

Giacomo Fronzi

## Gusto, teorie della ricezione e competenze critiche.

Alcune possibili tracce (e letture) di David Hume nel Novecento

### Abstract

*The 18th century is the age of aesthetics. This is evidenced not only by the birth of the discipline, but also by the extraordinary production in the field of aesthetic studies, particularly in Germany, England, France, and Italy. David Hume's Of the standard of taste (1757), a veritable manifesto of aesthetic subjectivism, is also set within this framework. More than two and a half centuries later, how can it be read? In this paper, I will attempt to support a thesis: to identify traces of Hume's theory of taste in some 20th century authors, in particular Adorno, Jauss, and Dickie.*

### Keywords

*Taste, Critique, Artwork*

Received: 10/3/2023

Approved: 18/03/2023

Editing by: Lorenzo Manera

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

giacomo.fronzi@uniba.it (Università degli Studi di Bari)

## 1. Brevi note sul gusto e sulla teoria di Hume

### 1.1. Le ambiguità di un secolo

Nell'*Appendice* del 1931 al suo *Breviario di estetica*, Benedetto Croce sottolinea come un elemento di forte discontinuità nella transizione dall'età medievale a quella moderna sia la nuova centralità che, nella seconda, hanno acquisito la politica, l'economia e l'arte. A questo processo corrisponde la nascita di due nuove discipline: "la Politica ed Economica (che qui consideriamo nella sostanziale unità filosofica che le comprende), e la filosofia dell'arte o Estetica" (Croce 1969: 143), scienze caratterizzate da una "natura radicalmente antiascetica, antitrascendente, mondana, profana" (Croce 1969: 144). Secondo Croce, l'Estetica e l'Economica, definiscono, giustificano teoricamente e conferiscono dignità di forma positiva e creativa al "senso", per lungo tempo oggetto di diffidenza e di rifiuto. Giustificare il "senso" – da intendere tanto come qualcosa di sensibile e intuitivo (quindi, né logico né razionale) quanto come qualcosa di non dettato dal dovere, ma voluto perché desiderato, utile o piacevole – significa spiritualizzarlo:

Perché dalla posizione di estraneo o di opposto alla spiritualità, di nemico pericoloso e insidioso e rapace e contro cui si doveva combattere irremissibilmente e ad oltranza, esso era trasferito dentro lo spirito, come spiritualità anch'esso, spiritualità con una sua propria fisionomia, un proprio ufficio, un proprio valore, e perciò necessaria alla sana e intera vita spirituale. (Croce 1969: 144)

Di contro, lo spirito si è sensualizzato, ritrovando "l'integrità e l'armonia, cessando di spasimare per la mutilazione che gli era stata inflitta di alcune parti essenziali del suo essere ed operare" (Croce 1969: 144). In questa cornice generale, l'Estetica e l'Economica "menano a conciliare spirito e senso, a liberare lo spirito dall'incubo di una natura esterna, a spiritualizzare l'oggetto del soggetto, e ad interiorizzare la lotta del bene col male, escludendo il trascendente, attuando l'assoluta immanenza: due scienze per eminenza mondane" (Croce 1969: 156).

Proprio nel XVIII secolo, accanto al trionfo dell'*Aufklärung*, si fanno largo l'oscurità e l'ambiguità della sensazione, si afferma l'idea che le passioni e il piacere sensuale abbiano pieno diritto di cittadinanza. Di questo ne sono prova, ad esempio, opere come *Les bijoux indiscrets* (Diderot 1747), *Les liaisons dangereuses* (De Laclos 1782), *La philosophie dans le*

*boudoir ou Les instituteurs immoraux* (Sade 1795), ma anche romanzi gotici come *The castle of Otranto* (Walpole 1764) o *The monk* (Lewis 1796).

Il Settecento, dunque, non è il secolo idilliaco che tende sempre e soltanto alla ragione, ma è anche il tempo in cui la negatività acquisisce un nuovo potere e si cercano nuovi limiti, di volta in volta valicabili, sui quali costruire i propri spazi di piacere. Limite, piacere, profondità insondabili, sublime, terrore, tutte tematiche che confluiranno nell'elaborazione di Edmund Burke. Proprio tale specifica riflessione teorica sul bello, sulle arti, sul gusto e sulla sensibilità – i cui confini si modificheranno con l'evoluzione di queste (e altre) categorie estetiche – esprime con lampante chiarezza la natura proteiforme di un secolo, il XVIII, difficilmente riconducibile al solo perimetro dell'illuminismo. Come ha scritto Elio Franzini,

L'estetica del Settecento permette di sottrarre questo secolo a molti luoghi comuni storiografici che, identificandolo con un fantomatico "illuminismo", vedono in esso il trionfo acritico della ragione. L'estetica dimostra, invece, proprio la complessità del periodo: accanto alla ragione (che, peraltro, domina in modo ben più rilevante nel secolo precedente) vi è l'oscurità e l'ambiguità della sensazione, l'indiscrezione delle passioni e lo spettro dell'eccesso, lo sguardo, in ogni caso, su una natura che rifiuta un solo volto, una sola espressione, un solo metodo. (Franzini 2002: 8-9)

### 1.2. *Il problema del gusto*

Il XVIII secolo è quindi un'epoca attraversata da correnti opposte, reso estremamente dinamico da spinte e contropunte, tempo di verifica di istanze culturali, intellettuali, artistiche, letterarie e sociali molto diverse tra loro. È tanto il secolo dell'universalità della ragione quanto quello della soggettività dei sentimenti quanto, ancora, del gusto ("the century of taste", lo definirà George Dickie), delle sue connessioni con il giudizio estetico, e del peculiare profilo cognitivo che l'arte e la bellezza possono esprimere. Su questi temi, il dibattito in Francia, in Germania e in Italia sarà molto fitto e condurrà a esiti che, nei decenni successivi, saranno all'origine di nuovi e ulteriori sviluppi per l'estetica.

In chiara polemica con Platone, ad esempio, Jean-Baptiste Du Bos sottolineerà la centralità delle emozioni suscitate dall'arte, alle quali viene assegnato lo status di "reali", pur emergendo in circostanze diverse rispetto a quelle delle emozioni di cui facciamo esperienza nella vita quotidiana (reale). In Inghilterra, poi, questo tema verrà declinato su entrambi i fronti. A un neoplatonico Shaftesbury risponde un Addison che difende l'esperienza estetica intesa come attività costruita sul piacere e sulla

libertà. Sarà questa la posizione che, negli anni successivi, sembrerà affermarsi nell'estetica settecentesca di matrice inglese, all'interno della quale, secondo Paul Guyer,

the theory that aesthetic experience is an intrinsically pleasurable play of our mental powers accompanied with indirect cognitive and moral benefits predominated, although there were certainly some authors who defended the more traditional emphasis on the cognitive value of aesthetic experience, for example, the Aberdonians George Turnbull and Thomas Reid. (Guyer 2014: 97)

Va poi aggiunto, rileva giustamente Guyer, come lo sviluppo di quest'approccio alle questioni estetiche vada di pari passo con le indagini attorno al "moral sense", in particolare grazie a Francis Hutcheson, David Hume, Henry Home, Lord Kames e Adam Smith. In particolare:

The characteristic theory of the second half of the century that aesthetic experience consists essentially in a pleasurable association of ideas, expounded in its mature form in *The elements of criticism* (1762) of Kames, and the *Essays on the nature and principles of taste* (1790) of Archibald Alison, can be understood as a development of the conception of aesthetic experience as a free play of our mental powers. (Guyer 2014: 97-8)

Rispetto allo specifico tema del *gusto*, Giuseppe Sertoli (2000) sottolinea come, nell'Inghilterra d'inizio Settecento, tendano a convergere due linee di pensiero diverse: la prima è riconducibile ai trattatisti francesi di matrice pascaliana, mentre la seconda, dalla caratterizzazione più spiccatamente filosofica (che va dai platonici di Cambridge a Shaftesbury, per poi giungere, soprattutto, ad Hutcheson), intende il gusto come una specifica facoltà intellettuale. Si tratterebbe di un "internal sense" (Hutcheson) che non è "l'organo (attivo) di principi innati ma diventa, per analogia coi sensi esterni sui quali si modella, una facoltà puramente ricettiva (passiva), vuota di contenuti anteriori all'esperienza" (Sertoli 2000: 84).

