

ANNO LI, IV SERIE
N° 25, 1/2023

STUDI DI ESTETICA

Rivista fondata da Luciano Anceschi

IL GUSTO COME ESPERIENZA NELL'ESTETICA DI DAVID HUME

a cura di Andrea Gatti

COMITATI E REDAZIONE

EDITORIAL BOARD

Fernando Bollino, Honorary chairman (Bologna), Francesco Cattaneo (Bologna), Simona Chiodo (Milano Politecnico), Annamaria Contini (Modena e Reggio Emilia), Paolo D'Angelo (Roma Tre), Giuseppe Di Giacomo (Roma La Sapienza), Elio Franzini (Milano Statale), Andrea Gatti, Deputy editor (Ferrara), Carlo Gentili (Bologna), Tonino Griffero (Roma Tor Vergata), Luca Marchetti (Roma La Sapienza), Giovanni Matteucci, Editor in chief (Bologna), Rita Messori (Parma)

INTERNATIONAL BOARD

Arnold Berleant (Long Island University), Georg Bertram (Freie Universität Berlin), Emily S. Brady (Texas A&M University), José Jiménez (Universidad Autónoma Madrid), Ignasi Roviró Alemany (Universitat Raimon Lull Barcelona), Martin Rueff (Université de Genève), Baldine Saint Girons (Université Paris Ouest Nanterre La Défense), Victor I. Stoichita (Université de Fribourg), Lambert Wiesing (Friedrich-Schiller-Universität Jena), Christoph Wulf (Freie Universität Berlin), Jean-Jacques Wunenburger (Université Jean Moulin Lyon 3)

REDAZIONE

Fabrizia Bandi (Milano Statale), Agostino Bertolotti (Bologna), Eleonora Caramelli, Editorial coordinator (Bologna), Gianni de Nittis (Modena e Reggio Emilia), Mario Farina, Communication manager (Venezia IUAV), Serena Feloj (Pavia), Alice Giuliani (Modena e Reggio Emilia), Gioia Laura Iannilli, Associate editor (Bologna), Danilo Manca (Pisa), Lorenzo Manera (Modena e Reggio Emilia), Stefano Marino (Bologna), Serena Massimo (Roma), Giulia Maria Milli (Pavia), Alessandro Nannini (Bologna), Marco Tedeschini (Roma), Elettra Villani (Bologna), Giulia Zerbinati (Bologna)

CONTATTI

Dipartimento di Filosofia e Comunicazione
via Zamboni, 38 - 40126 Bologna
Tel 051/2098366 - fax 051/2098355
Email: sde@mimesisedizioni.it

SITO WEB

<http://mimesisedizioni.it/journals/index.php/studi-di-estetica>
Responsabile tecnico: Ermanno Peressini
Email: web@mimesisedizioni.it

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Issn: 0585-4733

Issn digitale: 1825-8646

Iisbn: 9791222303079

© 2023 – MIM EDIZIONI SRL

Piazza Don Enrico Mapelli, 75

20099 Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 21100089

Sommario

Introduction. David Hume's epistemologies of aesthetic experience <i>Andrea Gatti</i>	1
La "scienza della natura umana" di Hume e la bellezza dal <i>Trattato ai Saggi</i> <i>Eugenio Lecaldano</i>	15
Experience, epistemology and taste in Hume's aesthetics <i>Timothy M. Costelloe</i>	39
David Hume, aesthetic properties, and categories of art <i>Theodore Gracyk</i>	59
Dalla regola alla critica. Il concetto di "gusto" e la funzione della filosofia in David Hume <i>Giovanni Battista Soda</i>	83
Gusto, teorie della ricezione e competenze critiche. Alcune possibili tracce (e letture) di David Hume nel Novecento <i>Giacomo Fronzi</i>	107

Miscellanea

<i>Pas une fois pour toutes</i> . Pensée et création: Gilles Deleuze et le non- commencement de la philosophie <i>Sara Cocito</i>	135
---	-----

Engineered humans
Simona Chiodo 157

Children, time, and the sublime. New perspectives in
educational aesthetics
Francesca D'Alessandris 183

Recensioni, rassegne, autopresentazioni, note

Grant Tavinor, *The aesthetics of virtual reality*,
New York-London, Routledge, 2022, pp. 166
Fabrizia Bandi 207

William S. Allen, *Adorno, aesthetics, dissonance. On dialectics in
Modernity*, New York, Bloomsbury Publishing, 2022, pp. 272
Elettra Villani 211

D. McIver Lopes, B. Nanay, N. Riggle, *Aesthetic life and why
it matters*, New York, Oxford University Press, 2022, pp. 103
Gianni de Nittis 216

Informazioni

“Studi di estetica” si propone come luogo di analisi e storia delle idee estetiche, con particolare attenzione agli studi e alle nuove prospettive avanzate in ambito nazionale e internazionale. La rivista promuove il dibattito teorico e storiografico fra le diverse tendenze critiche che animano l’indagine contemporanea, intende favorire gli scambi interdisciplinari e sviluppare relazioni anche coi campi più prossimi e affini all’estetica filosofica.

Peer review

I criteri di peer-review contribuiscono in modo essenziale allo sviluppo e all’ampliamento di un network scientifico coerente e rigoroso e offrono garanzia certa della qualità del lavoro degli autori e delle istituzioni che li supportano.

Pertanto “Studi di estetica” prevede che rimangano anonimi durante il processo di revisione sia gli autori che i revisori; questi ultimi vengono scelti in base alla loro autorevolezza e competenza nei propri campi d’indagine.

Call for papers

Gli autori che intendono proporre contributi alla rivista sono tenuti a seguire le norme editoriali pubblicate nel sito di “Studi di estetica” al seguente indirizzo web: <http://mimesisedizioni.it/journals/index.php/studi-di-estetica/pages/view/callforpapers>

Andrea Gatti

Introduction. David Hume's epistemologies of aesthetic experience

Abstract

When used with regard to aesthetic inquiries prior to the nineteenth century, the concept of "aesthetic experience" is subjected to the criticism of those who consider its a posteriori application illegitimate. At the same time, it seems undeniable that the concept was already present and developed during the 18th century: in particular, among British empiricists. For David Hume, the concept of experience results for many reasons foundational to his aesthetic reflection, especially when analyzed from the perspective of relation/contrast with the question of aesthetic judgment, alongside with the complex dialectical tension to which it gives rise between subjective aesthetic judgment and objective critical evaluation, individual appreciation and social taste, rational and sentimental reaction.

Keywords

David Hume, Aesthetic experience, Taste

Received: 07/05/2023

Approved: 12/05/2023

Editing by: AG

© 2023 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.
andrea.gatti@unife.it (Università degli Studi di Ferrara)

I. *Some preliminary remarks*

In his *Enquiry concerning human understanding* (1748), David Hume describes the value of experience as follows:

There are a number of circumstances to be taken into consideration in all judgments of this kind; and the ultimate standard, by which we determine all disputes, that may arise concerning them, is always derived from experience and observation. Where this experience is not entirely uniform on any side, it is attended with an unavoidable contrariety in our judgments, and with the same opposition and mutual destruction of argument as in every other kind of evidence. (*EHU*: 81)

In mentioning the relationship between experience and judgment, and the controversies it raises in historical and theoretical terms, this passage offers a useful starting point for reconsidering the meanings the two concepts – especially the former – take on in David Hume's work.

