

FILIPPO FOCOSI

UN'ESIGENZA DI PROFONDITÀ: LA MODERNITÀ DEL PENSIERO ESTETICO DI ARCHIBALD ALISON

ABSTRACT. Archibald Alison's *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1790) is usually praised for having assigned a previously unrecognized central role to emotions in aesthetic phenomena, within an associational perspective on judgments of taste. In this paper of mine I'm going to defend a formalistically-oriented reading of Alison's aesthetic thought, by taking into account those sections of the *Essays* where he stresses the importance of form, not so much in itself but rather as naturally or intentionally aimed at satisfying an expressive purpose. Thus reinterpreted, Alison's aesthetic theory, while avoiding the risk of radical subjectivism and relativism which is often (albeit, as I will argue, mistakenly) attributed to it, will reveal itself as theoretically coherent and compelling and also, to some extent, as predictive with respect to some of the current trends in the fields of contemporary music and visual arts.

KEYWORDS. Associational theory, Expression, Form, Profundity, Contemporary art.

Nei maggiori prodotti delle arti, che cioè sono destinati a durare per secoli, la fama dell'artista deve totalmente dipendere dalla permanenza dell'espressione che riesce a trasmettere alla sua opera; e la sola espressione che è quindi permanente, e che può risvegliare l'ammirazione di ogni epoca successiva, è quella che sorge dalla natura della forma stessa, e che è fondata sull'uniforme costituzione degli uomini e della natura.

(A. Alison, *Natura e principî del Gusto*)

Benché le arti siano in uno stato di flusso costante, il tempo chiede il suo tributo e la storia prende il sopravvento. Un'opera o diventa un classico o scompare dalle scene. A volte sopravvive sotto forma di curiosità del passato. Ma soprattutto, ciò che un tempo era moderno ora non lo è più. Tutte le questioni svaniscono, solo l'espressione rimane.

(P. Fetler, *Autobiographical Notes*)

Negli ultimi anni si è assistito a un rinnovato interesse per il pensiero estetico di Archibald Alison, testimoniato innanzitutto dall'edizione italiana, a cura di Simona Chiodo, della principale opera di estetica del filosofo scozzese, gli *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1790), ripubblicati col titolo *Natura e principî del Gusto* (Palermo, Aesthetica 2011). All'attualità di questo testo è stato poi dedicato un importante Seminario promosso da Luigi Russo, *Neoestetica ed emozione, Archibald Alison e l'estetica contemporanea* (Palermo, 4-5 ottobre 2013), aprendo un dibattito che è sfociato in una serie di contributi critici la maggior parte dei quali, in linea con la tendenza prevalente, ha evidenziato le caratteristiche di novità dell'estetica alisoniana rispetto ai suoi contemporanei, soprattutto britannici. Una tale originalità, dovuta alla particolare e per certi versi inedita centralità assegnata da Alison alle emozioni e alle dinamiche associative nei processi estetici, è stata al contempo oggetto di numerose critiche, per via degli esiti radicalmente soggettivisti e relativistici cui essa sembra approdare. In questo saggio cercherò di difendere l'estetica di Alison dalle principali accuse che gli sono state rivolte, facendo leva su alcuni aspetti spesso trascurati o sottovalutati degli *Essays* che ne avallano una lettura più conservativa ed equilibrata. Una siffatta ricalibrazione servirà a mettere a

fuoco quella che è a mio avviso la vera modernità del pensiero estetico alisoniano, che nell'aver combinato in modo originale e coerente espressivismo, associazionismo e formalismo, rivela una notevole profondità di pensiero e profeticità di visione, nella misura in cui anticipa riflessioni che saranno sviluppate da autori moderni e fornisce illuminanti chiavi di lettura per comprendere gli sviluppi dell'arte contemporanea.

I. *Gli Essays on the Nature and Principles of Taste: linee guida del pensiero estetico di Alison.*

Gli *Essays* di Alison si aprono con un'articolata definizione di gusto, di cui l'autore chiarirà, nel corso del saggio, i termini fondativi, con ciò delineando la sua posizione relativamente all'esperienza estetica della natura e dell'arte e al giudizio sui rispettivi gradi di bellezza e sublimità. Secondo Alison, il gusto è «la facoltà della mente umana grazie alla quale percepiamo e godiamo di qualunque cosa sia bella o sublime nella natura o nell'arte. La percezione di queste qualità 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»¹. Stante tale definizione, il filosofo scozzese scandisce preliminarmente le tappe del percorso che si avvia a intraprendere, e che sarà inaugurato dall'analisi dell'effetto della percezione gustativa, ovvero dell'emozione complessa del gusto in quanto distinta dalle emozioni semplici e accidentali di piacere. Da questo, egli muoverà alla ricerca delle cause che sono alla base del fenomeno dell'emozione estetica: cause esterne, relative cioè alle qualità del mondo materiale (naturale o artificiale/artistico) che sono «predisposte dalla costituzione della nostra natura» alla produzione di siffatte emozioni, e interne, con ciò intendendo le facoltà che ci permettono di cogliere le qualità della bellezza e della sublimità nel mondo della natura e dell'arte e di riceverne le emozioni corrispondenti². Se le prime due fasi (relative cioè agli effetti e alle cause esterne dell'emozione del gusto) saranno ampiamente sviluppate nei libri (primo e secondo) che com-

¹ A. ALISON, *Natura e principî del gusto* (1790: d'ora innanzi *NPG*), a cura di S. Chiodo, Palermo, Aesthetica, 2011, p. 35.

² Ivi, p. 37.

pongono il volume, il terzo punto rimarrà un progetto incompiuto. Occorre tuttavia sottolineare che non mancheranno riflessioni circa le condizioni soggettive necessarie all'espletarsi del piacere estetico; parimenti, le considerazioni su natura e cause oggettive di tale emozione sovente si intrecceranno, per chiarificarsi solo a indagine conclusa.

L'estetica di Alison ruota intorno al concetto di emozione: è dunque comprensibile che la prima parte del suo saggio sia dedicata a chiarire il ruolo, o meglio i ruoli che essa riveste nelle dinamiche dell'esperienza e del giudizio di gusto. Perché un oggetto, naturale o artistico, conduca un soggetto a provare le emozioni della bellezza e della sublimità, è necessario, secondo Alison, che la percezione delle qualità dell'oggetto stesso stimoli l'immaginazione dell'individuo a formarsi una «catena di pensieri» che vanno oltre la percezione delle qualità, materiali o formali, dell'oggetto stesso nella sua immediata presentazione, e nella cui rapida successione la fantasia trova di letto. A mettere in moto e far progredire tale catena è in primo luogo la relazione di somiglianza che naturalmente si instaura tra, innanzitutto, l'oggetto in questione e determinate idee ed emozioni tratte dal mondo della vita e dell'arte, come pure, successivamente, tra queste stesse idee o immagini secondarie³. Ma anche la presenza di elementi pittoreschi, apparentemente incongruenti con lo scenario o la composizione che si offre ai nostri sensi, può risvegliare pensieri ed emozioni che si inseriscono nella catena, guidandola verso sentieri imprevisi e persino lontani dall'oggetto stesso nella sua primaria impressione⁴.

Cosa distingue, tuttavia, le catene associative che generano l'emozione della bellezza o della sublimità dalle ordinarie, ed emotivamente neutrali – o quantomeno non accompagnate da una simile modalità di gratificazione – successioni di pensieri che in diverse occasioni attraversano la mente di un individuo? La prima differenza va individuata nella natura dei pensieri che compongono le catene innescate dagli oggetti della bellezza e della sublimità. Possiamo in-

³ Si pensi a come certe qualità proprie di uno scenario primaverile – «il delicato intreccio delle piante e dei fiori, la giovinezza degli animali» – naturalmente infonda nelle nostre menti qualcosa «di quella timorosa fragilità che di solito si osserva nell'infanzia», la quale a sua volta richiama, per analogia, diverse «immagini di speranza e di paura» (ivi, p. 43).

⁴ La malinconica bellezza di un tramonto autunnale può essere accresciuta, ad es., «dal suono della campana dei vespri» (ivi, pp. 52-53).

fatti dire che tali catene possiedono un «carattere emotivo», in quanto ogni idea che in esse fa ingresso è una idea di emozione, ovvero «è in sé produttiva di una certa emozione semplice o di un'altra»⁵. Secondo Alison, infatti, non possiamo cogliere la bellezza (o sublimità) di un oggetto senza provare il sentimento corrispondente, né si può pervenire a tale emozione complessa se prima non avvertiamo una qualche emozione semplice, del genere dell'allegria, della tenerezza, della malinconia, del terrore, e via dicendo. Ciò è dimostrato attraverso una serie di osservazioni empiriche, concernenti il linguaggio – solitamente, nei nostri discorsi, si tende a supportare un giudizio di valore estetico su un oggetto indicandone delle qualità affettive rimarchevoli – o la relazione che intercorre tra le preferenze estetiche di una persona e il suo carattere, ovvero la sua sensibilità.

