

Eugenio Lecaldano

La “scienza della natura umana” di Hume e la bellezza dal *Trattato* ai *Saggi*

Abstract

In the “Foreword” to the publication in 1739 of the first two parts of the Treatise on Human Nature, devoted to the intellect and the passions, Hume promised, “If I am fortunate enough to be successful, I will proceed to examine morality, politics and criticism, an examination that will complete this Treatise on Human Nature”. This essay takes a general look at Hume's aesthetic reflection, highlighting its dominant developments and crucial passages, in an attempt to show how the methodological and gnoseological premises for Humean research on the beautiful were already anticipated in the Treatise project itself.

Keywords

David Hume, Aesthetics, Essays

L'Autore di questo contributo è stato invitato in ragione delle sue rilevanti ricerche sul tema della sezione monografica.

Received: 06/03/2023

Editing by: Alice Giuliani

© 2023 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.

md3298@mclink.it (Sapienza Università di Roma)

1. Il contesto metodologico della ricerca di Hume sulla bellezza

Nel corso di tutta la sua vita David Hume conservò aperto l'impegno a fornire una nuova elaborazione dell'idea di bellezza e dei criteri che utilizziamo per formulare giudizi su di essa. Così, già nella "Avvertenza" fatta precedere nel 1739 alla pubblicazione delle prime due parti del *Trattato sulla natura umana*, dedicate all'intelletto e alle passioni, Hume prometteva: "Se avrò la fortuna di riscuotere il successo, procederò a esaminare la morale, la politica e la critica, esame che completerà questo *Trattato sulla natura umana*" (TNU: 3). L'Introduzione che Hume poi pubblicava con i primi due libri del *Trattato* (TNU: 5-10) fornisce indicazioni essenziali a ricostruire la sua concezione di bellezza, giacché vi vengono delineate le ragioni per cui un progresso decisivo nella sua elaborazione poteva realizzarsi ponendola all'interno della "scienza della natura umana".

Con la pubblicazione dei primi due libri del *Trattato* Hume riteneva di poter fornire una prima, accettabile formulazione del suo progetto di porre su nuove basi la filosofia, presentando in modo compiuto e sistematico una "scienza della natura umana". Nel considerare le idee di Hume sulla bellezza, la nostra ipotesi è che egli mai abbandonò nel corso della sua vita questo progetto¹. Piuttosto, si rese spesso conto che quanto aveva fatto non bastava, o doveva essere formulato in modo migliore. Così, ad un cambiamento di stile assistiamo negli anni 1740-41 subito dopo la pubblicazione del III libro del *Trattato*, i cui temi principali lo stesso Hume sintetizzò a fine degli anni '40 nella sua *Ricerca sull'intelletto umano*, distinguendo tra "le differenti specie di filosofia" (RIU: 3-15). Per quello che riguarda i contenuti, il motore centrale della sua indagine fu la necessità di sviluppare nuove aree della scienza dell'uomo. E questa ricerca di completezza nella ricostruzione della natura umana sulla base dell'esperienza non venne abbandonata nemmeno quando negli anni Cinquanta e Sessanta Hume si impegnò nella sua ampia *History of England*. Già nel *Trattato* era riconosciuta infatti la centralità, per comprendere la

¹ Prenderemo le distanze da quelle letture di Hume che insistono piuttosto nella chiave ermeneutica di una "frattura", "discontinuità", "abbandono" ecc. Nella lunga storiografia su Hume la tesi della discontinuità è stata ad esempio sostenuta su varie basi e ricordiamo che vi è stato chi lo ha accusato di essere stato mosso dalla mera ricerca di guadagno (Kruse 1939). Questa tesi è stata rifiutata unanimemente da quasi tutti gli storiografi.

natura umana, di spiegare il cambiamento culturale e storico delle sue vicende².

Tra gli elementi di continuità nella ricerca intellettuale di Hume vi sono in primo luogo la sua metodologia e la consapevolezza dei limiti di una scienza dell'uomo quale da lui caratterizzata. Poi sono acquisite fin dal *Trattato*, e non certo abbandonate, le critiche principali mosse da Hume alle concezioni tradizionali e non empiristiche dell'essere umano e la proposta di una nuova immagine dell'uomo come più adeguata. Si trattava di farla valere sul piano sia individuale che sociale: e Hume mise alla prova questa immagine nel corso della sua stessa vita, verificando le libertà e i progressi che ispirandosi ad essa si potevano realizzare nella condotta personale e pubblica³.

Proprio questo tipo del tutto nuovo di filosofia Hume aveva cercato di mettere a punto nelle sue ricerche giovanili e poi negli studi svolti tra Parigi e La Flèche. Egli intendeva riprendere la metodologia sperimentale applicata con successo agli inizi del Seicento da Francis Bacon per quello che riguarda gli eventi fisici e naturali e — come già alcuni esponenti della cultura inglese avevano incominciato a fare — procedere nel “tentativo di introdurre il metodo sperimentale di ragionamento negli argomenti morali”, come recitava fin dal 1739 il sottotitolo del *Trattato*. In particolare, Hume ricordava esplicitamente (*TNU*: 8, nota 1) Locke, Shaftesbury, Mandeville, Hutcheson, Butler, indicando poi con un “ecc.” che non escludeva altri autori. In particolare, non si giustifica l'assenza di Hobbes da questo elenco, tenendo conto della conoscenza che di questo pensatore aveva *le bon David*⁴, il quale però si uniformava a quello spirito dei tempi che considerava impronunciabile lo stesso nome dell'autore del *Leviatano*.

Il metodo, dunque, è quello in vigore in tutte le altre scienze, ovvero “l'esperienza e l'osservazione” (*TNU*: 8). Si tratta di elaborare una “scienza della natura umana” o “scienza dell'uomo”, che Hume concepisce come “sistematica” e di approfondirla fino al punto da poterla chiamare “metafisica”, intendendo con questo termine l'impegno a ricercare la verità “dentro i limiti delle capacità umane” (*TNU*: 6). Un lavoro che non può non richiedere dunque approfondimenti e un modo di procedere lontano da ciò che è “facile e ovvio”.

² Questa linea interpretativa è stata sviluppata ad esempio da Schmidt, in pagine specificatamente dedicate all'estetica (Schmidt 2003: 315-38).

³ È questa l'interpretazione fornita tra l'altro in modo compiuto recentemente da Watkins (2019), alla quale farò riferimento nella mia ricostruzione.

⁴ Sull'ipotesi che lo stesso titolo dell'opera giovanile fosse stata suggerita a Hume dalla lettura di Hobbes cfr. Russell (1985: 51-64).

Questa "scienza della natura umana" secondo Hume deve muovere dalla consapevolezza che ci è "ignota l'essenza della mente al pari di quella dei corpi esterni" (TNU: 8), e che nel procedere "non possiamo mai andare al di là dell'esperienza, e che qualunque ipotesi pretendesse di scoprire le ultime e originarie qualità della natura umana, la dobbiamo condannare senz'altro come presuntuosa e chimerica" (TNU: 8). In questa sua incapacità di raggiungere "i principi ultimi" la scienza dell'uomo è del tutto simile alle altre scienze, la sua specificità è data da uno "svantaggio": "che i suoi esperimenti non li può fare deliberatamente, con premeditazione, e in modo da chiarire a se stessa ogni particolare difficoltà che possa sorgere". Ma restando chiaro che anche questa non "può andare oltre l'esperienza o fondare un principio se non su questa autorità" (TNU: 9), per Hume la soluzione sta nel fatto che "i nostri esperimenti in questa scienza noi li dobbiamo cogliere con una cauta osservazione delle vite umane, così come si presentano comunemente nella condotta (*behaviour*) degli uomini che vivono in società (*company*), negli affari o nei piaceri" (TNU: 10).