What was thought worth revisiting are the characters, values, and functions Hume attributes to experience not only in the general framework of his "science" of human nature, but also in his inquiry of experience from an aesthetic perspective and in its relation to judgment and aesthetic pleasure. These concepts in Hume must be kept separate despite the sometimes ambiguous similarities of the epistemologies concerning them (Gatti 2011). In Hume's aesthetics, the notion of experience in particular takes on meanings that cannot be flattened to a single definition; on the contrary, in its complex structuring, it actually represents almost an *apax* within 18th-century European aesthetic thought. The preliminary idea that gives rise to this inquiry is that the concept of experience is a kind of core around which other aspects of Hume's aesthetics seem to coagulate; and that it represents in a sense the borghesian *aleph* from which the nature and value of those concepts can most conveniently be observed.

According to a very personal rhetorical strategy which consists in asserting in the premise what will be questioned in the space of a few lines, Hume sets as the foundation of his own mature aesthetics (the one, to be clear, of the *Essays*) the idea that "beauty" is the objectified definition of an individual feeling of pleasure or displeasure which would therefore intervene to define the formal value of the contemplated object or work of art.

Limited to this definition and these aspects, however, Humean theory would be deprived of some of its most vivid and stimulating elements, which proved so fruitful *in sé* and for subsequent aesthetic thought; nor would it adequately account for the tensions that actually inform aesthetic experience according to the Scottish philosopher. Subject-object,

individual-society, reason-sentiment, nature-culture are contrasting issues that the philosopher seeks to dialectically recompose into a coherent unity through conceptual tools drawn from the fields of historicism, theory of mind and social science, among others.

It is often repeated that Hume's aesthetics proceeds to a critical revision and systematization of the theories and debates that had animated the first half of the 18th century; however, never before him had the question of aesthetic experience been subjected to such a thorough attempt to define it. Exemplary in this regard is the question of the assumptions of that particular kind of experience that leads to the definition of beauty, divided between cognitive processes and free sensibility. At the lens of Humean reflection, it is possible to reconstruct the fluctuating trends of thought that inform the many investigations into taste and beauty addressed throughout the first half of the 18th century by its leading theorists, from John Dennis to Joseph Addison, Lord Shaftesbury to Francis Hutcheson, William Hogarth to Edmund Burke.

Indeed, the idea of an aesthetic experience based on "feeling" as an index of specific formal qualities of the objects became more and more firmly established during the 18th century but not without opposition and contrast, and such controversial characters were dealt with also by Hume in his essay *Of the standard of taste* (1757); but even at the beginning of the century there were those who warned that mere individual reaction in no way could be taken as a criterion for judgment. Lord Shaftesbury, for example, in *The moralists* III 2 (1709) had first postulated the existence of an *inward eye* by which even an infant is immediately aware of the aesthetic quality of forms (Shaftesbury 1999b: 111). Yet, he had seen in that natural sensitivity the simple premise for the development of true taste that can only be achieved through the mediation of volition and reason:

What difficulty to be in any degree knowing! How long e'er a true taste is gained! How many things shocking, how many offensive at first, which afterwards are known and acknowledged the highest beauties! For it is not instantly we acquire the sense by which these beauties are discoverable. Labour and pains are required, and time to cultivate a natural genius, ever so apt or forward. But who is there once thinks of cultivating this soil, or of improving any sense or faculty which nature may have given of this kind? (Shaftesbury 1999b: 104-5)

Shaftesbury had insisted on this distinction between the natural sense of beauty and taste only to argue for another distinction that was perhaps more important to him: that between goodness and natural virtue, which are presented respectively in the same terms of natural premise and

progressive intellectual development that fosters the conscious exercise of moral judgment and action (Gatti 2000: 27-46): “And in this case alone it is we call any creature worthy or virtuous”, reads *An inquiry concerning virtue, or merit* I.iii.3 (1699), “when it can have a notion of a publick interest, and can attain the speculation or science of what is morally good or ill, admirable or blameable, right or wrong” (Shaftesbury 1999a: 204).

In this sense, Francis Hutcheson, who took from Shaftesbury the idea of a natural sense of beauty and carried it beyond the rationalistic limits within which the latter had endeavored to keep it, put forward the idea of an *internal sense* which, prompted by the aesthetic properties of the object, would react like any other human sense to the external action of the forms in terms of qualitative recognition (Hutcheson 1725: 7). And although he related that subjective reaction to an objectified formal source such as *unity in variety* (ivi: 15-7) Hutcheson was among the most adamant in upholding the subjective character of aesthetic evaluation, in accordance with a sensistic stance, so to speak, that finds not many other counterparts in 18th-century British thought.

Decidedly informed about the ongoing aesthetic debate in his own time, Hume intervened in the discussions then underway in an attempt to resolve the issue of the complex intersection of feeling and reason in the process of aesthetic evaluation, reluctant, like Shaftesbury, to invalidate the reflexive action of the latter in favor of the spontaneous motions of the former. For this reason, that same judgment which seems to be entrusted to individual sentiment both by philosophy and by common sense, is actually made by Hume to depend for its legitimacy on external and “general” rules. These guarantee not only the validity of the judgment, but also the legitimacy of the feelings involved in the aesthetic experience, which thus takes on characters and values thoroughly discussed by the authors of the essays presented here.

I have tried to show in an earlier study (Gatti 2011) how Hume’s aesthetics allows the concept of experience – conceived not in its contingent actualization (“I am having an aesthetic experience”), but as a past acquisition useful for recognizing here and now the formal qualities of the object – to be taken according to two distinct meanings: 1. experience as familiarity with the kind of beauty on which (formal) judgment is called upon: a notion that responds to Hume’s prescriptions regarding the requirements of the perfect critic; 2. experience as “lived life”, that is, as the acquisition of existential knowledge that enables us to understand and welcome in a more heartfelt and participatory way the emotional content of the poem or painting or piece of music submitted to our judgment.

This second point also finds correspondence in *Of the standard of taste*, where the feelings that make us lean toward one particular author or genre are said to change over the course of a lifetime for reasons that can implicitly be traced to the background of experiences available to readers or observers at different periods of their lives: "A young man, whose passions are warm, will be more sensibly touched with amorous and tender images, than a man more advanced in years, who takes pleasure in wise, philosophical reflections concerning the conduct of life and moderation of the passions. At twenty, Ovid may be the favourite author; Horace at forty; and perhaps Tacitus at fifty" (*SOT*: 193).