Tuttavia, c'è anche chi, come Joseph Addison, tende invece a sottolineare la relazione sussistente tra il gusto e l'immaginazione, vale a dire quel "potere" della mente che consente di percepire precise qualità degli oggetti che determinano in noi uno specifico piacere ("pleasure of imagination"). Con Addison e poi con Hume, l'asse viene decisamente spostato verso il fruitore, verso lo spettatore, verso colui che fa esperienza della bellezza, dislocando così l'analisi "dal versante della produzione (artistica), che era stato quello privilegiato dalla trattatistica cinque-secentesca, al versante della fruizione (estetica), che è quello che dopo Addison

diventerà assolutamente dominante” (Sertoli 2000: 83). Ma su questa dislocazione torneremo in uno dei paragrafi successivi.

### 1.3. *Il problema della critica*

Alle relevantissime novità in ambito teorico-filosofico fin qui richiamate, se ne aggiungono altre, ugualmente decisive e che non poco influiranno sul pensiero di filosofi come Hume, relative alla diffusione dei *salons* e del mercato dell’arte. È in particolare nella Francia di Filippo II d’Orléans che prende forma il “pubblico d’arte”, costituito dagli “esperti” e dalle “persone di gusto”. Per la prima volta, un gran numero di persone inizia a contestare la superiorità dei giudizi dei cosiddetti intenditori e comincia “ad esercitare il diritto di appellarsi alle proprie, ‘spontanee’ e ‘naturali’ capacità di apprezzamento e di giudizio” (Fanizza 2000: 15-6).

La storia dei *Salons* ha inizio nel 1667 con un’esposizione organizzata a Parigi dall’Accademia reale di pittura e scultura, ma è nel 1746 che viene stabilita l’apertura biennale dei *Salons* e la pubblicazione di un catalogo con le informazioni sugli artisti presenti. Questo fenomeno segnala due relevantissime novità. La prima è che il pubblico irrompe sulla scena dell’arte, inserendosi, a tutti gli effetti, come protagonista e come principale detentore del gusto. La seconda novità è che la pubblicazione di cataloghi, *brochures* e *pamphlets* darà avvio a quella circolazione di libero pensiero critico che, di lì a poco, acquisirà le caratteristiche dell’“opinione pubblica politica” (cfr. Habermas 2005)<sup>1</sup>.

Certo, questo allargamento dell’opportunità di formulare giudizi critici, che possiamo sintetizzare con il motto sancito da La Font de Saint-Yenne: “ognuno ha il diritto di esprimere il proprio giudizio” (1747), ha, per un verso, aperto al grande pubblico le fino ad allora serrate porte dell’arte e, per dirla con Voltaire, del *temple du goût*, ma, per altro verso, avrebbe lasciato campo libero ai dilettanti che, da quel momento, avrebbero “illecitamente preteso di trasformarsi coi loro scritti in ‘giudici d’ogni genere’” (Fanizza 2002: 9). Con l’aumentare delle possibilità di formulare, esprimere e condividere giudizi di gusto, si sarebbe posto, nuovamente e

<sup>1</sup> Il collegamento tra lo sviluppo del dibattito sul gusto e l’emergere di aspirazioni democratiche è, per alcuni studiosi, da rivedere. È questa la posizione di Antonio Serravezza, il quale sostiene come esso “sia fuorviante, se con ciò si intende suggerire che la nuova categoria implica il riconoscimento di un diritto universale al libero giudizio e alla libera scelta” (Serravezza 2004: 120).

inevitabilmente, il problema teorico della differenza tra tali giudizi e della possibilità o meno di sottoporre essi stessi a una valutazione: sono tutti uguali? Sono tutti giusti? Qualcuno è più giusto di altri? Paolo D'Angelo sottolinea come "la storia dell'estetica, in qualche modo, ci conferma la centralità del problema della diversità dei gusti e dei giudizi, perché quando nasce l'estetica moderna, nel Settecento, gran parte del dibattito verte proprio attorno alla questione dell'universalità dei giudizi estetici, e da un capo all'altro del secolo non si fa che dibattere dello *standard of taste*" (D'Angelo 2011: 102).

Gli interrogativi che ponevamo, quindi, si collocano all'interno di uno dei più rilevanti passaggi nell'ambito della storia delle idee estetiche, quello che si consuma nel transito da una concezione oggettiva a una concezione soggettiva del bello. Affermatosi fin dai tempi di Pitagora, con qualche ciclica critica, l'oggettivismo estetico è stato dominante fino al Settecento. Tra gli alfieri del soggettivismo estetico, di matrice empirista, figura Hume – il cui soggettivismo, secondo Thomas Jessop (1968: 59), è tuttavia "an expression of the scientific and philosophical fashion of his time (which does not mean that it was false)"<sup>2</sup> –, convinto del fatto che la bellezza non sia una qualità delle cose, quanto invece il riflesso di un sentimento soggettivo: essa esiste soltanto nella mente di chi la contempla. In parziale e inedita sintonia con il gusto gastronomico-culinario, quello estetico è condizionato dalla disposizione dei nostri sensi e dall'esperienza soggettiva dell'oggetto su cui si concentra la nostra attenzione.

La *natura*, per Hume, ha istituito fra la *forma* e il *sentimento* (termine, questo, che conserva in Hume una certa ambiguità) una relazione che, nel migliore dei casi, determina il nostro giudizio di apprezzamento e di ammirazione. Allo stesso tempo, il filosofo scozzese sostiene che "le bellezze, che sono per natura atte a suscitare sentimenti di piacere, dispieghino immediatamente la loro azione, e finché dura il mondo mantengono la loro autorità sugli spiriti degli uomini" (RG: 17). E prosegue: "si vede dunque che, nonostante tutta la varietà e i capricci del gusto, vi sono certi principi generali di approvazione o di biasimo la cui influenza può esser

<sup>2</sup> A questa prospettiva viene spesso anche affiancata quella di una sorta di scetticismo estetico che animerebbe, in filigrana, l'argomentazione di Hume. Secondo Carolyn W. Korsmeyer, invece, "Hume's advocacy of a standard of taste does not seem to be the inconsistency it has been labeled. We should understand that Hume's philosophy of beauty and aesthetic sentiment was not an assertion of aesthetic scepticism but an attempt to explain prevailing patterns of artistic preference from an analysis of the principles of human nature" (Korsmeyer 1976: 211).

notata da uno sguardo attento in tutte le operazioni dello spirito” (RG: 17-8). A differenza di Hutcheson, secondo il quale

... all humans share a common general sense of beauty, even though their circumstances may make them sensitive to varying degrees of beauty, Hume asks whether human beings can access determinate principles for their judgments of beauty or other aesthetic properties and by their means come to ‘unanimity’ in their judgments about particular objects of taste, or ‘a rule, by which the various sentiments of men may be reconciled; at least, a decision, afforded, confirming one sentiment, and condemning another’. (Guyer 2014: 126)

Verrebbe subito da osservare che la “naturalità” dei processi di cui Hume parla non viene affatto argomentata o dimostrata, facendo ricorso semplicemente all’esperienza ordinaria, soggettiva, diffusa, a un certo “irrepressible unphilosophical realism” (Jessop 1968: 60). Peraltro, l’atteggiamento – in qualche modo ripreso da Roger Scruton nel suo commento al lavoro di Hume (cfr. Scruton 2019) – sembrerebbe avere un che di aristocratico, se non proprio di elitario, dal momento che si ignora del tutto l’eventualità che ciò che universalmente suscita ammirazione possa suscitarla davvero in chiunque. A dire il vero, Hume rende esplicita la sua posizione dichiarando che sono poche le persone qualificate a pronunciare un giudizio su qualsiasi opera d’arte o a far valere il loro sentimento personale come regola della bellezza (RG: 25). Questo, in parte, indebolisce notevolmente l’idea di “universalità” dell’apprezzamento (dal momento che, per dirla prosaicamente, ci sono sentimenti e sentimenti) e, in parte, segna la definitiva distanza tra il gusto comune e quello competente o, detto altrimenti, tra *gusto* e *buon gusto*.

Anche quest’ultima distinzione è al centro di un vivace dibattito in seno all’estetica settecentesca. Non poteva essere altrimenti, d’altronde, dal momento che qui si incrociano le grandi direttrici della critica, del gusto e dell’arte. Shaftesbury, a tal riguardo, è negli autori antichi che individua lo *standard* del gusto, il modello aureo al quale inevitabilmente adeguarsi, tanto che è proprio “la normatività dei modelli classici [che] fonda l’universalità del *buon gusto*” (Sertoli 2000: 106). Quest’ultimo, poi, non è certo alla portata di chiunque, ma è qualcosa che, più elitariamente, Shaftesbury accorda al *gentleman-philosopher* e che, più democraticamente, Addison riconosce a qualsiasi uomo ben educato. L’enfasi posta sul buon gusto, nella marcata distinzione rispetto al più ordinario e superficiale gusto, ha necessariamente prodotto un ampliamento progressivo del dibattito su questi temi, dibattito dal quale nessuno, tra filosofi, giornalisti, intellettuali o poeti, voleva sentirsi escluso. Il confronto, decisamente

acceso e dinamico, può essere ricondotto a due opzioni teoriche diverse: “Da un lato, una linea che punta a ricercare lo *standard of taste* a livello dello stesso *natural sense*, sia esso inteso o meno come una specifica facoltà o senso (interno). Dall’altro, una linea – sulla quale si muove già Addison – che punta invece a ricercarlo a livello di un *fine* o *true taste* superiore al, benché sviluppato a partire dal, *natural sense*” (Sertoli 2000: 108). Se alla prima linea possiamo ricondurre il pensiero di Hutcheson, Burke o Reid, il principale esponente della seconda è senza dubbio Hume.