Sviluppando poi questa "scienza dell'uomo" si metterà a disposizione degli altri ricercatori "una scienza non inferiore in certezza e molto superiore in utilità ad ogni altra" (TNU: 10). L'utilità è data dal fatto che questa scienza si occupa di quella natura umana con cui tutte le altre scienze sono in relazione più o meno stretta. Occupandoci dunque direttamente della natura umana guadagniamo la "capitale" di tutte le altre scienze (TNU: 7), anche di quelle che a prima vista non sembrano avere direttamente come loro oggetto l'uomo: come accade ad esempio con "la matematica, la filosofia naturale e la religione naturale". Il punto è che anche in queste scienze "progressi" enormi si potranno realizzare disponendo di una "scienza dell'uomo" che permetta di "conoscere a fondo la portata e la forza dell'intelletto umano" e di "spiegare la natura delle idee di cui ci serviamo e delle operazioni che compiamo con i nostri ragionamenti" (TNU: 6). Ma ancora di più su basi solide potremo mettere "le altre scienze più intimamente legate alla natura umana" (TNU: 7). Hume elenca: "la logica, la morale, la critica e la politica", che "comprendono tutto ciò che può importarci di conoscere e che contribuisce al perfezionamento e all'ornamento della mente umana" (TNU: 7).

2. *L'anatomia della bellezza nel Trattato: principi e cause*

In realtà Hume non pubblicò una vera e propria trattazione sistematica della "critica" analoga a quella svolta su intelletto, passioni, morale e

politica, forse proprio perché la sua prima opera non ottenne quel successo che era stato posto come condizione per un suo ulteriore sviluppo. Fallimento fatto dipendere da Hume dalla baldanza giovanile, che gli fece presumere troppo, e dal non aver tenuto conto della difficoltà di ottenere un successo di pubblico presentando in forma compiuta e sistematica – come faceva nel *Trattato* – non solo una serie di intricate distinzioni riguardanti le idee, ma anche ricostruzioni dettagliate del modo in cui gli esseri umani, nella loro vita quotidiana, ragionano intorno ad esse. Non era dunque il contenuto del *Trattato* che andava abbandonato, ma piuttosto lo stile, e in particolare la forma della trattazione sistematica. Dopo la pubblicazione del terzo libro del *Trattato* sulla morale, Hume adotta subito la forma saggistica, che utilizzerà principalmente nei decenni successivi. E, come vedremo, sotto forma di *Saggi* Hume riterrà di potere esporre molte ipotesi e congetture a proposito della natura della bellezza.

Ma è anche vero che nello stesso *Trattato* non mancano alcune caratterizzazioni riguardanti la bellezza e i ragionamenti ad essa relativi. Cercheremo dunque di documentare quelle che ci sembrano più significative, anche tenendo conto di quanto Hume avrebbe scritto successivamente intorno al bello, persistendo comunque nel suo progetto di avanzare anche a proposito di questo concetto una teoria filosofica generale.

Nel contesto del II libro del *Trattato*, che si occupa delle passioni, troviamo una sezione specificamente dedicata a “Il bello (*beauty*) e il brutto (*deformity*)” (TNU II.I.8: 313-8). In effetti per Hume la bellezza, come la virtù, è una delle cause dell’orgoglio. Come egli spiega, questa passione nasce dalla presenza di una qualità piacevole presente o in noi stessi, o in qualcuno a cui siamo strettamente legati o in un oggetto di cui disponiamo e che ci appartiene: e certamente la bellezza produce una sensazione piacevole. Anzi, Hume mostra che talvolta il piacere prodotto dalla bellezza di qualche bene o qualità è tanto forte che possiamo per *simpatia* – e non già per interesse – partecipare al piacere dell’orgoglio di qualche altro essere umano che dispone di quel bene. Proprio in questo processo simpatetico si radica per Hume “la nostra stima per i ricchi e i potenti” (TNU II.II.5: 374-83).

Soffermandoci sulla bellezza come una qualità del corpo di cui si può essere orgogliosi (e si può essere anche orgogliosi di essere in stretta relazione con qualche persona bella), Hume spiega come questa qualità possa mettere in campo quella duplice relazione di impressioni e di idee che è all’origine delle passioni dell’orgoglio e dell’umiltà. Più specificamente Hume scrive:

... ma il *bello*, di qualunque tipo esso sia, ci dà una gioia e una soddisfazione particolari, mentre il *brutto* produce in noi dolore, quale che sia il soggetto sui cui è posto, e sia che lo si riscontri in un oggetto animato o inanimato. Se quindi il bello o il brutto si trovano proprio sul nostro corpo, questo piacere o questo dolore devono mutarsi in orgoglio o umiltà, in quanto sono presenti in questo caso tutte le circostanze che si richiedono per produrre un perfetto passaggio di impressioni e di idee. Queste passioni opposte sono in stretta relazione con l'io, oggetto di tutte queste passioni. Nessuna meraviglia, allora se la nostra bellezza diventa oggetto di orgoglio e la bruttezza oggetto di umiltà. (TNU II.1.8.1: 313-4)

Hume nel *Trattato* indica nella sua analisi della bellezza un punto di forza del proprio sistema; e già in questa sua opera giovanile egli fornisce un quadro complessivo dell'idea di bellezza, che i successivi saggi non con-testeranno, ma solo svilupperanno nei dettagli:

Se prendiamo in considerazione tutte le ipotesi che la filosofia o il senso comune hanno formulato per spiegare la differenza tra il bello e il brutto, troveremo che tutte si risolvono in questo: che il bello è quell'ordine e quell'insieme combinato di parti che, o per costituzione prima della nostra natura, o per abitudine (*custom*) o per capriccio è adatto a dare all'anima (*soul*) piacere e soddisfazione. Questo è il carattere distintivo del bello, carattere cui si riduce la differenza tra il bello e il brutto, il quale ha come sua naturale tendenza quella di produrre dolore. Piacere e dolore, quindi, non soltanto accompagnano necessariamente il bello e il brutto, ma costituiscono la loro stessa essenza. E invero, se pensiamo che gran parte della bellezza che ammiriamo negli animali e in altri oggetti deriva dall'idea di convenienza, e di utilità, non ci faremo alcuno scrupolo di accettare questa opinione. Bella in un animale è la forma che esprime forza; in un altro, quella che è un segno della sua agilità. L'ordine e la comodità di un palazzo non sono meno essenziali alla sua bellezza di quanto lo siano la sua forma e il suo aspetto esteriori. Analogamente, le regole dell'architettura richiedono che la sommità di una colonna sia più sottile della sua base, e questo perché tale forma ci suggerisce un'idea di stabilità, che è piacevole, mentre la forma contraria ci dà un senso di pericolo che è spiacevole. Da innumerevoli esempi di questo tipo, e riflettendo inoltre che la bellezza, come l'arguzia (*wit*), non si può definire, ma viene colta (*discerned*) unicamente da un gusto (*taste*) o sensazione, possiamo concludere che la bellezza non è altro che una forma che produce piacere, mentre la bruttezza è una configurazione (*structure*) di parti che suscita dolore; e dal momento che il potere di produrre dolore e piacere costituiscono l'essenza del bello e del brutto, tutti gli effetti di queste qualità devono derivare dalla sensazione; e fra gli altri anche l'orgoglio e l'umiltà, che di tutti quegli effetti sono i più comuni e cospicui. (TNU II.1.8: 314-5)

Molto più ridotto, va rilevato, è il coinvolgimento della bellezza nell'analisi humeana delle altre centrali passioni indirette umane, ovvero l'amore e

l'odio. Qui Hume se la cava rilevando che queste due passioni nei confronti di un'altra persona possono essere causate da qualità estremamente varie. Tuttavia, non solo le qualità, per così dire, mentali ("la virtù, il sapere, l'arguzia, il buon senso e il buon umore di una persona") producono amore e odio, stima e disprezzo; "Le stesse passioni sorgono anche da pregi fisici come la bellezza, la forza, la velocità, la destrezza e dai loro contrari; e sorgono anche dai vantaggi e dagli svantaggi esterni della famiglia, dei possedimenti, degli abiti, della terra natia, del clima. Non c'è solo uno di questi oggetti che non possa produrre, per le sue diverse qualità, amore e stima, oppure odio e disprezzo" (*TNU* II.II.1: 346).

