

L'epigono dell'illuminismo scozzese: l'estetica di Archibald Alison

SIMONA CHIODO*

Sommario: 1. Un autore quasi romantico nell'illuminismo scozzese?. 2. L'illuminismo scozzese. 3. L'influenza della filosofia inglese. 4. L'epigono dell'illuminismo scozzese. 5. La struttura dell'estetica di Alison. 6. Il gusto, l'immaginazione e l'associazione. 7. Alison *versus* Kant. 8. Il soggettivismo estetico e la superiorità dell'arte alla natura. 9. L'espressione dell'emozione.

Abstract: Archibald Alison (Edinburgh, 1757-1839) adds a philosophical research to his ecclesiastical career, and in 1790 publishes a work which strikingly anticipates contemporary aesthetics, since it is founded on the notions of expression and emotion, which work together with the notions of imagination and association.

Keywords: Archibald Alison, Scottish Enlightenment, expression, emotion.

1. Un autore quasi romantico nell'illuminismo scozzese?

«Non cerchiamo l'imitazione, ma il carattere»¹: «È una creazione di fantasia che l'artista ci presenta, in cui solo le più grandi espressioni della natura sono mantenute, e dove si risvegliano emozioni più interessanti di quelle di cui facciamo esperienza a partire dall'usuale insipidità dello scenario comune»², perché «Solo l'immaginazione del pittore o dello scultore poteva compensare questa mancanza: avrebbe gradualmente tentato, quindi, di unire la bellezza della forma con la bellezza dell'espressione, e sarebbe così progressivamente pervenuto alla concezione di una bellezza ideale, e alla produzione di una forma e di una posa più belle di qualsiasi possano essere trovate nella natura stessa»³. L'autore delle parole citate, che fanno riferimento alle nozioni di «creazione», di «fantasia», di «espressione» e di «emozion[e]», e addirittura all'idea di un'arte che supera la natura, non è romantico, ma illuminista:

* Professore associato di "Estetica" presso il Politecnico di Milano.

¹ A. ALISON, *Natura e principi del gusto*, a cura di S. Chiodo, Aesthetica, Palermo 2011, p. 80.

² *Ibidem*

³ *Ibidem*, pp. 184-185.

Archibald Alison (1757-1839), che nasce a Edimburgo, studia a Glasgow e a Oxford e intraprende la carriera ecclesiastica nella chiesa di Inghilterra (prima in Inghilterra e poi a Edimburgo), ma, anche se lavora fuori dall'accademia, ha relazioni importanti con i circoli ufficiali di elaborazione della filosofia illuministica scozzese (in particolare, è amico di Stewart, che riconosce di essere influenzato dalla sua estetica, e sposa la figlia di un professore dell'università di Edimburgo). Pubblica due lavori: *Essays on the nature and principles of taste* (1790 ed edizioni successive⁴: la seconda edizione, pubblicata nel 1811 e recensita da Jeffrey nella *Edinburgh review*, determina il suo successo sia britannico sia americano) e *Sermons, chiefly on particular occasions* (1815), costituito dai suoi sermoni. La domanda alla quale proveremo a rispondere è, allora, la seguente: perché l'epigono dell'illuminismo scozzese parla di «creazione», di «fantasia», di «espressione», di «emozion[e]» e addirittura di un'arte che supera la natura?

2. L'illuminismo scozzese

Per rispondere alla nostra domanda è necessario fare riferimento allo scenario storico e intellettuale nel quale Alison lavora, e in particolare alla ricerca filosofica, ma anche scientifica, storica ed economica, che caratterizza i decenni compresi tra gli anni Quaranta e gli anni Novanta del Settecento scozzese.

L'illuminismo scozzese ha specificità singolari, anche a causa di una storia altrettanto singolare, che ha prodotto uno scenario intellettuale sia influenzato dagli autori inglesi sia resistente alla loro egemonia – e il risultato è una ricerca filosofica, ma anche scientifica, storica ed economica, che ha un carattere autonomo, e che arriva a traguardi notevolissimi, che influenzano, in ultimo, sia gli autori inglesi sia gli altri autori europei⁵.

L'ostilità tra Scozia e Inghilterra è antica. Nel Seicento e nel Settecento consolidano la loro relazione formale, ma aggravano la loro ostilità sostanziale. Giacomo VI Stuart, re di Scozia, è incoronato re di Inghilterra nel 1603: assume un altro nome (Giacomo I, che marca la continuità della divisione tra le due nazioni) e lascia la Scozia per andare a Londra. I parlamenti continuano a essere due: uno scozzese e uno inglese. E l'avversità contro gli Stuart aumenta: la conversione al cattolicesimo di Giacomo II causa la rivoluzione inglese del 1688, e il parlamento inglese offre la corona a Maria, figlia di Giacomo II Stuart e moglie di Guglielmo III d'Orange, protestante, che sale al trono, seguito dal regno di Anna, ultima Stuart. Nel 1707 l'Act of Union dichiara l'unione parlamentare tra Scozia e Inghilterra, che determina, di fatto, la rimozione del parlamento scozzese. L'ostilità tra Scozia e Inghilterra aumenta: i re successivi, gli Hannover, impediscono che i discendenti cattolici di Giacomo II

⁴ Negli anni 1811, 1812, 1815 e 1871. Sono da aggiungere le edizioni americane del 1812 (basata sull'edizione scozzese del 1811) e del 1844, a cura di Mills. Le ristampe novecentesche sono del 1968 e del 1999.

⁵ Cfr. soprattutto la filosofia di David Hume, ma anche di Thomas Reid e di Adam Smith. L'influenza dell'illuminismo scozzese sull'altra filosofia europea è testimoniata, ad esempio, dalle parole di Voltaire, che afferma di fare riferimento alla Scozia in materia di civilizzazione.

Stuart assumano il potere. Ma la Scozia reagisce con una serie di insurrezioni. Nel 1746 la sconfitta scozzese di Culloden determina la perdita definitiva dell'autonomia politica della Scozia dall'Inghilterra, ma le loro relazioni continuano a essere limitate: gli scozzesi sono in parte giacobiti e in parte presbiteriani, l'integrazione è ostacolata dalla diversità dei sistemi economici dominanti, che limita gli scambi, e le specificità culturali sono marcate. In particolare, già da qualche secolo l'*élite* intellettuale scozzese perfeziona il *cursus studiorum* in Francia, nemica storica dell'Inghilterra (anche David Hume e Adam Smith frequentano la Francia). In ultimo, a causa del controllo progressivo inglese, a partire dal conservatorismo introdotto nelle istituzioni politiche, religiose e culturali, l'*élite* intellettuale scozzese capitola, e dà il via a una diaspora verso l'America settentrionale: l'illuminismo scozzese non supera il Settecento, ma dà genesi, soprattutto negli Stati Uniti e in Canada, a una tradizione intellettuale essenziale alla fondazione della cultura contemporanea⁶.

