenomenologia del giudizio critico, "Rivista di Estetica", 1963/I, pp. 22-60.

Ambiguità e semiosi, "Filosofia", 1993/III, pp. 457-480.

Il Gusto nell'estetica del Settecento, a cura di L. Russo e G. Sertoli, Palermo 2002.

La nozione di famiglia, classe, individuo nella riflessione estetica di Morpurgo-Tagliabue

di Giuseppe Di Giacomo

Secondo Morpurgo-Tagliabue l'opera d'arte non è un'immagine mentale che si concretizza in un oggetto materiale, ma è un oggetto che, nella sua materialità, "produce" dal suo stesso interno significati sempre nuovi e diversi. Tale molteplicità di significati, che peraltro costituisce la cosiddetta "universalità" dell'opera d'arte, è dovuta al fatto che gli elementi fisici o materiali dell'opera – linee e colori per le arti figurative, parole per quelle letterarie – non si risolvono in quei significati prodotti, ma mantengono una loro autonomia. Di qui il rapporto di identità-differenza tra «figura» e «immagine».

In un capitolo di un suo volume del 1951, *Il concetto di stile*, capitolo intitolato "Figura e immagine", Morpurgo-Tagliabue scrive: «Tra la figura e l'immagine vi è questa differenza; la *figura* è una percezione organizzata stilisticamente: l'*immagine* è una intuizione ideale: ossia secondo la nostra definizione, una sintesi che comporta una integrazione continua, oltre la percezione, su piani di cultura che la portano all'infinito»¹. Così, se la figura è l'organizzazione di forme stilistiche percepibili – linee, colori, parole, suoni, ecc. -, l'immagine è la sintesi, portata «all'infinito», di significati culturali legati alla figura. Questo significa che «gli schemi stilistici non sono puramente formali, ma più o meno contenutistici: le ali degli angeli nella pittura bizantina o duecentesca o rinascimentale richiamano tre diverse nozioni della teologia degli angeli, che contribuiscono a darci diverse emozioni»². Sono dunque le strutture stilistiche, vale a dire l'organizzazione degli elementi formali o materiali (linee, colori, parole, ecc.) a produrre, dal loro interno, differenti nozioni culturali, o significati; ed è l'integrazione di elementi formali e nozioni culturali a dare luogo alle diverse immagini o, potremmo dire, alle diverse rappresentazioni che ci facciamo della figura e di conseguenza alle emozioni che proviamo.

A volte capita – e questo è di estrema rilevanza per un'epoca che, come la nostra, può essere definita 'epoca delle immagini' – che l'integrazione culturale continui a operare al di là della percezione, ovvero indipendentemente da essa; capita cioè che l'immagine si stacchi dalla figura. Il risultato è l'immagine convenzionale, standardizzata, generica ed evasiva. Una tale immagine cessa di essere una «*rappresentazio-*

ne»³. Scrive Morpurgo-Tagliabue a questo proposito: «Nel quadro ho insieme una figura percepita e una rappresentazione immaginata, e il miracolo artistico è appunto la loro coincidenza»⁴. Quando invece contemplo un individuo reale come un quadro, o il suo ritratto come lui stesso, allora perdo o l'individuo o il quadro. Nell'opera d'arte, dunque, l'immagine «s'imprigiona» nella figura⁵; essa è estetica se resta legata alla percezione, ovvero alla figura, giacché non appena «se ne separa, si disfa in gratuità psicologico-culturale»⁶. È proprio grazie a questa sua «servitù» alla figura⁷, che l'immagine è artistica e, in quanto tale, dà luogo a una molteplicità di rappresentazioni (culturali ed emotive) sempre comunque legate agli elementi materiali della figura stessa. La conseguenza è che la dimensione estetica – dimensione propriamente legata agli elementi materiali dell'opera – non esaurisce l'arte⁸, perché «l'arte è una realtà estetica e culturale»⁹. L'immagine è dunque una rappresentazione artistica finché «abita le sue figure: quelle precise frasi di un linguaggio sensibile, letterario o musicale o pittorico ecc., dispositivi materiali che fanno la realtà estetica dell'arte (l'opera d'arte è una cosa)»¹⁰.

In questo senso si può dire che l'arte è un'“idea sensibile”, a condizione però di intendere tale definizione non come un'idea che si fa sensibile, come nel caso dell'apparizione sensibile dell'idea hegeliana, ma come una realtà sensibile che si fa ideale. Per questo, afferma Morpurgo-Tagliabue, l'arte è «reale e irreali insieme»¹¹. In definitiva: «la “rappresentazione” stessa che il linguaggio figurativo produce, in quanto unità è sempre in qualche modo estetico-culturale e non puramente estetica»¹². Tuttavia una tale «unificazione dell'arte è sempre provvisoria. Quando è definitiva, non è più estetica»¹³. Un'immagine diventa “definitiva”, quando si è staccata dalla sua figura; in quanto tale essa si trasforma in memoria artistica e dunque in un fenomeno esclusivamente culturale, ormai incapace di produrre rappresentazioni sempre nuove e diverse, anche se proprio questo processo rappresentativo ha reso possibile, a un certo punto, il prodursi di quell'immagine definitiva. Un'immagine è dunque artistica «finché mantiene presenti, nella sensazione o nella memoria, le sue figure», è invece esclusivamente culturale «quando si scioglie da queste»¹⁴. Di qui, secondo Morpurgo-Tagliabue, la differenza tra la memoria di un musicista e quella di un dilettante: «l'una è artistica, l'altra culturale. L'una è una presenza estetica – dell'immagine nelle sue figure – l'altra un'evasione – spesso arbitraria»¹⁵. È questa evasione dalle loro figure che spesso è toccata in sorte a immagini quali, per esempio, la Gioconda o Amleto: è allora che tali immagini si sono trasformate in memoria culturale, standardizzata e convenzionale.

Che il criterio estetico non sia sufficiente a risolvere il problema dell'arte, Morpurgo-Tagliabue lo ribadisce in uno scritto di poco suc-

cessivo, *L'essenza estetica e l'odierna filosofia dell'arte* (1953). Secondo Morpurgo-Tagliabue la riflessione estetica dalla fine dell'Ottocento a oggi, risolvendo il problema dell'arte in un problema di linguaggio artistico, arriva alla conclusione di stabilire un'identità di «artistico» ed «estetico»¹⁶. Di qui la necessità di approfondire il concetto di «estetico». Si è spesso predicato della contemplazione estetica l'attributo di pienezza, di completezza, ossia di unità totalitaria: così, se conosciamo progressivamente, temporalmente, le diverse parti di una statua, invece nella visione estetica ne cogliamo, attraverso l'anticipazione e la memoria, la totalità. Si è inoltre identificata la contemplazione estetica con «la dottrina del formalismo figurativo»¹⁷, secondo la quale l'esperienza artistica si costituisce secondo principi formali puri, rigorosamente distinti per ogni arte e del tutto svincolati da elementi culturali ed emozionali. Un simile punto di vista, sostiene Morpurgo-Tagliabue, se da una parte ha contribuito efficacemente all'approfondimento dell'importanza che gli elementi formali e materiali hanno per l'opera d'arte, e allo sviluppo «del senso plastico e visivo contemporaneo (cubismo, cromatismo)»¹⁸, dall'altra però non può non dare luogo a un impoverimento del concetto di «artistico». Infine si è considerato come carattere inconfondibile della rappresentazione estetica il fatto che la sua unità sia puramente formale, libera cioè da ogni interesse pratico e culturale.

Ora, secondo Morpurgo-Tagliabue, una tale unità estetica è del tutto separata dalla considerazione dell'arte, con la quale invece andava confusa nelle concezioni fin qui citate, e costituisce un problema autonomo. Dopo aver citato la definizione di bellezza di L. B. Alberti, secondo la quale «bellezza è il concetto di tutte le parti accomodate insieme [...] di maniera che l'non si possa aggiungere o diminuire o mutare cosa alcuna, che non vi stesse peggio. Ed è questa cosa grande e divina»¹⁹, Morpurgo-Tagliabue afferma: «Allorché diciamo bello uno spettacolo, è perché ogni sua parte è consona a un fine, in rapporto al quale lo consideriamo. Il risultato è bello quando appare come ciò che non potrebbe essere altrimenti. La bellezza implica formalmente la perfezione»²⁰. È tale unità e compiutezza che rende la visione estetica autonoma. Così, anche un discorso politico o un'argomentazione scientifica possono essere belli, quando gli argomenti si legano in unità. Ma tale unità, pur soddisfacendo una nostra aspirazione, non è prevedibile. Per questo il bello, anche quello di natura, ci sorprende e ci meraviglia. È dunque da un non previsto legame dei momenti di un'esperienza che si forma una visione unitaria, o immagine estetica. In questo senso, secondo Morpurgo-Tagliabue, l'esperienza estetica non è una produzione ma una «consumazione»: «non esiste genio estetico ma gusto»²¹.

La visione estetica si distingue da una visione estetistica, dal mo-

mento che quest'ultima implica un universo in funzione delle sue apparenze, che in tal modo hanno perduto ogni criterio di unità: il risultato è un universo che è diventato soltanto spettacolo. Nello stesso tempo l'estetico va distinto dall'artistico, appunto perché "consumazione" anche di ciò che l'artista gli offre. Se la rappresentazione estetica è volta all'unità e alla simmetria, una tale integralità unitaria o bellezza si presenta nella lettura di un romanzo, di un quadro, o di un trattato scientifico: «Ciò significa che l'esteticità appartiene alla struttura dell'esperienza, di ogni esperienza»²². In definitiva, Morpurgo-Tagliabue accetta l'identità di estetico e linguistico, non perché ogni linguaggio sia estetico, ma perché l'esteticità si manifesta sempre come un certo linguaggio: solo dove c'è linguaggio, troviamo valore o disvalore estetico.