Hume poi si sofferma ancora sulla bellezza fisica laddove analizza la passione amorosa o l'amore tra i sessi (*TNU* II.II.11: 412-5). È per Hume chiaro che quest'ultimo "nel suo stato più naturale deriva dall'unione di tre differenti impressioni o passioni e cioè: la sensazione piacevole derivata dalla bellezza, il desiderio fisico della procreazione e una generosa tenerezza o benevolenza. Il modo in cui la tenerezza nasce dalla bellezza può essere spiegato ricorrendo al ragionamento precedente. Resta il problema di come dalla bellezza venga risvegliato il desiderio fisico" (*TNU* II.II.11: 413). Per rispondere a questo interrogativo Hume si sofferma nei capoversi successivi sulla natura dei desideri e sembra appunto ritenere – una congiunzione empirica certamente complessa ed esile che andrebbe forse oggi sperimentamente ricontrollata – che la bellezza, oltre a un desiderio sessuale, produca una qualche tenerezza verso la persona bella:

Chi arde di lussuria avvertirà una tenerezza per lo meno momentanea per l'oggetto del suo desiderio e nello stesso tempo lo immaginerà più bello di quello che è. Ma il tipo più comune di amore è quello che nasce dalla bellezza per espandersi poi in tenerezza e desiderio fisico. La tenerezza o la stima e il desiderio di procreare sono troppo distanti per potere essere facilmente uniti. Mentre le une costituiscono le più raffinate passioni dell'anima, l'altro invece, è la passione più grossolana e volgare. L'amore della bellezza sta in un giusto mezzo tra di essi e partecipa della natura di entrambi: da ciò discende che questo amore risulta così singolarmente idoneo a suscitare tutti e due. (*TNU* II.II.11: 414)

Ci sono dunque per Hume così una bellezza morale della virtù come una bellezza naturale dei corpi che possono suscitare il nostro orgoglio, al modo in cui la bruttezza naturale o il vizio morale possono essere fonti di vergogna. Comunque, la bellezza si connette al piacere, ed è percepita insieme a questo come un dato naturale, oppure come frutto dell'artificio e dell'abitudine. Va sottolineato poi che per Hume non vale quanto

afferitava Shaftesbury (1962: 335-6) che "bello e buono sono una sola cosa"⁵. E nemmeno vale quanto sosteneva Francis Hutcheson riguardo al senso della bellezza, che egli considerava distinto dal senso morale, ma poi analizzava entrambi come capacità che l'uomo ottiene direttamente dall'autore della natura⁶. L'origine divina sia del senso della bellezza che del senso morale è ciò che, secondo la teoria di Hutcheson, garantisce insieme l'universalità e la verità dei giudizi cui essi danno luogo.

Il *Trattato* è poi ricco di suggerimenti sul legame della bellezza con l'immaginazione e la simpatia; ovvero, due dei principali processi di funzionamento dell'associazione mentale approfonditamente indagata da Hume. Troviamo questa analisi in particolare laddove Hume si occupa della bellezza che si riscontra nei prodotti dell'artificio o dell'arte⁷ e dunque, più specificamente, in quell'insieme di oggetti che hanno a che fare con qualche idea di lusso, ricchezza, progresso, civilizzazione. È in queste specifiche articolazioni dell'idea di bellezza che Hume già nell'opera giovanile chiama in causa, per renderne conto, altre componenti strutturali della natura umana ampiamente considerate, quali *l'immaginazione* e la *simpatia*. Ad esempio, Hume rende esplicito il ruolo essenziale dell'immaginazione nella percezione della fertilità di un territorio come qualità bella: si tratta "di una bellezza basata solo sull'immaginazione e che non ha alcun fondamento in ciò che appare ai sensi" (*TNU* II.II.5: 381). E poco prima aveva indicato il potente ruolo della simpatia in molti casi di bellezza:

Moltissimi tipi di bellezza derivano da questa origine; e anche nel caso in cui il nostro oggetto è un pezzo di materia insensibile e inanimato raramente ci fermiamo su di esso senza volgere il nostro sguardo alla sua influenza sulle creature sensibili e razionali. Un uomo che ci fa visitare una casa o un edificio, fra le altre cose bada particolarmente ad indicarci la comodità degli appartamenti, i vantaggi della loro disposizione, e l'esiguità dello spazio perduto in scale, anticamere e corridoi; è evidente anzi che il motivo principale della bellezza della casa sta in questi particolari. L'osservazione di queste comodità produce piacere dal momento che la comodità è bellezza. Ma in che modo ci dà piacere? Non c'è dubbio che non c'entra affatto il nostro proprio interesse; ma siccome si tratta

⁵ Su Shaftesbury e Hume cfr. Townsend (2001: 12-46).

⁶ È utile per un approfondimento della teoria estetica di Hutcheson nel contesto del pensiero del XVIII secolo Migliorini (1974). Sulle diversità tra le analisi della bellezza di Hutcheson e quelle di Hume si veda ad esempio Formigari (1971: 12).

⁷ Come osserva Jones (1993: 279, nota 11): "Art' meant 'skill', and the phrase 'work of art' was used well into the 1750's to mean any works involving skills, the term was not synonymous with 'the fine arts', which denoted painting and decorative arts".

per così dire di una bellezza di interesse e non di forma, ci deve fare piacere solo per comunicazione, e cioè per la simpatia che proviamo con il proprietario dell'edificio. La forza dell'immaginazione ci fa entrare nel suo interesse, e proviamo la stessa soddisfazione che gli oggetti provocano spontaneamente in lui. Questa osservazione si estende a tavoli, sedie, scrittoi, caminetti, carrozze, selle, aratri, e insomma a tutti i prodotti artigianali: è infatti una regola universale che la loro bellezza derivi soprattutto dalla loro utilità e dalla loro idoneità a servire allo scopo cui sono destinati. Ma questo è un vantaggio che riguarda solo il proprietario e non c'è nulla che possa far provare interesse allo spettatore se non la simpatia. (TNU II.II.11: 380-1)

Osservazioni analoghe sul legame della bellezza col piacere vengono avanzate poco più avanti a proposito della pittura:

In pittura non c'è regola più ragionevole che quella di dare equilibrio alle figure, e cioè di porle con la maggiore accuratezza sul loro centro di gravità. Una figura non esattamente in equilibrio è sgradevole, perché fa sorgere l'idea che possa cadere, e quindi l'idea di danno e di dolore: idee che sono dolorose quando, in virtù della simpatia, acquistano un certo grado di forza e vivacità. A ciò si aggiunga che la bellezza di una persona sta principalmente in un'aria di salute e di vigore, e in una conformazione delle membra tale da promettere forza e vivacità. Quest'idea di bellezza non può spiegarsi se non con la simpatia. (TNU II.II.11: 382)

Una analisi che Hume riprende e rende generale nel III libro, quando spiega la natura della nostra approvazione delle azioni virtuose derivandola dalla considerazione della loro bellezza (TNU III.III.1: 609-11).

Nel *Trattato* troviamo poi importanti ricostruzioni dei tipi di argomentazioni pertinenti quando è in gioco una riflessione sulla accettabilità o meno di una certa idea di bellezza. Il contributo principale di Hume è quello di andare alla radice della questione chiarendo quanto siano decisivi rispettivamente la ragione e i sentimenti, e quali di questi siano poi coinvolti. Leggiamo dunque:

Molti sono stati i sistemi di morale proposti dai filosofi nelle diverse epoche; ma se li esaminiamo attentamente possono ridursi a due, che soli meritano la nostra attenzione. Non c'è dubbio che a distinguere fra il bene e il male morale siano i nostri *sentimenti* e non la nostra *ragione*: ma questi sentimenti possono o sorgere dal semplice aspetto o apparenza dei caratteri e delle passioni, oppure dalle riflessioni sulla loro tendenza a favorire la felicità dell'umanità o di certi particolari persone. La mia opinione è che nei nostri giudizi morali sono mescolate entrambe queste cause, così come lo sono nelle nostre decisioni a proposito della maggior parte dei tipi di bellezza esterna, pur essendo anche del parere che le riflessioni sulle tendenze delle azioni hanno di gran lunga la maggior influenza e determinano il nostro dovere nelle sue grandi linee. (TNU III.III.1: 623)

