

AII

Andrea Gatti

Genesi e forme dell'estetica moderna

Il dibattito inglese sul bello e sulle arti





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXIX
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3146-6

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: dicembre 2019

Indice

7 *Introduzione*

Temi

19 Capitolo I
Modelli e forme dell'estetica neoplatonica inglese. Le fonti arabe ed ebraiche

47 Capitolo II
Cosmologie estetizzanti

61 Capitolo III
Teorie della visione e riflessi estetici

77 Capitolo IV
Politeness e Wit. La retorica dell'empirismo

91 Capitolo V
Estetica e critica in età moderna

107 Capitolo VI
La solitudine del genio

Autori

123 Capitolo VII
La biblioteca di Joseph Addison

169 Capitolo VIII
Il gusto di Hume per gli standard

185 Capitolo IX
 Archibald Alison e i limiti del soggettivismo estetico

Appendici

205 *Appendice I*

231 *Appendice II*

253 *Bibliografia*

283 *Indice analitico*

Introduzione

Questo volume è stato concepito come una raccolta organica di studi intorno a temi e autori che segnano la nascita e la formazione dell'estetica moderna britannica e — per contiguità o influenza — europea. Lo scopo che persegue è duplice: da un lato, verificare se fra le pieghe delle varie e inintermesse esegesi del pensiero filosofico ed estetico settecentesco non permangano temi e motivi, fors'anche minori, passibili di rilievo o approfondimento, così da procedere a un'eventuale loro riconsiderazione; dall'altro, presentare materiali o documenti utili alla convalida o allo sviluppo di ipotesi avanzate dalla letteratura critica meno o più recente. I due aspetti appaiono naturalmente correlati nell'idea che nella storiografia delle idee, come in ogni altra prassi scientifica, l'apporto di nuovi strumenti d'osservazione consenta la messa a punto di teorizzazioni e interpretazioni relative al mondo intellettuale, o il superamento di false credenze al riguardo, incentivando prospettive rinnovate su temi e autori — per rimandare alla ripartizione generale di questo volume — al centro dell'attenzione critica.

Risponde a queste premesse l'indagine relativa agli influssi della filosofia araba ed ebraica (pp. 19–46) sulla “rinascenza platonica” inglese e ai loro riflessi estetici. La questione da cui s'è preso l'abbrivo è il rapporto sempre problematico tra le due principali correnti entro le quali si muove il pensiero britannico settecentesco: empirismo e platonismo. L'origine e il vigoroso sviluppo del pensiero empirista che vi ebbe luogo durante il XVIII secolo offrì infatti strumenti e metodi originali d'indagine a filosofi e intellettuali impegnati in ambiziose *enquiries* sul bello e sull'arte; nondimeno, proprio in virtù di quel presunto dominio, non è parso inopportuno evidenziare la resilienza di stilemi e assunti platonici o neoplatonici per solito tenuti in subordine o al margine del *mainstream* filosofico coevo, in vista di una più precisa definizione e più equo ridimensionamento dell'apporto fornito dall'una e dall'altra corrente. Ove si chiarisca quali caratteri o evidenze assumesse il platonismo nel tempo in esame; per quali tramiti, tangenze o effetti esso fosse presente in Gran Bretagna; in

