

Germano De Marzo

L'ESTETICA SCIENZA MODERNA E MONDANA
E LE SUE ORIGINI NEL SETTECENTO*

Premessa

Il titolo di questo contributo richiama e ricalca il famoso saggio di Benedetto Croce pubblicato nel 1931 ed intitolato *Le due scienze moderne e mondane. L'estetica e l'economica*. Il testo appariva come un vero e proprio piccolo incensamento all'estetica e all'economica – si pensi al peso, nel pensiero crociano, delle due forme dello Spirito (teoretica e pratica) e del circolo dei quattro momenti (arte, filosofia, economia e morale)¹ –, a

* Il presente contributo costituisce la prima parte di un più ampio lavoro che verrà pubblicato in seguito.

¹ La produzione letteraria di Croce, in ambito estetico, è pressoché sconfinata. Qui si vuole solo fare un breve accenno a quelle opere più famose e che occupano il posto più importante nel pensiero dell'autore. La prima per importanza e per ordine di tempo è sicuramente l'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902). Il testo costituisce la prima parte della sua *Filosofia dello Spirito* (la seconda parte sarà espressa con la *Logica come scienza del concetto puro* del 1909; la terza uscirà, nello stesso anno, nella *Filosofia della pratica, economica ed etica*; la quarta ed ultima sarà la *Teoria e storia della storiografia* del 1917). Altri contributi di grande rilevanza saranno: i *Problemi di Estetica* (1910); il *Breviario di Estetica* (1912); i *Nuovi saggi di estetica* (1920); gli *Ultimi saggi* (1935) e *La poesia* (1936); nonché numerosissimi altri contributi sull'argomento (saggi, interviste, articoli, ecc.). Nell'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* è posta la prima formulazione, lucida e compiuta, del pensiero dell'autore: la prima sezione teorizza l'estetica come scienza dell'intuizione pura; la seconda sezione si articola in una storia dell'estetica e delle di-

quelle forme, cioè, che hanno permesso all'autore di trarre «gran beneficio di luce per la sua vita spirituale» e alle quali si volge «negli ultimi suoi anni» per comporne un «piccolo eulogio».

Nell'ultimo capoverso del saggio, Croce scrive:

così le due scienze spiccatamente moderne, 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 mondane².

La necessità di riportare questo passo conclusivo è tutta nella forza, chiarezza e nel fulmine che fonde in un attimo e fa brillare la questione fondamentale: qual è la natura dell'estetica? e dove le sue origini?

La risposta è tutta d'un fiato: l'estetica è una scienza; è tutta intrisa di mondo; è relativamente giovane poiché affonda le radici nel Settecento.

Un'acquisizione storiografica generalmente condivisa da tutti gli storici dell'Estetica è la periodizzazione formulata, per la prima volta, da Croce per cui la nascita dell'Estetica moderna, e, in senso lato, dell'Estetica *tout-court*, sarebbe avvenuta nel Settecento, una volta che l'Estetica – entrata in un orizzonte immanentistico al pari dell'Economia –, si è configurata come scienza moderna e mondana.

Una volta che Croce e gli storici dell'Estetica sono approdati alla convinzione che tale disciplina sia sostanzialmente nata nel '700, si tratta di

verse correnti che si sono alternate nel corso della storia della filosofia occidentale. Il fulcro della concezione crociana dell'estetica è nella convinzione che la conoscenza intuitiva o immediata è il primo grado dell'attività conoscitiva dello Spirito, si configura, cioè, come il suo momento aurorale. Ma l'intuizione si lega strettamente all'espressione ed allora anch'essa diventa un momento iniziale. Tutto questo serve a Croce per legare strettamente l'Arte al momento conoscitivo dello Spirito. Si parlava dell'importanza di questa sua opera: qui, infatti, per la prima volta, Croce introduce il suo sistema della vita dello spirito. Lo Spirito si articola nelle forme dell'attività Teoretica (conoscitiva) e dell'attività Pratica. La Teoretica è a sua volta suddivisa in Arte (o conoscenza intuitiva o del Particolare) e Filosofia (o conoscenza logica o dell'Universale), mentre la Pratica si biforca in Momento Economico (o volizione del Particolare) e Momento Morale (o volizione dell'Universale). Ogni momento condiziona il successivo: la filosofia è condizionata dall'arte che le fornisce il mezzo di espressione; il momento economico (l'efficacia dell'azione) condiziona il momento etico (che dirige la volontà efficace a fini universali). La vita dello spirito si sviluppa, così, circolarmente e ogni momento è necessario alla completezza del tutto.

² B. CROCE, *Le due scienze moderne e mondane. L'estetica e l'economica* (1931), in ID., *Breviario di estetica. Aesthetica in nuce*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 2001, pp. 171-190, qui pp. 189-190.

vedere qual è, e quali siano i rappresentanti emblematici, le icone, di questa scienza. Non si può, dunque, non partire da Baumgarten, non foss'altro per il fatto che è stato il primo ad introdurre il termine "estetica" sentendo anche l'esigenza di considerarla alla stregua di una vera e propria scienza autonoma.

Ma se Baumgarten apre, per così dire, il ciclo settecentesco della scienza in oggetto, Kant, evidentemente, sarà colui che "chiuderà" il *Settecento estetico* con la sua terza *Critica*.

Partiti così da un'*origine condivisa* cercheremo di fissare i punti di quell'arco ideale su cui si dispiegheranno, nel corso del XVIII secolo, i momenti emblematici dell'estetica³.