Una sostanziosa specificazione della procedura che si può utilizzare per avere una prospettiva critica nei nostri giudizi di bellezza è già chiaramente enunciata nel *Trattato*. Occupandosi dell'origine delle nostre valutazioni sui vizi e le virtù, Hume scrive infatti:

La nostra situazione sia rispetto alle persone sia rispetto alle cose è continuamente fluttuante, e un uomo che ci sia lontano può diventare in un breve tempo un conoscente intimo. Inoltre, ogni singolo uomo ha una particolare posizione rispetto agli altri; e ci sarebbe impossibile riuscire mai ragionevolmente a conversare insieme, se ognuno di noi dovesse considerare caratteri e persone unicamente da come ci appaiono dal nostro particolare punto di vista. Quindi per prevenire queste continue *contraddizioni* e raggiungere una maggiore *stabilità* nei nostri giudizi sulle cose; fissiamo certi punti di vista *fermi* e *general*i, e sempre, nei nostri pensieri, ci riferiamo a esse, quale che sia la nostra situazione attuale. Analogamente, determiniamo la bellezza esteriore unicamente in base al piacere, ed è evidente che un bel volto non può dare, se visto a distanza di venti passi, lo stesso piacere che dà se ci si avvicina. Non diciamo però che esso ci appare meno bello, perché sappiamo che effetto avrebbe se ci fosse vicino, e con questa riflessione correggiamo la sua apparenza momentanea. (*TNU* III.III.1: 615)

3. Dal Trattato ai Saggi

La rivisitazione che abbiamo fatto dell'idea humeana di bellezza, quale appare esposta nel *Trattato*, ci permette di sostenere due tesi sullo sviluppo successivo della sua riflessione su questo tema. In primo luogo, gli elementi strutturali e i principi esplicativi della sua teoria sono già presenti nel *Trattato*, e su di essi negli scritti successivi troviamo solo elaborazioni analitiche ma non mutamenti sostanziali. In secondo luogo, le trasformazioni più significative riguardano l'elaborazione dettagliata della procedura a cui può ricorrere un "critico" per esprimere un giudizio in grado di avere la meglio nei disaccordi sulle questioni di bellezza, insieme all'esame di quanto i giudizi sulla bellezza siano influenzati dalle abitudini e dalla cultura di una determinata società in una certa epoca.

È probabile poi che alle questioni della critica Hume lavorasse nello stesso periodo in cui completava la terza parte del *Trattato* dedicato alla morale. Può essere una conferma di questa congettura il fatto che le prime raccolte di *Saggi* che Hume cominciò a pubblicare dopo il 1740 comprendevano una serie di scritti dedicati alla bellezza e alle arti. Nel I volume degli *Essays, moral and political* pubblicati nel 1741 compariva *Of the delicacy of taste and passions*, mentre nel secondo volume pubblicato agli inizi del 1742 comparivano *Of essay writing* (che dopo questa unica

edizione fu ritirato da Hume), *Of eloquence*, *Of the rise and progress of arts and sciences* e *Of the simplicity and refinement* (che dal 1748 ebbe il nuovo titolo *Of simplicity and refinement in writing*). Mentre nel 1757 venivano pubblicati per la prima volta *Of tragedy* e *Of the standard of taste* come parte delle *Four dissertations*. Tra i saggi da considerare nell'analisi dell'estetica di Hume conviene inoltre includere anche quello che nelle versioni successive al 1758 viene presentato come *Of refinement of arts*, e che era stato pubblicato per la prima volta come parte dei *Political discourse* nel 1752 con il titolo *Of luxury*. Tutti i saggi che abbiamo ricordato non solo entrarono a fare parte dal 1758 della raccolta degli *Essays moral, political and literary*, ma anche di una più ampia raccolta degli scritti di Hume, *Essays and treatises on several subjects*, pubblicata nel 1760, 1764, 1767, 1768, 1772 e ancora nel 1777 con le ultime correzioni e varianti introdotte da Hume nel 1776 prima di morire⁸.

Ma per fornire una ricostruzione compiuta della teoria della bellezza di Hume dovremmo guardare al complesso della raccolta di saggi e in definitiva anche a tutte le altre sue opere⁹. Cosa che qui non potremo fare. Questa presenza di considerazioni di Hume sulla bellezza in tutta la sua biografia intellettuale può essere spiegata dalla lettura che del *bon David* ha fornito Margaret Watkins. Il punto è che Hume considera la bellezza come una delle principali pratiche dell'umanità: si tratta dell'attività di “composizione della bellezza”, che va affiancata a quelle del “governare”, del “dominare”, del “lavorare”, dell’“amore di sé”, dell’“amare” e del “pensare”. Queste pratiche, già delineate nel *Trattato*, vengono poi approfondite ulteriormente in tutte le opere successive, dove si raccolgono sempre nuove osservazioni sulla bellezza tratte dalla considerazione della vita comune degli esseri umani. I saggi presentano molto

⁸ Terremo presente per il testo inglese la recente edizione (Hume 2021). Questa edizione dei *Saggi*, mette a disposizione degli studiosi tutto quello di cui hanno bisogno; non solo il testo definitivo del 1777 (pp. 3-372) e tutte le varianti e revisioni in tutte le edizioni dei saggi (pp. 501-688) con l'indice preparato dallo stesso Hume nel 1772 (pp. 375-400), ma anche una completa storia delle edizioni fornita dai due editori (pp. 401-46); annotazioni esplicative molto ampie per ciascuno dei saggi (pp. 714-1148); e ancora: un glossario (1149-69), una appendice biografica (1170-82), un catalogo dei riferimenti bibliografici di Hume (pp. 1183-202) e una lista completa dei riferimenti bibliografici (pp. 1203-70).

⁹ Importante a questo proposito è la *Ricerca sull'intelletto umano*, in particolare la sez. III, dedicata alla associazione delle idee: nelle edd. precedenti l'ultima, del 1777, Hume riportava una lunga trattazione delle regole dell'immaginazione per composizioni belle e geniali (*RIU*: 23-30). Non meno importanti i volumi della *History of England*, ricchi di dati sulle variazioni culturali da Giulio Cesare alla seconda rivoluzione del XVII secolo.

materiale per completare la caratterizzazione non solo delle diverse pratiche che abbiamo appena elencato, ma anche del contributo di queste alla ricerca individuale di felicità e di senso per la propria vita, non meno che al bene, al miglioramento e alla sopravvivenza dell’umanità in generale. Infine, su tutta questa vicenda sono illuminanti molti dei testi che gli studiosi hanno dedicato alle pagine di Hume sulla bellezza e dunque, nello sviluppare la nostra ricostruzione, non mancheremo di prendere spunto dalle pagine dei loro scritti¹⁰.

4. L’origine dell’idea di bellezza, la raffinatezza letteraria e il confronto con gli antichi

A rendere conto delle trattazioni più specifiche fatte da Hume intorno alla bellezza e alle sue articolazioni giova prendere l’avvio da una osservazione di Peter Jones:

I riferimenti di Hume alle arti diverse dalla letteratura sono rari e fugaci. Quasi mai egli fa riferimento alla musica o alla scultura, e i suoi rilevi sulla pittura sono insignificanti, e sull’architettura troviamo qualche menzione non meramente di passaggio solo nelle sue lettere dall’Europa dopo il 1748. Non troviamo quasi alcuna traccia di quali scritti teorici o filosofici su queste arti gli fossero a disposizione. Le sue concezioni critiche sembra siano state formate principalmente pensando alla poesia e all’arte drammatica... (Jones 1982: 256, tr. it. di chi scrive)

Hume poteva dunque apprezzare forme di bellezza come quelle legate all’eloquenza o alla tragedia, che risalivano al mondo classico, e di cui registrava una progressiva decadenza. Cercando di spiegarla, affrontava la questione da lui molto sentita del confronto tra gli antichi e i moderni. Accennava, anche, alla bellezza in pittura e in architettura, ma quasi nulla dice della bellezza musicale, e in fondo manca completamente quell’esperienza dell’arte figurativa che invece è diventata patrimonio comune del ceto medio occidentale che viaggia e frequenta mostre nel secolo XX.