quale rapporto — in termini di mediazione o contrasto — si ponesse con la riflessione empiristica, quel che emerge è meno l'antagonismo che non l'interazione delle due correnti, con la conseguente necessità di districare la congerie di motivi e metodi che, facendo capo all'una o all'altra, organizzano la riflessione estetica del tempo. A cominciare dai motivi che resero possibile la persistenza di dottrine platoniche, uno dei quali s'è individuato nel tramite di fonti arabe ed ebraiche. Di fatto, l'influenza del platonismo in Inghilterra deve sì ascriversi a testi canonici come quelli di Platone, Plotino, Proclo, Giuliano l'Apostata, Massimo di Tiro, Dionigi l'Areopagita, oltre che al platonismo cristiano di Tommaso, Boezio e Agostino e alle riflessioni dei Platonici di Cambridge: testi ben noti agli autori settecenteschi d'area britannica, da Joseph Addison a Thomas Reid, che lessero i più antichi nelle fortunate traduzioni inglesi di Thomas Taylor, Floyer Sydenham e John Davies, fra gli altri, o nelle versioni francesi procurate da André Dacier *in primis*. Tuttavia, anche la filosofia di lingua araba ed ebraica, nota in versione latina nel Settecento, ebbe una parte tutt'altro che minore in quell'azione di mantenimento, perché se a proposito di Proclo la critica parla di "platonismo aristotelico", d'altra parte l'aristotelismo di Avicenna e Averroè risulta di fatto fortemente intriso di elementi platonici, al modo in cui, più in generale, gran parte dell'aristotelismo arabo risulta esemplato *anche* su testi platonici: la *Teologia di Aristotele* riprende i libri centrali (IV–VI) delle *Enneadi* di Plotino; e il *Liber de Causis* è opera non dello Stagirita, come si riteneva, ma frutto d'una compilazione di scritti neoplatonici quali la *Elementatio theologica* dello stesso Proclo. Agli autori arabi più noti al Settecento — Ibn Ṭufayl, al-Fârâbî e ar-Râzî — devono affiancarsi, sul versante ebraico, i filosofi Abrâhâm b. 'Ezrâ (tradotto dai due Pocock), Ibn Falaquera e gli autori cabalistici; e per quanto il platonismo ebraico mostri una certa difformità rispetto a quello arabo in virtù del suo maggiore legame coi testi sacri e l'intrusione di elementi mistico-religiosi, nondimeno esso contribuì a garantire una certa pervasività, per quanto carsica, di quegli elementi neoplatonici presenti ed effettuali anche in sistemi speculativi d'ispirazione eterogenea.

Là dove l'estetica è meno autonoma che funzionale — come sovente accade in Inghilterra — a teorie della conoscenza o dell'agire morale, è tutt'altro che insolito imbattersi in elementi di natura allostria non perfettamente conformi al dettato empiristico; in simili casi, proprio al platonismo — eventualmente ibridato da stilemi intellet-

tuali di matrice soprattutto stoica — è spesso utile volgersi per una comprensione di quelle varianti. Per esempio, il sincretismo che fra platonismo e stoicismo determina il particolare assetto di larga parte dell'estetica moderna d'Oltremarica è esemplarmente all'origine della cosmologia estetizzante che determina la peculiare accezione e forma che vi assunsero le dottrine panteistiche (pp. 47–60). Se infatti i panteisti “classici” o continentali, da Epitteto a Marco Aurelio a Spinoza, insistono sulle valenze delle strutture logiche e metafisiche che regolano il rapporto fra l'Unità creatrice e le sue particolari emanazioni visibili, in Inghilterra quel rapporto si deduce invece dai *modi* in cui le parti costitutive del cosmo interagiscono a formare l'intero. Per i panteisti britannici il cosmo fisico è interessante e degno di divinizzazione per l'estrema coerenza e il perfetto disegno con cui i suoi singoli elementi si uniscono a formare una totalità organizzata e teleologica. Da qui l'enfasi sul dinamismo dei rapporti fra i dati costitutivi del reale, a ravvivare quell'idea di Grande Catena dell'Essere che è derivazione dello stoicismo incorporato dai Platonici settecenteschi alle proprie cosmologie e che porta a ravvisare nel Tutto non una forma statica e compatta alla Parmenide — in questo Toland, nel farsi sostenitore di un panteismo tradizionale costituisce un'eccezione — ma una struttura organica che vive dell'interrelazione mobile, adattativa, evolutiva delle sue parti. Il carattere sincretico del platonismo inglese si rinviene nel rimando all'idea di una Mente che dispone le cose e organizza il mondo progettandone le forme e l'ordine, dando luogo a un atteggiamento cosmologico che assume caratteri estetizzanti nel momento in cui individua nella bellezza e nell'armonica organizzazione del sistema naturale la preminente prova e indubbia risultante dell'esistenza di quella Mente. Il *Deus sive natura* di Spinoza subisce in questo modo una variazione che salva comunque l'immanenza di Dio, ed emerge in autori come Lord Shaftesbury e Francis Hutcheson, George Berkeley e William Blake, i quali videro e indicarono nei particolari sensibili le individuate espressioni del divino in quanto sue creazioni eternamente riorganizzate («To see a World in a Grain of Sand | And a Heaven in a Wild Flower. . .», scrive Blake in *Auguries of Innocence*, 1803).

