

Il ruolo del confronto nella critica artistica

di Filippo Focosi

filippofocosi@libero.it

Abstract

The topic of this paper is comparison and classification among artworks. In the first section, I underline the importance of comparison in art criticism, as acknowledged by contemporary philosophers such as Sibley, Vaida and D'Angelo. In the second section, I analyze the nature of comparison as treated by Eighteenth century British empiricists such as Hume and Gerard, who recognized, implicitly or explicitly, the existence of two levels of comparison, one involving sensibility and the other relying on reasoning and leading to classification among artworks and species of beauty. In the third and last chapter, I return to the recent analytical debate (Pratt, Vermazen, Dickie and Carroll) and establish both the limits of classification and the real point of comparison, which amounts to refine our taste and achieve a deeper understanding of artworks.

Centralità del confronto

L'attività critica che ha per oggetto la valutazione delle opere d'arte, come mirabilmente chiarito da Frank Sibley nella seconda parte del suo seminale saggio *Aesthetic Concepts* (1959), si compone principalmente di due fasi¹. La prima fase consiste nel portare alla luce il collegamento tra le proprietà non-estetiche possedute da un'opera d'arte – le quali per essere rilevate richiedono solo l'impiego di normali capacità percettive e intellettive, e possono essere costituite dalle linee curve o dall'accostamento di colori in un dipinto, dalla successione di note in un brano musicale, dallo schema narrativo di un romanzo, e via dicendo – e le proprietà estetiche che il critico attribuisce all'opera stessa. Queste ultime (individuate da termini come unificato, bilanciato, sereno, fosco, dinamico, delicato, commovente, tragico) sono da Sibley qualificate an-

¹ Cfr. F. Sibley, "Aesthetic Concepts", in *Approach to aesthetics. Collected papers on philosophical aesthetics*, Clarendon Press, Oxford 2001, pp. 13-23. In realtà Sibley distingue sette fasi dell'attività critica, che sono state da me accorpate in due fasi.

che come *taste concepts*, ovvero come attributi che, per poter essere assegnati a un determinato oggetto o evento, richiedono l'esercizio del gusto, vale a dire di una particolare forma di sensibilità o percezione, distinta dalla preferenza personale e posseduta a un grado elevato e raffinato solo da pochi individui². La seconda fase consiste nel rafforzare la validità dei collegamenti rilevati e proposti attraverso una serie di stratagemmi, tra i quali spicca l'esercizio del confronto (effettuato in prima persona dal critico e, su consiglio di questi, anche dal comune fruitore che si accinge a sua volta a formulare un giudizio estetico) tra l'opera in questione e altre opere d'arte. Ciò che giustifica il passaggio dalla prima alla seconda fase è il fatto che le proprietà estetiche di un oggetto, pur dipendendo dalle sue proprietà non-estetiche sia per la loro stessa esistenza sia per il loro carattere specifico, non sono a queste ultime riducibili. Difatti, «non esistono proprietà non-estetiche che fungano in *ogni* circostanza da *condizioni* logicamente *sufficienti* all'applicazione di termini estetici»³. Un dipinto può ad esempio possedere tutte le proprietà non-estetiche solitamente associate al termine "grazia" (come la presenza di linee curve) e ciononostante non essere "grazioso" (un oggetto è grazioso non solamente in quanto è curvo, bensì in quanto è curvo in quella particolare maniera). Perciò, noi impariamo a utilizzare e ad assegnare i termini estetici agli oggetti attraverso l'osservazione e il confronto con «esempi e modelli» e non per mezzo dell'osservanza di norme codificate del giudizio.

Su questo punto sono nel tempo tornati, ribadendolo e corroborandolo, diversi autori. Per Philip Pettit le proprietà estetiche, oltre a essere «essenzialmente percettive», sono anche «percettivamente elusive»: non

² «Le persone», sostiene Sibley, «devono *vedere* la grazia o l'unità di un'opera, *sentire* la tristezza o la frenesia nella musica, *percepire* lo splendore di una combinazione di colori, *avvertire* il potere di un racconto o la sua atmosfera». Cfr. F. Sibley, "Aesthetic and non-aesthetic", in *Approach to aesthetics. Collected papers on philosophical aesthetics*, cit., p. 34.

³ F. Sibley, "Aesthetic concepts", cit., p. 4.

solo esse possono essere rilevate esclusivamente attraverso la percezione (intesa in senso ampio⁴) diretta, ma nemmeno tale percezione può essere sufficiente a farci attribuire a una medesima opera le stesse proprietà estetiche attribuite a essa da altre persone parimenti qualificate⁵. Analogamente, I.C. Vaida ha sottolineato come, quando attribuiamo una certa qualità estetica a un oggetto – quando diciamo ad esempio che un quadro è grazioso – ci riferiamo a qualcosa di specifico, non a una generica qualità: per quanto noi possiamo avere familiarità con altri dipinti graziosi, quand’anche fossero realizzati dallo stesso autore e per quanta conoscenza noi possiamo avere della poetica dell’autore e delle proprietà non-estetiche dei suoi dipinti, è solo attraverso l’esperienza diretta del dipinto in questione che potremo percepirne la grazia. Eppure, è proprio per via di tali raffronti che possiamo sperare in un’oggettività del nostro giudizio estetico. Difatti, prosegue Vaida, proprio in conseguenza del fatto che i termini estetici sopravvivono su – ovvero dipendono da, ma non sono riducibili a – termini non-estetici sottostanti, noi impariamo ad attribuirli a determinati oggetti non tanto in seguito all’apprendimento di norme, ovvero di generalizzazioni induttive relative al rapporto tra proprietà estetiche e non-estetiche, quanto piuttosto «per ostensione», ovvero attraverso il «riferimento a esempi e a paradigmi artistici»: un’opera d’arte è quindi “graziosa” se esibisce «una somiglianza rilevante con alcuni paradigmi riconosciuti di grazia»⁶.

⁴ Con tale espressione si intende una nozione di percezione non limitata ai cinque sensi, ma legata a un’apprensione sintetica e non mediata di determinati aspetti qualitativi di un oggetto (come l’«avvertire il potere di un racconto», per riprendere Sibley). Su tale concetto, cfr. J. Shelley, “The problem of non-perceptual art”, *British journal of aesthetics*, 43, 2003, pp. 363-378.

⁵ P. Pettit, “La possibilità del realismo estetico”, tr. it. di A. Mecacci, in P. Kobau, G. Matteucci e S. Velotti (a cura di), *Estetica e filosofia analitica*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 212-220.

⁶ I.C. Vaida, “The quest for objectivity: secondary qualities and aesthetic qualities”, *Journal of aesthetics and art criticism*, 56, 1998, p. 293.

Nel suo recente volume intitolato *Estetica*, Paolo D'Angelo ha anch'egli ribadito la natura implicitamente comparativa del giudizio estetico, il quale non può essere proferito senza che prima non si siano effettuati confronti (dell'opera in esame) con altre opere. Una tale necessità ha, di nuovo, origine nel modo in cui si impara a usare i termini estetici: vale a dire «non scoprendo una volta per tutte le condizioni che li determinano, ma piuttosto osservando come vengono impiegati e attenendoci agli esempi che abbiamo incontrato», il che significa, specificamente, «effettuando confronti con l'uso di un termine a proposito di opere e circostanze diverse da quelle che abbiamo dinanzi al momento»⁷. Per giustificare, ad esempio, il nostro ricorso al termine “sentimentale” a proposito del film *I ponti di Madison County* di Clint Eastwood, potremo sfruttare il confronto con altre opere comunemente descritte alla stessa maniera (come *Il Dottor Zivago*), nella speranza di convincere gli uditori dell'appropriatezza della nostra attribuzione.