¹⁰ Oltre al già citato libro di Margaret Watkins rinvio a una serie di testi ordinati cronologicamente: Jones (1982); Box (1990); Costelloe (2007); Hanvelt (2012); Susato 2015; Merivale 2019. Naturalmente, non mancano contrasti su punti specifici (e vi si farà talvolta riferimento in queste pagine) in queste diverse letture dell’“estetica” di Hume; facendo però tesoro di una sorta di cumulatività che è chiaramente riscontrabile nell’universo degli *scholars* di Hume – come del resto anche nel caso di altri grandi autori della filosofia – cercherò di fornire una interpretazione su una linea di crescita comune negli studi che sono stati avanzati negli ultimi decenni.

Ancora per quello che riguarda le forme letterarie poco aveva da dire sulla poesia, e nulla su una produzione letteraria di tipo narrativo e saggistico, che nella sua forma ampia si affermò solo nel secolo XIX. Viceversa, poteva elaborare un'esperienza personale diretta di problemi legati alla scrittura e a questioni editoriali che un autore non poteva non porsi se voleva che il suo prodotto raggiungesse un pubblico più ampio: Hume era coinvolto nella "composizione" della cultura come manufatto, come emerge dal suo primo saggio sulle arti dedicato alla scrittura¹¹. Dunque occorre rilevare che in fondo il gusto artistico del *bon David* aveva una base piuttosto limitata di esperienze differenti da elaborare, così che talvolta le pretese di compiutezza della sua teoria mostrano una ingenua inconsapevolezza dei propri limiti. Proprio a questa esperienza limitata si può forse fare risalire una qualche tendenza di Hume a ratificare, piuttosto che impostare criticamente, giudizi concreti su singole opere, oltre che – come vedremo – la mancanza di problematicità con cui sottoscrive il riconoscimento della superiorità delle esigenze morali rispetto a quelle estetiche nei giudizi di bellezza.

Possiamo dunque subito rilevare come uno dei saggi centrati sulla produzione artistica e la bellezza da lui pubblicati nel 1742 – quello *Sullo scrivere saggi*, peraltro ritirato successivamente – metta già in evidenza la natura del tutto personale della riflessione di Hume. Questo saggio infatti documenta la riflessione del giovane Hume dopo l'insuccesso del suo *Trattato*, alla ricerca di una forma letteraria che fosse in grado di superare la "separazione tra il mondo colto e quello *conversevole*" (SS: 533). Come al solito, Hume formula il problema in termini storici rilevando che questa separazione riguardava principalmente la cultura del passato, in quanto essa:

... ha perso enormemente per essere rimasta chiusa nelle università e nelle celle dei monasteri, isolata dal mondo e dalla buona compagnia. In questo modo tutti i settori di quelle che chiamiamo *belles lettres* divennero completamente barbari, essendo coltivati da uomini senza alcun gusto della vita e per le buone maniere, e senza quella libertà e facilità di pensiero e di espressione che possono essere acquisite solo con la conversazione. Anche la filosofia cadde in rovina a causa di questa abitudine di studiare nell'isolamento, e divenne tanto fantasiosa nelle sue conclusioni, quanto incomprensibile nel suo stile e nel modo in cui era esposta. Ed in verità, che cosa ci si può aspettare da uomini che non consultavano mai l'esperienza in nessuno dei loro ragionamenti o che non andavano mai alla ricerca

¹¹ È quanto rileva con chiarezza Carabelli (1992: 69). Per una caratterizzazione dell'estetica di Hume come una continua ricerca di soluzioni "mediane" tra estremi opposti, cfr. anche Carabelli 1995.

di questa esperienza dove solo la si può trovare, ovvero nella vita comune e nella conversazione. (SS: 534)

Ed in fondo, con la sua scrittura e riflessione Hume vuole procedere “come una specie di console o ambasciatore inviato dal regno della cultura presso quello della conversazione, e riterrò mio costante dovere favorire una buona armonia tra questi due Stati che tanto strettamente dipendono l’uno dall’altro” (SS: 555). Hume aggiunge un’ulteriore notazione rilevando che come ambasciatore del mondo della cultura dovrà prima di tutto rendere omaggio al sovrano del mondo della conversazione, che non è altri che il “bel sesso”, ovvero, fuor di metafora, “le donne di buon senso e con una buona educazione”, le quali “per gli scritti raffinati sono giudici molto migliori degli uomini di eguale intelligenza” (SS: 535-6). È appunto il gusto delle donne che Hume ritiene più affidabile per risolvere la questione del giusto stile in scrittura (almeno quando non siano in gioco le tematiche dell’amore e della religione); e su questa strada egli si trova a dovere apprezzare lo stile saggistico fatto valere da Addison. In definitiva, procedendo come ambasciatore tra i due mondi con questo particolare stile di scrittura dovrà solo preoccuparsi del compito di “favorire un’alleanza difensiva e offensiva tra i nostri due regni, contro i comuni nemici, contro i nemici della ragione e della bellezza (*beauty*), i popoli dal cervello ottuso e dai cuori freddi. D’ora in avanti perseguiamo questi popoli con la più crudele vendetta; non accogliamo nessuno, tranne quelli dall’intelletto saldo e dai sentimenti delicati, sicuri che troveremo questi caratteri sempre uniti” (SS: 535).

Ancora legato alla ricerca di una adeguata forma di scrittura è l’altro saggio, pubblicato nel 1742, dedicato alla “semplicità e alla raffinatezza letteraria”. Hume in particolare ritiene negativo anche in scrittura “l’eccesso di ornamento” (SRL: 204), e ritiene che sia da favorire un “giusto mezzo” o una “giusta commistione della semplicità e della raffinatezza nella letteratura” (SRL: 204-5): dove per “letteratura” bisogna intendere principalmente filosofia e storia. Hume aggiunge poi a questa rivendicazione della medietà tre ulteriori specificazioni: da una parte, “questa via di mezzo non sta in un punto, ma permette una notevole ampiezza”, rappresentata ad esempio dallo spazio che va da Pope a Lucrezio, e il cui centro è occupato in realtà da poeti come Virgilio e Racine, molto lontani dall’estremità (SRL: 205); in secondo luogo, questa via di mezzo non può essere spiegata a parole né da “una regola per mezzo della quale possiamo conoscere esattamente i confini esistenti tra i difetti e la bellezza” (SRL: 205); e infine, “dobbiamo stare in guardia più contro l’eccesso

di raffinatezza che contro quello di semplicità [...] perché il primo eccesso è insieme meno bello e più pericoloso dell'altro" (SRL: 207). Secondo Hume, se non si seguono queste cautele, non solo non si potranno realizzare "progressi" nella cultura, ma si potrà favorire quella "degenerazione di gusto" i cui sintomi egli ravvisava sia in Francia che in Inghilterra (SRL: 207-8).

Ma il più ampio di questi saggi sull'arte del 1742 è quello dedicato all'eloquenza, nel quale Hume riprende l'impostazione sociale delle *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1732-36) di Jean-Baptiste Dubos¹². Hume sviluppa poi in particolare le sue idee riguardo l'incidenza che la situazione sociale e politica di un Paese può avere sulle arti che vengono privilegiate, così come sui criteri di giudizio che per esse si affermano. Proprio il caso dell'eloquenza permette a Hume di procedere in modo stringente su questa strada. L'eloquenza ha avuto un ruolo centrale nella vita degli antichi: Demostene e Cicerone sono in un certo senso inarrivabili. E già questo può essere spiegato risalendo alla natura popolare delle istituzioni che le società dei Greci e dei Romani si erano date (E: 105-6). Non diversamente, qualche esempio concreto di eloquenza, rileva Hume, si può trovare in Inghilterra, in quanto "di tutte le nazioni civili e colte soltanto l'Inghilterra possiede un governo popolare e assemblee in numero tale da nutrire tutti i generi che si può supporre abbia l'eloquenza" (E: 105). Ma certo nell'Inghilterra moderna l'eloquenza non può dare nemmeno a coloro che la praticano al meglio lo stesso vanto e ammirazione che nel mondo antico. Hume infatti osserva: "L'eloquenza antica, quella di stile sublime e passionale, è di un gusto molto migliore di quella moderna, quella di stile argomentativo e razionale; e se è eseguita in modo adatto avrà sempre un maggiore dominio e una maggiore autorità sopra il genere umano" (E: 116). L'eloquenza antica, che sgorgava dal carattere di coloro che erano in grado di esprimerla al meglio, ha creato un proprio orizzonte di valore che Hume caratterizza come sublime e appunto si cristallizza come un valore di personalità degli oratori pubblici, che riuscivano con essa ad esprimere la loro forza morale: un valore che non può non essere percepito sentimentalmente da chi riflette su questi esempi nel secolo XVIII¹³. Secondo Hume nel mondo moderno è in atto un vero e proprio "declino" dell'eloquenza:

¹² Sui modi in cui Hume riprende le idee di Dubos si veda in particolare Townsend (2001: 76-85).