L'illuminismo scozzese è poco cortigiano, e il suo sviluppo è determinato da quattro università importanti: Edimburgo, Glasgow, St. Andrews e Aberdeen. A Edimburgo lavorano Adam Ferguson e Dugald Stewart, autore di studi di interesse estetico (*Elements of the philosophy of the human mind* del 1792 e *Philosophical essays* del 1810), considerato quasi un anticipatore dell'analisi del linguaggio ordinario e del cognitivismo artistico⁷. A Glasgow lavorano Francis Hutcheson, che dà genesi all'illuminismo scozzese e scrive uno studio importante di estetica (*Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue* del 1725⁸), Thomas Reid, prima ad Aberdeen, che fonda la filosofia del senso comune ed elabora un'estetica basata su un uso della nozione di espressione secondo il quale la bellezza naturale è l'espressione della mente di Dio e la bellezza artistica è l'espressione della mente dell'artista (*Essays on the intellectual powers of man* del 1785), Adam Smith, che articola una filosofia sia morale e politica sia estetica (*Theory of moral sentiments* del 1759⁹) e John Millar. A St. Andrews e ad Aberdeen insegnano i loro allievi. In particolare, ad Aberdeen gli studiosi di estetica sono numerosi: George Turnbull, autore di *A treatise of ancient painting* (1740), Alexander Gerard, autore di *Essay on taste* (1759) e di *Essay on genius* (1774) e James Beattie, autore di *Essays on poetry and music, as they affect the mind* (1762) e di *Essay on the nature and immutability of truth* (1770).

Anche fuori dall'accademia ci sono intellettuali importanti: David Hume, il lavoro filosofico del quale è essenziale per il futuro della filosofia moderna e contemporanea, estetica compresa (in particolare, *Four dissertations* del 1757, tra le quali *Of the standard of taste*¹⁰), ma anche Henry Home (Lord

⁶ Cfr. A. HERMAN, *The Scottish Enlightenment: the Scots' invention of the modern world*, Fourth Estate, London 2002.

⁷ Cfr. J. FRIDAY (a cura di), *Art and Enlightenment. Scottish aesthetics in the 18th century*, Imprint Academic, Exeter 2004.

⁸ F. HUTCHESON, *L'origine della bellezza*, a cura di E. Migliorini, tr. it. di V. Budelli, Aesthetica, Palermo 1988.

⁹ A. SMITH, *Teoria dei sentimenti morali*, a cura di G. Lecaldano, tr. it. di S. Di Pietro, Bur, Milano 2008.

¹⁰ Tra le traduzioni italiane, D. HUME, *Saggi morali, politici e letterari*, a cura di M. Dal Pra ed E. Ronchetti, Utet, Torino 1974.

Kames, che scrive uno studio rilevante di interesse estetico, *Elements of criticism* del 1762), Robert Wallace, James Steuart e James Anderson.

3. L'influenza della filosofia inglese

La filosofia illuministica scozzese è influenzata, comunque, dalla filosofia inglese secentesca e settecentesca: i lavori di Locke e di Shaftesbury sono cruciali, anche per l'uscita dall'aristotelismo dogmatico che domina le università scozzesi prima dell'illuminismo. In particolare, la filosofia di Locke, insegnata nelle università scozzesi a partire da Hutcheson, è essenziale per il superamento della cultura che precede la rivoluzione metodologica di Newton, che, viceversa, è fondata sull'esperimento di matrice empiristica. Locke argomenta il potere dell'empirismo, e in particolare di un empirismo fondato su una nozione di esperienza sofisticata: conoscere significa sperimentare una relazione diretta con le nostre rappresentazioni dei dati sensibili, e non con i dati sensibili. Allora, conoscere significa sperimentare un meccanismo associativo che unisce un oggetto con una rappresentazione, una prima rappresentazione con una seconda rappresentazione *et sic ad libitum*. Locke elabora la nozione di associazione nel capitolo trentatreesimo del libro secondo del suo *Essay concerning human understanding*¹¹: «Alcune delle nostre idee hanno fra loro una corrispondenza e connessione naturale [...]. Questa forte combinazione di idee, non congiunte per natura, la mente la opera in sé o volontariamente o per caso; e perciò, in persone diverse, viene a essere differentissima, secondo le loro diverse inclinazioni, educazione, interessi, ecc. Il costume stabilisce nell'intelligenza certi abiti di pensiero, così come certi abiti nella determinazione della volontà e nel moto del corpo: e tutte queste cose altro non sembrano essere che catene di moti negli spiriti animali, che, una volta poste in movimento, continuano sulla stessa traccia che si sono abituati a seguire; e la traccia, a forza di essere così spesso calpestata, si logora fino a diventare un sentiero liscio, e il movimento sopra di esso diventa facile, e, per dir così, naturale»¹². La «catena» di Locke che unisce «ide[a]» con «ide[a]» è essenziale per la filosofia illuministica scozzese, e soprattutto per Alison, che è l'autore che analizza di più le sue cause e i suoi effetti attraverso casi esemplari numerosissimi¹³.

Gli autori dell'illuminismo scozzese continuano il lavoro all'empirismo anche attraverso la distinzione di Locke tra qualità primarie e qualità secondarie, e in particolare attraverso la concentrazione dell'estetica sulle qualità secondarie: formulare un giudizio estetico significa parlare di una qualità posseduta da un soggetto, e non di una qualità posseduta da un oggetto, cioè dello stato sentimentale di un soggetto che esperisce un oggetto. E la concentrazione sullo stato sentimentale del

¹¹ J. LOCKE, *Saggio sull'intelligenza umana*, "Introduzione" di C.A. Viano, tr. it. di C. Pellizzi rivista da G. Farina, Laterza, Roma-Bari 2006, 2 voll.

¹² *Ibidem*, vol. I, pp. 443-444.

¹³ Cfr. i paragrafi sull'estetica di Alison.

soggetto, in unione con la concentrazione sulla «caten[a]» associativa, che è altrettanto soggettiva, arriva a un particolarismo notevole: la domanda sul funzionamento del giudizio estetico ha una risposta particolare, e non universale. Il giudizio estetico è una variabile, e non una costante. Anche gli autori che cercano di superare il soggettivismo estetico più estremo assumono il dato seguente: la legittimità della trasformazione di un giudizio estetico condiviso dalla totalità degli esseri umani in una regola universale non è affatto scontata. Viceversa, l'universalizzazione del particolare è un'insidia metodologica. In particolare, Hume radicalizza lo scetticismo esercitato sull'universalizzazione del particolare, e la sperimentazione conseguente dell'associazionismo soggettivistico: «mille sentimenti diversi, suscitati dallo stesso oggetto, sono tutti giusti, perché nessun sentimento rappresenta quello che vi è realmente nell'oggetto. Esso indica soltanto una certa conformità o relazione fra l'oggetto e gli organi o facoltà dello spirito [...]. La bellezza non è una qualità delle cose stesse: essa esiste soltanto nella mente che le contempla, ed ogni mente percepisce una diversa bellezza. [...] ogni individuo dovrebbe accontentarsi del suo sentimento personale, senza pretendere di regolare quello degli altri»¹⁴.