Ma quali sono le condizioni che, per Hume, rendono competente un giudizio di gusto? Il corretto funzionamento degli organi di senso, per iniziare. Così come accade per il giudizio sui sapori, anche per quello sulla bellezza o bruttezza è necessario che sia garantito il corretto funzionamento degli organi di senso: “Partendo dalla struttura originale della fabbrica interiore, si può calcolare che certe particolari forme o qualità piaceranno e che altre dispiaceranno; e se il loro effetto mancherà, in qualche caso particolare, ciò deriva da qualche evidente difetto o imperfezione dell’organo” (RG: 18). Solo a partire da questa condizione iniziale è possibile ipotizzare una qualità ulteriore e superiore, definita da Hume *delicatezza*: “Una causa evidente per cui molti non avvertono il giusto sentimento della bellezza è la mancanza di quella *delicatezza* dell’immaginazione necessaria per poter essere sensibili a quelle emozioni più sottili” (RG: 18). C’è poi un altro elemento che entra in gioco, quello della pratica e dell’educazione. I sensi e il gusto vanno affinati e questo è possibile soltanto attraverso l’abitudine, dal momento che la delicatezza non può essere accresciuta e perfezionata in assenza di *pratica* e della “frequente osservazione e contemplazione di una specie particolare di bellezza” (RG: 21). Mediante pratica, abitudine, esperienza e *confronti* si riuscirà a pervenire a un giudizio più esatto e sottile, giungendo a percepire non solo la bellezza, ma anche i difetti di ciascuna parte e le specifiche note distintive di ciascuna qualità dell’oggetto. Ma è comunque necessario possedere un’altra capacità, quella di liberare la mente da qualsiasi pregiudizio, valutando l’opera in relazione al suo pubblico, alle condizioni e alle circostanze nelle quali ha visto la luce, superando la propria posizione naturale per porsi “dal punto di vista che l’opera richiede” (RG: 24). Secondo Korsmeyer,

This quality is perhaps most important if one is to attempt a standard of taste valid for different times and different cultures, for good critics must possess the ability to transcend the predilections of their own times in order that their tastes not be dictated by merely conventional preferences. Not only great experience, but a flexible point of view is a condition for the lasting validity of the exercise of a delicate taste. The quality of ‘good sense’ allows the critic to check and regulate



the interference of prejudice or other factors that would inhibit objective judgment. (Korsmeyer 1976: 204)

C'è chi, oltre a queste capacità/facoltà, ritiene si debba aggiungere un altro elemento, necessario per la formulazione di un corretto giudizio: la fortuna estetica. È di questo avviso Anna Christina Ribeiro, secondo la quale “we are subject to ‘aesthetic luck’ in four senses: constitutive, up-bringing, sociogeographic, and circumstantial. I review evidence from our practices, philosophy, and science. I then consider what challenges aesthetic luck raises to the communicability of aesthetic judgments, the formation of one’s aesthetic character, and the goal of a life well lived, as well as possible answers to those challenges” (Ribeiro 2018: 99). In questo quadro rientrerebbe anche l’analisi di Hume, nel senso che, nonostante egli consideri ciascuno libero di scegliere le proprie esperienze estetiche e le proprie letture, è anche vero che

There is a sense in which the books upon which we exercise our aesthetic choices are not themselves of our choosing, but depend on what is available in our local bookstore or library, or on what Google returns for our searches. Moreover, the factors influencing whether a given book will please or displease us lie only partly in the virtues of the book itself. We may not be prepared to appreciate the virtues of a given novel or play or poem – both in the obvious sense in which an Elizabethan audience would likely not have appreciated *Waiting for Godot*, or a teenager *The Death of a Salesman*, and in the sense in which someone unfamiliar with Noh theatre would be unable to appreciate its symbolism. (Ribeiro 2018: 105)

Al di là della proposta di Ribeiro, verrebbe comunque da chiedersi chi si può considerare dotato di tutte le capacità descritte da Hume, soprattutto tenendo conto dell’impegno, della fatica e della costanza che occorrono per giungere a una preparazione adeguata allo scopo<sup>3</sup>. La risposta, per il filosofo scozzese, è soltanto una: il critico. Sono gli esperti, i critici

<sup>3</sup> Jerrold Levinson si chiede: perché, dopo tutto, spendere il proprio tempo libero con Shakespeare, Flaubert, Tiziano, Welles o Beethoven, come i critici ideali delle rispettive forme d’arte chiaramente invitano a fare? Perché non dedicare tutto il tempo, ad esempio, al windsurf, al motociclismo, a fare il genitore, comunicare con la natura, fare opere di bene, praticare lo yoga, girare l’Europa, esplorare la cucina asiatica e imparare a padroneggiare i teoremi di Gödel? Cosa c’è di così speciale, allora, nell’arte? “The question, why be an art-interested person at all? Given all the other options that exist for filling a life satisfyingly, is certainly a legitimate one. Though I cannot hope to answer that question here, I suspect it might be answerable in the context of a general account of intrinsic value, the nature of human lives, and our considered images of what we, as human beings, most want to be” (Levinson 2002: 236).

ideali, i soli capaci di rispondere ai requisiti richiesti per poter formulare un giudizio adeguato e per potersi sapientemente e con agio orientarsi nelle 'cose dell'arte'<sup>4</sup>. In sintesi, "soltanto un forte buon senso, unito a 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: 26). Ripartiamo da qui.

## 2. *Echi di Hume nel Novecento*

Ricostruite sinteticamente le condizioni di giustificabilità della correttezza del gusto (competente), passiamo a verificare l'ipotesi di partenza: Hume può essere considerato un anticipatore di alcuni elementi che, nel XX secolo, avrebbero dato corpo ad alcune teorie estetiche?

Anche nei casi in cui si sostengono tesi diverse (finanche opposte) riguardo a Hume, e al di là della mancata esplicitazione del riferimento teorico, credo sia possibile individuare tracce della teoria del gusto humeana in alcuni dei principali protagonisti del dibattito estetologico del Novecento, pur nella diversità degli approcci, degli obiettivi e delle tradizioni filosofiche a cui essi sono riconducibili: Theodor Wiesengrund Adorno, Hans Robert Jauss e George Dickie.

<sup>4</sup> A riprova dell'immediatezza interpretativa solo apparente del saggio di Hume, ricordo come, a questo riguardo, secondo Mary Mothersill, esso andrebbe letto distinguendo tra un testo e un sottotesto. Vi è una sorta di dottrina ufficiale (testo) proposta da Hume che stabilisce come lo standard del gusto sia incarnato dai critici ideali e una dottrina non ufficiale (sottotesto) per la quale sono le grandi opere d'arte, in quanto paradigmi della bellezza, a funzionare come standard del gusto. Più che i critici, dunque, sono le stesse opere a fornire la regola del gusto e i critici sono semplicemente coloro che sono in sintonia con la grandezza di quei capolavori e sono capaci di identificarla e renderla esplicita (cfr. Mothersill 1989: 269-86). Una proposta di lettura alternativa è stata avanzata anche da Andrea Gatti, secondo il quale "the concept of 'standard' in Hume becomes very interesting if we take it in its literal sense, meaning a canon rather than a rule, even if this means straining Hume's text: that is, if we understand it as a parameter of evaluation or a scale of values to which we can refer and on which we can measure – by way of comparison – the quality of every new aesthetic production" (Gatti 2011: 137). A questo, si aggiunge un ulteriore problema, legato all'eventuale disaccordo tra critici. Ci limitiamo qui a porre il problema, richiamando la trattazione che suggerisce Peter Kivy, il quale, a tal riguardo, sottolinea come la questione non venga di fatto risolta da Hume: egli "then, held out no absolute guarantees of resolution in aesthetic questions; and for an age that pursued such guarantees with the tenacity of a Grail Quest, this was a disappointment" (Kivy 2003: 153).