¹³ Sul ruolo che Hume attribuisce al "sublime" per quello che riguarda sia la "bellezza artistica" che quella "morale", cfr. Lecaldano 2012.

Non si sa bene a quale causa noi possiamo attribuire una così evidente decadenza dell'eloquenza nei tempi moderni. Probabilmente il genio dell'umanità è uguale in tutti i tempi: i moderni si sono applicati, con grande cura e molto successo, a tutte le altre arti e scienze. E una nazione civile possiede un governo popolare; circostanza che sembra richiesta per il completo dispiegamento di queste nobili qualità: ma ad onta di tutte queste circostanze favorevoli, il nostro progresso (*progress*) nell'eloquenza è assai insignificante in paragone dei progressi (*advances*) che abbiamo fatto in tutte le altre parti della cultura. (E: 108)

È questo uno dei motivi per cui l'illuminista scettico Hume non riesce a dare una soluzione troppo netta e rigida alla questione se siano meglio gli antichi o i moderni – anche se propende in generale per questi ultimi nelle arti: in realtà il genio umano è permanente e, sul piano riflessivo, una caduta in una sezione delle arti può accompagnarsi a qualche guadagno in un'altra. Ad esempio, la caduta dell'eloquenza in parte si deve “al fatto che i moderni hanno più buon senso, sì che respingono sdegnosamente tutti quei trucchi retorici che si usano a sedurre i giudici, e in qualsiasi dibattito o deliberazione non ammettono nulla che non sia solida argomentazione” (E: 110). In fondo questo maggiore buon senso ostacola il prevalere di un gusto falso in poesia come nell'eloquenza (E: 114). Ma sul piano del giudizio riflessivo nulla vieta di continuare a riconoscere la superiorità di oratori antichi come Demostene e Cicerone e di godere del piacere che i loro discorsi trasmettono¹⁴.

Nell'altro saggio, già presente nella raccolta del 1741, Hume affrontava le questioni dell'arte indicando un'affinità tra “la squisitezza del gusto e della passione” (SGP: 3-7). Il punto è che “la squisitezza del gusto ha lo stesso effetto della squisitezza della passione: allarga la sfera della nostra felicità quanto della miseria, e ci rende sensibili a pene come a piaceri che sfuggono al resto del genere umano”, con però la differenza che “la squisitezza del gusto deve essere desiderata e coltivata altrettanto quanto la squisitezza della passione deve essere deprecata e, se è possibile, guarita” (SGP: 4). Si presenta qui un elemento strutturale della filosofia di Hume: “Qualunque sia la connessione che possa sussistere originariamente fra queste due specie di squisitezza, sono persuaso che nulla è più adatto a guarirci dalla squisitezza delle passioni che il coltivare quel gusto più alto e più raffinato che ci mette in grado di giudicare dei caratteri degli uomini e delle composizioni del genio e delle produzioni delle arti più

¹⁴ Hanvelt sviluppa ampiamente la fertilità delle distinzioni tracciate da Hume tra un uso manipolativo e non manipolativo dell'eloquenza per lo sviluppo in senso democratico della teoria politica (Hanvelt 2012).

nobili" (SGP: 5). Hume già in questo saggio indica le vie lungo le quali "lo studio delle bellezze, sia della poesia che dell'eloquenza, della musica e della pittura contribuisce a migliorare il temperamento" (SGP: 6).

5. La spiegazione della genesi e del progresso delle arti e delle scienze

Hume già nelle sue prime raccolte di saggi mostra un'altra delle sue linee di analisi della bellezza: quella che tematizza la nascita e il cambiamento dei giudizi estetici connettendone gli sviluppi con il contesto storico, sociale e culturale. In questo senso vanno considerati *L'origine e lo sviluppo delle arti e della scienza* e il saggio inizialmente intitolato *Sul lusso* e poi reintitolato per la raccolta definitiva *Sull'affinamento delle arti*. In questi due saggi Hume si occupa di tutte le sezioni della produzione di oggetti che possono derivare dall'uso delle arti in senso ampio (siano essi "artigianali" o "belle arti") e relativamente ai quali può essere fatto valere un giudizio di bellezza dipendente dal sentimento di piacere. Nella "scienza" di Hume i giudizi sulla bellezza della natura sono certo sottodeterminati anche se – come abbiamo visto nelle sue considerazioni sulla bellezza dei corpi – non del tutto assenti: del resto per lui non valeva il mito rousseauiano di una natura originaria sgorgata pura e intonsa dalle mani del creatore: nella sua teoria qualsiasi bellezza raggiungibile dagli esseri umani è filtrata dalla loro mente, e dunque si presenta come un dato psicologico.

È sempre la "scienza dell'uomo" elaborata nel *Trattato* a fornire il quadro epistemologico delle analisi presentate in questi saggi. Così per spiegare origine e sviluppo di qualunque realtà bisognerà tenere conto della differenza tra ciò che "deriva dal 'caso' e di ciò che procede da 'cause'" (OSAS: 119). Questo significa anche non perdere di vista la regola generale per cui "ciò che dipende da poche persone deve, per la maggior parte dei casi, essere attribuita al caso o a cause segrete e sconosciute; ciò che deriva da un gran numero di persone deve spesso essere spiegato mediante cause determinate e conosciute" (OSAS: 119). Su questa base Hume pensa di potere fissare alcune conclusioni. In primo luogo "che è impossibile che le arti e le scienze si sviluppino da principio in mezzo ad un popolo senza che questo popolo goda della benedizione di un governo libero" (OSAS: 123). Per quanto riguarda poi lo sviluppo delle arti e delle scienze Hume sostiene che "sebbene il solo vivaio adatto di queste nobili piante sia uno Stato libero, tuttavia esse possono vivere trapiantate in ogni Stato; e [...] una repubblica è più favorevole allo sviluppo delle scienze, mentre una monarchia civile lo è a quello delle belle arti" (OSAS:

131). Infine giunge a fissare un’ultima tesi: “quando le arti e le scienze in uno stato raggiungono la perfezione, da quel momento naturalmente, decadono e non rinascono che raramente o mai più in quella nazione nella quale dapprima erano fiorite” (OSAS: 145).

Il saggio sull’origine e lo sviluppo delle arti e delle scienze mostra che in Hume è già operante una concezione evoluzionistica e sentimentalistica a spiegazione dei giudizi di bellezza. Il contesto internazionale è poi analizzato nell’altro saggio sull’affinamento delle arti nel quale questo perfezionamento viene fatto dipendere proprio da una maggiore libertà a livello di contatti internazionali, favorita dagli scambi commerciali. Come si sa, questa è una delle tematiche centrali dei due illuministi scozzesi Hume e Smith¹⁵. Il saggio poi prende posizione sulla polemica settecentesca intorno al lusso, rivendicando che non c’è nulla di intrinsecamente immorale in un grande affinamento dei sensi realizzato godendo di una grande quantità di oggetti belli. Per Hume si tratta di far valere il principio che “nessuna soddisfazione per quanto sensuale può di per sé considerarsi viziosa. Una soddisfazione è viziosa solo quando assorbe tutte le spese di un uomo e non gli lascia la possibilità di compiere quegli atti, ispirati al dovere e alla generosità, che la sua situazione e la sua fortuna esigono” (AA: 288). Nel saggio poi Hume fa valere la sua generale impostazione secondo la quale “quanto più procede questa evoluzione delle arti tanto più gli uomini diventano socievoli” (AA: 281). E ancora: “L’aumento e il consumo di tutti quegli oggetti d’uso che servono di ornamento e di diletto alla vita sono vantaggiosi per la società, perché mentre moltiplicano quelle gioie innocenti degli individui sono al tempo stesso una specie di deposito di lavoro, che a seconda dell’esigenza dello Stato, può essere rivolto al pubblico servizio. In una nazione in cui non vi sia richiesta di tali consumi superflui, gli uomini affondano nell’indolenza perdono tutta la gioia della vita, e sono inutili alla collettività, che non può mantenere in vita le sue flotte e i suoi eserciti con l’attività di membri così inerti” (AA: 282).