Da Sibley a D'Angelo, in sostanza, si è a più riprese sostenuto che, quando si elabora un giudizio estetico su una data opera, arriva sempre il momento in cui la descrizione e l'analisi critica cedono il passo alla prassi comparativa. Non si tratta peraltro di un gettarsi in balia del caso: esiste infatti una vera e propria metodologia del confronto, su cui Hippolyte Taine costruì nel 1881 la sua filosofia dell'arte, spiegando che per penetrare nella natura di un'opera d'arte dobbiamo cogliere cosa la accomuna e cosa la distingue *in primis* dalle altre opere realizzate dallo stesso artista, per confrontarla poi con gli stili artistici a lui coevi e con il retroterra culturale da cui proviene⁸. Se lo schema a cerchi concentrici di Taine ci fornisce una prima utile – seppur in vario modo integrabile e perfezionabile – mappatura dei sentieri in cui l'attività comparativa del giudicante tende a diramarsi, è all'estetica dell'empirismo inglese che dobbiamo guardare per scoprire i fonamen-

⁷ P. D'Angelo, *Estetica*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 44.

⁸ Cfr. H. Taine, *La Filosofia dell'Arte*, tr. it. di O. Settineri, Bompiani, Milano 2001.

ti e, insieme, le complesse dinamiche coinvolte nell'apparentemente lineare operazione del confronto. I filosofi britannici del Settecento, in particolare gli scozzesi David Hume e Alexander Gerard, hanno infatti posto in maniera chiara la centralità del confronto nell'attività critica e insieme ne hanno indagato (il primo talora implicitamente e in occasioni diverse, il secondo in maniera dettagliata e unitaria) gli snodi teorici e pratici più rilevanti all'interno della più ampia problematica del gusto e della ricerca di uno standard del giudizio estetico. A loro volgeremo quindi ora la nostra attenzione, avvalendoci del lavoro compiuto da studiosi di varia estrazione, per tornare infine a una ripresa di tali tematiche nel più recente dibattito analitico.

Livelli o piani di confronto

Già a inizio Settecento il giudizio di gusto – il grande protagonista dell'estetica dell'empirismo inglese – si lega inestricabilmente al confronto, inteso anzitutto come dialogo tra persone più o meno sensibili e preparate, le quali si scambiano le proprie competenze e le diffondono agli altri. Ciò è evidente nei contributi di Shaftesbury e Addison, i quali entrambi, in risposta alle richieste di elevazione culturale della nascente borghesia dell'epoca, delineano ed esaltano la figura del critico come persona raffinata, competente, capace di conversare e guidare gli altri all'apprezzamento delle bellezze artistiche su cui loro stessi hanno costruito il loro sapere e al cui contatto hanno affinato la loro sensibilità. Perché tuttavia un siffatto dialogo sia davvero benefico, perché cioè comporti un'elevazione generale, un'acquisizione reale di attitudini e conoscenze, è necessario che chi si fa promotore dell'educazione estetica sia davvero tale da meritare l'ammirazione e la fedeltà che gli viene riconosciuta. È qui che si innesta la discussione sulla figura del critico ideale, sulla ricerca di una norma del gusto, sulla natura stessa del gusto. Tematiche che riceveranno, in Hume e Gerard, un'approfondita trattazione, durante la quale emergerà come centrale l'operazione del

confronto, inteso però questa volta non tanto come dialogo tra persone, ma come esercizio solipsistico finalizzato all'acquisizione di quel buon gusto unicamente in virtù del quale è poi possibile discutere con altri, apprezzarne la capacità di giudizio estetico, seguirne i consigli o dispensarne di propri.

Il celebre saggio di Hume sul gusto, *Of the standard of taste* (1757), nasce, com'è noto, dall'esigenza di risolvere il paradosso prodotto dalla frizione tutta interna al senso comune, che se da un lato attesta la grande varietà e variabilità dei gusti e dei giudizi che ne derivano – avallando la visione scettica secondo cui la bellezza (oggetto privilegiato del giudizio estetico) esiste solo nella mente di chi contempla – dall'altro riconosce che alcuni gusti sono migliori di altri (e, dunque, alcuni giudizi estetici sono corretti e altri sbagliati) e che tra fruitori collocabili allo stesso livello di sensibilità e preparazione è riscontrabile un'apprezzabile uniformità di giudizio; il che porta con sé una visione più oggettiva della bellezza, in quanto ancorata ad alcuni principî di composizione su cui i giudicanti convergono e di cui gli artisti beneficiano traendone un diffuso consenso. La soluzione sta allora nel distinguere, all'interno degli oggetti del gusto, quelli sul cui valore e sulle cui qualità nessuno si è mai trovato, e molto probabilmente mai si troverà, a dissentire; tali sono, secondo Hume, i cosiddetti capolavori, che hanno resistito alla prova del tempo e hanno suscitato sentimenti di approvazione duraturi e universali, divenendo così paradigmi di eccellenza artistica. È a partire da tali opere che si può fondatamente cercare uno standard, una norma del gusto, ovvero «una regola mediante la quale possano venire armonizzati i vari sentimenti umani, o almeno una decisione che, una volta espressa, confermi un sentimento e ne condanni un altro»⁹. Non, però, nel senso di trasformare i tratti comuni a tali opere paradigmatiche in regole fisse e immutabili, bensì selezionando

⁹ D. Hume, *La regola del gusto*, tr. it. di G. Preti, Abscondita, Milano 2006, p. 14.

quelle persone che, nell'essere in grado di apprezzare a fondo dette opere, saranno capaci anche di dirimere le dispute estetiche che sorgono intorno a casi isolati – magari a opere non ancora consacrate, o abbastanza innovative da incarnare in modo impreveduto i principî associati o addirittura da istanziare qualità estetiche del tutto inedite –, e di stabilire quale sia il giudizio corretto da attribuire all'opera in questione. Il problema diventa allora: come identificare siffatti individui? Hume fornisce precise indicazioni al riguardo, e definisce il critico come quella persona dotata di «forte buon senso, unito a un sentimento squisito, accresciuto dalla pratica, perfezionato dall'abitudine ai confronti e liberato da tutti i pregiudizi»¹⁰.

Nel manuale del buon critico stilato da Hume trova dunque posto l'operazione del «fare confronti» (tra opere e gradi di bellezza), la quale occupa una posizione strategicamente centrale rispetto ai restanti tratti distintivi ed entra in tutte le fasi del processo di perfezionamento del gusto¹¹. Esso viene subito dopo la fase iniziale dell'auto-perfezionamento della sensibilità – ovvero della delicatezza («*delicacy*») di gusto o dell'immaginazione, la quale consiste nella capacità di percepire le più minute sfumature, le qualità peculiari di un'opera, e di godere delle sottili emozioni che ne derivano – tramite la contemplazione ripetuta dell'opera d'arte; il che comporta l'osservare una stessa opera da diverse angolazioni e raffrontare le impressioni che queste ci producono, per arrivare a un primo apprezzamento delle qualità dell'opera, delle sue «diverse perfezioni» e dei suoi eventuali «difetti», e delle relazioni che intercorrono tra le varie proprietà. La seconda fase è appunto quella specifica del fare confronti fra le diverse specie e i differenti gradi di bellezza al fine di stimarne «la relativa proporzione»; il che ci permette di raffinare ulteriormente la nostra impressione generale sull'opera e assegnarle il posto che le spetta. La terza fase richiede

¹⁰ Ivi, p. 26.

¹¹ Cfr. ivi, pp. 20-24.

la libertà dai pregiudizi, la quale è ottenibile solo guardando le cose dal punto di vista richiesto dall'opera stessa, ovvero confrontando le caratteristiche di questa con la mentalità e gli usi dell'epoca e della nazione in cui è stata prodotta. Perché infine il gusto diventi buon gusto, alla *delicacy* così perfezionata deve affiancarsi una buona capacità di giudizio razionale la quale, sola, ratifica e completa le indicazioni fin qui raccolte, sintetizzandole in un quadro coerente ed esaustivo, e stabilendo in ultimo il valore artistico dell'opera.

