

Elio Franzini

Gusto e giudizio nell'estetica del Settecento

1. Il gusto è una nozione ambigua e ambivalente: e questa ambivalenza è ben riflessa all'interno della tradizione iconografica, in primo luogo secentesca e settecentesca, che lo pone da un lato come un'eterea trasfigurazione mitologica, in cui è leggiadra metafora, e dall'altro lo riconduce alla fisiologia e, di conseguenza, all'eccesso, alle crapule e alle ubriachezze dei peccati di gola. Questa ambivalenza può essere letta come il primo segno di una sorta di imbarazzo teorico che sembra accompagnare il gusto, insieme concetto e senso corporeo.

È allora evidente che far diventare oggetto filosofico, cioè oggetto di una ricerca veritativa, questo tema così soggettivo, incerto anche dei suoi confini fisiologici e culturali, richiede qualche premessa. E la richiede in particolare oggi quando il tema del gusto, centrale all'interno della filosofia e della cultura settecentesche, sembra ormai ritornato (dopo Kant) là da dove era venuto, cioè nella fisiologia e nel senso comune, marginalizzato invece nell'ambito del pensiero sull'arte, dove sembrano dominanti differenti modi di avvicinarsi criticamente alla vita delle opere. Forse, però, è questa stessa anomala vicenda del gusto, che passa dall'imperialismo, nel mondo delle arti e della vita sociale, all'oblio, a giustificare un interesse storico e filosofico: ricostruire la genesi, il dominio, la decadenza dell'idea estetica di gusto significa analizzare il momento nascente dell'estetica moderna, comprenderne i temi, i motivi, le svolte, le differenze e le analogie.

2. Il *non so che* quale progenitore del gusto deriva dunque, come peraltro il gusto stesso, dal piacere, da un qualche cosa di indefinito che viene tuttavia "gustato". Alcune tappe essenziali di questo percorso sono offerte da Bouhours, da Leibniz, da Marivaux, da Montesquieu (e da quest'ultimo, significativamente, in un contesto che è quello della definizione, all'interno della *Enciclopedia*, del gusto in generale). Sul piano della rigorosa indagine

filosofica la priorità e una particolare rilevanza nella determinazione di tale concetto va data a Leibniz, dal momento che, in definitiva, è dal *non so che* come lui lo concepisce, da questo particolare “gusto”, che nasce l'estetica filosofica e, con essa, il trapassare del gusto stesso nel giudizio, nella filosofia.

Tuttavia, prima ancora di affrontare questa decisiva motivazione d'ordine storico, vanno individuati alcuni precisi fili teorici che, ancor oggi, conducono nei pressi del tema del gusto. In primo luogo, infatti, come già si è accennato, il gusto ha un originario legame con la fisiologia, presentandosi come un senso fortemente “corporeo”, legato al piacere della nutrizione, connesso comunque, anche quando si nobilita avvicinandosi all'arte, al “provare piacere”. Nel momento, tuttavia, in cui tale base istintuale va alla ricerca del proprio fondamento giudicativo, la questione assume contorni totalmente nuovi: infatti non ci si limita a provare piacere, a degustare qualcosa, bensì si cerca di spiegare tale piacere, di analizzarlo, appunto di trasformarlo in “giudizio”, in una dimensione di pensiero in grado di farci accedere a una sua “verità”, di cui presenta le “condizioni di possibilità” dell'apprensione. Questo percorso, che si svolge nell'intero Settecento, ha ovviamente in Kant, nella *Critica del Giudizio*, il suo compimento: e forse, con esso, proprio per la sua forza sistematica, l'inizio della sua decadenza. È infatti solo con Kant che il gusto esce dalla sua essenziale “varietà” e, presentandosi come parte integrante di un sapere “critico”, dal quale è per Kant inseparabile (pena la sua “ricaduta” nella psicologia), si qualifica secondo caratteristiche tanto note quanto precise.