Questi stessi autori consentono a loro volta uno sguardo diretto sulle esigenze neoplatoniche e misticheggianti allignate nascostamente negli afflatti scienziati allora dilaganti (pp. 61–89). Blake ne rappresenta solo l'espressione più dirompente perché fu tra i meno esitanti nel revocare in dubbio la validità del dettato illuministico e

nell'invalidare un'idea di ragione come portatrice di chiarezza speculativa: la quale sarebbe invece esito della forza ad un tempo intuitiva e teoretica dell'immaginazione e dell'ispirazione non mediata dai processi del *logos*. In questa tendenza antirazionalistica, Blake si colloca agli estremi di un processo che in Inghilterra trova non sommo inizio con John Locke e la celebre *Molineaux's Question*: a partire dalla quale iniziò a riconoscersi nella sospensione dei sensi una fonte non antitetica, bensì solo *sui generis* di idee chiare e distinte, la verifica delle quali può affidarsi all'oscuramento non meno che al rischiaramento di sensi o ragione. L'impianto intellettuale, a prima vista, sembra inibirne la lettura in senso platonico: l'oscurità dell'*antrum*, classico simbolo della dimensione sensibile dell'esistenza, è negazione del vero, a contemplare il quale occorre invece uscire nella vera luce dell'intelletto speculativo. Eppure, già la teoria dell'*esse est percipi* di Berkeley, che fu platonico soprattutto nell'ultima parte della sua vita, approdandovi dopo un ampio *excursus* empirista, rinveniva proprio nell'oscuramento della vista, oltre che dei restanti sensi, l'evidenza della verità suprema, l'esistenza di Dio, la cui percezione inintermessa sola garantirebbe la persistenza di quei *realia* che la sospensione delle nostre sensazioni non giustifica altrimenti.

Proprio in virtù dell'evidente compresenza di empirismo e platonismo, razionalismo ed emotivismo, *ethos e aisthesis* s'è riconsiderata la nozione settecentesca di gusto alla luce dei suoi aspetti non solo teoretici, ma anche pratici, ossia relativi così alla concreta applicazione, nell'esercizio critico, di taluni suoi presunti principi, come alla relazione che fattualmente intercorre — storicamente, nel Settecento — fra gli uni e gli altri (pp. 91-106). In Gran Bretagna le numerose indagini settecentesche intorno al gusto — svolte in prospettiva non solo individuale, vedendovi il principale agente di progresso morale e di *politeness*, ma anche sociale, come attesta il fiorire di committenze e collezionismo artistico, nel diffondersi della voga del Grand Tour, come pure nell'istituzione di un'Accademia nazionale sul modello di quelle francesi e italiane — sono esito di un interesse fin troppo allargato e collettivo al tema, cui si dedicarono non solo filosofi, ma anche letterati, artisti, collezionisti, *ladies* del bel mondo, elzeviristi, reverendi e gentiluomini di campagna. Nella maggior parte dei casi il rapporto fra arte e filosofia appare esaminato alla luce di un movimento ascendente che determina la teorizzazione a posteriori delle forme assunte dal gusto applicato nei vari periodi secondo quanto attestato da un'ermeneutica ricorrente; quel che premeva qui stabi-

lire, però, era se, come e quanto la teoria del gusto effettivamente abbia a sua volta condizionato o orientato la pratica critica settecentesca e se, più in generale, tale condizionamento possa annoverarsi fra le sue possibilità. La questione risulta interessante alla luce delle sue applicazioni documentate, le quali non solo ratificano la validità delle conclusioni che possono eventualmente trarsi al riguardo, ma gettano ad un tempo luce su alcune antinomie inerenti al gusto e coincidenti con l'idea, ad esempio, ch'esso non possa determinarsi che attraverso il proprio superamento; o che le particolari prospettive filosofiche che definiscono (a volte addirittura normano) il gusto siano già, di fatto, un effetto del gusto e condizionate da ciò di cui vorrebbero offrire la disamina imparziale. Filosofi e critici spesso procedono all'universalizzazione di inclinazioni estetiche individuali in sistemi speculativi solo apparentemente neutri; e se, da un lato, nei filosofi l'estetica è spesso ancillare a una sorta di ideologia speculativa (metafisica, morale, religiosa, politica) che ne orienta in più casi la teorizzazione, dall'altro, nei cosiddetti *peintres-philosophes*, lo sforzo teoretico risulta non di rado invalidato da pratiche artistiche che contrastano con gli stessi ideali estetici da loro professati. Ne è emersa una situazione complessa a chiarire la quale è parso opportuno considerare il punto di vista non solo del critico ma anche dell'artista, e procedere a un rovesciamento di prospettiva fra gusto e pratica artistica, al fine di mettere in luce l'azione — quando effettiva — del primo nel determinarsi della seconda.