Non si tratta di una presenza chiara, quanto, appunto, di un'eco che emerge anche lì dove le posizioni divergono (come nel caso del rapporto con l'autorità e la tradizione), ma che comunque trovano in Hume una radice e una prima importante tematizzazione.

### 2.1. Adorno, teoria dell'ascolto e critica

Il punto di fuga della trattazione di Hume è, come detto, la sottolineatura della pressoché indiscutibile autorità e autorevolezza dei critici, vale a dire dei soli che, per cultura, delicatezza, raffinatezza, educazione, pratica e competenze, possono esprimersi correttamente circa la qualità di un'opera d'arte. Queste stesse considerazioni possiamo rintracciarle, nel corso del Novecento, nel pensiero critico adorniano, in particolare rispetto ai due temi dell'ascolto e della critica musicale.

Nel saggio del 1938 *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto* (Adorno 1990), il problema dell'ascolto viene inizialmente ricondotto a due questioni: la decadenza del gusto e le dinamiche economiche e storico-sociali che caratterizzano l'epoca del capitalismo avanzato. La prima – in verità – ritorna ciclicamente nella storia della cultura. D'altronde, come ha scritto Croce, “la decadenza è un momento eterno del progresso stesso, bisogna liberarsi della illusione del progresso senza decadenza (del fantastico progresso in linea retta, al quale giustamente il savio Goethe contrapponeva quello a spirale)” (Croce 1934: 158). Per Adorno, la morte del gusto segnala la fine della libertà di scelta e la totale passività del soggetto di fronte a un meccanismo di dominio che lo annienta, senza scrupoli e senza ripensamenti. Una tale passività dipende non soltanto dalle schiaccianti logiche di dominio, ma anche dall'incapacità di individuarle e di coglierne gli effetti (sull'arte e sul gusto). A ciò, quindi, si lega un ulteriore problema: il soggetto-fruitor come può pervenire a quella consapevolezza che dimostra di non possedere? E come può sviluppare un buon gusto (alias, un gusto critico)? Come può distinguere un capolavoro da un prodotto musicale scadente? È evidente come, secondo una dinamica analoga a quella che emerge dalle pagine di Hume, teoria del gusto, teoria dell'ascolto (in Adorno) e critica si intreccino inevitabilmente.

Nel 1962 viene pubblicata la già citata *Introduzione alla sociologia della musica*. Nella prima delle dodici lezioni che compongono l'opera, Adorno individua sette tipi di ascoltatori di musica. Se la schematizzazione

realizzata da Adorno può apparire elementare, generica e, addirittura, intuitiva, una lettura più approfondita e trasversale potrebbe far emergere una notevole mole di nodi teorici ancora irrisolti, resi ancora più inestricabili dalla complessità e dalla varietà dei tipi di ascoltatori del tempo presente. Ma veniamo alla categorizzazione (decescente) adorniana: 1) l'esperto; 2) il buon ascoltatore; 3) il consumatore di cultura; 4) l'ascoltatore emotivo; 5) l'ascoltatore risentito; 6) chi ascolta musica per passatempo; 7) l'ascoltatore indifferente, non musicale e antimusicale ("sempre che li si possa unire in un solo tipo" [Adorno 1971: 23]).

L'*esperto* è, così come il critico in Hume, colui a cui non sfugge nulla, che ha piena coscienza dei caratteri di ciò con cui è entrato in relazione. Egli ha la capacità di seguire spontaneamente il decorso musicale del brano che sta ascoltando e, contemporaneamente, riesce a ricostruire e assommare il susseguirsi dei vari momenti, così da pervenire a un quadro dal senso compiuto. In sintesi, l'esperto è colui che riesce a realizzare un "ascolto strutturale".

Anche il *buon ascoltatore* va oltre il singolo dettaglio, coglie spontaneamente i nessi e le relazioni, ma "non è del tutto conscio delle implicazioni tecniche e strutturali, e capisce la musica all'incirca come uno capisce la propria lingua anche se sa poco o niente della grammatica e della sintassi: avverte cioè la logica musicale immanente in modo inconscio" (Adorno 1971: 8). È una categoria che, secondo Adorno, va progressivamente sparendo, rispetto a una maggiore presenza delle categorie estreme: "di massima oggi un individuo capisce tutto o non capisce nulla" (Adorno 1971: 9).

Il *consumatore di cultura* è assimilabile al melomane, cioè a colui che ascolta molto, anche in modo irrazionale, che ha rispetto della musica in quanto bene culturale, "spesso come qualcosa che bisogna conoscere per il proprio prestigio sociale: tale atteggiamento va dalla sensazione di un serio impegno fino al volgare snobismo" (Adorno 1971: 9). È l'ascoltatore dell'"apprezzamento", che attende la performance virtuosistica ed esorbitante, che, pur non essendo, di fatto, lontano dall'ascolto massificato, "si atteggia a nemico della massa, a uomo d'élite" (Adorno 1971: 10).

Abbiamo poi l'*ascoltatore emotivo*, per il quale la musica ascoltata è essenziale per liberare stimoli istintuali che generalmente tiene a bada per conformarsi alle norme civili (Adorno 1971: 11). Talvolta, questi ascoltatori utilizzano la musica come valvola di sfogo, come recipiente nel quale riversare le proprie emozioni angosciose (Adorno 1971: 11). Il riferimento alla dimensione emotiva potrebbe apparire un elemento

differenziante rispetto all'analisi di Hume, il quale spesso ritorna sull'eleganza del sentimento e sulla funzione edificante delle emozioni. Tuttavia, nel caso di Adorno si tratta di un'emozionalità irrazionale e scomposta che potrebbe essere affiancata a quella che Hume definisce "delicatezza della passione": tanto la delicatezza del gusto deve essere desiderata e coltivata quanto quella della passione deve essere, invece, deprecata e guarita (DGP: 36).

Passioni mal orientate sono quelle che animano anche l'*ascoltatore risentito*. Nel suo ambito specifico è un vero esperto e non è escluso che sappia far musica attivamente. Il suo limite e la sua incapacità consistono, però, nel fatto che egli ignora completamente interi settori musicali che sarebbe invece importante conoscere.

La categoria più rappresentata nella società contemporanea è, però, quella di chi ascolta *musica per passatempo*, target prediletto dall'industria culturale. L'*ascoltatore per passatempo*, secondo Adorno, andrebbe messo in relazione con il fenomeno di un'"ideologia unitaria livellata" e bisognerebbe verificare se, in questa ideologia, le differenze sociali si rivelano anche negli ascoltatori per passatempo. Si potrebbe ipotizzare che "lo strato inferiore si abbandona per passatempo senza nessuna razionalizzazione, mentre quello superiore lo adatta idealisticamente, come spirito e cultura, facendo poi la sua scelta" (Adorno 1971: 19).

Ultima categoria: l'*ascoltatore indifferente, non musicale e antimusicale*. Secondo Adorno, non si tratta di una mancanza di predisposizione naturale o di assenza di talento, non si tratta di "non essere portati per la musica", ma del risultato di processi verificatisi nella prima infanzia. Adorno avanza l'ipotesi che "in quell'epoca della vita un'autorità estremamente brutale ha causato in questo tipo delle deficienze. I figli di padri severi sembra siano spesso incapaci di imparare persino a leggere la musica, che sarebbe la premessa per una decente educazione musicale oggi" (Adorno 1971: 23).

Precisando che nella sua categorizzazione non c'è alcun intento offensivo e che la presenza di ciascun ascoltatore in una delle varie categorie non è spiegabile in termini di colpa, Adorno aggiunge come il problema dell'ascolto abbia una natura pubblica (non privata) e vada ricondotto in un quadro più ampio, nel quale rientrano non solo le capacità individuali e la cosiddetta 'predisposizione', ma, soprattutto, la capacità di comprendere la musica e l'arte, la possibilità di ricevere un'educazione artistico-musicale in un senso più degno che non quello puramente e meramente informativo.

È qui che, proprio come accade in Hume, si colloca la portata sociale, pubblica, collettiva dell'estetica e della critica<sup>5</sup>. Pur differenziandosi in modo netto dalla posizione humeana, ben salda nel rivendicare la astoricità dei capolavori, capaci di “conquistare la pubblica approvazione, che conserveranno per sempre” (RG: 27)<sup>6</sup>, laddove invece, secondo Adorno, “il rapporto con l'arte passata, così come i limiti dell'appercepibilità di quest'ultima, risiedono nello stato attuale della coscienza sotto forma di qualcosa di superato dialetticamente in maniera positiva o negativa; tutto il resto non è che erudizione. Ogni coscienza inventariale del passato artistico è falsa” (Adorno 2009: 260), anche il filosofo di Francoforte affida ai critici il compito di distinguere e giudicare. Tuttavia, la funzione sociale del critico assume in Adorno una caratterizzazione (inevitabilmente) più militante e meno conciliante. Durante un Simposio per la critica musicale che si è tenuto a Graz nel 1967, Adorno, all'inizio del suo intervento, chiarisce la propria posizione: la critica contempla il momento teorico e quello pratico, “racchiude in sé due cose, un'attività, il cui carattere appartiene alla coscienza teorica, e, allo stesso tempo, un'efficacia pratica spesso di rilevanti conseguenze” (Adorno 2002: 75).

