

Gianluigi Dallarda
(Università degli Studi di Pavia)

NORMATIVITÀ E CREAZIONE: I GIUDIZI DI GUSTO IN KANT

La questione della normatività del gusto non è un tema che possiamo trovare trattato direttamente da Kant nella *Critica della capacità di giudizio*. Bisogna infatti riconoscere come Kant non usi mai la nozione di normatività riferendola ai giudizi di gusto. Tuttavia, dal momento che ogni genuino giudizio di gusto afferma una legittima pretesa al consenso universale, è possibile attribuire un certo carattere di normatività al giudizio di gusto kantiano. Non a caso Kant si riferisce al principio di determinazione del gusto definendolo una norma ideale e sottolinea la possibilità dell'errore nella formulazione di un tale giudizio, paragonandolo alla cattiva applicazione di una legge.

Si può notare, inoltre, come il tema della normatività dell'estetico fosse un aspetto centrale nel dibattito settecentesco, soprattutto in ambito anglosassone. Come sostiene Velotti, si potrebbe sostenere che «la nascita dell'estetica moderna è il tentativo di trovare una legalità, una normatività, una ragionevolezza laddove ogni tentativo di formulare regole e criteri fallisce» (Velotti 2008, 15). Una notevole diffusione ebbe il saggio di Hume sullo *Standard of taste*, le cui conclusioni, seppur ritenute problematiche dallo stesso autore, permettevano la ricerca di criteri empirico-statistici capaci di portare alla formulazione di regole del gusto relative a una determinata epoca e cultura (Hume 1757). Il tentativo di Burke invece, seppur sempre in una prospettiva empirica, tentava di rispondere al relativismo humeano spostando l'attenzione su un'analisi delle cause psicologiche e fisiologiche del piacere estetico e rafforzando così l'idea che sia possibile trovare una regola all'apprezzamento estetico (Burke 1757). Alla luce di queste prospettive, che erano sicuramente note a Kant nel momento in cui si accingeva a scrivere la terza *Critica*, si può tentare di far luce sulla posizione kantiana. Il problema che Kant si pone nella *Deduzione dei giudizi di gusto* nasce dal tentativo di tematizzare il carattere di universalità e necessità di un giudizio empirico

e singolare, senza potersi richiamare a un principio a priori determinato e determinante che fondi la correttezza della sussunzione. D'altra parte, Kant è consapevole di come il gusto si sia evoluto nel corso dei secoli presentando una diversità tanto ampia dall'essere difficilmente riconducibile a regole. Questa varietà rende chiaramente vana la ricerca di un principio determinato del gusto su base concettuale, quindi di un principio intellettuale come la *Gesetzmässigkeit*. Il problema si pone quindi nel momento in cui si va alla ricerca di un principio del gusto che rimanga concettualmente indeterminato ma che renda possibili l'universalità e la necessità dei giudizi.

L'obbiettivo di questo articolo è quindi quello di portare alla luce in tutta la sua problematicità il tema della normatività dell'estetico nella *Critica della capacità di giudizio*, tentando di non accontentarsi di soluzioni semplici o parziali. Credo infatti che, proprio facendo leva sull'apparente paradossalità di certe affermazioni kantiane, il lettore contemporaneo possa tentare di interpretare il testo in modo produttivo.

L'articolo è suddiviso in tre parti: nella prima mi soffermerò soprattutto sugli aspetti gnoseologici della terza *Critica*, sottolineando il carattere di eautonomia della capacità di giudizio, ossia la possibilità per questa facoltà di fornirsi da sé la regola; nella seconda analizzerò i paragrafi dell'*Analitica del bello* in cui Kant introduce la nozione di senso comune, provando a dare una risposta alla fondamentale questione posta da Kant nel § 22 riguardo il carattere costitutivo o regolativo del principio del gusto; infine, nella terza parte mi soffermerò sulla figura del genio intesa come il talento naturale che fornisce la regola all'arte. Ciò che tenterò di mettere ulteriormente in luce sarà la questione del valore esemplare dell'opera d'arte, quindi all'atto del 'seguire il modello' inteso come l'unico modo possibile per attingere in concreto alla regola del gusto; questo aspetto risulterà fondamentale in quanto porta inevitabilmente la teoria kantiana, tendenzialmente considerata poco attenta alla storia dell'arte e all'evoluzione del gusto, a valorizzare il rapporto del singolo giudicante o del singolo artista con la propria comunità estetica.

1.

Per introdurre il tema della normatività nel gusto è fondamentale evidenziare prima di tutto il carattere peculiare della riflessione della capacità di giudizio, intesa come operazione trascendentale

che si esplica a partire dall'empirico. Il rapporto dell'intelletto e della ragione con l'empirico era certamente uno dei nuclei tematici della *Critica della ragion pura*, ma lì lo sforzo di Kant era volto a esplicitare le condizioni di possibilità della conoscenza oggettiva definendone l'ambito di legittimità; per questo le condizioni esaminate dovevano essere quelle necessarie e sufficienti a questo scopo e, in quanto costitutive dell'oggettività della conoscenza, non potevano che essere pure a priori, quindi spontanee, necessarie, atemporali. Ciò che nella prima *Critica* era apparso come un sistema chiuso delle forme pure dell'intelletto (KrV, B 88), nella *Critica della capacità di giudizio* invece si apre a un influsso produttivo dell'empirico, che diventa condizione della formulazione dell'universale sotto cui a sua volta può essere ricompreso.

È questo il paradosso ermeneutico della filosofia su cui si concentrano gli studi di Emilio Garroni (Garroni 1986; Garroni 1992) – a cui l'interpretazione che propongo è particolarmente debitrice – che consiste nell'intreccio vertiginoso di condizionato e condizione, contingente e necessario, a priori e a posteriori, caratterizzante gli aspetti epistemologici centrali della terza *Critica*. Il sistema chiuso dei concetti a priori dell'intelletto della prima *Critica* si mostra essere in debito di un'ulteriore condizione della conoscenza che possa permettere anche alla contingenza, all'effettività di una donazione naturale non meglio definibile, di apportare un proprio influsso produttivo che, appunto perché contingente, non può essere propriamente anticipato¹.

Ora, perché sia possibile interpellare questa molteplicità e dar forma così all'esperienza effettiva, è necessaria una facoltà intermedia che abbia la capacità di armonizzare le facoltà conoscitive in modo tale da permettere la sussunzione di un caso senza disporre precedentemente dell'universale, quindi di trovare – ma anche di *formulare*² – un universale a cui esso sia conforme. Que-

¹ Intendendo con anticipazione quanto Kant sostiene nella KrV: «Quelle che invece potremmo chiamare anticipazioni dei fenomeni sono le determinazioni pure nello spazio e nel tempo, sia riguardo alla figura che alla quantità, poiché esse rappresentano a priori ciò che potrà sempre essere dato nell'esperienza» (KrV, B 209).

² Si veda in particolare l'interessante analisi di Cozzoli dell'idea estetica e della creazione di un concetto originale (Cozzoli 1997). Affinché sia possibile pensare che l'esibizione dell'idea estetica possa essere fruttuosa in vista della creazione concettuale dovremmo naturalmente presupporre l'esperienza estetica come condizione dell'esperienza empirica conoscitiva; come è noto, questo è uno degli aspetti più controversi della *Critica della capacità di giudizio*, a proposito del quale le interpretazioni di La Rocca e quelle di Garroni e Hogrebe si contrappongono. Io sposerò la posizione di Garroni in quanto, come spero risulterà evidente da quanto segue, credo sia necessario un apporto creativo

sto, come è noto, è il modo in cui Kant definisce l'operazione riflettente della capacità di giudizio che, fondandosi sul principio a priori della finalità [*Zweckmäßigkeit*] permette di pensare le forme naturali analogicamente, dunque di fornirci un principio di orientamento nel mondo in modo tale da realizzare le finalità pratiche e conoscitive dell'uomo nell'esperienza effettiva.