Nel collocarsi in posizione centrale rispetto alle facoltà che il giudizio di gusto chiama in causa – sensibilità o *delicacy* da un lato, buon senso dell'intelletto dall'altro – viene ora naturale chiedersi da quale dei due lati l'esercizio del confronto principalmente penda. Nei citati passi riguardanti l'educazione del gusto, Hume chiarisce anzitutto che l'oggetto del confronto è costituito dalle «diverse specie e i diversi gradi di bellezza» e che solo confrontando «i diversi generi di bellezza» possiamo stimarne il valore reciproco e applicare loro «gli attributi della stima e del biasimo». Si tratta inizialmente di un'operazione immediata, intuitiva: se non abbiamo familiarità con le «opere più eccellenti» della storia della musica (ad esempio, i *Concerti brandeburghesi* di Johann Sebastian Bach, tanto per rimanere nel Settecento) e ci fermiamo all'ascolto delle «ballate più comuni», queste non ci sembreranno affatto ritmicamente e armonicamente monotone e tediose, ma susciteranno altresì la nostra «più alta ammirazione». Solo affiancando l'ascolto dei concerti di Bach a quello delle ballate popolari saremo in grado di apprezzare i pregi e i difetti di entrambe (una ballata, per quanto rozza, possiede una propria genuina comunicatività; al contempo una sinfonia, per quanto strutturalmente complessa e dunque interessante, può risultare emotivamente algida), e di riconoscere nondimeno la superiorità (almeno formale, e dunque estetica) dei primi sulle seconde. Una siffatta comparazione avviene, per così dire, su di un piano orizzontale, su cui vengono idealmente collocati oggetti appartenenti a diverse spe-

cie di bellezza, e che si differenziano sulla base della risposta sollecitata nel soggetto che ne fa esperienza.

Che esista questo piano orizzontale di confronti è dimostrato anzitutto dal fatto che Hume, per contraddire il diffuso detto scettico *de gustibus non disputandum est*, faccia uso di quello che George Dickie ha ribattezzato «*disproportionate pair argument*»¹², riassunto in questa affermazione: «se qualcuno affermasse che Ogilby e Milton, oppure Bunyan e Addison, hanno lo stesso genio o la stessa eleganza, si direbbe che afferma un'assurdità non minore di chi sostiene che un cunicolo di talpa è alto quanto Teneriffa o che uno stagno è vasto quanto l'oceano»¹³. Gli autori citati sono tenuti distinti in virtù di un confronto immediato, basato sull'apprezzamento intuitivo della bellezza e del valore delle rispettive opere. Questa operazione elementare è sufficiente a far sì che un membro del "paio" di opere contemplate venga comparativamente valutato superiore all'altro, e che di conseguenza lo scetticismo del proverbio sia respinto: «così il principio dell'uguaglianza naturale dei gusti è completamente disatteso, e mentre lo ammettiamo in quei casi in cui gli oggetti sembrano pressoché equivalenti, ci sembra un paradosso stravagante, o addirittura un'assurdità evidente, quando sono messi a confronto oggetti così *sproporzionati*»¹⁴. Si tratta qui, come altrove sottolineato da Olivier Brunet¹⁵, chiaramente di un tipo di confronto elementare, che opera a livello di sensazioni e sentimenti, e che è alla base della nostra condotta di vita quotidiana¹⁶.

¹² G. Dickie, *The century of taste*, Oxford University Press, New York 1996, pp. 125-126.

¹³ D. Hume, *La regola del gusto*, cit., p. 15.

¹⁴ *Ibidem.* [c.n.].

¹⁵ Cfr. O. Brunet, *Philosophie et esthétique chez David Hume*, Nizet, Parigi 1965, pp. 689-692.

¹⁶ «Così poco gli uomini si lasciano guidare dalla ragione nei loro sentimenti e nelle loro opinioni, che giudicano sempre gli oggetti più in base a un confronto che in base al loro pregio e valore intrinseco». D. Hume, *Trattato sulla natura umana*, tr. it. di A. Carlini, E. Lecaldano, E. Ristretta, Laterza, Roma-Bari 1982, p. 389.

Esiste però anche un livello verticale del confronto, una scala della bellezza la cui graduazione viene stabilita, mediatamente, dalla ragione, la quale si serve del confronto di primo livello tra le diverse opere d'arte, per poi «classificare» comparativamente i meriti di ciascuna di esse e assegnar loro «il giusto posto fra le produzioni del genio»¹⁷. Morpurgo-Tagliabue, uno dei massimi studiosi italiani dell'estetica dell'empirismo inglese, sottolinea come tale passaggio dal primo al secondo livello di confronto si attui in rapida successione, quasi inavvertitamente, nell'arco di poche righe del saggio humiano sul gusto: «soltanto con il confronto fissiamo gli attributi della stima e del biasimo» (primo livello) «e impariamo come assegnarli debitamente» (secondo livello)¹⁸. Il punto di partenza di ogni giudizio di gusto è il sentimento, da cui non si può prescindere, ma che può nel tempo affinarsi grazie all'esercizio reiterato e all'esposizione con opere di vario genere, natura e grado. Moltiplicando le proprie esperienze estetiche e comparando intuitivamente, in base al differente grado di apprezzamento, le diverse opere d'arte cui progressivamente si accosta, il fruitore si forma una prima rete di connessioni, su cui la ragione interviene per costituire un ordine verticale di confronti, riferendo gerarchicamente le varie opere d'arte a una scala di valori estetici – costruita sulla base di regole generali induttivamente ricavate dal consenso generale – e assegnando a ciascuna opera il giusto posto nella suddetta scala. L'esercizio del confronto si configura pertanto come un'operazione complessa, immediata e intuitiva da un lato, razionale e discorsiva dall'altro.

Ad analoghi risultati perviene un altro filosofo scozzese attivo nello stesso periodo di Hume e autore di un ampio trattato sul gusto, pubblicato nel 1759 nella sua prima stesura, cui poi fu aggiunta una quarta

¹⁷ D. Hume, *La regola del gusto*, cit., p. 23.

¹⁸ Ivi, p. 22. Riguardo a G. Morpurgo-Tagliabue, i suoi scritti risalenti agli anni 1962-70 e dedicati all'estetica dell'empirismo inglese sono ora raccolti in G. Morpurgo-Tagliabue, "Il Gusto nell'estetica del Settecento", a cura di L. Russo e G. Sertoli, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2002.

parte (specificamente dedicata al problema della ricerca di uno *standard of taste*) nel 1780. Stiamo parlando di Alexander Gerard, al quale va riconosciuto il merito di aver posto in maniera ancor più evidente la distinzione tra gusto e buon gusto, e di aver chiarito come il passaggio dall'uno all'altro chiami in causa e si attui attraverso un'operazione comparativa articolata su due livelli. Il gusto propriamente detto è costituito, secondo Gerard, da sette sensi interni o poteri dell'immaginazione, i quali si risolvono nelle attività della mente messe in moto dalla percezione di determinate qualità degli oggetti (novità, bellezza, armonia, sublime, ecc.). Ma il gusto, nella sua «corretta estensione», si avvale, in primo luogo, dell'unione reciproca tra i detti sensi interni – necessaria a rilevare non solo il «carattere predominante» di un'opera e la corrispondente sensazione primaria, ma anche le sue «qualità subordinate», che producono sentimenti concomitanti i quali interagiscono con la sensazione primaria, intensificandola –; e, in secondo luogo, dell'affiancamento di due ulteriori capacità¹⁹. La prima è la «*sensibility of heart*», che va intesa come disposizione dell'animo a emozionarsi (seppur senza trascendere nel sentimentalismo) di fronte alle proprietà più espressive e commoventi dell'opera, di assaporarne le qualità estetiche più raffinate. La seconda è la ragione, alla quale in ultimo compete una stima complessiva dei pregi e dei difetti dell'opera, delle relazioni tra le sue diverse componenti, della sua coerenza interna e del suo essere funzionale allo scopo sotteso alla sua creazione, e dunque del suo reale valore artistico. È solo grazie all'intervento di questa facoltà che si compie definitivamente il trapasso dal gusto al buon gusto.

