

Problemi di gusto. Hume e Dorfles

di *Andrea Mecacci*

andrea.mecacci@unifi.it

The essay aims to highlight the links between Dorfles' *Le oscillazioni del gusto* (*The Oscillations of Taste*) (1958 and 1970) and David Hume's classic essay *Of the Standard of Taste* (1757). Taste becomes the core of aesthetic experience, making the relationship between subjectivity and shared values problematic, but necessary. Like Hume, Dorfles also conceives taste, despite its variety and variability, as a process of cultural exercising that finds its operative grammar in the balance between *facility* and *novelty* and in the dimension of *delicacy*.

Keywords: Dorfles, Hume, gusto, kitsch

Se si dovesse sintetizzare in un'unica parola la riflessione strettamente estetologica di Dorfles la parola da scegliere sarebbe senza alcun dubbio "gusto". L'interrogazione di Dorfles sul gusto si situa in un momento ben preciso delle alterne vicende di questa categoria che aveva segnato il battesimo dell'estetica come disciplina autonoma. Da categoria centrale dell'estetica settecentesca, il gusto si era ritrovato nel secolo successivo vittima di una rimozione, nemmeno tanto problematica, da parte delle estetiche idealistiche e romantiche, per poi svolgere nel Novecento un ruolo ambiguo, di verifica delle disfunzioni estetiche della cultura di massa, segnando il passaggio da una dimensione affermativa del soggetto – come era stato tematizzato da Hume e Kant – a una condizione di mistificazione collettiva in cui il gusto si era mutato più che altro in cattivo gusto. L'indagine di Dorfles sul gusto si colloca esattamente in questa fase di ripresa *ex negativo* del gusto.

Forzando l'analisi che Dorfles compie nel suo testo *Le oscillazioni del gusto* e negli studi sul kitsch, è possibile assistere a un implicito recupero della riflessione umana sul gusto alla luce delle istanze che aveva sollevato la società di massa negli anni Cinquanta e Sessanta. Non più

il gusto, ma il suo contrario, il «cattivo gusto», diviene in questa nuova cornice la nozione strategica per comprendere le dinamiche individuali e collettive di ciò che Dorfles ha denominato «oscillazioni». Un sostantivo apparentemente sinonimico a quello utilizzato da Eco in *Apocalittici e integrati*, testo non casualmente coevo agli studi di Dorfles, per analizzare lo stesso tema, il gusto e le sue derive: «stratificazioni». Una vicinanza, quella tra Eco e Dorfles, che si esprime in modo evidente nei riferimenti (il dibattito sulla cultura di massa, Clement Greenberg, Dwight Macdonald, la teoria dell'informazione, la semiologia) e che traccia una linea di ovvia estraneità a un'altra importante opera, la *Critica del gusto* di Galvano della Volpe del 1960, un testo che significativamente recuperava, almeno nel titolo, una delle categorie più vessate dalla tradizione hegeliana e di conseguenza da quella materialistico-marxista, a cui della Volpe apparteneva seppur conflittualmente, appunto il gusto.

Le oscillazioni del gusto fu pubblicato per la prima volta nel 1958. Frutto di un ciclo di conferenze che Dorfles tenne nel 1955 all'università di Cleveland in Ohio, il testo divenne ben presto inattuale, come ebbe a dire lo stesso autore nella prefazione all'edizione definitiva del 1970 quasi legittimando il nucleo concettuale che sostiene l'intero libro: «l'incessante oscillazione dei nostri gusti estetici»¹. Ironicamente vittima delle proprie premesse e conclusioni teoriche, *Le oscillazioni del gusto* rappresenta una delle due direzioni della ricerca che Dorfles aveva inaugurato negli anni Cinquanta. Se *Le oscillazioni del gusto* mostrava gli intrecci ancora non chiari tra arte contemporanea, fruizione massificata dei linguaggi artistici, «consumismo e tecnocrazia» (come recitava il sottotitolo dell'edizione del 1970) e costruzione del gusto individuale e collettivo, spettava a *Il divenire delle arti* del 1959 (quindi