In particolare, secondo Morpurgo-Tagliabue, se fino a oggi il criterio di verità o di valore in sede estetica era stato quello di «conformità a una regola», oggi invece il valore di un'opera d'arte viene pensato come il suo costituire una regola. Ed è proprio l'arte contemporanea a non porsi più come la realizzazione di un modello reale o ideale, al modo classicistico, e nemmeno come espressione oggettiva di un contenuto soggettivo, al modo romantico: l'opera d'arte oggi si pone come «paradigma o schema di gusto»²³. Per questo, afferma Morpurgo-Tagliabue, se l'attività artistica è sempre stata «prescrittiva del gusto», solo quella odierna lo è «intenzionalmente e si esibisce come tale»²⁴. Questo significa allora che solo le opere d'arte di oggi esibiscono in modo esemplare la loro intransitività, la loro autonomia da ogni riferimento esterno, la loro autoreferenzialità; non si danno come forme già formate, ma come forme che si formano sempre e di nuovo, in relazione a un contenuto che è a loro interno e che rappresentano in modo sempre diverso, senza che nessuna rappresentazione sia mai definitiva.

Nel saggio *Expérience, Art, Philosophie* (1964), Morpurgo-Tagliabue afferma che l'arte oggi non ha niente a che fare con la verità, né con la perfezione. La difficoltà dell'estetica moderna si riduce a una questione: come mettere insieme, senza contraddizione, due aspetti che i teorici hanno sempre riconosciuto propri dell'oggetto estetico: l'evidenza, ossia la presenza viva delle cose sotto i nostri occhi, e l'universalità. Non si possono infatti considerare i personaggi letterari, i monumenti dell'architettura, le scene di quadri, ecc., come individui, dal momento che essi sono dotati di uno spessore semantico, di una ricchezza concettuale, che è sconosciuta alla rappresentazione ordinaria; un messaggio poetico è dotato di un significato ben più ricco di un qualunque discorso comune. In particolare, è l'intransitività dell'espressione artistica a produrre la ricchezza semantica del messaggio²⁵. Non a caso, se nel discorso comune tutti i segni sono transitivi,

dal momento che si risolvono in una «referenza classificatoria»²⁶, invece nella rappresentazione estetica tutto concorre a comporre una totalità. Allo stesso modo, tutto è essenziale in un'immagine artistica, giacché tutto è presente e niente è transitivo; l'intransitività dei segni produce la pienezza dei significati, ed è proprio per questa pienezza che il linguaggio artistico si riferisce, dal suo stesso interno, a essenze, a fatti possibili, non a fatti o cose reali. Un tale linguaggio è talmente perfetto e completo, che rende possibile «la costituzione dell'oggetto in individuo»²⁷.

Nella nostra esperienza ordinaria un "individuo" esiste sempre in quanto parte di un tutto ed è condizionato da tale totalità in modo imprevedibile; queste imprevedibilità costituiscono ciò che esso ha di accidentale, ossia la sua contingenza. Un tale individuo presenta aspetti contingenti e aspetti necessari. Nel suo appartenere a una classe infatti, esso è contingente, nel senso che avrebbe potuto essere differente da come è; ma è insieme necessario, giacché presenta tratti pertinenti, e in quanto tali necessari, grazie ai quali esso è appunto riconducibile a una determinata classe. Un "individuo" artistico invece non presenta alcuna distinzione tra l'universale e il particolare, il necessario e il contingente: non è un elemento di una classe, ma è esso stesso una classe, una classe a un solo elemento. Così, se una fotografia ci dà l'immagine di un individuo qual è, ma che poteva essere differente, invece un ritratto non ha nulla di contingente, giacché in esso tutto è necessario: un ritratto non è un esemplare di una classe, ma è esso stesso una classe, un paradigma. Questo vuol dire che in un'opera d'arte l'oggetto è trasposto su un piano differente dall'ordinario e, in quanto tale, non ha nulla a che vedere con un'esperienza esistenziale. L'oggetto artistico non è dunque la riproduzione di un fatto, ma la produzione di un mondo possibile. Proprio perché un'opera d'arte non ci comunica un fatto, ma apre una possibilità, essa non implica alcun criterio esterno che possa definirla e valutarla: il criterio è interno all'opera stessa, in quanto questa costituisce la sua propria regola²⁸.

Un'altra tesi, sostenuta da Morpurgo-Tagliabue come conseguenza di quanto finora detto, è la connessione tra giudizio estetico e giudizio etico. Si tratta di una tesi già affermata da Wittgenstein nel *Tractatus*: «Etica ed estetica sono tutt'uno». Ciò si spiega con il fatto che entrambi questi giudizi non si riferiscono a fatti del mondo, dunque a fatti contingenti, ma si presentano come giudizi necessari, dal momento che si collocano fuori dal mondo e dal linguaggio, che sono contingenti. In particolare Morpurgo-Tagliabue sostiene che è l'ammirazione il principio del giudizio morale non meno che di quello estetico: «Si ammira un paradigma, che si tratti di un eroe o di un capolavoro»²⁹.

I temi fin qui trattati trovano una loro connessione e un loro approfondimento nell'importante saggio *Gusto e giudizio* (1962). Secon-

do Morpurgo-Tagliabue gusto e giudizio sono due atti separati: il primo è un «senso tacito», con in quale apprezziamo e preferiamo un oggetto, il secondo invece è un atto di riflessione critica; nello stesso tempo sono due atti complementari: un atto immediato e una riflessione su di esso. Inoltre entrambi hanno un punto in comune: se per il gusto si tratta di «*sentire* qualche cosa non *come* è, ma come *deve essere*», anche il giudizio «opera in base a un *dover essere*, stabilito da un criterio, da una regola»³⁰.

Nel giudizio è ciò che è stato apprezzato e preferito a determinare quel che si deve apprezzare e preferire; invece per il gusto il bello non è ciò che deriva da un criterio precostituito di bellezza, ma ciò che attrae senza motivo e, imponendosi, diventa modello. L'oggetto del gusto è preferibile e adeguato perché scelto; al contrario un oggetto di giudizio non è bello perché lo scelgo, ma lo scelgo perché è bello. Chi sceglie secondo il gusto, difficilmente può esporre i criteri di legittimità della sua scelta. Inoltre, se l'apprezzamento del gusto coglie l'oggetto nella sua individualità, invece il giudizio, in quanto classificatorio, coglie l'oggetto come membro di una classe, attraverso alcuni tratti pertinenti che lo identificano in quanto tale. In definitiva, se il gusto è individuale, il giudizio è classificatorio. Soltanto nel primo caso l'oggetto è criterio a se stesso; nell'altro caso esso viene definito, ossia sussunto in una classe, mediante tratti pertinenti. Il gusto è un «sentire» l'individualità dell'oggetto in relazione a tutto ciò con cui quell'oggetto presenta «somiglianze di famiglia», nel senso del Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche*, giacché è rispetto a tale «totalità» che questa individualità si è venuta configurando. In questo senso Morpurgo-Tagliabue, riprendendo una tesi di Pareyson, afferma che la forma dell'oggetto artistico è il risultato del suo processo formativo. E, dato che tale processo non segue vie logiche, il risultato, ossia la forma, sempre provvisorio, si presenta come imprevedibile: di qui lo stupore, la meraviglia che genera in noi l'opera d'arte.

A differenza del giudizio «rettorico» e del giudizio «estetico», i quali riferiscono un oggetto a una categoria normativa, la scelta del gusto è vicina a un'altra forma di giudizio, che non è l'inserzione di un individuo in una classe, ma l'individuazione della «eccellenza» di un oggetto. Si tratta di un «giudizio individuale» e non classificatorio, volto a rendere conto dell'interesse e individualità dell'opera, valutandola secondo «la legge propria che regola quell'organismo singolare, e in funzione della quale esso si è formato»³¹. Il che vuol dire giudicare l'opera come *deve essere*, in relazione alla sua regola interna. Ma vuol dire anche che l'opera d'arte, dal momento che è quella che è in base a un processo interno, implica una «lettura», che renda ragione della sua formazione. Qui ritroviamo dunque la complementarità di gusto e giudizio, in quanto appunto giudizio individuale. Se il gusto «coglie di

colpo», per dirla ancora con Wittgenstein, l'unità degli elementi che compongono l'opera, il giudizio «legge» il processo attraverso il quale quegli elementi si sono formati in unità. Scrive Morpurgo-Tagliabue a questo proposito: «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 di *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 [...] 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»³².

Un tale giudizio individuale si istituisce dunque non in relazione a una classe ma a una «famiglia»: «Non esiste la regola o classe materiale del preferibile: sarebbe una classe senza “*notae*” [...] Esiste la *famiglia* del preferibile a posteriori, ossia l'insieme delle cose preferite nel presente con un senso di obbligazione»³³. Un oggetto definito “bello” non è l'esemplare di una classe, ma qualcosa di unico, e tale unicità o individualità si configura come il “precipitato” di una molteplicità di somiglianze e differenze, ossia di una rete di «somiglianze di famiglia». È questo che fa di un oggetto artistico qualcosa di «paradigmatico», vale a dire un modello senza esemplari. Una conseguenza di questo rapporto tra «famiglia» e individuo (l'opera in quanto individualità) è che, se l'opera d'arte non è un'immagine mentale che si esprime in un oggetto materiale, ma è una “cosa”, ossia un oggetto concreto che si costruisce materialmente, allora vengono rivalutati gli elementi formali, ovvero materiali dell'opera stessa.