Tuttavia, il perfezionamento del gusto ha luogo anche prima dell'intervento delle analisi dell'intelletto, e coincide con quello che prima abbiamo chiamato confronto orizzontale tra diverse opere d'arte

¹⁹ Cfr. A. Gerard, *An essay on taste*, Scholars' Facsimile & Reprints, Delmar 1978, pp. 73-74.

e tra diversi gradi di bellezza. Succede infatti che l'abitudine – concepita come consuetudine all'esperienza estetica – ci porti a confrontarci con un ampio numero di oggetti, appartenenti a diversi gradi e generi di bellezza, dai più bassi ai più alti; il gusto (per ora ristretto a sensi interni e sensibilità di cuore), posto di fronte a tali oggetti e dopo aver acquisito una «lunga e intima familiarità»²⁰ con le migliori opere di ogni genere, sarà soddisfatto solo da quelle più raffinate ed elevate – ovvero da quelle che più si conformeranno ai nessi associativi della sensazione, ai principî sintetici dell'immaginazione (in quanto facoltà mediana tra i sensi e l'intelletto), e alla naturale ricettività emotiva –, e rifiuterà invece quelle che in un primo momento, per mancanza di un termine di paragone, gli sembravano tollerabili. Un tale esercizio comparativo consente allo spettatore o al critico di formarsi naturalmente un suo ideale di eccellenza, che non è però un criterio astratto, ma un modello (o insieme di modelli) concreto, rispetto al quale egli acquisisce familiarità con l'affinarsi delle proprie esperienze.

Fin qui siamo ancora nell'ambito del gusto inteso come godimento sensibile, come «adesione più o meno vivace»²¹ a certe opere sulla scorta di un semplice confronto reciproco tra gli oggetti. Ma un critico degno di questo nome deve essere in grado non solo di sentire, ma anche di «riflettere sui propri sentimenti, distinguendoli e spiegandoli agli altri»²²; deve ricercarne le cause e ricavarne delle regole generali, attraverso la lente d'ingrandimento dell'intelletto, e dunque del buon gusto. Ora, essendo il sentimento prodotto dalla relazione tra determinate proprietà dell'oggetto e le facoltà del soggetto che le percepisce, la critica dovrà ricercare le cause del piacere estetico prima nell'oggetto e poi nel soggetto. In un primo momento, dunque, la ragione analitica interviene per sottoporre le scelte compiute dal gusto a una «regolare indu-

²⁰ Ivi, pp. 113-114.

²¹ G. Morpurgo-Tagliabue, "Il Gusto nell'estetica del Settecento", cit., p. 168.

²² A. Gerard, *An essay on taste*, cit., p. 170.

zione», la quale si esplica, nell'ordine: nell'individuare un nucleo di opere che hanno suscitato un costante apprezzamento nel pubblico; nel rintracciare le caratteristiche distintive e le qualità (positive) – seguendo il linguaggio analitico moderno introdotto da Sibley parleremo, rispettivamente, di proprietà non-estetiche e attributi estetici – comuni a tali opere e nel ridurle in classi che variano a seconda del tipo di apprezzamento suscitato; nel risalire dalle classi particolari a quelle più generali. Successivamente, alla critica compete anche una riflessione filosofica tesa a investigare i principî della natura umana che, nel percepire tali caratteristiche e qualità, coinvolgono la mente umana in esercizi moderati e variamente piacevoli: si tratta di una sorta di verifica deduttiva dei risultati acquisiti empiricamente, dalla cui eventuale corrispondenza derivano le regole dell'arte²³. Queste ultime costituiscono per Gerard lo *standard of taste*, che tutti noi, critici o meno, possiamo, e dobbiamo, utilizzare. Nel verificare infatti a quale classe di riferimento una data opera appartiene, ne individuiamo le regole di validità artistica; e nello stabilire il grado in cui le qualità indicate da queste ultime come positive sono possedute dall'opera, ne determiniamo sia il surplus di merito (rispetto agli eventuali difetti), sia il valore comparativo rispetto a una scala definita dal maggiore o minore assolvimento delle regole di eccellenza artistica. È dunque al confronto verticale, ovvero (come dice Morpurgo-Tagliabue) al metaconfronto, che spetta l'ultima parola circa il valore complessivo di una data opera.

Gerard ci tiene a rimarcare come le regole dell'arte abbiano un effetto benefico e liberatorio sui fruitori, i quali semplicemente facendo riferimento a esse (e utilizzandole ovviamente con senno e competenza) possono assegnare autonomamente il giusto rango a un'opera, senza dover sottostare all'autorità dei critici di mestiere o senza dover aspettare che essa ottenga l'approvazione generale. Va peraltro detto che

²³ Cfr. *ivi*, p. 260.

anche la soluzione humiana al problema dello *standard of taste* lascia uno spazio all'iniziativa personale. Secondo la lettura di James Shelley, infatti, il critico per come tratteggiato da Hume va visto piuttosto come una figura ideale, un *alter ego* percettivamente e intellettualmente superiore a cui qualsiasi persona sufficientemente capace e curiosa può interiormente tendere; prova ne è che egli usi il termine «*perfections*» per designarne le capacità e attitudini distintive²⁴. Ciò non significa, ovviamente, che si dovrebbe fare a meno dei critici reali, i quali rimangono delle preziose guide; significa semplicemente che, al contempo, non bisogna rinunciare a giudicare da sé, nel modo più partecipe e scrupoloso che ci è possibile, per poi magari confrontare i nostri giudizi con quelli degli altri (appassionati, esperti, critici).

Per come si potrebbe evincere dalla nostra ricostruzione del pensiero estetico di Hume e Gerard, il perfezionamento del gusto, e del giudizio che ne deriva, sembrerebbe svolgersi lungo un percorso rettilineo, che ha termine quando si compie la trasformazione in buon gusto grazie all'intervento della ragione, la quale indaga le cause delle nostre risposte sensibili più o meno partecipate a certi oggetti e alle loro qualità salienti, ne ricava dei principî generali e grazie a questi pone ordine all'interno delle preferenze istintive e immediate dal sentire comparativo, commisurandole a criteri di valutazione stabili e classificandole di conseguenza²⁵. Ma le cose non sono così semplici. Fino a che punto le classificazioni e i criteri ricavati da scelte individuali, seppur ampiamente condivise, possono ambire ad avere l'ultima parola su una data opera? E quale ricaduta hanno sugli atti di gusto che seguiranno? Per rispondere a tali domande, sarà utile riallacciare le fila col moderno di-

²⁴ J. Shelley, "Hume's double standard of taste", *Journal of aesthetics and art criticism*, 52, 1994, p. 439. Cfr. anche J. Shelley, "Hume and the Nature of Taste", *Journal of aesthetics and art criticism*, 56, 1998, pp. 29-38.

²⁵ Per un approfondimento dell'estetica di Hume e Gerard, con particolare riferimento alla tematica del confronto, rinvio a F. Focosi, "Il gusto come esercizio del confronto. Il pensiero estetico di Hume e Gerard", in F. Focosi, S. Ferretti, *Apologia del gusto*, Le Ossa, Ancona 2012, pp. 11-139.

battito analitico, in particolare con quegli autori che sono tornati sulla tematica del confronto, approfondendone anzitutto le modalità pratica di applicazione.

