

saggi di
Marco Bresadola
Francesca Cappelletti
Sandro Cardinali
Filippo Domenicali
Salvatore Finistrella
Elio Franzini
Andrea Gatti
Paola Goretti
Massimo Montanari
Sandra Rossetti
Paola Spinozzi
Giorgio Stabile
Silvana Vecchio
Ranieri Varese
Paola Zanardi

i castelli di yale 2009
l'infinita varietà del gusto

i castelli di yale

quaderni di filosofia
2009

«...come i castelli di Yale, che si distinguono
fra loro per frazioni di millimetro»

M. Horkheimer - Th.W. Adorno, *La dialettica dell'Illuminismo* (1947),
trad. it. Torino, Einaudi, 1966; rist. 1976, p. 166.

I castelli di Yale, diversi l'uno dall'altro
solo per frazioni di millimetro, sono edifici davvero
singolari. Come si legge appena prima del passo citato,
essi sono addirittura prodotti in serie.

In realtà, queste strane costruzioni – che il lettore
immagina far corona al campus della Yale University –
devono la loro precaria esistenza ai curatori dell'edizione
italiana dell'opera di Horkheimer e Adorno.

Nell'originale tedesco, esse sono, assai più prosaicamente,
«die Yaleschlösser», ovvero le serrature Yale.

I castelli di Yale – materializzazione di una svista,
parenti postmoderni di altre costruzioni metaforiche
tradizionalmente frequentate dalla teoria filosofica,
come i castelli di Spagna, i castelli in aria e i castelli
di carte – ci sono sembrati offrire un titolo adatto
per una rivista di filosofia.

€ 18,00
ISBN 978-88-7115-709-2



IL POLIGRAFO

i castelli di yale

2009



i castelli di yale

quaderni di filosofia

**l'infinita varietà del gusto
filosofia, arte e storia
di un'idea dal Medioevo
all'età moderna**

I L P O L I G R A F O



i castelli di yale

quaderni di filosofia

a. X, n. 10, 2009

direzione

Giancarlo Carabelli

Mario Miegge

redazione

Marco Bertozzi

Marco Bresadola

Sandro Cardinali

Silvana Vecchio

Paola Zanardi

direttore responsabile

Giancarlo Carabelli

sede della redazione

Dipartimento di Scienze Umane

Facoltà di Lettere e Filosofia

44100 Ferrara - via Savonarola, 38

tel. 0532 293518 / 293520 - fax 0532 293508

e-mail crq@unife.it

abbonamento biennale

Italia: privati € 32,00 - biblioteche e istituzioni € 36,00

Esteri: privati € 48,00 - biblioteche e istituzioni € 52,00

(per i paesi extraeuropei supplemento di € 8,00)

da versare sul c.c.p. 10899359 intestato a Il Poligrafo casa editrice srl
via Cassan, 34 - 35121 Padova - Italia (indicare la causale)

amministrazione

Il Poligrafo casa editrice

35121 Padova - piazza Eremitani - via Cassan, 34

tel. 049 8360887 - fax 049 8360864

e-mail casaeditrice@poligrafo.it

Tribunale di Padova, in attesa di registrazione

© copyright novembre 2010

Il Poligrafo casa editrice srl

ISBN 978-88-7115-709-2

indice

IL TEMA

L'infinita varietà del gusto

Filosofia, arte e storia di un'idea dal Medioevo all'età moderna

- 9 **Francesca Cappelletti e Paola Zanardi**
Introduzione
- 13 **Giorgio Stabile**
Sulla fisiologia del gusto: dal palato alla mente
- 27 **Silvana Vecchio**
Gusto, piacere, peccato nella cultura medievale
- 41 **Massimo Montanari**
Dal gusto gastronomico al buon gusto intellettuale.
Le radici medievali di un percorso culturale 'moderno'
- 51 **Paola Goretti**
Il gusto del vestire nelle corti padane tra Cinque e Seicento
- 65 **Elio Franzini**
Gusto e giudizio nell'estetica del Settecento
- 75 **Andrea Gatti**
Le oscillazioni del gusto.
Teoria e prassi del giudizio estetico in età moderna
- 91 **Paola Spinozzi**
Anti-pittorialismo sublime e ragione etica:
la dialettica del gusto nella *Inquiry* di Edmund Burke
- 103 **Ranieri Varese**
Il gusto della città
- 115 **Marco Bresadola e Sandro Cardinali**
Dalla tazzina del diavolo al mondo in una tazza