In ultimo, la filosofia di Locke è fondativa anche per la concentrazione sull'attività mentale riflessiva: la mente riflette sulle sue operazioni che, insieme con i dati assunti attraverso i sensi esterni, fondano la conoscenza umana possibile. Anche un altro autore inglese che influenza la scuola scozzese a partire da Hutcheson è concentrato sulla riflessione e sui sensi interni: Shaftesbury, che attraverso un platonismo marcato afferma la presenza costitutiva di un senso interno morale negli esseri umani, autonomo dai contenuti morali assunti attraverso l'educazione¹⁵. A partire da Hutcheson, i filosofi illuministi scozzesi ipotizzano un'analogia tra le dinamiche morali affermate da Shaftesbury e le dinamiche estetiche: è da riconoscere anche la presenza costitutiva di un senso interno estetico negli esseri umani, che fonda il gusto. Ma parlare di un senso interno estetico non significa superare il soggettivismo estetico: se è vero che in condizioni psicofisiche normali le dinamiche dei sensi interni estetici degli esseri umani sono analoghe, è anche vero che i loro giudizi estetici possono essere diversi, perché sono, comunque, soggettivi, nel senso che i contenuti dei giudizi estetici risultano, anche e soprattutto, dalla «caten[a]» «di idee» che un soggetto associa a un oggetto. E, ancora, la «caten[a]» «di idee» è soggettiva, nel senso che risulta da che cosa un soggetto ha esperito nel corso della sua esistenza.

4. L'epigono dell'illuminismo scozzese

Torniamo alla nostra domanda di partenza: perché l'epigono dell'illuminismo scozzese parla di «creazione», di «fantasia», di «espressione», di «emozion[e]» e addirittura di un'arte che supera la natura?

¹⁴ D. HUME, *La regola del gusto*, in IDEM, *Opere*, a cura di E. Lecaldano ed E. Mistretta, tr. it. di G. Preti, Laterza, Bari 1971, pp. 636-658, qui pp. 640-641.

¹⁵ Cfr. A.A. COOPER, Earl of Shaftesbury, *I moralisti*, a cura di A. Gatti, tr. it. di A. Taraborrelli, Aesthetica, Palermo 2003.

La prima cosa da osservare è che la filosofia illuministica scozzese lavora a un empirismo sofisticato, non bloccato dalla relazione esclusiva tra dati e sensi esterni. Se facciamo riferimento ai primi studi sistematici sulla filosofia illuministica scozzese, che sono una ricostruzione scritta da un autore francese (*Philosophie écossaise* di Cousin¹⁶) e una ricostruzione scritta da un autore scozzese migrato in America (*The Scottish philosophy* di McCosh¹⁷), troviamo la registrazione di specificità importanti. In particolare, McCosh usa di continuo l'aggettivo *sober* («the sober philosophy of Scotland»¹⁸, «the sober and well-grounded philosophy of Scotland»¹⁹ e «sober philosophy»²⁰), che fa riferimento a uno stile argomentativo a servizio di una visione filosofica specifica: un empirismo che non è estremistico, perché è sofisticato abbastanza da non essere ridotto alla relazione, stretta e rigida, tra dati e sensi esterni, e che significa soprattutto non asservire gli strumenti filosofici alla costruzione di un sistema totale e ultimo che atrofizza sia la possibilità sia la volontà di continuare a ricercare. Alison esplicita l'attitudine all'apertura della filosofia illuministica scozzese: l'ultima pagina del suo *Essays on the nature and principles of taste* riapre la ricerca, attraversata da quesiti non ancora solubili. Ma la non solubilità attuale dei quesiti non significa affatto il blocco della ricerca: viceversa, significa la necessità della sua continuazione insistente, e *sober* abbastanza da non dichiarare la non solubilità attuale dei quesiti totale e ultima, e addirittura da aprire a soluzioni possibili distantissime dallo stato passato e presente della filosofia, estetica compresa.

L'empirismo sofisticato della filosofia illuministica scozzese significa, allora, la coesistenza di due direzioni di lavoro essenziali. La prima direzione di lavoro ha a che fare con una tensione empiristica in senso stretto, secondo la quale l'induzione è essenziale per non asservire il dato (particolare, variabile) alla teoria (universale, invariabile), cioè per non usare il primo per corroborare la seconda attraverso un'epistemologia sia troppo grezza sia, in ultimo, troppo pericolosa. Sia il lavoro di Newton (soprattutto i suoi studi sull'ottica) sia il lavoro di Bacon sono fondativi: entrambi insegnano che bisogna sostituire l'attitudine a decidere l'identità di un dato prima della sua osservazione accurata con un'epistemologia che non ha paura di fare precedere la decisione sulla sua identità da osservazioni accurate abbastanza da arrivare a essere addirittura infinite, e aperte a qualsiasi soluzione possibile. L'estetica di Alison lavora in modo analogo, e non registra la paura, dopo l'analisi di una serie di casi numerosi, di arrivare a sintetizzare, anche, soluzioni diversissime dalle soluzioni classiche, che uniscono, ad esempio, l'arte con la «creazione», con la «fantasia», con l'«espressione», con l'«emozion[e]» e addirittura con il superamento della natura. La seconda direzione di lavoro ha a che fare con una tensione empiristica in senso lato, secondo la quale estendere l'osservazione dai dati e dai sensi esterni

¹⁶ V. COUSIN, *Philosophie écossaise*, Librairie Nouvelle, Paris 1857.

¹⁷ J. MCCOSH, *The Scottish philosophy*, Macmillan and Co., London 1875.

¹⁸ *Ibidem*, p. 5.

¹⁹ *Ibidem*, p. 12.