It seems to me that these different conceptions of "experience" may also imply a differentiation of aesthetic evaluation, which can be divided into *approval* and *appreciation* depending on whether the experience occurs on a purely cognitive or also on an emotional level (Gatti 2011: 138-40). In the former case, judgment may concern the eminently formal elements of the work; in the latter, content and emotions communicated by the work and intimately shared and felt by the viewer intervene to intensify the aesthetic experience. Only in cases where these emotions are commensurate with the value of the work universally recognized by "experienced" critics do they legitimately contribute to the completeness of the aesthetic experience.

II. *The development of Humean aesthetics*

What has been said so far is too brief a summary of a problem – the dynamics and processes involved in aesthetic experience – that runs through the overall development of Hume's aesthetic thought, and finds a much more complex and thoughtful treatment in his writings. It is for this reason that, in order to show the evolution of Hume's thinking in its foundational aspects, the aesthetics of sympathy in the *Treatise* is often compared with the greater variety and complexity of topics covered in the later *Essays*. In this regard, Eugenio Lecaldano calls into question such an evolutionary interpretation of Hume's aesthetics, and tries to show how, and to what extent, certain distinctions or asymmetries in the various phases of Humean thought can nevertheless be traced back to a unified and coherent theoretical line. In his view, the aesthetic essays of the 1940s-50s would thus represent the development of the theoretical and methodological premises programmatically advanced in the *Treatise on Human Nature* (1739-40), and his research on taste must be referred to the philosopher's professed

intention of keeping his philosophical inquiry within the “science of human nature”. The purpose, advanced by Hume in his famous “Advertisement” to the first edition of the *Treatise*, to devote the later parts (in fact, never realized) of the work to criticism as well as morality and politics (THU: 2) was not properly aborted; it came to maturity over the next two decades in a new, less systematized and more autonomous form, adopted by Hume after the notorious failure of the *Treatise* in the aftermath of its publication, due – according to its author – to the overly specialized and unpopular style of his early work. Continuity should then be sought in the methodological process, aimed at building a science of man on a firmly empirical basis, given the impossibility of defining in metaphysical terms the essence of mind no less than the reality of the external world.

The Humean idea of beauty that emerges from the *Treatise* consists not only of a feeling of pleasure or displeasure that accompanies such passions as pride, humility, love, and desire; but also binds primarily to the imagination, which has a strong bearing on the approval, for example, of objects whose usefulness is easily conceived even if they do not present particular aesthetic qualities to the senses. Both assumptions were later adapted to the theoretical system of the later essays, but from the standpoint of methodological approach Lecaldano notes that the writings following the *Treatise* present “analytical elaborations” but no “substantial changes” compared to his first work (*infra*: 24), running from historicist perspectives, for example in *Of the raise and progress of the arts and sciences* (1742), to political-commercial considerations, as in *Of refinement in the arts* (1742). Nevertheless, it is especially in the psychologistic approach of the essays *Of the standard of taste* and *On tragedy*, both included among the *Four Dissertations* of 1757, that a continuity with the science of human nature of Hume’s early work seems to persist. And it is precisely the entire arc of development of Humean aesthetics that Lecaldano seeks to summarize, up to its later theoretical phase, in which part of the Scottish philosopher’s most fruitful reflection is innervated.

Of course, such analysis is not carried out only in terms of continuity and consistent development. On the contrary, it does not fail to point out some inconsistencies or flaws in the Humean system, identifying a controversial point precisely in the empiricist assumption that, according to much of the critical literature, underlies Hume’s aesthetics. It lurks where the philosopher addresses the question of the moral implications of the artistic work.

The well-known passage in which Hume observes that those texts which describe deplorable customs and habits without blaming epithets

are to be condemned, writes Lecaldano, shows how much the philosopher assumed a normative and moralistic attitude towards the work of art, confusing “is” with “ought”. This exposes him to the same criticism he himself addressed in the *Treatise* to the defenders of prescriptive ethics built on the same logical *non sequitur*. Lecaldano’s interesting observation shows on the one hand that the relationship between aesthetics and morality was still a relevant issue in the second half of the 18th century; on the other hand, it reveals how a rigorous application of Humean principles can bring to light less obvious aspects in the structure of his theoretical system.

III. *Individual and social values in Hume’s concept of experience*

In order to understand the role of aesthetic experience in Humean reflection, it is not inappropriate to preliminarily make some conceptual specifications. Timothy M. Costelloe directly addresses this issue by pointing out that the notion of experience in Hume implies both subjective and objective valences. Experience presents a private dimension accessible to the subject alone, who has personal awareness of the contents of his own perception and thought. At the same time, however, it seems not only to consist of those self-referential contents, but also to involve “social” elements such as historical-cultural mediation, shared mindset and language. In these terms, the distinction between individual and social epistemology discussed by Goldman and O’Connor (2021) can usefully be applied to Hume’s thought in order to show how the social value of experience in his theoretical system is greater than his empiricism has led to believe so far. Costelloe admits that it would perhaps be anachronistic to claim that Hume was advancing a full and conscious proposal for social epistemology in the terms advanced by Goldman and O’Connor. However, some passages in his works do not stray too far from the demands of social epistemology, such as the role of others in the formation of individual beliefs and opinions (Traiger 2010), and the presence in the *Treatise* itself of “trans-individual” language according to which the philosopher speaks in terms of “our experiences”, and “we learn thus...” (*infra*: 44). For Hume, much of what we know and believe often depends on what is stated or reported by others. And what happens in the realm of experience in general is also reflected in that of aesthetic experience, and in the notion of taste in particular. The famous episode of Sancho’s hogshead (*SOT*: 186) highlights, on the one hand, the objective component of aesthetic experience, which emerges from the fact that a more reliable standard of evaluation (that of

the two experts) exists regardless of whether someone rejects it or ignores it on the basis of mere personal impression; on the other hand, it shows that the truth of judgment is promoted not on the individual level but on publicly verifiable facts (the finding of the objects at the bottom of the hogshead). Thus, the verdict of the real critic, like testimony in general, becomes a source of our knowledge and subjective judgment regarding the aesthetic value of something. Both can change depending on the critic's positive or negative opinion, especially when this is demonstrated on objective grounds: such might be the case when an art expert tells us that we are admiring a painting that is actually a bad copy of a far better original. Costelloe observes that even common sense in Hume is considered according to two different hermeneutics. The first holds that there is no dispute over taste and that beauty is defined by individual feeling, and this can be seen as a kind of subjective epistemology; an opposite kind of common sense, on the other hand, refers to a generally accepted critical tradition and reflects the shared idea that some artists are better than others.

The dialectical overcoming of the opposition between individual and social, however, occurs through the second moment: the standard of taste referred to by Hume is formed through the observation of what "has been universally found to please in all countries and in all ages" (*SOT*: 184). The figure of the true critic himself is fundamental to understanding this process, because it is with his peers that he forms the standard of taste; and the testimony of the expert, where his verdict proves true, forms the belief and knowledge of others. Of course, the correspondence between testimony and true critic may be subject to criticism, but for Costelloe it remains certain in the end that, unless there are well-founded grounds for questioning it, we tend to trust critics and their verdict. Finally, the critic's own freedom from prejudice consists in silencing personal aversions or inclinations in order to express an impartial and generally agreeable opinion.