LE RECENSIONI

- 135 Francesco Remotti, *Contro Natura. Una lettera al Papa*
(Salvatore Finistrella)
- 139 Michel Foucault, *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France (1984)*
(Filippo Domenicali)
- 142 *Pensiero e giustizia in Simone Weil*, a cura di S. Tarantino
(Sandra Rossetti)

IL TEMA

**L'INFINITA VARIETÀ DEL GUSTO
FILOSOFIA, ARTE E STORIA
DI UN'IDEA DAL MEDIOEVO
ALL'ETÀ MODERNA**

Paola Spinozzi

Anti-pittorialismo sublime e ragione etica: la diletta del gusto nella *Inquiry* di Edmund Burke

1. *Il nucleo e le diramazioni*

In *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) il gusto ha un campo di pertinenza ampio. La definizione del bello e del sublime e le loro manifestazioni nella letteratura e nelle arti figurative costituiscono il nucleo delle riflessioni estetiche intorno alle quali Edmund Burke articola la sua teoria del linguaggio incentrata su un gusto anti-pittorialista. Nel saggio introduttivo che aggiunse alla seconda edizione, pubblicata nel 1759, egli sviluppa un discorso intorno all'etica del gusto per mostrare come l'apprezzamento dell'arte abbia profonde diramazioni nella sfera sociale. Rielaborando le concezioni empiriste riguardo alle facoltà cognitive e critiche, Burke si prefigge non solo di identificare le passioni suscitate dalla fruizione artistica e di indagare le specifiche modalità espressive attribuibili al codice verbale e visivo, ma anche di comprendere quali siano i tratti comuni o individuali, innati o acquisibili, essenziali o variabili nei criteri di giudizio e di apprezzamento. La riflessione burkeana sul gusto mostra la coesistenza di speculazioni estetiche e obiettivi etici, che genera una dialettica irresolubile e al contempo vitalizzante.

2. *Empirismo e pittorialismo*

L'indagine di Burke è rivolta alle teorie formulate dagli empiristi sulle relazioni fra immagini naturali, impressioni elaborate dall'immaginazione e funzione del linguaggio, alla dottrina dell'*ut pictura poësis*¹ e alla classificazio-

¹ Per un'ampia disamina del *topos* dell'*ut pictura poësis* dall'antichità al Neoclassicismo vd. J.H. HAGSTRUM, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1958. Sul periodo compreso fra la metà del Cinquecento e la metà del Seicento vd. R.W. LEE, *Ut pictura poësis: The Humanistic Theory of Painting*, "Art Bulletin", XXII, 1940, pp. 197-269, poi New York, W.W. Norton & Co., 1967.

ne delle arti formulata da Joseph Addison sulla base di parametri pittorialisti. Partendo da una nozione di matrice empirista, secondo cui l'immaginazione non può produrre nulla di assolutamente nuovo, ma solo variare la disposizione di idee percepite attraverso i sensi², Burke sviluppa la propria teoria anti-pittorialista.

Nel primo capitolo del *Leviathan* (1651) Hobbes sostiene che il ragionamento non può prescindere dalle facoltà esercitate attraverso i sensi: "There is no conception in a man's mind which hath not at first, totally, or by parts, been begotten upon the organs of sense"³. Anche l'immaginazione può essere esercitata solo su "those things which have been formerly perceived by sense, either all at once, or by parts at several times"⁴. Poiché i sensi attivano sia ciò che l'uomo elabora concettualmente sia ciò che immagina, la funzione primaria affidata al linguaggio è di rendere con chiarezza e precisione i processi sensoriali.