¹ G. Dorfles, *Le oscillazioni del gusto* (1970), Einaudi, Torino 1992, p. 7.

l'anno seguente all'edizione originale de *Le oscillazioni del gusto*) tracciare l'identikit dello scenario artistico contemporaneo nel quale la differenza tra arti belle e arti applicate, ad esempio, era da rimuovere e da ascrivere unicamente al retaggio dell'estetica idealistico-crociana. Alle arti in costante divenire corrispondeva pertanto un gusto mutevole, ondivago, oscillante. Uno scenario che a ben vedere riproponeva, sotto altre vesti, i quesiti a cui il gusto settecentesco aveva cercato di dar risposta. Il ricorso a Hume, seppur non invasivo, si rivelava quasi ineludibile. Più che nei riferimenti all'opera humiana, nella riflessione di Dorfles sul gusto il lascito di Hume emerge nell'impostazione generale e, se vogliamo, negli esiti teorici finali. Infatti, come in Hume, in Dorfles il problema del gusto si muta in esercizio critico, il giudizio estetico soggettivo è ricompreso nel dibattito pubblico, nella convergenza e nel confronto dei saperi condivisi. Banchi di prova di questa dialettica sono proprio le disfunzioni del gusto, le pretese del cattivo di gusto ad assurgere arbitrariamente a criterio normativo del bello, in sostanza quella fallacia del giudizio estetico che Dorfles non farà fatica a rubricare sotto il nome, ancora ignoto a Hume, di kitsch.

La prima asserzione di peso teorico de *Le oscillazioni del gusto* è proprio un riferimento a Hume. Nell'analizzare le perplessità suscitate dall'arte contemporanea e dalla conseguente «oscillazione» del gusto che questa perplessità provocava, Dorfles riprende due nozioni che Hume aveva esposto nel *Trattato sulla natura umana*. L'esperienza estetica di un'opera o di un oggetto estetico in generale, e quindi il giudizio che ne veniva formulato, ruota sempre intorno a due elementi complementari: *novelty* e *facility*, la dimensione di novità e di *appeal* che l'opera suscita e la sua leggibilità fruitiva. L'apprezzamento estetico di ogni opera d'arte (e quindi per estensione di ogni oggetto estetico) si configura infatti sempre all'interno dell'interesse suscitato dal nuovo e dalla possibilità di comprendere questa novità: «Senza novità – egli [Hume] affermava – non c'è interesse e non c'è richiamo da parte dell'opera; ma d'altro canto

senza un po' di *facility* – ossia di conoscenza anticipata dell'opera e di agevolezza nel comprenderla non c'è pure neppure facile adesione da parte del pubblico. Il pubblico, dunque, voleva sempre il nuovo, ma un nuovo che si potesse decifrare»². Nel dialogo tra queste due componenti non solo si situa l'esperienza del fruitore, ma anche lo spazio di intervento del critico. Questa idea humiana è così decisiva per Dorfles che sarà recuperata in un articolo del 1985, contenuto nella *Festschrift* per Gaetano Kanizsa, *Conoscenza e struttura* a cura di Walter Gerbino. Il saggio di Dorfles, “Valori estetico-psicologici della quotidianità”, poi incluso nella raccolta di scritti del 1987 *Itinerario estetico*, riprende le nozioni humiane per indicare gli ambiti di ciò che Dorfles definisce «quotidianità dell'estetica», ossia un'esperienza estetica non legata necessariamente all'artistico, ma esposta all'universo sempre crescente della comunicazione e che si relaziona a territori meta-artistici o anti-artistici (il kitsch). Secondo Hume, afferma Dorfles,

il giusto rapporto tra novità (*novelty*) e facilità (*facility*) è alla base di ogni fruizione estetica; giacché un eccesso di novità nell'opera ne renderà impossibile o troppo ardua la comprensione e la fruizione, mentre un'eccessiva facilità (ossia abituale conoscenza) renderà l'opera di scarso interesse e priva di ogni fascino: troppa novità porta all'incomprensione, troppa facilità porta alla disattenzione; mentre moderata novità crea interesse e moderata “facilità” permette una sufficiente fruizione.³

È interessante rilevare come Dorfles parlando degli stessi concetti attinga però a due testi differenti. Trattando di *novelty* e *facility* ne *Le oscillazioni del gusto*, il testo humiano preso in esame è il breve saggio del 1757 sulla tragedia, *Of Tragedy*, e il passo di riferimento è il seguente: «La novità eccita naturalmente lo spirito ed attira la nostra

² Ivi, p. 13.