3. Ma questo passaggio – dal piacere al giudizio – di cui è protagonista il gusto, in particolare nel suo rapporto “razionale” con il genio, e che lo fa divenire oggetto filosofico, cioè da chiarificare concettualmente, si verifica in virtù di un ben preciso ragionamento che, indipendentemente dalle vicende storiche che lo sottendono, ha un suo specifico “filo rosso” teorico.

Infatti, se anche si esce dal sistema funzionale con cui Kant ha “fissato” le relazioni tra facoltà, ci si rende conto che il legame giudicativo tra piacere e gusto è finalizzato a sottolineare il suo senso “riflessivo” che diviene quindi quasi il “modello” di un sapere estetico che mette alla prova la capacità critica delle facoltà conoscitive, attestando il loro potere di “pensare” anche quando, pur “sentendo”, non conoscono. Tale passaggio, al di là del linguaggio kantiano, potrebbe peraltro essere illustrato anche sottolineando, quasi per inciso, le “differenze” che si disegnano negli atteggiamenti soggettivi quando ci si rapporta, sensorialmente o in una direzione teoretica, al “piacere” e al suo senso esperienziale.

Scrivo a questo proposito Husserl:

Più sopra avevamo contrapposto l'aver coscienza, attraverso la visione, del cielo azzurro da un lato, e l'attuazione teoretica di questo atto dall'altro. Ora, se noi,

vedendo il cielo azzurro e radioso ne siamo entusiasti e viviamo in questo entusiasmo, non realizziamo più la visione in questo senso privilegiato. Non siamo in un atteggiamento teoretico o conoscitivo bensì in un atteggiamento emotivo. Inversamente, mentre siamo atteggiati in modo teoretico può benissimo essere presente anche il piacere: per es. quando noi, in quanto fisici, osserviamo il cielo azzurro e radioso; ma in questo caso non viviamo più nel piacere, nell'entusiasmo. Si produce un'essenziale modificazione fenomenologica del piacere, cioè del vedere e del giudicare, ogni volta che passiamo dall'uno all'altro atteggiamento. Questa peculiare modificazione dell'atteggiamento inerisce come possibilità ideale a tutti gli atti, e ad essa corrisponde, per tutti gli atti, la corrispondente modificazione fenomenologica. Cioè, tutti gli atti che non sono in partenza teoretici possono essere trasformati, attraverso una modificazione dell'atteggiamento, in atti teoretici.

Per cui, noi “possiamo osservare un quadro godendolo” e in questo caso “viviamo nella realizzazione del piacere estetico”, in un “atteggiamento degustativo”. Però possiamo anche giudicare bello il quadro “con gli occhi del critico o dello storico dell'arte” e allora “viviamo in un atteggiamento teoretico, nell'atteggiamento del giudizio e non più nell'atteggiamento valutativo, degustativo”. D'altra parte, “nel giudizio estetico, nella valutazione estetica, l'oggetto non è più oggetto di una dedizione meramente degustativa, bensì oggetto in un particolare senso dossotetico: l'intuito si dà col carattere qualitativo (costitutivo del suo essere così) della gradevolezza estetica. Si tratta di una nuova obiettività teoretica, di una particolare obiettività di grado più alto”¹.

Questa lunga citazione, una cui analisi particolareggiata metterebbe in luce vari aspetti caratteristici del metodo fenomenologico, ha un senso finale del tutto chiaro: è possibile “modificare” l'atteggiamento “sensoriale” del gusto, è possibile guardarlo come “atto teoretico”, è possibile stabilire un suo “valore”. Ed è questo, appunto, il percorso di Kant: “sospende” le teorie del gusto settecentesche, in cui ancora rilevante era la funzione “degustativa”, evidenziando piuttosto i piani epistemologici del gusto, senza tuttavia mai porsi nell'ambito di un'ontologia, senza cioè trasformare il gusto nel correlato veritativo della bellezza.