Se, come scrive David Hume nel suo saggio sull'origine e sullo sviluppo delle arti e delle scienze (1742), l'attività creativa è esito di urgenze e aspirazioni individuali e riflesso di teorie o tensioni collettive imperanti in un tempo circoscritto, allora non solo le arti liberali, ma anche forme espressive solitamente non accluse a quel novero possono interpretarsi alla luce dei movimenti socio-culturali dalle quali spesso e con disinvolta facilità si presumono generate. Di più: la stessa ascensione allo statuto di "arte" di talune forme espressive può leggersi come segno di un atteggiamento sociale, oltre che intellettuale, la cui natura può indagarsi alla lente di quella scelta. Il legame causale fra abiti sociali ed estetizzazione di alcuni dei suoi elementi costitutivi va tuttavia pensato nei termini di un'equazione meno necessaria che funzionale alla sintesi talvolta elementare di organizzazioni e processi ben più complessi, spesso riluttanti alla costrizione entro le maglie di facili equazioni. Il Settecento è l'età della *politeness*, categoria sotto la quale può includersi tutto il *civic*

humanism di cui quel secolo è stato testimone e promotore, portando alla considerazione *sub specie aesthetica* di molti aspetti della vita sociale, quali le maniere, l'abbigliamento, la danza e soprattutto la conversazione (pp. 77–89). Tuttavia, ove si osservino le dinamiche del processo di *artificazione* di quest'ultima in particolare, unitamente al rapporto ch'essa mantiene — a processo avvenuto — con le arti tradizionali e riconosciute, non si tarda molto a scoprire che, ad esempio, i caratteri estetici della conversazione in età augustea non sono né in teoria, né in pratica quelli dell'arte propriamente detta. È quanto emerge da un lato dalle testimonianze dei filosofi coevi, i quali rivolgono ai conversatori da salotto l'accusa di brillare in virtù di una mera e vuota ricercatezza formale che risulta però destituita di quegli intenti veritativi, se non didascalici, che ancora in quel secolo si assegnavano all'arte; dall'altro, e su un piano documentario, è tutt'altro che facile trovare, anche nei cronisti del tempo, resoconti in cui quell'arte si mostri all'altezza dei paradigmi che sembravano informarla. A ridimensionare un consolidato *topos* critico interviene dunque il fatto che la presunta arte della conversazione settecentesca (comprensiva di categorie corollarie come quelle di *wit*, ironia, arguzia) veniva al fondo guardata dai teorici coevi con lo stesso sospetto con cui Socrate guardava agli artifici sofistici del proprio tempo, e teorizzata come ideale più da perseguirsi che non dedotto dalla pratica corrente. Si sottrae alla censura degli animatori del dibattito estetico settecentesco la sola conversazione *filosofica*, nella quale la forma è elemento ancillare, e non fine dominante, alla circolazione di contenuti di verità o alla comunicazione di senso non solo fra le cerchie di specialisti, ma anche fra il largo pubblico.

Anche nel caso della teoria e della pratica artistica vera e propria, platonismo ed empirismo si affrontano ponendo in contrasto le poetiche del *furor creativus*, del *non so che* e dell'ispirazione con quelle dell'arte generata da processi associazionistici conseguenti alla memorizzazione di esperienze artistiche e collocati dai teorici dell'empirismo al termine di un processo di ricapitolazione di forme e contenuti depositati nella coscienza estetica individuale (la Memoria come madre delle Muse), oltre che nella coltivazione ripetuta e disciplinata del talento. In entrambi i casi, però, una questione che emerge invariabilmente è l'isolamento dell'artista come condizione necessaria — non sempre intenzionalmente perseguita — per il pieno dispiegarsi del processo creativo (pp. 107–120). Da un lato, per l'artista concepito (ai limiti dell'oleografico) come alienato e *outsider*,