Limiti e obiettivi del confronto

Il primo autore analitico a essersi occupato diffusamente del confronto in materia di giudizio estetico/artistico è stato Bruce Vermazen, il quale nel suo importante articolo *Comparing evaluations of works of art* (1975) ha esplicitato alcune delle condizioni dalle quali l'esercizio del confronto di merito tra opere d'arte non può prescindere²⁶. Vermazen prende qui in considerazione solamente quelle proprietà di un'opera d'arte che sono valutate indipendentemente dalle relazioni con altre proprietà («*aesthetic properties independently valued*») e, relativamente a esse, formula la seguente prima condizione: mentre è possibile classificare le opere d'arte rispetto al grado di una o più proprietà che esse condividono, non è invece possibile classificarle rispetto al grado di proprietà differenti. Possiamo ad esempio determinare quale tra due poesie ha un verso più articolato, o quale tra due canzoni ha l'accompagnamento più adatto. Viceversa, non ha alcun senso paragonare la musicalità del verso di una poesia con l'espressività di un'altra poesia, o l'abilità di Masaccio nel modellare le figure con il particolare modo di trattare la luce da parte di Turner. La tesi dell'«*incomparability of degrees of different properties*» di Vermazen si richiama chiaramente a un'analoga considerazione di Gerard, il quale due secoli prima affermava che le opere d'arte possono essere confrontate tra loro solo rispetto al grado delle proprietà che esse hanno in comune²⁷. Per rendere possibile tale confronto è necessario pertanto as-

²⁶ Cfr. B. Vermazen, "Comparing evaluations of works of art", in W.E. Kennick (a cura di), *Art and philosophy*, St. Martin's Press, New York 1979, pp. 707-718.

²⁷ «To render objects capable of being compared, they must have something in common: it is only objects which have some quality in common, that can be compared in

segnare preliminarmente e con una discreta precisione a ciascuna delle qualità considerate il rispettivo grado: da tali basi Vermazen muove per costruire un modello di opera d'arte in cui a ogni proprietà corrisponde una determinata graduazione numerica (la cui estensione può variare da proprietà a proprietà: per alcune può andare da 1 a 3, per altre da 1 a 5, ecc.).

A questo punto Vermazen è in grado di porre un'ulteriore limitazione all'esercizio del confronto, in aggiunta a quella anticipata da Gerard e riformulata nel modo sopracitato. La «*simple condition*» con cui Vermazen ritiene di poter stabilire con esattezza in quale caso una determinata opera d'arte X sia superiore a un'altra opera Y, premesso che X e Y possiedano le stesse proprietà (*independently valued*), afferma che se il valore numerico di almeno una proprietà di X è apprezzabilmente più grande del valore della corrispondente proprietà di Y, allora, se le restanti proprietà all'incirca si equivalgono, X è superiore a Y²⁸. Se quindi supponiamo che X e Y abbiano in comune le proprietà (A,B,C) e che il valore numerico di tali proprietà sia pari a (3,2,2) in riferimento a X, mentre sia pari a (3,2,1) in riferimento a Y, possiamo concludere, in virtù della norma appena enunciata, che X (A₃,B₂,C₂) è superiore a Y (A₃,B₂,C₁). In questo modo Vermazen va oltre le considerazioni di Gerard circa la necessità, da parte delle opere confrontate, di possedere qualità comuni; la *simple condition* ammette infatti implicitamente che due opere d'arte potrebbero non essere confrontabili pur avendo le medesime proprietà. In effetti, osserva Dickie, le opere X (A₃,B₂,C₁) e Y (A₃,B₁,C₂) non sono confrontabili o, meglio, nonostante il fatto che le proprietà di X siano singolarmente confrontabili con le corrispondenti proprietà di Y, non siamo in grado di paragonare le due opere relati-

respect of the degree of it». Cfr. A. Gerard, *An essay on taste*, cit., p. 259. Il parallelo tra Gerard e Vermazen è rilevato in G. Dickie, *The century of taste*, cit., pp. 140-141.

²⁸ Cfr. B. Vermazen, "Comparing evaluations of works of art", cit., p. 712.

vamente al loro valore globale, ovvero non siamo in grado di stabilire quale tra X e Y sia, nel complesso, preferibile²⁹.

Ma i problemi non finiscono qui. Partendo dall'articolo di Vermazen, Dickie ne estende le conseguenze alle proprietà delle opere d'arte che questi aveva, volutamente o meno, tenuto fuori dalla sua analisi. Innanzitutto, mentre le proprietà di Vermazen sono tutte di segno positivo, Dickie ritiene (giustamente) che si debbano prendere in considerazione anche gli aspetti negativi³⁰: d'altronde, già Gerard definiva il valore complessivo di un'opera come il risultato di un accurato confronto dei pregi e dei difetti della stessa, laddove in tale computo andavano annoverate anche le combinazioni tra qualità (tenute artatamente isolate da Vermazen, ma che Gerard ritiene di grande importanza in quanto responsabili dei sentimenti più sofisticati prodotti da un'opera)³¹. Le proprietà di un'opera perlopiù interagiscono tra loro, producendo dei valori aggiuntivi che, rileva Dickie, restringono ulteriormente l'esercizio del confronto. Se infatti ipotizziamo che le medesime proprietà (positive) A e B comuni alle opere d'arte X e Y interagiscano nell'opera Y in modo tale da produrre (poniamo) il valore aggiuntivo AB (al quale ovviamente andrà assegnato uno specifico grado), ne segue che le opere X (A,B) e Y (A,B,AB) – o, complicando un po' la situazione, X (A,B,C,AB,BC) e Y (A,B,C,AC,BC) – non sono confrontabili tra loro.

Un tentativo di superare le barriere erette da tali autori è stato recentemente compiuto da Henry John Pratt, il quale ritiene che, aggiungendo una condizione qualitativa al confronto, si è in grado di oltrepassare le due condizioni di Vermazen-Dickie, che sono di tipo quan-

²⁹ Cfr. G. Dickie, *Evaluating art*, Temple University Press, Philadelphia 1988, pp. 167-168.

³⁰ Cfr. *ivi*, pp. 172-174.

³¹ Cfr. A. Gerard, *An essay on taste*, cit., p. 139.

titativo³². Sfidando la seconda di queste, Pratt afferma che di due opere X (A_3, B_2, C_1) e Y (A_3, B_1, C_2) si può stabilire quale delle due sia superiore, semplicemente facendo riferimento al valore di tali proprietà relativamente al genere cui appartengono. Chiaramente, una tale operazione è più semplice se il genere è circoscritto: se, poniamo, X e Y sono due canzoni rock (per riprendere l'esempio di Pratt), e se le proprietà B e C denotano rispettivamente la vivacità ritmica e la profondità dei testi, allora, dato che nel rock il ritmo riveste storicamente un ruolo prioritario rispetto alle parole, possiamo collocare X a un gradino sopra Y; ciò, nonostante il confronto meramente quantitativo ci direbbe che le due opere si equivalgono. Ma Pratt si spinge oltre e afferma che, sulla base della sua condizione qualitativa, si possono teoricamente confrontare anche opere appartenenti a generi diversi e che non hanno alcuna proprietà in comune, respingendo così la prima condizione quantitativa. Si può dunque stabilire quale delle due opere X (A_3, B_2) e Y (D_1, E_3) sia superiore, qualora sia saldamente riconosciuto che, ad esempio, la proprietà E è più decisiva, nel computo del valore artistico complessivo, di quanto non lo sia A; nel qual caso Y prevarrebbe su X.