²⁰ *Ibidem*, p. 452.

ai dati e ai sensi interni significa, anche, lavorare alla condizione fondativa della filosofia della mente moderna e contemporanea, che richiede sia una base fisiologica sia una base riflessiva, attraverso la quale è possibile analizzare sia i processi mentali personali sia i processi mentali altrui, esplicitati dalle azioni e dal linguaggio (non a caso, la filosofia illuministica scozzese anticipa la concentrazione contemporanea sul linguaggio. In particolare, Stewart, influenzato da Alison, analizza i significati possibili della nozione di bellezza attraverso l'analisi dei suoi usi). Allora, il sensismo è superato con forza: l'analisi percettiva è unita con l'analisi riflessiva, attraverso la quale è possibile scoprire la presenza di sensi interni, sia morali sia estetici, che sono costitutivi, cioè autonomi dai contenuti dell'esperienza (ad esempio, e prima di Alison, Hutcheson, influenzato da Shaftesbury, parla di *senses*, Reid parla di *principles of common sense* e Stewart parla di *fundamental laws of human thought and belief*). E, insieme con il sensismo, è superato anche il blocco esercitato da uno scetticismo stretto e rigido, che prima agisce in modo positivo, perché spinge a dare limiti, essenziali, alla conoscenza, ma poi agisce in modo negativo, perché atrofizza i suoi strumenti di lavoro, che possono non superare la registrazione della presenza dei dati sensibili. Viceversa, la filosofia illuministica scozzese estende in modo notevole gli strumenti di lavoro della conoscenza – e, non a caso, il suo epigono arriva, nel 1970, a risultati che sembrano appartenere più al suo secolo di morte che al suo secolo di nascita.

5. La struttura dell'estetica di Alison

Anche le due nozioni sulle quali l'estetica di Alison è fondata sembrano registrare il passaggio dal suo secolo di nascita al suo secolo di morte: la prima, che è l'associazione, appartiene al Settecento di Hutcheson, di Hume e di Beattie, in Scozia, e soprattutto di Locke, in Inghilterra, e la seconda, che è l'espressione, appartiene all'Ottocento che anticipa insieme con il lavoro filosofico di Reid (non a caso, McCosh riconosce ad Alison di essere un «ingenious author»²¹, che arriva a soluzioni inedite).

Comunque, Alison fonda la sua estetica anche su strumenti empiristici classici. Il primo strumento è l'induzione: «non abbiamo a nostra disposizione altro metodo di scoperta che il diversificato e paziente esperimento»²² «attraverso una grande varietà di esempi»²³. Il secondo strumento è l'attenzione al particolare, e addirittura all'eccezione, con l'obiettivo di non asservire il dato alla teoria: «ogni regola generale su questo tema è passibile di innumerevoli eccezioni»²⁴, perché «non si produce lo stesso effetto su tutti gli uomini»²⁵. L'attenzione al particolare è estesa al linguaggio²⁶. In ultimo, Alison

²¹ *Ibidem*, p. 287.

²² A. ALISON, o.c., pp. 35-36.

²³ *Ibidem*, p. 99.

²⁴ *Ibidem*, p. 152.

²⁵ *Ibidem*, p. 44.

dichiara di volere seguire un ordine logico argomentativo empiristico (prima l'analisi dei dati empirici, poi l'analisi dell'esercizio mentale sui dati empirici. In particolare, «1. l'indagine della natura delle qualità che producono le emozioni del gusto; 2. l'indagine della natura della facoltà attraverso cui si ricevono queste emozioni»²⁷), che non rispetta (la prima analisi è articolata soprattutto nella seconda parte e la seconda analisi è articolata soprattutto nella prima parte).

Alison indica anche i suoi autori di riferimento, che sintetizzano la relazione tra l'empirismo britannico secentesco e settecentesco e il platonismo di Shaftesbury e di Hutcheson: «L'opinione che ho dichiarato ora coincide in gran misura con una dottrina che sembra aver contraddistinto molto presto la scuola platonica, che è stata mantenuta in questo paese da diversi eminenti scrittori, cioè da Lord Shaftesbury, da Hutcheson, da Akenside e da Spence, e che è stata recentemente sostenuta da Reid nel suo *Essays on the intellectual powers of man* [...]. Mi riferisco alla dottrina secondo cui la materia non è bella in sé, ma deriva la sua bellezza dall'espressione della mente»²⁸. Ma Alison attribuisce alla sua estetica una specificità: la bellezza e la sublimità della materia risultano dalla loro espressione di idee emotive fondate sia sulle caratteristiche della mente e del corpo del soggetto sia sulle relazioni tra le caratteristiche: «Anche molte qualità di questo genere producono un'emozione. Così, la qualità che chiamiamo novità, ovvero la particolare relazione di un oggetto con la mente per la quale esso è nuovo»²⁹. Allora, Alison fonda la sua estetica sulla nozione di espressione, e in particolare su una nozione di espressione estesa: «Quindi, invece di concludere che la bellezza e la sublimità della materia sorgono dall'espressione delle qualità della mente, dovremmo fermarci a una conclusione più modesta, ma, per quanto mi rendo conto, più sicura. E cioè che la bellezza e la sublimità delle qualità della materia sorgono dal loro essere i segni o le espressioni di qualità tali da essere adatte, per via della costituzione della nostra natura, a produrre emozione»³⁰.

6. Il gusto, l'immaginazione e l'associazione

L'analisi dell'esercizio mentale sui dati empirici è fondato su una nozione classica settecentesca: la nozione di gusto³¹, che Alison definisce «la facoltà della mente umana grazie alla quale percepiamo e

²⁶ Ad esempio: «Il linguaggio generale degli uomini sembra confermare la stessa opinione. Chiunque abbia avuto occasione di far caso al linguaggio comune degli uomini a proposito di questo tema deve aver osservato che i termini usuali con cui esprimono il loro senso della proporzione, o la mancanza della proporzione, in una stanza sono quelli di leggerezza e di pesantezza, termini che ovviamente presuppongono la credenza in un peso e in un sostegno, e che non avrebbero potuto essere usati se la bellezza della forma non dipendesse, in questo caso, dall'adattamento o adeguatezza di questa relazione» (*ibidem*, p. 212).

²⁷ *Ibidem*, p. 36.

²⁸ *Ibidem*, pp. 225-226.

²⁹ *Ibidem*, p. 226.

³⁰ *Ibidem*, pp. 226-227.

³¹ Cfr., tra gli studi italiani, L. Formigari, *L'estetica del gusto nel Settecento inglese*, Sansoni, Firenze 1962, G. MORPURGO-TAGLIABUE, *Il gusto nell'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo e G. Sertoli, Centro Internazionale di Studi di Estetica,

godiamo di qualunque cosa sia bella o sublime nelle opere della natura o dell'arte»³². Ma Alison marca in modo notevole la relazione del gusto con l'emozione: la percezione diretta dal gusto «è seguita da un'emozione di piacere, decisamente distinguibile da ogni altro piacere che appartiene alla nostra natura, e che di conseguenza si distingue per essere chiamata emozione del gusto»³³, e in particolare «emozione della sublimità ed emozione della bellezza»³⁴.