IV. *Hume's contextualism*

Crucial to contemporary inquiry into the nature of aesthetic experience is the question of the aesthetic and nonaesthetic properties involved in judgment. In the essay presented here Theodore Gracyk reads Hume as an *ante litteram* defender of complex contextualism concerning aesthetic properties, and a forerunner of the theories of Kendall Walton, who in *Categories of Art* (1970) offered one of the most relevant and thorough investigations on the subject.

Elements of continuity between the two authors are found in the idea that aesthetic perception changes according to the psychological differences of viewers. Familiarity with a certain kind of beauty makes perception finer (and more reliable) and, to this end, it can be educated and refined through practice. What Hume and Walton have in common is the idea – attesting to their contextualism – that historical data about artwork are nonaesthetic properties underlying aesthetic ones. In *Of the standard of taste* Hume actually warns that it is necessary to place a work historically within its own time in order to provide an evaluative perspective that is not affected by the prejudices of decidedly changed views regarding content or style (*SOT*: 190).

It is precisely a contextualist sensibility – more developed in the experienced critic – that gives validity to the judgment, since to disregard historical data about the work of art would mean failing to grasp its standard, contra-standard and variable nonaesthetic properties and, consequently, its aesthetic properties as well. This would invalidate a reading of Hume as an exponent of an *ante litteram* form of aesthetic empiricism, according to which the evaluation of a work of art involves only the visible elements and not the historical circumstances underlying it.

A relevant question addressed by Gracyk concerns the role of imagination in aesthetic experience. Referring to Stephanie Ross' assertion that imaginative fluency should be added to the requirements of the Humean true critic (Ross 2020), Gracyk points out that this assumption is actually already present in *Of the standard of taste*. Speaking about artistic creation, Hume actually warns that rules should not restrain the artist's imagination; on the other hand, from the point of view of fruition, Hume argues from Sancho's hogshead anecdote that the delicacy of the true judge's sentiment essentially coincides with the delicacy of imagination, a "metaphorical" name for taste (*infra*: 70). Such delicacy is not connatural to man, being the result of education and training aimed at developing the ability to detect the aesthetic properties of the work of art. "Hume's discussion of delicacy is therefore another variant of the Waltonian position concerning training as a prerequisite to detection of category-influenced aesthetic properties", writes Gracyk. "Consequently, fluency of imagination is built into the traits of true judges" (*infra*: 71).

Gracyk demonstrates that even outside the artistic realm, the aesthetic properties of an object produced by a craftsman, or by nature itself, actually depend on *imagined* non-aesthetic properties, quickly associated with the sight of the object: such is the case with utility as the basis of

aesthetic appreciation. The same can be said in the case of artistic objects, the purpose of which we must “carry constantly in our view” (*SOT*: 190) for a complete understanding of the aesthetic value of the work. It is the imagination that enables us to grasp the intended audience, the author’s purposes, the ends pursued by the work, without which we would fail to understand the reasons for the work’s existence – and for its existence *so-and-so*.

Given the theoretical similarities of Hume and Walton, Gracyk emphasizes at least one point on which the two authors’ views diverge. In Hume the thick concepts are at once descriptive and evaluative, in contrast to the position of contemporary critics, Walton included, who tend instead to deprive those concepts of evaluative connotations. According to Gracyk, the terms of aesthetic properties in Hume have an evaluative character because when a perceptual complex gives rise to a specific emotional response, its aesthetic properties are expressed by terminology which refer to a feeling of approval or rejection. In terms such as “elegant”, “cold”, and “ugly”, description and evaluation are fused together just as they are in our experience of those aesthetic properties. With its complex analysis of the themes briefly summarized here, Gracyk’s essay offers the reader an opportunity to observe the extent to which contemporary aesthetic categories allow for an updated and original reading of Hume’s writings.

IV. *The standard of taste and its dialectics*

The opposition between proponents of objectivist or subjectivist instances has long informed the debate on the notion of aesthetic experience in Hume. Giovanni Battista Soda takes a stand on this issue by rejecting an interpretation of Hume’s aesthetics in terms of rigid subjectivism, as well as the idea that the Scottish philosopher should be seen as the hypostasis of relativist and skeptical positions. Hume’s conception of taste, in fact, does not imply an actual opposition, but rather a dialectical tension between a “sensistic” approach and general norms. To understand this issue, it seems appropriate to proceed in two directions: namely, to ascertain how the human mind comes to establish a rule, or standard, of taste (objectivity); and how this in turn affects the human mind (subjectivity).

Soda argues that in Hume’s philosophy, rules influence and modify human beliefs and actions, which are thus regulated not only by a purely personal vision but also by universally shared canons. General rules arise

from a process of abstraction aimed at removing all that is merely contingent, and they are established on the basis of what the author calls the *tendency* of a set of cases. In the case of the rules of taste, Soda identifies as foundational the aforementioned “end or purpose” of the work (*SOT*: 190), which performs the function of giving unity to its components. The recognition of that end is the proper task of the true critic, whose judgment, formulated on the basis of a general rule, then acts on the mind of the spectator, creating a sort of “belief” which can modify the idea he had of the aesthetic value of an object. In the act of *believing*, the subject agrees with the shared rule: this is how subjective and collective elements, once again, bind together within the aesthetic experience, with all that this entails in terms of education and connections between taste and cultural history.

Hume advances the idea that the whole history of civilization was made possible by laws, which have been replacing the individual whim of the sovereign (cfr. Livingston 1998, and McArthur 2005, both quoted *infra*: 98); in the field of art, progress is made through patterns and prescriptions from tradition that somehow regulate the artist’s personal and free creativity. The prerogative of past models to influence the mindset of the contemporary public and critics is precisely an effect of the dialectical structure of taste, whose subjective dimension is nevertheless maintained in the influence it exerts in turn on the mind and beliefs of the individual.

Even in those essays that do not focus specifically on aesthetics, Hume shows how taste plays a considerable role – along with philosophy – in freeing men from superstition and enthusiasm. In the last section of the *Standard of taste* Hume strives to emphasize that art, when judged according to established rules, can lead to the disdain of religious fanaticism and excesses (especially religious ones) that may have inspired the artist in his composition. In Hume’s work, taste is thus a point of intersection between aesthetic conceptions, ethico-political theories and philosophy of experience.

V. *Hume and contemporary critical trends*

The 18th century was “the century of taste”, according to a famous definition by George Dickie, and the proliferation of essays on aesthetics from that era challenges the historian of ideas, who, far from having a paucity of evidence on that cultural period, actually has far too much.

This proliferation was brought about by the practices of aesthetic judgment that had become increasingly common during the 18th century (the public of the Salons, the spread of popular literature, the new interest of the masses in art). In such turmoil one of the most pressing problems became finding a way to establish the correctness of aesthetic opinions; this issue was addressed by Hume himself, who proceeded to outline a phenomenology of the true critic and its characters or requirements. However, the importance of Hume's reflection in the field of aesthetics can also be measured on his ability to anticipate some critical trends of the 20th century, which Giacomo Fronzi has accounted for by tracing some Humean suggestions in the theoretical systems of Theodor W. Adorno, Hans Robert Jauss and George Dickie.