nato sotto Saturno, la solitudine sarebbe un destino antropologico ineludibile: ove l'attitudine a visioni originali e concezioni non convenzionali caratterizzi non solo l'artista ma anche l'uomo, può derivarne (ne è derivata) per quest'ultimo l'emarginazione; dall'altro, l'eremitaggio si determina come condizione volontaria per circoscrivere uno spazio contemplativo, un proficuo utilizzo dell'*otium* come fuga dalle cure del mondo sensibile — secondo una celebre prescrizione di Leonardo (p. 98 e n. 17) — per la costruzione di una realtà di puro pensiero e immaginazione. In questi termini, nel volgere di un secolo si assiste al passaggio da un eremitaggio *imposto* a uno *volontario* dell'artista, il quale verso la fine del Settecento, lungi dall'esserne escluso, è già parte integrata dell'*élite* intellettuale del proprio tempo e partecipa a pieno diritto alla sinusia di filosofi, aristocratici, monarchi, diventando in taluni casi arbitro della vita sociale e giudice delle sue inclusioni. Simile passaggio fu reso possibile da una sopravvenuta concezione razionalistica dell'arte, nella quale fini per vedersi l'esito di un processo disciplinato che difende i suoi contenuti intellettuali e riflessivi contro un'idea di *furor creativus* come rapimento o perdita di controllo sulle proprie facoltà. Da quel punto in avanti, l'eremitaggio creativo dell'artista è analogo a quello dell'intellettuale *tout-court* e assume caratteri non solo spaziali, ma anche temporali, dando luogo all'idea, che lo *spazio* dell'eremitaggio creativo sia in realtà la proiezione fisica del *tempo* che si sottrae al suo trascorrere ordinario, una cella temporale entro la quale volontariamente l'artista si confina per dedicarsi alla propria creazione.

Risponde all'intento di fornire documenti utili alla ricostruzione della storiografia intellettuale settecentesca lo studio sul *Catalogue* della biblioteca di Joseph Addison (pp. 123–167), nel quale è riportato l'elenco dei libri appartenuti al celebre filosofo e venduti all'asta dai librai londinesi Leigh & Sotheby dal 27 al 31 maggio 1799. Il *Catalogue* della biblioteca privata di Addison fornisce un indice degli interessi, delle conoscenze e delle passioni intellettuali di uno dei più influenti *maître à penser* del proprio tempo, del quale è così possibile ricostruire i modelli sui quali presumibilmente si è esemplata la sua *forma mentis*, oltre che quella della maggior parte degli intellettuali europei del XVIII secolo. L'esame di simili documenti richiede ovviamente prudenza, giacché il dato reso lì disponibile può essere insufficiente a suffragare o invalidare alcuna ipotesi, potendo ognuno ammettere per esperienza anche personale che fra possesso e conoscenza di un testo può non esservi alcuna relazione necessaria: di fatto, ove

non vi siano i segni indubitabili, concreti e autografi di un'effettiva consultazione, non sempre la presenza in catalogo di questo o quel libro è testimonianza certa di interesse nei suoi confronti da parte del possessore; neppure può dirsi che esso sia mai stato da questi aperto. La presenza di un titolo in catalogo può servire semmai come stimolo di partenza, più che atto conclusivo, di un'indagine su fonti e *presunte* influenze intellettuali o più generali dinamiche storico-culturali, che può ratificarsi solo in presenza di dimostrazioni o documenti in grado di produrre evidenze certe al riguardo. Quello che i cataloghi delle biblioteche private testimoniano indubitabilmente sono forme e contenuti del *milieu* intellettuale *pubblico* settecentesco, agevolando una storiografia delle idee che tenga conto anche di fonti e suggestioni che il tempo e la fortuna seriori hanno relegato sullo sfondo, ma che possono aver occupato un insospettabile ruolo primario nel periodo cui quei cataloghi rimandano. Di fatto, nel *Catalogue Addisoniano* — qui riportato in Appendice nella sua forma originale, e poi scorporato da chi scrive per aree tematiche, così da poter meglio isolare i campi di interesse del filosofo — può vedersi uno *specimen* della biblioteca dell'uomo di cultura settecentesco, un campionario delle letture su cui si modellava la sua educazione intellettuale: dalla filosofia alla letteratura, dalla morale alla logica, dalla religione alla scienza; e naturalmente, l'esame riserva più d'una sorpresa in termini di presenze o assenze, offrendo uno sguardo ampio e diretto su una temperie culturale della quale risulta così più facile ricostruire il profilo o definire il carattere.

Fra gli autori che compongono la seconda sezione di questo volume, oltre a Addison si sono riconsiderati David Hume (pp. 169–184) e Archibald Alison (pp. 185–201): ampiamente tradotto, pubblicato e studiato, anche in Italia, l'uno, solo di recente l'altro è stato restituito alla riflessione estetica italiana grazie alla traduzione dei suoi celebri *Essays on the nature and principles of taste* (1790).