Nel terzultimo capitolo dell'*Essay Concerning Human Understanding* (1688), Locke si sofferma sull'entusiasmo e pone in rilievo che nell'atto della percezione il perseguimento dell'oggettività deve misurarsi con le interferenze causate da valutazioni soggettive. Coloro che attribuiscono totale affidabilità a ciò che percepiscono devono comprendere che la convinzione di possedere grandi capacità di discernimento è spesso auto-indotta. Il desiderio presuntuoso di acquisire conoscenza non attraverso la ricerca razionale e la verifica, ma grazie ad una repentina folgorazione, diviene il bersaglio dell'ironia lockeana:

[...] when once they are got into this way of immediate revelation, of illumination without search, and of certainty without proof, and without examination; it is a hard matter to get them out of it. Reason is lost upon them, they are above it: they see the light infused into their understandings, and cannot be mistaken; it is clear and visible there. [...] Thus they support themselves, and are sure reason hath nothing to do with what they see and feel in themselves: what they have a sensible experience of admits no doubt, needs no probation.⁵

Locke prosegue esaminando gli effetti che la stolidità convinzione di sapere, vedere e sentire produce sul linguaggio: la presunta lucidità delle per-

² E. BURKE, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful; with an Introductory Discourse Concerning Taste, and Several Other Additions* [1759], London, Thomas M. Lean, 1823, p. 12 ("Introduction. On Taste").

³ TH. HOBBS, *Leviathan* [1651], ed., with an Introd. and Notes, by J.C.A. Gaskin, Oxford, Oxford Univ. Press, 1996, p. 9 ("Chapter One, Of Sense").

⁴ *Ivi*, p. 12 ("Chapter Two. Of Imagination").

⁵ J. LOCKE, *Essay Concerning Human Understanding* [1688], London, J. and G. Offor, 1819, p. 266 ("Chapter XIX. Of Enthusiasm", "8. Enthusiasm mistaken for seeing and feeling").

cezioni sollecita l'uso di metafore che tentano di convalidare, attraverso affermazioni tautologiche, ciò che non possono provare attraverso spiegazioni razionali⁶.

Nella sezione dedicata all'origine delle idee in *An Inquiry Concerning Human Understanding* (1748), Hume sostiene che l'immaginazione o la memoria di una percezione non potranno mai eguagliare la potenza della percezione stessa. Similmente la descrizione letteraria non potrà mai presentare un paesaggio come se fosse reale:

[...] there is a considerable difference between the perceptions of the mind, when a man feels the pain of excessive heat, or the pleasure of moderate warmth, and when he afterwards recalls to his memory this sensation, or anticipates it by his imagination. These faculties may mimic or copy the perceptions of the senses; but they never can entirely reach the force and vivacity of the original sentiment. [...] they represent their object in so lively a manner, that we could almost say we feel or see it: But [...] they never can arrive at such a pitch of vivacity, as to render these perceptions altogether undistinguishable. All the colours of poetry, however splendid, can never paint natural objects in such a manner as to make the description be taken for a real landskip. The most lively thought is still inferior to the dullest sensation.⁷

Gli empiristi esplorano come si forma un'impressione, si elabora un'idea, si prova una passione, e si interrogano su come sia possibile esprimerle in una rappresentazione verbale oppure visiva. La resa di impressioni e sensazioni in forma di parola oppure d'immagine è una questione cruciale. Lo è anche per Hume, nonostante egli affermi l'impossibilità di evocare sentimenti tanto intensi quanto quelli generati dall'esperienza o dalla fruizione diretta. Attribuendo un'importanza primaria alla capacità umana di esercitare le facoltà sensoriali, soprattutto visive, gli empiristi apprezzano il linguaggio che possiede forza iconica, prediligono le parole che sanno visualizzare. Come ricorda Jules David Law, fra le concezioni di Locke e la teoria dell'*ut pictura poësis* si palesano corrispondenze che sono riconducibili al chiaro primato che il filosofo assegna alle sensazioni visive⁸.

Fra il Seicento e il Settecento le poetiche pittorialiste si nutrono delle teorie degli empiristi. In *The Pleasures of the Imagination* (1712) Joseph Addison sostiene che le opere *sculptite* sono in massimo grado mimetiche ed esprimo-

⁶ *Ivi*, pp. 266 s. ("Chapter XIX. Of Enthusiasm", "9. Enthusiasm how to be discovered").

⁷ D. HUME, *An Enquiry Concerning the Human Understanding, and an Enquiry concerning the Principles of Morals*, Reprinted from the Posthumous Edition of 1777 and Edited, with an Introd., Comparative Table of Contents, and an Analytical Index by L.A. Selby-Bigge, Oxford at the Clarendon Press, 1844, p. 14 ("Section II. Of the Origin of Ideas").