As for Adorno, a revival of Humean topics can be found in his idea of the critic as a repository of aesthetic truths and reliability in terms of evaluation. In his theory about the listener, Adorno starts from a problem similar to Hume's: finding a method, or rule, that allows the listener to develop a reliable taste and avoid errors in terms of aesthetic evaluation.

The continuity between Hume's standard of taste and Adorno's theory of the social function of the true critic lies in the fact that both authors affirm the rarity of correct taste and the decisive function of criticism in identifying the truth of the artwork, its social value and, in Adorno's case, its possibilities for future developments. For Adorno, all this is hidden deep within the work of art, and only the experienced observer can identify it with certainty. For his own part, the Scottish philosopher also considered it essential to criticism to understand the truth of the work of art, represented by the end or purpose which must be grasped in order to judge its consistent and satisfactory realization by the artist. Further echoes of Humean aesthetics also seem to resonate in Adorno's description of the true critic.

Addressing the issue of the truth and value of the work of art, Jauss engaged in a critical debate challenging Adorno's view of a degenerated aesthetic praxis as a result of the culture industry. In Adorno's view, the omnipotence of the ideological apparatus can be resisted only by works that deny themselves to a general enjoyment; as well as by the solitary spectator who does not participate in the aesthetic pleasure of the masses. On the contrary, Jauss tends to privilege the intersubjective and relational moment of art fruition, and offers a model of aesthetic experience conceived as liberation *from* and *for* something, to be accomplished in the realm of productivity (consciousness creates a world as its own

work), receptivity (consciousness offers the possibility of a different perception of the world), and agreement with the judgment demanded by the work (*infra*: 124). Against the backdrop of this general framework, Fronzi points out that Jauss's aesthetics of reception actually finds an early origin in Hume, whose work bears witness to a decisive shift from the aesthetics of production (typical of many 16th-17th century treatises) to an aesthetics of the "spectator" – although, it must be said, a similar transition has informed 18th-century aesthetic debate since the days of Shaftesbury and Addison.

Finding similarities between Hume's aesthetic thought and Dickie's is somewhat more difficult because, in general, for the philosophers of the 1960s the question of aesthetic judgment was less compelling than that of defining art. But Dickie's institutional theory of art finds a kind of anticipation in what might be called Hume's institutional theory of taste, according to which a work can aspire to be classified as "beautiful" (and our judgment is correct in regarding it as such) if and only if a critical tradition formed by experts endowed with the requisites enumerated by Hume agrees in that verdict. Thus, for both philosophers, although two centuries apart, only at the end of an evaluative process whose protagonists are true "experts" and critics there will be, on the one hand, the definition of a formal datum as "beautiful", and, on the other, its categorization as "art".

In conclusion, much remains to be done to bring out the heterogeneous aspects of Hume's conception of aesthetic experience, if it is to be investigated in its epistemologies, dialectics, evolutions, and anticipations. These aspects have been subjected to an initial systematization here in order to open up further directions of inquiry into Hume's ever-living and compelling thought.

Bibliografia

Gatti, A., *"Il gentile Platone d'Europa". Quattro saggi su Lord Shaftesbury*, Udine, Campanotto editore, 2000.

Gatti, A., *Hume's taste for standards. Experience and aesthetic judgement reconsidered*, "I castelli di Yale. Annali di filosofia", n. 11 (2011: *Hume, nuovi saggi / Hume, new essays*, a cura di P. Zanardi), pp. 131-43.

Goldman, A., O'Connor, C., *Social epistemology*, in E.N. Zalta (ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*, 2021, URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/epistemology-social/>>.

Hume, D., *A treatise on human nature* (1739-40), ed. by D.F. Norton, M.J. Norton, Oxford, Clarendon Press, 2007, vol. 1 (= *THN*).

Hume, D., *An enquiry concerning human understanding* (1748), ed. with an introd. and notes by P. Millican, Oxford, Oxford University Press, 2007 (= *EHU*).

Hume, D., *Of the standard of taste* (1757), in Id., *Essays, moral, political, and literary*, ed. by T.L. Beauchamp, M.A. Box, Oxford, Oxford University Press, 2021, vol. I, pp. 181-196 (= *SOT*).

Hutcheson, F., *An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue*, London, Printed by J. Darby, 1725.

Livingston, D.W., *Philosophical melancholy and delirium. Hume's pathology of philosophy*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

McArthur, N., *Laws, not men: Hume's distinction between barbarous and civilized government*, "Hume studies", n. 31 (2005), pp. 123-44.

Shaftesbury (A.A. Cooper, third earl of), *An inquiry concerning virtue, or merit* (1699), in *Characteristicks of men, manners, opinions, times* (1711), ed. by Ph. Ayres, Oxford, Clarendon Press, 1999, vol. I, pp. 190-274 (= 1999a).

Shaftesbury (A.A. Cooper, third earl of), *The moralists, a philosophical rhapsody* (1709), in *Characteristicks of men, manners, opinions, times* (1711), ed. by Ph. Ayres, Oxford, Clarendon Press, 1999, vol. II, pp. 3-124 (= 1999b).

Traiger, S., *Experience and testimony in Hume's philosophy*, "Episteme. A journal of individual and social epistemology", n. 7/1 (2010), pp. 42-57.

Walton, K.L., *Categories of art*, "Philosophical review", n. 79/3 (1970), pp. 334-67.

Eugenio Lecaldano

La “scienza della natura umana” di Hume e la bellezza dal *Trattato* ai *Saggi*

Abstract

In the “Foreword” to the publication in 1739 of the first two parts of the Treatise on Human Nature, devoted to the intellect and the passions, Hume promised, “If I am fortunate enough to be successful, I will proceed to examine morality, politics and criticism, an examination that will complete this Treatise on Human Nature”. This essay takes a general look at Hume's aesthetic reflection, highlighting its dominant developments and crucial passages, in an attempt to show how the methodological and gnoseological premises for Humean research on the beautiful were already anticipated in the Treatise project itself.

Keywords

David Hume, Aesthetics, Essays

L'Autore di questo contributo è stato invitato in ragione delle sue rilevanti ricerche sul tema della sezione monografica.

Received: 06/03/2023

Editing by: Alice Giuliani

© 2023 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.

md3298@mclink.it (Sapienza Università di Roma)

1. Il contesto metodologico della ricerca di Hume sulla bellezza

Nel corso di tutta la sua vita David Hume conservò aperto l'impegno a fornire una nuova elaborazione dell'idea di bellezza e dei criteri che utilizziamo per formulare giudizi su di essa. Così, già nella "Avvertenza" fatta precedere nel 1739 alla pubblicazione delle prime due parti del *Trattato sulla natura umana*, dedicate all'intelletto e alle passioni, Hume prometteva: "Se avrò la fortuna di riscuotere il successo, procederò a esaminare la morale, la politica e la critica, esame che completerà questo *Trattato sulla natura umana*" (TNU: 3). L'Introduzione che Hume poi pubblicava con i primi due libri del *Trattato* (TNU: 5-10) fornisce indicazioni essenziali a ricostruire la sua concezione di bellezza, giacché vi vengono delineate le ragioni per cui un progresso decisivo nella sua elaborazione poteva realizzarsi ponendola all'interno della "scienza della natura umana".