Secondo Alison, insieme con i filosofi illuministi scozzesi, il gusto è un senso interno, costitutivo dell'essere umano, che agisce insieme con altre capacità costitutive dell'essere umano: l'immaginazione e l'associazione. L'immaginazione ci dà la possibilità di partire, ad esempio, dalla bellezza esperita e di arrivare alla formazione di un oggetto mentale ancora più bello: «Le emozioni della sublimità e della bellezza sono universalmente ricondotte, sia nel linguaggio comune sia in quello filosofico, all'immaginazione. Le belle arti sono considerate le arti che vengono rivolte all'immaginazione, e i piaceri che procurano sono descritti, per distinguerli, come i piaceri dell'immaginazione. La natura di un qualsiasi gusto di una persona è generalmente determinata, nella vita quotidiana, dalla natura o carattere della sua immaginazione, e l'espressione di una qualsiasi insufficienza di questo potere della mente è considerata pari all'espressione di una simile insufficienza del gusto»³⁵. L'associazione ci dà la possibilità di continuare all'infinito a formare oggetti mentali ancora più belli: le associazioni agiscono «nell'accrescere le emozioni della sublimità e della bellezza, dato che assai ovviamente accrescono il numero di immagini presentate alla mente»³⁶. Il risultato è la costruzione delle «catene» associative introdotte da Locke, che significano che l'«emozione del gusto» risulta soprattutto dai soggetti che percepiscono, e non dagli oggetti che sono percepiti: l'«emozione del gusto» è soprattutto soggettiva, e non oggettiva. Alison osserva: «Quando un qualsiasi oggetto, di sublimità o di bellezza, si presenta alla mente, credo che ogni uomo sia consapevole del fatto che una catena di pensieri si desta immediatamente nella sua immaginazione, in analogia con il carattere o l'espressione dell'oggetto vero e proprio. Spesso scopriamo che la semplice percezione dell'oggetto è insufficiente a suscitare queste emozioni, a meno che non sia accompagnata da questa operazione della mente, cioè a meno che, come comunemente si dice, la nostra immaginazione non venga catturata e la nostra fantasia non venga presa dalla ricerca di tutte quelle catene di pensieri che sono collegate a questo carattere o a questa espressione»³⁷.

Palermo 2002, G. DELLA VOLPE, *Scizzo di una storia del gusto*, a cura di I. Ambrogio, Editori Riuniti, Roma 1971, E. FRANZINI (a cura di), *Gusto e disgusto*, Nike, Segrate 2000, E. MIGLIORINI, *Tre saggi di estetica*, Centro Internazionale di Studi di Estetica, Palermo 2000 e L. RUSSO (a cura di), *Il gusto: storia di una idea estetica*, Aesthetica, Palermo 2000.

³² A. ALISON, o.c., p. 35.

³³ *Ibidem*

³⁴ *Ibidem*

³⁵ *Ibidem*, p. 39.

³⁶ *Ibidem*, p. 49.

³⁷ *Ibidem*, p. 39.

Allora, le specificità che distinguono l'emozione del gusto dalle altre emozioni sono due, entrambe fondate su una distinzione lessicale: «Credo, in verità, che la distinzione vada effettivamente trovata nel comune linguaggio della conversazione, e mi rendo conto che il termine diletto [*delight*] sia molto spesso usato per esprimere il particolare piacere che accompagna le emozioni del gusto, in opposizione al termine generale piacere [*pleasure*], che è appropriato per l'emozione semplice»³⁸. La prima specificità è che le idee che immaginiamo, prima, e che associamo, poi, sono (devono essere) capaci di emozionare: le idee sono (devono essere) «idee di emozione»³⁹. La seconda specificità è che le «idee di emozione» immaginate, prima, e associate, poi, hanno (devono avere) un carattere unico e forte, che garantisce la distinguibilità della catena che costruiscono: «nelle catene suggerite dagli oggetti della sublimità o della bellezza [...] c'è sempre un qualche principio generale di connessione che pervade il tutto, e che conferisce loro un qualche carattere che sia certo e definito»⁴⁰.

Ma l'estremizzazione dell'emotività del gusto è destinata a essere comparata con il suo opposto, cioè con il lavoro filosofico pubblicato nell'anno di pubblicazione dell'estetica di Alison (1790): la *Critica della facoltà di giudizio* di Kant.

7. Alison versus Kant

Kant argomenta una nozione di gusto secondo la quale il gusto autentico non è, e non deve essere, emotivo. La distanza che divide Kant sia da Alison sia dagli associazionisti britannici in generale comincia dalla nozione di immaginazione: «Ora, se nel giudizio di gusto, l'immaginazione deve essere considerata nella sua libertà, in primo luogo essa viene assunta non come riproduttiva, come quando è sottoposta alle leggi dell'associazione, ma come produttiva e spontanea (in quanto autrice di forme arbitrarie di intuizioni possibili)»⁴¹. E continua con la nozione di gusto: «L'emozione, una sensazione in cui ciò che è piacevole è prodotto solo per mezzo di un momentaneo impedimento e quindi di una successiva più forte effusione della forza vitale, non appartiene affatto alla bellezza»⁴². In particolare, «un giudizio di gusto puro non ha né attrattiva né emozione, in una parola nessuna sensazione, in quanto materia del giudizio estetico, come suo principio di determinazione»⁴³, perché «Il gusto è sempre ancora barbarico quando ha bisogno del miscuglio di attrattive ed emozioni per il compiacimento, per non dire quando ne fa addirittura il criterio della sua approvazione»⁴⁴. In ultimo, la critica più precisa: «Eppure le attrattive non solo sono frequentemente incluse nella bellezza (che pure dovrebbe

³⁸ *Ibidem*, p. 94.

³⁹ *Ibidem*, p. 63.

⁴⁰ *Ibidem*

⁴¹ I. KANT, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999, p. 76.

⁴² *Ibidem*, p. 61.