Le catene di pensieri che accompagnano le emozioni del gusto non si distinguono solo per il loro contenuto, che è essenzialmente emotivo, ma anche sotto il profilo formale, ovvero in relazione al modo in cui le idee di emozione si succedono, tale modo essendo regolato da un «principio di connessione che pervade il tutto» e che fa sì che l'intera catena si presenti come «una catena regolare e coerente di idee di emozione», in qualche modo adeguate al carattere impresso dall'emozione semplice iniziale⁶. Sotto tale rispetto, l'arte può persino superare la natura, nella misura in cui, ad es., un pittore ha la libertà di rimuovere, da un dato scenario, quegli elementi che non sembrano accordarsi con il carattere espressivo generale che esso ispira, di modificare quelli esistenti o di aggiungerne di nuovi, allorché congeniali a risvegliare emozioni che rendano ancor più «pieno e armonioso» l'effetto d'insieme. In quanto frutto di una catena associativa contrassegnata dalle peculiarità appena esposte, l'emozione del gusto si configura come un'emozione complessa, che Alison chiama *delight*, per distinguerla dal più elementare piacere corrispondente alle emozioni semplici che si succedono nella catena, cui si aggiunge il piacere che sempre si accompagna all'esercizio della nostra immaginazione, quali che siano le emozioni

⁵ Questo si verifica a partire dalle prime idee che, ad es., uno scenario naturale fa venire in mente: nel caso di uno scenario primaverile, le idee in questione sono tali da suscitare le emozioni di allegria o tenerezza (ivi, pp. 62-63).

⁶ Ivi, pp. 63-64.

messe in moto⁷. Non di un mero accumulo di sensazioni piacevoli si deve tuttavia parlare, poiché, come giustamente rimarcato da Dickie, le idee di emozione, e così pure i rispettivi piaceri, tendono a «coalescere», ovvero a integrarsi fino a fondersi in un'unica tonalità emotiva, e dunque in un più alto e armonico piacere: il diletto della bellezza e della sublimità⁸.

Se l'emozione del gusto si può generare solo a partire dall'istituzione di una regolare catena di idee di emozione, qual è la fonte della bellezza o della sublimità delle qualità del mondo materiale, che sono conosciute solo per mezzo dei sensi esterni e possono dar origine solo a sensazioni e non a emozioni? A tale quesito, con cui si apre il libro secondo degli *Essays*, si può rispondere, sostiene Alison, solo postulando l'esistenza di qualità intermedie che fungano da ponte tra materia ed emozione. Tali sono le qualità della mente – che spaziano dalla saggezza all'abilità, dalla forza alla benevolenza, dalla tenerezza alla magnanimità, e così via, le quali sono variamente interessanti, dunque ci colpiscono affettivamente – di cui le qualità materiali sono percepite come segni o espressioni, in virtù della costanza della loro associazione⁹. Alison chiarisce le modalità di siffatta dinamica associativa iniziando dai suoni, semplici e composti. I primi, che comprendono i suoni della natura, le note emesse dagli animali e i toni della voce umana, sono solitamente associati a determinate qualità mentali in virtù dell'abitudine, dell'esperienza ripetuta e condivisa. Perciò, il frastuono di una tempesta o il rumore del terremoto tenderanno a essere percepiti come sublimi in quanto sono solitamente accostati alle idee di pericolo o di maestosità, le quali suscitano emozioni forti come il terrore o la profonda ammirazione. In altri casi, è la percezione di una somiglianza, ad es. tra un suono basso e il modo di esprimersi di una persona delicata, a farci associare a tale suono le idee di delicatezza o gentilezza, e parallelamente a provare emozioni moderate che maggiormente si accordano col sentimento del bello. La relazione di somiglianza si rivela dunque fondamentale, dal momento che figura in

⁷ Ivi, pp. 90-94.

⁸ G. DICKIE, *The Century of Taste*, New York, Oxford University Press, 1996, p. 61.

⁹ *NPG*, pp. 95-99. Per una completa tassonomia delle qualità della mente in relazione alle diverse modalità associative con le qualità della materia, cfr. DICKIE, *The Century of Taste*, cit., pp. 63-64.

ambo i passaggi della catena associativa: dalle qualità materiali alle idee della mente, e dalle corrispondenti emozioni ad altre sequenze di immagini-emozioni senza le quali il treno dell'immaginazione, e dunque l'esperienza estetica, non può attivarsi¹⁰. Analogamente, per ciò che riguarda i suoni composti, ovvero la musica, la chiave dell'emotività risiede sempre nell'associazione – radicata in abitudini percettive in cui, di nuovo, la somiglianza (ad es., tra l'andamento di una melodia e le inflessioni del parlato) gioca un ruolo di primo piano – di qualità non-musicali, attinenti alla sfera della vita umana (dunque di per sé emotivamente coinvolgenti), con qualità specificamente musicali. Senonché queste ultime, essendo il frutto di una composizione formale che si può esplicitare a diversi livelli, sono in grado di attivare catene associative più dense, che dunque sfociano in un'esperienza estetico-emotiva di maggiore complessità. Non bisogna trascurare tuttavia, ammonisce saggiamente Alison, che in particolari contesti la regolarità di determinate associazioni può non valere: si pensi a come il suono della tempesta da terrificante divenga rassicurante per il contadino preoccupato le cui terre sono inaridite da una lunga siccità.

Alla bellezza e alla sublimità degli oggetti della vista, in quanto occupanti un territorio più vasto di quelli sonori, il filosofo scozzese dedica riflessioni ancor più approfondite e capillari, che non si discostano tuttavia dai principi appena enunciati. Pertanto, la bellezza o la sublimità dei colori e delle forme degli oggetti animati o inanimati sono dovute al loro essere associate – per abitudine o per somiglianza, e talvolta per convenzione o per casualità – a determinate qualità della mente, ovvero alle emozioni che queste sono adatte a produrre. Riguardo alle forme semplici degli oggetti visibili (vale a dire, il loro contorno), Alison sostiene – *contra* Hogarth – che tanto le linee sinuose quanto quelle angolari sono belle, nella misura in cui esprimono le qualità/emozioni della delicatezza o dell'agilità, in relazione al contesto e alla natura dell'oggetto; sebbene si possa constatare che tale effetto è occasionato molto più frequentemente dalle forme sinuose o serpentine¹¹.

¹⁰ Come opportunamente rilevato in G. SERTOLI, *Alison e l'estetica delle emozioni tra Hume e Reid*, «Aesthetica Preprint: Supplementa», 29, 2013, pp. 117-133: pp. 119-120.

¹¹ Se dunque nei fiori piccoli e deboli, come la viola o la margherita, il curvare del gambo è immediatamente percepito come conseguenza della debo-

Come detto, l'indagine sulle facoltà atte alla percezione della bellezza e della sublimità manca di una trattazione indipendente. Se però si richiamano alla mente i vari momenti in cui Alison (soprattutto nel libro primo) fornisce indicazioni circa la spesso invocata «costituzione della nostra natura», possiamo senz'altro indicare come necessarie alla produzione di una autentica emozione del gusto, dal lato del soggetto – ammesso che ci si rivolga all'oggetto con una predisposizione favorevole, ovvero con un certo grado di attenzione percettiva e, possibilmente o laddove richiesto, forti di una qualche conoscenza relativamente a esso –, tanto la sensibilità emotiva quanto l'esercizio, rapido e in certa misura libero, dell'immaginazione.

II. *Originalità e problematicità della teoria estetica alisoniana.*

Come appare evidente da questa mia ricostruzione, le riflessioni contenute negli *Essays* si snodano intorno ai due pilastri dell'associazione e dell'emozione: su tali concetti si sono concentrati la maggioranza dei contributi critici, concordi nel considerarli quali cartine di tornasole dell'originalità ma insieme anche delle criticità insite nel pensiero estetico di Alison. Non che tali nozioni non avessero trovato alcun posto nelle teorie estetiche dei suoi predecessori. Se da un lato infatti l'associazione, lockianamente concepita come connessione accidentale di idee distinte, è invocata a spiegazione delle divergenze nei giudizi in materia di bellezza in quanto fonte di deviazione dal buon gusto e dalle norme da questo dettate, dall'altro lato, laddove intesa come unione di idee legate tra loro dalle relazioni di somiglianza o contiguità, essa gioca un ruolo non marginale in autori come Hume e Gerard quale criterio di spiegazione del piacere estetico in quanto legato alla percezione di sintesi complesse e coerenti di idee e sensazioni¹². Entrambi questi autori, poi, considerano l'emozione come uno degli ingredienti di quel mix di facoltà in cui il buon gusto consiste, ora collegandola alla *delicacy of taste*, che è la capacità di cogliere non solo i dettagli percettivi o

lezza e della delicatezza del fiore e dunque della sua bellezza, in un vegetale di grande forza come la rosa «la stessa forma assunta dal gambo è avvertita come un difetto» (*NPG*, pp. 148-149).