S'è voluto tornare una volta di più sul pensiero estetico di Hume quale traspare dal suo celebre saggio sullo *Standard of Taste* (1757) per mettere in luce certi aspetti utili a bilanciarne la lettura in termini esclusivamente soggettivistici e sentimentali, a partire da quel concetto di esperienza che in Hume trova una significazione e una semantica ampia e indicativa delle venature anche razionalistiche della sua estetica. La rilevanza qui assegnata al concetto humeano di *standard* scende dalla considerazione della sua utilità a evidenziare il fondamento esperienziale del giudizio, richiamato dal filosofo su

base non solo estetica, ma anche esistenziale; e a mostrare come il concetto di *standard* rimandi a un processo fattuale di misurazione e confronto fra livelli qualitativi estetico-formali, per quanto circoscritto all'ambito delle esperienze e reazioni individuali, che dà fecondamente luogo a una più stratificata descrizione delle dinamiche valutative, rivelando una volta di più la complessa articolazione dell'estetica humaneana.

Alison rappresenta uno degli esiti estremi della riflessione settecentesca: nella sua opera l'accento apertamente posto su posizioni emotivistiche prelude alle poetiche che si sarebbero affermate al volgere del secolo XVIII e agli inizi del successivo; tuttavia l'incondizionato rigetto di ipotesi che vedano intervenire elementi di ragione nel giudizio estetico ne compromette per taluni versi il sistema, data la deriva empirica cui tende, mostrando come ogni tentativo di risolvere in maniera univoca il processo valutativo spesso non possa attuarsi che a prezzo di forzature evidenti. Il che ha conseguenze non solo teoriche ma anche pratiche. Proprio la censura Alisoniana d'ogni ipotesi che veda intervenire nel giudizio estetico elementi di ragione — ipotesi troppo spregiudicata per la *forma mentis* razionalistica britannica — fece sì che l'opera rimanesse inosservata per circa vent'anni, prima che Francis Jeffrey la riportasse all'attenzione del pubblico offrendone una recensione sia pure tardiva. Tuttavia, la validità del pensiero di Alison sta proprio nell'assunzione di responsabilità riguardo ai propri limiti per dar voce a una poetica che di fatto già informava il pensiero e l'arte a lui contemporanei e che reagiva a certo dogmatismo culturale trovando espressione nelle opere di letterati come Blake, William Wordsworth e Samuel T. Coleridge, di pittori come Henry Fuseli, James Barry e John Constable, e in profeti del sublime e del revival gotico tardosettecentesco — e da lì a poco i Preraffaelliti avrebbero espresso ideali analoghi. D'altronde, se le poetiche non sono che universalizzazioni di gusti o predilezioni estetico-artistiche personali, come s'è detto, allora forse il richiamo all'attività ecclesiastica di Alison, la cui potenza retorica pare fosse oggetto di diffusa ammirazione fra i suoi contemporanei, può rivelarsi utile a comprendere il fondo di quella teorizzazione. V'è infatti ragione di presumere che la sua ferma convinzione riguardo al fondamento sentimentale del gusto gli venisse dalla sua esperienza di predicatore e retore: Alison sapeva bene che il fascino della sua retorica dipendeva non da stringenti logiche, data la materia su cui si esercitava, ma dalla capacità di commuovere e rapire il pubblico

facendone vibrare le corde emotive; da qui, forse, la sua inderogabile estetica del sentimento, la quale, in maniera dopotutto non imprevedibile, chiude un lungo ed entusiasmante secolo di ricerche estetiche più o meno partecipi di afflatti illuministici e prepara il passaggio alle sopravvenienti forme della riflessione romantica.

TEMI

Modelli e forme dell'estetica neoplatonica inglese

Le fonti arabe ed ebraiche

A ricostruire modi e forme dell'influsso neoplatonico sull'estetica inglese d'età moderna alcune urgenze paiono ineludibili: anzitutto, addurre prove concrete o ipotesi plausibili relative a una significativa presenza (e diffuso interesse per il pensiero) di Platone, di Plotino e dei neoplatonici antichi e rinascimentali¹; individuare le cause di quella presenza; specificare il valore ch'essa ha avuto nella temperie culturale coeva — la continuità d'una dottrina non conseguendo sempre da una ricezione favorevole o dall'accoglimento dei suoi metodi; infine, chiarire il rapporto fra platonismo e dottrine empiristiche.