⁴³ *Ibidem*

⁴⁴ *Ibidem*, p. 58.

propriamente riguardare solo la forma) come contributo al compiacimento estetico universale, ma addirittura sono fatte passare per se stesse bellezze, facendo passare di conseguenza la materia del compiacimento per la forma: un fraintendimento che, come molti altri, ha pur sempre a fondamento qualcosa di vero, e si può eliminare con un'accurata determinazione di questi concetti. Un giudizio di gusto, su cui non hanno influsso attrattiva ed emozione (sebbene esse possano essere legate con il compiacimento per il bello) e che ha quindi come principio di determinazione semplicemente la conformità a scopi della forma, è un giudizio puro di gusto»⁴⁵. La distanza che divide Kant da Alison in particolare è notevolissima. La tesi di Kant è che un giudizio di gusto è un giudizio sulla relazione tra una percezione (soggettiva) e una forma (oggettiva) – una forma che resta la forma che è, e che, allora, fonda un'intersoggettività del gusto estranea alla soggettività estrema alla quale la perdita dell'oggetto nella catena associativa destina: il lascito della tesi di Kant è essenziale, perché ci insegna che giudicare, ad esempio, la bellezza di un oggetto significa, e deve significare, esercitare la capacità di giudicare la sua forma in autonomia dall'emozione, che è di frequente troppo contingente, e addirittura idiosincratice, e che in qualche caso proviamo e in qualche caso non proviamo per ragioni che possono essere altrettanto idiosincratice.

La tesi di Alison è opposta, e ha genesi da riferimenti filosofici diversi: l'estetica francese, e in particolare l'estetica di Dubos, e la sua elaborazione britannica (secondo Dennis, «consistendo la natura della poesia nella passione [...], ne consegue che l'eccellenza della grande ode dovrà consistere in una passione straordinaria, la quale null'altro potrà essere se non un forte entusiasmo»⁴⁶. Secondo Burke, «Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in certo senso terribile, o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte del *sublime*; ossia è ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire»⁴⁷. In ultimo, secondo Hume, «Il solo mezzo [...] per ottenere dalle nostre ricerche filosofiche l'esito che ne speriamo, è di [...] muovere direttamente alla capitale, al centro di queste scienze, ossia alla stessa natura umana»⁴⁸, che è «*passion[ale]*»⁴⁹). Potremmo dire che il lascito di Alison è meno intelligente, ma più vincente nell'estetica dei secoli successivi: fondare il giudizio di gusto sull'emozione significa estremizzare una delle articolazioni più importanti della rivoluzione soggettivistica moderna, ma anche contemporanea, che sposta la concentrazione da che cosa l'oggetto estetico è in sé a che cosa il soggetto che esperisce l'oggetto estetico giudica. In particolare, Alison lavora alla tesi secondo la quale capire l'esperienza estetica significa analizzare la dimensione soggettiva più estrema attraverso strumenti filosofici che, allora, devono sapere indagare una particolarità altrettanto estrema, distantissima da un'universalità

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ J. DENNIS, *Critica della poesia*, a cura di G. Sertoli, tr. it. di G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 1994, p. 41.

⁴⁷ E. BURKE, *Inchiesta sul bello e il sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 1998, p. 71.

⁴⁸ D. HUME, *Trattato sulla natura umana*, a cura di E. Lecaldano, Laterza, Roma-Bari 2004, p. 7.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 3.

possibile, perché risulta da che cosa un essere umano associa a un oggetto in occasione della sua esperienza estetica, cioè da un esercizio soggettivo di immaginazione su materiali di una storia altrettanto soggettiva⁵⁰.

8. Il soggettivismo estetico e la superiorità dell'arte alla natura

L'estremizzazione dell'emotività del gusto ha due conseguenze importanti: il soggettivismo estetico, altrettanto estremizzato, e l'affermazione della superiorità dell'arte alla natura.

Il soggettivismo estetico è estremizzato perché il contenuto delle «idee di emozione» risulta dalla soggettività irriducibile delle «abitudini di pensiero»⁵¹, dell'«originaria disposizione dei nostri sentimenti»⁵² e della «contingente sensibilità della propria mente»⁵³.

La superiorità dell'arte alla natura, che è una delle specificità dell'estetica di Alison che portano di più dall'illuminismo al romanticismo, risulta dalla riflessione seguente: se è vero che la cosa che distingue un'emozione del gusto da un'emozione normale è la costruzione di una catena associativa, è anche vero che l'arte, con la quale è possibile comporre *ad hoc* forme capaci di spingere alla costruzione di una catena associativa attraverso l'estremizzazione di un carattere emotivo unico, ha a disposizione strumenti più potenti degli strumenti della natura per dare genesi all'emozione del gusto. La posizione di Alison è quasi romantica sia perché afferma in generale la superiorità dell'arte alla natura sia perché afferma in particolare la superiorità della poesia alle altre arti: «L'oggetto di queste arti è la produzione delle emozioni del gusto; e si può facilmente mostrare: 1) che i soli soggetti [naturali] a essere in sé adatti all'imitazione propria di queste arti sono tali da produrre alcuni generi di emozioni semplici; 2) che, quando questi soggetti sono di genere opposto, il solo metodo con cui esse possono essere rese belle o sublimi è l'aggiunta di qualche qualità interessante o emozionante; 3) che la misura, così come il potere, che le diverse belle arti hanno di produrre tali emozioni è proporzionale alla capacità che danno all'artista di fare aggiunte del genere, e che a questo proposito la poesia, grazie all'impiego dello

⁵⁰ L'estremizzazione dell'emotività del gusto è esemplificata, ad esempio, dal riferimento a Corneille: «Corneille sembra essere stato il primo tragediografo dell'Europa moderna sensibile alla necessità di questa unità di emozione. [...] Presentare un fedele ritratto della vita umana, o delle passioni umane, non sembra aver coinciso con la sua concezione dell'intenzione della tragedia. Il suo oggetto, al contrario, sembra aver coinciso con l'esaltazione e l'elevazione dell'immaginazione, il risveglio delle sole più grandi e più nobili passioni della mente umana [...]. Per raggiungere questo scopo, è presto stato condotto a cogliere la necessità, o è stato predisposto dalla grandezza della sua propria mente all'osservazione, di un carattere costante di dignità: trascurare qualsiasi cosa di comune, di triviale o anche di patetico ci sia negli originali copiati potrebbe servire a interrompere questo particolare flusso di emozione e, invece che a restituire una semplice copia della natura, a nobilitare gli eventi rappresentati attraverso tutto ciò che l'eloquenza e la poesia possano offrire. Di conseguenza, egli mantiene in tutti i suoi drammi migliori, pur nel mezzo della notevole esagerazione e artificiosità dell'eloquenza del suo tempo, un tono di dignità capace di dominare e persino di sedurre, che ci dispone quasi a credere di star dialogando con esseri di un ordine superiore al nostro» (A. ALISON, o.c., pp. 89-90).

⁵¹ *Ibidem*, p. 50.

⁵² *Ibidem*, p. 69.