Potremmo intendere le riflessioni adorniane sulla critica come una sorta di prosecuzione delle idee di Hume, nella misura in cui, nel primo caso, troviamo una sorta di “regola del gusto della critica”. Alle condizioni che, per Hume, rendono possibile la presenza del buon gusto andrebbero aggiunte le condizioni che rendono possibile l'esercizio della critica. È questo che fa Adorno: partendo dallo stesso assunto humeano – per il quale solo i critici sono in grado di formulare giudizi adeguati e di produrre analisi che giungono al fondo dei fenomeni presi in considerazione – cerca di precisare le caratteristiche di una critica che possa definirsi davvero tale.

Intanto, la critica, per essere valida, non dev'essere determinata dall'esterno, ma deve penetrare la cosa e trarre tutte le conseguenze dal suo interno. La critica immanente può dispiegarsi solo a partire da un adeguato approccio all'opera, libero dai pregiudizi, proprio come prescrive Hume (RG: 23-4, 26, 28). Più precisamente, il critico dovrebbe imparare,

<sup>5</sup> Secondo Alessandra Stradella, “Once the essay ‘Of the standard of taste’ is placed within Hume’s science of human nature, we can appreciate how the beauty we can talk about is a social product, a *social* beauty. The social constitution of beauty is Hume’s response to the skeptical claim *de gustibus non est disputandum*” (Stradella 2012: 41).

<sup>6</sup> Occorre comunque notare come per Hume sia comunque necessario tenere nel giusto conto la situazione storica, il contesto e le motivazioni legati alla realizzazione di un'opera d'arte.

per un verso, “a portare dentro l’esperienza dell’opera i suoi pre-giudizi, ma dall’altro ad emendarli e quindi compiere da sé il passaggio da una critica trascendente ad un’immanente” (Adorno 2002: 79).

Il fine della critica (che sembra convergere con quello dell’estetica) “è il contenuto di verità dell’opera ed è per questo che essa è, in definitiva, determinabile solo filosoficamente” (Adorno 2002: 81), il che significa che “la critica deve giudicare” (Adorno 2002: 84), avendo il coraggio di prendere posizione. Per Adorno, è preferibile un giudizio falso che, però, riesce effettivamente a penetrare l’opera piuttosto che un atteggiamento vago e la cautela tipica di chi “gira attorno alla cosa con esitazioni e riguardi, ma dietro la quale il più delle volte si nasconde solo calcolo e codardia” (Adorno 2002: 84). Non si tratta di utilizzare lo strumento della critica per demolire o per stroncare, ma per penetrare il contenuto di verità dell’opera, riconoscendo i problemi che essa pone, per poi “passare, dall’adeguatezza dei mezzi per raggiungere lo scopo, a questo scopo stesso ed al contenuto di verità” (Adorno 2002: 85).

Oltre al problema tecnico, estetico e linguistico (è necessario saper “verbalizzare la specifica esperienza musicale, di trasporla in parole, che non solo devono essere adeguate, ma devono anche saper cogliere la cosa stessa” [Adorno 2002: 86]), si pone anche un problema di carattere sociologico. La musica è sempre anche un *fait social*, di conseguenza, per il critico, “la riflessione sui fatti sociali deve essere continua” (Adorno 2002: 87). Anche questo elemento contribuisce a qualificare un critico musicale, operazione rispetto alla quale lo stesso Adorno non è in grado di indicare una strada sicura.

Un ulteriore elemento che entra in gioco in questa sorta di vademecum del perfetto critico è la capacità di sopravanzare l’opera d’arte. La critica autentica, quella legittima, “deve anticipare l’opera che critica, deve addirittura inventare le opere che poi sarà capace di giudicare. E se è sufficientemente produttiva, si troveranno certamente anche dei compositori che scrivano tali opere” (Adorno 2002: 90). Questo non significa che il critico deve rubare il mestiere al compositore, ma che la sua competenza e la sua analisi critica devono essere in grado di ipotizzare futuri scenari possibili, estendendo quindi il proprio lavoro al di là della circostanza attuale e particolare.

In conclusione, pur nella differenza di posizione rispetto alla storicità dell’arte e al ricorso o meno al “sentimento” nell’analisi delle opere, un’eco delle posizioni humeane in Adorno sembra rintracciabile, come visto, 1) nella sottolineatura della presenza di “uomini di gusto”, senz’altro rari, e che, come per l’ascoltatore esperto di Adorno, si distinguono

nella società per la solidità del loro intelletto e per la superiorità delle loro facoltà sul resto del genere umano (RG: 27)<sup>7</sup>, così come anche 2) nella dirimente funzione della critica rispetto alla distinzione tra quello che in Hume si presenta come la regola del gusto e che in Adorno, invece, assume la fisionomia dell'esercizio critico funzionale all'individuazione del contenuto di verità delle opere d'arte.

Un'ultima annotazione. Forse, quel che in Adorno viene definito "contenuto di verità" – che è senza dubbio connesso con la capacità dell'opera di articolare una critica dello *status quo* e uno smascheramento delle logiche di dominio e, quindi, con quella che il filosofo francofortese considera l'obiettivo ultimo dell'arte rispetto al cui raggiungimento l'estetica formula il proprio giudizio sulla riuscita o meno dell'opera – è già presente in Hume nella forma della relazione tra l'opera d'arte e il suo fine: "ogni opera d'arte ha un certo fine o scopo per il quale è stata ideata, e viene giudicata più o meno perfetta a seconda che sia più o meno idonea a raggiungere un tal fine" (RG: 25).

## 2.2. *Jauss e l'estetica della ricezione*

Hans Robert Jauss, esponente di primo piano della Scuola di Costanza, teorico della letteratura e caposcuola di quella corrente della ricerca estetologica che va sotto il nome di estetica della ricezione, è certamente uno dei teorici che più di altri ha focalizzato l'attenzione sull'esperienza estetica, avviando la propria riflessione a partire da problematiche di natura ermeneutica (rifacendosi, anche polemicamente, a concetti della tradizione gadameriana) e dalla critica ad Adorno e alla sua teoria estetica.

Hans Georg Gadamer aveva definito, per ciò che concerne la struttura – se così possiamo definirla – dell'esperienza ermeneutica, quattro cate-

<sup>7</sup> A questo proposito, Noël Carroll rileva un paradosso: le persone amano cose diverse e sostengono la giustezza e incontestabilità delle loro preferenze, salvo però, secondo Hume, esprimere giudizi sostanzialmente arbitrari e spesso infondati. Carroll ipotizza allora che Hume stia suggerendo una polarità tra gusto volgare e gusto critico: "Even if Hume does presume a distinction between vulgar taste and critical taste (which is far from clear), he has not disentangled liking and assessing. For at the end of his essay, Hume speaks of lingering disagreements between critics due to their dispositions and cultural backgrounds. He says that such critics may have different favorite authors" (Carroll 1984: 188).



gorie: la distanza temporale (*Zeitenabstand*), la storia degli effetti (*Wirkungsgeschichte*), la coscienza della determinazione storica (*Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*) e la fusione di orizzonti (*Horizontverschmelzung*). Ma rispetto a questa quadripartizione che apparentemente tratta in maniera equivalente i vari momenti, in realtà, a parere di Jauss, ciò che viene inaccettabilmente privilegiata è la tradizione, la cui superiorità appare indiscussa. In *Verità e metodo* si legge: “Ciò che è consacrato dalla storia e dall’uso è fornito di una autorità che è ormai diventata universale, e la nostra finitezza storica è definita proprio dal fatto che anche l’autorità di ciò che ci è tramandato, e non solo ciò che possiamo razionalmente riconoscere come valido, esercita sempre un influsso sulle nostre azioni e sui nostri comportamenti” (Gadamer 1992: 329). È interessante notare come in questa posizione gadameriana si ritrovi un’eco della posizione di Hume, per il quale vi è una stretta relazione tra il gusto che segue la regola e l’autorevolezza che resiste nel (e al) tempo: quando il gusto si allontana dalla vera regola, “perde ogni credito e ogni autorità” (RG: 24).