³ G. Dorfles, “Valori estetico-psicologici della quotidianità” (1985), in Id., *Itinerario estetico*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1987, p. 335.

attenzione»⁴. Da notare l'assenza della nozione di *facility*, termine mai usato da Hume nel saggio sulla tragedia. Mentre nel contributo del 1985 a essere citato da Dorfles è il passo più canonico del *Trattato sulla natura umana*, contenuto nella sezione quinta («Gli effetti dell'abitudine») della parte terza («La volontà e le passioni dirette») del libro secondo («Sulle passioni»):

A questo proposito, dobbiamo notare che il piacere originato da una moderata facilità non possiede la medesima tendenza del piacere nato dalla novità. [...] Il piacere nato dalla facilità non consiste tanto in un fermento dell'animo, quanto in un suo moto ordinato. [...] Ma d'altra parte, come la facilità tramuta il dolore in piacere, così, quando è eccessiva, trasforma il piacere in dolore, e rende le azioni della mente tanto deboli e languide che non sono più in grado di interessarla e di sostenerla.⁵

Assumere Hume come primo riferimento esplicito ne *Le oscillazioni del gusto* ribadisce la distanza di Dorfles da quello scenario consolidato della tradizione italiana che era maturato nella prima metà del Novecento. L'estetica di Hume, che oggi vive un forte revival, era, nel momento in cui Dorfles la riprende, anche se non in modo filologico, ma piuttosto tematico, oggetto di scarsa considerazione. Soprattutto il saggio sul gusto del 1757, che oggi è al centro del dibattito anglosassone⁶, era stato bersaglio di severe critiche. La bocciatura, ovvia, senza appello formulata da Croce («Contraddizioni e circoli viziosi ricompaiono nel *Saggio sul gusto* di David Hume dove si cerca invano di definire i

⁴ D. Hume, *La tragedia* (1757), in Id., *La regola del gusto e altri saggi*, a cura di G. Preti, Laterza, Bari 1967, p. 64.

⁵ D. Hume, *Trattato sulla natura umana* (1738), tr. it. di E. Lecaldano e E. Mistretta, Laterza, Roma-Bari 1978, p. 444.

⁶ Cfr. la disamina critica offerta da Serena Feloj per avere una prima idea della complessità della letteratura critica che il saggio di Hume ha prodotto almeno negli ultimi trent'anni (S. Feloj, *Il dovere estetico. Normatività e giudizi di gusto*, Mimesis, Milano 2018, pp. 17-41).

caratteri distintivi dell'uomo di gusto»⁷) e quella, probabilmente meno prevedibile, di Mario Manlio Rossi («L'estetica di Hume è forse interessante soltanto perché è l'estetica *di Hume*»⁸) rappresentano il perfetto contraltare all'attualità che Dorfles assegna alla riflessione umana sul gusto.

L'indagine di Hume sul gusto consente a Dorfles di sondare alcuni problemi che la contemporaneità aveva rimesso in discussione. Se si confrontano i nodi tematici del saggio umano con quelli del testo di Dorfles è possibile osservare una perfetta complementarità, quasi *Le oscillazioni del gusto* volesse integrare e aggiornare la proposta teorica di *La regola del gusto*. Nel saggio di Hume si possono individuare alcuni punti decisivi: la varietà e la variabilità dei gusti, l'esigenza di ricercare una regola o norma del gusto, la differenza tra sentimento e giudizio, la definizione della competenza del giudizio, l'identificazione del critico con il modello operativo di questa competenza. Sostanzialmente si passava dalla constatazione, in apparenza non oltrepassabile, del relativismo estetico, la bellezza soggettiva come unico criterio del gusto, a un esame critico dei giudizi estetici per approdare infine a un accordo culturale condiviso, frutto del dibattito dei critici, su ciò che può essere indicato come bello e ciò che non può esserlo. Dorfles rivede questa struttura rimodulandola alla luce soprattutto delle trasformazioni tecnologiche che avevano, come già indicato da Benjamin, mutato quasi geneticamente l'esperienza, sia attiva che passiva, dell'estetico: gusto e fruizione estetica, dilatazione del panorama artistico, gusto e processo