Affinché sia possibile un coordinamento delle facoltà che permetta la sussunzione di un molteplice indeterminato e potenzialmente casuale è necessario che la facoltà preposta a questa operazione non sia a sua volta sottomessa a regole determinate, così da potersi commisurare adeguatamente con la varietà dell'empirico. È necessario, in sostanza, un particolare talento della capacità di giudizio, una condizione non ulteriormente derivabile che trovi la propria specificità nell'applicazione e nell'esercizio; se infatti la facoltà del giudizio agisse secondo una regola ci sarebbe bisogno di un ulteriore talento che ne determini la giusta applicazione, e così via, cadendo in un palese regresso all'infinito. È significativo che Kant tratteggi così i caratteri della capacità di giudizio già nella *Critica della ragion pura*, quando sostiene che questo talento «non può essere insegnato, ma solo esercitato [*geübt*]» (KrV, B 172), così come significativo è il ruolo che viene ad assumere l'esempio come unica possibilità rimasta per acuire (*schärfen*) questo dono di natura.

Nella *Prefazione* alla terza *Critica* Kant sembra richiamare il problema suddetto della regola della capacità di giudizio, usando ancora l'argomento del regresso all'infinito e al contempo accennando a una novità:

essa, dunque, deve fornire da sé un concetto con il quale non viene propriamente conosciuta cosa alcuna, ma che serve di regola solo a lei stessa, ma non come una regola oggettiva, alla quale essa possa adeguare il suo giudizio, perché per questo si richiederebbe di nuovo un'altra capacità di giudizio, per poter distinguere se è il caso della regola oppure no (KU, 67).

La novità, come fa notare Amoroso (Amoroso 1984, 142), consiste nella presenza di una regola della capacità di giudizio che riesce a evitare il rischio del regresso, una regola che proprio per questo motivo deve essere singolare, non deve derivare dall'intelletto, os-

della capacità di giudizio alla conoscenza empirica, in modo tale che possa commisurarsi con una varietà del molteplice propriamente non anticipabile, così da fondare scienze empiriche e scienze umane dinamiche e modificabili.

sia non deve essere imposta alla *Urteilkraft* da una fonte esterna. È la peculiarità di questa regola soggettiva, ossia non costitutiva dell'oggettività della conoscenza, eppure assolutamente necessaria affinché si possa raggiungere l'unità dell'esperienza possibile, che conferisce il carattere di *eautonomia* alla capacità di giudizio. Il concetto di eautonomia e l'idea di una regola soggettiva vanno così di pari passo con la necessità di far rientrare il caso empirico contingente nel sistema della filosofia trascendentale.

Liotard paragona la capacità di giudizio alla figura del giudice, centrale nell'immaginario kantiano, che ha il compito di «stabilire la rispettiva validità di ciascuna [famiglia di frasi] nel suo campo, territorio, dominio» (Liotard 1986, 16). Il giudice qui presentato è un giudice senza codice, una dote che consente di distinguere il caso senza per questo doversi appellare a una legge che richieda a sua volta un'ulteriore condizione applicativa. Per fare ciò, secondo Liotard, è importante che la *Urteilkraft* operi senza una regola e che non abbia alcun dominio né territorio. Come abbiamo appena visto, però, la capacità di giudizio fonda la sua operazione su una regola soggettiva e, nonostante sia particolarmente problematico specificare i modi di applicazione di questa norma, proprio per questo possiede anche un suo specifico campo d'applicazione. Per chiarire come si espliciti questa regola sarà innanzitutto necessario notare come Kant attribuisca un territorio alla *Urteilkraft*.

È a questo proposito importante fissare alcune distinzioni. La prima riguarda lo statuto regolativo o costitutivo del principio della finalità: come si è visto, la regola che guida la capacità di giudizio è una regola unicamente soggettiva e indeterminata perché, avendo a che fare con la contingenza dell'empirico, se fosse determinante finirebbe per limitare la natura nella sua varietà riportandola invariabilmente a principi prestabiliti³. Dunque la *Urteilkraft* valuta la forma dell'oggetto empirico riferendola unicamente alla *propria* necessità di scoprire un ordine nella natura che

³ La stessa necessità che la facoltà di giudizio sia capace di conservare la contingenza della natura rispetto alle leggi della determinazione, e che qui mi limito a prospettare rispetto a un interesse teoretico, viene affrontata da Eric Weil rispetto alla decisamente più pressante necessità pratico-teologica riguardante la libertà dell'uomo: «la funzione sistematica dell'attività giudicatrice è proprio quella di conservare quel contingente della realtà nella sua totalità una e comprensibile, giacché Kant vuole evitare tanto ogni determinismo fatalistico quanto un Dio signore presente agli occhi dell'uomo empirico e la cui potenza *conosciuta* renderebbe impossibile ogni decisione libera, libera perché procedente non dalla paura, ma dal semplice rispetto della legge che la libertà solo dà» (Weil 1970, 73).

permetta di avanzare nell'esperienza, e un tale avanzamento è possibile solo dove il principio lasci aperta una molteplice determinabilità dell'oggetto⁴. Il principio guida della capacità di giudizio quindi non può che essere *regolativo*, non può che prospettare una direzione in vista di uno specifico intento (secondo una *Ab-sicht*, un'anticipazione progettante di senso, che rimarrà sempre contingente rispetto alla *Einsicht* della legislazione dell'intelletto). Per Kant però questa regola, pur rimanendo indeterminata e priva di una legislazione, se riferita al sentimento può fungere da principio costitutivo (KU, 141).

Possiamo quindi passare alla seconda distinzione riprendendo il § II dell'*Introduzione* alla terza *Critica* in cui Kant espone una topica trascendentale delle facoltà e del loro specifico ambito di legittimità. Qui Kant distingue tra campo [*Feld*], territorio [*Boden*] e dominio [*Gebiet*]. Il campo sembrerebbe essere lo spazio più ampio in cui la significazione di un concetto, la sua riferibilità a oggetti, non è ancora propriamente indagabile, tanto che successivamente Kant intenderà questo campo illimitato come il sostrato sovrasensibile che deve di necessità essere posto a fondamento del territorio dell'esperienza⁵. Il territorio è la parte di questo campo in cui una conoscenza ci è possibile, è lo spazio dell'esperienza effettiva, quella «fertile bassura dell'esperienza» in cui l'uomo orienta le proprie pratiche di vita cercando di realizzare i propri fini particolari e tendendo infinitamente alla realizzazione del proprio fine ultimo, facendo così del mondo noumenico una dimora effettivamente vivibile. Il dominio è infine la parte di questo territorio in cui una facoltà conoscitiva è legislatrice a priori.

Ora, la capacità di giudizio non può aspirare ad alcun dominio non avendo una legislazione ma, avendo un suo principio a priori, «può tuttavia avere un qualche territorio con una certa co-

⁴ Fondamentale a questo proposito il seguente passaggio dell'*Introduzione* definitiva della *Critica della capacità di giudizio*: «Ora, però, gli oggetti della conoscenza empirica, al di là da quella condizione formale del tempo, sono poi determinati (o, per quanto si può giudicare a priori, *determinabili*) in modo molteplice, cosicché nature specificamente diverse, al di là da ciò che esse hanno in comune (in quanto rientra nella natura in generale), possono poi essere cause in modo infinitamente molteplice» (KU, 103-105). La *Urteilskraft*, grazie alla sua libertà dalle leggi dell'intelletto, è capace di aprire a una indeterminata possibilità di interpretazione del singolo oggetto empirico che, in questo modo, può a sua volta specificare in altrettanti infiniti modi le leggi dell'intelletto, e così rendere possibile in concreto una scienza empirica.