¹² Su tali questioni, cfr. F. FOCOSI, *Il gusto come esercizio del confronto. Il pensiero estetico di Hume e Gerard*, in F. FOCOSI, S. FERRETTI, *Apologia del gusto*, Ancona, Le Ossa Ed., 2012, pp. 9-152.

compositivi ma anche di avvertire le più minute sfumature affettive a essi corrispondenti (Hume), ora affiancando al giudizio razionale e alle operazioni dei sensi interni un certo grado di recettività emotiva che prende il nome di *sensibility of heart* (Gerard). Ciò che tuttavia distingue e marca l'estetica di Alison rispetto a quella dei suoi contemporanei (e compatrioti) sta nella primarietà assoluta e radicale che egli assegna a tali nozioni, l'esperienza estetica per lui identificandosi *tout court* con un processo associativo/immaginativo di cui l'emozione rappresenta insieme lo spunto iniziale, il collante intermedio – le emozioni (semplici) fungendo da catalizzatore per altre emozioni/immagini – e il fine ultimo (nella forma di un'emozione complessa, il *delight of taste*). Se dunque per Gerard (e in misura ancor minore per Hume) si può tutt'al più parlare di «*partial associationism*» – l'associazione, specie nella forma di coalescenza di idee, essendo solo uno dei principî produttivi del piacere estetico – solo la teoria estetica di Alison può essere descritta, seguendo Dickie, come un «*complete associationism*» a marca emotiva¹³. Nell'assegnare alle dinamiche associazionistico-immaginative un ruolo esclusivo ed esaustivo dell'esperienza estetica, Alison è visto dunque come il compimento di un processo di progressiva soggettivizzazione del giudizio di gusto che da Hobbes, passando per Addison, arriva fino a Hume, e che si sgancia dalla posizione realistica perpetrata dai difensori dell'oggettività della bellezza, come lo sono stati, nel corso del Settecento, Hutcheson, Hogarth, Burke e Reid¹⁴. Laddove la centralità della nozione di emozione – specie nell'accezione articolata e composita di *delight of taste*, capace di dar virtuosamente conto della complessità dell'esperienza estetica – proietta il filosofo scozzese in avanti, facendone un precorritore del Romanticismo se non addirittura un ignaro precursore delle più recenti tendenze estetologiche incentrate sulle dinamiche emozionali del fruitore e comprese sotto il nome di neo-estetica¹⁵.

¹³ DICKIE, *The Century of Taste*, cit., pp. 69-71.

¹⁴ Cfr. A. GATTI, *I limiti del soggettivismo estetico. Sui principî del gusto di Archibald Alison*, «I castelli di Yale», II, 2014, 2, pp. 85-103: pp. 89-92.

¹⁵ Cfr. G. PUCCI, *Ciò che è vivo e ciò che è morto nell'estetica di Archibald Alison*, «Aisthesis», 2, 2013, pp. 294-300: pp. 294-295; F. CARMAGNOLA, *Osservazioni sul profilo delle emozioni nel contemporaneo*, «Aesthetica Preprint: Supplementa», 29, 2013, pp. 153-170. Sul concetto di «neoestetica», cfr. L. RUSSO, *Neestetica: un archetipo disciplinare*, «Rivista di Estetica», 47, 2011, pp. 197-209.

Questa stessa radicalità di visione, per certi versi apprezzata e lodata, diviene tuttavia – nella lettura che i più ne forniscono – la ragione della fragilità dell’edificio estetico alisoniano, sin dalle sue fondamenta, costituite dalla catena associativa di idee di emozione, la cui imprescindibilità per l’esperienza del bello e del sublime, data per certa da Alison, è in realtà quanto meno dubitabile, dal momento che non ogni catena di pensieri, quand’anche di carattere emotivo e tale da impiegare attivamente l’immaginazione, è fonte di piacere estetico¹⁶. Inoltre, le catene associative possono essere del tutto assenti in esperienze estetiche immediate, come durante la contemplazione di uno scenario naturale “mozzafiato”, o giocare un ruolo addirittura nocivo, nel momento in cui ci distraggono dalla attesa fruizione di un’opera dotata di una certa complessità¹⁷. A sostegno delle sue posizioni, il filosofo scozzese non fornisce argomenti diversi dalle esperienze interiori cui frequentemente si richiama e su cui fonda un processo di «induzione introspettiva» la cui affidabilità è minata dal possibile presentarsi di un cospicuo numero di esperienze di carattere contrastante¹⁸. Se anche concedessimo tali premesse teoretiche e le relative metodologie dimostrative, le conseguenze sarebbero comunque problematiche, se non pericolose. Innanzitutto, la fruizione estetica sarebbe depauperata degli aspetti formali, storico-contestuali e stilistici, la cui importanza è innegabile, ma che per essere colti richiedono l’impiego, in una certa misura, di ragione e giudizio critico, che sono invece visti da Alison esclusivamente come una minaccia in quanto ostacolerebbero il libero fluire del processo immaginativo-emozionale¹⁹. Ma soprattutto, nel disancorare l’esperienza del bello e del sublime dalle qualità dell’oggetto, tutto il peso estetico viene fatto ricadere su un soggetto che, tuttavia, diversamente dalla soggettività forte e plasmante che teorizzeranno i Romantici, si mostra in tutta la sua debolezza ed evanescenza, riducendosi, al pari dell’io umano, a uno scenario vuoto, in cui le percezioni, le idee e le emozioni «scivolano e si mescolano» secondo dinamiche a loro proprie, che il fruitore passivamente subi-

¹⁶ Cfr. GATTI, *I limiti del soggettivismo estetico*, cit., pp. 98-99; D. TOWNSEND, *Archibald Alison: Aesthetic Experience and Emotion*, «British Journal of Aesthetics», 28, 1988, pp. 132-144: pp. 139-142.

¹⁷ DICKIE, *The Century of Taste*, cit., pp. 73-74.

¹⁸ Ivi, p. 72; GATTI, *I limiti del soggettivismo estetico*, cit., p. 94.

¹⁹ Ivi, pp. 90, 94-97.

sce²⁰. L'esito ultimo non può dunque che essere quello di un radicale relativismo, di un «solipsismo valutativo»²¹ stante il quale «qualunque oggetto del mondo sensibile può diventare bello e/o sublime»²², a seconda delle circostanze individuali e storico-culturali (differenze di gusto o di stato d'animo, usi e costumi personali e collettivi) che indirizzano le catene associative²³.

Sono, queste, critiche letali alla teoria estetica di Alison, per cui essa andrebbe vista come un tentativo in larga misura fallito di dar voce a istanze innovative apprezzabili ma non sufficientemente messe a punto? Oppure è possibile trovare, nelle pieghe delle riflessioni del filosofo scozzese, considerazioni che lo difendano dalle insidie e dalle asperità messe in evidenza, e ne rivelino una diversa, più autentica portata?

III. *In difesa di Alison: una rilettura formalista degli Essays.*

Nel condurre la mia difesa di Alison partirò dall'ultimo, decisivo rilievo critico sopra emerso, per poi da esso risalire a ritroso. A tal riguardo, va subito precisato che non tutti abbracciano l'interpretazione soggettivistico/relativista della teoria estetica del filosofo scozzese. Diodato, ad esempio, ritiene che l'emozione del gusto alisoniana – in quanto piacere complesso che si distingue dal godimento fisico come pure dalla semplice passione, e che va ascritto piuttosto all'esercizio delle facoltà della mente, in special modo l'immaginazione – possa porsi, al pari del piacere disinteressato kan-

²⁰ SERTOLI, *Alison e l'estetica delle emozioni tra Hume e Reid*, cit., pp. 120-121.

²¹ GATTI, *I limiti del soggettivismo estetico*, cit., p. 99.

²² PUCCI, *Ciò che è vivo e ciò che è morto nell'estetica di Archibald Alison*, cit., pp. 296-297. Potrebbe ad esempio darsi, sostiene Pucci, che oggetti assai modesti dal punto di vista estetico, come la casa natale di Giuseppe Verdi, siano percepiti come belli in quanto associati a oggetti di per sé belli (in tal caso, la produzione operistica o la stessa personalità del famoso compositore italiano). Un simile rischio, connotato alla nozione condivisa da Gerard di «*coalescence of ideas*», è adombrato anche in DICKIE, *The Century of Taste*, cit., p. 78.