⁸ Vd. J.D. LAW, *Introduction a The Rhetoric of Empiricism: Language and Perception from Locke to I.A. Richards*, Ithaca-N.Y.-London, Cornell Univ. Press, 1993, pp. 11-18: 8.

no valori tattili, oltre che visivi, riproducendo linee, contorni, volumi e superfici. Mentre la *pittura* mostra grande rassomiglianza con la cosa, alla quale è legata da un rapporto analogico, le *descrizioni* riproducono l'oggetto impiegando un linguaggio totalmente 'altro', di sillabe e parole. È costituito da una componente arbitraria, il legame fra l'oggetto della visione e la *musica*, che sostituisce i suoni puri alle sensazioni visive, anche se i grandi musicisti possono impressionare l'immaginazione dell'ascoltatore evocando il mondo naturale oppure rendendo stati emotivi. Addison sostiene che i più intensi piaceri dell'immaginazione siano generati non tanto dalla visione diretta delle cose e neppure dalle opere d'arte figurativa che le rappresentano accuratamente, ma dalle descrizioni. Le più intense qualità pittoriche sono suscitate della creatività verbale. Il gusto di Addison per il linguaggio pittorialista si manifesta con evidenza nella convinzione che la scrittura possa creare immagini che superano in vivezza le immagini della natura:

Words, when well chosen, have so great a Force in them, that a Description often gives us more lively Ideas than the Sight of Things themselves. The Reader finds a Scene drawn in Stronger Colours, and painted more to the Life in his Imagination, by the help of Words, than by an actual Survey of the Scene which they describe. In this Case the poet seems to get the better of Nature; he takes, indeed, the Landskip after her, but gives it more vigorous Touches, heightens its Beauty, and so enlivens the whole Piece, that the Images which flow from the Objects themselves appear weak and faint, in Comparison of those that come from the Expressions.⁹

Il presupposto secondo cui il linguaggio verbale può esprimere fini qualità pittoriche induce la letteratura e le arti visive a fronteggiarsi. Le percezioni producono impressioni e poi idee, che il pittore e lo scultore restituiscono attraverso immagini dipinte, il poeta e lo scrittore attraverso immagini in forma di parola. Quando ricerca il pittorialismo, la scrittura entra in competizione con la pittura, perché utilizza la parola per creare, durante la lettura, effetti visivi simili a quelli che la pittura suscita con il pennello e i colori sulla tela. Secondo Addison la rappresentazione che consegue i più alti esiti pittorialisti non è la pittura, ma la descrizione.

Poiché la correlazione fra l'impressione originaria, l'elaborazione dell'idea e la parola deve essere espressa con vivacità e forza immaginifica, ma anche con concretezza, le immagini verbali della scrittura pittorialista utilizzano cautamente metafore e figure retoriche ricercate. In Gran Bretagna fra il Seicento e il Settecento l'abbondanza di tropi era considerata decorativa,

⁹ J. ADDISON, *The Spectator*, ed. by Gregory Smith, with an Introd. by Peter Smithers, London, Dent & Sons Ltd., 1945 (1907), III, p. 292 ("The Pleasures of the Imagination", No. 416, Friday, June 27, 1712).

superflua, tipica di una forma ormai antiquata di linguaggio ornato¹⁰. Agli artifici stilistici che possono generare disorientamento nel lettore lo scrittore deve sostituire immagini verbali che evidenzino chiari riferimenti alla realtà sensibile.

Jean H. Hagstrum pone in rilievo come nelle concezioni di Addison il momento *naturale* di osservazione della natura sia seguito da un momento *psicologico* di mediazione fra ciò che la realtà esterna mostra e ciò che essa produce nella mente dell'osservatore¹¹. L'enfasi sulla cosa vista, non più sul processo del vedere, segna, in Gran Bretagna, il passaggio a un nuovo concetto di rappresentazione, basato sulla psicologia della percezione di matrice empirista: sono i fenomeni naturali ad ispirare l'artista, ma la visione dell'oggetto diviene rappresentazione dopo essere stata mediata da un processo mentale.