⁵ Il campo del sovrasensibile è il campo del pensiero in cui una conoscenza non è possibile per principio. Questo campo o sostrato sovrasensibile può essere legittimamente pensato a fondamento del territorio dell'esperienza, permettendo così di sganciare il territorio dal dominio esclusivo della ragione speculativa.

stituzione, per cui potrebbe valere appunto solo questo principio» (KU, 89). Si può quindi affermare che il territorio della capacità di giudizio sia l'empirico e il singolare, che come tale può certamente essere riportato alla legislazione dell'intelletto o simbolicamente alla ragione con lo scopo di fornire concretezza al discorso morale, ma che può essere anche appreso e portato a espressione nella sua singolarità assoluta, senza con questo dover rincorrere alcuno scopo se non la mera riflessione della sua forma in vista del sentimento. Dunque, il territorio specifico della *Urteilkraft* sembrerebbe essere l'esperienza estetica; la regola soggettiva della capacità di giudizio potrebbe valere come principio costitutivo unicamente in rapporto a essa.

Da una tale conclusione sembrerebbe pacifico pensare che ci sia una regola del gusto e che tale regola fondi la correttezza di un giudizio empirico singolare che non si può come tale richiamare a un principio determinante della sussunzione. Approfondendo alcuni passaggi dell'*Analitica del bello* e il tema del genio e della produzione artistica si potrà però notare come l'idea di una fondazione normativa del gusto nella *Critica della capacità di giudizio* sia decisamente più problematica.

2.

Il § 22 della *Critica della capacità di giudizio* si chiude con un lungo e intricato capoverso in cui Kant si chiede se il principio di determinazione del giudizio di gusto, ossia il senso comune, possa essere considerato come un principio costitutivo della possibilità dell'esperienza, oppure se sia un principio regolativo dipendente da un'idea più alta della ragione. Cercherò quindi di mostrare quali siano le motivazioni che portano Kant a mettere in dubbio l'apporto costitutivo del gusto all'esperienza e quali siano le conseguenze fondamentali riguardo la normatività nei giudizi estetici.

Scriva Kant:

Questa norma indeterminata di un senso comune viene da noi effettivamente presupposta: lo dimostra la nostra pretesa di dare giudizi di gusto. C'è di fatto un tale senso comune come principio costitutivo della possibilità dell'esperienza oppure è un principio razionale ancora più elevato a proporci come principio solo regolativo quello di produrre in noi stessi innanzi tutto un senso comune, in vista di fini più elevati? Il gusto, dunque, è una facoltà originaria e naturale oppure è solo l'idea di una facoltà artificiale e solo da acquisire? (E allora il giudizio di gusto, con la sua pretesa di un consenso universale, non sarebbe di fatto altro che un'esigenza della ragione per produrre una tale concordia del modo di sentire, e il

dovere, cioè la necessità oggettiva del confluire del sentimento di ciascuno con quello particolare proprio di ogni singolo, non significherebbe altro che la possibilità di armonizzarci in ciò, e il giudizio di gusto non porrebbe un esempio di altro che dell'applicazione di questo principio) (KU, 245).

Come sostiene Garroni, che il gusto sia una facoltà naturale è stato già mostrato nei paragrafi precedenti dell'*Analitica* e questo non può essere messo ulteriormente in discussione; Kant però, in apparente contraddizione con quanto già esposto, sembra propendere per l'opzione dell'artificialità del gusto. Secondo Garroni rimane possibile sposare entrambe le posizioni; si potrebbe quindi parlare di una «naturalità in costruzione» (Garroni 1992, 210) del gusto, considerando quanto sostenuto nell'*Analitica* come il delinarsi delle peculiarità del giudizio estetico che, riassunte nella nozione di senso comune, rappresenterebbero il principio di determinazione del gusto. Riguardo al suo esercizio effettivo, invece, non si potrà considerare l'applicazione di quest'ultime come non problematica, per questo motivo il senso comune rimarrà sempre da costruire in situazione, tramite una mediazione con i giudizi effettivi di una comunità estetica. Credo che quest'interpretazione, oltre a far luce su un aspetto problematico della terza *Critica*, possa portare a riflettere produttivamente sulla particolare concezione della normatività del gusto in Kant.

Il motivo per cui Kant parrebbe rimettere in discussione i risultati appena ottenuti è da attribuire ad alcune difficoltà che permeano la *Deduzione dei giudizi di gusto* e che sono particolarmente evidenti nei paragrafi del quarto momento dell'*Analitica del bello*⁶. Credo che queste difficoltà derivino dal particolare statuto

⁶ Si potrebbe dissentire richiamando il passo della *Deduzione* in cui Kant ne denuncia la facilità (*leicht*) argomentativa (KU, 383). Bisogna ricordare però come la deduzione dei giudizi di gusto sia stata ampiamente preparata nell'*Analitica*, per cui i §§ 30-38 hanno la principale funzione di esplicitare e mettere in chiaro il senso profondo di quanto era già stato precedentemente esposto. Non bisogna quindi lasciarsi ingannare dalla retorica kantiana, in quanto alla confessione di una semplicità argomentativa fanno da contrappeso le difficoltà derivanti dai paragrafi sulla comunicabilità del gusto, che rappresentano il cuore problematico della *Deduzione*. Sintomo di ciò è l'affermazione «si potrebbe addirittura definire [*definieren*] il gusto come la facoltà di valutare ciò che rende universalmente comunicabile il nostro sentimento per una rappresentazione data senza mediazione di un concetto» (KU, 397). Non si potrebbe infatti pensare a una deduzione del gusto completa senza che nella giustificazione dell'apriorità del giudizio non ci si riferisca a ciò su cui quest'ultimo verte nello specifico, ossia al particolare stato d'animo – e quindi al sentimento – che una rappresentazione occasiona in noi, non essendo sufficiente la constatazione che gli uomini hanno le stesse facoltà. Affinché sia comunicabile la *Stimmung* tra le facoltà sarà necessario porre un senso comune come

del principio del gusto, il quale deve essere posto come necessario per assicurare la possibilità della comunicabilità della conoscenza in generale, ma di cui non è possibile trovare nell'esperienza un giudizio corrispondente che ne dimostri la cogenza. Se infatti fosse possibile determinare con certezza la correttezza di un giudizio di gusto, si annullerebbe ogni possibilità di dissentire; il *sensus communis* come facoltà naturale costituirebbe autonomamente l'esperienza di ogni soggetto e il singolo giudizio di gusto da modello esemplare si tramuterebbe in modello supremo⁷ risultando vincolante nei confronti degli altri giudizi. La certezza cederebbe il passo surrettiziamente all'illusione, dato lo statuto rigorosamente ideale del modello supremo del gusto; si disconoscerebbe così l'aspirazione, lo *Streben*, che mette in moto autonomamente (e sarà necessario capire fino a che punto) la ricerca di una norma.