Se per estetica, traendone il senso etimologico da *aísthesis*, intendiamo la sensazione (Kant direbbe l'intuizione), allora cosa non passerebbe dal campo dell'estetica? Cosa – forse chi – non dovrebbe versarne un lauto tributo per aver accesso al mondo della conoscenza? Certo di alcune cose non si fa propriamente conoscenza con i sensi e *queste* (impalpabili), a dimostrazione dello strapotere della sensazione, vanno via via cedendo il passo alle *altre* (di ben altra consistenza), confermando appunto la crescita significativa del regno e del dominio dell'estetica. Se poi per estetica intendiamo tutto ciò che ruota attorno al bello, noi, figli di una società spasmodicamente volta alla sua ricerca, come potremmo chiudere gli occhi e credere di poterne fare a meno? L'uomo e il mondo "di fuori" si strattonano in un continuo rapporto di causa-effetto; il carattere proprio dell'umanità è, dunque, tutto nell'*impatto*. E l'estetica è *impatto*. Quando *erompe la calma* dovuta alla contemplazione pura ecco che essa fa piazza pulita di tutto quanto è nel nostro animo; questo *sensò* è anch'esso frutto di un impatto: quella calma ci travolge. E quando, all'opposto, il terribile ci atterrisce, ciò avviene perché colpisce come un pugno nello stomaco il nostro spirito. Tutto il cosmo impatta sul suolo lunare e ne stabilisce la forma e così anche la sua essenza. Nello stesso modo noi siamo il frutto di una continua *prima impressione* che poi manipoliamo, decomponiamo e ricostruiamo e in questo processo, in realtà, non facciamo altro che decrittare noi stessi. Estetica e società saltano da un piatto all'altro della nostra bilancia. Per questo il confronto con il carattere mutevole, effimero e pur tuttavia così

³ Volendo agevolare la lettura, l'ago della bilancia è stato spostato verso la sintesi dei fenomeni più che in direzione di un'analisi puntuale ed esaustiva; le riduzioni, forse troppo arbitrarie, rispondono all'esigenza di rendere maneggevole e scorrevole il testo e sono necessarie alla sua struttura informale.

ostinatamente presente, pesante e coercitivo di questa nostra *altra* natura, non può essere rimandato.

1. *Aesthetica e conoscenza sensibile*

Con il termine *conoscenza* indichiamo solitamente la capacità dell'uomo di far proprio l'esterno, di renderlo maneggiabile e familiare; poiché, però, si può anche far conoscenza di dati squisitamente interni, psicologici, in un'accezione più ampia intendiamo la facoltà di cogliere relazioni, nessi e ordini strutturali: di vedere fin dentro i più intimi e segreti meccanismi delle *cose*.

La problematica della conoscenza investe sostanzialmente due questioni: la prima riguarda l'ordine degli stadi della conoscenza e cioè se essa sia di tipo istintivo, sensibile o intellettuale; la seconda concerne il rapporto fra conoscenza e comunicazione, poiché una conoscenza non avrebbe alcun senso se non fosse anche possibile il poterla comunicare ai nostri simili (sia che lo si voglia considerare un *animale politico* come anche un *lupo pericoloso* per i suoi simili, l'uomo è e rimane un essere calato nella società ed una società priva di forme di comunicazione è irrimediabilmente destinata all'estinzione).

Qui cercheremo di considerare il primo aspetto rimandando la trattazione del successivo al quinto punto di questo contributo intitolato *Il giudizio estetico*.

Convorrà mettere a fuoco le lenti dell'osservazione soprattutto su ciò che passa per conoscenza sensibile e per conoscenza intellettuale (tralasciando la considerazione del primo dei tre stadi non proprio pertinente per questo lavoro). La predilezione per questi due aspetti è direttamente proporzionale alla possibilità di farne oggetto di studio "scientifico", e comporta, al tempo stesso, il guadagno di evitare d'addentrarsi in quel regno dai contorni sfumati che è l'istinto, laddove un semplice «ciò non si può dimostrare!», metterebbe ogni pensiero alle corde, inficiando, così, i passi e le considerazioni seguenti.

Pressoché in modo unanime si è soliti conferire dignità conoscitiva sia all'intelletto che alla sensibilità: tocchiamo una cosa, ne riceviamo una modificazione dell'organo di senso preposto alla ricezione e conosciamo "un qual cosa" dell'oggetto in esame. Ma riflettiamo anche, combiniamo i numeri, i concetti, studiamo teorie, le testiamo, le confermiamo o le riget-

tiamo: conosciamo, cioè, "altre cose" e in "altro modo", senza che in questa conoscenza intervengano informazioni sensoriali in senso stretto.

Un primo punto da fissare: possiamo avere conoscenze derivate dalla sensibilità come dal pensiero. Ma allora, la diatriba sull'argomento, dove sorge? Precisamente nella *quantità di conoscenza o fedeltà alla verità* attribuite ad ognuna. Si parla di livelli diversi, di gradi e stratificazioni della conoscenza che dovrebbe partire (per unanime consenso?) da quella sensibile per poi scalare la vetta fino a quella di *rango* superiore. L'Estetica sarebbe così lo stadio aurorale, il cominciamento del percorso conoscitivo.

Non è forse Kant che nella *speculazione*⁴ afferma che abbiamo conoscenza certa del mondo sensibile e proprio da lì mettiamo in moto tutto il meccanismo per cui l'intelletto dà la legge alla natura e la conosce?