⁷ B. Croce, *Estetica come scienze dell'espressione e linguistica generale* (1902), Laterza, Bari 1928, p. 526.

⁸ M.M. Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, Sansoni, Firenze 1944, p. 69. Da rilevare altri giudizi più circostanziati espressi da Rossi sull'estetica di Hume: «riecheggiamento dei predecessori», «scarsa originalità», «disordinate indagini» (ivi, pp. 70-71).

formativo, stratificazioni del gusto e problema del kitsch, il gusto del passato rispetto all'arte contemporanea e il gusto contemporaneo rispetto all'arte del passato, gusto e società. Di questa complementarità due elementi emergono come decisivi e nei quali l'eredità di Hume esprime tutta la sua attualità: la sconfessione della competenza del giudizio, ossia il cattivo gusto (Hume) o kitsch (Dorfles), e l'individuazione del gusto come fruizione estetica incessantemente corroborata dall'esercizio critico. Sono proprio questi due poli problematici, e tra loro oppositivi, a definire il gusto come dimensione dinamica e non statica. Come in Hume il gusto soggettivo (il sentimento individuale) è costantemente alla ricerca di una sua riqualificazione collettiva (il giudizio competente), così in Dorfles il gusto è il raccordo, sempre discusso e discutibile, di valori quasi sempre fra loro conflittuali, che esprime l'impossibilità di «un unico modo di fruizione – di “assaporamento” – dell'opera d'arte, equivalente ad un suo valore immutabile ed eterno, ma piuttosto diversi modi di fruizione e di interpretazione corrispondenti alle diverse personalità di chi giudica l'opera e variabili a seconda dei tempi, delle situazioni psicologiche del singolo individuo»⁹.

Se il gusto è inteso da Hume, e Dorfles lo segue, come una *techne* estetica, affinabile nella pratica e nell'esercizio critico, a questo processo di potenziamento si oppone una serie di ostacoli davanti ai quali anche il critico può cadere. In primo luogo la tirannia della prima impressione, l'esame superficiale dell'opera. Speculare a questo primo ostacolo, secondo Hume, è il fascino che esercita la bellezza volgare o vistosa che proprio nella prima impressione trova la sua perfetta collocazione. Superficialità e volgarità sono quindi i gradi zero del sentimento estetico errato, poli di ciò che oggi è definito sotto l'etichetta nefasta di *trash*.

⁹ G. Dorfles, *Le oscillazioni del gusto*, cit., pp. 18-19.

Leggermente superiore a questi due primi livelli dell'esperienza del cattivo gusto è il pregiudizio. È già una forma di articolazione culturale che non consente un giudizio neutro dell'opera, ma ne mistifica il corretto esame, incorporando nell'opera elementi estranei. Il caso tipico, che Hume richiama nella parte finale del saggio sul gusto, è l'incomprensione dei moderni verso l'arte antica, esemplificata in modo particolare dall'intromissione di elementi extra-artistici nella formulazione del giudizio estetico (giudicare ad esempio la letteratura antica condannando il paganesimo, minando l'autonomia dell'estetico attraverso l'immissione di valori etici e religiosi). Oppure, e qui Hume si rivela critico acutissimo, il pregiudizio che quasi sempre impedisce la comprensione della comicità di altre epoche e altre nazioni¹⁰. Infatti il comico è, se seguiamo l'intuizione humiana, la dimensione che più di ogni altra si lega a un'identità territoriale, facendo ricorso o al gergo o al sottinteso culturale, ossia a una grammatica condivisa e rafforzata da una tradizione comune quasi sempre incomprensibile a chi non vi appartiene. Non è un caso che i grandi comici "esportabili" siano sempre coloro che fanno uso della parola il meno possibile (Charlie Chaplin, Buster Keaton, Jerry Lewis, Jacques Tati e, in parte, Roberto Benigni) affidandosi al linguaggio universale della corporeità e della maschera. L'apprezzare un comico più radicato nella propria cultura da parte di un fruitore straniero (un italiano che ama l'umorismo ebraico-newyorchese di Woody Allen o un americano che apprezza la romanità popolare e cinica di Alberto Sordi) richiede uno sforzo culturale preciso, che è propriamente l'annullare il pregiudizio: «una persona colta e riflessiva può tenere nel debito conto queste particolarità dei costumi, ma un pubblico comune non può mai spogliarsi delle sue idee e dei suoi