²³ SERTOLI, *Alison e l'estetica delle emozioni tra Hume e Reid*, cit., pp. 125-129. Sertoli sottolinea qui come Alison introduca una «plurivocità» nel rapporto tra percezione delle qualità di un oggetto ed evocazione di passioni o emozioni corrispondenti, giacché «una stessa qualità materiale può significare idee diverse che suscitano differenti emozioni».

tiano, a fondamento di un senso comune estetico, di una condivisione universale dell'esperienza del bello e del sublime²⁴. Sulla stessa lunghezza d'onda si pone Steven Jauss, secondo il quale l'associazionismo di Alison non è incompatibile con la ricerca di una norma del gusto²⁵. Sebbene la diversità di gusti sia consustanziale alla variabilità soggettiva delle catene associative, anche Alison – in linea con la tendenza allora in voga – distingue tra gusti/giudizi genuini e gusti/giudizi inautentici. Questi ultimi sono «fondati su associazioni accidentali», vale a dire private, individuali (legate a ricordi, formazione, abitudini o attitudini personali, esperienze vissute, ecc.), le quali possono, sì, condurre la persona a provare una genuina emozione del gusto, ma gli precludono la possibilità di saziarsi totalmente della bellezza di un oggetto, e dunque di ricavarne una soddisfazione di second'ordine, poiché la sua esperienza, e il giudizio di gusto che su questa riposa, non possono essere condivisi da altre persone, in virtù della supposta individualità e accidentalità delle associazioni che ne sono alla base (un punto, questo, condiviso da Hume, Kames e Gerard).

Tale distinzione ci consente, secondo Jauss, di tracciarne un'altra, anch'essa adombrata da Alison, allorquando parla di una bellezza «permanente», ovvero «reale e intrinseca», in quanto opposta a una bellezza «temporanea» o apparente: la prima essendo propria (sempre stante la lettura di Jauss) di quegli oggetti sulle cui qualità possiamo convergere, all'interno di una comunità di persone che condividono i nostri gusti. Su cosa si fonda, tuttavia, una bellezza così concepita? Innanzitutto, possiamo individuarne una condizione negativa di occorrenza, affermando che essa non si fonda su associazioni accidentali, alle quali competono tutt'al più l'accrescimento e l'intensificazione di un'emozione estetica già formata, nella misura in cui i portati educativi e i vissuti individuali risvegliano emozioni, idee e piaceri che estendono ulteriormente il treno associativo fino talvolta a farlo sconfinare dai binari tracciati dalle qualità dell'oggetto²⁶. In positivo, essa potrebbe soggettivamente fondarsi,

²⁴ R. DIODATO, *Alison versus Kant*, «Aesthetica Preprint: Supplementa», 29, 2013, pp. 135-151: pp. 143-148.

²⁵ S.A. JAUSS, *Associationism and Taste Theory in Archibald Alison's Essays*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 64, 2006, pp. 415-428. I passi citati e riletti da Jauss sono contenuti in *NPG*, pp. 75-76.

²⁶ Un punto, questo, ben sottolineato da Simona Chiodo nella sua Presentazione alla versione italiana degli *Essays* (*NPG*, pp. 7-31).

come suggerisce Jauss, sull'acquisizione di quello che Alison chiama «*comprehensive taste*», vale a dire, un gusto maturo, "formato", arricchito di esperienze e conoscenze, teoricamente in grado di godere («*relish*») di ogni genere di bellezza e sublimità²⁷. Ma si tratta di un orizzonte teorico, di un ideale regolativo alla stregua delle perfezioni del critico humiano e che comunque non inficia la possibilità che si diano differenti, seppur egualmente genuine, esperienze di uno stesso oggetto bello, in virtù della variabilità delle catene associative che ne sono alla base. Occorre dunque chiedersi: fino a che punto tali catene possono "allontanarsi dall'oggetto"? Ovvero, in che misura le emozioni di diverse persone riguardo a uno stesso oggetto possono divergere, perché sia lecito parlare ancora di bellezza intrinseca a riguardo dello stesso?

A porre un argine a questa teoricamente illimitata fonte di disaccordo e a fondare la condivisione di un piacere estetico autentico e pieno, Alison pone qualità oggettive che connotano in chiave eminentemente formalista la bellezza intrinseca o permanente. Alison infatti, come già ricordato, caratterizza le catene di idee che si risolvono nel *delight* estetico attraverso le qualità della coerenza e della regolarità: sono queste – insieme al fatto che le idee in questione sono idee di emozione – che le distinguono dalle catene associative altrimenti neutrali che occorrono nelle nostre esperienze ordinarie. Lo stesso «principio di connessione che pervade» l'esperienza soggettiva non è che lo specchio di un'analogia unità e coerenza nell'oggetto che la occasiona, come dimostrato nelle (a mio avviso, bellissime) pagine in cui Alison istituisce un confronto intorno ai principî della composizione operanti nelle diverse arti del gusto²⁸. Ciò che disturba, tanto in uno scenario naturale quanto in un'opera d'arte, è la «confusione di elementi accidentali», il presentarsi di fattori «discordi» che producono uno sgradevole effetto di disordine. Al perfezionamento della composizione è volta, nell'un caso, l'immaginazione dello spettatore o l'operosità del giardiniere, mentre per ciò concerne la pittura di paesaggio una libertà ancor mag-

²⁷ JAUSS, *Associationism and Taste Theory in Archibald Alison's Essays*, cit., pp. 424-425. («È solo quando arriviamo all'età adulta [...] cioè quando l'ampiezza della nostra educazione, o la capacità originaria delle nostre menti, ci ha portato a fare esperienza, ovvero a prendere parte a tutte le affezioni della nostra natura, che acquistiamo quel gusto maturo che può renderci capaci di scoprire e di apprezzare ogni specie di sublimità e bellezza»: *NPG*, p. 66).

²⁸ *NPG*, pp. 77-81.

giore è concessa alla fantasia dell'artista, il quale ha la facoltà di selezionare «tra mille scenari» i soggetti da rappresentare (che possono comprendere anche gli uomini nelle loro varie occupazioni) come pure di lavorare sulle loro molteplici caratteristiche (le variazioni chiaroscurali, le sfumature cromatiche, la disposizione delle figure rispetto allo sfondo, e così via). Non di «mero assemblaggio di elementi pittoreschi», tuttavia, si tratta, poiché ciascuna delle correzioni o migliorie escogitate deve andare in direzione non solo di una maggiore estensione delle qualità e delle loro molteplici manifestazioni – estensione che raggiunge il suo apice nella poesia, in virtù degli «illimitati poteri che lo strumento del linguaggio offre al poeta» – ma anche, anzi soprattutto, di una più spiccata unità complessiva, le diverse parti conformandosi a un principio espressivo che le raccorda e ne definisce il senso specifico.

I valori della «purezza e semplicità della composizione», che si ritrovano nei grandi capolavori dell'arte, si rivelano essere i mezzi più adeguati affinché l'opera (della natura o dell'artista) mantenga un carattere unitario, «puro e non mescolato», permettendoci così di provare una «piena e indisturbata emozione». Quel qualcosa in più che dovrebbe garantire che il processo associativo-immaginario sfoci in un esito estetico è dunque l'uniformità, l'unità compositiva, che Townsend ingiustamente valuta alla stregua di una mera condizione negativa, di una condizione necessaria ma non sufficiente al darsi dell'emozione estetica della bellezza o del sublime²⁹. È proprio la coerente coesione degli elementi di un oggetto o di un insieme di oggetti naturali o artificiali che permette al carattere emotivo originario, posseduto o intenzionalmente impresso, di mantenersi sulla stessa direzione, di accentuarsi e di svilupparsi appieno, in tutte le sue potenzialità. Quella soddisfazione di second'ordine per un oggetto dotato di bellezza intrinseca o permanente di cui parla Jauss, e che egli identifica con la piacevole scoperta di una condivisione delle nostre genuine emozioni del gusto, può essere concepito anche, a mio avviso, come la sensazione di appropriatezza della propria risposta e del proprio giudizio all'oggetto in questione, in quanto dotato di una unità formale interna che si accorda con la costituzione della natura umana. Se questa è la bellezza intrinseca intesa dal filosofo scozzese, allora essa non è solo qualcosa che vogliamo condividere con altre persone all'interno di specifiche comunità, ma è qual-

²⁹ TOWNSEND, *Archibald Alison: Aesthetic Experience and Emotion*, cit, p. 40.

cosa che dovrebbe far parte della vita di qualsiasi individuo normale e adulto, che abbia acquisito un gusto maturo e compiuto («*comprehensive*»).