Applicando il metodo della sua ricerca sulla natura umana, Hume forniva dunque spiegazioni di quei processi sociali di creazione o fruizione della bellezza in cui si potevano individuare chiare evidenze della presenza di meccanismi mentali da lui attentamente ricostruiti già nel *Trattato*, quali la simpatia, il *custom* e, più in generale, le regole associative dell’immaginazione. Questa area di riflessioni è quella che permette a Hume di mettere in relazione il progresso nella fruizione e creazione di oggetti belli

¹⁵ Su questo e sulla incidenza di queste tesi nel dibattito sullo sviluppo economico si veda Lecaldano 2018.

con lo sviluppo della società commerciale. Vista in questa ottica, la bellezza disponibile in quantità maggiore in una società gli appare come una base di miglioramento di civiltà: il progresso e raffinamento della sensibilità verso la bellezza ha come contropartita un affinamento dei caratteri e delle leggi nella società commerciale moderna, in grado di reprimere molte ragioni di violenza privata, nazionale e internazionale.

6. La funzione dell'emozione di bellezza e il giudizio del critico

L'analisi della bellezza è presente in tutte le altre opere di Hume in particolare nelle due *Ricerche*, nella *Dissertazione sulle passioni* e ancora nei *Dialoghi* e nella *Storia d'Inghilterra*. Ma poi nel 1757 con i due saggi, *La tragedia* e *La regola del gusto*, Hume presenta nella forma più articolata la sua teoria estetica in chiave di emozioni e passioni umane¹⁶.

Già il saggio sulla tragedia fornisce un significativo contributo nella direzione di un ampliamento e di una correzione della base psicologica della teoria della bellezza. Hume vi affronta con nettezza la questione del potere catartico delle tragedie sugli spettatori e, nel cercare di realizzare questo obiettivo, precisa ulteriormente la propria concezione sentimentalistica. Infatti nel saggio egli si confronta con le teorie del bello di Jean-Baptiste Dubos e Fontenelle e si propone di spiegare meglio di loro gli effetti ottenuti non solo dalle tragedie antiche e moderne, ma ancora dall'eloquenza, laddove la bellezza artistica riesce a dare una percezione complessivamente piacevole malgrado la negatività delle situazioni richiamate o rappresentate. L'oratore infatti con la sua arte riesce a superare l'orrore delle situazioni da cui prende spunto per esprimere il suo sdegno. “La forza e la veemenza che sorge dal dolore, dall'indignazione, riceve una nuova direzione dai sentimenti della bellezza. Questi ultimi essendo l'emozione predominante, prendono tutto quanto lo spirito (*mind*) e convertono gli altri a sé, o per lo meno li pervadono così fortemente di sé da mutarne totalmente la natura. E poiché l'anima (*soul*) è nello stesso tempo, ridestata dalla passione e sedotta dalla eloquenza, percepisce, nel

¹⁶ Il volume di Merivale (2019) offre una lettura complessiva dei saggi pubblicati da Hume nel 1757 mettendo in evidenza in modo illuminante – a anche con un ricco confronto con il dibattito storiografico – le connessioni che vi sono tra la teoria estetica sviluppata in *Of tragedy* e in *Of the standard of taste*, la sua teoria dei cambiamenti storici messa a punto in *The natural history of religion* e la riformulazione della teoria delle passioni avanzata nella *Dissertation on the passions*.

complesso, un forte movimento che nell'insieme è delizioso" (T: 232). Lo stesso principio vige nella tragedia, ad esempio nell'*Otello* di Shakespeare:

La forza dell'immaginazione, l'energia dell'espressione, la potenza dei ritmi, la grazia dell'imitazione, tutte queste cose sono naturalmente dilettevoli per lo spirito (*mind*). E quando l'oggetto che viene presentato approfitta anche di qualche affetto, il piacere in noi cresce ancor di più per la conversione di questo movimento secondario in quello che è predominante. Certo, la passione per sua natura, specialmente quando è prodotta dalla semplice apparenza di un oggetto reale, può forse essere penosa: tuttavia quando è suscitata da arti più squisite, è tanto addolcita, attenuata e ammorbidita che produce il più grande diletto. (T: 234-5)

Hume poi spiega nella *Regola del gusto* che la percezione della bellezza può svolgere questo ruolo solo laddove essa sia corretta. Il saggio affronta appunto la questione di come procedere per disporre di un criterio di giudizio adeguato che permetta di superare il frequente disaccordo delle opinioni in tema di bellezza. In effetti il disaccordo intorno al bello è forse meno diffuso e intrattabile di quello riguardo la moralità della condotta, ma Hume si propone comunque di spiegare quale è la via che ci permette di correggere le nostre iniziali emozioni estetiche e di formulare un giudizio affidabile. La soluzione per lui è chiara: "Soltanto un forte buon senso unito ad un sentimento squisito accresciuto dalla pratica, perfezionato dall'abitudine ai confronti e liberato da tutti i pregiudizi può conferire ai critici questa preziosa qualità; e la sentenza concorde di questi, ovunque si trovino, è la vera regola del gusto e della bellezza" (RG: 253).

Hume nel saggio giustifica questa sua conclusione spiegando come essa sia frutto dell'esperienza, ovvero della presa d'atto che in definitiva sebbene "i principi del gusto siano universali e press'a poco, anche se non del tutto gli stessi in tutti gli uomini, tuttavia vi sono poche persone in grado di pronunciare un giudizio su qualsiasi opera d'arte o di fare valere il loro sentimento personale come regola della bellezza" (RG: 252). I critici sono proprio quelli che hanno una maggiore esperienza delle opere d'arte e sono dunque capaci di fare le adeguate comparazioni e correzioni: "Ma anche se per natura vi è una grande differenza di squisitezze fra una persona e l'altra, nulla tende maggiormente ad aumentare e a migliorare questa dote quanto la pratica in un'arte particolare e la frequente osservazione e contemplazione di una specie particolare di bellezza" (RG: 248). Hume ritiene che, di fatto, i critici siano capaci di acquisire quel punto di vista generale grazie al quale individuano oggetti e opere d'arte che gli esseri umani conserveranno ed apprezzeranno per secoli. Nella pratica

dell'arte non sembra dunque che, secondo Hume, viga la stessa procedura di confronto per cercare di superare il disaccordo realizzando un "punto di vista generale" che era stato già richiamato come criterio per un giudizio morale più adeguato sulla condotta virtuosa da apprezzare (cfr. Lecaldano 1991)¹⁷. In definitiva la valutazione della condotta propria o altrui, piacevole o dannosa e dunque moralmente apprezzabile, doveva essere rinviata a ciascun essere umano, il quale non poteva in alcun modo – come Hume sosteneva esplicitamente ad esempio nel saggio *Sul suicidio* – essere espropriato della sua "libertà naturale" individuale (cfr. *SSU*: 585-594).

Hume spiegava chiaramente come questa regola della bellezza, dipendente dal giudizio fondato sul sentimento dei critici, andasse nettamente contrapposta sia all'erroneo criterio che considera la bellezza "una qualità delle cose stesse" e "non qualcosa che esiste solo nella mente di chi le contempla" (*RG*: 241), sia all'errata convinzione che la "ragione" sia in grado di fornire una soluzione unanime a questo riguardo (*RG*: 239-40).