¹⁰ D. Hume, *La regola del gusto*, in Id., *La regola del gusto e altri saggi*, cit., pp. 47-51.

sentimenti abituali sino al punto di apprezzare descrizioni che non riflettono in nulla il suo ambiente»¹¹.

Dorfles riprende questa analisi humanea sul pregiudizio e l'applica a uno dei punti più problematici della sua indagine: l'incomprensione dell'arte contemporanea da parte del grande pubblico e la conseguente definizione di un gusto kitsch che ha in questa incomprendimento uno dei suoi cardini indiscussi. L'analisi di Dorfles coglie anche un altro aspetto che caratterizza l'arte nella modernità e che nel Settecento era ancora al suo stadio embrionale: il divario tra il gusto dell'artista e quello del pubblico. Nella contemporaneità è andata perduta quella «funzione universalizzatrice del gusto da parte dell'opera»¹², quello *standard of taste* al cuore della riflessione di Hume. Le oscillazioni o le stratificazioni del gusto testimoniano proprio la crisi definitiva della pretesa o, più umilmente, il tentativo di tracciare qualsiasi forma di normatività del giudizio. Anche l'approdo finale de *La regola del gusto*, ossia l'idea di abbandonare una universalità (ideale) incondizionata del gusto a favore di un accordo (empirico) condiviso, appare nell'attualità non più percorribile. Lo stesso modello espresso dal «classico», il modello attorno al quale i giudizi trovano un accordo, si rivela fallimentare. L'apprezzamento del capolavoro, la sua indiscussa esemplarità, che si manifesta in almeno tre dimensioni di *appeal* – il fascino duraturo (al di là del tempo), il fascino ampio (al di là di ogni barriera culturale) e il fascino diffuso (l'apprezzamento da parte di quasi tutti coloro che vi si accostano)¹³ – è capovolto da Dorfles nel suo contrario: nella cristallizzazione del gusto. La feticizzazione del capolavoro del passato

¹¹ Ivi, p. 48.

¹² G. Dorfles, *Le oscillazioni del gusto*, cit., p. 49.

¹³ J. Levinson, "La norma del gusto di Hume: il vero problema" (2002), in Id., *Arte, critica e storia. Saggi di estetica analitica*, a cura di F. Desideri e F. Focosi, Aesthetica, Palermo 2011, p. 174.

manifesta proprio l'incomprensione verso i linguaggi contemporanei, ma anche lo schiacciamento del moderno su una grammatica del passato, già digerita e, più o meno, nota. Il classico si muta, paradossalmente, in un ostacolo per esperire la contemporaneità dando vita a due disfunzioni del gusto: da una parte impedisce l'apprezzamento o l'analisi della contemporaneità (Michelangelo o Van Gogh saranno sempre preferiti a Pollock), dall'altra, come aveva ammonito già Hume, produce una comprensione di sé distorta accogliendo la prospettiva autoreferenziale del fruitore incapace di trascendere il gusto medio della propria epoca (un bestseller contemporaneo sarà sempre preferito a *La Gerusalemme Liberata* o un blockbuster recente a un film muto degli anni Venti).