Se tuttavia Alison, come qui sostenuto, difende una concezione formalista della bellezza, come giustificare la supposta esclusione, dal profilo dell'uomo di gusto che emerge dalle sue pagine, delle qualità inerenti al ragionamento e all'analisi critica? Ora, a me pare che l'intento del filosofo scozzese non sia quello di espungere del tutto la riflessione e la cultura dal processo estetico: prove ne sono i passi in cui sottolinea come solo gli uomini colti possano comprendere «la bellezza di una teoria o di una rovina antica», o come «la frequentazione della poesia» eserciti una profonda influenza «sull'accrescimento della nostra sensibilità alle bellezze della natura»³⁰. In tali casi, la conoscenza coopera con l'immaginazione nel conferire tenore emotivo a oggetti e scenari altrimenti percepiti come ordinari («l'immaginazione comincia a essere riscaldata dalle descrizioni della poesia antica») e nell'ampliare il proprio serbatoio di fonti associative («se lo studio della poesia moderna ha seguito quello dell'antica, vengono acquisite mille altre belle associazioni») ³¹. Ciò che Alison stigmatizza è una *eccessiva* mole di analisi critica: quella che priva l'uomo di gusto raffinato e maturo (il quale può stimare il valore di paragone delle opere) dell'ardore giovanile e lo porta a indugiare sulle più «minute e isolate parti» di un oggetto bello o sublime, a rapportarlo a regole generali piuttosto che a godere, anche consapevolmente, delle sue qualità intrinseche³². Un siffatto atteggiamento rischia di sfociare in un approccio estetico asettico in cui l'immaginazione del fruitore è rallentata e la partecipazione emotiva inibita: conseguenze che la maggior parte di noi, credo, reputerebbero nefaste³³.

³⁰ *NPG*, pp. 50-51, 59-60.

³¹ *Ibid.*

³² *Ivi*, pp. 41-42, 70-71. Che si tratti di una questione di grado nell'impiego di determinate facoltà, è confermato dal fatto che Alison esorta a diminuire – e dunque non a eliminare – il «vigore dell'attenzione» (p. 42).

³³ Vale la pena sottolineare, di nuovo, come sia la *modalità* dell'esercizio della critica a essere stigmatizzata da Alison, il quale la vede come pericolosa soprattutto quando permea di sé l'esperienza estetica – «l'esercizio della critica non può non distruggere, almeno *mentre è esercitata*, la nostra sensibilità alla bellezza di ogni composizione [...] abitudini di questo genere ... ci abituano a considerare ogni composizione *solo* in relazione a regole [...] e, *invece che*

Quanto alle perplessità sollevate in merito alle prove addotte da Alison a sostegno delle sue tesi, va rilevato innanzitutto come l'appellarsi all'esperienza personale non sia per nulla inappropriato, perlomeno in ambito estetico: lo sanno bene i teorici dell'«*acquaintance principle*», secondo cui i giudizi circa il valore estetico di un oggetto devono basarsi sull'esperienza diretta, «di prima mano», dell'oggetto stesso; la quale esperienza è imprescindibile e vincolante anche per quanto concerne il rilevamento e la comprensione delle proprietà estetiche a esso attribuibili³⁴. Tale principio può essere considerato un luogo comune della riflessione estetologica, giacché affonda le radici nel pensiero Settecentesco e in particolare nella terza Critica kantiana, laddove si afferma che il giudizio estetico su un oggetto è essenzialmente soggettivo, ovvero poggia sul sentimento di piacere o dispiacere provocato nel soggetto³⁵. Ciò non significa che non possano essere fornite ragioni diverse dalla sola prova soggettiva. E infatti l'impianto argomentativo di Alison, anziché fermarsi al piano dell'auto-riflessione sulle proprie risposte esperienziali (reali o immaginarie), si snoda su più livelli: dalle considerazioni di senso comune su usi e costumi delle persone – soprattutto per ciò che riguarda l'imprescindibilità delle emozioni nel processo immaginativo-associativo, sostenuta a partire dallo stretto legame che intercorre tra le preferenze estetiche di un individuo e le sue disposizioni emotive, stabili (il suo carattere o temperamento) o contingenti – all'appello ai principî della composizione e della ricezione artistica (non limitata alle arti visive, ma comprendente anche poesia e musica) – i quali tenderebbero a supportare il legame tra bellezza e unità –, fino soprattutto alle osservazioni circa il modo in

fornirci quel profondo ed entusiastico piacere che deriva dalla percezione della bellezza o della sublimità, ci procurano, infine, un godimento non superiore a quello che sorge dall'osservazione dell'abilità in arte» (ivi, p. 71; corsivi miei) – lasciando a mio avviso aperta la possibilità di un suo proficuo utilizzo quale esercizio propedeutico a, ancorché non esaustivo de, l'esperienza estetica.

³⁴ Cfr. R. WOLLHEIM, *Art and Its Objects*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980², p. 233; M. TANNER, *Ethics and Aesthetics Are –?*, in *Art and Morality*, ed. by J.L. Bermúdez, S. Garder, New York, Psychology Press, 2003, pp. 19-37: pp. 29-33.

³⁵ «Per distinguere se qualcosa è bello oppure no, noi non riferiamo la rappresentazione mediante l'intelletto all'oggetto, per la conoscenza, ma invece mediante l'immaginazione (forse collegata con l'intelletto) al soggetto e al sentimento del piacere e del dispiacere di questi»; I. KANT, *Critica della capacità di giudizio* (1790), trad. it. a c. di L. Amoroso, Milano, BUR, 1995, p. 149.

cui il linguaggio viene normalmente utilizzato³⁶. Queste ultime sono particolarmente importanti, in quanto di notevole modernità – nel vedere il linguaggio ordinario come una delle manifestazioni centrali del funzionamento della mente umana³⁷ – e, a mio avviso, forza dimostrativa: non è forse vero, come afferma a più riprese il filosofo scozzese, che a giustificazione dei nostri giudizi di gusto, ovvero al fine di dimostrare la bellezza (il valore estetico) di un oggetto, solitamente facciamo ricorso a termini che denotano le sue proprietà formali e, soprattutto, espressive (attinenti alla sfera delle emozioni umane), e che ciò rivela dunque un ordine di valori che si conforma a quello propugnato dalla teoria estetica di Alison?

Se quanto ho fin qui sostenuto è giusto, il «*complete associativism*» di marca alisoniana non appare più un'opzione così disdicevole. Da un lato, i rischi estremi dell'associazionismo – il caso in cui un oggetto diventi bello o sublime per via della semplice associazione con un altro oggetto bello o sublime, o quello, di segno opposto, in cui un oggetto perda questa stessa qualità per via dell'associazione con particolari situazioni o episodi evidentemente spiacevoli – sono scongiurati in quanto dovuti ad associazioni accidentali e, dunque, riprendendo la distinzione sopra introdotta, capaci di sortire sensazioni di bellezza o sublimità (o di mancanza di queste stesse qualità) solo temporanee e non permanenti. È pur vero che questo tipo di associazioni può trasportare il soggetto in un «impotente stato di fantasticheria» dove «si avvertono le più profonde emozioni della bellezza e della sublimità»³⁸: ma tali emozioni sono davvero profonde, ovvero piene e durature, solo se ancorate a quell'unità di carattere che, laddove sia perpetrata con genuina riuscita estetica, ci fa dimenticare le cause oggettive che l'hanno prodotto, senza le quali tuttavia un tale, autentico abbandono – dell'oggetto e nel soggetto – non sarebbe nemmeno possibile, o quantomeno non avrebbe la stessa intensità. Dall'altro lato, rimane in piedi la possibilità che si diano esperienze estetiche che non necessitano di un processo associativo, come la vista di un tramonto o di uno scorcio suggestivo.

³⁶ NPG, pp. 65-76, 144, 162-163.

³⁷ Cfr. TOWNSEND, *Archibald Alison: Aesthetic Experience and Emotion*, cit., p. 35. Townsend sottolinea anche come Alison, nel far dipendere la bellezza di un oggetto da una molteplicità di predicati estetici, prepari il terreno per quello che sarà uno degli ambiti più discussi dell'estetica analitica, a partire da Sibley e Beardsley.

³⁸ NPG, pp. 58-59.

Tuttavia, a tal proposito vale la pena osservare che: (1) se si valuta queste ultime alla stregua di emozioni semplici, rimane il problema di spiegare come da emozioni semplici possano scaturire esperienze estetiche, che si suppone abbiano un grado minimo di complessità; (2) se le si legge come stati esperienziali più complessi, la dinamica associativo-immaginativa – nella lettura formalista qui difesa, stante la quale si potrebbe ipotizzare, ad es., il darsi di emozioni affini che si irradiano (è proprio il caso di dirlo) dallo stupore iniziale per un tramonto, e che si legano tra loro in virtù dell’armonia dello scenario che ci si presenta agli occhi – può costituire una plausibile, ancorché non esclusiva, spiegazione di tale fenomeno.

Se davvero il sistema estetico alisoniano fosse così univocamente definito e pesantemente sbilanciato dal lato del soggetto come molti critici suppongono, i numerosi contro-esempi analizzati sarebbero reali e letali. Ma spero di aver dimostrato che le cose non stanno esattamente così.