Tuttavia, la “modificazione” dell'atteggiamento, a differenza di Husserl, è finalizzata a sottolineare, attraverso il gusto, il contesto “formale” in cui va inserita anche la “libertà” del sentimento. L'atteggiamento teoretico, per Kant, trasforma infatti un “sentire” in un oggetto epistemologico, cioè in un oggetto che può venire “rappresentato”, che viene “posto” da un atto soggettivo e in quanto tale conosciuto. In altri termini, il giudizio di gusto trova la sua verità quando si inserisce all'interno di un orizzonte “rappresentazionale”, che è poi il medesimo del giudizio. Per cui, in quanto elemento “soggettivo”,

¹ E. HUSSERL, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, II, Torino, Einaudi, 1976, pp. 407-408.

fisiologico, inserito in dispute apparentemente lontane dal mondo del vero, il gusto incarna – ed è una motivazione ben presente nell'estetica settecentesca – una precisa opzione gnoseologica: è possibile far divenire orizzonte di verità anche la sfera del sentire soggettivo, ma ciò accade soltanto “cambiando atteggiamento”, cioè se, e solo se, la si inserisce nell'ambito di un atteggiamento teoretico che la riporti all'oggettività formale della rappresentazione, trovando la propria verità nel giudizio.

4. È in questo modo, di conseguenza, che si può tornare, dopo un percorso che è passato dal piacere fisiologico al suo inquadramento nell'ordine formale del giudizio e, da questo, a un rinnovato impulso fisiologico che tende a “liberare” dalla forma, alla domanda da cui si è partiti: come, dunque, questo ordine, ordine che ha in Kant il suo sistema e, al tempo stesso, la sua interna “differenza” decostruttiva, si è instaurato? E quali eventi ne hanno evidenziato una crisi che coinvolge il senso generale di rappresentazioni formali connesse a un piacere “puro”?

La prima domanda potrebbe essere soddisfatta da un'esposizione storica, in grado di spiegare, ancor prima di Kant, la genesi del “gusto”, cioè il suo trasformarsi da nozione corporea e fisiologica in giudizio. Al di là delle immagini che mostrano il progressivo “raffinarsi” del gusto (che pur mai perde l'ambiguità tra fisiologia e filosofia), corre infatti una parallela vicenda filosofica del concetto, che ha ben precisi passaggi: dalla confusa nozione di *non so che* ci si muove, come già si è osservato, a una sua “razionalizzazione” in vari contesti filosofici, che la conducono al giudizio attraverso differenti modi, radicati all'interno delle tradizioni dell'empirismo e del razionalismo. D'altra parte questi modi “contaminano” questi giudizi rendendoli protagonisti di ricche polemiche culturali, che hanno al loro centro la disputa tra Antichi e Moderni, e che, al di là di essa, sono connesse a tutte le battaglie critiche e pubblicitistiche che tramano, nei vari paesi, la cultura settecentesca.

Se è chiaro il percorso generale², avvicinandosi ad esso, ai microproblemi che suscita e alle deviazioni che comporta, tutto, ovviamente, si complica, soprattutto perché si hanno nei vari paesi piccole, ma significative, differenze nel concepire il gusto: con ciò si genera e si potenzia la “varietà” dei gusti stessi, la specificità cioè delle varie tradizioni “regionali”, parallela alla diversità delle varie correnti filosofiche.

Una nozione che già si è osservata, quella di *non so che*, progenitrice rispetto a quella di gusto, è in grado di ben illustrare l'ambiguità da cui nasce il gusto stesso. E può farlo soprattutto perché ambiguo, il *non so che*, lo è dav-

² Vd. l'antologia, a cura di P. D'Angelo, E. Franzini, G. Sertoli e S. Tedesco, *Gusto*, Palermo, Aesthetica, 2000.

vero: infatti è nozione “oggettiva”, cioè un elemento realmente presente nelle cose, un tocco qualitativo che le accompagna, ma è anche una specificità del soggetto, che questo *non so che* “sente” e misteriosamente “riconosce”.