Vediamo meglio tale questione, anche in relazione alle riflessioni di un filosofo come Wittgenstein che, seppure soltanto implicitamente, è tuttavia sicuramente presente in questo saggio, *Gusto e giudizio*; ne è un segnale la nozione di «famiglia»: non si tratta soltanto dell'uso di una nozione, ma di una questione che è insieme estetica ed epistemologica.

Nella conoscenza il principio di classificazione, in base al quale riconosciamo un oggetto o fenomeno in quanto appartenente a una classe, implica la nozione di «famiglia», nel senso che questa è la condizione implicita di quello. *Prima* – e qui “prima” è inteso non in senso cronologico bensì trascendentale, come “condizione” – di classificare un “universo” di oggetti o fenomeni, noi “cogliamo” una rete di somiglianze e differenze tra questo oggetto o fenomeno e un insieme di oggetti o fenomeni, che hanno con quello appunto somiglianze di famiglia. È grazie a queste relazioni che si costituisce una classe e di

conseguenza possiamo identificare un oggetto come “individuo” di quella classe. E qui “individuo” significa non solo che lo riconosciamo tale in quanto è appartenente a una classe, ma anche che è quello che è, ma poteva essere diversamente. In definitiva: conoscere un individuo vuol dire non solo riconoscerlo come membro di una classe, ma anche riconoscerlo come contingente. Quello che in esso c'è di necessario è solo il criterio di appartenenza alla classe, il tratto pertinente che identifica tutti gli oggetti appartenenti alla classe stessa; ma al di là di questo tratto pertinente i singoli individui possono configurarsi in un modo o in un altro. In questo senso diciamo che un individuo è un “esempio” di una classe; e qui esempio vale come presentazione del tratto distintivo della classe, che però non si esaurisce in quell'unico oggetto. In definitiva, se l'oggetto è contingente proprio rispetto alla classe, è perché quest'ultima può essere esibita da uno o un altro oggetto che abbia comunque quel tratto pertinente.

Nel caso dell'opera d'arte le cose vanno diversamente³⁴. Non c'è un rapporto famiglia-classe-individuo, ma un rapporto famiglia-individuo. Questo vuol dire che la famiglia, ovvero le somiglianze e le differenze, si danno direttamente in quell'individuo che è l'opera d'arte. Di conseguenza questo “individuo” non è caratterizzato da uno o più tratti pertinenti che lo identificano come appartenente a una classe, e rispetto al quale o ai quali gli elementi materiali, che lo determinano, sono contingenti. Al contrario, nell'opera d'arte quelle determinatezze materiali sono necessarie ed è con esse che cortocircuitano le somiglianze di famiglia, ovvero le somiglianze e differenze tra quest'opera e le altre opere del medesimo autore o di autori diversi, appartenenti alla stessa epoca o anche a epoche diverse; inoltre nell'individualità dell'opera si danno rapporti di somiglianze e differenze tra il significato, che di volta in volta cogliamo, e una molteplicità di significati che hanno appunto col primo somiglianze di famiglia, ma anche tra quel significato e una molteplicità di emozioni, stati d'animo, sensazioni e sentimenti.

Nell'individualità dell'opera d'arte, dunque, cogliamo lo “stile” dell'autore, quell'“aria di famiglia” che è nell'opera senza essere dell'opera, dal momento che non solo non si esaurisce esclusivamente in quell'opera, ma non è neppure identificabile con uno o un altro degli elementi materiali dell'opera stessa; e tuttavia è in quegli elementi materiali che lo sentiamo. Ma in una tale individualità sentiamo pure una molteplicità di significati e di emozioni che non si escludono tra loro, ma si integrano: non “o” questo “o” quello, bensì “e” questo “e” quello. Il fatto è che le “somiglianze di famiglia”, che cogliamo come unità nell'opera, sono “prodotte” da questa, o meglio: dai suoi elementi materiali. Sono questi elementi che fanno emergere quelle somiglianze. Così, nel caso dell'opera d'arte, le somiglianze di famiglia sono

nello stesso tempo “prima” e “dopo” rispetto a quegli elementi materiali. Tali elementi infatti pro-ducono qualcosa che è interno a loro stessi e che tuttavia non si lascia mai rendere visibile una volta per tutte. È una prima al quale risaliamo soltanto a partire dal dopo.

L'unità delle somiglianze di famiglia tra i molteplici significati prodotti da quegli elementi materiali è la condizione che rende quei segni rappresentazioni e, nello stesso tempo, è ciò che quei segni rappresentano. L'individualità dell'opera è allora non più contingente bensì necessaria: è proprio e soltanto essa che, attraverso le sue linee, colori o parole, fa emergere qualcosa che pure resta sempre occulto, dando così la possibilità a quella individualità di configurarsi in modo sempre nuovo e diverso. Per questo l'opera è imprevedibile e, in quanto tale, ci sorprende e ci meraviglia, appunto sempre e di nuovo. Nessun passaggio “logico”, nessuna via ricostruibile razionalmente sussiste tra questa dimensione “occulta” delle somiglianze di famiglia e la sua manifestazione visibile negli elementi materiali dell'opera. Nessuna temporalità del prima-dopo permette, risolvendo il prima nel dopo, di togliere il prima, ossia l'occulto, l'“origine”.

Tuttavia c'è nell'opera una temporalità, non però nel senso della continuità, bensì della discontinuità. Si tratta di una temporalità tutta affidata alla “memoria”. È una memoria connessa all'individualità dell'opera e che rende possibile il configurarsi di questa in una molteplicità di rappresentazioni: rinnovata produzione dell'origine, dunque, non custodia di qualcosa che è dato una volta per tutte nel passato. Una tale memoria di qualcosa che non può essere rappresentato una volta per tutte, rende insufficiente una lettura puramente formalistica dell'opera stessa. Se l'opera, nella determinatezza dei suoi elementi materiali, ci sorprende e ci meraviglia, è perché nella sua corporeità si dà quell'intreccio di opacità e trasparenza, di invisibile e visibile che, nel rendere interminabile la sua fruizione, costituisce anche la condizione della sua temporalità: di qui appunto la necessità di una «lettura» dell'opera stessa. L'ideale dell'assoluta trasparenza formale implicita in una lettura formalistica, è invece rifiuto della temporalità.

Che l'opera stia in un equilibrio instabile tra opacità e trasparenza, vuol dire allora che essa è insieme temporalità e forma, assenza e presenza. Ed è nella memoria che questo intreccio sussiste e si rinnova continuamente. Inoltre il corto-circuito che si dà nell'individualità dell'opera d'arte tra “famiglia” – vale a dire l'opacità, l'occulto, l'insieme dei significati possibili, tali cioè che non si danno mai una volta per tutte ma soltanto di volta in volta – ed elementi materiali dell'opera stessa, rende possibile la coesistenza paradossale nell'opera d'arte di individualità e universalità.

- ¹ Guido Morpurgo-Tagliabue, *Il concetto dello stile*, Bocca, Milano 1951, p. 250.
- ² Ivi, p. 251.
- ³ Ivi, p. 252.
- ⁴ *Ibidem*.
- ⁵ Ivi, p. 253.
- ⁶ Ivi, p. 255.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ *Ibidem*.
- ⁹ Ivi, p. 256.
- ¹⁰ *Ibidem*.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² Ivi, p. 259.
- ¹³ Ivi, p. 260.
- ¹⁴ Ivi, p. 261.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ Guido Morpurgo-Tagliabue, *L'essenza estetica e l'odierna filosofia dell'arte*, in *Atti del XVI congresso nazionale di filosofia*, Bocca, Roma-Milano 1953, p. 591.
- ¹⁷ Cfr. ivi, p. 593.
- ¹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹ Cfr. ivi, p. 594.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ Ivi, p. 596.
- ²² Ivi, p. 598.
- ²³ Guido Morpurgo-Tagliabue, *La nozione di verità nell'arte*, in *Estétique*, Mouton, Paris-La Haye 1958, pp. 312-13.
- ²⁴ Ivi, p. 313.
- ²⁵ Cfr. Guido Morpurgo-Tagliabue, *Expérience, Art, Philosophie*, in "Revue Internationale de Philosophie", n. 68-69, a. 18 (1964), p. 216.
- ²⁶ Ivi, p. 217.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ Cfr. ivi, p. 225.
- ²⁹ Ivi, p. 226.
- ³⁰ Guido Morpurgo-Tagliabue, *Gusto e giudizio*, ora in *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo e G. Sertoli, "Aesthetica Preprint: Supplementa," 11, 2002, pp. 213-14.
- ³¹ Ivi, p. 226.
- ³² Ivi, p. 233.
- ³³ Ivi, p. 237.
- ³⁴ Su questo tema mi permetto di rinviare al mio saggio *Comprensione e rappresentazione in Wittgenstein*, in *Wittgenstein 50 anni dopo. Corpo, sensibilità e linguaggio*, in "Il canocchiale", n. 3, 2001, pp. 197-224.

Appendice

Viene qui pubblicata la lezione magistrale tenuta da Baldine Saint Girons nella cerimonia di conferimento del “Premio Guido Morpurgo-Tagliabue” al suo volume *Fiat lux. Une philosophie du sublime* da parte della Società Italiana d’Estetica, tenutasi a Palermo il 2 novembre 2002, a conclusione del convegno “Guido Morpurgo-Tagliabue e l’estetica del Settecento”.