Così l'oggettività del gusto, pur essendo assicurata di principio nella sua possibilità (secondo il suo *Bestimmungsgrund*), nella sua effettività dovrà essere guadagnata ogni volta, e questo sforzo non potrà che essere a un tempo individuale e intersoggettivo. Partendo dall'incertezza della sussunzione sotto al principio tipica del giudizio estetico si potrebbe cercare di portare alla luce questa duplice caratteristica implicita nella formulazione del giudizio di gusto, richiamandoci alle due massime del *pensar ampio* e del *pensar da sé* affrontate nel § 40 della *Deduzione*. La prima è esplicitamente connessa con la *Urteilkraft*, ma non credo la si possa comprendere appieno affidandosi a quel poco che ne scrive Kant nel § 40, in cui la si intende nella sua funzione terapeutica di rimedio all'influenza nociva delle condizioni soggettive private sul giudizio tramite l'universalizzazione del punto di vista del giudicante. La massima potrebbe infatti trovare una sua ragione più profonda

garante della necessità del giudizio estetico e proprio la quarta sezione dell'*Analitica*, che ne presenta il concetto, risulta particolarmente problematica da questo punto di vista, considerandolo come una mera presupposizione la cui necessità è dimostrabile solo di diritto allo scopo di fugare il rischio dello scetticismo (a proposito del controverso rapporto tra la deduzione del senso comune e il rischio dello scetticismo si rimanda agli studi di Allison, il quale si concentra sulla difficile coerenza tra un argomento legittimo se riferito alla possibilità della conoscenza ma meno giustificabile se riferito al gusto; cfr. Allison 2001, 151), ma i cui criteri empirici sono malapena sufficienti per ipotizzarne l'esistenza. Da questa debolezza della *Deduzione* deriva anche la peculiare specie di necessità del gusto.

⁷ Il modello supremo «è una mera idea che ciascuno deve produrre in se stesso, e rispetto alla quale deve valutare tutto ciò che è oggetto di gusto, tutto ciò che è valutazione di gusto, e il gusto stesso di ciascuno» (KU, 225).

nella considerazione degli effettivi giudizi altrui⁸, pensati nella loro singolarità come unici modelli esemplari rappresentativi della norma indeterminata del gusto⁹. Verrebbe così in luce il fondamentale rapporto del singolo individuo con la propria tradizione estetica. Tenterò nel prossimo paragrafo di mettere in luce il ruolo fondamentale che assume il rapporto dell'individuo con la tradizione nella produzione artistica.

Data però l'incertezza insuperabile del giudizio estetico diventa necessaria la massima del *pensar da sé*, in modo tale che la tradizione incarnata da una particolare comunità estetica non si imponga come regola determinante, invalidando così la soggettività del giudizio di gusto, ma si proponga semplicemente come esempio da *sequire* e non come regola da imitare. Viene quindi riconosciuta l'importanza centrale dello sforzo individuale nella formulazione del giudizio di gusto, che si risolverà poi nella possibilità aperta a ciascuno di portare ragioni a favore di un proprio giudizio, e quindi di cercare la discussione e il confronto.

Tornando al passo del § 22 precedentemente citato, in cui il principio di determinazione del gusto viene sottoposto all'esigenza razionale «del confluire del sentimento di ciascuno con quello proprio di ogni singolo» in vista di una possibile armonia, ecco allora che la 'naturalità in costruzione' del senso comune risulta giustificata se interpretata alla luce di queste due massime, e quindi di un confronto dialettico tra il giudizio individuale e quello altrui

⁸ È da notare come Kant non escluda questa possibilità, scrivendo «non tanto a quelli effettivi, ma piuttosto semplicemente a quelli possibili» (KU, 391). Che si concentri unicamente sui giudizi possibili dipende dal contesto in cui Kant sta presentando queste massime, che, rientrando nell'economia argomentativa della *Deduzione*, deve considerare unicamente le condizioni di possibilità della formulazione dei giudizi di gusto. Se il *pensar largo* implicasse il confronto reale con i giudizi effettivi degli altri si rischierebbe di far rientrare un criterio troppo empirico nella *Deduzione*. A mio parere questo non rappresenterebbe però un problema invalicabile, in quanto sarebbe giustificato dallo stesso carattere empirico-trascendentale del principio del gusto.

⁹ Considerando i giudizi effettivi formulati in una comunità estetica come condizione necessaria della formulazione di un giudizio di gusto potremmo dare adito all'obiezione che in questo modo si rischierebbe di detrascendentalizzare la nozione di senso comune. Credo che il problema consista nel chiarire adeguatamente lo statuto del principio del gusto in tutta la sua problematicità. Infatti, pur rimanendo innegabilmente un principio a priori – in quanto altrimenti non sarebbe possibile fornirne una critica né pretendere a una necessità e universalità del gusto – esso trova nei singoli giudizi empirici di gusto che lo esemplificano la sua unica possibile esplicitazione. È quindi l'empirico, come proverò a mostrare in questo paragrafo, a costituire ogni volta il contenuto di un principio indeterminato il cui unico ruolo è quello di dare forza normativa al singolo giudizio di gusto e di legittimare così la sua pretesa al consenso universale riferendolo all'idea di una comunità di giudicanti.

in vista di un accordo. L'accordo rappresenta l'idea incondizionata di una comunità perfetta in cui il consenso sia assoluto; ma come tale questa rimane un'idea che regola la formulazione di un giudizio di gusto e non una condizione che possa costituire automaticamente l'esperienza. È necessario quindi calarsi nella comunità effettiva per cercare di costituire un consenso altrimenti non ottenibile.

La tesi secondo cui il senso comune sia da considerarsi un senso in costruzione si può difendere a partire da un'ulteriore peculiarità del principio del giudizio estetico, che a sua volta ci porta a sottolineare una difficoltà della *Deduzione* e a indebolire, per così dire, lo statuto costitutivo del senso comune e della norma del gusto. Nel § 19 Kant, allo scopo di specificare la peculiare necessità dei giudizi di gusto, scrive:

Ma dunque nel giudizio estetico si parla di 'dovere' solo *condizionatamente*, anche avendo tutti i dati occorrenti per la valutazione. Si persegue il consenso di ogni altro perché si ha, per questo, un fondamento che è comune a tutti; e su tale consenso si potrebbe anche contare se solo si fosse sicuri che il caso è stato sussunto giustamente sotto quel fondamento come regola dell'approvazione (KU, 239).

La particolarità della necessità del gusto consiste nella 'condizionatezza' della pretesa al consenso nel giudizio di gusto. Il fondamento, il principio che funge da regola dell'approvazione, non può fondare altro che una necessità condizionata, questo perché il principio del gusto non può che essere un principio indeterminato, dato che il compito di trattare con la contingenza dell'esperienza non potrebbe essere rispettato se il principio fosse una regola determinata. Inoltre, come è noto, il giudizio di gusto non potrebbe in alcun modo dipendere da un principio determinato, altrimenti diventerebbe un giudizio cognitivo o pratico.

Proprio a causa del suo statuto indeterminato il principio richiede l'apporto dello stesso giudizio di gusto singolare. Viene quindi alla luce la stranezza quasi paradossale di un principio a priori che richiede l'empirico al fine di costituirsi. Ciò che condiziona la necessità del gusto è la correttezza del singolo giudizio empirico, la cui sussunzione, citando Scaravelli, «è come se si insinuasse, su su, fino nell'interno del principio e contribuisse a costituirlo» (Scaravelli 1968, 433). Ma, come abbiamo visto, è impossibile dire se la sussunzione sia avvenuta correttamente, così che la necessità del giudizio estetico si propone sotto il segno di un par-

ticolare tipo di esemplarità, dipendendo di volta in volta dalla validità del singolo giudizio che la esibisce in sé, ma che non è mai riconoscibile definitivamente e incontrovertibilmente. Quindi, il principio a priori del gusto è caratterizzato in modo tale che si possa risalire a esso solo tramite il condizionato e che solamente nel condizionato espliciti la sua forza normativa, lasciando quindi a un sentire comune presupposto, ma mai esperibile come tale, l'onere di mettere al vaglio la validità della condizione e di decidere se ci si trovi effettivamente davanti al caso di una sussunzione corretta.