3. "What is said of Helen"

In *A Philosophical Inquiry* Burke afferma chiaramente che, benché l'atto dell'imitare sia connaturato all'uomo ed essenziale all'apprendimento, la mimesi della natura, seppur piacevole, non sommuove l'animo. Se l'oggetto rappresentato in poesia o in pittura non suscita il desiderio di ammirare l'oggetto reale, la mimesi è debole; se il lettore o l'osservatore aspirano alla visione dal vero, lo scrittore o il pittore hanno saputo mostrare efficacemente le qualità che la cosa in sé già possiede. Per Burke la mimesi non arricchisce la natura, non introduce alcuna componente, né in pittura né in poesia¹².

Poiché, descrivendo, lo scrittore non intensifica la sensazione di vividezza che si prova quando si osserva la natura, ma presenta piuttosto un'idea parziale della cosa descritta, la parola mostra i propri limiti ed al contempo svela la propria versatilità. Insufficiente a comunicare l'idea della cosa nella sua interezza, essa è perfettamente adatta a rappresentare le emozioni che la cosa produce. Il limite di dicibilità si può oltrepassare forgiando un linguaggio che, pur inadatto ad offrire raffigurazioni minuziose, eccelle nel suggerire, suggestionare, impressionare:

[...] the most lively and spirited verbal description I can give raises a very obscure and imperfect *idea* of such objects [a palace, a temple, a landscape]; but then it is in my power to raise a stronger *emotion* by the description than I could do by the best painting. This, experience constantly evinces. The proper manner of conveying the *affections* of the mind from one to another, is by words [...].¹³

¹⁰ Cfr. W.J.T. MITCHELL, *What is an Image?*, in *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1986, pp. 23 s.

¹¹ HAGSTRUM, *The Sister Arts*, cit., pp. 129-150, ("Chapter V. English Neo-Classicism 1").

¹² BURKE, *A Philosophical Inquiry*, cit., pp. 62 s. ("Part I. Section XVI. Imitation").

¹³ *Ivi*, p. 78 ("Part II. Section IV. Of the Difference between Clearness and Obscurity with regard to the Passions").

Mentre per Addison le parole rappresentano l'idea della cosa e addirittura la chiariscono e la illuminano, per Burke la rendono parzialmente. Il gusto pittorialista definito da Addison indica che le immagini generate dall'osservazione diretta degli oggetti sono meno intense delle immagini evocate dalla rappresentazione verbale. Il gusto anti-pittorialista teorizzato da Burke segnala che la non completa dicibilità dell'idea stimola ed eccita il lettore: la descrizione rappresenta l'idea limitatamente, ma attiva l'immaginazione e le emozioni, soprattutto se l'oggetto è indeterminato. Poiché la rappresentazione di una passione si fonda non sulla chiarezza espositiva, ma proprio sulla resa dell'emozione, il linguaggio verbale è più adatto a esprimere "le affezioni della mente":

So that poetry, with all its obscurity, has a more general as well as a more powerful dominion over the passions than the other art [painting]. And I think there are reasons in nature why the obscure idea, when properly conveyed, should be more affecting than the clear. It is our ignorance of things that [...] chiefly excites our passions.

[...] The images raised by poetry are always of this obscure kind. [...] But painting [...] can only affect simply by the images it presents; and even in painting, a judicious obscurity in some things contributes to the effect of the picture, because the images in painting are exactly similar to those in nature; and in nature dark, confused uncertain images have a greater power on the fancy to form the grander passions, than those have which are more clear and determinate.

[...] When painters have attempted to give us clear representations of [...] fanciful and terrible ideas, they have, I think, almost always failed. [...] In all these subjects poetry is very happy. Its apparitions, its chimeras, its harpies, its allegorical figures, are grand and affecting [...].¹⁴

L'immagine dipinta valorizza appieno la disposizione umana alla mimesi: fedele alla natura, è aperta alla fruizione, completamente svelata. Offre il bello e può condurre verso il sublime solo ritraendo oggetti naturali indefiniti e vaghi, presentando contorni sfumati e forme imprecise. L'immagine in forma di parola solleva interrogativi riguardo a ciò che di visivo può essere reso in forma verbale. Presentando un'idea chiara della cosa, la pittura attrae grazie all'imitazione; la poesia e la retorica mostrano l'effetto della cosa sulla mente e dunque affascinano suscitando empatia. L'opacità e l'offuscamento che la parola non riesce a dissipare, quando tenta di dire come è una cosa, e il coinvolgimento che riesce a suscitare, mentre suggerisce gli effetti che la cosa produce, generano nel lettore l'esperienza del sublime.