Guido Morpurgo-Tagliabue: le sublime et l'esthétique du pràttein

di Baldine Saint Girons

Bien que je ne l'ai jamais rencontré de son vivant, Guido Morpurgo-Tagliabue est devenu pour moi un maître et un ami. Peu de personnes m'ont insufflé aussi opportunément et avec pareille générosité, des idées qui constituaient de véritables programmes de travail, en même temps qu'elles contribuaient à fixer la conduite de mon existence par des choix de plus en plus assurés. Le magnifique portrait qu'il a dressé de mon cher Edmund Burke est assurément aussi le sien: «Burke era eruditissimo, ma non va giudicato come un logico»; egli «fu un diletteante erudito. Non sfrutterà mai superficialmente un argomento, ma lo coltiverà come suo hobby; dal 1747 al 1757 lavorerà all'*Enquiry*, ma come a un suo privato giardinaggio». Il avait compris bien avant Ryle le fossé qui sépare la didactique et l'heuristique «locuzioni contemplative e locuzioni esecutive, teorie e ricerche, instaurazioni et indagini, discorsi sistematici e discorsi euristici». Il l'avait compris, mais cela ne l'empêchait pas de vouloir renouveler et enrichir la didactique en lui restaurant sa véritable âme qui est l'esprit de la recherche: «I am convinced that the method of teaching which approaches most nearly to the method of investigation, is incomparably the best». L'ordre qu'il nous faut suivre est clair: aller du jardin secret vers l'œuvre et de la recherche intimement motivée vers l'enseignement, ne pas céder sur ce point.

Pour trois raisons, au moins, je lui suis extrêmement redevable: le rapprochement opéré entre le sublime de Burke et le sublime de Démétrios; l'articulation du transcendantal à l'anthropologique comme perte et pas seulement comme dépassement, mais, d'abord et avant tout, la nécessité de ne pas escamoter l'esthétique du *pràttein*, énoncée dans la remarque conclusive de *L'Esthétique contemporaine – Une enquête* (Une enquête, pas un manuel). Dans notre tradition, écrit-il, «nous pouvons à l'origine reconnaître deux attitudes: une attitude ontologique et une attitude psychagogique, un *theorein* et un *pràttein* (avant que ce ne soit un *poiein*), une reconnaissance de l'ordre cosmique et une opération suggestive sur les esprits». Toute l'histoire de l'esthétique occidentale est marquée par «la polarisation vers le “beau” ou vers “l’expressif”, et la tendance à porter l'esthétique tantôt vers

une métaphysique de la nature, tantôt vers une métaphysique des mœurs». Mais Morpurgo-Tagliabue se fait encore plus explicite dans la note: «justement Saint Thomas tenait le *faire* artistique pour plus proche de l'action que de la connaissance: "Prudentia magis convenit cum arte quam habitus speculativi". [...] Au contraire, les modernes ont adopté le principe aristotélien du *poiein* [...] plutôt comme un principe de connaissance, et cela surtout de manière à escamoter le véritable problème esthétique»¹.

Il ne s'agira certes pas pour moi de développer ces trois thèmes dans leur technicité chez le grand théoricien et le grand écrivain que nous fêtons aujourd'hui, mais bien plutôt d'essayer de dire comment ils ont fécondé ma recherche. Et, dans cette perspective, je parlerai surtout de la théorie de l'acte esthétique que j'élabore si lentement et difficilement, en ayant le sentiment qu'il est urgent de remédier ensemble à cet "escamotage" du véritable problème esthétique, qu'évoque Morpurgo-Tagliabue.

I – *Rapprochement entre le sublime de Burke et le sublime de Démétrios*

Le sublime de Burke serait-il plus proche du sublime de Démétrios que du sublime de Longin? Démétrios qui consacra une longue analyse au *Peri hermeneias*? Cette filiation avait déjà été suggérée par William Rhys Roberts, traducteur et commentateur en 1902 de Démétrios² qui allait jusqu'à déclarer que la *Philosophical Inquiry about the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* de Burke n'aurait «aucune espèce de connexion» avec le texte de Longin. Il faut y regarder de plus près et la méthode que nous suggère Morpurgo-Tagliabue est d'abord comparative.

De fait, dans sa préface de 1757, Burke ne se réfère pas à Démétrios, mais à Longin, dont il loue «l'incomparable discours», tout en regrettant qu'il ait «compris des choses totalement incompatibles sous la seule et commune dénomination de sublime». Rappelons que les écrivains du XVIII^e siècle anglais reprochaient à Longin de s'être cantonné à la rhétorique et à la poétique et d'avoir négligé de chercher le lieu originel et le modèle du sublime dans la nature. Or, si Burke transpose le sublime dans l'ordre visuel, il est remarquable qu'il en privilégie la manifestation dans la sphère de la poésie et de la rhétorique. Aussi bien faut-il beaucoup d'humour pour expédier sa *Recherche philosophique* en la réduisant à une simple «exposition physiologique», à l'instar de Kant.

Burke fait grief à Longin d'avoir insuffisamment distingué les idées du beau et du sublime. Mais si le fil conducteur du traité *Du sublime* n'était assurément pas l'opposition du sublime au beau, Burke était particulièrement sensible à la tension entre la définition de l'*hypsos* comme «une certaine cime et éminence atteinte dans le discours» et

son assimilation ultime à l'élément divin qui élève l'humanité au-dessus d'elle-même: «le cose utili o necessarie sono sempre accessibili agli uomini, mentre le cose straordinarie ne accendono la meraviglia»³. Je cite bien sûr la traduction de Lombardo. Et juste avant: «Ecco perché siamo naturalmente portati ad ammirare non i piccoli corsi d'acqua – pur così limpidi e utili – ma il Nilo, l'Istro, il Reno e ancora di più l'Oceano. È la fiamma che noi accendiamo e che sa conservare senza spegnersi il suo chiarore non ci colpisce più dei fuochi celesti, che pure spesso s'oscurano; né la consideriamo degna d'ammirazione più dei crateri dell'Etna, le cui eruzioni succhiano dall'abisso macigni e intere rupi, riversando tavolta fiumi di quel fuoco spontaneamente nato dalla terra». «Dante n'est pas moins à pic que l'Etna», écrit Hugo en écho à Longin. «L'art a, comme l'infini, un Parce-que supérieur à tous les Pourquoi». Le sublime trouve son emblème dans l'Etna, volcan toujours éruptible et dangereux, inexplicable comme tel, proche de la laideur et formidablement beau.

Ne négligeons donc pas l'influence si centrale de la pensée de Longin sur la *Recherche philosophique* de Burke. Mais il est facile de sauver Longin comme philosophe en oubliant qu'il est un philosophe de la rhétorique. Vous n'imaginez sans doute pas à quel point une formation philosophique vingtiémiste à la française insuffle le mépris de pareille discipline: il faut dire que ce mépris porte la marque de fabrique de philosophes aussi bien rationalistes qu'empiristes. Songeons seulement à Descartes et à la fin du *Discours de la méthode* I; à Hobbes et au *Léviathan*, IV et V; à Locke et à l'*Essai sur l'entendement humain*, III, X, 34, etc.: textes bien repérés en Italie sous l'influence notamment d'Ernesto Grassi. Aussi bien, grâce à Morpurgo-Tagliabue et, plus récemment, grâce à Giovanni Lombardo, ai-je pu faire avec Démétrios une véritable cure me permettant de combattre l'anti-rhétorisme de principe et «la Terreur» qu'il fait régner dans les lettres (Jean Paulhan).

A cet avantage s'en sont joints au moins trois autres. C'est chez Démétrios que j'ai compris la nécessité de distinguer grandeur et sublime (le *charaktér megaloprepés* et le *charaktér deinós*), la liaison – inaugurée par lui – entre le sublime et une certaine obscurité stylistique (*asaphéia*), mais surtout la synergie du sublime et de la grâce. Les problèmes épistémologiques que posent le sublime et la grâce sont à bien des égards connexes, puisqu'il s'agit dans les deux cas de valeurs dynamiques et dynamogènes qui n'existent pas *sub specie æternitatis*, mais dans l'instant fugace de leur manifestation et dans l'effet qu'elle produit. *Nul académisme du gracieux et du sublime n'est donc envisageable*. Comment accéder à ce qui est aussi évanescent et fuyant? Peut-on faire autre chose que décrire les effets du gracieux et du sublime? Leurs véhicules sont-ils repérables, leurs principes assignables? Démétrios va très loin en évoquant des grâces effrayantes et des grâ-

ces comiques. Sans doute le problème demeure-t-il d'articuler le style élégant (*glaphuros*) au style puissant (*deinos*) dont le vice est précisément de se montrer disgracieux (*acharis*), et la théorie de Démétrios est «un peu contradictoire», comme le note Lombardo. Mais l'essentiel est bien l'échange d'énergie entre ces deux styles qui sont tous deux faits pour séduire et frapper, et occupent par suite une position médiane entre l'extrême du style simple et l'extrême du style noble.