⁵³ *Ibidem*, p. 96.

strumento del linguaggio, per mezzo del quale può esprimere ogni qualità della mente, così come del corpo, è evidentemente superiore al resto di queste arti, che sono limitate all'espressione delle qualità del solo corpo»⁵⁴. È più chiaro, adesso, il significato delle parole che abbiamo scelto da *incipit*: «Non cerchiamo l'imitazione, ma il carattere», perché «non è una semplice copia ciò che vediamo, e la nostra emozione non è limitata al freddo piacere che nasce dalla percezione di un'accurata imitazione. È una creazione di fantasia che l'artista ci presenta, in cui solo le più grandi espressioni della natura sono mantenute, e dove si risvegliano emozioni più interessanti di quelle di cui facciamo esperienza a partire dall'usuale insipidità dello scenario comune»⁵⁵. La distanza dell'estetica di Alison dall'estetica classica è perspicua: parlare di «creazione di fantasia» significa parlare dell'uscita dalla visione secolare secondo la quale l'artista prova a scoprire, prima, e a imitare, poi, le regole della natura, credute essere, insieme, le regole dell'essere umano, cioè della misura umana reale e ideale.

9. L'espressione dell'emozione

La conseguenza è che le analisi di Alison dei casi artistici esemplari sono concentrate sulla relazione tra gli esseri umani e le «idee di emozione» che gli oggetti artistici esprimono, con una marcatura notevolissima della nozione di espressione, altrettanto distante dall'estetica classica: «anche se le qualità della materia sono in se stesse incapaci di produrre emozione, o l'esercizio di una qualsiasi affezione, è tuttavia ovvio che possono produrre questo effetto a partire dalla loro associazione con altre qualità, ed essendo i segni o le espressioni di tali qualità sono adatte, a causa della costituzione della nostra natura, a produrre emozione»⁵⁶ (ad esempio: «Nelle opere d'arte, particolari forme sono i segni dell'abilità, del gusto, della convenienza, dell'utilità. [...] In tali casi, la costante connessione che scopriamo tra il segno e la cosa significata, tra la qualità materiale e la qualità che produce emozione, rende infine, per noi, l'una espressiva dell'altra, e molto spesso ci dispone ad attribuire al segno l'effetto prodotto solo dalla qualità significata»⁵⁷).

Non a caso, il secondo genere artistico privilegiato da Alison è la musica, caratterizzata, insieme con la poesia, da una capacità espressiva notevole: ancora, è la capacità notevole della musica di esprimere «idee di emozione» a fondare sia il suo statuto artistico sia il nostro giudizio di gusto («è nella capacità di esprimere sia il tono della passione o affezione sia quello sviluppo di pensiero o di

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 76-77. Cfr. anche il passaggio seguente, nel quale Alison fa riferimento al «potere di cui gode l'artista di rimuovere dal suo paesaggio qualsiasi cosa sia contraria al suo effetto o inadatta al suo carattere, e, selezionando solo gli elementi che sono tali da accordarsi con l'espressione generale dello scenario, di risvegliare un'emozione più piena, più semplice e più armoniosa di qualsiasi emozione possiamo ricevere dagli scenari della natura stessa» (*ibid.*, p. 78).

⁵⁵ *Ibidem*, p. 80.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 96.

⁵⁷ *Ibid.*

sentimento che appartiene a tali affezioni che [...] consiste la reale fondazione dell'espressione musicale»⁵⁸). Ma, secondo Alison, la musica è inferiore alla poesia perché non ha la capacità, che, viceversa, la poesia ha, di esprimere emozioni particolari, e non generali: la musica può variare, e conservare «attive sia la nostra attenzione sia la nostra immaginazione»⁵⁹, ma le sue variazioni non possono passare da emozioni generali a emozioni particolari, cioè a che cosa distingue una realtà emotiva specifica dalla totalità delle altre realtà emotive specifiche, perché, «quando va oltre questo limite, smette di essere espressiva o bella. Si scopre che le emozioni generali di gaiezza, di elevazione, di solennità, di malinconia o di tristezza vengono quotidianamente espresse da essa, e in relazione a tali espressioni generali non c'è possibilità di errore. Ma, quando tenta di andare oltre, quando tenta di esprimere passioni particolari, come l'ambizione, la forza d'animo, la pietà, l'amore, la gratitudine, etc., fallisce del tutto nel proprio effetto, o è costretta a ricorrere all'aiuto di parole per essere intelligibile»⁶⁰.

Alison estende la capacità di espressione dalle arti più alte, se non altro rispetto alla loro classificazione moderna, alle arti meno alte, e in particolare all'architettura, alla quale attribuisce un obiettivo espressivo altrettanto perspicuo, che sembra anticipare poetiche architettoniche contemporanee: anche l'architettura è fondata sull'espressione, e anche gli ordini architettonici, considerati dagli autori classici belli in sé, cioè caratterizzati da una bellezza che risulta da forme belle in sé, e non dalle loro associazioni emotive, sono espressivi, e devono essere giudicati a partire dalla loro capacità espressiva. In generale, «da bellezza della composizione sorge, in ogni caso, dalla sua corrispondenza alla natura di quell'emozione che questa espressione è adatta a suscitare»⁶¹ e, in particolare, l'architettura esprime, prima, un adattamento tra le parti e l'intero («certe proporzioni ci colpiscono attraverso l'emozione della bellezza non per via di una qualche capacità originaria, propria di tali qualità, di suscitare questa emozione, ma per via del loro esprimerci l'adattamento delle parti al fine designato»⁶²) e, poi, un'emozione che corrisponde a un carattere (ad esempio, «Il tuscanico è contraddistinto dalla sua severità, il dorico dalla sua semplicità, lo ionico dalla sua eleganza, il corinzio e

⁵⁸ *Ibidem*, p. 122.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 123.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 122.

⁶¹ *Ibidem*, p. 168.

⁶² *Ibidem*, p. 196. Alison scrive contro Burke: «l'elegante e ingegnoso autore dell'*Inchiesta sul bello e il sublime* si è abbandonato troppo all'amore per il sistema, quando non permette affatto all'adattamento di costituire una fonte della bellezza» (*ibidem*, p. 194). Viceversa, secondo Alison, gli ordini architettonici, «in cui tutto il genio dell'arte si è manifestato, e in cui le proporzioni sono stabilite con una certezza tanto assoluta da proibire quasi il tentativo di innovazione» (*ibidem*, p. 201), fondano la loro bellezza sulla proporzione, cioè sull'espressione dell'adattamento tra le parti e l'intero: «Ciò che costituisce un ordine sono le sue proporzioni, non i suoi ornamenti. Il composito, che ha le stesse proporzioni del corinzio, anche se è molto diverso rispetto ai suoi ornamenti, è propriamente considerato, quindi, solo un corinzio corrotto. Ciascun ordine consiste di tre grandi parti o divisioni: la base, la colonna e la trabeazione; e le proporzioni fondamentali fanno riferimento a questa divisione» (*ibidem*, pp. 201-202). «[L]adattamento di un ordine o delle proporzioni di un ordine consist[e] nel suo apparire adeguato a sostenere la trabeazione» (*ibidem*, p. 202), ed «è per via del loro esprimerci questo adattamento che le proporzioni di questi diversi ordini appaiono belle» (*ibidem*).