Con la pubblicazione dei primi due libri del *Trattato* Hume riteneva di poter fornire una prima, accettabile formulazione del suo progetto di porre su nuove basi la filosofia, presentando in modo compiuto e sistematico una "scienza della natura umana". Nel considerare le idee di Hume sulla bellezza, la nostra ipotesi è che egli mai abbandonò nel corso della sua vita questo progetto¹. Piuttosto, si rese spesso conto che quanto aveva fatto non bastava, o doveva essere formulato in modo migliore. Così, ad un cambiamento di stile assistiamo negli anni 1740-41 subito dopo la pubblicazione del III libro del *Trattato*, i cui temi principali lo stesso Hume sintetizzò a fine degli anni '40 nella sua *Ricerca sull'intelletto umano*, distinguendo tra "le differenti specie di filosofia" (RIU: 3-15). Per quello che riguarda i contenuti, il motore centrale della sua indagine fu la necessità di sviluppare nuove aree della scienza dell'uomo. E questa ricerca di compiutezza nella ricostruzione della natura umana sulla base dell'esperienza non venne abbandonata nemmeno quando negli anni Cinquanta e Sessanta Hume si impegnò nella sua ampia *History of England*. Già nel *Trattato* era riconosciuta infatti la centralità, per comprendere la

¹ Prenderemo le distanze da quelle letture di Hume che insistono piuttosto nella chiave ermeneutica di una "frattura", "discontinuità", "abbandono" ecc. Nella lunga storiografia su Hume la tesi della discontinuità è stata ad esempio sostenuta su varie basi e ricordiamo che vi è stato chi lo ha accusato di essere stato mosso dalla mera ricerca di guadagno (Kruse 1939). Questa tesi è stata rifiutata unanimemente da quasi tutti gli storiografi.

natura umana, di spiegare il cambiamento culturale e storico delle sue vicende².

Tra gli elementi di continuità nella ricerca intellettuale di Hume vi sono in primo luogo la sua metodologia e la consapevolezza dei limiti di una scienza dell'uomo quale da lui caratterizzata. Poi sono acquisite fin dal *Trattato*, e non certo abbandonate, le critiche principali mosse da Hume alle concezioni tradizionali e non empiristiche dell'essere umano e la proposta di una nuova immagine dell'uomo come più adeguata. Si trattava di farla valere sul piano sia individuale che sociale: e Hume mise alla prova questa immagine nel corso della sua stessa vita, verificando le libertà e i progressi che ispirandosi ad essa si potevano realizzare nella condotta personale e pubblica³.

Proprio questo tipo del tutto nuovo di filosofia Hume aveva cercato di mettere a punto nelle sue ricerche giovanili e poi negli studi svolti tra Parigi e La Flèche. Egli intendeva riprendere la metodologia sperimentale applicata con successo agli inizi del Seicento da Francis Bacon per quello che riguarda gli eventi fisici e naturali e – come già alcuni esponenti della cultura inglese avevano incominciato a fare – procedere nel “tentativo di introdurre il metodo sperimentale di ragionamento negli argomenti morali”, come recitava fin dal 1739 il sottotitolo del *Trattato*. In particolare, Hume ricordava esplicitamente (*TNU*: 8, nota 1) Locke, Shaftesbury, Mandeville, Hutcheson, Butler, indicando poi con un “ecc.” che non escludeva altri autori. In particolare, non si giustifica l'assenza di Hobbes da questo elenco, tenendo conto della conoscenza che di questo pensatore aveva *le bon David*⁴, il quale però si uniformava a quello spirito dei tempi che considerava impronunciabile lo stesso nome dell'autore del *Leviatano*.

Il metodo, dunque, è quello in vigore in tutte le altre scienze, ovvero “l'esperienza e l'osservazione” (*TNU*: 8). Si tratta di elaborare una “scienza della natura umana” o “scienza dell'uomo”, che Hume concepisce come “sistematica” e di approfondirla fino al punto da poterla chiamare “metafisica”, intendendo con questo termine l'impegno a ricercare la verità “dentro i limiti delle capacità umane” (*TNU*: 6). Un lavoro che non può non richiedere dunque approfondimenti e un modo di procedere lontano da ciò che è “facile e ovvio”.

² Questa linea interpretativa è stata sviluppata ad esempio da Schmidt, in pagine specificatamente dedicate all'estetica (Schmidt 2003: 315-38).

³ È questa l'interpretazione fornita tra l'altro in modo compiuto recentemente da Watkins (2019), alla quale farò riferimento nella mia ricostruzione.

⁴ Sull'ipotesi che lo stesso titolo dell'opera giovanile fosse stata suggerita a Hume dalla lettura di Hobbes cfr. Russell (1985: 51-64).

Questa "scienza della natura umana" secondo Hume deve muovere dalla consapevolezza che ci è "ignota l'essenza della mente al pari di quella dei corpi esterni" (TNU: 8), e che nel procedere "non possiamo mai andare al di là dell'esperienza, e che qualunque ipotesi pretendesse di scoprire le ultime e originarie qualità della natura umana, la dobbiamo condannare senz'altro come presuntuosa e chimerica" (TNU: 8). In questa sua incapacità di raggiungere "i principi ultimi" la scienza dell'uomo è del tutto simile alle altre scienze, la sua specificità è data da uno "svantaggio": "che i suoi esperimenti non li può fare deliberatamente, con premeditazione, e in modo da chiarire a se stessa ogni particolare difficoltà che possa sorgere". Ma restando chiaro che anche questa non "può andare oltre l'esperienza o fondare un principio se non su questa autorità" (TNU: 9), per Hume la soluzione sta nel fatto che "i nostri esperimenti in questa scienza noi li dobbiamo cogliere con una cauta osservazione delle vite umane, così come si presentano comunemente nella condotta (*behaviour*) degli uomini che vivono in società (*company*), negli affari o nei piaceri" (TNU: 10).

Sviluppando poi questa "scienza dell'uomo" si metterà a disposizione degli altri ricercatori "una scienza non inferiore in certezza e molto superiore in utilità ad ogni altra" (TNU: 10). L'utilità è data dal fatto che questa scienza si occupa di quella natura umana con cui tutte le altre scienze sono in relazione più o meno stretta. Occupandoci dunque direttamente della natura umana guadagniamo la "capitale" di tutte le altre scienze (TNU: 7), anche di quelle che a prima vista non sembrano avere direttamente come loro oggetto l'uomo: come accade ad esempio con "la matematica, la filosofia naturale e la religione naturale". Il punto è che anche in queste scienze "progressi" enormi si potranno realizzare disponendo di una "scienza dell'uomo" che permetta di "conoscere a fondo la portata e la forza dell'intelletto umano" e di "spiegare la natura delle idee di cui ci serviamo e delle operazioni che compiamo con i nostri ragionamenti" (TNU: 6). Ma ancora di più su basi solide potremo mettere "le altre scienze più intimamente legate alla natura umana" (TNU: 7). Hume elenca: "la logica, la morale, la critica e la politica", che "comprendono tutto ciò che può importarci di conoscere e che contribuisce al perfezionamento e all'ornamento della mente umana" (TNU: 7).