Or, si l'on cherche bien, on trouve dans la tradition française du milieu du XVIII^{ème} siècle une théorie qui prône l'union de la grâce et du sublime, juste avant que la problématique de la grâce ne soit éclipsée par celle du sublime ; cela de façon implicite dans le corpus anglais et de façon plus explicite dans le corpus allemand avec Kant. Montesquieu entreprend, en effet, dans ses *Cahiers* la critique conjointe du sublime monothéiste et du sublime abstrait des philosophes. Face à ce sublime abstrait ou ce faux sublime, l'essentiel est à ses yeux de maintenir la grâce et, à travers elle, en même temps qu'au-delà d'elle, la diversité. «Il y a, dans le système des Juifs, beaucoup d'aptitude pour le sublime, parce qu'ils avaient coutume d'attribuer toutes leurs pensées et toutes leurs actions à des inspirations particulières de la Divinité: ce qui leur donnait un *très grand* agent. Mais, quoique Dieu y paraisse agir comme un être corporel, aussi bien que dans le système païen, cependant il ne paraît agité que de certaines passions ce qui lui ôte non seulement *le gracieux, mais encore la variété du sublime*. Et, d'ailleurs, un agent unique ne peut donner de variété: il laisse à l'imagination un vide étonnant, au lieu de ce plein que formait un nombre innombrable de Divinités païennes. Le système chrétien (je me sers de ce terme, tout impropre qu'il est), en nous donnant des idées plus saines de la Divinité, semble nous donner un plus grand agent. Mais comme cet agent ne permet ni n'éprouve aucune passion, *il faut nécessairement que le sublime y tombe*. [...] Mais *ce qui achève de perdre le sublime parmi nous* et nous empêche de frapper et d'être frappés, c'est cette nouvelle philosophie qui ne nous parle que de lois générales et nous ôte de l'esprit toutes les pensées particulières de la Divinité»⁴. Ces formules sont contemporaines de *l'Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art*, œuvre que Montesquieu rédigea, frappé de cécité, et que sa mort laissa inachevée, mais dans laquelle il développe une théorie de la surprise moins ponctuelle que savamment dosée et «continuée» au sens où l'on parle de la «création continuée».

Montesquieu refuse le véritable sublime aux religions monothéistes par essence intolérantes, à la philosophie critique de Descartes qui répute faux ce qui est seulement vraisemblable et à ce qu'on appelle le fatalisme de Spinoza, lequel prive justement la surprise de son vrai sens. Poésie, liberté, multiplicité des agents, voilà ce qu'il revendique dans une philosophie de l'invention, qu'on pourrait, dans cette pers-

pective, comparer à celle de Giambattista Vico, grand contempteur du cartésianisme.

En exigeant l'union du gracieux et du sublime, Montesquieu n'est cependant pas isolé: dans un passage essentiel de l'*Essai sur le beau* de 1741, le père André vante l'union du doux et du piquant, ou encore du flexible et du facétieux, en se réclamant de Horace et de son portrait de Virgile:

Molle, atque facetum
Virgilio annuerunt gaudentes rare Camænæ.

Les Muses, commente-t-il, ont accordé à Virgile «ces deux qualités qu'Horace réunit dans l'idée d'une composition gracieuse: *Molle atque facetum*, c'est-à-dire un style doux et piquant ; deux qualités opposées en apparence, mais qu'il faut savoir accorder ensemble ou renoncer aux grâces du discours». Car «la douceur du style, toute seule, deviendrait fade». André prône alors l'alliance du sublime et du gracieux en se référant à la «belle définition de la poésie française» qu'a donné un de nos poètes:

L'art d'attraper facilement,
Sans être esclave de la rime,
Ce tour aisé, cet enjouement,
Qui seul peut faire le sublime.

Cinquante ans plus tard, qui aurait idée de parler de l'enjouement du sublime? Reste que, chez Kant lui-même, une autre théorie du sublime fut un temps présente dans la période précritique si généralement méprisée et méprisée même par ceux qui s'en réclament le plus.

II – *Articulation du transcendantal à l'anthropologique comme perte et pas seulement comme dépassement*

Morpurgo-Tagliabue consacre en 1987, lors du colloque de Luigi Russo sur *Da Longino a Longino: I luoghi del sublime*, un exposé au sublime kantien sous le titre *Dal sublime antropologico al trascendentale (e ritorno)*, où il note finement que si les écrits philosophiques de Schiller constituent «piuttosto un ritorno alla impostazione empirica del Kant del '64 che un approfondimento delle considerazioni della *Critica del Giudizio*», Schiller ne cite pourtant pas les *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* «forse perché troppo “popolare”»: Schiller era professore universitario.

La réhabilitation de la troisième section de ce texte par Morpurgo-Tagliabue m'a semblé remarquable pour au moins trois raisons: la mise en œuvre par Kant d'une esthétique du *prättein*, l'assignation toute passagère d'un *tertium quid* entre le beau et le sublime, le pro-

blème non résolu de l'articulation de l'anthropologique au transcendantal.

(1) Le sublime et le beau commandent moins la contemplation que des modes d'agir spécifiques. «La vanité qu'on reproche tant au beau sexe est un défaut sans doute, mais un beau défaut», reconnaît Kant⁵. Pourquoi un beau défaut? Parce que ce défaut est heuristique et dynamogène: il incite à rendre visibles les grâces: «Cette inclination, qui ajoute encore à leurs charmes, les pousse à se donner un maintien, à laisser jouer la vivacité de leur esprit, à relever leur beauté et à nous éblouir»⁶. Avec cette notion de «beau défaut», non seulement se consomme le clivage entre éthique et esthétique, mais s'imprime sur l'esthétique le sceau de la féminité! La femme est belle dans le mouvement, la femme est gracieuse, alors que l'homme est sublime, aux yeux de Kant. Et le dialogue tacite qui organise dès lors leur rapport est le suivant: «Tu ne sens rien pour moi, mais je te forcerai à m'estimer»; «Tu ne m'estimes pas, mais je te forcerai à m'aimer». Pouvoir contre pouvoir... «Le moindre regard espiègle trouble les hommes plus que la plus difficile question», constate le philosophe.

Cette remarque ne me semble en rien marquée du dérisoire de la misogynie ordinaire. Elle a au contraire l'avantage de montrer la profonde affinité du sublime et du gracieux, en tant qu'ils commandent une *stratégie de pouvoir* à la fois défensive et offensive. Le sublime et le gracieux se définissent moins comme des modes d'être que comme des modes concertés d'apparaître et de devenir. Chacun est un *modus vivendi*, choisi non pas dans un repli monadique sur soi, mais au contraire dans un rapport assumé à l'altérité. Et il est toujours à redéployer en profitant du *kairos*.

(2) Kant distingue deux types de beauté féminine: l'un vif et sanguin, l'autre noble et mélancolique. Aussi bien le second, où se profile l'idéal de la femme authentiquement belle, belle *im eigentlichen Verstand*, vient-il déranger l'opposition du sublime et du beau: la modestie (*Bescheidenheit*) et une noble simplicité (*edle Einfalt*) toute winckelmanienne y sont compatibles avec une certaine tendance à l'estime de soi, condamnée chez le sexe masculin par la loi morale. Kant pourrait bien exercer une influence sur Winckelmann, préfigurant par sa distinction entre «bellezza vera» et «bellezza vaga» sinon l'opposition du sublime et du beau dans la *Geschichte der Kunst des Altertums* de 1764, du moins la distinction entre «harmonie dorique» et «harmonie ionique» dans les *Monumenti antichi inediti* de 1767.

Par ailleurs, cet idéal de la femme noble et gracieuse (dont je verrai, pour ma part l'origine immédiate dans le portrait de la «femme tendre» établi par Diderot) trouve son aboutissement dans la «belle âme» de Goethe, la Diotima de Hölderlin, la femme admirable de Wieland, etc.

(3) Cet idéal de beauté féminine pure disparaît, certes, en 1790; mais l'erreur serait de s'imaginer que, même aux yeux de Kant, la question du sublime aurait été épuisée dans le champ transcendantal. S'il n'est point de régression possible aux solutions de 1764, un souci anthropologique permane. Et le problème de l'articulation de l'anthropologique au transcendantal est bien celui que nous lègue Kant.

III – *Réhabilitation d'une esthétique du pràttein*

Cherchant à cerner le moment proprement esthétique de l'expérience, il me fallait approfondir l'esthétique du pràttein, dont Morpurgo-Tagliabue signalait si heureusement l'occultation. C'est sur sa lancée que je cherche depuis plusieurs années à définir ce que j'appelle "l'acte esthétique". Parler d'acte, c'est vouloir lutter contre une conception de la sensibilité comme simple capacité réceptrice, intuitive et immédiate, et tenter de prendre en compte le considérable travail psychique qu'elle accomplit et les vicissitudes qu'elle traverse. Selon cette perspective, le Kant de l'«Esthétique transcendantale» et le Hegel du début de *La Phénoménologie de l'esprit* devraient être renvoyés dos à dos: la sensibilité nie chez le premier l'acte qui la sous-tend; elle est prise chez le second dans un tel "tourbillon" qu'établir une logique de la perception est un jeu qui n'en vaut pas la peine.

Il faut d'abord concevoir cet acte comme une fiction transcendantale. Peu importe qu'il n'ait jamais été et ne soit jamais accompli dans sa pureté; peu importe qu'il soit impossible de se fabriquer la virginité que je lui prêterai. Je le déterminerai, en effet, dans une première approche, comme la volonté ascétique du sujet de se transformer en plaque sensible, l'effort concerté d'exposition à une forme déterminée d'altérité, ou encore la décision de laisser la chose résonner en soi et de donner à la présence toutes ses chances, en acceptant qu'elle puisse l'emporter au moins un temps sur toute signification prédéterminée; ce qui suppose d'éviter l'interférence de toute considération utilitaire, idéologique ou scientifique, comme aussi la simple projection de fantasmes émotionnels strictement individuels. De fait, le «désintéret» pratique, scientifique et même moral mis en évidence par Kant dans la sphère du beau, tient à un intérêt fondamental: celui de laisser affleurer un monde autre, *à la fois intérieur et extérieur*, et de se nouer à lui dans une lente et difficile imprégnation. Regarder et, plus généralement, ressentir se présentent alors comme des défis que, seul, un travail assidu et désintéressé peut relever dans des formes spécifiques de sublimation.