Se, dunque, ha l'onere di essere il primo stadio, quello più umile, ha anche l'onore di essere comunque il *primo*. Ma c'è dell'altro: è certamente l'unica forma di conoscenza (soggettiva) che aspira all'universalità della sua condivisione (oggettiva); tutti conosciamo il calore della fiamma perché tutti, nessuno escluso, toccandola, ci bruciamo. L'umile suddito è, al contempo, il tiranno dalle cui catene nessuno può liberarsi. Il senso comune fonda, dunque, la comunità estetica⁵.

La teoria della conoscenza, che Alexander Gottlieb Baumgarten definì per primo, nella storia del pensiero, con il termine *gnoseologia*, si divide, dunque, in due parti fondamentali: la prima è l'*Estetica*, che è la conoscen-

⁴ Cfr. I. KANT, *Kritik der Reinen Vernunft*, Hartknoch, Riga 1781; trad. it. e cura di G. Colli, *Critica della ragione pura*, Adelphi, Milano 1995, dove scrive: «la ragione umana, ha il particolare destino di venir assediata da questioni, che essa non può respingere [...], ma alle quali essa non può neppure dare risposta, poiché oltrepassano ogni potere della ragione umana. [...] Muove da proposizioni fondamentali, [...] con tali proposizioni essa sale sempre più in alto [...] a condizioni più remote. Ma poiché [...] le questioni non cessano mai di ripresentarsi, essa si vede allora costretta a rifugiarsi in proposizioni fondamentali, che oltrepassano ogni possibile uso di esperienza [...]. Così facendo tuttavia essa cade in oscurità e contraddizioni [...] poiché le proposizioni fondamentali, di cui si serve, non riconoscono più alcuna pietra di paragone nell'esperienza, dal momento che oltrepassano il confine di ogni esperienza» (p. 7); in seguito aggiungerà: «tenendo in una mano i suoi principî, sulla cui sola base delle apparenze concordanti possono valere come leggi, e con l'altra mano l'esperimento, che essa ha escogitato seguendo tali principî, la ragione deve accostarsi alla natura [...] nella qualità di un giudice investito della sua carica, il quale costringe i testimoni a rispondere alle domande che egli propone loro» (p. 21).

⁵ Cfr. A. NEGRI (a cura di), *Il giudizio estetico*, Editrice Radar, Padova 1968. Qui si vuole "sfiorare" un argomento pregno di significato che troverà la sua giusta collocazione solo più avanti, nel punto 5 del presente lavoro.

za sensibile; la seconda è la *Logica*, che concerne la conoscenza intellettuale. Cerchiamo ora di delineare meglio i confini dell'appena citata Estetica.

La formulazione più celebre del termine, ma non la prima, è quella racchiusa nel primo paragrafo dell'*Aesthetica* del 1750, in cui Baumgarten ha scritto: «Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae»⁶. Cioè l'Estetica che era stata considerata fino ad allora la teoria delle arti liberali, o anche gnoseologia inferiore, o arte del bel pensare, o arte dell'analogo della ragione, è – adesso – la scienza della conoscenza sensibile. Ciò che era rimane e non scompare, ma è come se tornasse in modo nuovo: la novità consiste nell'unificazione sotto un unico termine dall'accezione più ampia. L'originalità della riflessione di Baumgarten è tutta nello sforzo di elevare lo statuto epistemologico della dottrina, stabilendo che non sia possibile considerarla semplicemente come una forma

⁶ A.G. BAUMGARTEN, *Aesthetica* (Frankfurt a.d. Oder, 1750), § 1. Non volendo qui aprire la spinosa questione della riduzione dell'estetica a sola conoscenza sensibile, si rimanda all'analisi di E. MATTIOLI, "Baumgarten e l'estetica", *Studi di estetica*, n. 18, III serie, a. XXVI (1998), pp. 187-194. Di grande interesse è soprattutto la parte riguardante la comparazione tra due diverse definizioni di estetica offerte a distanza di 11 anni, l'una dall'altra, da Baumgarten. La prima è quella che appare nel § 533 della *Metaphysica* (1739), dove dice che «Scientia sensitive cognoscendi et proponendi est Aesthetica (Logica facultatis cognoscitivae inferioris, Philosophia gratiarum et musarum, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis)» (la scienza della conoscenza e dell'esposizione sensibile è l'estetica (logica della facoltà di conoscenza inferiore, filosofia delle grazie e delle muse, gnoseologia inferiore, arte del bel pensare, arte dell'analogo della ragione). La seconda è quella che ho appena riportato nel corpo del testo. Dal confronto delle due versioni emerge in modo evidente l'omissione del *proponendi* che era presente nella prima. Probabilmente vengono in aiuto le *Lezioni di estetica* (trad. it. e cura di S. Tedesco, *Aesthetica* preprint, Palermo 1998) che uno studente scriveva sotto dettatura del prof. Baumgarten. Ma andiamo con ordine; come giustamente sottolinea Mattioli «*proponere* indica il momento espositivo, comunicativo. Si tratta [...] di un'omissione importante. Come la giustifica Baumgarten? Leggiamo il passo delle *Lezioni*: "Si potrebbe chiedere perché non si sia scritto *scientia de cognitione sensitiva et acquirenda et proponenda*. Ma si conosce la regola di non introdurre nelle definizioni delle partizioni superflue. E poi sarebbe una definizione troppo riduttiva e si riferirebbe molto più specificamente all'eloquenza, mentre la definizione deve riferirsi anche a musica e pittura". L'omissione, dunque, non nasce da un proposito riduttivo» (E. MATTIOLI, *Baumgarten e l'estetica*, cit., p. 188). Se, dunque, l'estetica deve comprendere anche le arti non verbali ne consegue, allora, la conferma di quel *doppio approccio* di cui parla H.R. Schweizer, uno dei maggiori specialisti di Baumgarten, considerando l'estetica baumgarteniana, e cioè un approccio che lega insieme il momento della critica della conoscenza con quello poetico-retorico.