La centralità del *non so che* deriva dunque dalla sua capacità di prospettare e preparare gli orizzonti teorici in cui il gusto appare, orizzonti che possono, sia pure per linee generalissime, venire riassunti in pochi momenti storici, che racchiudono tuttavia l'indubbia stratificazione teorica di questo ambiguo concetto che corre attraverso la *querelle* e le prospettive retoriche secentesche per poi superarne i confini, radicandosi nelle tradizioni che prendono avvio dal cosiddetto razionalismo cartesiano. Razionalismo che, al di là dei testi stessi di Cartesio, raccoglie nell'estetica un insieme di nozioni che si ritrovano in diversi contesti: il retaggio dello “spirito cartesiano” si riflette infatti nell'uso frequente che, e non solo in Francia, anche attraverso la mediazione dell'opera di Malebranche, si opera delle nozioni di *ordine* e *armonia*. Nozioni che sono peraltro ben presenti in Leibniz ma che, nell'ambito specifico della storia dell'estetica, hanno il loro primo referente nel *Trattato* dedicato al bello scritto da Pierre Crousaz nel 1714, da cui prenderà avvio, rafforzata negli anni seguenti dall'opera di André, quella corrente di studi sul bello che sarà chiamata dei “geometri”³. Al di là dei confini francesi, il richiamo alla dimensione “ordinativa” della bellezza, con tutti i suoi ascendenti cartesiani, si ritrova invece nell'opera di Shaftesbury, divenendo, non sempre con attenzione per la precisione storica e teorica, il referente di coloro che intendono opporsi ai modi empirici (od empiristici) di avvicinarsi alla questione della bellezza.

Infine, come è ovvio, pur strettamente legata al pensiero di Cartesio, una strada autonoma e di fondamentale importanza per la rimediazione teorica del concetto di *non so che* è quella di coloro che assumono come paradigma il razionalismo leibniziano, con particolare riferimento a quei passi che sottolineano nelle sue opere la volontà di “attualizzare” la nota frase del *De anima* aristotelico in cui si osservava che “nulla è nell'intelletto che prima non sia stato nei sensi” (frase che, come è noto, era stata al centro anche dell'attenzione lockiana).

A partire da tale frase, Leibniz nella *Prefazione* ai *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, sostiene che “i sensi, benché necessari per tutte le nostre conoscenze attuali, non sono sufficienti per fornircele tutte, perché non possono fornire altro che esempi, cioè verità particolari o individuali”⁴. Questa affermazione, apparentemente, sembra respingere un significato fondativo per il sensibile: ma, in realtà, radicalizza il pensiero di Locke, dal momento che rifiuta la con-

³ Vd., per questa distinzione, A. BECQ, *Genèse de l'esthétique française moderne*, Paris, Michel, 1994.

⁴ G.W. LEIBNIZ, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, in *Opere filosofiche*, Torino, Utet, 1967, p. 168.

vinzione che la nostra anima sia vuota, appunto una “tabula rasa”, senza le immagini colte dall'esterno. Vi sono infatti nelle monadi appetizioni e percezioni. Queste ultime sono l'espressione unitaria del molteplice (*perceptio nihil aliud est, quam multorum in uno expressio*, come scrive in una lettera a Des Bosses). La forma, il simbolo, è l'unità cosciente (appercepita) delle appetizioni e delle percezioni in quanto vita e tensione della monade. Ma, ed è l'elemento “estetico” fondamentale fatto agire da Leibniz contro Locke, non tutte le percezioni sono “consapevoli” (né, d'altra parte, il nostro spirito può essere privo di percezioni): vi sono infatti “mille segni” che “fanno giudicare che vi sono a ogni momento una infinità di percezioni in noi, ma senza appercezione e senza riflessione, cioè cambiamenti nell'anima di cui noi non ci accorgiamo perché le impressioni sono o troppo piccole o troppo numerose o troppo congiunte, sicché non si riesce a distinguerle se non in parte”⁵.