Pareille conception de l'acte esthétique m'a été inspiré par la tradition du sublime qui met en évidence la métamorphose du sujet et l'exacerbation de ses facultés créatrices sous l'effet de l'œuvre, sans pour autant négliger le savoir alors procuré. Longin insiste sur la sortie hors

de soi-même (*extasis*) et sur la transmission d'un souffle ou d'une énergie; ce qui ne l'empêche pas de concevoir l'*ars* comme essentiel à la transmission de l'*ingenium*. Vico met en évidence les dangers de la confusion entre le moment topique, sensible, imaginaire et inventif, et le moment analytico-critique qui doit s'y articuler seulement en son temps. Burke regrette qu'une idée claire ne soit trop souvent «qu'un autre nom pour une petite idée» et affirme que la force poétique le suppose un sacrifice de la clarté représentative. Plus près de nous, T. S. Eliot montre que la parution d'une nouvelle œuvre d'art transforme toutes les œuvres d'art qui l'ont précédée: le passé est «modifié par le présent, tout autant que le présent est dirigé par le passé». Et l'école de Yale médite sur le rapport de rivalité œdipienne avec les grands artistes du passé et «l'angoisse d'influence» (Harold Bloom) qui en résulte. L'aventure humaine se joue largement dans ce rapport étonnamment vivant de forces et d'influences qui oriente et structure le travail de la pensée.

De fait, une pensée naïve qui suit le fil de l'histoire croit pouvoir analyser successivement les temps disjoints de la production et de la réception. Mais l'analyse du sublime nous apprend qu'il n'y a pas de ligne de démarcation définitive entre créateur et récepteur et que le sublime «renaît» littéralement avec chaque témoin sensible à ses manifestations; c'est cette surrection miraculeuse qu'il faut s'efforcer de penser sous le double signe de la rigueur et de l'ivresse. N'isolons donc pas la production et la réception (terme au demeurant malheureux) dans une extraposition qui nous condamne à ne rien comprendre, mais cherchons, au contraire, à rendre leurs temps solidaires et à penser les nœuds et les intrications qui font la vraie transmission.

Trois points de départ se sont offerts à moi: que se passe-t-il quand nous percevons un paysage, quand nous rencontrons les ténèbres et que nous prenons le parti d'un tableau?

(1) Dans l'expérience la plus intense du paysage, le monde s'offre à nous, en nous dévoilant ses modes de structuration, cependant que toutes nos forces psychiques se concentrent vers l'accueil. Se développe alors un mode de rapport proprement esthétique à la nature. Aussi ai-je proposé de baptiser "paysageur" le sujet esthétique qui, au prix de processus psychiques fort sophistiqués, transforme le pays, la nature et l'environnement, en paysage; cela, bien que nulle œuvre ne témoigne directement de son activité. Ni prédateur, ni ingénieur, ni savant, cet inventeur se distingue du paysagiste, peintre ou jardinier: il fournit l'exemple parfait d'une activité esthétique pure et désintéressée, indifférente à ce qui, dans l'existence de son objet, pourrait servir des fins déterminées.

Le paysage naît d'un «acte esthétique», en même temps que d'une certaine disposition du monde: il suppose une décision mentale qui engendre l'attitude esthétique et qui la fonde, réussissant à démêler

hors de l'écheveau complexe du vécu certaines valeurs proprement esthétiques.

La perfection de l'acte esthétique tient alors à la décision de considérer le spectacle sous le seul angle de la vision et de l'émotion qui l'accompagne, en essayant d'éviter l'interférence de toute considération utilitaire, religieuse ou scientifique. «Lorsqu'on dit sublime la vue du ciel étoilé, écrit en ce sens Kant en 1790, il ne faut pas mettre au principe du jugement les concepts des mondes, habités par des êtres raisonnables, et considérer les points brillants, qui remplissent l'espace au-dessus de nous, comme leurs soleils mus selon des orbites qui leur sont parfaitement appropriés, mais le regarder simplement comme on le voit, comme une vaste voûte qui englobe tout»⁷.

L'originalité de la thèse kantienne réside dans l'affirmation que *la valeur esthétique ne s'ajoute pas*, au sens où Aristote soutenait que «la beauté s'ajoute à l'acte comme à la jeunesse sa fleur»: la valeur esthétique naît grâce à un travail d'ascèse et d'abstraction qui consiste à refuser toute projection de ce que je sais ou de ce que je veux sur le spectacle que je contemple et auquel je me soumetts volontairement.

On objectera que, chez bien des savants, curiosité esthétique et curiosité scientifique ne cessent de s'épauler l'une l'autre. «Tout regard se transforme en une observation, écrit Goethe en 1810, toute observation en une réflexion, toute réflexion en une appréhension et ainsi, nous pouvons dire qu'à chaque regard attentif, nous théorisons déjà le monde». Mais, si des passages ne cessent de se créer entre les différents types de regards et de théories, cela n'empêche pas qu'on puisse caractériser la perception esthétique par rapport aux autres types de perception en la rapportant à un acte de l'esprit qui décide de ne plus tenir compte de ce qu'il sait et de ce qu'il veut, pour tenter de prendre le parti de la chose, de la voir dans son atmosphère propre et de la laisser résonner en lui.

Peut-on, cependant, laisser résonner la chose en soi sans la voir à proprement parler ou même en la voyant de façon seulement marginale.

(2) Je me suis intéressée au type de travail esthétique spécifique que requièrent non seulement l'obscurité mais les ténèbres profonds. La qualité d'obscurité n'est, en effet, pas nécessairement attachée à la nuit, pas plus que celle de lumineux au jour, si bien que parler de «nuit obscure» et de «nuit noire» n'a rien de pléonastique.

La nuit noire existe d'abord comme phénomène du monde, m'enveloppant de sa présence ubiquitaire jusqu'à me faire tressaillir et vibrer de concert avec elle. Elle touche ma peau et pénètre jusqu'à l'intérieur de mon corps, influe sur mon état thermique, affecte ma respiration, change le timbre de ma voix. Plus possible alors de me retrancher dans un quelconque «poste perceptif», pour reprendre l'expression de Merleau-Ponty: cet observatoire croule sous les assauts de

la nuit et mon opacité interne fusionne avec l'opacité externe. L'«in-spect» (Jean Paulhan) se substitue alors à l'aspect: la présence sensible des choses l'emporte sur la simple apparence. Plus de perspective possible, mais le sentiment d'une existence, irréductible au trompe-l'œil.

A la nuit noire il faut cependant opposer la nuit lumineuse, celle que Péguy appelle «ma grande lumière sombre». De fait, l'obscurité ne prive pas nécessairement de toute la vision, mais déclenche un nouveau type de vision, marginal, biaisé ou «fourbe», comme disent les astronomes, mobilisant des photorécepteurs propres, situés non au centre de la rétine, mais sur sa périphérie. L'espace alors s'agrandit, ainsi qu'en témoigne un personnage de Giono: «comme le soleil ne me trompe plus, je vois *le large de tout*, je vois beaucoup plus clairement qu'en plein jour»⁸. Loin de nous aveugler, la nuit ouvre l'espace, favorisant la rencontre avec des choses sous un angle imprévu et nouveau, tandis que le jour tend à les dissimuler sous des masques utilitaires et pratiques.

«Cette grande lumière sombre», l'électricité nous la fait sans doute aujourd'hui en partie méconnaître. Mais la peinture moderne ne cesse d'en faire état par le refus systématique du point de fuite, de l'axonométrie ou de la perspective atmosphérique qui provoque la sensation d'un espace dont nous n'avions aucunement l'idée. De quoi témoignent les vastes peintures de Rothko que les bords de la toile n'arrêtent pas. Point d'entrée dans un espace en profondeur, mais la manifestation d'un espace large en perpétuelle dilatation et contraction. La sensation d'infini y est incontestablement lié à l'extension de la vision marginale.

Existe-t-il alors un régime nocturne de notre vie sensible et affective et de son *prättein* qui se distinguerait radicalement du régime diurne ou s'y entremêlerait sans disparaître comme tel? Il me semble en tout cas que l'acte esthétique, tel que j'en forme la fiction, a une affinité particulière avec ce régime pour des raisons qui tiennent à son caractère toujours paradoxal: comme mixte non seulement d'activité et de passivité mais de vision et de non-vision, de perception et d'imagination, d'analyse et de gustation, d'extrême rigueur et de fantaisie, de sagesse et d'ivresse.

(3) Pourrai-je, cependant, avancer davantage en analysant ce qui se produit dans l'acte esthétique non plus paysagiste, ni nocturne, mais pictural? Dans quelle mesure le refus de réduire le tableau à une image, contrairement à l'amalgame que suggère l'anglais *picture*, permet-il une approche plus féconde de la peinture et des processus psychiques qui s'y déploient? Dans quelle mesure, face au tableau, l'image peut-elle apparaître comme un résidu, si intéressant soit-il, voire comme un alibi servant à dissimuler l'enjeu véritable qui serait celui de l'*homo pictor* et de l'*homo æstheticus* ?

Prendre le parti d'un tableau présuppose qu'on l'ait vu à une ou plusieurs reprises et suivant des périodes de temps variables. Mais le problème reste alors entier de savoir ce qu'est la vision picturale et ce qui, par sa médiation, s'ébranle dans la relation du sujet à une réalité qui peut lui rester à certains égards fermée et incompréhensible. Doit-on laisser retentir en soi la puissance d'appel du tableau ou bien tenter de mémoriser les facteurs qui nous permettraient d'en poursuivre la jouissance *in absentia*? S'illusionne-t-on quand on se croit transporté par empathie à l'instant de sa conception et de son «faire» et faut-il seulement s'appliquer à chercher systématiquement le problème dont l'œuvre serait la solution? Le tableau prend-il de lui-même sa place au sein de séries qui s'autoconstituent ou bien nous appartient-il d'en produire des signifiants qui en exprimeraient la portée subjective? Bref, de quelles manières certaines activités dirigées – travail de la mémoire, reconstruction de questions, transposition poétique – composent-elles avec l'effort pour suivre les métamorphoses de notre être le plus sensible, lorsque nous l'exposons au tableau?