preparatoria di quell'altra conoscenza, intellettuale, che sarebbe più nobile. Allora l'autonomia dell'estetica è proporzionale al suo essere portatrice di verità distinte e di natura diversa dalle verità logiche. Logica ed Estetica sono i *separati in casa* a cui non è preclusa una convivenza civile e fruttuosa. Ma questa fertile convivenza risulta vantaggiosa proprio nella misura in cui fa dell'esperienza umana un'esperienza completa, non manchevole, o parzialmente definita. Ecco il valore inopinabile del lavoro baumgarteniano: scioglie la sensibilità dai vincoli e nel liberarla ci restituisce un'immagine di uomo più vera, fervida, piena di colori, e non la triste e grigia forma che emerge, boccheggiante, dall'analisi astratta in cui l'unica dimensione umana degna di nota è quella *teoretica*.

Ma torniamo alle definizioni del filosofo – che s'intrecciano compiutamente (arti liberali col bel pensare e conoscenza inferiore con l'analogo della ragione) – e chiediamoci perché era una conoscenza inferiore; era l'analogo della ragione; era la teoria delle arti liberali; o anche l'arte del bel pensare.

La metafisica era «chiamata la *regina* di tutte le scienze, e se si considerano le intenzioni come fatti, essa meritava certo questo nome onorifico a causa dell'importanza preminente del suo oggetto»⁷. Se c'era un sovrano, ci doveva pur essere anche un suddito: ecco cosa vuol significare «conoscenza inferiore». Ma questa è pur sempre una sorta di specchio «sporco», «scheggiato», non esattamente fedele, deformato e deformante, dei movimenti dell'intelletto. Produce, cioè, una serie di conoscenze «inferiori», ma in analogia stretta con la ragione. Era dunque inferiore ed analoga, ed in analogia procedeva allo studio di un oggetto *forse* di più basso valore: il bello e le sue forme.

Tornando idealmente alla Grecia classica, ci troviamo dinanzi una lingua che non dispone di alcun termine specifico capace di rendere ciò che la

⁷ I. KANT, *Critica della ragione pura*, cit., p. 8; il corsivo sostituisce lo spaziato del testo originale. La frase critica e dissacrante di Kant è tutta figlia della convinzione dell'autore di Königsberg di dover far piazza pulita del «campo di battaglia», cioè della metafisica, che fino ad allora rendeva la conoscenza umana vittima di «oscurità e contraddizioni», derivanti dal fatto che la ragione umana si arrovellava su questioni tanto lontane dal mondo dell'esperienza da allontanarla dalla realtà facendole così perdere la bussola. La problematicità della questione è tutta nell'importanza che tali *fatti oltresensibili* hanno per l'uomo, questioni che non possono essere gettare troppo lontano data la loro stringente coerenza per l'umanità stessa. Bisogna in qualche modo tornare alle cose e da lì partire. Questo è il segreto della conoscenza per Kant: la certezza del dato sensibile (che però, ovviamente, va piegato dalle leggi dell'intelletto, come prescrive la *rivoluzione copernicana* della *Critica della ragione pura*).

cultura moderna indica come *belle arti*. Il termine *arte* è iscritto nel termine *techne* e questa si estende fino a comprendere le arti della *musica* come della *metallurgia*, finanche l'arte della *caccia delle idee*. Il sofista e il falegname sono entrambi tecnici e artisti. Se le *artes liberales*, e cioè le arti proprie degli uomini liberi, sono state introdotte dagli autori latini in contrapposizione alle *artes serviles*, proprie degli schiavi, è vero anche che l'accezione più vicina alla nostra è da rintracciare, con un salto temporale, nell'epoca medievale e non in quella antica (di cui pure rimaniamo eterni debitori). La dicotomia medievale tra arti liberali e meccaniche rimane, in forma sfumata, in quella moderna della divisione tra arti maggiori ed arti minori, applicate o decorative. Il peso della posizione medievale investe il problema del rapporto tra lavoro intellettuale e lavoro manuale, si materializza nel sistema del *Trivium* (grammatica, dialettica e retorica) e del *Quadrivium* (geometria, aritmetica, astronomia e musica). E la retorica faceva proprio parte delle arti liberali. Era forse una delle più "gettonate", i grandi artisti, i più importanti autori, non potevano non essere anche grandi retori.

Il mosaico di tutto quanto finora detto, fa dell'Estetica una scienza; i tasselli che erano frazionati, im-mediati e senza sintesi, con uno sguardo prospettico e d'insieme sfumano uno nell'altro in favore di una visione armonica e fluente.