Lo stesso Pratt è tuttavia consapevole delle difficoltà insite in una siffatta proposta. Per confrontare opere appartenenti a generi diversi, occorrerebbe essere versati in ciascuno di essi; il che è praticamente impossibile, soprattutto al giorno d'oggi, di fronte al proliferare di generi e sottogeneri artistici sempre più specialistici. Oppure, si dovrebbe risalire a un livello di generalità maggiore, e confrontare opere appartenenti a forme o generi diversi rispetto a un nucleo di proprietà che valgono per la categoria più ampia che vi sia, quella delle opere d'arte, e che dunque si applicano, con livelli di profondità variabili, a ciascuna opera. Tali potrebbero essere, ad esempio, le proprietà della nota triade beardslieiana – unità, complessità, intensità – o le proprietà humane

³² Cfr. H.J. Pratt, "Categories and comparisons of artworks", *British journal of aesthetics*, 52, 2012, pp. 45-59.

dell'unità e della finalità (per lui e per Gerard conduttive verso la bellezza). Ma in questo modo si favorirebbe una visione formalistica dell'arte che, seppur plausibile, conta ad oggi molti detrattori. E se anche si concedesse che il valore sommo di ogni opera d'arte equivale a una sorta di coesione interna e organica delle sue parti, sarebbe difficile stabilire una graduatoria delle opere sulla base unicamente di tale valore, dato che quest'ultimo segnala quella piena riuscita estetica nell'amalgama delle singole componenti che ciascuna opera d'arte, per essere tale, dovrebbe per definizione – per questa, estetica e normativa, definizione – esibire. Per scorgere delle differenze occorre scendere alle proprietà più particolari – due opere parimenti eccellenti dal punto di vista della coerenza formale, possono nondimeno distinguersi sotto l'aspetto del contenuto, inteso in senso lato – per le quali si ripresenta intatto il problema della non-comparabilità di opere appartenenti a generi diversi: come stabilire delle differenze, qualitative e quantitative, tra la densità narrativa di un romanzo e la potenza emozionale di una composizione di musica strumentale? O, entrando più nel dettaglio, tra, da un lato, la portata simbolica e l'espressività di un racconto in quanto legate all'intreccio con cui personaggi, eventi e situazioni più o meno verosimili si avvicendano e interagiscono, e, dall'altro lato, la portata simbolica e l'espressività di una sinfonia in quanto legate a elementi come ritmo, melodia, armonia, e a forme come la variazione sul tema o il contrappunto? È evidente che forme d'arte così differenti, pur condividendo alcuni aspetti, risentono del modo in cui le risorse di cui specificamente dispongono condizionano il tipo di messaggio, sia esso rappresentativo o emotivo, che tendono a veicolare, per cui difficilmente possono essere dislocate lungo un unico asse valutativo.

Meglio allora tenersi lontani dalla tentazione di effettuare confronti trans-categoriali e limitarsi a comparare, ed eventualmente graduare, opere appartenenti alle stesse forme, o ai medesimi generi o sottogeneri. Ma nemmeno a questo livello la soluzione di Pratt pare così ef-

ficace. Siamo poi così sicuri che nel rock, per tornare a un esempio precedentemente introdotto, l'energia ritmica abbia un peso valutativo e qualitativo superiore alla profondità dei testi? Autori come Bob Dylan eccellono riguardo a questi ultimi, ma sono probabilmente inferiori ad artisti come i Led Zeppelin relativamente al primo aspetto. Eppure, chi si azzarderebbe ad affermare che gli Zeppelin sono superiori all'acclamato cantautore? Peraltro, sarebbe fuori luogo anche invertire i ruoli e capovolgere l'affermazione³³. E che dire del modo in cui musica e parole si accompagnano, si sostengono e si arricchiscono a vicenda? Spesso il segreto del successo di una canzone – segreto di cui tutti i *song-writers* di un certo livello sono custodi – si nasconde proprio qui, e ciascun artista conosce il proprio, irriducibile e imparagonabile modo di ottenerlo. Forse l'unica maniera di attuare un confronto classificatorio – un metaconfronto – è, come suggerito da Noël Carroll, stabilire una gerarchia tra generi, per cui opere eccellenti ma appartenenti a categorie artistiche che per determinati motivi non sono collocabili sullo stesso piano, risentono di tale disparità a livello di valore individuale complessivo. Ciò succede quando a essere messe a confronto sono opere come, poniamo, un episodio particolarmente divertente, e dunque riuscito in relazione allo scopo sotteso alla categoria artistica di appartenenza – la commedia televisiva –, della serie *Jeeves & Wooster* ispirata ai racconti di P.G. Wodehouse, e l'affresco realizzato per l'altare della Cappella Sistina da Michelangelo Buonarroti tra il 1536 e il 1541³⁴. L'opera di Michelangelo, in quanto esempio (sommo) di pittura sacra, possiede un peso culturale e sociale intrinseco, ovvero una capacità di

³³ Pratt, più cautamente, si limita, sulla base di altri parametri, a sostenere la superiorità dei Led Zeppelin sugli Aerosmith. Ma, anche qui, mi sembra che non vi siano fondamenti solidi per avallare una siffatta conclusione, se non eventualmente tirando in ballo fattori extra-estetici come l'influenza storica, il cui peso in una valutazione complessiva non è a mio avviso equiparabile a quello posseduto dalle componenti formali ed espressive.

³⁴ L'esempio è tratto da N. Carroll, *On criticism*, Routledge, New York and London 2009, pp. 191-196.

raccontare con straordinaria profondità la sua epoca, che la rende sovrastante rispetto a un racconto o un episodio televisivo che mira (pur con intelligenza) al puro intrattenimento. Una valutazione di questo tipo richiede al critico una competenza non solo nella forma d'arte di sua principale pertinenza, ma anche, *in primis*, nelle altre forme o generi con cui si stabilisce un raffronto, e in secondo luogo, negli importi culturali e sociali dell'arte nelle sue diverse manifestazioni e diramazioni stilistico/categoriali. Si tratta di un compito che complica ulteriormente la già idealizzata figura del critico umano³⁵, e che aggiunge tratti relativi alla discriminazione di elementi – l'originalità o la seminalità storico-artistica, la capacità di raccontare e al limite modificare la vita culturale e sociale, la stimolazione attiva e potenziante delle capacità cognitive dei fruitori, e così via – il cui peso in una valutazione artistica secondo alcuni riveste un ruolo marginale³⁶.

Si può allora vedere se, limitando l'attenzione agli aspetti più propriamente estetici, ovvero formali ed espressivi, sia possibile effettuare un confronto classificatorio trans-categoriale del tipo suggerito da Carroll. Una buona idea è quella di mettere a confronto due generi appartenenti alla medesima forma d'arte, e circoscrivere l'attenzione a un nucleo di proprietà che di conseguenza condividono. A prestarsi a una siffatta comparazione sono i generi musicali del pop e della classica. L'attenzione alla struttura – al modo in cui le unità musicali, dalle più piccole (singole note o accordi o battiti) a quelle più grandi (melodie, cellule ritmiche, regioni armoniche), evolvono, si sviluppano e si intrecciano – costituisce infatti il requisito primario che si richiede all'ascoltatore di qualsiasi brano musicale, sia esso una canzone o un

³⁵ È proprio per risolvere il problema della idealità del critico che taluni commentatori, come Levinson, hanno proposto di relativizzarne i tratti a generi e forme circoscritte. Cfr. J. Levinson, "La norma del gusto di Hume: il vero problema", in J. Levinson, *Arte, critica e storia. Saggi di estetica analitica*, tr. it. di F. Focosi, Aesthetica, Palermo 2011, p. 175.