L'ancorarsi sicuro al proprio «ambiente» (temporale, geografico, culturale) è il pregiudizio estetico contemporaneo, forse più avvertito da Dorflès che da Hume, il quale poteva ancora affidarsi al giudizio competente del critico, laddove la *delicacy* (la capacità critico-percettiva assoluta dell'apprezzamento estetico) opera correttamente ed esemplarmente: «molti vorrebbero rifarsi, nel loro giudizio dell'arte di oggi, al *gusto di ieri*, e pretendere che sia l'arte di ieri a condizionare il gusto di oggi»¹⁴. Questo, quindi, come abbiamo visto, è il primo problema: il conservatorismo estetico. Complementare è il secondo: l'interesse per la contemporaneità che si declina non nell'arte, ma in altre dimensioni estetiche. Un atteggiamento che è legittimo e in qualche modo caratterizzante il nostro mondo e che si inserisce più problematicamente nel grande tema hegeliano della morte dell'arte¹⁵ e del consolidamento di un'esteticità diffusa del quotidiano, ma che comporta, tuttavia, l'affermazione del kitsch come gusto di riferimento:

¹⁴ G. Dorflès, *Le oscillazioni del gusto*, cit., p. 49.

¹⁵ Mi permetto di rimandare per questi temi a A. Mecacci, *Dopo Warhol. Il pop, il postmoderno, l'estetica diffusa*, Donzelli, Roma 2017, in particolare le pp. 91-105.

La sensibilità dell'uomo della strada è spesso molto acuta e sveglia quando si rivolge ad un oggetto prodotto dall'industria, ad un elettrodomestico, alla carrozzeria d'un'automobile, ma appena, dall'oggetto d'uso si passa all'«oggetto artistico» il suo gusto si incrina: lontani ricordi scolastici, un'acquiescenza alla sana opinione pubblica intrisa di Kitsch, vaghe memorie o confronti con l'autentico passato artistico, che sembra incombente e non superabile, fa sì che il pubblico consideri «artistica» la peggiore imitazione stilistica, il peggior camuffamento d'un passato ormai defunto o qualche ambigua modernizzazione decorativa.¹⁶

Il gusto contemporaneo si ritrova pertanto scisso tra una condivisione conformista dell'estetico che esprime nel kitsch la propria forma universalizzante e un relativismo del giudizio che azzera definitivamente quell'esercizio critico e costante che è la modalità più alta della *delicacy*. È all'interno di questa schizofrenia estetica, l'oscillare tra conformismo e anarchia, che si delineano le stratificazioni del gusto al centro del dibattito della cultura di massa degli anni Cinquanta e Sessanta, e anticipate dal saggio di Clement Greenberg del 1939 "Avanguardia e kitsch": la non negoziabilità tra avanguardia e kitsch, tra cultura d'élite e cultura di massa, l'affermazione del *midcult*, di un gusto medio sottilmente pretenzioso ma respingente la complessità, come grammatica culturale di base e infine il lento sdoganamento prima del kitsch e poi del trash come estetiche del quotidiano. Aspetti che, ripresi ne *Le oscillazioni del gusto* avevano trovato una loro prima tematizzazione critica in *Nuovi riti, nuovi miti*¹⁷ e poi nella silloge del 1968 *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*. Studi nei quali la disfunzione del gusto, identificato appunto con il kitsch, ha nella dimensione dell'inautenticità la propria essenza. La non autenticità appartiene sia all'oggetto sia al soggetto. Per riprendere la terminologia di Dorfles, nel primo caso si ha a che fare con una «falsificazione intenzionale», nel secondo con un'«assenza di distanza

¹⁶ G. Dorfles, *Le oscillazioni del gusto*, cit., p. 50.

¹⁷ G. Dorfles, *Nuovi riti, nuovi miti* (1965), Einaudi, Torino 1979. In particolare il capitolo "Kitsch e cultura", pp. 164-181.

estetica». Nella falsificazione intenzionale l'oggetto kitsch può essere sia un'opera d'arte che un surrogato, ambedue sottoposti a un processo di feticizzazione. Naturalmente questa falsificazione intenzionale, centrata sull'oggetto, si proietta nella sua dimensione soggettiva, l'assenza di distanza estetica, che si dispiega in due modalità: il sentimentalismo e la «fruizione aberrante» (eccessiva immedesimazione con l'opera o, al contrario, completo disinteresse)¹⁸.