Dalla rapida rassegna delle posizioni e dallo schizzo delle definizioni, appena riportate, emerge il tentativo, che Baumgarten ha attuato in tutto l'arco della sua produzione letteraria, di formulare l'esigenza "primaria" dell'estetica e cioè definirne i limiti (cosa propriamente kantiana). E' evidente anche come l'autore abbia profuso tutte le sue energie nell'aprire la forbice della conoscenza fino alla sua ampiezza massima, restituendoci, così, la fisionomia di un'estetica che non lascia sfuggire nulla dal suo orizzonte. L'estetica è, dunque, la dottrina della conoscenza sensibile che si unisce strettamente alla riflessione sulle arti.

2. La collocazione storica

Se è vero che «la brevità è l'anima del buon giudizio»⁸, e Polonio certo

⁸ W. SHAKESPEARE, *Amleto*, atto II, scena II. Al grande retore-illusionista stigmatizzato da Shakespeare nella figura di Polonio, il lord ciambellano che sopravvive "sugli" intrighi di corte – rendendosi evanescente come le sue parole, con i suoi interminabili giri e rondò stilistici –, ecco, proprio dalla bocca dell'uomo più fumoso, ironia della

non si sbagliava, converrà far nostra questa massima e non dimenticare una lezione così acuta; scaviamo fino al nucleo della questione partendo con la domanda più semplice possibile: «che cosa è moderno?».

Definiamo solitamente periodo moderno quello scorcio, quello spaccato storico, compreso tra la scoperta dell'America del 1492 e la Rivoluzione francese del 1789. Quel momento della vicenda umana, poiché abbraccia almeno tre secoli di storia, non è certamente definibile in modo univoco. Per l'economia del discorso qui affrontato basterà pensare ai caratteri del XVIII secolo, come visto, appunto, "interamente" moderno.

Il Settecento è l'epoca dei lumi, sì; ma non basta. Il periodo, nonostante la sinonimia con l'illuminismo, è e rimane, comunque, ambiguo: le filosofie che si intrecciano vanno dal newtonismo al platonismo, dal razionalismo all'empirismo⁹. Il Settecento non tende esclusivamente alla ragione; non pretende sempre un «Io penso» che analizzi e sintetizzi l'empirico e il metafisico; non riesce a cancellare tutti i pregiudizi né, tanto meno, può mettere il bavaglio e le catene al desiderio, all'istinto e alle passioni.

Probabilmente fa proprio il contrario: non tende alla razionalità come fine, ma la sfrutta come mezzo per giungere ad altro. Nel tentativo di illuminare l'esperienza umana, si sforza di conoscere, capire e far proprio ogni aspetto dell'esistenza. Ecco allora che anche il "sentire" estetico è travolto dalla *luce* del pensiero ed ecco perchè, l'estetica, se le sono puntati i fari addosso, non può rimanere oscura, non può essere esclusiva di una ristretta *élite*, ma esce allo scoperto, si abbandona al mondo, ribellandosi a chi cerca di definirne i contorni come se fosse un'esperienza archiviata, che non ha altro da dire oltre ad un passato da ammirare e contemplare.

Con l'espressione «età dei lumi» non si tenta di attribuire dal di fuori un carattere emblematico all'epoca; non si compie una scelta arbitraria, né si vuole imprimere un marchio a fuoco mal sopportato e sofferto dall'oggetto in questione. «Illuminismo» è il nome che viene attribuito dalla stessa civiltà del XVIII secolo al suo tempo. E' uno dei pochissimi casi, certamente il primo, in cui la storia si definisce da sé. Non sarà dunque un momento successivo che, guardandosi alle spalle, deciderà quali caratteri saranno di-

sorte, l'autore fa scivolare una frase lapidaria tanto efficace quanto inappropriata al personaggio.

⁹ Cfr. E. FRANZINI, *L'estetica del Settecento*, Il Mulino, Bologna 1995; soprattutto il punto intitolato *Il problema dell'illuminismo*, pp. 33-37, dove si sforza di mostrare come, al di là di ingenue esemplificazioni, il problema della contestualizzazione e caratterizzazione storica investe tanto il periodo in esame, quanto i singoli aspetti della vita umana (come l'estetica) che in quel periodo trovano la loro linfa vitale.

stintivi dei suoi illustri precedenti. I contemporanei sapevano benissimo di trovarsi immersi in un periodo diverso, di rottura e rinnovamento; un periodo che faceva della ragione la torcia per poter rendere evidente ed affermare in pugno la vita¹⁰.

Ma il secolo vide anche la nascita dell'irrazionalismo e lo sviluppo di quei movimenti di opposizione al *chiaro* e al *dicibile*, che pure ne caratterizzeranno gli ultimi decenni. Un esempio paradigmatico è lo *Sturm und Drang*¹¹. Questo movimento, che sorge nella prima metà degli anni '60 del secolo, vede la sua nascita intorno ad un gruppo di scrittori – nomi eccellenti come Goethe o Herder, e ancora Heinse, Lenz, Schiller e Wagner¹² –,

¹⁰ Nel 1784 il mensile berlinese "Berlinische Monatsschrift" pone agli intellettuali tedeschi una domanda: "Che cosa è l'illuminismo?". Nel dicembre dello stesso anno Immanuel Kant non mancò di far pubblicare, sulla stessa rivista, la sua celebre *Risposta alla domanda «che cosa è l'illuminismo?»* (ed. orig. *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, Berlinische Monatsschrift 1784; trad. it. di N. Merker, *Che cosa è l'illuminismo*, Editori riuniti, Roma 1987), dove, in apertura, dice che «l'illuminismo è l'uscita dell'uomo dallo stato di minorità che egli deve imputare a se stesso. Minorità è l'incapacità di valersi del proprio intelletto senza la guida di un altro». Il celebre passo incarna in pieno il *motto dello spirito* che in quegli anni agitava i circoli culturali e offriva terreno fertile al diffuso fermento intellettuale.