³⁶ A pensarla così sono ad esempio A. Goldman, M. Budd e M. Beardsley.

quartetto d'archi, ed è di per sé (ancor prima dei correlati emotivi che ne derivano) fonte di interesse e di soddisfazione estetica. È dunque legittimo istituire un confronto tra le proprietà formali estetiche – coerenza interna, complessità strutturale, presenza di uno sviluppo intellegibile – e quelle non-estetiche (dalle quali le prime dipendono per il carattere e l'intensità) – come la variazione e l'elaborazione tematica, la struttura ritmica, la modulazione armonica, il contrappunto – tipicamente possedute da brani esemplari appartenenti ai due generi, e stabilire di conseguenza una gerarchia interna alla forma d'arte musicale. Ora, è piuttosto evidente che le suddette caratteristiche e qualità occorrono più frequentemente, e si manifestano a un grado più alto, nelle composizioni classificabili come musica classica che non nei brani pop³⁷; da cui seguirebbe che qualsiasi buon brano classico sarà intrinsecamente superiore alla più riuscita canzone rock. Ma, avverte giustamente Stephen Davies, le proprietà formali non devono essere considerate solo in sé, ma anche (anzi, soprattutto) in funzione del carattere espressivo che attraverso esse un dato brano riveste³⁸. Alla luce di ciò, l'eventuale maggiore semplicità di una canzone pop rispondente al solito schema che alterna in maniera ripetitiva strofa e ritornello acquisisce un valore diverso se messa al servizio della comunicazione di un contenuto (ad esempio, un improvviso innamoramento, l'intrattenersi affettuoso col proprio bambino, il passeggiare per i vicoli

³⁷ Una tale conclusione, facilmente verificabile all'orecchio (ascoltando brani appartenenti ai due generi e registrando l'impegno percettivo di volta in volta coinvolto) e all'occhio (dando uno sguardo ai relativi spartiti), è sottolineata ad esempio da Alperson e Baugh (cfr., rispettivamente, P. Alperson, "On musical improvisation", *Journal of aesthetics and art criticism*, 43, 1984, pp. 17-29; B. Baugh, "Prolegomena to any aesthetics of rock music", *Journal of aesthetics and art criticism*, 51, 1993, pp. 23-29).

³⁸ Cfr. S. Davies, "Rock versus classical music", *Journal of aesthetics and art criticism*, 57, 1999, p. 195.

della propria città³⁹) la cui forma adeguata di espressione – stabilita dalle convenzioni operanti nel genere di pertinenza – non può essere quella di una sonata per pianoforte. L’assolvimento di siffatte funzioni espressive, a partire dal quale si può dare una valutazione completa di un brano musicale, non può peraltro prescindere da altre proprietà che non si lasciano ridurre a tratti puramente formali: Bruce Baugh cita ad esempio, a supporto della peculiare forza del rock (a sua volta un sottogenere della musica popolare), la preminenza della dimensione materica del suono (che si manifesta attraverso timbri “sporchi”, ottenuti da strumenti come la chitarra elettrica), l’accentuazione del profilo ritmico nel suo aspetto di pulsazione incalzante e viscerale, la varietà di *nuances* espressive concesse all’interprete (di contro alla maggiore fedeltà richiesta agli esecutori di musica classica nei confronti dello spartito, in cui sono specificati un gran numero di dettagli che guidano la *performance*)⁴⁰. Senza considerare poi quanto la validità di un testo possa nobilitare l’accompagnamento musicale, oltre a essere a sua volta prezioso e reso emotivamente più toccante da questo.

Si potrebbe in ultimo salvare l’ipotesi di una gerarchia tra generi musicali appigliandosi alla maggiore finezza dei sentimenti che la musica classica, in virtù della sua superiore elaborazione formale, è in grado di veicolare; e dunque facendo leva sulla inarrivabile profondità espressiva che comprensibilmente le si attribuisce. Jerrold Levinson ha in tal senso argomentato a favore della possibilità che emozioni complesse, come la speranza, possano essere espresse dalla musica (classica o contemporanea, s’intende; nella fattispecie, egli fa riferimento a un passaggio contenuto nell’Overture *Le Ebridi*, poema sinfonico scritto da Felix Mendelssohn nel 1830) in virtù di relazioni contestuali intra-

³⁹ Penso, rispettivamente (ma gli esempi potrebbero moltiplicarsi a dismisura), a *Heart* dei Pet Shop Boys, *Isn’t she lovely* di Stevie Wonder, *Under the bridge* dei Red Hot Chili Peppers.

⁴⁰ Cfr. B. Baugh, “*Prolegomena to any aesthetics of rock music*”, cit.

musicali che intercorrono tra passaggi musicali espressivi di emozioni più immediate e semplici (come gioia o tristezza)⁴¹. A un livello ancor più alto, Roger Scruton riconosce alla musica “assoluta”, ovvero alla musica puramente strumentale di tradizione classico-occidentale, la capacità, conseguente alla ricchezza nella costruzione di ogni particolare (sia esso melodico, armonico o ritmico) e nella loro composizione in un tutto organico, di fornire un’espressione, nel linguaggio dei suoni, della nostra aspirazione a una vita ordinata, che superi l’episodicità e le futili contingenze che puntellano la nostra ordinaria esistenza⁴². E tuttavia, in primo luogo, anche in ambito classico (soprattutto dal Novecento ad oggi) si danno esempi di un’estetica “terrena” – la stessa che, secondo Gracyk, caratterizza il rock⁴³ –, che esemplifica un rapporto più diretto con il mondo e stimola un coinvolgimento anche fisico da parte dell’ascoltatore, attraverso, anche qui, l’uso di strutture ritmiche ossessive e pulsanti (pensiamo a Stravinskij, Bartók o, per arrivare ai nostri giorni, a Michael Gordon) e alla matericità del suono (pensiamo a Varese, alla *musique concrète*, a Glenn Branca, e via dicendo). In secondo luogo, poi, come sottolinea Shusterman, esiste un innegabile fascino anche nelle cose effimere, transitorie, immediate (un incontro fugace, il bacio della buona notte, una serata in discoteca), così come non si può negare l’importanza che nelle nostre vite rivestono i problemi ordinari (sofferenze amorose, alienazioni, sesso, droga, violenza); l’averci procurato gratificazioni estetiche, anche fisiche, per le prime, e così pure l’aver dato espressione artistica ai secondi, costituisce un indubbio pregio dell’arte (e soprattutto della musica) popolare, che risul-

⁴¹ Cfr. J. Levinson, “Hope in the Hebrides”, in J. Levinson, *Music, art and metaphysics. Essays in philosophical aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca 1990, pp. 336-376.

⁴² Cfr. R. Scruton, “The decline of musical culture”, in A. Neill, A. Ridley (a cura di), *Arguing about art*, Routledge, New York 2008, pp. 121-136.

⁴³ Cfr. T. Gracyk, “Music’s worldly uses, or how I learned to stop worrying and to love Led Zeppelin”, in A. Neill, A. Ridley (a cura di), *Arguing about art*, cit., pp. 137-150.

ta in tal senso complementare, piuttosto che inferiore, alla musica cosiddetta “colta”⁴⁴.

Tutto ciò dimostra che un confronto verticale, inteso come graduazione gerarchica tra categorie artistiche o tra opere appartenenti alle medesime categorie, è assai difficile da praticare. D'altronde, raramente i critici si impegnano in una così scrupolosa assegnazione di codici numerici alle qualità peculiari di un'opera o di un genere. La classificazione, concepita in senso valutativamente carico e verticalmente organizzato, è più che altro – come ci ricorda Carroll – un passatempo per gli appassionati di questa o quell'altra forma d'arte, i quali peraltro spesso finiscono con l'affermare le proprie preferenze all'interno di un gruppo di opere di cui si riconosce unanimemente la bontà artistica; a un vero critico non interessa affatto sapere chi è più geniale tra Mozart e Beethoven, o tra Picasso e Braque⁴⁵. La classificazione può tuttavia rivestire ancora un ruolo proficuo per la valutazione estetica, a patto però di essere concepita in senso neutrale, ovvero come assegnazione di un'opera a una data categoria, la quale è a sua volta definita da uno o più scopi o funzioni e dall'indicazione delle proprietà che sono maggiormente adatte ad assolverli; della cui correlazione costante e reiteratamente efficace danno conto una serie di principî. Ora, inserendo una determinata opera nella sua categoria di appartenenza e commisurandola alle regole che si sono nel tempo affermate e sedimentate come interne a questa, impariamo a prestare attenzione ai tratti pertinenti ed esteticamente rilevanti dell'opera e a comprenderli nel loro significato, il che include anche il capire il ruolo che rivestono rispetto all'intero delle componenti dell'opera. È in questa azione propedeutica

⁴⁴ Cfr. R. Shusterman, “Forma e Funk: la sfida estetica dell'arte popolare, in R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, tr. it. di T. Di Folco, Aesthetica, Palermo 2010, pp. 132-134 e 138-139. Per un approfondimento della questione dei generi musicali, rinvio a F. Focosi, “*De generibus disputandum est*. Ragioni e vantaggi del classificare la musica”, in *Aisthesis*, 2, IV, 2011, pp. 47-59.