IV. *La funzione espressiva dell’arte: la vera modernità di Alison.*

La rilettura in chiave formalista degli *Essays* ora proposta, se ci permette di sciogliere i dubbi sollevati dalla maggior parte dei commentatori di quest’opera, ci lascia tuttavia con un quesito forse ancor più spinoso: cosa resta della peculiarità del pensiero estetico di Alison, se il suo soggettivismo non è così radicale, se anch’egli si àncora al principio classico della “unità nella varietà” compositiva? La vera novità, a mio avviso, sta nel fatto che la sua è una «unità di emozione»³⁹, una unità espressiva che eleva il dato meramente formale per trasportarlo su un piano più alto, umanistico e universale.

Come si è già visto, il motivo per cui uno scenario naturale o, ancor meglio, un’opera d’arte risultano particolarmente avvincenti ed esteticamente gratificanti, risiede nell’armonico effetto emotivo d’insieme – ovvero, nello stretto e coerente legame tra le varie emozioni che seguono, nella catena immaginativo-associativa, l’emozione iniziale che le innesca – che la coerente disposizione e combinazione degli elementi presenti nell’oggetto è in grado di occasionare. Ciò significa che l’unità di una composizione non è un fine in sé, ma un mezzo – il migliore possibile – per conseguire quella

³⁹ Ivi, p. 87.

«unità di espressione» cui ogni artista aspira. In tale compito, la forma non è sola, ma anzi segue l'emozione, la quale seleziona gli elementi «congeniali» alla propria natura, indirizzando dunque la loro stessa interna organizzazione e, parallelamente, la successione di idee ed emozioni nel fruitore⁴⁰. La coerenza formale, nel suo essere percepita qualitativamente ovvero in termini di eleganza, equilibrio, ecc., è fonte di un piacere moderato; parimenti, alle emozioni semplici che si susseguono a partire dall'emozione iniziale si accompagnano piaceri di un genere più elementare. Ma è solo nella loro compiuta integrazione – vale a dire, nella reciproca «adeguatezza» di forma e contenuto emotivo⁴¹ – che possiamo trovare quella singolare e complessa soddisfazione che va sotto il nome di «*delight*», di piacere estetico.

Tale principio – quello dell'adeguatezza al carattere espressivo generale che la forma possiede «per se stessa o per la situazione in cui si trova» – riceve un'ulteriore specificazione nelle pagine in cui Alison tratta della bellezza delle forme complesse, la quale non riposa tanto su criteri generici come «la composizione dell'uniformità e della varietà» (altrimenti, tutte le forme complesse sarebbero belle) quanto nell'accordarsi della composizione con la natura di tale espressione, il che può richiedere ora una maggiore uniformità o continuità (è il caso, ad es., di uno scenario aggraziato e tranquillo), ora una maggiore varietà e movimento (quando, ad es., la qualità dominante è quella della rudezza)⁴². La conferma di ciò ci viene, di nuovo, dal linguaggio: difatti, se siamo chiamati a descrivere la bellezza di determinate forme ovvero della loro composizione, il metodo «naturale e costante» che adoperiamo a tal scopo, una volta specificato il carattere espressivo dell'oggetto in questione, consiste nello spiegare a chi ci ascolta «con quanta appropriatezza sono disposte le diverse parti allo scopo di preservare e promuovere questa espressione caratteristica»⁴³. Nel caso di scenari naturali, l'appropriatezza non può che essere il frutto di una buona «operazione della natura», laddove nei prodotti dell'arte essa è il risultato

⁴⁰ Ivi, pp. 80-81.

⁴¹ Ivi, p. 64.

⁴² Ivi, pp. 158-174.

⁴³ Ivi, p. 163. Alison sembra qui dirci che il discorso critico, se affrancato da rigidi canoni e dogmatici precetti e conforme invece a questa massima generale e più profonda, rivela la sua natura più autentica e la sua reale utilità.

di un disegno intenzionale, il quale introduce un ulteriore livello di complessità che si riversa anche nelle corrispondenti emozioni per la bellezza dell'oggetto in questione, che in tal caso viene chiamata «relativa»⁴⁴. Concetto, questo, che serve a giustificare anche il diletto che proviamo di fronte ad artefatti ben realizzati (una sedia, una nave, ecc.), in quanto esprimenti un adattamento delle parti rispetto a un fine designato.

Non solo, dunque, la forma di un dato scenario o oggetto deve essere «caratteristica o espressiva»; né è sufficiente che sia internamente proporzionata. Perché si possa parlare di «buona» forma, ovvero di piena «riuscita compositiva», le parti devono relazionarsi e armonizzarsi in maniera appropriata rispetto alla «particolare emozione che la forma stessa è adeguata a suscitare»⁴⁵. Ma c'è di più. Nel parlare di adeguatezza non solo della forma rispetto all'emozione, ma anche dell'emozione rispetto alla forma, Alison sembra introdurre una duplicità di livello, oltre che sul piano strettamente formale – nel passaggio da forma a buona forma – anche sul terreno dello stesso concetto di appropriatezza forma-contenuto espressivo. Dapprima, infatti, si è chiamati a valutare la corrispondenza tra una data emozione e la forma dell'oggetto che l'ha generata. La forma, a questo livello, è «buona» quando permette l'identificazione di uno stato emotivo unitario di cui essa è l'espressione. Riguardo a esso, si generano poi delle aspettative, delle attese «delle nostre menti», le quali saranno soddisfatte nella misura in cui la disposizione delle parti tra di loro e rispetto al tutto aderisce «perfettamente» all'espressione generale, conservandone e promuovendone il carattere specifico. Nell'assolvere tale compito, la forma è sommamente «buona», pienamente «riuscita», autenticamente estetica. La differenza tra natura e arte, e tra i diversi gradi di efficacia artistica, si misura proprio nella capacità dell'artista di aggiungere e dosare elementi di «varietà» che, lungi dal cancellare l'unità e la proporzione della composizione, la arricchiscono di nuovi punti di equilibrio che fungano da canali per esprimere in modo più preciso, intenso e raffinato il contenuto emotivo di cui essa (la composizione) è latrice⁴⁶. Parallelamente, l'esperienza del fruitore sarà

⁴⁴ Ivi, pp. 174-178.

⁴⁵ Ivi, pp. 161-163.

⁴⁶ «La forma più bella sarà quella nella cui composizione la corrispondenza al carattere generale è più precisa e raffinata» (ivi, p. 169).

tanto più gratificante dal punto di vista estetico quanto più egli saprà riprodurre internamente questo processo di costante e reciproco adeguamento di struttura formale e contenuto emotivo, attraverso una sorta di visione d'insieme in chiave espressiva che gli consenta di cogliere «l'appropriata corrispondenza di ogni singola parte alla produzione dell'effetto generale»⁴⁷.

Se questa mia interpretazione è corretta, il pensiero di Alison rivela un'attualità che va ben oltre il citato, e dai più lodato, riconoscimento della centralità delle emozioni nei fenomeni estetici. Ciò che più conta è la modalità attraverso cui l'emozione informa il processo estetico: una modalità che, così intesa, risuona con la nozione kantiana di bellezza aderente – soprattutto se si accoglie la lettura recentemente offerta da Diarmud Costello, secondo il quale quello di Kant è un «*expansive formalism*», più vicino all'espressionismo che al puro formalismo⁴⁸ – e anticipa le considerazioni sul concetto di espressione che saranno svolte da autori come Croce, Collingwood, Langer e Dewey. Quest'ultimo, soprattutto, sembra riecheggiare quando Alison parla del ruolo selettivo dell'emozione, della continuità (pur nella differenza di grado) tra arte e natura, della distinzione tra forma e buona forma. Tematiche che il filosofo americano farà proprie e svilupperà con maggiore compiutezza e all'interno di un diverso ordine di pensiero, in cui forma ed emozione saranno ancor più strettamente connesse, tanto nell'agire quotidiano quanto, soprattutto, nelle creazioni artistiche, le quali sono intenzionalmente votate alla produzione di una esperienza *estetica*, ovvero di *una* esperienza massimamente compiuta, unificata e au-

⁴⁷ Quest'ultima è la definizione che Alison dà della qualità dell'armonia, nelle pagine finali degli *Essays* (NPG, p. 226), e che a mio parere dà ragione della descrizione dell'«appropriata composizione dell'uniformità e della varietà» come una qualità non-materiale, che «non è l'oggetto dei nostri sensi esterni» (ivi, p. 159). L'armonia così intesa non è infatti oggettivabile in formule canoniche, le parti e le relazioni derivando il loro senso dal loro assolvere una funzione espressiva interna all'oggetto in questione.