Inadatta a produrre descrizioni simili all'immagine, la parola si mostra incline a rendere percezioni e impressioni che generano stupore, turbamento,

¹⁴ *Ivi*, pp. 80, 82, 84 ("Part II. Section IV. The same subject continued").

pathos. La divaricazione fra la natura imitativa della pittura e il potere empatico della poesia consente a Burke di portare a compimento la formulazione del gusto anti-pittorialista in letteratura. La pittura genera affezioni non perturbanti, che disvelano all'osservatore l'oggetto così come è e si manifesta davanti agli occhi. Per la sua intrinseca oscurità, per la sua opacità referenziale, la poesia non è mai fruita in modo pacificante, non è pittorica, né deve aspirare ad esserlo se vuole esprimere il sublime. Anti-pittorica e persino elusiva, la parola poetica si contrappone alla trasparenza della pittura, rendendo non le forme esteriori della realtà, ma gli stati emotivi e le sensazioni, soprattutto le più esaltanti.

I versi dedicati alla bellezza di Elena di Troia nel III libro dell'*Iliade* dimostrano come l'allusione sia uno strumento retorico più potente della descrizione per rendere le emozioni che un aspetto fisico può suscitare:

What is said of Helen by Priam and the old men of his council, is generally thought to give us the highest possible idea of that fatal beauty.

οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ ἐϋκνήμιδας Ἀχαιοὺς
τοιῆδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν:
αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὧπα ἕοικεν:

They cry'd No wonder such celestial charms
For nine long years have set the world in arms;
What winning graces! what majestic mien!
She moves a goddess, and she looks a queen.

Pope.

Here is not one word said of the particulars of her beauty; nothing which can in the least help us to any precise idea of her person; but yet we are much more touched by this manner of mentioning her than by those long and laboured descriptions of Helen, whether handed down by tradition, or formed by fancy, which are to be met with in some authors.¹⁵

I versi 156-158 non danno indicazioni circa i lineamenti di Elena, ma si soffermano su nozioni astratte e indefinibili quali il portamento ed il fascino. La componente pittorialista non è necessaria, poiché la finalità del poeta non è creare un ritratto. Sono le caratteristiche di vaghezza ed indefinitezza a rendere la figura di Elena indicibilmente suggestiva. Come afferma Dixon Wecter, Burke ricorre ad esempi illustri per dimostrare che l'allusione è una figura retorica la cui potenza evocativa è riconosciuta da autori classici e moderni: "the new fashion needed an apologist to discover that it had been implicit in many great masterpieces since time immemorial. This is what

¹⁵ *Ivi*, p. 253 ("Part V. Section V. Examples that words may affect without raising images").

Burke did, in citing Homer, Virgil, and Milton, with their passages of cloudy grandeur”¹⁶.

Burke crede che la poesia superi la pittura non tentando di restituire qualità visive attraverso il pittorialismo, ma lasciandosi attrarre da immagini elusive e finanche confuse. La poesia non è come la pittura. Per Addison non solo lo è, ma la scrittura crea immagini, diviene prosa e poesia pittorica e supera in vividezza la pittura e persino la natura stessa. Per Burke le immagini verbali sono tanto più suggestive quanto più l’oggetto che rappresentano si sottrae alla visualizzazione, mentre i dipinti suscitano un interesse tanto maggiore quanto più potente è l’effetto di mimesi che producono. Benché non possa creare forme simili alle cose reali, il linguaggio possiede capacità espressive più ampie, colma lacune e vuoti referenziali suscitando stupore, sgomento, inquietudine, e conducendo il lettore alla percezione del sublime.

Nel sottolineare la capacità della parola di generare illusioni, Burke si discosta dalle teorie del linguaggio enunciate dagli empiristi, che sollecitavano un controllo serrato sulla proliferazione di illusorie immagini soggettive e suggerivano di perseguire l’oggettività nella rappresentazione attraverso la nitidezza della visione. Oltrepassando il neoclassicismo, l’estetica di Burke preannuncia il romanticismo¹⁷.