È questo un passo nodale per la fondazione dell'estetica moderna: vi sono percezioni oscure, inavvertite, confuse che tuttavia “fanno sentire i loro effetti”, sono “formative” per l'espressività della sostanza: e anche se non giungono alla coscienza “ci si accorge” della loro presenza nelle determinazioni della coscienza stessa.

Da ciò Leibniz deduce che non esiste un'anima “vuota”, proprio perché è riempita “oscuramente” dalle piccole percezioni, dal loro confuso (ma potenzialmente espressivo) fungere: “queste piccole percezioni per le loro conseguenze, sono dunque di un'efficacia maggiore di ciò che si pensi”. Sono infatti esse che “formano quel non so che, quei gusti, quelle immagini delle qualità dei sensi, chiare nel loro insieme, ma confuse nelle loro parti, quelle impressioni che i corpi esterni fanno su di noi e che racchiudono l'infinito, quei legami che ciascun essere ha con tutto il resto dell'universo”⁶. Le piccole percezioni sono dunque *espressive* e *formative*: formano il gusto, le qualità dei sensi, cioè immagini e giudizi che sono chiari (so, per esempio, quel che intendo e quel che provo quando giudico bello un determinato dipinto) nel loro insieme, anche se risultano confusi nelle loro parti, nelle loro stesse origini. Il gusto nasce proprio qui: dalle impressioni confuse che i corpi esterni fanno su di noi. Ma queste impressioni estetiche confuse hanno la capacità di costruire chiarezza, di esprimere cioè significati simbolici, che Leibniz stesso definisce “infiniti”, in grado di creare nessi potenziali (che sono ovviamente nessi simbolici) con tutto quanto l'universo: ci si apre così a un sentimento estetico che genera una comunione affettiva fondata su significati simbolici universali (formali), radicati tuttavia nella confusione (estetica) delle piccole percezioni e dei loro universi possibili. Questo senso che è (armonicamente) estetico, simbolico ed espressivo, giunge così ad assumere in Leibniz un significato *cosmologico*: “in conseguenza di queste piccole percezioni si può anche

⁵ *Ivi*, p. 173.

⁶ *Ivi*, p. 174.

dire che il presente è carico del passato e gravido dell'avvenire, che tutte le cose cospirano fra di loro (*sumpnoia panta*, come diceva Ippocrate) e che nella più piccola delle sostanze, occhi penetranti, come quelli di Dio, potrebbero leggere la connessione di tutte le cose dell'Universo"⁷. Potrebbero leggere, dunque, il significato simbolico-espressivo racchiuso in ogni sostanza, in ogni monade – il suo essere un *mondo di possibilità*.

Per cui Leibniz e Baumgarten stesso non originano soltanto un raffinato dibattito tra le filosofie secentesche, e in particolare nella sfera della gnoseologia, né sono un tranquillizzante "punto mediano", e armonico, tra il "razionalismo" galileiano-cartesiano e il sorgente empirismo "relativistico". In entrambe le prospettive si falsificherebbe la complessità originaria dell'estetica, che unisce a quest'asse "teorico" un insieme di temi che Leibniz e i suoi seguaci permettono di rileggere all'interno di un complesso e stratificato quadro che ha in sé la mobilità e l'ambiguità del "barocco" e le "occasioni", spesso contingenti, legate alla varietà di vasti fenomeni culturali. Già si è più volte sottolineato l'importante ruolo esercitato dalla retorica; ad esso si potrebbe aggiungere un altro punto fondamentale, pur non strettamente filosofico, nelle questioni relative alla nascita dell'estetica, cioè, più che la *querelle* tra antichi e moderni in sé, la sua eredità, che ben mostra, oltre alle principali linee di tendenza critiche sul ruolo delle arti, la funzione dell'artista, la teoria delle facoltà, le nuove dispute sul ruolo di retorica ed oratoria, le intersezioni culturali che attraversano, veicolate da quella disciplina nascente che prende il nome di "estetica" o di "critica", il pensiero europeo. È per esempio significativo, e paradossalmente vicino a Leibniz, che gli antichi (come Du Bos, o lo stesso Batteux) fossero partigiani di alcuni esiti dell'empirismo inglese, visto come dimensione filosofica capace di restaurare il valore del sentimento, il suo carattere di conoscenza non cumulativa né progressiva, contro il potere, e i limiti, della ragione (e dell'universalizzazione meccanicistica del suo paradigma gnoseologico "accumulativo" e monologico), in modo tale da far tornare in primo piano le esigenze di un'espressività "artistica", che mira all'autonomia della bellezza e del gusto.