il composito dalla loro leggerezza e dalla loro gaiezza»⁶³). In ultimo, anche la composizione della forma, che fonda l'architettura, ma anche le altre arti spaziali, se non altro rispetto alla loro definizione settecentesca, fa riferimento al criterio espressivo: se è vero che la forma angolare esprime di frequente «durezza, forza o durevolezza»⁶⁴, e anche «forzatura o costrizione»⁶⁵, e che la forma sinuosa esprime di frequente «debolezza, fragilità o delicatezza»⁶⁶, e anche «agilità»⁶⁷, e che, allora, la seconda è più bella della prima⁶⁸, è anche vero che l'universalizzazione della bellezza superiore della forma sinuosa non è autorizzabile, perché la bellezza risulta dall'adeguatezza espressiva, e l'adeguatezza espressiva varia da caso particolare a caso particolare (ad esempio, «la forma sinuosa [...] è bella solo nei soggetti che si distinguono per la morbidezza o la delicatezza della struttura»⁶⁹, ma «nelle sostanze caratterizzate da durezza e durevolezza smette, in genere, di essere bella»⁷⁰).

Allora, e ancora, i casi musicali e architettonici analizzati portano Alison ad affermare un soggettivismo estetico estremo esteso alla totalità dell'arte: non c'è arte bella in modo universale, perché il criterio espressivo determina che «la stessa curva che in un caso è bella molto spesso in altri non è bella»⁷¹. In particolare, l'oggetto artistico che in un primo caso ha la capacità di esprimere una prima idea emotiva (ad esempio l'idea di bellezza) attraverso la catena associativa alla quale dà il via agevolata dalle caratteristiche di un primo contesto, in un secondo caso ha la capacità di esprimere una seconda idea emotiva (ad esempio l'idea di bruttezza) attraverso la catena associativa alla quale dà il via agevolata dalle caratteristiche di un secondo contesto. Allora, il soggettivismo estetico di Alison è estremo perché il criterio espressivo significa che il senso di un oggetto artistico per un soggetto risulta dalla relazione tra qualcosa di poco oggettivo (l'oggetto artistico e il suo contesto, che è variabile) e qualcosa di soggettivo (il soggetto e la sua catena associativa, che è variabilissima).

⁶³ *Ibidem*, p. 167. In particolare, «I loro diversi ornamenti si adeguano a questi caratteri con gusto perfetto. Se si cambiano questi ornamenti, se si dà al tuscanico il capitello corinzio, o al corinzio il tuscanico, ognuno non solo proverebbe un disappunto a causa di questa inaspettata composizione, ma anche un sentimento di improprietà a causa dell'assegnazione di un ornamento austero o sobrio a un soggetto proprio dello splendore, e di un ornamento ricco o vistoso a un soggetto severo» (*ibidem*).

⁶⁴ *Ibidem*, p. 143.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 145.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 143.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 144.

⁶⁸ Sulla bellezza superiore della forma sinuosa cfr. W. HOGARTH, *L'analisi della bellezza*, a cura di C.M. Laudando, "Presentazione" di L. Di Michele, Aesthetica, Palermo 2001. Ma Alison polemizza: «sono quindi stato condotto a conclusioni diverse da quelle di Hogarth [...]. Gli esempi che ho prodotto, e molti altri dello stesso genere, che probabilmente sono presenti a ogni uomo che rifletta, mi sembrano mostrare con molta forza che il principio della bellezza assoluta delle forme serpentine debba essere considerato solo un principio generale, passibile di molte eccezioni, e che non solo questa forma è bella per via dell'essere il segno di particolari qualità che ci interessano e ci colpiscono, ma che, in effetti, le forme del genere opposto sono ugualmente belle quando esprimono le medesime qualità» (*ibidem*, pp. 157-158).

⁶⁹ *Ibidem*, p. 152.

⁷⁰ *Ibidem*

⁷¹ *Ibidem*, p. 156.

In ultimo, è necessario considerare, comunque, la circoscrizione, intelligente, che Alison sembra dare all'esercizio effettivo del gusto, che limita l'estremizzazione delle sue ricadute soggettive effettive: se è vero che il gusto è soggettivo, è anche vero che il suo esercizio effettivo è circoscritto a casi non troppo numerosi, perché quando giudichiamo qualcosa in modo critico, cioè attraverso l'uso di criteri tecnici (poetici, musicali, architettonici *et cetera*), non esercitiamo il gusto, ma il suo contrario, e non ci emozioniamo. Alison osserva: «Quando ci disponiamo ad apprezzare il valore di una poesia o di un dipinto, e facciamo molta attenzione al linguaggio o alla composizione della prima o al colore o al disegno dell'altro, non proviamo più il piacere che producono da principio. La nostra immaginazione è concentrata su questo compito, e, invece di abbandonarci alle sue suggestioni, ci sforziamo scrupolosamente di resistere, fissando la nostra attenzione su aspetti dettagliati e circoscritti della composizione»⁷². Ad esempio: «Il matematico che indaga le dimostrazioni della filosofia newtoniana, il pittore che studia il disegno di Raffaello, il poeta che riflette sulla metrica di Milton, tutti quanti, in tali occupazioni, perdono il piacere che queste varie produzioni possono dare; e, quando vogliono riscoprire le loro emozioni, devono distogliere la loro attenzione da quelle considerazioni minute, e devono lasciare che la loro fantasia spazi a piacere tra tutte le grandi o le piacevoli concezioni che tali produzioni di genio possono far sorgere»⁷³.

Allora, la visione di Alison, insieme con la visione, sofisticatissima, di Kant, che elabora la nozione di disinteresse estetico, può servire ad avvertire anche la filosofia contemporanea che la diatriba sull'oggettività e sulla soggettività del giudizio di gusto rispetto al giudizio di valore artistico non è sensata se è troppo estesa, perché è possibile che, quando siamo di fronte a un oggetto artistico, usiamo pochissimo, in verità, un giudizio di gusto (nel senso di Alison) e in misura notevole, viceversa, un giudizio tecnico (nel senso di Alison), in qualche caso fondato su dati che è possibile addirittura contare – anche Alison può contribuire a insegnarci, allora, che la soggettività del giudizio di gusto potrebbe essere, anche se è effettiva ed estrema, non troppo frequente, e non troppo invasiva della nostra esperienza degli oggetti, soprattutto artistici.

⁷² *Ibidem*, p. 41.

⁷³ *Ibidem*, p. 42.