⁴⁵ Cfr. N. Carroll, *On Criticism*, cit., pp. 35-36.

al giudizio di gusto che il metaconfronto, nei limiti che gli sono stati ampiamente riconosciuti, rivela la sua utilità: nel fornire cioè al fruitore gli strumenti teorici per avvicinarsi a un'opera d'arte in modo adeguato alle sue proprietà intrinseche, stilistiche e contestuali, e massimamente appagante rispetto alle nostre esigenze estetiche.

Ma, per l'appunto, sono le valutazioni compiute dal gusto sensibile a essere il perno dell'attività critica; da esse si ricavano (per induzione) criteri che ricadono sul gusto stesso sotto forma di aspettative, la cui eventuale soddisfazione va, di nuovo, vagliata esperienzialmente; e qui è il confronto orizzontale a recitare la parte da protagonista⁴⁶. Ciò che le regole ci spingono a cercare, relativamente a un'opera classificabile sotto una data categoria, sono infatti proprietà estetiche e non-estetiche tipicamente associate a questa. Tuttavia, si è visto con Sibley, la correlazione tra le une e le altre è contingente, e la percezione delle prime come frutto di una felice combinazione delle seconde deriva da un atto di gusto, da un'esperienza soggettiva marcata da particolari sensazioni ed emozioni. Ora, venendo a contatto con opere in qualche modo – ovvero, per affinità stilistiche, vicinanza culturale, comunanza d'intenti, e via dicendo – imparentate con l'opera su cui vogliamo esprimere un giudizio, e prestando attenzione alle relative caratteristiche non-estetiche, acquisiamo familiarità con le proprietà estetiche che ne derivano; impariamo a comprenderle, ovvero a coglierne quelle sfumature affettive di cui ci parlano Hume e Gerard e ad apprezzarne l'integrazione rispetto al tutto organico (la bellezza, secondo una sua accezione normativa)⁴⁷; e infine cogliamo la peculiarità

⁴⁶ Una tale centralità del gusto e del sentire comparativo (affermata a più riprese da Morpurgo-Tagliabue) si riallaccia peraltro a quanto altrove sostenuto da Hume: «la bellezza, sia morale che naturale, è più propriamente sentita, che percepita con l'intelletto» (D. Hume, *Ricerche sull'intelletto umano e sui principî della morale*, tr. it. a cura di M. Dal Pra, Laterza, Bari 1957, p. 184).

⁴⁷ Sull'accezione normativa della bellezza in quanto contrapposta a una descrittiva, cfr. S. Velotti, *La filosofia e le arti. Sentire, pensare, immaginare*, Laterza, Roma-Bari 2012, p. 142.

dell'istanziamento delle proprietà estetiche in questione nell'opera data, secondo la particolare conformazione di questa. È così che il confronto, come suggerito dai vari Sibley, Vaida e D'Angelo, e come recentemente ribadito da Carroll, rende un valido servizio all'attività del critico: nel mostrare al fruitore diverse esemplificazioni di soluzioni più o meno efficaci a problemi artistici comuni, e nell'utilizzare una certa opera «per gettar luce sulla struttura di un'altra opera d'arte»⁴⁸.

Un esempio conclusivo ci aiuterà a meglio capire come, nel concreto, tale intreccio di pratiche comparative si espliciti. La scorsa estate mi sono recato alla Rocca Roveresca di Senigallia a visitare una mostra



Figura 1 - T. Pericoli, *Sopravena*, 2008, olio e pastelli su tela.



Figura 2 - M. Giacomelli, *Paesaggi marchigiani*, 1975-1985, foto b/n.

che già dal titolo stuzzicava la mia curiosità: *Graffiature. I paesaggi di Tullio Pericoli e Mario Giacomelli*. Si tratta di due artisti che condividono l'humus culturale – entrambi marchigiani e attivi nella seconda metà del Novecento – e che hanno operato nella arti visive, seppure l'uno nella pittura e nell'illustrazione, l'altro nella fotografia; ragioni, queste, che rendono un loro accostamento senz'altro legittimo.

Ma non sono state solo queste vicinanze esteriori, queste intersezioni classificatorie (in senso descrittivo) ad aver spinto i curatori a orga-

⁴⁸ N. Carroll, *On Criticism*, cit., p. 187.

nizzare la mostra: essi hanno senz'altro avvertito anche un'assonanza nel modo in cui i due artisti, pur nella specificità dei mezzi adoperati, hanno dato corpo al loro sentimento verso i paesaggi delle campagne marchigiane che così profondamente hanno segnato le loro esistenze; ed esponendo fianco a fianco le loro opere hanno aiutato gli spettatori a meglio afferrare questo comune sentire. Ecco infatti che, nel distogliere lo sguardo da un paesaggio di Pericoli e voltarci ad ammirare una foto di Giacomelli, per poi tornare a un'altra opera del pittore ascolano, prendiamo mano a mano consapevolezza di caratteristiche (non estetiche, per usare il lessico analitico) comuni che a una prima e isolata vista rischiavamo di non mettere bene a fuoco, e ne percepiamo la portata (estetica) in termini espressivi, formali e simbolici: i graffi materici che solcano la terra in profondità, e che hanno «il senso delle vene», delle «pieghe», dei «calli che i contadini hanno nelle mani»; la significativa, ricorrente assenza del cielo e dell'orizzonte e la predilezione per l'inquadratura verticale della terra lavorata, stratagemmi per condurre il nostro sguardo alle geometrie della terra, alla sua poetica alternanza di appezzamenti striati e di ampie distese; l'evidente legame con l'astratto, che apre la mente a ulteriori accostamenti (Giacomelli che guarda a Burri, Pericoli che si ispira a Klee)⁴⁹. Non solo: un tale incrocio di sguardi ci fa meglio avvertire la diversa maniera in cui i due artisti, nel rispetto delle distinte personalità e degli specifici mezzi che si offrono loro, restituiscono le suggestive qualità (di nuovo, formali, espressive e simboliche) che essi colgono nelle colline marchigiane – la spazialità confortante delle ampie e tonalmente omogenee distese di Pericoli, ravvivate qua e là da delicati slanci cromatici e da evocativi scorci disegnati a matita, di contro alla drammaticità chiaroscurale di Giacomelli –; e, dunque, ci aiuta a stimarne il rispettivo valore, essendo

⁴⁹ Per una ricognizione più dettagliata di tali raffronti, cfr. il catalogo della mostra *Graffiature. I paesaggi di Tullio Pericoli e Mario Giacomelli*, pubblicato dal Comune di Senigallia.

questo legato al possesso e alla combinazione di quelle proprietà che permettono l'assolvimento delle funzioni che la pittura e la fotografia, incrociandosi nel sottogenere della rappresentazione figurativa del paesaggio, condividono. In questa vantaggiosa ricalibrazione degli strumenti percettivi, affettivi, immaginativi e intellettivi di cui il giudizio estetico/artistico si serve, risiede l'obiettivo ultimo del confronto.