Così è possibile chiarire il motivo per cui il senso comune venga definito anche *norma ideale*. Non perché ci sia una norma comune a tutti gli uomini a cui si possa avere accesso e che possa sussistere indipendentemente da una sua esibizione¹⁰ – il che risulterebbe difficilmente deducibile nel caso del gusto – ma semplicemente perché è una condizione che permette di *rendere normativo* un giudizio empirico singolare, così da poterlo sganciare da un uso unicamente privato e proporlo produttivamente a una comunità del gusto pretendendo legittimamente il consenso di tutti, rendendolo così parte integrante di una cultura estetica e sottoponendolo al confronto del giudizio altrui¹¹; è quindi un postulato che permette di risolvere la difficoltà insita nel tentativo di fondare la pretesa normativa di un giudizio empirico singolare.

Una motivazione più profonda che giustifica la stranezza del principio del gusto e l'impossibilità che la norma ideale possa sussistere indipendentemente dalle proprie esibizioni deriva dalla costitutiva finitezza dell'uomo kantiano. Bisogna infatti fare attenzione a non interpretare la condizionatezza del principio alla stregua di una macchia che segna l'esibizione di un modello supremo irraggiungibile, come se l'uomo potesse pensare effettivamente di poter raggiungere definitivamente un tale ideale. Piuttosto, essa mostra la condizione costitutiva di un essere umano la cui conti-

¹⁰ Questa è poi la differenza principale tra il principio del gusto inteso come norma ideale e l'imperativo categorico. Come sostiene Allison, l'indeterminatezza del principio del gusto «significa che non ci sono criteri determinati per la sua esemplificazione, che starebbe a dire, non c'è alcun test dell'universalizzabilità, o qualcosa di analogo, per il gusto» (Allison 2001, 156).

¹¹ Con le parole di Kant: «presupponendola [la norma ideale], un giudizio che vi si accordasse (e il compiacimento per un oggetto espresso in tale giudizio) potrebbe venire elevato legittimamente a regola per ciascuno» (KU, 245). Kant anche in questo caso sottolinea però l'impossibilità di avere la sicurezza della correttezza della sussunzione, rimandando così ulteriormente allo statuto regolativo del gusto considerato come facoltà sempre da acquisire.

nua tensione verso un incondizionato non ha altra funzione che quella di fornire senso a un territorio dell'esperienza sempre vario e contingente, in modo tale da renderlo effettivamente abitabile. L'impossibilità di determinare la correttezza della sussunzione diventa quindi un aspetto fondamentale del giudizio di gusto che permetterebbe così all'arte e a tutte quelle scienze e pratiche facenti parte di una cultura in continua evoluzione di essere discutibili, modificabili e rinnovabili. Infatti, se si fosse sicuri di aver raggiunto definitivamente un'esibizione di senso corretta, il modello singolare che la rappresenterebbe assurgerebbe a regola suprema e l'opera d'arte si rivelerebbe essere l'idolo¹² di un Dio incarnato, condizione assoluta, e come tale limitativa, di ogni altro giudizio estetico e di ogni ulteriore esibizione di senso¹³.

È a partire da questa prospettiva che il senso comune non può che essere considerato altro che una presupposizione (*Voraussetzung*) necessaria: è necessaria in quanto deve (*muß*) essere possibile comunicare lo stato d'animo derivante dal rapporto delle facoltà che sia il più conveniente in vista di una conoscenza in generale – fuggendo così ogni rischio di scetticismo – e fondare la possibilità della formazione di una comunità armonica in cui ogni individuo collabori attivamente in vista della realizzazione mon-

¹² La concezione della rappresentazione iconica si incardina sulla presenza del divino nell'opera, quindi sull'immanenza del contenuto sovrasensibile rappresentato, alla stregua del simbolismo culturale della croce o dell'ostia. Si potrebbe sostenere, riprendendo Franzini, che nel mondo bizantino la rappresentazione ha «la capacità di 'fissare' l'istante temporale, rendendolo icona, facendo del tempo dell'istante il rinnovarsi simbolico, attraverso un *medium* spaziale, del mistero dell'Incarnazione» (Franzini 1999, 72). A questo proposito rimando anche all'estetica mistica di Florenskij secondo cui l'arte produce bellezza come icona della santità, la stessa ascetica diventa arte in quanto trasforma l'essere umano infondendo una forma di origine divina nel proprio lavoro spirituale (Florenskij 1929, 701). Chiaramente una tale concezione dell'arte e della rappresentazione sarebbe difficile da sposare con quella kantiana.

¹³ Credo sia opportuno ricordare ulteriormente l'importanza fondamentale che Kant dà alla discussione nel gusto. Che si possa discutere del gusto implica che sia sempre possibile portare ragioni a favore del proprio giudizio o in contrasto con il giudizio altrui in vista di un accordo. L'accordo sarà sempre possibile ma non potrà mai raggiungersi mediante prova. Ora, se un'icona sacra rappresentasse effettivamente la divinità, come risulta dal dibattito medievale sul culto delle immagini, sarebbe impensabile discuterne la bellezza; un problema analogo risulterebbe dal confronto con un'opera d'arte indubitabilmente bella, la cui bellezza sarebbe immanente alla sua forma, come sarebbe possibile dissentire di fronte a una tale miracolosa presenza? A titolo di esempio si pensi alla sinfonia 40 di Mozart: che essa sia assurda a modello di bellezza in musica in quanto a grazia e profondità drammatica non impedì al grande pianista Glenn Gould di esprimere un parere un negativo. È proprio grazie a questo rapporto critico con le opere del passato che in arte si è potuta avere una trasformazione costante e imprevedibile, e questo è particolarmente evidente nell'arte del Novecento.

dana del regno dei fini. Si tratta di una presupposizione in quanto non fonda nient'altro che una pretesa da cui non si potrà mai derivare la certezza della sussunzione corretta di un giudizio né fondare una dottrina. L'unica cosa che si può ammettere a priori è l'esistenza di un senso comune in ogni uomo che fonda la *possibilità* di tramutare una rappresentazione singolare in un «esemplare unico di una norma che non si può addurre», permettendole così di proporsi a una comunità del gusto come modello legittimo, ma pur sempre discutibile¹⁴.

Per capire se ci si trovi davanti a un modello di norma valido non resterà però altro metodo se non quello di affidarsi a criteri empirici¹⁵, alla «concordia, per quanto possibile, di tutti i tempi e popoli riguardo a questo sentimento nella rappresentazione di certi oggetti» (KU, 225). A mio giudizio, dato questo strettissimo scambio tra piano empirico e piano trascendentale, non si posso-

¹⁴ Nonostante l'interpretazione del senso comune che qui propongo sia per molti versi opposta a quella di Lyotard, mi sento di condividere pienamente la seguente affermazione: «Il *sensus communis* rimane dunque un'ipotesi: è un analogo sensibile dell'eufonia trascendentale delle facoltà, che può essere solo oggetto di un'idea e non di un'intuizione. Questo *sensus* non è un senso, e il sentimento da cui dovrebbe essere affetto (come può esserlo un senso) non è comune, ma solamente comunicabile per principio. Non c'è una comunità sentimentale stabilita, un consenso affettivo di fatto. E se si pretende di farvi ricorso, di crearlo *a fortiori*, si è vittime di un'illusione trascendentale e si favorisce l'impostura» (Lyotard 1991, 48). Che la *communitas* cui si riferisce il principio di determinazione del gusto non sia la comunità effettiva dei giudicanti spero sia risultato chiaro dalla necessità, precedentemente evidenziata, che il giudizio debba essere frutto di uno sforzo individuale e che quindi non si risolva nell'imitazione pedissequa del giudizio altrui. Lo statuto ideale del senso comune quindi si potrebbe ben interpretare come un tendere all'accordo in una comunità di giudicanti, possibile grazie a una comunicabilità del sentimento ammessa *de iure*. Non credo però che questo sia in contraddizione con la necessità del confronto con una comunità già formata, non tanto perché essa rappresenti la suprema esibizione della regola cui tutti dovrebbero adeguarsi, con il che si cedrebbe al rischio un po' retoricamente paventato da Lyotard secondo cui «tutte le illusioni e i crimini politici hanno potuto nutrirsi di questa pretesa immediata condivisione dei sentimenti» (Lyotard 1992, 46), ma perché da essa si possono trarre modelli validi per la formazione ponderata dei propri giudizi. Per questo sarà necessario approfondire il tema del 'seguire il modello' che non è stato preso in considerazione dal filosofo francese.