Per lo storico delle idee il XVIII secolo inglese rappresenta un caso particolare date l'omogeneità d'intenti e l'altezza di risultati che accomunarono i suoi protagonisti, più spesso coinvolti in vivaci e fecondi scambi, o conflitti, intellettuali il cui esito fu una sorta di rinascimento in tutti gli àmbiti della vita civile e culturale. Il multiforme progresso realizzatosi in questo particolare periodo non ha quasi eguali nella storia della cultura britannica; in campo specificamente filosofico, il Settecento (insieme agli ultimi anni del secolo precedente) vide l'origine e affermarsi delle dottrine empiristiche, le quali, non che minacciare il pensiero platonico, al contrario ne determinarono per reazione un deciso consolidamento.

[*Genesi e forme del platonismo inglese. Il XVIII secolo*, in *Forme del neoplatonismo. Dall'eredità ficiniana ai platonici di Cambridge*, Atti del convegno (Firenze, 25–27 ott. 2001), a cura di L. Simonutti, L. Olschki Ed., Firenze 2007, pp. 511–536].

1. Si veda quanto ne ho scritto in «*Et in Britannia Flato*». *Studi sull'estetica del platonismo inglese*, Clueb, Bologna 2001, pp. 157–199 (IV. «Plato Britannicus. Sulla tradizione platonica nella storia del pensiero inglese»), dal quale si risale facilmente alla bibliogr. anteriore.

Empirismo e platonismo furono le correnti che divisero gli animi e le menti degli autori inglesi settecenteschi; tanto che, per il tempo che qui interessa, il celebre aforisma di Samuel T. Coleridge secondo cui tutti gli uomini sono o aristotelici o platonici² potrebbe emendersi in una ripartizione fra platonici o empiristi egualmente allusiva a due atteggiamenti intellettuali distinti e antitetici. Naturalmente, la novità dei temi e dei metodi d'indagine dell'empirismo richiama da sempre attenzione sugli autori che ad esso diedero voce e impulso e ai quali si devono molti degli esiti più originali della stagione filosofica settecentesca. E se ben familiari al pubblico sono gli scritti di Locke o Hume, meno diffusa, se non tra gli specialisti, è invece la lettura diretta e completa dell'*Enthusiasmus triumphatus* di Henry More (1622), ad esempio, o dei *Select Sermons* di Benjamin Whichcote (1689). Ma inferire, come è stato fatto³, una scarsa rilevanza del *côté* platonico nella filosofia inglese settecentesca dalla minore risonanza, o evidenza d'orientamento, dei suoi esponenti sarebbe un errore: da tempo si insiste sulla capillare presenza del platonismo nella cultura inglese del XVIII secolo, quale si attesta anche in settori diversi da quello specificamente filosofico, ad esempio nelle teorie e pratiche artistiche; inoltre, è un fatto che le incongruenze riscontrabili nei sistemi empiristici possono più spesso comprendersi e giustificarsi proprio in virtù del permanere al loro interno di influssi e motivi platonici che in qualche modo pregiudicano la purezza dello schema.

Così, nel valutare il ruolo del platonismo inglese nel XVIII secolo e la sua capacità di fronteggiare l'incipiente espansione dell'empirismo, credo si debbano anzitutto rimuovere due pregiudizi di metodo: il primo dei quali induce a considerare solo l'influsso diretto e la presenza — di fatto cospicua — di testi canonici del platonismo, *in primis* Platone, Plotino e Ficino; il secondo, a trascurare il fatto che da quell'influsso risulta contaminato anche il pensiero di autori, nei fatti o nelle aspirazioni, empiristi: basti pensare a Addison⁴ o all'ulti-

2. S. T. COLERIDGE, *The Collected Works*, XIV/1. *Table-Talk*, recoll. by H. Nelson Coleridge and J. Taylor Coleridge, ed. by C. Woodring, Princeton University Press, London and Princeton, 1990, p. 172 s. («2. July. 1830»).

3. Si veda p. es. P. ROGERS, *Introduction*, in *Platonism and the English Imagination*, ed. by A. Baldwin and S. Hutton, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 181-185 (IV. «The eighteenth century»).

4. È quanto ho cercato di mostrare in «*Et in Britannia Flato*», cit., pp. 17-61 (I. «Intelletto e idea nei *Pleasures of the Imagination* di Joseph Addison»), e in *Aporia e dialettica del gusto*, in