¹¹ Il nome deriva dal titolo imposto da C. Kaufmann ad un dramma di Maximilian Klinger del 1776, originariamente intitolato *Wirrwarr*, e significa "tempesta e impeto"; certamente evoca la confusione e il rovesciamento dei fronti, il rimescolamento delle carte e del senso, in opposizione all'armonia di un *significato* pacificato all'insegna di una ragione che incasella, ordina e scandisce il tempo dell'esistenza.

¹² Qui di seguito viene fatto solo un accenno agli autori e ad alcune opere di importanza capitale. Gli anni giovanili di J.W. Goethe, fino al suo decennio weimariano, furono segnati dalla vitalità più esplosiva che trovava continua linfa vitale nelle tensioni dell'amore e nell'adesione sentimentale alla bellezza della natura. Specchio fedele di quel periodo sono: il dramma *Götz von Berlichingen* (1771), in cui celebra le qualità del cavaliere simbolo di un'epoca – quella cavalleresca – ormai giunta al tramonto: è una lode alla difesa senza indugi dell'uomo libero e spontaneo. Götz contempla i valori dell'amicizia, del coraggio, della fedeltà e della risolutezza, ma le sue ammirevoli capacità naufragheranno inesorabilmente con l'arrivo di un nuovo tempo che sembra aver perso ogni dignità. Il tema è evidentemente confacente alle esigenze dei giovani *Stürmer*; alcuni frammenti del *Prometeo* e del *Maometto* (1771-75; due drammi mai portati a conclusione); gli inni del *Ciclo del viandante* (1772-74); il capolavoro su *I dolori del giovane Werther* (1774) e l'*Urfaust* (1773), che, emblema del movimento – non è che la prima stesura del *Faust* (lo completerà dopo 60 anni nel 1831, ed. postuma 1832) –, è una visione allegorica della vita umana rappresentata in tutte le sue forme: la miseria, la grandezza, la passione ed il tentativo del singolo di tendere sia all'oltreterreno che alla più profonda umanità. Certamente meno produttivo di Goethe, ma comunque capace di influenzarlo, J.G. Herder fu uno dei principali protagonisti – teorizzatore e divulgatore

spinti da un comune afflato polemico nei confronti dell'illuminismo (tedesco), da una condivisa esigenza di rivalutare l'elemento passionale contro quello razionale in quel tempo in forte espansione. L'*Aufklärung* sembrava voler appiattare la forza interiore dell'uomo in nome di una evidenza senza eccessi, lineare e docile, al comando della razionalità.

Il bersaglio degli *Stürmer* non era solo la tradizione letteraria, ma più in generale una concezione di mondo e di costumi umani che sembrava voler filtrare tutto, e incasellare, sotto l'egida e in nome di un intelletto calcolante. Lo *Sturm und Drang* contrappone l'esplosione degli istinti, del più oscuro, disordinato e irrazionale vitalismo, ed in ultimo, il grido veemente del desiderio di libertà. Ma tutto questo si ricollega, comunque, allo spirito preponderante di quel tempo: uno dei motivi essenziali dello stesso illuminismo era la lotta contro il dogmatismo. In questo senso, ecco come il movimento beccheggia tra l'essere il precursore del Romanticismo e l'essere l'estrema punta – di diamante – della fase illuministica. Se dall'interno il movimento sembrò quasi subire l'impronta monumentale di Goethe, tanto da poter parlare della *Goethezeit* (età di Goethe) più che di *Sturm und Drang*, dall'esterno gli *Stürmer* subirono, ad es., il fascino di *Shaftesbury*, e soprattutto quello di *Shakespeare*, considerato il massimo genio della po-

– del movimento; da menzionare sono il *Diario del mio viaggio nell'anno 1769* (stesso anno) dove trova espressione quello che diverrà il programma letterario del movimento e la sua concezione della storia come progresso dello spirito umano; il dramma *Brutus* (1774); la raccolta di liriche popolari europee dei *Canti popolari* (1778-79). Di J.J.W. Heinse corre l'obbligo di ricordare due romanzi: nel *Laidion* (1774) esalta la bellezza ed il piacere; ed infonde di sensualità il secondo: *Ardinghello e le isole beate* (1787). Classica figura del movimento, anche a causa di un'esistenza travagliata e tragica che culminerà nella follia, J.M.R. Lenz scrisse una serie di drammi: *Il precettore* (1774); *I soldati* (1776); *Il nuovo Menoza* (1776); la satira *Pandaemonium Germanicum* (1775) ed altri scritti che mostrano l'influenza della personalità di Goethe. Le opere di Lenz sono volte a criticare le classi dominanti (nobiltà e ambiente guerresco) ed a manifestare l'angoscia per la finitudine umana. La fortuna di F. Schiller prende il volo con *I Masnadieri* (1781), opera successiva allo *Sturm und Drang*, ma che del movimento incarna in pieno lo spirito; di poco successive, le poesie *Alla gioia* (1786), *Gli dèi della Grecia* (1788) e *Gli artisti* (1789) sono volte a celebrare l'arte come guida per l'uomo (come anche le famose *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* del 1795, ma, poiché sembra di allontanarsi troppo dal discorso, si sorvolerà su tutta la vastissima produzione letteraria di Schiller e sui rapporti con Goethe negli anni di Weimar). In fine, ma non da ultimo, di H.L. Wagner, che fu tra i fondatori del gruppo degli *Stürmer*, ricordiamo *Il pentimento dopo il misfatto* (1775) e *L'infanticida* (1776); sicuramente dall'intelligenza vivace, pagava purtroppo lo scotto della presenza nel suo gruppo di autori di ben più consistente capacità espressiva ed originalità.