Se si è sottolineata, sia pure a grandi e provvisorie linee, la complessità della dinamica genesi fondativa dell'estetica moderna ponendo Leibniz al suo centro, è perché egli insegna l'esigenza di esibire una pluralità di punti di vista possibili per ricercare un'unitarietà che si presenta appunto come *genesi*, e non come dato di fatto psicologico, empirico o metafisico, che trascende il processo della sua stessa formazione. Leibniz offre infatti, anche all'interno della metafisica, percorsi di metodo: quel metodo che, appunto, l'estetica ha potuto seguire, facendo dialogare al suo interno, in un'armonia del dissimile, la sensibilità, il gusto, la forma e l'espressione.

⁷ *Ibid.*

La volontà leibniziana di ripensare l'empirismo lockiano e le tradizioni "barocche" riporta così verso il *non so che* con ben diversa consapevolezza. Il *non so che* viene infatti correlato, come si è osservato, alle piccole percezioni, che posseggono l'ambigua caratteristica di essere una conoscenza sensibile, dunque imperfetta, e non simbolizzabile, capace tuttavia di farci accedere, quasi per intuizione, a una verità superiore, in cui all'ordine si unisce l'armonia. È qui che Leibniz entra in polemica con la tradizione lockiana sul tema essenziale dell'attività e della passività della coscienza, sul ruolo del sensibile in questi processi. In tal modo, la percezione del *non so che*, chiara ma confusa, inaugura una prospettiva all'interno della quale si attribuisce all'*aisthesis* un valore metafisico. Se in Inghilterra è essenzialmente attraverso Shaftesbury che compaiono simili prospettive, in una direzione "platonica" che ebbe comunque il plauso di Leibniz, in Francia il valore metafisico del *non so che*, pur legato a posizioni cartesiane, assume immediatamente, con Pascal, coloriture più specificamente "moralì", anche là dove si accompagna all'analisi di un modo conoscitivo che Pascal chiama "esprit de finesse", il quale indubbiamente si muove nella direzione del *non so che*.

5. Attraverso la storia, e con percorsi che non vanno mai considerati né lineari né univoci, si aprono dunque prospettive sul senso filosofico del gusto che permettono di superare i confini geografici: il gusto, in sintesi e per concludere, è un modo *critico* per interpretare la natura. Infatti gli enciclopedisti, da Montesquieu a d'Alembert – ma anche chi, come Batteux, pur loro rivale, vive nel medesimo ambito culturale – ritengono che attraverso un'indagine sul gusto si debba cercare una mediazione tra la forza immediata della natura e il potere della regola, appunto tra la razionalità e il sentimento. Anche se questa via di mezzo sarà spezzata, a differenti livelli, da Rousseau e in seguito da Kant (veri e propri "affossatori" della concezione settecentesca del gusto, sia esso empirista o razionalista), con gli enciclopedisti e con Batteux, che pure enciclopedista non è, così come con Burke e Hogarth in Inghilterra, si è giunti a un punto decisivo: il gusto non trova più una sua definizione "ontologica", nella natura e nell'arte come sua prosecuzione dal momento che è divenuto un modo (conoscitivo) per manifestare la varietà di una fenomenologia dell'espressione che lega simpateticamente la natura e l'arte, conducendo verso una realtà qualitativa che assume il nome di "bellezza".