4. *Letica del gusto*

Come sottolinea Terry Eagleton, “[...] Edmund Burke began his work [...] by seeking to defend the possibility of a science of taste. If beauty is merely relative, then the bonds which leash society together are in danger of loosening. Beauty for Burke is not just a question of art”¹⁸. Le finalità non solo estetiche del saggio incluso nella seconda edizione, intitolata *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful; with an Introductory Discourse Concerning Taste, and Several Other Additions*, si palesano nell’invito a contemplare il gusto come una categoria che include caratteristiche universali, oltre che soggettive e socio-culturali.

La definizione apparentemente lineare secondo la quale il gusto coinvolge le facoltà mentali sensibili alle arti e predisposte a formare un giudizio su di esse¹⁹ si complica non appena Burke afferma l’esistenza di principi fissi e

¹⁶ D. WECTER, *Burke’s Theory concerning Words, Images, and Emotion*, “PMLA”, 55, 1, mar. 1940, pp. 167-181: 173.

¹⁷ Vd. V. FORTUNATI, *La retorica del Sublime in Pseudo Longino e in Edmund Burke*, “Aesthetica pre-print”, 13, sett. 1986, pp. 76-86.

¹⁸ T. EAGLETON, *Aesthetics and Politics in Edmund Burke*, “History Workshop”, 28, Autumn 1989, pp. 53-62: 56.

¹⁹ BURKE, *A Philosophical Inquiry*, cit., pp. 4 s. (“Introduction. On Taste”).

leggi certe, invariabili, che agiscono sull'immaginazione. Partendo dal presupposto che l'esperienza degli oggetti si estrinseca attraverso i sensi, l'immaginazione ed il giudizio, egli si prefigge di dimostrare che la conformazione degli organi sensoriali è, ad eccezione di disfunzioni, la medesima in tutti gli esseri umani, e l'immaginazione è la rappresentazione dei sensi. Poiché le percezioni sensoriali danno origine a tutte le idee e a tutti i piaceri, ciò che gli esseri umani sentono ed immaginano è riconducibile a parametri comuni. Tuttavia, pur ricercando le componenti universali del gusto, egli introduce distinzioni finalizzate a invalidare qualunque ipotesi di egualitarismo. Per chiarire come la predisposizione a formulare il gusto sia naturale e condivisa, ma le estrinsezioni rivelino notevoli difformità, Burke esamina la matrice culturale:

the most ignorant and barbarous nations have frequently excelled in similitudes, comparisons, metaphors, and allegories, who have been weak and backward in distinguishing and sorting their ideas. And it is for a reason of this kind, that Homer and the oriental writers, though very fond of similitudes, and though they often strike out such as are truly admirable, they seldom take care to have them exact; that is, they are taken with the general resemblance, they paint it strongly, and they take no notice of the difference which may be found between the things compared.²⁰

Nel giudizio sugli autori classici ed orientali, espresso da Burke nel saggio introduttivo, la potenza della creatività verbale si scontra con la mancanza di chiarezza nelle idee. Eppure, nei capitoli successivi della *Inquiry* saranno esposti con dovizia di esemplificazioni i motivi per i quali l'indeterminatezza dell'oggetto rappresentato e l'oscurità delle idee conducono il lettore all'esperienza del sublime.

Nell'analisi della facoltà di giudizio si intensifica il contrasto fra le preferenze estetiche e le responsabilità etiche. Come nota Tom Huhn, secondo Burke il nostro giudizio si modella sui sensi e produce il suo piacere rendendolo simile a quello che proviamo attraverso i sensi. Pertanto il gusto non si acquisisce attraverso gli oggetti dai quali trae piacere, ma è piuttosto il prodotto della facoltà di imitazione e riflessione: apprendiamo dai sensi come provare piacere. "In short, [...] judgment stands to sense as sense stands to nature. Both relations are instances of mimesis"²¹. Tuttavia, se i principi che regolano il gusto sono i medesimi per tutti, il grado in cui essi si manifestano varia notevolmente in ognuno: ad una sensibilità limitata corrisponde un gusto scarso, ad un giudizio debole, un cattivo gusto²².

²⁰ *Ivi*, p. 15.

²¹ T. HUHNS, *Burke's Sympathy for Taste*, "Eighteenth-Century Studies", 35, 3, Spring 2002, pp. 379-393: 383.

²² BURKE, *A Philosophical Inquiry*, cit., p. 24 ("Introduction. On Taste").