⁴⁸ D. Costello (*Kant and the Problem of Strong Non-Perceptual Art*, «British Journal of Aesthetics», 53, 2013, pp. 277-298: pp. 286-294) sostiene infatti che, alla luce delle nozioni di bellezza aderente, idee estetiche e attributi estetici, il piacere estetico kantiano debba essere inteso come il prodotto non già delle qualità della composizione in se stesse, bensì di una forma «più elevata», equiparabile a una «organizzazione unificata degli attributi estetici» la quale serve lo scopo di dare espressione sensibile e insolitamente completa a idee tratte dall'esperienza o dal regno del sovransensibile.

tenticamente espressiva⁴⁹. Volendo spingerci anche oltre e avventurarci in un terreno senz'altro estraneo al filosofo scozzese, il ruolo essenziale ma strumentale all'espressione di un contenuto emotivo che egli attribuisce alla composizione formale sarà ripreso e riproposto da quelle teorie estetiche di stampo neo-formalista che, negli anni Ottanta, si faranno strada nel fitto dibattito, aperto dall'estetica analitica, intorno alla definizione dell'arte, proponendo come criterio di attribuzione di artisticità a un'opera il possesso di un soddisfacente grado di adeguatezza reciproca tra forma e contenuto incarnato⁵⁰.

I meriti del formalismo a marca espressiva di Alison non si limitano all'aver tracciato sentieri gravidi di prospettive filosofiche. Esso infatti ci fornisce anche le coordinate per comprendere più a fondo la natura delle singole arti, le dinamiche e le ragioni interne al loro sviluppo, fino addirittura a predirne alcuni esiti futuri. A partire dalla musica, la quale – conformemente a quanto sopra chiarito – può essere considerata bella o sublime «solo quando è adeguata all'emozione che è intesa a esprimere»⁵¹. L'importanza dell'unità ovvero dell'uniformità di una composizione musicale, la quale si esplica nell'individuazione di una chiave o tono fondamentale con cui le altre note sono in relazione e nella suddivisione delle successioni di suoni in intervalli equivalenti, non risiede infatti nel piacere che sorge dalla percezione della regolarità nella successione dei suoni, e che Alison non esita a definire un piacere «inferiore» e «meccanico». La suddetta unità o regolarità è apprezzabile, piuttosto, poiché per tramite dell'analogia tra, da un lato, i toni e il tempo di una composizione musicale e, dall'altro lato, rispettivamente, i toni della voce umana e l'andamento di un discorso o di un ragionamento, ovvero tra i primi e le «qualità o affezioni della mente» normalmente associate a questi ultimi, essa è in grado di esprimere la natura e il carattere delle emozioni e passioni umane⁵². In realtà,

⁴⁹ Cfr. J. DEWEY, *Arte come esperienza* (1934), trad. it. a c. di G. Matteucci, Palermo, Aesthetica, 2007.

⁵⁰ Cfr. R. ELDRIDGE, *Form and Content: an Aesthetic Theory of Art* (1985), in *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, ed. by A. Neill, A. Ridley, New York, McGraw-Hill, 1995, pp. 239-253.

⁵¹ *NPG*, p. 128. L'analisi alisoniana dell'arte musicale è svolta nelle pp. 118-130.

⁵² Si pensi all'associazione naturale tra una tonalità maggiore e un tempo veloce (nell'andamento di una composizione come pure, parallelamente, nello svi-

chiarisce Alison, l'espressione musicale è confinata a emozioni «generali» come gaiezza, elevazione, malinconia e tristezza, mentre le sono precluse passioni «particolari» come l'ambizione, l'amore, la gratitudine, a meno che non ricorra all'aiuto di un testo cui accompagnarsi.

L'abilità di un compositore, tuttavia, sta anche, anzi soprattutto, nell'introdurre elementi di varietà nella composizione – ad es., sperimentando nuove combinazioni tra i suoni, oppure giocando con l'alternanza di allontanamento e avvicinamento alla tonica – in modo tale da arricchire l'emozione generale che è «intesa a esprimere» con emozioni e immagini secondarie a essa collegate, come pure con sensazioni di crescente attesa, tensione e infine sollievo, che ne aumentano l'intensità e il grado di interesse. È attraverso questo equilibrio di uniformità e varietà, non codificabile in regole precise in quanto non racchiudibile nelle sole relazioni di analogia e somiglianza, che la musica può aspirare a esprimere le dinamiche e gli sviluppi delle emozioni (ancorché limitate all'ambito sopra indicato) con una precisione e finezza precluse al linguaggio verbale⁵³. Il passaggio da una composizione regolare a una buona composizione si misura dunque, di nuovo, sul piano della riuscita espressiva, che è il vero fine dell'arte musicale e le garantisce un valore stabile e dura-

luppo di un discorso o di un pensiero) e la sensazione di allegrezza, oppure tra una tonalità in minore o un tempo lento e le sensazioni di malinconia o tristezza.

⁵³ Queste considerazioni di Alison non possono non richiamare alla mente le parole pronunciate dal compositore Felix Mendelssohn, secondo il quale «i pensieri che esprime la musica che amo non sono troppo indefiniti, ma al contrario, troppo definiti per essere descritti a parole». La capacità qui attribuita alla musica di esprimere la vita dei sentimenti sarà oggetto di numerosi approfondimenti da parte di Susanne K. Langer (cfr., ad es., *Problemi dell'Arte* [1957], trad. it. a c. di G. Matteucci, Palermo, Aesthetica, 2013). In molti punti, inoltre, Alison sembra anche anticipare le due principali posizioni che, in ambito analitico, si sfideranno sul tema dell'espressività musicale. Se da un lato l'idea che la musica possa esprimere emozioni generali per tramite di analogie tra, ad es., l'andamento di una melodia “triste” e le inflessioni nel modo di parlare di una persona triste, anticipa l'isomorfismo di Peter Kivy (cfr. *Filosofia della musica. Un'introduzione* [2002], trad. it. a c. di A. Bertinetto, Torino, Einaudi, 2007), dall'altro lato, il sostenere che le qualità emotive di un'opera d'arte implicano una partecipazione affettiva (per cui non sarebbe possibile cogliere la tristezza di una melodia senza sentirsi, a un qualche livello, tristi) avvicina Alison a quella che prenderà il nome di «*arousal-theory*» (cfr. D. MATRAVERS, *Art and Emotion*, Oxford, Clarendon Press, 1998).

turo. Di fronte alla «permanenza dell'espressione»⁵⁴, la quale riposa su un appropriato sostegno formale, assai meno rilevante (seppur non trascurabile) è il ruolo accordato da Alison alle qualità individuali di un brano come pure al grado di novità, abilità o invenzione che esso incarna. In questi ultimi casi, infatti, la composizione è valutata solo (rispettivamente) in quanto occasione di rivivere esperienze, ricordi ed episodi più o meno piacevoli, o in quanto dimostrazione della bravura, inventiva e personalità del compositore o dell'esecutore, laddove la sua bellezza intrinseca o permanente richiede una più stretta e sostanziale aderenza al contenuto espressivo, ogni elemento (parte o relazione) della composizione essendo finalizzato all'espressione o all'accentuazione delle qualità emotive cui naturalmente essa tende.

La stessa dialettica di uniformità e varietà in relazione all'espressione regola, secondo Alison, lo sviluppo delle belle arti e, parallelamente, del gusto⁵⁵. Nelle prime fasi della storia dell'arte a prevalere è senza dubbio l'uniformità, poiché si rivela essere il mezzo più adeguato a esprimere nelle opere l'abilità progettuale ed esecutiva degli artisti, e dunque a distinguere le loro creazioni dagli oggetti comuni o naturali, questa essendo la loro esigenza primaria. Pertanto, le prime manifestazioni della scultura e della pittura, dell'arte dei giardini, della danza e della poesia sono caratterizzate dal perfezionamento dell'uniformità e regolarità nella forma (attraverso, ad es., artifici come l'allitterazione o la rima nei versi poetici, l'invenzione di pose e passi uniformi nella danza, la simmetria nel disegno e la delicatezza della manifattura nelle opere pittoriche e scultoree), e dalla ricerca della massima aderenza della composizione al modello da imitare, il quale viene scelto proprio in relazione alle difficoltà che pone all'artista, e dunque alle possibilità che gli fornisce per esibire la propria bravura nel riprodurle. Col graduale progresso nel perseguimento dell'unità formale, gli artisti iniziano a volgere il loro sguardo altrove, e scoprono l'esistenza di qualità da

⁵⁴ *NPG*, pp. 220-221. Le affermazioni di Alison sulla permanenza dell'espressione, riportate per esteso in esergo, risuonano con quanto dirà, due secoli dopo, il compositore americano Paul Fetler (nato nel 1920) a proposito del destino delle arti in relazione alla loro forza espressiva (citazione anch'essa posta in esergo e tratta dalle note di copertina di un CD licenziato dalla Naxos nel 2008 e contenente alcune sue composizioni orchestrali, tra cui un bellissimo concerto per violino e orchestra).