2. *L'anatomia della bellezza nel Trattato: principi e cause*

In realtà Hume non pubblicò una vera e propria trattazione sistematica della "critica" analoga a quella svolta su intelletto, passioni, morale e

politica, forse proprio perché la sua prima opera non ottenne quel successo che era stato posto come condizione per un suo ulteriore sviluppo. Fallimento fatto dipendere da Hume dalla baldanza giovanile, che gli fece presumere troppo, e dal non aver tenuto conto della difficoltà di ottenere un successo di pubblico presentando in forma compiuta e sistematica – come faceva nel *Trattato* – non solo una serie di intricate distinzioni riguardanti le idee, ma anche ricostruzioni dettagliate del modo in cui gli esseri umani, nella loro vita quotidiana, ragionano intorno ad esse. Non era dunque il contenuto del *Trattato* che andava abbandonato, ma piuttosto lo stile, e in particolare la forma della trattazione sistematica. Dopo la pubblicazione del terzo libro del *Trattato* sulla morale, Hume adotta subito la forma saggistica, che utilizzerà principalmente nei decenni successivi. E, come vedremo, sotto forma di *Saggi* Hume riterrà di potere esporre molte ipotesi e congetture a proposito della natura della bellezza.

Ma è anche vero che nello stesso *Trattato* non mancano alcune caratterizzazioni riguardanti la bellezza e i ragionamenti ad essa relativi. Cercheremo dunque di documentare quelle che ci sembrano più significative, anche tenendo conto di quanto Hume avrebbe scritto successivamente intorno al bello, persistendo comunque nel suo progetto di avanzare anche a proposito di questo concetto una teoria filosofica generale.

Nel contesto del II libro del *Trattato*, che si occupa delle passioni, troviamo una sezione specificamente dedicata a “Il bello (*beauty*) e il brutto (*deformity*)” (TNU II.I.8: 313-8). In effetti per Hume la bellezza, come la virtù, è una delle cause dell’orgoglio. Come egli spiega, questa passione nasce dalla presenza di una qualità piacevole presente o in noi stessi, o in qualcuno a cui siamo strettamente legati o in un oggetto di cui disponiamo e che ci appartiene: e certamente la bellezza produce una sensazione piacevole. Anzi, Hume mostra che talvolta il piacere prodotto dalla bellezza di qualche bene o qualità è tanto forte che possiamo per *simpatia* – e non già per interesse – partecipare al piacere dell’orgoglio di qualche altro essere umano che dispone di quel bene. Proprio in questo processo simpatetico si radica per Hume “la nostra stima per i ricchi e i potenti” (TNU II.II.5: 374-83).

Soffermandoci sulla bellezza come una qualità del corpo di cui si può essere orgogliosi (e si può essere anche orgogliosi di essere in stretta relazione con qualche persona bella), Hume spiega come questa qualità possa mettere in campo quella duplice relazione di impressioni e di idee che è all’origine delle passioni dell’orgoglio e dell’umiltà. Più specificamente Hume scrive:

... ma il *bello*, di qualunque tipo esso sia, ci dà una gioia e una soddisfazione particolari, mentre il *brutto* produce in noi dolore, quale che sia il soggetto sui cui è posto, e sia che lo si riscontri in un oggetto animato o inanimato. Se quindi il bello o il brutto si trovano proprio sul nostro corpo, questo piacere o questo dolore devono mutarsi in orgoglio o umiltà, in quanto sono presenti in questo caso tutte le circostanze che si richiedono per produrre un perfetto passaggio di impressioni e di idee. Queste passioni opposte sono in stretta relazione con l'io, oggetto di tutte queste passioni. Nessuna meraviglia, allora se la nostra bellezza diventa oggetto di orgoglio e la bruttezza oggetto di umiltà. (TNU II.1.8.1: 313-4)

Hume nel *Trattato* indica nella sua analisi della bellezza un punto di forza del proprio sistema; e già in questa sua opera giovanile egli fornisce un quadro complessivo dell'idea di bellezza, che i successivi saggi non con-
testeranno, ma solo svilupperanno nei dettagli:

Se prendiamo in considerazione tutte le ipotesi che la filosofia o il senso comune hanno formulato per spiegare la differenza tra il bello e il brutto, troveremo che tutte si risolvono in questo: che il bello è quell'ordine e quell'insieme combinato di parti che, o per costituzione prima della nostra natura, o per abitudine (*custom*) o per capriccio è adatto a dare all'anima (*soul*) piacere e soddisfazione. Questo è il carattere distintivo del bello, carattere cui si riduce la differenza tra il bello e il brutto, il quale ha come sua naturale tendenza quella di produrre dolore. Piacere e dolore, quindi, non soltanto accompagnano necessariamente il bello e il brutto, ma costituiscono la loro stessa essenza. E invero, se pensiamo che gran parte della bellezza che ammiriamo negli animali e in altri oggetti deriva dall'idea di convenienza, e di utilità, non ci faremo alcuno scrupolo di accettare questa opinione. Bella in un animale è la forma che esprime forza; in un altro, quella che è un segno della sua agilità. L'ordine e la comodità di un palazzo non sono meno essenziali alla sua bellezza di quanto lo siano la sua forma e il suo aspetto esteriori. Analogamente, le regole dell'architettura richiedono che la sommità di una colonna sia più sottile della sua base, e questo perché tale forma ci suggerisce un'idea di stabilità, che è piacevole, mentre la forma contraria ci dà un senso di pericolo che è spiacevole. Da innumerevoli esempi di questo tipo, e riflettendo inoltre che la bellezza, come l'arguzia (*wit*), non si può definire, ma viene colta (*discerned*) unicamente da un gusto (*taste*) o sensazione, possiamo concludere che la bellezza non è altro che una forma che produce piacere, mentre la bruttezza è una configurazione (*structure*) di parti che suscita dolore; e dal momento che il potere di produrre dolore e piacere costituiscono l'essenza del bello e del brutto, tutti gli effetti di queste qualità devono derivare dalla sensazione; e fra gli altri anche l'orgoglio e l'umiltà, che di tutti quegli effetti sono i più comuni e cospicui. (TNU II.1.8: 314-5)

Molto più ridotto, va rilevato, è il coinvolgimento della bellezza nell'analisi humeana delle altre centrali passioni indirette umane, ovvero l'amore e

l'odio. Qui Hume se la cava rilevando che queste due passioni nei confronti di un'altra persona possono essere causate da qualità estremamente varie. Tuttavia, non solo le qualità, per così dire, mentali ("la virtù, il sapere, l'arguzia, il buon senso e il buon umore di una persona") producono amore e odio, stima e disprezzo; "Le stesse passioni sorgono anche da pregi fisici come la bellezza, la forza, la velocità, la destrezza e dai loro contrari; e sorgono anche dai vantaggi e dagli svantaggi esterni della famiglia, dei possedimenti, degli abiti, della terra natia, del clima. Non c'è solo uno di questi oggetti che non possa produrre, per le sue diverse qualità, amore e stima, oppure odio e disprezzo" (TNU II.II.1: 346).