¹⁵ Come sostiene Giordanetti: «l'esistenza di modelli del gusto dà testimonianza empirica di un principio a priori: si tratta del fondamento dell'accordo nel giudizio sulle forme entro le quali sono dati gli oggetti». Questo principio è profondamente nascosto nell'animo umano. Con questo si spiega la necessità di richiamarsi a criteri empirici, unici esempi constatabili a posteriori di un principio inconoscibile, che però non devono essere presi a modello tramite il principio dell'imitazione «il quale non permette di aprire lo sguardo su alcuna dimensione a priori» (Giordanetti 2001, 152). A mio parere, non sarebbe semplicemente una considerazione unicamente empirica dei modelli a invalidare un giudizio di gusto, ma anche una loro considerazione come modelli supremi, e quindi come incarnazione incontestabile della regola del gusto.

no sottovalutare questi criteri empirici – cui Kant si riferisce unicamente di passaggio – in quanto sono gli unici che ci possano dare informazioni riguardo alla norma indeterminata del gusto. Le opere d'arte e i criteri del gusto del passato, nella loro esemplarità, rappresentano l'unica fonte cui si possa attingere per sviluppare liberamente un proprio gusto e per costituire così una comunità estetica dinamica e coesa, evitando sia il conservatorismo dogmatico insito in teorie estetiche che tendono a chiudere il proprio oggetto sottoponendolo al rigore di una dottrina¹⁶ sia una rapsodica commistura di voci isolate che nella loro privatezza non potrebbero mai portare alla formazione di una comunità.

3.

Chiarita la complessa dialettica che sta a fondamento del principio di determinazione del gusto è necessario rintracciare nella trattazione del genio e della creazione artistica i caratteri appena delineati, notando come Kant faccia intervenire una particolare facoltà *naturale* al fine di spiegare come sia possibile *dare* la regola all'arte. La normatività in arte sembrerebbe dipendere da un intervento originale ma, al fine di non far apparire l'opera d'arte come la creazione di una originalità priva di senso, sarà necessario individuare nella trattazione del genio quegli aspetti di continuità e di rapporto con una tradizione e con una comunità del gusto che sono ben lungi dal rappresentarne degli aspetti marginali.

Affinché l'arte possa essere effettivamente creativa deve essere libera da schemi e da regole. Per dare la regola all'arte, ossia per realizzare un'opera innovativa che possa fungere da modello per ulteriori realizzazioni, non basta seguire i criteri vigenti in una determinata comunità estetica. Se nell'elaborazione di una teoria dell'arte conferissimo eccessiva importanza a questi criteri otterremmo una teoria statica e conservativa, incapace di spiegare il cambiamento. Non sono soltanto l'effettiva esperienza artistica e lo studio della storia dell'arte a mostrarci come una tale teoria sarebbe in disaccordo con la realtà, ma è anche la stessa capacità del giudizio a non conformarsi con essa. Come abbiamo già sottolineato, la *Urteilkraft* ha la fondamentale capacità di riflettere a partire da un caso singolare, da una contingenza che di principio non è

¹⁶ Nonostante la debolezza di certe sue argomentazioni, mi richiamo qui al rischio paventato lucidamente da Morris Weitz che una dottrina o teoria estetica che cerchi di determinare le proprietà essenziali dell'arte possa ostacolare la creatività e la libera espansività della pratica artistica (Weitz 1956, 27-35).

sussumibile a una generalità data, e per questo motivo deve essere un particolare *talento* che deve darsi la regola da sé.

Ora, anche e soprattutto in arte c'è bisogno di un talento, che in questo caso si prospetta come una dote. Questa dote è la facoltà del genio, che proprio perché non aderisce a regole prefissate, e quindi non imita (*nachahmen*) i modelli precedenti, è un talento capace di donare la regola all'arte. Il talento specifico del genio viene poi talvolta chiamato *Geist*, con il cui termine Kant intende specificare lo spirito che distingue le opere dell'arte bella da quelle dell'arte semplicemente scolastica, la creazione dall'imitazione pedissequa di un modello; è ciò che infonde così spirito alla lettera dell'opera, permettendole di staccarsi da un modello per aprire un campo indefinito di senso di cui non può che essere l'unica esibizione. È così spiegata l'origine della creazione artistica.

Nel delineare i rapporti facoltari che sottendono all'esibizione dell'idea estetica, Kant mostra come sia sostanzialmente l'immaginazione a prendersi carico di una tale originalità, riferendo liberamente all'intelletto le forme apprese, in modo tale che quest'ultimo non possa mai fissarne la regolarità, pur essendo costretto nel tentativo di cercarne una. Grazie al genio, questo gioco trova la sua proporzione nel riferimento all'idea di un massimo di cui sarà l'esemplare unico e inimitabile; l'imitazione, infatti, mancherebbe di quell'originalità che è spirito motore del genio e si risolverebbe così in una semplice sussunzione a una regola di produzione (il modello da imitare). L'idea di un massimo è quindi l'imponderabile punto di fuga cui tende ogni genuina creazione artistica¹⁷, è la norma indeterminata, che non si può addurre, proprio in quanto deve lasciare spazio a uno sforzo autonomo, all'esercizio libero di un talento individuale come quello del genio e della capacità di giudizio.

L'idea dell'originalità del genio pensata come dote, come dono di natura, non può dare adito però a insostenibili derive panteistiche. È necessario pensare l'originalità normativa del genio come un elemento della creatività non ulteriormente derivabile,

¹⁷ Ma anche di ogni giudizio di gusto, in quanto è ciò su cui poggia il modello supremo che ogni individuo deve sviluppare da sé, come risulta chiaramente dal § 17: «perciò quell'archetipo del gusto, che si basa ovviamente sull'indeterminata idea razionale di un massimo, ma che non può venire rappresentato mediante concetti, bensì solo in un'esibizione singola, può essere meglio chiamato ideale del bello: non essendone in possesso, aspiriamo [*streben*] tuttavia a produrlo in noi. Ma sarà solo un ideale dell'immaginazione, appunto per il fatto che esso non si basa su concetti, ma sull'esibizione, e la facoltà dell'esibizione non è che l'immaginazione» (KU, 227).

come un «fatto inspiegabile perché ultimo e fondamentale» (Weil 1970, 76). È un limite ciò contro cui Kant si scontra nella trattazione del genio.

Questo limite si ripresenta nella *Dialettica dei giudizi di gusto*, in cui, andando alla ricerca di una soluzione che possa rendere compossibili le alternative antinomiche generate da una critica del gusto, Kant fonda l'accordo delle due massime in un concetto indeterminabile del sovrasensibile «che sta a fondamento dell'oggetto (e anche del soggetto giudicante) come oggetto dei sensi» (KU, 511). In questi paragrafi della terza *Critica* l'idea indeterminata di un sostrato sovrasensibile sembra essere l'unica possibilità di risolvere il problema dell'oggettività del gusto.