⁵⁵ *Ivi*, pp. 178-193.

esprimere che sono più interessanti del «mero disegno» e che forniscono loro l'occasione di misurarsi e sfidarsi su un livello più alto e completo di capacità artistica. Tali sono le qualità affettive ed emotive della realtà, per esprimere le quali gli artisti sono chiamati a introdurre nei loro lavori una significativa porzione di varietà, e dunque tanto a scegliere i modelli da imitare sulla base della loro potenzialità espressiva, quanto a modificarli liberamente in alcuni aspetti o ad aggiungerne di nuovi per poterne catturare le molteplici sfumature emotive. Nel cercare di bilanciare le qualità dell'unità e della varietà di un oggetto al fine di massimizzarne l'effetto emotivo, ovvero nell'«unire la bellezza della forma con la bellezza dell'espressione», l'arte raggiunge il suo apice e produce i suoi frutti più maturi, caratteristici del «gusto nelle sue epoche più evolute» ma che possono essere apprezzati in ogni luogo e periodo, dal momento che questa bellezza composta e caratterizzata in senso espressivo è una bellezza «permanente», che «sorge da certi principî invariabili della nostra natura» e può dunque essere avvertita «universalmente», laddove la bellezza di un disegno (inteso in senso lato) «dipende dal periodo storico proprio» e può essere colta appieno solo «da coloro che sono esperti d'arte».

Che il modello evolutivo tracciato da Alison si avvicini al vero, è confermato dal fatto che i concetti di forma ed emozione sono storicamente quelli più spesso chiamati in causa dalle principali teorizzazioni sull'arte, e che anche laddove essi sembrano escludersi a vicenda – come nel Romanticismo Ottocentesco, sbilanciato dal lato delle passioni del soggetto, o viceversa nel Modernismo Novecentesco, che esalta il mezzo formale nella sua pura nudità – in realtà non possono fare a meno l'uno dell'altro. Tanto per fare degli esempi, una delle pagine più emblematiche del Romanticismo musicale, la *Sonata D959* per pianoforte di Franz Schubert, non sarebbe in grado di condensare esemplarmente in un microcosmo la vita umana e la varietà dei sentimenti, anche contrastanti, che la attraversano se non vi fossero studiati rimandi tematici, ritmici e armonici interni ai singoli movimenti e all'intera opera⁵⁶. D'altro canto, due tra i più grandi pittori astrattisti della prima metà del Novecento, Wassily Kandinskij e Piet Mondrian, si muovono nell'alveo di uno spiritualismo che ne informa le poetiche: il primo stabilendo originali corri-

⁵⁶ Cfr., al riguardo, J. LEVINSON, *Evaluating Music* (1998), in Id., *Contemplating Art*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 195-204: pp. 206-207.

spondenze tra le combinazioni di colori, linee, spessori e superfici sperimentate sulla tela e le dinamiche emotive che in tal modo intendeva catturare, la forma nascendo per lui dalla ricerca di un significato, di una necessità di comunicare l'interiorità⁵⁷; il secondo mirando a catturare, attraverso le sue geometriche griglie rettangolari dipinte con i colori primari, il Ritmo più recondito della Natura, che negli ultimi, vibranti dipinti (ad es., *Broadway Boogie Woogie*) in cui gli scacchi colorati si rimpiccioliscono e si moltiplicano vertiginosamente, diventerà il ritmo esuberante della vita delle metropoli⁵⁸.

Ma c'è di più. Nell'individuare con chiarezza un criterio di comprensione e valutazione dell'arte che travalica i confini spaziali e temporali, Alison prefigura il rischio di una regressione dell'arte, nel momento in cui alla bellezza congiunta di forma ed espressione si sostituisca la ricerca dell'originalità della forma, la «continua produzione di novità» essendo vista come l'unico modo che l'artista ha per mostrare la sua bravura, una volta che l'eccellenza nel soddisfare la vocazione espressiva dell'arte è stata raggiunta. Se la concentrazione esclusiva sugli aspetti formali che caratterizza le prime fasi dell'evoluzione artistica è giustificata dalla supposta ignoranza della natura autentica dell'arte e dei «veri principî della composizione», la sua ripresa ed esasperazione in età moderna è giudicata «indebita», in quanto confonde il raggiungimento dell'apice di tale evoluzione con l'esaurimento delle possibilità espressive insite nelle varie forme d'arte, e nefasta, poiché l'insistita esibizione di virtuosismo e di sperimentazione fini a se stessi tende a «sviare il gusto del pubblico», il quale è portato a identificare improvvidamente il bello con «ciò che è nuovo o inconsueto»⁵⁹. Ora, il rischio di decadimento che Alison vedeva profilarsi già nella sua epoca è deflagrato nella seconda metà del Novecento, in virtù del proliferare di opere in cui la forma è ridotta a un complesso ma indecifrabile e algido sistema matematico – come è successo in ambito musicale, quando seriali-

⁵⁷ Cfr. W. KANDINSKY, *Lo Spirituale nell'arte* (1912), trad. it. a c. di E. Pontiggia, Milano, Bompiani, 1998. Nella Postfazione, la Pontiggia sottolinea come, in Kandinsky, la «necessità» di una forma coincida con la sua «efficacia espressiva», ovvero con la sua capacità di adattarsi al contenuto che si intende esprimere attraverso essa (ivi, pp. 120-121).

⁵⁸ Per una significativa panoramica delle principali interpretazioni dell'arte astratta, cfr. *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, a c. di G. Di Giacomo, C. Zambianchi, Roma-Bari, Laterza, 2008.

⁵⁹ *NPG*, pp. 191-193.

smo e atonalità hanno preso il sopravvento assoluto, presentandosi come le uniche vie percorribili nella musica moderna e privando l'ascoltatore di qualsivoglia aggancio emotivo (nessuna melodia memorizzabile; bandite le ripetizioni e la pulsazione ritmica; dominio delle dissonanze e di stranezze timbriche di ogni genere) – oppure, il che è anche peggio, è impoverita a tal punto da dover ricorrere ad altri mezzi per attirare l'interesse del pubblico. Ciò è quanto successo nel campo delle arti visive, in cui le tendenze dominanti sono il gigantismo delle dimensioni dell'opera, il sensazionalismo perseguito nella scelta dei materiali o del soggetto, e la decontestualizzazione di esperienze e oggetti ordinari che si serve per lo più di titolazioni bizzarre o di presentazioni critiche costruite *ad hoc*. La smodata visibilità accordata dal compiacente sistema dell'arte a queste manifestazioni ha fatto sì che il pubblico vi si assuefacesse, rinunciando a esplorare le creazioni più genuine, raffinate e profonde che ancora oggi, per fortuna, esistono, ma che risultano fortemente oscurate e penalizzate⁶⁰. Alla luce di questo mutato scenario, le riflessioni di Alison appaiono davvero profetiche dello stato di evidente problematicità in cui versano gli ambiti delle arti musicali e visive, di cui egli cerca di risollevarle le sorti rivolgendole implicitamente un duplice invito: agli artisti, perché abbandonino il confortante ma limitato terreno dell'*art pour l'art* e si aprano nuovamente al mondo per creare opere piene di vita e di bellezza, che sappiano dare nuove forme ai sentimenti umani; e al pubblico, perché non si lasci sviare dalle facili sirene dell'inusuale, del sorprendente e del provocatorio, e consideri la mancanza di qualità emotive alla stregua di deficienze compositive, ovvero di imperfezioni che impoveriscono il senso complessivo di un'opera.

Rispetto al frastagliato panorama artistico che si è andato nel tempo delineando e alle difficoltà di trovare per esso chiavi di lettura

⁶⁰ Le altre arti, ad es. cinema e letteratura, versano in uno stato migliore, forse perché più legate a esigenze narrative (che, pure, possono prendere le pieghe più ardite) che ne limitano di molto le escursioni nel regno della sperimentazione pretestuosa e autoreferenziale, e in ultima analisi superficiale. Credo si possa testimoniare, in questi campi, una buona qualità generale: forse non è questa l'epoca per assistere a profondi stravolgimenti artistici, ma c'è sempre la possibilità di creare opere valide e personali, dunque degne di essere fruiti e apprezzate. Per una disamina critica dell'attuale panorama (teorico e pratico) artistico, e per una visione alternativa di stampo neo-formalista, cfr. F. Focosi, *Another Artworld Is Possible*, «Rivista di Estetica», 61, 2016, pp. 85-98.

ra adeguate ma anche critiche – il che ha sovente portato la riflessione filosofica alternativamente a legittimare ogni manovra del cosiddetto «mondo dell'arte», o a prenderne le distanze senza tuttavia elaborare prospettive realmente alternative – Alison ci offre un modello teorico dalla forte portata esplicativa e trasformativa; un modello sicuramente migliorabile in alcuni punti, ma più affidabile ed equilibrato di quanto una sua lettura in chiave radicalmente soggettivistico-relativista potrebbe far pensare. La modernità di Alison sta nell'aver espresso, nei termini di un'articolata teoria associazionistica dell'esperienza estetica, un'esigenza di profondità che oggi avvertiamo come ancor più urgente, e che non smetterà mai di interrogare le coscienze di tutti coloro (artisti, critici, filosofi, spettatori) i quali all'arte chiedono qualcosa in più che un mero passatempo o uno sterile esercizio intellettuale.