Ma, tornando al dialogo a distanza tra Jauss e Gadamer, il primo sottolinea come, per quanto non si possa negare che l’ultima dimensione diacronicamente data (il presente) sia indissolubilmente connessa con quelle precedenti, ciò che consegue dal discorso gadameriano è un appiattimento dell’orizzonte d’attesa del passato su quello attuale, negando così la temporalità e la storicità del contenuto di verità dell’opera d’arte a favore di una sua eternalizzazione e cristallizzazione (rilievo, questo, che potrebbe essere sollevato anche nei confronti di Hume). Secondo Jauss, Gadamer dimostra di restare prigioniero di una concezione dell’arte che, favorendo il concetto di tradizione, mette da parte il valore ermeneutico della distanza storica. Il rapporto tra il fruitore e il capolavoro (il classico) si svolge in una dimensione non dialogica bensì monologica, dal momento che “per Gadamer, l’esperienza dell’altro costituita dall’esperienza dell’opera si risolve in autocomprensione inquantoché, concependo egli l’opera d’arte – sulla scorta di Heidegger – come messa in opera della *verità*, essa è sempre comprensione di un’unità e di un’identità” (Gentili 1985: xxvii).

Gadamer ammette, rifacendosi anche a Friedrich Schlegel, che il termine “classico” sta a dire che “la portata della forza comunicativa immediata di un’opera è in linea di principio illimitata” (Gadamer 1992: 339), mostrando di essere vicino, in parte, all’idea di capolavoro espressa da Hume e, in parte, a un’altra celebre interpretazione del classico, quella di Italo Calvino (1991), per il quale classico è ciò che non smette mai di dire ciò che ha da dire, e concedendo ancora una volta l’assoluta supremazia all’opera e alla trasmissione che la tradizione ne garantisce, concedendo

nulla al fruitore: “*La comprensione non va intesa tanto come un’azione del soggetto, quanto come l’inserirsi nel vivo di un processo di trasmissione storica*” (Gadamer 1992: 340). Jauss ritiene insostenibile una posizione che scalza in maniera decisa l’attività soggettiva, attiva e poetica del fruitore perché è proprio su questo livello d’analisi che si palesa la specificità dell’*estetica della ricezione*.

L’idea di partenza che sostiene questa prospettiva teorica non è quella di considerare l’opera d’arte come scrigno che contiene un messaggio immutabile al quale il fruitore deve cercare di pervenire, bensì l’idea che il pubblico sia portatore di un’istanza attiva, produttiva, rivendicando la sua centralità per il costituirsi dell’opera.

Jauss tende a privilegiare, nell’ambito dell’esperienza estetica, proprio il momento comunicativo, intersoggettivo, relazionale. Ma a questo elemento, senz’altro importante e decisivo, ne va necessariamente affiancato un altro, che Jauss struttura e argomenta in aperta polemica con Adorno: vale a dire il concetto di “piacere estetico”, considerato “come fonte della forza normativa dell’esperienza estetica” (Jauss 1987: 33). Tutto l’impianto della sua *Apologia dell’esperienza estetica* è frutto di un dialogo critico con la teoria estetica adorniana, orientata verso la definizione di una prassi estetica “nella quale l’ingranaggio dell’industria culturale fa degenerare ogni esperienza estetica [...] in consumo e affermazione dell’esistente”. Rispetto a questo quadro, all’onnipotenza dell’apparenza ideologica possono resistere “solo l’opera d’arte monadica, grazie alla sua negazione determinata, e il suo osservatore che riflette in solitudine e ha rinunciato ad ogni piacere estetico” (Jauss 1987: 32-3).

In questo passaggio sono condensati i due bersagli polemicamente principali di Jauss: la tendenza adorniana a tenere lontana l’arte e l’esperienza estetica da ogni comunicazione e lo screditamento del piacere estetico. In aperta e dichiarata polemica nei confronti di questa impostazione, Jauss propone un modello di esperienza estetica intesa come liberazione *da e per* qualcosa, una liberazione che può compiersi su tre diversi piani: “la coscienza come produttività che crea un mondo come sua propria opera, la coscienza come ricettività che determina una possibilità di percepire il mondo diversamente da come esso si presenta, ed infine – aprendo l’esperienza soggettiva all’intersoggettività – l’accordo con un giudizio richiesto dall’opera o l’identificazione con norme dell’agire in essa tracciate e che devono essere necessariamente determinate” (Jauss 1985: 11).

Quel che appare interessante è verificare come l’impostazione che Hume dà al problema del gusto rappresenti un primo colpo inferto

all'estetica della produzione a favore di quella che, due secoli dopo, prenderà il nome di "estetica della ricezione". È evidente come il fulcro dell'analisi del filosofo scozzese ponga come decisiva la posizione del fruitore, al di qua di ogni argomentazione relativa alla qualità, raffinatezza o delicatezza del gusto e del sentimento. Preliminare alla ricerca di qualsiasi regola del gusto pare essere proprio la centralità del soggetto fruitore che si presenta non solo, nell'ottica di un'estetica soggettivistica, come colui che ha la capacità di contemplare la bellezza che, altrimenti, non sussisterebbe (dal momento che non è una proprietà delle cose), ma è anche contemporaneamente produttore e destinatario (come artista e come soggetto fruitore) di un'azione emancipatrice e trasformatrice. Jauss mette in stretta connessione il momento ricettivo, quello del godimento dell'arte e quello della formazione del gusto, riprendendo il percorso tracciato da Hume e, in qualche modo, condividendone parte degli esiti, in particolare quelli relativi alla capacità dell'arte di migliorare noi stessi e il nostro rapporto con il mondo. Si tratta di una vera e propria prassi trasformatrice che in Jauss si presenta, come detto, nella forma della liberazione *da* e *per* qualcosa e che in Hume si esplica nella connessione tra buon gusto e buon senso e dalle conseguenze positive di tale relazione:

Il buon gusto è, in qualche misura, assimilabile al buon senso, o almeno ne dipende a tal punto da esserne inseparabile. Per giudicare correttamente una composizione di genio, bisogna adottare numerosi punti di vista, porre a raffronto molti casi particolari, e si richiede una tale conoscenza della natura umana che, se non si possiede il giudizio più sano, non si potrà mai esercitare su tali cose una critica accettabile. E questo è un altro motivo della necessità di coltivare il gusto per le arti liberali. Con un tale esercizio la nostra capacità di giudicare verrà rafforzata, ci formeremo delle nozioni più giuste sulla vita, e molte cose che rallegrano o affliggono gli altri ci appariranno troppo frivole per attirare la nostra attenzione, e così, a poco a poco, perderemo quella delicatezza ed eccitabilità della passione che è così importuna. (*DGP*: 37)

Va detto che la relazione tra buon gusto e buon senso rinvia, in Hume, alla relazione tra estetica e morale: "Many of the arguments in Hume's work that bear on aesthetics must be based on parallels that Hume himself suggests between aesthetic and moral emotions" (Townsend 2001: 137). Nonostante le differenze che emergono tra emozioni estetiche ed emozioni morali, laddove le seconde sembrano incidere maggiormente sulla sfera pratica ("A possible difference between moral and aesthetic emotions lies in the ability of sentiment to influence

action” [Townsend 2011: 139]), alle prime è comunque riconosciuta la capacità di avvicinarci alla virtù. Siamo, evidentemente, al cospetto di un motivo tipico dell'estetica settecentesca (da Shaftesbury a Kant) che qui viene solo richiamato, ma che non verrà ulteriormente discusso.

### 2.3. *Dickie e la teoria istituzionale dell'arte*

C'è poi un'ultima teoria che mi interesserebbe far interagire con alcune intuizioni di Hume, quella di George Dickie.