esia; ma anche *Rousseau*, con il suo culto ardente della natura, aveva un posto significativo tra i *rimandi* e i *tipi ideali* dello *Sturm und Drang*. La natura è infatti considerata come un qualcosa di interno all'individuo e il binomio di natura e genio diviene la sostanza della poetica del movimento. Alla partenza di Goethe per Weimar, nel 1775, fa seguito la quasi irrecuperabile rovina del gruppo. L'esperienza dello *Sturm und Drang* sarà breve; ma anche se la *tempesta* si esaurì in pochi anni, operò comunque uno stravolgimento, e il tempo in cui rimase in vita bastò a segnare profondamente molti degli animi di quel periodo e di quelli a venire.

Questo brevissimo accenno a posizioni radicalmente opposte, ma coeve, serve solo per mostrare come pur non potendo rintracciare nell'illuminismo un approccio singolo al fenomeno – non riuscendone a dare una configurazione omogenea –, ciononostante, sia per il fronte razionalista, come per quello ad esso opposto, l'estetica assumeva un peso sempre maggiore, a dimostrazione del fatto che lo spirito umano andava disvelandosi pubblicamente nella sua componente *apollinea* ed in quella *dionisiaca*.

In quello che caratterizzò lo spirito del tempo, una parte importante è occupata dagli sviluppi della *querelle des anciens et des modernes*, la polemica, cioè, che si venne a creare tra i sostenitori della superiorità degli antichi da un lato, e quella dei moderni, dall'altro.

Il lungo capitolo della *querelle*, apertosi con la pubblicazione del *Dialogo delle lingue* (1542) di S. Speroni¹³ e protrattosi per oltre un secolo,

¹³ Nel suo scritto, Speroni afferma la superiorità della lingua volgare su quella latina. Dà l'avvio a quel movimento che, soprattutto in Francia, assumerà i toni più forti e polemici. Nel 1670 Desmarets de Saint-Sorlin pubblica la sua personale *Comparazione* tra la lingua e la poesia francese e quella degli antichi greci e latini, in cui attacca Boileau (per il quale le opere degli antichi sono la cifra di una razionalità dello stile, da prendere a modello), dichiarando la superiorità dei moderni. Questa via viene proseguita da Ch. Perrault. La questione della lingua assumerà un carattere centrale. Perrault nel suo poema *Il secolo di Luigi il Grande* (1687), attacca aspramente i poeti greci e latini; negli anni seguenti con il suo *Parallelismo* tra antichi e moderni ribadiva l'idea che i primi fossero ingenui come fanciulli, e mostrava come i secondi riuscissero a rappresentare in pieno la maturità dello spirito umano. Fontanelle, meno critico, è comunque convinto di una sorta di capacità dei moderni di superare gli antichi. Una svolta significativa è forse quella impressa alla questione da Boileau che nel 1700 invia una lettera a Perrault per riconciliarsi pubblicamente. Come mette bene in evidenza E. Franzini in un suo volume, «la lettera di Boileau a Perrault è il segnale della consapevolezza di un mutamento in atto. Boileau è infatti, a suo modo, un sovrano: è il maggiore rappresentante del classicismo e il suo *Art poétique* è il manifesto di un'epoca. La sua prima reazione alle prese di posizione di Perrault era stata violenta e dispotica: i moderni, scrive Boileau, sono "selvaggi" e Perrault un "folle", le sue parole "bassezze". [...] Si può forse

sembra chiudersi, almeno formalmente, agli inizi del Settecento.

Il 1700 è l'anno in cui Boileau tenta, con una lettera pubblica, di riconciliarsi con Ch. Perrault, smorzando i toni della lunga *querelle*, che lo stesso Perrault non aveva mancato di fomentare.

L'azione mediatrice di Boileau si inserisce appunto in un contesto storico che sembra essere percorso da una generale tendenza a cercare una possibile via di mezzo tra sponde opposte:

l'estetica [...], nasce proprio dall'esigenza mediatrice di un contesto culturale in cui si cerca di porre sul piano della ragione il mondo della contingenza e in cui, al tempo stesso, valori assoluti come quello della bellezza sono riportati a facoltà soggettive come il gusto, al buon senso del senso comune. [...] Gli orizzonti della *querelle* riferibili alle poetiche, alla retorica, all'oratoria [...] incidono direttamente sui temi filosofici settecenteschi, indirizzandosi verso quei problemi che daranno origine all'estetica¹⁴.

Utile ai fini del nostro discorso è sottolineare come, al di là delle questioni particolari e variopinte che si susseguono all'interno della *querelle*, sia possibile rintracciare un fondo comune: l'esigenza di recuperare un'autonomia del giudizio critico che non deve subire prescrizioni esterne né deve sottostare a dogmi e verità indimostrabili.

Un ultimo piccolo passo da affrontare è quello riguardante i problemi che entrano nel campo specifico della critica d'arte. Se, infatti, l'estetica si configura come esperienza "settecentesca", anche per quello che riguarda il problema della critica d'arte ci troviamo dinanzi ad una questione tutta "moderna".