Ora, nonostante il sostrato sovrasensibile non sia deducibile (Garroni 1992, 220), e quindi non sia possibile identificarlo con il senso comune, rimane necessario pensarlo a fondamento del coordinamento del rapporto pratico-vitale dell'uomo con il suo territorio. A questo scopo la presupposizione di un senso comune non sarebbe sufficiente. C'è infatti bisogno di un fondamento comune che accordi la libera donazione di forme della natura con la libera creatività dell'umano. Se, come sostiene Kant, il fine ultimo che può essere attribuito alla natura è lo sviluppo di una cultura (e quindi della realizzazione dell'umano nel mondo naturale secondo i propri fini), ecco che l'azione del genio come natura regolatrice tramite l'umano acquisisce una centralità difficilmente trascurabile. Il genio, *proprio in quanto natura*, crea quasi un'altra natura a partire da quella che gli è data; è quindi capace di decifrarne il linguaggio contingente, plasmarne il senso e comunicarne così la regola in modo esemplare. La cultura può così crescere immersa in una natura il cui concetto è *pensabile*¹⁸ e grazie a cui l'idea di una

¹⁸ In una nota alla *Prefazione* della seconda edizione della *Critica della ragion pura* Kant si sofferma sulla distinzione fondamentale tra *denken* ed *erkenntnis*: «Per conoscere un oggetto si richiede che io possa dimostrarne la possibilità (sia sulla base della sua realtà, secondo la testimonianza dell'esperienza, sia a priori per mezzo della ragione). Io posso invece pensare ciò che voglio, solo che non mi contraddica, e cioè solo che il mio concetto sia un pensiero possibile, sebbene poi non possa garantire che, nell'insieme di tutte le possibilità, a questo concetto corrisponda o meno anche un oggetto» (KrV, B XXVI) (a riguardo della distinzione pensare/conoscere si rimanda al fondamentale saggio *Pensare e conoscere, la fede e la cosa in sé*, Weil 1970, 19-61). Questa distinzione era apparsa fondamentale nel riconoscere poi nella soluzione alla terza antinomia la possibilità di una causalità libera. Nella *Critica della ragion pura* era però apparso impossibile pensare a una natura che fosse libera produttrice di forme dato che il concetto di natura si restringeva all'ordine e alla regolarità dei fenomeni introdotti dalla struttura a priori del soggetto (KrV, A 125). Nella terza *Critica* invece il concetto di natura si amplia in modo tale che la si possa pensare come causa in modo infinitamente molteplice «al di là della

natura donatrice e il talento della capacità di giudizio trovano una loro unità di fondo indeterminabile – così come nell'*Introduzione* l'unità della natura secondo leggi era unicamente pensabile nonostante fosse impossibile scorgerne il fondamento (*nicht zu ergründende*)¹⁹.

Una volta assodato lo statuto ideale della donazione del talento del genio, è importante tentare di portare su un piano concreto l'attività dell'artista e la sua funzione normativa. Per prima cosa possiamo confermare quanto già detto riguardo al senso comune come senso in costruzione e all'impossibilità di determinare la correttezza della sussunzione notando come il termine 'ispirazione' (*Eingebung*), peraltro usato pochissimo da Kant, non possa rimandare a un intervento di origine divina, che risolverebbe la funzione normativa del genio in un atto di donazione dal sapore teologico. Come abbiamo visto, la donazione naturale del talento è un fatto ultimo oltre il cui limite non si può risalire nella ricerca delle cause. Infatti, nella concretezza dell'operare artistico non si otterrà mai una certezza privata o una consapevolezza della genuinità della propria ispirazione, la quale richiederebbe uno 'spazio-tempo vuoto' al fine di permettere un intervento creativo, aspetto che Kant non potrebbe assolutamente mettere a tema.

Avevamo visto invece come la formazione di un archetipo del gusto²⁰, pur essendo consegnato a uno sforzo individuale, non può prescindere da una comunità del gusto già formata, da un confronto produttivo con l'esemplarità di altre opere d'arte. Questa tradizione riempie quindi lo spazio della creazione allontanandola dall'illusoria prospettiva di un intervento *ex nihilo*. Si dovrà

condizione formale del tempo» (KU, 105) di forme empiriche, e si sa dalla prima *Critica* che una causa che agisce secondo libertà ha facoltà di cominciare spontaneamente uno stato senza che un'altra causa l'abbia precedentemente determinata nel tempo (KrV, B 561).

¹⁹ È fondamentale notare come non sia semplicemente la non contraddittorietà di un concetto a renderlo indispensabile; la necessità di pensare a un sostrato sovrasensibile della natura che sia causa di forme infinitamente molteplici e contingenti rispetto alle nostre capacità conoscitive ma che abbia comunque una sua unità si basa a sua volta sulla necessità di una connessione completa delle conoscenze empiriche in un tutto dell'esperienza. Dunque pensare a una natura dotata di un suo ordine per noi contingente e capace di donare all'uomo il talento (che si tratti semplicemente del giudizio o in modo più eccezionale del genio) di modellarne analogicamente la regolarità è l'unico modo per non ricadere nella palese contraddizione di pensare a una legalità casuale (riguardo al problema di una 'dialettica interna' della fondazione trascendentale, fondata proprio su una tale contraddizione, la cui unica soluzione sarebbe rappresentata dalla *Zweckmäßigkeit* si rimanda agli studi di La Rocca 1990, 103-111).

²⁰ O anche «modello supremo». Si noti come nel § 17 le due nozioni vengano usate indistintamente da Kant (KU, 225).

approfondire la centralità di questo confronto rinvenendone le tracce nei paragrafi sul genio.

Che il confronto non sia basato sull'imitazione era già stato chiarito da Kant nel § 17, da cui risulta che «il gusto dev'essere una facoltà che si ha in proprio; invece, chi imita un modello rivela sì abilità, riuscendovi, ma rivela gusto solo in quanto può valutare lui stesso quel modello» (KU, 225), e la questione viene ulteriormente affrontata nei §§ 47 e 49 nei quali Kant si dilunga nello specificare la differenza tra artista geniale e artista scolastico. Il secondo potrà forse essere dotato di abilità imitativa, ma sarà incapace di dettare alcuna regola all'arte, potendo al limite aspirare a fornire una copia, ad adeguarsi in modo più o meno corretto a una regola già data. La copia non potrà mai pretendere al titolo di arte bella in quanto verrà sempre giudicata in vista di una somiglianza rispetto a un modello; la regola le sarà quindi imposta e il talento si risolverà in un'abilità di tipo tecnico. Dunque l'artista stesso non può comprendere e spiegare le regole che stanno a fondamento della propria creatività: queste sono sempre differenti, valgono di caso in caso e di conseguenza non sono insegnabili.

Non si può insegnare l'arte, la cui norma non è ipostatizzabile, ma ciò non toglie che si possa proporre in modo produttivo all'allievo le grandi opere del passato a titolo di modello, dato il loro valore esemplare. Qui viene in primo piano la differenza tra il concetto di imitazione (*nachahmen*) del modello con quello del *seguire* (*nachfolgen*) una regola incarnata in un modello. Nel § 46 Kant espone le caratteristiche distintive del genio e a quella dell'originalità ne fa seguire una seconda, illuminante rispetto all'effettiva consistenza dell'originalità stessa: «poiché di originale può esserci anche un'assurdità [*Unsinn*], i prodotti del genio devono essere al contempo modelli, cioè devono essere esemplari, e dunque, pur non essendo scaturiti dall'imitazione, devono però servire agli altri in questo senso, cioè come criterio o regola di valutazione» (KU, 429). Da questo passo traspare come l'esemplarità dell'opera d'arte – e quindi il suo riferirsi normativamente a una comunità del gusto che ne riconosca la validità elevandola a criterio del gusto – non sia in contrasto con l'originalità ma, anzi, la distolga dal rischio del non senso, dal rischio dell'elaborazione d'un eloquio incomunicabile perché unicamente privato e idiosincratico. Kant intende in questo modo il prodotto artistico di maniera, ossia «quando l'esposizione delle sue idee in esso mira alla singolarità e non è resa adeguata all'idea» (KU, 457).