Tout paraît simple lorsqu'on dit que «nos maîtres sont les tableaux», mais il est bien difficile de comprendre pourquoi des œuvres nous étonnent et se mettent à exister si puissamment. Une voie est-elle trouvable qui ne soit ni la dérive dans un flux d'images par une impossible transition du visible au visible, ni la promotion d'un signifiant amputé de tout support perceptif? Il importe de prendre en compte différentes formes d'invisibilité: non seulement la vie passée du tableau (préparation, repentirs, restauration, etc.), non seulement les opérations psychiques dont il est issu (rêveries, intentions, constructions) et celles qu'il requiert aujourd'hui pour accéder à la visibilité, mais, au-delà même de tous ces facteurs, l'invisible qui lui confère une réalité subjective, c'est-à-dire qui, de façon aussi précaire qu'irrésistible, lui assure la portée d'un principe.

Qu'est-ce donc que penser un tableau? Le propre de la pensée est de «rouler en elle» les images des choses et de les «emporter», affirme saint Augustin⁹; ainsi se donne-t-elle des moyens à travers une multiplicité de prises. Mais sont-ce des images que nous roulons en nous ou bien quelque chose de différent? Et ce quelque chose, le roulons-nous, tel un tapis, ou bien s'introduit-il dans notre appareil psychique, comme une «donne» dont la puissance nous est encore inconnue? La pensée picturale rencontre, semble-t-il, un intermédiaire entre l'image et le concept, démon opérant à travers l'image et *s'affirmant contre elle*, dans sa proximité et son antagonisme. L'image est à la fois la servante et l'adversaire du tableau, si bien que celui-ci constitue le lieu d'un combat entre ce qui s'affirme et ce qui est apparemment affirmé.

Aussi bien, pour devenir sensible au tableau comme tableau, est-il

nécessaire de prendre en deçà de l'image ou au-delà d'elle une perspective qui permette de saisir à la fois le glissement du tableau dans l'invisible et son avènement à la visibilité. Point instable où quelque chose qui vaut fondamentalement pour nous s'organise et se désorganise, se donne et se refuse, va vers la clarté et vers l'obscurité. Un appui qui n'a ni la clarté du concept, ni l'obscurité intrinsèque du signifié, qui ne représente pas le tableau, mais constitue, à mi-chemin du visible et de l'invisible, ce par quoi il acquiert son prix. Prix d'emblée étrange, puisqu'il constitue d'abord une contrainte au travail et que le plaisir donné par l'image devient périphérique.

Toutes sortes de raisons peuvent motiver les regards portés sur le tableau qui est alors mis au service d'autre chose que lui-même. Mais admettons que le spectateur veuille bien s'exposer à son action *sui generis*. Est-ce encore un spectateur? Appelons-le «specteur», afin de souligner son rapport moins à un spectacle préconstitué qu'à une tâche qu'il lui faut assumer; et, songeant à votre beau terme italien *fruitore*, dont nous n'avons significativement pas d'équivalent français, donnons-lui aussi le nom de «goûteur», pour tenir compte de cette opération lente et tâtonnante qui consiste à apprécier les choses en en faisant l'essai (*gustum faciendo*), ou bien réhabilitons le beau terme d'amateur. Imaginons donc cet amateur, brutalement sollicité ou bien investi par l'œuvre, sentant soudain le souffle lui manquer, tandis que le discours lui apparaît superfétatoire et égarant. Cette situation ne dure certes pas. Car si le sujet tend à s'enfouir dans la structure paradoxale du tableau, il n'y réussit jamais : demeurer dans l'inaction et le silence, comme si le tableau était l'ineffable, lui est impossible à titre d'être actif et parlant. Force lui est même de constater que davantage il se trouve absorbé dans ce qu'il contemple, davantage il éprouve le besoin de situer son expérience, d'en saisir la teneur et de se laisser conduire à un faire. Quelque chose doit alors être *mené à l'expression*; sans que cela suppose une totale compréhension.

Pourtant le point d'appui secret d'une esthétique digne de ce nom ne serait-il pas cette mise hors d'haleine et la recherche concertée de ce qui en est la condition de possibilité, à savoir l'accomplissement d'*actes esthétiques*? L'acte esthétique s'opposerait de la sorte à la simple expérience esthétique, réduite en l'occurrence à l'accumulation de données au sein d'un mauvais infini.

Mais, une fois de plus, pareille ascèse est-elle réalisable? Transportant avec nous notre histoire et notre culture, nous sommes tels ces voyageurs qui croient avoir brûlé leurs vaisseaux et en exploitent pourtant les épaves. De l'acte esthétique, est-il, ensuite, possible de témoigner? Et produit-il, enfin, des effets qui nous permettraient de l'inférer avec un degré de probabilité suffisant?

Songons à cette exécution bloquée ou à cette «peut-être effectua-

tion» sur laquelle insiste Wittgenstein pour montrer que l'importance en est délibérément méconnue. «Quelqu'un me demande "pouvez-vous soulever ce poids?" Je réponds "oui". Alors il dit "faites-le" – et je ne peux pas. Dans quel genre de circonstance cela compterait-il pour une justification de dire : "quand j'ai répondu 'oui', je *pouvais* le faire, seulement maintenant je ne puis"? Les critères que nous acceptons pour "ajustage", "possibilité de", "compréhension" sont beaucoup plus complexes qu'il ne le semble à première vue...»¹⁰.

L'indifférence au critère d'effectuabilité surgit fréquemment dans le discours esthétique, donnant une impression de flottement qu'on peut analyser à un triple registre : du point de vue du crédit que je fais à l'auteur, du point de vue de celui que je me fais à moi-même et, enfin, du point de vue de la disproportion créée entre un discours qui tourne sur lui-même et le souvenir de l'effervescence de pensée produite par l'exposition concrète à certaines œuvres. On ne se prend pas seulement à douter de la possibilité d'effectuation de l'acte esthétique et de celle d'en rendre compte: on perçoit combien le discours esthétique est une exercice de haute voltige, s'il prétend s'approcher de ce qui nous tient le plus à cœur dans le rapport à l'œuvre.

Pour conclure

Ces études sur les modes de constitution du paysage, de la nuit et du tableau, en même temps que de soumission à leur emprise, ont renforcé ma conviction qu'il fallait rapprocher la contemplation esthétique de la création artistique en montrant qu'elles trouvaient leur source commune dans l'acte esthétique, pensé dans sa structure contradictoire, c'est-à-dire à la fois comme possible et impossible pour le sujet qui se l'ordonne à lui-même. Et cet acte esthétique m'est de plus en plus apparu comme l'opération qui permettait de découvrir divers types de structuration du désir, en se les donnant volontairement à éprouver dans leur plénitude formelle et dans leur vide objectal.

Pourrait-on trouver une clé qui permette de définir les arts à partir des différents types d'actes esthétiques dont ils conditionnent le surgissement, en reprenant sous cet angle une longue tradition de réflexion? S'il me semble essentiel de rapprocher l'acte esthétique et l'acte artistique, il ne faut pas rabattre le second sur le premier. L'acte esthétique peut apparaître comme la condition *sine qua non* de l'acte artistique, comme en témoigne le peintre André Marchand: «Je crois que le peintre doit être transpercé par l'univers et non vouloir le transpercer..., disait-il. J'attends d'être intérieurement submergé, enseveli. Je peins peut-être pour surgir»¹¹. Mais il serait hasardeux d'affirmer qu'il en va toujours ainsi: le Parce que du grand art est supérieur à tous les pour-quoi, comme l'écrivait Victor Hugo.

Revenons donc à l'acte esthétique pour y penser l'articulation du

transcendantal et de l'anthropologique selon le programme dessiné par Morpurgo-Tagliabue. Il est bien loisible de définir l'acte esthétique de façon analytico-critique; mais quel rapport établir entre cet acte esthétique abstrait et la multitude des actes esthétiques concrets qui mettent en œuvre une culture, un tempérament et des exigences particulières, se produisent dans des situations singulières et, surtout, présupposent en amont toute sortes de choix avec leurs cortège de préjugés? De même qu'il faut aller du «jardin secret» vers l'œuvre, il faut aller de l'impossible tenté à la réalisation concrète et de l'ascèse à un régime mitigé.

L'hypocrisie consisterait, certes, à refuser de prendre en compte le jugement de valeur, comme si celui-ci ne se manifestait pas de façon encore plus contraignante, lorsqu'elle était plus subreptice. L'esthétique est solidaire d'une axiologie, comme ne cesse de le répéter Morpurgo-Tagliabue. Mais comment le prendre en compte? Telle est la question. Qu'est-ce que la valeur esthétique ou supraesthétique qui oriente nos actes esthétiques? On peut bien déclarer «la faillite de la beauté» (Lalo), dénoncer l'élitisme de ses conceptions et parler d'aliénation à son propos; on peut bien réduire le sublime au terrible ou à l'excessif et en faire l'objet d'une esthétique déterminée; reste un problème majeur: l'esthétique ne se constitue pas dans la seule sphère gnoséologique; elle a affaire avec un désir qui s'y transmet, s'y structure et prend conscience de lui-même. Elle concerne la métaphysique des mœurs, et pas seulement celle de la nature.

Insistant sur le caractère agonistique de la transmission d'un souffle spirituel ou d'une énergie créatrice, les philosophes du sublime n'ont cessé de mettre en lumière l'ambiguïté de ce désir, à la fois anonyme et individuel, rivé à des œuvres senties comme indépassables et obsédé par le nouveau, rêvant de s'éterniser et aspirant à se détruire. Il importe donc de chercher à isoler le moment de l'acte esthétique; mais ses raisons d'être, ses modalités et ses contenus ne sauraient être compris indépendamment d'une anthropologie.