A dire il vero, è già lo stesso filosofo americano a sottolineare il profilo, per certi aspetti, quasi novecentesco della teoria di Hume. Secondo Dickie, essa è la più riuscita tra le teorie del gusto del XVIII secolo perché, pur essendo stata formulata con un linguaggio e una sensibilità settecenteschi, ha qualcosa di simile alle teorie del XX secolo. Ad esempio, prosegue Dickie,

He makes no attempt to draw conclusions about the nature of or even about the existence of a faculty of taste, which was a set piece for eighteenth-century theorizing. Moreover, he does not try to limit his discussion to a few categories such as the beautiful and the sublime. He speaks casually of many 'beauties' and 'blemishes'; in this regard, his theory in important ways resembles Frank Sibley's notion of aesthetic qualities. (Dickie 1996: 4)<sup>8</sup>

In effetti, in un ipotetico raffronto tra le tesi di Sibley e quelle di Hume, è possibile rinvenire alcuni elementi di continuità. Oltre al fatto, più generale, che “in Gran Bretagna [...] è sempre restato particolarmente vivo il pensiero di Hume” (Velotti 2008: 143), Sibley sembra recuperare una tesi di fondo difesa da Hume, quella per la quale i concetti estetici, a partire dalla bellezza, non si riferiscono a qualità proprie dell'oggetto e che, data questa loro connotazione, non possono determinare giudizi validi universalmente. Vi è una netta distinzione, in Sibley, tra proprietà estetiche e proprietà non-estetiche. Le seconde, predicabili attraverso l'utilizzo di termini che potenzialmente co-abitano entrambi gli ambiti (estetico e non-estetico), non implicano l'esercizio del gusto: per poterle cogliere, sarà sufficiente possedere capacità percettive e cognitive ordinarie. Pur essendo in insuperabile legame con le proprietà non-estetiche (un suono è semplicemente suono, colto nelle sue proprietà

<sup>8</sup> Cfr. Sibley 1983.

non-estetiche, ma può successivamente essere giudicato *duro, bello, penetrante*, ecc.: il secondo passaggio non può prescindere, tuttavia, dal primo), quelle estetiche richiedono l'intervento del *gusto* (analogo a quello che abbiamo definito *buon gusto*<sup>9</sup>). Nel caso delle proprietà non-estetiche, inoltre, siamo di fronte a condizioni che necessariamente determinano una sola formulazione, sulla quale tutti non possono che convenire (se un colore è rosso, lo è per chiunque). Nel caso delle proprietà estetiche, invece, il ricorso a termini estetici (quel rosso è vivace, spento, brillante, ecc.) si configura come una risposta "di gusto a sollecitazioni veicolate da aspetti di per sé non estetici. Il compito non è allora di percepire qualcos'altro, né di passare dalla percezione all'interpretazione, ma di percepire diversamente, ed è a questo che addestrano i discorsi riusciti dei critici, con le loro differenti strategie" (Matteucci 2008: 79).

Ma torniamo ora alle argomentazioni di Dickie. Egli rileva come il saggio di Hume sia particolarmente breve, tanto da dare l'impressione di essere stato scritto in modo frettoloso e superficiale. Tuttavia, al netto di una certa incompletezza, la trattazione dei principi del gusto e quella relativi ai buoni e ai cattivi critici, secondo il filosofo americano, si scontrano con due problemi distinti: il problema della scoperta dei principi della critica e il problema della scoperta dei critici buoni (Dickie 1996: 124).

L'attenzione posta da Dickie a questi aspetti ci induce a mettere in relazione l'intuizione humeana con la sua teoria istituzionale dell'arte che collochiamo all'interno del dibattito statunitense di matrice analitica sviluppatosi tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta. La tradizione analitica, in particolare quella che fa capo a Danto e a Dickie, ha sostanzialmente rifiutato l'esperienza estetica, rivolgendo l'attenzione a una definizione dell'arte che potesse fare a meno di questa nozione. Come precisa Paolo D'Angelo, è da queste premesse che nascono le teorie istituzionali e procedurali dell'arte, che prescindono dalle qualità estetiche dell'oggetto e mettono al centro le possibilità di una sua individuazione come opera d'arte (D'Angelo 2007: 111-22).

Con la sua teoria istituzionale dell'arte, abbozzata per la prima volta nel 1969, ma poi ampiamente esposta in *Art and the aesthetic*. An

<sup>9</sup> Sibley precisa che il suo interesse teorico si concentra sulla questione propriamente linguistica relativa alla distinzione di estetico e non-estetico, arrestandosi sulle soglie del giudizio valutativo, di quello che egli definisce "verdetto" (*verdict*) (cfr. Sibley 2001: 33-51).

*institutional analysis* (Dickie 1969; 1974), Dickie intende l'arte come una pratica inserita all'interno di una trama di *rapporti sociali* che ne definisce le caratteristiche. L'*artworld*, definito da Danto appena pochi anni prima (Danto 1964), appare a Dickie una categoria che ben si poteva inserire nel quadro da lui ipotizzato, all'interno del quale le istituzioni si configurano non come semplici strumenti di mediazione tra artisti e pubblico, quanto come coloro che conferiscono a un oggetto lo statuto di opera d'arte. Un'opera d'arte, per Dickie, è un artefatto e un complesso di proprietà in virtù delle quali gli viene conferito lo *status* di candidato all'apprezzamento da una o più persone che agiscono per conto di una determinata istituzione sociale (il mondo dell'arte) (Dickie 1974: 33-4).

Paolo D'Angelo (2008) sottolinea come la seconda condizione sia decisamente più problematica, a partire dalla formula di "conferimento di status". Dickie – secondo D'Angelo – ha in mente un procedimento simile a quelli che avvengono nel campo del diritto o delle istituzioni statuali, vale a dire un iter che segue un protocollo, appunto, istituzionale molto ben definito. Ma il "mondo dell'arte" agisce come qualsiasi altra istituzione per come la intendiamo comunemente? Dickie sembra tentennare, presentando il mondo dell'arte come qualcosa di simile alle istituzioni, ma meno rigido o, quanto meno, con un grado di formalizzazione meno accentuato. Tanto poco stringenti sarebbero i requisiti utili per farne parte che, come scrive lo stesso Dickie e come ricorda D'Angelo, qualunque persona che considera se stessa come membro del mondo dell'arte ne è per ciò stesso membro. A questo si aggiunge la complicazione ermeneutica implicata dalla formula "candidato all'apprezzamento". Se l'apprezzamento di cui parliamo è tale solo se emerge dal mondo dell'arte, siamo effettivamente ingabbiati all'interno di un circolo vizioso: "sappiamo che cosa è l'arte solo se sappiamo cos'è il mondo dell'arte e, all'inverso, possiamo sapere che cos'è il mondo dell'arte solo se sappiamo già che cos'è l'arte" (D'Angelo 2008: 17).

A questo punto, Dickie è costretto a puntualizzare e riformulare la sua ipotesi. Lo farà in *The art circle*, proponendo una definizione costruita su cinque elementi di fondo: un artista è tale se partecipa in modo consapevole alla realizzazione di un'opera; un'opera d'arte è un artefatto creato appositamente per essere presentato al mondo dell'arte; il pubblico del mondo dell'arte è costituito da persone preparate a comprendere ciò che gli viene presentato; il mondo dell'arte è un insieme composto da tutti i sistemi dei mondi dell'arte; il mondo dell'arte è il perimetro entro il quale un'opera d'arte viene presentata al pubblico del mondo dell'arte (D'Angelo 2008: 17).

La teoria istituzionale dell'arte, anche in questa formulazione riveduta e corretta, non appare particolarmente solida e mantiene, tutto sommato, un certo grado di vaghezza. Quel che qui si voleva tuttavia sottolineare è il fatto che Hume, nella sua teoria del gusto, in qualche modo presenta una sorta di teoria istituzionale dell'arte *ante litteram*, nella forma della teoria istituzionale del gusto. Mutuando le formulazioni di Dickie, potremmo dire che per Hume un'opera d'arte che possa dirsi bella è il risultato di approvazione o, se ritenuta brutta, di biasimo da parte di coloro che sono dotati "di quella *delicatezza* dell'immaginazione" (RG: 18) preliminarmente a qualsiasi appropriato giudizio estetico. Attraverso la pratica e l'esperienza<sup>10</sup>, proprie del pubblico che fa parte del mondo dell'arte, "chi è abituato a vedere, a esaminare, a soppesare le diverse opere che sono state ammirate in epoche e in paesi diversi, può classificare i meriti di un'opera sottoposta al suo esame e assegnarle il giusto posto fra le produzioni del genio" (RG: 23).

Inoltre, l'espressione finale, "assegnare il giusto posto fra le produzioni del genio", suona affine al conferimento dello status di opera d'arte di cui parlava Dickie che, per quanto ambiguo e problematico, pare risuonare già nelle parole di Hume. In entrambi i casi, la produzione del genio e l'opera d'arte vanno riconosciute come tali a seguito di un processo che vede come protagonisti gli esperti, i critici, quindi solo coloro che abitano i mondi dell'arte.