Proseguendo l'esame della facoltà di giudicare, Burke ammette che essa spesso si pone come un limite al piacere dell'immaginazione, anziché come uno stimolo:

[a pleasure of the imagination is] much higher than any which is derived from a rectitude of the judgment; the judgment is for the greater part employed in throwing stumbling-blocks in the way of the imagination, in dissipating the scenes of its enchantment, and in tying us down to the disagreeable yoke of our reason.²³

Per Burke il giudizio si rivela una categoria necessaria, certo, ma ponderosa. Si appella alle teorie di Locke, quando prende in esame il *wit*, l'arguzia che coglie nessi di somiglianza fra le cose, e il *judgement*, il discernimento che coglie le differenze²⁴. Il *wit* crea associazioni audaci e le riversa in immagini che si accumulano, si confondono, generano stupore e sbalordimento: sono gli stati della percezione che caratterizzano l'esperienza del sublime. Il *judgement* distingue, chiarifica e crea il bello. Il sublime scaturisce dai modi arditi del *wit* ed ispira pathos, esalta i sensi e l'immaginazione. Un forte coinvolgimento può però obnubilare il giudizio: proprio perché induce a reazioni estreme, del sublime occorre moderare l'impatto. Ora si comprende meglio perché Burke tema la fioritura visiva di metafore e similitudini che accostano sensazioni o concetti contrastanti, producendo un'esaltazione emotiva tanto intensa quanto pericolosa²⁵. È la metonimia, la figura retorica che preferisce, perché crea nessi di contiguità originali, ma non bizzarri, e non eccede negli stimoli visivi.

Il conflitto fra la propensione di Burke per il sublime, che si manifesta nel gusto anti-pittorialista, e la necessità di esercitare il giudizio per regolamentare il gusto si acuisce nelle ultime pagine del saggio introduttivo:

In the morning of our days, when the senses are unworn and tender, when the whole man is awake in every part, and the gloss of novelty fresh upon all the objects that surround us, how lively at that time are our sensations, but how false and inaccurate the judgments we form of things!²⁶

but where disposition, where decorum, where congruity are concerned, in short, wherever the best taste differs from the worst, I am convinced that the understanding operates and nothing else; and its operation is in reality far from being always sudden, or, when it is sudden, it is often far from being right.²⁷

²³ *Ivi*, p. 27.

²⁴ *Ivi*, pp. 13 s.

²⁵ W.J.T. MITCHELL, *Eye and Ear. Edmund Burke and the Politics of Sensibility*, in *Iconology*, cit.

²⁶ BURKE, *A Philosophical Inquiry*, cit., p. 27 ("Introduction. On Taste").

²⁷ *Ivi*, p. 29.

La fruizione artistica più intensa può realizzarsi quando il giudizio non è profondamente strutturato o sviluppato; eppure, per sottrarsi al pericolo dell'offuscamento della mente di fronte alle seduzioni delle arti, il giudizio deve essere guidato da parametri precisi e scrupolosi quali l'equilibrio, il decoro, la coerenza. Quando le arti esercitano fortemente il loro potere, è necessario stabilire un limite all'esaltazione dei sensi e dell'immaginazione e dissipare l'offuscamento delle facoltà critiche. Burke desidera che si risponda al richiamo sublime e al contempo esorta a ritrarsi, quando l'effetto inebriante diviene troppo forte, e a riappropriarsi della facoltà di giudicare con pacatezza e rettitudine.

Appropriandosi delle teorie empiriste, rivisitando il *topos* dell'*ut pictura poësis*, Burke si muove con decisione verso l'anti-pittorialismo e approda al sublime, misterioso e finanche sconvolgente. Tuttavia, le riflessioni sul gusto espresse nel saggio incluso nella seconda edizione del 1759 rivestono le questioni estetiche di valenze etiche, tentando di riportare l'asse del discorso entro la sfera razionale. L'oscurità trasporta, sommuove e può celare aspetti meravigliosi e terribili; l'intelletto discerne, chiarifica e fissa le idee. Desiderio e disciplina: l'*Inquiry* porta con sé, dialetticamente, l'esercizio della ragione e lo slancio della visione.



Finito di stampare nel mese di novembre 2010
per conto della casa editrice Il Poligrafo srl
presso la Litocenter di Limena (Padova)