Récapitulons. Pourquoi cette importance si centrale du sublime dans la conduite de nos existences? Je dirai que, face au vrai qui risque de nous enfermer dans la tautologie et dont l'invocation conduit trop souvent à un dogmatisme effrayant; face au bien dont l'idée trop rigide suppose une prédétermination de la nature humaine et entraîne à un moralisme impénitent; face au beau et à son immobilité paradisiaque qui risque d'engendrer un académisme stérile, le sublime libère en nous une puissance incroyable de vie et de transmutation.

Le secret du sublime réside dans une dynamique intellectuelle et libidinale qui interdit l'arrêt et sa satisfaction, et contraint à une métamorphose incessante. Il tient à l'exacerbation de la faculté de sublimation, avec toute l'hétérogénéité et la richesse de sens que celle-ci a pu revêtir historiquement.

Mais le problème est de ne pas se laisser enfermer dans l'empirie et de remonter au transcendantal pour concevoir le sublime comme la condition de possibilité de l'expérience esthétique et de l'expérience tout court. Il importe alors de modifier notre conception du transcendantal: de ne plus le concevoir comme anhistorique, mais de le placer à la fois dans l'histoire générale et dans l'histoire singulière de chacun d'entre nous. Le transcendantal est un savoir qui nous tisse, tout en nous restant plus ou moins fermé. C'est dire qu'il ne passe que partiellement et souvent après-coup dans le registre de la connaissance¹². Hypothèse donc, mais hypothèse heuristique, obligeant à saisir la singularité des manifestations du sublime chez certains auteurs ou à certaines époques déterminées en fonction d'un *prättein* non seulement artistique, mais esthétique.

¹ *L'Esthétique contemporaine*, § 145, début et note 8, trad. fr. par Marcelle Bourrette Serre, Marzorati, Milano, 1960.

² *Demetrius On style*, Cambridge Univ. Press, 1902. Voir P. Chiron, *Du Style*, Les Belles Lettres, Paris, 1993, et Giovanni Lombardo, *Lo Stile*, Aesthetica, Palermo, 1999.

³ *Du sublime*, xxxv, 5.

⁴ *Mes pensées*, 1720-1755, XII, 446, édition de Daniel Oster, Seuil, Paris, p. 902. Souligné par moi.

⁵ *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, trad. Kempf, Vrin, Paris, 1969, p. 39.

⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁷ «Remarque générale sur l'exposition des jugements esthétiques réfléchissants», FMV, p. 117, cf. traduction Philonenko, Vrin, Paris, p. 107.

⁸ *Le Chant du monde*, 1934.

⁹ *De Trinitate*, v, 7.

¹⁰ *Investigations philosophiques*, § 182. Voir le commentaire de Patrice Loraux, «Les opérations en peut-être», *Wittgenstein et la philosophie d'aujourd'hui*, textes présentés par Jean Sebestik et Antonia Soulez, Méridiens Klincksieck, Paris, 1992.

¹¹ G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris 1959, pp. 143-45, cité par Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'esprit*, p. 31

¹² Cette distinction entre savoir et connaissance est d'origine freudienne et lacanienne. Voir Jacques Lacan, *L'Envers de la psychanalyse*, 1967-68, Le Séminaire, livre XVII, Seuil, Paris, 1991.

Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di Rosario Assunto, Paolo D'Angelo, Vittorio Stella, Mauro Boncompagni, Franco Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di Lucia Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di Luigi Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrigiani
- 5 *Orwel "1984": il testo*, di Franco Marengo, Romolo Runcini, Vita Fortunati, Carlo Pagetti, Giuseppe Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di Momme Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di Paolo D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di Hans Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di Giampiero Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di Remo Bodei, Vittorio Stella, Giuseppe Panella, Sergio Givone, Rino Genovese, Guido Almansi, Gillo Dorfles.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Charles L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di Giovanni Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di Rosario Assunto, Francesco Piselli, Ermanno Migliorini, Franco Fanizza, Giuseppe Sertoli, Vita Fortunati, Renato Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di Ignazio Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di Jan Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di Massimo Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di Marco Ravera, Federico Vercellone, Tonino Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di Miquel Batllori, Emilio Hidalgo Serna, Aurora Egido, Mercedes Blanco, Benito Pelegrín, Remo Bodei, Romolo Runcini, Mario Perniola, Guido Morpurgo Tagliabue, Franco Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di Luigi Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di Maria Teresa Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di Moritz Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Friedrich Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poesia*, di Aldo Trione, Maria Teresa Giaveri, Giuseppe Panella, Giovanni Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di Riccardo Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di Franco Fanizza, Sergio Givone, Emilio Mattioli, Emilio Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di Moses Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di Valter Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di Eduard Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di Michele Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di Emilio Garroni, Ernesto Grassi, Aldo Trione, Renato Barilli, Gillo Dorfles, Georg Friedrich Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di Claude Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di Lucia Pizzo Russo

- 33 *Ricercari Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di Giancarlo M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di Denis Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di Luigi Russo, Bernard Andraea, Giovanni Saverio Santangelo, Michele Cometa, Vittorio Fagone, Gianfranco Marrone, Paolo D'Angelo, Johann Wolfgang Goethe
- 36 *La decostruzione e Derrida*, di Ann Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di Emilio Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di Giovanni Lombardo e Francesco Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di Aldo Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di Riccardo Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di Livio Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di Maria Luisa Scalvini e Sergio Villari
- 43 *Lettura del "Flauto Magico"*, di Salvatore Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di Luigi Russo, Franco Fanizza, Maria Bettetini, Michele Cometa, Massimo Ferrante, Paolo D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di Giovanni Lombardo
- 46 *Alla vigilia dell'Esthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di Salvatore Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di Massimo Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di Luigi Russo, Massimo Marassi, Donatella Di Cesare, Carlo Gentili, Leonardo Amoroso, Giuseppe Modica, Emilio Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di Leo Popper
- 50 *La Distanza Psichica come fattore artistico e principio estetico*, di Edward Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di Luigi Russo, Paolo D'Angelo, Emilio Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di Luigi Russo, Gianni Carchia, Donatella Di Cesare, Giuseppe Pucci, Maria Andaloro, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Di Giacomo, Roberto Salizzoni, Maria Grazia Messina, José Marie Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di Victor Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di Luigi Russo, Leonardo Amoroso, Pietro Pimpinella, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Emilio Garroni, Salvatore Tedesco, Alexander Gottlieb Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di Giuseppe Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di Daniela Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Friedrich Christoph Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di Luigi Russo, Roberto Salizzoni, Maurizio Ferraris, Mauro Carbone, Emilio Mattioli, Leonardo Amoroso, Paolo Bagni, Gianni Carchia, Pietro Montani, Maria Barbara Ponti, Paolo D'Angelo, Lucia Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di Luigi Russo, Giuseppe Sertoli, Fernando Bollino, Pietro Montani, Elio Franzini, Enrico Crispolti, Giuseppe Di Liberti, Ermanno Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di Lorenzo Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di Adriano Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di Franco Bianco, Giovanni Matteucci, Elio Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di Filippo Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di Elisabetta Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di Elio Franzini
- 66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di Paul Ricoeur
- 67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di Luigi Russo

Guido Morpurgo-Tagliabue and 18th-Century Aesthetics

The International Centre for the Study of Aesthetics commemorated the 5th anniversary of the death of the renowned Italian scholar of Aesthetics Guido Morpurgo-Tagliabue (1907-1997) by publishing a collection of his essays on the notion of taste in 18th-century Italy and Great Britain. The collection is entitled *Taste in 18th-Century Aesthetics (Aesthetica Preprint: Supplementa*, 11, 2002, 256 pp.). The remarkable importance of this volume, which represents a very significant contribution to the history of the notion of taste in 18th-century Europe, inspired the organization of an international convention on Guido Morpurgo-Tagliabue and 18th-century aesthetics. The convention took place in Palermo (Italy) on November 1-2, 2002.

The present volume collects lectures and papers presented at that convention. The editor, Luigi Russo, opens the volume with an essay (“A Martian in Aesthetics”) that provides an interesting description of Guido Morpurgo-Tagliabue and illustrates the relevance of his scholarship in the historiography of Aesthetics of the second half of the 20th century. The other essays included in the volume (i.e., Giuseppe Sertoli, “Morpurgo-Tagliabue and 18th-Century English Aesthetics”; Andrea Gatti, “Aporia and Dialectic of Taste”; Paolo D'Angelo, “Morpurgo-Tagliabue and the Aesthetic of Taste in 18th-Century Italy”; Salvatore Tedesco, “Morpurgo-Tagliabue and Italian Aesthetics in the Early 18th Century”; Roberto Diodato, “The Judgement of Taste. Essay on Morpurgo-Tagliabue’s Thought”; Giovanni Matteucci, “Implications of the Relationship between Taste and Judgement in Morpurgo-Tagliabue’s Work”; Giuseppe Di Giacomo, “The Notion of Family, Class, and the Individual in Morpurgo-Tagliabue’s Reflection on Aesthetics”) foreground specific aspects of Morpurgo-Tagliabue’s scholarship that are considered to be particularly meaningful from both a historiographic and a theoretical point of view.

The Appendix features the lecture given by Baldine Saint Girons (“Guido Morpurgo-Tagliabue: le sublime et l’esthétique du prêt-à-porter”) during the ceremony when Saint Girons’ volume, *Fiat lux. Une philosophie du sublime*, was awarded the “Guido Morpurgo-Tagliabue Prize”. The Italian Society of Aesthetics awarded that prize in Palermo, on November 2, 2002, at the end of the aforementioned International Convention on Guido Morpurgo-Tagliabue.