La coerenza con cui Hume voleva ricavare le sue soluzioni dall'esperienza spiega certo anche quella parte in cui egli rileva che nei casi in cui in un testo letterario "sono descritti cattivi costumi senza che siano segnati con un esplicito marchio di biasimo e disapprovazione, bisogna ammettere che ciò fa sfigurare il poema e costituisce una vera e propria bruttezza" (*RG*: 258). In questo come in altri punti in cui Hume confonde tra "è" e "deve" – da lui stesso distinti nettamente nel *Trattato* – non possiamo essere d'accordo con gli esiti normativi che egli finisce con il sottoscrivere implicitamente. Va per altro rilevato che il saggio conserva anche su questo punto un certo spessore dell'"illuminismo scettico" humeano, date le chiare e dettagliate analisi dei pregiudizi morali che non possiamo accettare in un'opera d'arte. Così il riconoscimento di qualche priorità del bene morale nei giudizi di bellezza diventa per Hume occasione per prendere le distanze dalle visioni distorte della condotta morale, come quelle ispirate dal fanatismo religioso vuoi degli "ammiratori e seguaci del Corano" (*RG*: 240) e vuoi di quella "essenza della religione cattolica" di nutrire "un odio violento per ogni altra forma di culto" e dunque rappresentare "tutti i pagani, i maomettani e gli eretici come oggetto della collera e della vendetta divina" (*RG*: 260).

Nella *Tragedia* e nella *Regola del gusto* Hume continua poi la sua analisi tendente a mostrare la natura specifica del sentimento di bellezza. Ci troviamo qui di fronte ad una peculiare emozione che dalla riflessione da

¹⁷ Si veda su questo anche Costelloe (2007), che considera la teoria estetica di Hume come una risposta alle difficoltà della sua filosofia morale.

cui sgorga deriva una autorevolezza che le permette di frenare le più violente e dirompenti passioni. L'emozione della bellezza, con il suo calmo calore, può avere un vero e proprio ruolo terapeutico nel senso che un “instabile carattere disposto a estremi emozionali potrebbe essere sostanzialmente migliorato da un addestramento estetico”¹⁸. Nella sua analisi della bellezza Hume mostra che partecipare a questa esperienza può essere, sia individualmente che socialmente, un modo per tenere lontane le passioni più distruttive: esito che proprio la bellezza è in grado di realizzare, dal momento che spesso viene colta in esperienze pubbliche e condivise.

Bibliografia

- Box, M.A., *The suasive art of David Hume*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- Carabelli, G., *Intorno a Hume*, Milano, Il Saggiatore, 1992.
- Carabelli, G., *On Hume and eighteenth-century aesthetics: the philosopher on a swing*, Engl. transl. J. Krakover Hall, New York, Peter Lang, 1995.
- Costelloe, T.M., *Aesthetics and morals in the philosophy of David Hume*, London, Routledge, 2007.
- Formigari, L., *L'estetica del gusto nel Settecento inglese*, Firenze, Sansoni, 1971.
- Hanvelt, M., *The politics of eloquence. David Hume's polite rhetoric*, Toronto, University of Toronto Press, 2012.
- Hume, D., *Trattato sulla natura umana* (1739-40), tr. it. A. Carlini, E. Lecaldano, E. Mistretta, in *Opere*, a cura di E. Lecaldano, E. Mistretta, Bari, Laterza, 1971, vol. 1, pp. 1-665 [= TNU].
- Hume, D., *La squisitezza del gusto e della passione* (1741), tr. it. G. Preti, in *Opere filosofiche*, a cura di E. Lecaldano, Roma-Bari, Laterza, 1987, vol. 3, pp. 3-7 [= SGP].
- Hume, D., *L'eloquenza* (1742), tr. it. G. Preti, in *Opere filosofiche*, a cura di E. Lecaldano, Roma-Bari, Laterza, 1987, vol. 3, pp. 104-18 [= E].
- Hume, D., *L'origine e lo sviluppo delle arti e delle scienze* (1742), tr. it. G. Preti, in *Opere filosofiche*, a cura di E. Lecaldano, Roma-Bari, Laterza, 1987, vol. 3, pp. 119-147 [= OSAS].
- Hume, D., *Sullo scrivere saggi* (1742), tr. it. E. Lecaldano, in *Opere filosofiche*, a cura di E. Lecaldano, Roma-Bari, Laterza, 1987, vol. 3, pp. 533-7 [= SS].

¹⁸ Watkins (2019: 128-60) sviluppa convincentemente una interpretazione che spiega il valore terapeutico riconosciuto da Hume al sentimento di bellezza sia sul piano personale come su quello sociale.

Hume, D., *La semplicità e la raffinatezza letteraria* (1742), tr. it. G. Preti, in *Opere filosofiche*, a cura di E. Lecaldano, Roma-Bari, Laterza, 1987, vol. 3, pp. 203-8 [= SRL].

Hume, D., *Ricerca sull'intelletto umano* (1748), tr. it. M. Dal Pra, in *Opere*, a cura di E. Lecaldano, E. Mistretta, Bari, Laterza, 1971, vol. 2, pp. 3-175 [= RIU]

Hume, D., *Sull'affinamento delle arti* (1752: *Of luxury* fino al 1760), tr. it. M. Misul, in *Opere filosofiche*, a cura di E. Lecaldano, Roma-Bari, Laterza, 1987, vol. 3, pp. 278-90 [= AA].

Hume, D., *Sul suicidio* (1755-56), tr. it. E. Lecaldano, in *Opere filosofiche*, a cura di E. Lecaldano, Roma-Bari, Laterza, 1987, vol. 3, pp. 585-94 [= SSU].

Hume, D., *La regola del gusto* (1757), tr. it. G. Preti, in *Opere filosofiche*, a cura di E. Lecaldano, Roma-Bari, Laterza, 1987, vol. 3, pp. 238-60 [= RG].

Hume, D., *La tragedia* (1757), tr. it. G. Preti, in *Opere filosofiche*, a cura di E. Lecaldano, Roma-Bari, Laterza, 1987, vol. 3, pp. 228-37 [= T].

Hume, D. *Essays, moral, political, and literary*, ed. T.L. Beauchamp, M.A. Box, Oxford, Clarendon Press, 2021, 2 voll.

Jones, P., *Hume's sentiments. Their Ciceronian and French context*, Edinburgh, Edinburgh, University Press, 1982.

Jones, P., *Hume's literary and aesthetic theory*, in D.F. Norton (ed.), *The Cambridge Companion to Hume*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 255-80.

Kruse, W., *Hume's philosophy in his principal work "A treatise of human nature" and in his "Essays"*, Engl. transl. P.E. Federspiel, London, Oxford University Press, 1939.

Lecaldano, E., *Hume e la nascita dell'etica contemporanea*, Bari, Laterza, 1991.

Lecaldano, E., *Hume's sentimentalism and the moral sublime*, in L. Greco, A. Vaccari (a cura di), *Hume readings*, Roma, Edizioni di Storia della Letteratura, 2012, pp. 179-92.

Lecaldano, E., *Morality and international trade: Hume and Smith on the changes brought by commercial society*, "I castelli di Yale online", n. VI/2 (2018), pp. 111-32.

Merivale, A., *Hume on art, emotion, and superstition. A critical study of the Four dissertations*, London, Routledge, 2019.

Migliorini, E., *Studi sul pensiero estetico di Francis Hutcheson*, Padova, Liviana, 1974.

Russell, P., *Hume's Treatise and Hobbes's The elements of law*, "Journal of the history of ideas", n. 46 (1985), pp. 51-64.

Shaftesbury, *I moralisti. Una rapsodia filosofica* III 2 (1709), in *Saggi morali*, a cura di P. Casini, Bari, Laterza, 1962.

Schmidt, C.M., *David Hume. Reason in history*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2003.

Susato, R., *Hume's sceptical Enlightenment*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015.

Eugenio Lecaldano, *La “scienza della natura umana” di Hume
e la bellezza dal Trattato ai Saggi*

Townsend, D., *Hume’s aesthetic theory. Taste and sentiment*, London, Routledge, 2001.

Watkins, M., *The philosophical progress of Hume’s essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.