"Fenomenologia" va certo intesa in senso "a-specifico": ma in un senso che vuole indicare come l'attenzione di questi studiosi, più che a una "classica" definizione generale, sia indirizzata verso il tentativo di descrivere e comprendere quei "fenomeni" attraverso i quali ci si rapporta qualitativamente con il mondo circostante. Tali fenomeni sono necessariamente vari e molteplici e, di conseguenza, vari e molteplici dovranno essere anche i "giudizi" ad essi relativi, che non possono non dipendere dalle "circostanze" nelle quali i

fenomeni appaiono. Sono dunque normali le “divergenze” tra i giudizi, ed esse non sono più il criterio per dividere il gusto “buono” da quello “cattivo”, bensì, più semplicemente, sono la traccia empirica che lo spettro semantico dell'espressione è ampio e complesso, e si riferisce a un insieme che, pur “reale”, cioè non chimerico né fantasmatico, non può essere univocamente ricondotto, quasi fosse una “verità scientifica”, a un giudizio unitario. Il gusto, dunque, in Diderot come in Batteux, è il referente di un modo giudicativo capace di riconoscere il senso espressivo, simbolico (o geroglifico, come dirà Diderot), che è in alcuni oggetti naturali: la “verità” del suo atto giudicativo, pur analoga a quello della scienza, non può dunque seguirne gli identici passi.

È evidente che in questo modo, su questa strada, si supera ogni visione schematica del gusto. Rousseau, quando critica i “vizi” parigini, quando sostiene che il gusto delle arti e delle lettere nasce in un popolo da un vizio interiore, che contribuisce ad accrescere, senza dubbio “estremizza” – nel suo violento naturalismo – le posizioni “funzionalistiche” proprie agli enciclopedisti (e allo stesso Batteux): ma, pur con la sua consueta violenza verbale, in realtà porta in luce un convincimento che si legge tra le righe delle pagine di d'Alembert e, soprattutto, di Diderot: il gusto, nel suo tentativo di trovare una mediazione rappresentativa tra l'uomo e la natura, non è più il criterio con cui un'epoca, e una figura di intellettuale, identifica con esso, ed è il caso di Voltaire, il potere della ragione di dominare anche il mondo del sentimento, affinandolo per un miglioramento progressivo dell'umanità o, almeno, per evitare che l'uomo cada, o ricada, nelle barbarie. Il gusto, invece, inteso come un giudizio critico classicamente moderato e misurato, non è più sufficiente per mediare le aporie, possibili e reali, del rapporto tra la natura e la cultura, tra il sentimento e la ragione. Non serve più, per parafrasare Rousseau, per fondare la nostra “fragile felicità”. Si è invece consapevoli che “superare” una nozione ipostatizzata del gusto, e superarla problematizzandola attraverso l'espressione o negandola esaltando l'immediatezza ingenua della natura, è utile per mettere in discussione, ed eventualmente in crisi, proprio quel termine che spesso al gusto si avvicinava, all'interno di un potere serenamente ripartito, cioè la ragione. Per cui o, come in Rousseau, si spezza il legame tra sentimento e ragione, tra gusto e verità o, come nel caso degli enciclopedisti, il gusto è soltanto un nome, un concetto generale, e sufficientemente generico, per esercitare uno spirito descrittivo capace di far comprendere la varietà espressiva che vive nell'ambito di ciò che chiamiamo “bellezza”. E infatti, in Batteux come in Diderot, al gusto è avvicinato il genio: entrambi posseggono una capacità espressiva in grado di porci in una relazione simbolica e comunicativa con la natura: sono due “modi” di un medesimo orizzonte di senso.

L'orizzonte, appunto, su cui il gusto vive la sua genesi settecentesca, svolgendo una funzione che si rivela sia comunicativa sia simbolica, sempre ponendosi, cioè, tra l'espressività della retorica e l'esigenza conoscitiva incarnata dal giudizio.