### 3. Conclusioni provvisorie

Per tentare di tirare le fila del discorso fin qui condotto, potremmo dire che quello che si è cercato di verificare in queste pagine è la possibilità di istituire un dialogo a distanza tra taluni elementi che caratterizzano alcune teorie estetiche del Novecento con la teoria del gusto di Hume (ma anche con singole intuizioni che emergono dalla lettura dei saggi *La regola del gusto* e *La delicatezza del gusto e della passione*). Un tentativo di questo genere – che può configurarsi quasi come una forma (si auspica, fruttuosa) di "violenza ermeneutica", come l'avrebbe definita Mario Signore – non mira al perseguimento di una difficile attualizzazione di una teoria, quella humeana, pienamente radicata in un orizzonte

<sup>10</sup> Per una lettura critica del ruolo dell'esperienza nella teoria del gusto di Hume, cfr. Gatti 2011.

culturale, filosofico e geografico molto preciso, quanto invece a solleccitare la ricerca, nel pensiero del XX e XXI secolo, di elementi riconducibili a tesi elaborate nel XVIII secolo. Questo percorso, nonostante la distanza temporale e concettuale, sembrerebbe poter essere esplorato anche a partire da processi, interrogativi e questioni che paiono ripresentarsi ciclicamente: a) la bellezza è oggettiva o soggettiva?; b) lo scarto tra gusto e buon gusto è giustificabile? E, in caso di risposta affermativa, come si configura il passaggio da un livello all'altro? E quello del buon gusto è un traguardo raggiungibile da tutti?; c) la normatività del buon gusto in campo artistico può essere estesa alla fruizione e al giudizio di forme espressive ed esperienze estetiche che, al pari di quelle oggetto d'indagine dei filosofi del Settecento, provocano uno specifico piacere che potremmo definire "estetico"?; d) le possibilità offerte dai nuovi mezzi di comunicazione di prendere liberamente posizione rispetto alla qualità dei prodotti artistici e culturali e, per converso, il ridimensionamento del ruolo (anche sociale) dei cosiddetti "critici di professione" (Lavagetto [2005], a tal riguardo ha parlato di "eutanasia della critica") confermano o smentiscono le tesi di Hume?

Si potrebbe allora cercare non tanto, come detto, di rendere attuale un pensiero che difficilmente potrebbe esserlo, quanto di verificare quanto di "humeano" c'è nella società (occidentale) del terzo millennio e nelle principali teorie estetiche contemporanee. In definitiva, è evidente come il quadro teorico generale entro il quale si collocano le tesi novecentesche richiamate (e le altre possibili) sia eccezionalmente differente, ma questo non impedisce di individuare in esse alcune tracce di un pensiero, quello di Hume e di diversi filosofi e teorici a lui coevi, che appare ai lettori contemporanei ancora produttivo e fecondo.

#### Bibliografia

Adorno, Th.W., *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto* (1938), in Id., *Dissonanze*, tr. it. G. Manzoni, Milano, Feltrinelli, 1990, pp. 7-51.

Adorno, Th.W., *Introduzione alla sociologia della musica* (1962), tr. it. G. Manzoni, Torino, Einaudi, 1971.

Adorno, Th.W., *Riflessioni sulla critica musicale* (1967), tr. it. M. Buovolo Ullrich, in V. Cuomo (a cura di), *Theodor W. Adorno. La musica, i media e la critica*, Napoli, Tempo lungo, 2002, pp. 75-93.

Adorno, Th.W., *Teoria estetica* (1970), a cura di F. Desideri, G. Matteucci, tr. it. G. Matteucci, Torino, Einaudi, 2009.



- Calvino, I., *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991 (testo tratto da *Italiani, vi esorto ai classici*, "L'Espresso", 28 giugno 1981, pp. 58-68).
- Carroll, N., *Hume's standard of taste*, "The journal of aesthetics and art criticism", n. 2 (1984), pp. 181-94.
- Croce, B., *Appendice. Le due scienze mondane: l'estetica e l'economica*, in Id., *Breviario di estetica* (1913), Bari, Laterza, 1969, pp. 141-56.
- Croce, B., *Il concetto di decadenza*, "La Critica", n. 32 (1934), pp. 157-60.
- D'Angelo, P., *La critica dell'esperienza estetica nella filosofia analitica angloamericana*, in L. Russo (a cura di), *Esperienza estetica. A partire da John Dewey*, "Aesthetica Preprint. Supplementa", n. 21 (2007), pp. 111-22.
- D'Angelo, P., *La definizione dell'arte*, in Id. (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 3-36.
- D'Angelo, P., *Estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- Danto, A.C., *The artworld*, "Journal of philosophy", n. 19 (1964), pp. 571-84.
- Dickie, G., *Defining art*, "American philosophical quarterly", n. 3 (1969), pp. 253-6.
- Dickie, G., *Art and aesthetic: an institutional analysis*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1974.
- Dickie, G., *The century of taste: the philosophical odyssey of taste in the eighteenth century*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1996.
- Fanizza, F. (a cura di), *Il consumo d'arte nella Francia del Settecento*, Bari, Cacucci, 2000.
- Fanizza, F., Presentazione a *La Font de Saint-Yenne, Riflessioni e sentimenti sullo stato delle arti francesi*, a cura di F. Fanizza, Bari, Cacucci, 2002.
- Franzini, E., *L'estetica del Settecento* (1995), Bologna, il Mulino, 2002.
- Gadamer, H.G., *Verità e metodo* (1960), tr. it. G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1992.
- Gatti, A., *Hume's taste for standards. Experience and aesthetic judgement reconsidered*, "I castelli di Yale", n. XI (2011), pp. 131-43.
- Gentili, C., Introduzione a H.R. Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica* (1972), tr. it. C. Gentili, Torino, Einaudi, 1985.
- Guyer, P., *A history of modern aesthetics*, vol. 1: *The eighteen century*, New York, Cambridge University Press, 2014.
- Habermas, J., *Storia e critica dell'opinione pubblica* (1962), tr. it. A. Illuminati, F. Masini, W. Perretta, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Hume, D., *La delicatezza del gusto e della passione* (1741), in *La regola del gusto e altri saggi*, a cura di G. Preti, con una nota di F. Minazzi, Milano, Abscondita, 2017, pp. 35-9 (= DGP).
- Hume, D., *La regola del gusto* (1757), in *La regola del gusto e altri saggi*, a cura di G. Preti, con una nota di F. Minazzi, Milano, Abscondita, 2017, pp. 11-33 (= RG).
- Jauss, H.R., *Apologia dell'esperienza estetica* (1972), tr. it. C. Gentili, Torino, Einaudi, 1985.

- Jauss, H.R., *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol. I: *Teoria e storia dell'esperienza estetica* (1982), tr. it. B. Argenton, Bologna, il Mulino, 1987.
- Jessop, Th.E., *Hume: philosopher or psychologist? A problem of exegesis*, in A.-L. Leroy et al., *Studi su Hume*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 48-64.
- Kivy, P., *The seventh sense: Francis Hutcheson and eighteenth-century British aesthetics* (1976), Oxford-New York, Oxford University Press, 2003<sup>2</sup>.
- Korsmeyer, C.W., *Hume and the foundations of taste*, "The journal of aesthetics and art criticism", n. 2 (1976), pp. 201-15.
- Lavagetto, M., *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005.
- Levinson, J., *Hume's standard of taste: the real problem*, "The journal of aesthetics and art criticism", n. 3 (2002), pp. 227-38.
- Matteucci, G., *Le proprietà estetiche*, in P. D'Angelo (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- Mothersill, M., *Hume and the paradox of taste*, in G. Dickie, R. Sclafani, R. Roblin (eds.), *Aesthetics: a critical anthology*, New York, St. Martin's Pr., 1989, pp. 269-86.
- Ribeiro, A.C., *Aesthetic luck*, "The monist", n. 1 (2018), pp. 99-113.
- Scruton, R., *Taste and order*, in B. Babich (ed.), *Reading David Hume's "Of the standard of taste"*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2019, pp. 67-76.
- Sertoli, G., *Il gusto nell'Inghilterra del Settecento*, in L. Russo (a cura di), *Il Gusto. Storia di una idea estetica*, Palermo, Aesthetica, 2000, pp. 79-125.
- Serravezza, A., *Le radici dell'estetica musicale*, in P. Gozza, A. Serravezza, *Estetica e musica. L'origine di un incontro*, Bologna, Clueb, 2004.
- Sibley, F., *Essays on aesthetics*, Philadelphia, Temple University Press, 1983.
- Sibley, F., *Approach to aesthetics: collected papers on philosophical aesthetics*, ed. by J. Benson, B. Redfern, R. Cox, Oxford-New York, Oxford University Press, 2001.
- Stradella, A., *The fiction of the standard of taste: David Hume on the social constitution of beauty*, "The journal of aesthetic education", n. 4 (2012), pp. 32-47.
- Townsend, D., *Hume's aesthetic theory: taste and sentiment*, London-New York, Routledge, 2001.
- Velotti, S., *Il giudizio estetico*, in P. D'Angelo (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 140-172.