La tetra radiografia del gusto contemporaneo offerta da Dorfles è in realtà stemperata dalla mai dismessa fiducia che viene riservata al ruolo del critico. Prototipo dell'uomo che accetta le sfide della complessità dei linguaggi artistici e dei loro mutamenti, il critico è colui che coltiva, quasi fosse un suo innato *Beruf*, il gusto come pratica, una *techne* sempre da migliorare e aggiornare. Se il gusto è destinato a non trovare requie, un suo *standard* di riferimento come ancora auspicava Hume, può pur sempre, e questa sembra la lezione humiana che Dorfles accoglie, elaborare una sua bussola, un suo imperativo operativo sobrio, ma saldo. Come ricorda Hume nelle *Ricerche sull'intelletto umano* «l'esperienza e l'osservazione e l'analogia sono, in verità, le uniche guide che possiamo ragionevolmente seguire»¹⁹. O come avrebbe detto Picasso, quasi due secoli dopo: «Per vedere una cosa occorre vederle tutte»²⁰. E poi magari giudicare.

¹⁸ Su questi temi rimando per un'analisi più circostanziata a A. Mecacci, *Il kitsch*, il Mulino, Bologna, 2014. Su Dorfles e il kitsch cfr. le pp. 124-128.

¹⁹ D. Hume, *Ricerche sull'intelletto umano e sui principi della morale* (1748-1751), a cura di M. Dal Pra, Laterza, Roma-Bari 1974, p. 189.

²⁰ P. Picasso, *Scritti*, a cura di M. De Micheli, SE, Milano 1998, p. 92.

Nota bibliografica

CROCE, Benedetto, *Estetica come scienze dell'espressione e linguistica generale* (1902), Laterza, Bari 1928.

DELLA VOLPE, Galvano, *Critica del gusto* (1960), Feltrinelli, Milano 1966.

DORFLES, Gillo, *Il divenire delle arti* (1959), Bompiani, Milano 2002.

—, *Nuovi riti, nuovi miti* (1965), Einaudi, Torino 1979.

—, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto* (1968), Mazzotta, Milano 1990.

—, *Le oscillazioni del gusto* (1970), Einaudi, Torino 1992.

—, “Valori estetico-psicologici della quotidianità” (1985), in Id., *Itinerario estetico*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1987, pp. 333-341.

ECO, Umberto, *Apocalittici e integrati* (1964), Bompiani, Milano 2005.

FELOJ, Serena, *Il dovere estetico. Normatività e giudizi di gusto*, Mimesis, Milano 2018.

HUME, David, *Trattato sulla natura umana* (1738), tr. it. di E. Lecaldano e. Mistretta, Laterza, Roma-Bari 1978.

—, *Ricerche sull'intelletto umano e sui principi della morale* (1748-1751), a cura di M. Dal Pra, Laterza, Roma-Bari 1974.

—, *La regola del gusto* (1757), in Id., *La regola del gusto e altri saggi*, a cura di G. Preti, Laterza, Bari 1967, pp. 27-51.

—, *La tragedia* (1757), in Id., *La regola del gusto e altri saggi*, a cura di G. Preti, Laterza, Bari 1967, pp. 59-68.

LEVINSON, Jerrold, “*La norma del gusto di Hume: il vero problema*” (2002), in Id., *Arte, critica e storia. Saggi di estetica analitica*, a cura di F. Desideri e F. Focosi, Aesthetica, Palermo 2011, pp. 163-180.

MECACCI, Andrea, *Il kitsch*, il Mulino, Bologna 2014.

—, *Dopo Warhol. Il pop, il postmoderno, l'estetica diffusa*, Donzelli, Roma 2017.

PICASSO, Pablo, *Scritti*, a cura di M. De Micheli, SE, Milano 1998, p. 92.

ROSSI, Mario Manlio, *L'estetica dell'empirismo inglese*, Sansoni, Firenze 1944.