Che la relazione tra esemplarità e originalità sia molto stretta, tanto che i due termini si richiamano vicendevolmente, non essendo possibile pensare a un'originalità esemplare al di fuori di un contesto artistico già formato cui si riferisca e che proponga a sua volta dei modelli, non risulta però particolarmente esplicativo dell'atto del 'seguire un modello'. Qual è l'effettiva consistenza del *seguire*? Dal passo precedentemente citato si potrebbe ipotizzare che l'effetto normativo del modello sulla nuova occorrenza artistica consista in una semplice delimitazione, in un palliativo contro l'esaltazione frivola e insignificante di un artista troppo autoindulgente, evitando così di far cadere la sua originalità in un palese non senso. La norma così intesa agirebbe in negativo, si potrebbe dire dall'esterno, ponendo dei vincoli all'opera dell'artista. Credo, invece, che l'apporto della tradizione estetica sull'artista (ma il discorso varrebbe ugualmente per il critico) sia molto più immanente e produttiva di quanto possa trasparire da una tale lettura. La tradizione estetica agisce fin dall'interno nell'espressione di un'idea estetica e diventa, così, parte integrante della creazione artistica. L'analisi di un passaggio del § 47 può consolidare l'ipotesi dell'immanenza della tradizione alla creazione artistica. Qui Kant delinea, pur non entrando nello specifico, l'evolversi dell'arte tramite il passaggio, mediato dall'opera del genio, da un artista ai suoi successori:

una tale abilità non è nemmeno comunicabile, bensì va elargita a ciascuno direttamente dalla mano della natura, con lui dunque muore, finché la natura non ne farà di nuovo dono, un giorno, ad un altro, il quale non avrà bisogno che di un esempio per far sì che il talento, di cui è consapevole, produca in maniera simile i suoi effetti.

Se il dono naturale [*Naturgabe*] deve dare la regola all'arte (all'arte bella), di che specie è questa regola? Non può servire espressa in una formula, da prescrizione, perché se no il giudizio sul bello sarebbe determinabile secondo concetti; invece la regola deve venire astratta dall'atto, cioè dal prodotto, col quale altri possono mettere alla prova il loro proprio talento, utilizzandolo come modello non da copiare, ma da seguire [*Nachfolgen*]. È difficile spiegare come ciò sia possibile. Le idee dell'artista suscitano idee simili nel suo scolaro, se la natura lo ha dotato di un'analogia proporzione delle capacità dell'animo. I modelli dell'arte bella sono perciò gli unici mezzi per trasmetterla alla posterità (KU, 433).

Chiaramente Kant, coerentemente con quanto sostenuto in precedenza, fa intervenire la natura come condizione indispensabile della presenza del genio nell'artista, ma affinché il genio si attua-

lizzi producendo l'opera, c'è bisogno di un esempio (KU, 455)²¹. L'esempio è quindi condizione necessaria della produzione artistica perché portatore di una regola che deve essere 'astratta dal prodotto': non isolata, non trascritta, ma sentita direttamente nell'opera del predecessore. Le idee dell'artista non sono quelle dell'epigono, che dal prodotto trarrebbe un vincolo negativo e che tutt'al più potrebbe produrre una scuola («cioè un indirizzo metodico secondo regole», KU, 455), ma quelle del genio, che, grazie a un talento analogo a quello del maestro, *nel* prodotto sente la *Stimmung* tramite la quale può mettere alla prova il proprio talento. Ecco come l'opera del predecessore interviene produttivamente nella creazione artistica, così da trasmettersi alla posterità. L'opera del genio porta con sé in modo immanente la traccia dei predecessori, pur distaccandosene, e proprio grazie a questo distacco è possibile pensare a una normatività viva, davvero artistica, libera e aperta al futuro²².

Kant non si spinge oltre nella descrizione dell'astrazione della regola, ed è comprensibile data l'impossibilità stessa di mettere a tema l'indeterminatezza costitutiva del fenomeno. Se ci si volesse spingere oltre nell'interpretazione del testo kantiano, è possibile ipotizzare che l'influsso immanente della normatività esemplare sulla produzione artistica debba in qualche modo trovar posto nell'espressione delle idee estetiche, essendo quest'ultime le condizioni di possibilità della produzione artistica.

Riprendendo il paragrafo sulle idee estetiche, Kant sostiene che esse consistono in una rappresentazione dell'immaginazione che esibisce un concetto estendendolo esteticamente, collegando-

²¹ Altro passo in cui Kant si riferisce a questo attualizzarsi (o risvegliarsi, *aufgeweckt werden*) del genio tramite il confronto con l'opera di un altro genio è il seguente: «il prodotto di un genio (per ciò che, in quel prodotto, è da attribuire al genio, non al possibile apprendimento o alla scuola) è un esempio che andrà non imitato (perché allora andrebbe perduto ciò che vi è di genio e che costituisce lo spirito dell'opera), bensì seguito da un altro genio, il quale verrà così risvegliato al sentimento della sua propria originalità, a esercitare una libertà da costrizioni di regole nell'arte, cosicché quest'ultima riceva in tal modo a sua volta una regola nuova con la quale il talento si riveli nella sua esemplarità» (KU, 455).

²² Non credo infatti che sia sostenibile quanto afferma Lyotard quando dice che il gusto non è inseribile in uno sviluppo progressivo. Se per progresso si intende l'evoluzione in vista del raggiungimento di un'idea (che in questo caso sarebbe quella della ragione che pretende l'armonia tra gli uomini) la cosa è certamente discutibile, in quanto minaccerebbe di incoerenza l'*Analitica del bello*. È innegabile invece, a partire da questi passaggi, che Kant ammetta un'evoluzione del gusto, non lineare forse e sicuramente segnata dall'irraggiungibilità del modello dei classici, ma certamente aperta al futuro, quindi sviluppatasi in senso diacronico.

lo, tramite gli attributi estetici della forma, con una serie di rappresentazioni parziali che vivificano il gioco delle facoltà. In questa estensione consiste l'unicità dell'espressione artistica, che asurge così a nuova regola. La regola che viene astratta nell'atto del seguire un modello sarà quindi questo specifico modo d'espressione, esperibile unicamente nell'opera, ossia in connessione con la sua forma.

Ora, potremmo far intervenire la regola incorporata dalle opere del passato alla stregua della regola concettuale presentata nello schematismo empirico dalla nozione di monogramma dell'immaginazione. Il lavoro dell'artista che mette alla prova il proprio talento a partire da un modello potrebbe essere inteso come la sovrapposizione monogrammatica della regola astratta dal modello stesso (tale però da conservarne l'aspetto figurale), capace così di dettare una linea guida all'intenzionalità produttiva, ma tale da permettere anche l'azione libera dell'immaginazione vivificata dal *Geist*, il distacco necessario a fornire un'esibizione originale. Dunque il libero gioco di immaginazione e intelletto nell'esibizione dell'idea estetica si riferirebbe a un modello, tratto da un'opera d'arte esemplare e considerato come regola da seguire, e il genio permetterebbe così il discostarsi dal 'rapporto usuale' normativo, di modo tale da far germogliare l'originalità dal modello e mantenere così una linea di continuità più o meno labile con la propria tradizione estetica. In questo, forse, potrebbe consistere il processo del seguire un modello tramite l'astrazione della regola che aveva in mente Kant, ma probabilmente il rischio di ridurre l'atto di creazione a un procedimento troppo empirico potrebbe averlo distolto dal tentativo di approfondirne gli aspetti rilevanti.