Con un breve sguardo d'insieme al fenomeno in evoluzione, si potrà decifrarne il codice d'accesso con la combinazione delle sue stesse cifre: l'esempio paradigmatico è ciò che si andava configurando come l'*esercizio della critica d'arte*. Pochi dati bastano a mostrare la centralità dell'esempio: l'essere interamente calato nel Settecento; il fare dell'estetica (della critica d'arte), un'esperienza *crocevia* della vita dell'uomo; il porsi come una delle primissime e ferme prese di posizione in favore dell'autonomia e della libertà, considerate forme proprie e costitutive della sfera estetica. Basti solamente pensare ad una figura esemplare come quella di La Font de Saint-Yenne (1688-1771), autore, amatore d'arte e scritto-

giungere a una prima conclusione: la volontà di mediare le posizioni estreme che caratterizzavano i primi anni della *querelle* è la traccia originaria di una *tendenza mediatrice* che attraverserà l'intero Settecento» (*L'estetica del Settecento*, cit., pp. 13-14).

¹⁴ Ivi, pp. 14-15.

re politico, che per primo formulò il principio della libertà del giudizio¹⁵.

Il luogo d'origine è la Francia del periodo seguente al 1715, anno che segna la scomparsa di Luigi XIV, il Re Sole. La reggenza di Filippo d'Orleans porterà un cambiamento (che di primo acchito potrebbe sembrare irrilevante e marginale) nella vita politica: la Reggia viene trasferita da Versailles a Parigi. Cosa ha mai potuto comportare, a livello sociale, questa decisione? Probabilmente non esiste un termine che possa rendere l'idea: una rivoluzione, un rimescolio radicale avvenuto in maniera silenziosa, indolore. E fu proprio così. Riconsegnata nelle mani degli uomini, la possibilità di stabilire canoni o orientare le scelte (ad es., di cosa potesse essere il bello), che prima era esclusivo dettame del ristretto ambiente di corte, come anche la libertà nel giudizio, diventa accessibile anche a chi prima ne era escluso, subendo una sorta di divieto d'espressione. Questo processo di riappropriazione da parte della quotidianità, di tutto ciò che è mondano e perciò stesso quotidiano, cioè di quello che è il suo proprio oggetto, coincide con il grande processo di emancipazione che porterà alla formazione dell'opinione pubblica (ovviamente ancora borghese). Sparisce il rapporto

¹⁵ Cfr. LA FONT DE SAINT-YENNE, *Riflessioni e sentimenti sullo stato delle arti francesi*, a cura di F. Fanizza, Cacucci Editore, Bari 2003, laddove scrive che «un quadro che viene esposto è come un libro stampato. E' come una *pièce* rappresentata a teatro. Chiunque ha il diritto di far valere il proprio giudizio» (p. 68). Certo, detto oggi non avrebbe un grosso contraccolpo nella società, ma nel XVIII secolo, era come produrre un terremoto: il modo di concepire la vita pubblica al tempo della monarchia mal digeriva un approccio così democratico e progressista. Il valore intrinsecamente rivoluzionario del messaggio di La Font de Saint-Yenne è messo in evidenza anche da J. HABERMAS nel suo volume *Storia e critica dell'opinione pubblica* (trad. it. di A. Illuminati, F. Masini e W. Perretta, Laterza, Bari 1971, soprattutto pp. 45-60; ed. orig. *Strukturwandel der Oeffentlichkeit*, Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied 1962), dove scrive che «la corte perde la posizione centrale nella sfera pubblica [...]. Il sopravvento delle "città" è consolidato da [...] nuove istituzioni: i caffè [...], i salotti [...]. Essi sono i centri di una critica prima letteraria, poi anche politica [...]. Nei salotti la nobiltà e la grande borghesia [...] si incontrano su un piede di parità con gli "intelletuali". [...] *In primo luogo* si richiede un tipo di relazioni sociali che non presupponga l'uguaglianza di status, ma ne astragga sistematicamente. [...] Nella misura in cui le opere filosofiche e letterarie, le opere d'arte soprattutto, sono prodotte per il mercato [...], questi beni si avvicinano al genere dell'informazione: in quanto merci, diventano, in via di principio accessibili a tutti. [...] L'arte, liberata dalle sue funzioni di rappresentanza sociale, diventa oggetto della libera scelta e della mutevole inclinazione. Il "gusto", dal quale deriverà da allora in poi il proprio orientamento, si manifesta nel giudizio non specialistico dei profani, poichè nel pubblico ognuno può rivendicare una sua competenza»; è in questo momento storico che «appaiono le famose *Riflessioni* di La Font, che per la prima volta formula il principio» dell'autonomia *nel* giudizio.

tra committente e artista-operaio. Il committente, inteso come colui che dà l'avvio al processo creativo dell'opera d'arte, lascia il campo alla libera interpretazione della vita che può manifestare ogni artista: l'artista è colui che crea secondo il proprio genio, la propria fantasia o ispirazione. All'artista si aggiunge colui che compra secondo il suo personale gusto ed infine tutti coloro che divengono gli *amatori d'arte* e che hanno tutto il diritto di esprimere le proprie idee, gusti e convinzioni, e che, così facendo, tendono a muovere e dirigere il gusto collettivo, e per una sorta di *effetto boomerang* anche le scelte degli artisti che rimangono, a onor del vero, comunque liberi di produrre secondo il loro sentire.