Hume poi si sofferma ancora sulla bellezza fisica laddove analizza la passione amorosa o l'amore tra i sessi (TNU II.II.11: 412-5). È per Hume chiaro che quest'ultimo "nel suo stato più naturale deriva dall'unione di tre differenti impressioni o passioni e cioè: la sensazione piacevole derivata dalla bellezza, il desiderio fisico della procreazione e una generosa tenerezza o benevolenza. Il modo in cui la tenerezza nasce dalla bellezza può essere spiegato ricorrendo al ragionamento precedente. Resta il problema di come dalla bellezza venga risvegliato il desiderio fisico" (TNU II.II.11: 413). Per rispondere a questo interrogativo Hume si sofferma nei capoversi successivi sulla natura dei desideri e sembra appunto ritenere – una congiunzione empirica certamente complessa ed esile che andrebbe forse oggigiorno sperimentalmente ricontrollata – che la bellezza, oltre a un desiderio sessuale, produca una qualche tenerezza verso la persona bella:

Chi arde di lussuria avvertirà una tenerezza per lo meno momentanea per l'oggetto del suo desiderio e nello stesso tempo lo immaginerà più bello di quello che è. Ma il tipo più comune di amore è quello che nasce dalla bellezza per espandersi poi in tenerezza e desiderio fisico. La tenerezza o la stima e il desiderio di procreare sono troppo distanti per potere essere facilmente uniti. Mentre le une costituiscono le più raffinate passioni dell'anima, l'altro invece, è la passione più grossolana e volgare. L'amore della bellezza sta in un giusto mezzo tra di essi e partecipa della natura di entrambi: da ciò discende che questo amore risulta così singolarmente idoneo a suscitare tutti e due. (TNU II.II.11: 414)

Ci sono dunque per Hume così una bellezza morale della virtù come una bellezza naturale dei corpi che possono suscitare il nostro orgoglio, al modo in cui la bruttezza naturale o il vizio morale possono essere fonti di vergogna. Comunque, la bellezza si connette al piacere, ed è percepita insieme a questo come un dato naturale, oppure come frutto dell'artificio e dell'abitudine. Va sottolineato poi che per Hume non vale quanto

afferitava Shaftesbury (1962: 335-6) che "bello e buono sono una sola cosa"⁵. E nemmeno vale quanto sosteneva Francis Hutcheson riguardo al senso della bellezza, che egli considerava distinto dal senso morale, ma poi analizzava entrambi come capacità che l'uomo ottiene direttamente dall'autore della natura⁶. L'origine divina sia del senso della bellezza che del senso morale è ciò che, secondo la teoria di Hutcheson, garantisce insieme l'universalità e la verità dei giudizi cui essi danno luogo.

Il *Trattato* è poi ricco di suggerimenti sul legame della bellezza con l'immaginazione e la simpatia; ovvero, due dei principali processi di funzionamento dell'associazione mentale approfonditamente indagata da Hume. Troviamo questa analisi in particolare laddove Hume si occupa della bellezza che si riscontra nei prodotti dell'artificio o dell'arte⁷ e dunque, più specificamente, in quell'insieme di oggetti che hanno a che fare con qualche idea di lusso, ricchezza, progresso, civilizzazione. È in queste specifiche articolazioni dell'idea di bellezza che Hume già nell'opera giovanile chiama in causa, per renderne conto, altre componenti strutturali della natura umana ampiamente considerate, quali *l'immaginazione* e la *simpatia*. Ad esempio, Hume rende esplicito il ruolo essenziale dell'immaginazione nella percezione della fertilità di un territorio come qualità bella: si tratta "di una bellezza basata solo sull'immaginazione e che non ha alcun fondamento in ciò che appare ai sensi" (*TNU* II.II.5: 381). E poco prima aveva indicato il potente ruolo della simpatia in molti casi di bellezza:

Moltissimi tipi di bellezza derivano da questa origine; e anche nel caso in cui il nostro oggetto è un pezzo di materia insensibile e inanimato raramente ci fermiamo su di esso senza volgere il nostro sguardo alla sua influenza sulle creature sensibili e razionali. Un uomo che ci fa visitare una casa o un edificio, fra le altre cose bada particolarmente ad indicarci la comodità degli appartamenti, i vantaggi della loro disposizione, e l'esiguità dello spazio perduto in scale, anticamere e corridoi; è evidente anzi che il motivo principale della bellezza della casa sta in questi particolari. L'osservazione di queste comodità produce piacere dal momento che la comodità è bellezza. Ma in che modo ci dà piacere? Non c'è dubbio che non c'entra affatto il nostro proprio interesse; ma siccome si tratta

⁵ Su Shaftesbury e Hume cfr. Townsend (2001: 12-46).

⁶ È utile per un approfondimento della teoria estetica di Hutcheson nel contesto del pensiero del XVIII secolo Migliorini (1974). Sulle diversità tra le analisi della bellezza di Hutcheson e quelle di Hume si veda ad esempio Formigari (1971: 12).

⁷ Come osserva Jones (1993: 279, nota 11): "Art' meant 'skill', and the phrase 'work of art' was used well into the 1750's to mean any works involving skills, the term was not synonymous with 'the fine arts', which denoted painting and decorative arts".

per così dire di una bellezza di interesse e non di forma, ci deve fare piacere solo per comunicazione, e cioè per la simpatia che proviamo con il proprietario dell'edificio. La forza dell'immaginazione ci fa entrare nel suo interesse, e proviamo la stessa soddisfazione che gli oggetti provocano spontaneamente in lui. Questa osservazione si estende a tavoli, sedie, scrittoi, caminetti, carrozze, selle, aratri, e insomma a tutti i prodotti artigianali: è infatti una regola universale che la loro bellezza derivi soprattutto dalla loro utilità e dalla loro idoneità a servire allo scopo cui sono destinati. Ma questo è un vantaggio che riguarda solo il proprietario e non c'è nulla che possa far provare interesse allo spettatore se non la simpatia. (TNU II.II.11: 380-1)

Osservazioni analoghe sul legame della bellezza col piacere vengono avanzate poco più avanti a proposito della pittura:

In pittura non c'è regola più ragionevole che quella di dare equilibrio alle figure, e cioè di porle con la maggiore accuratezza sul loro centro di gravità. Una figura non esattamente in equilibrio è sgradevole, perché fa sorgere l'idea che possa cadere, e quindi l'idea di danno e di dolore: idee che sono dolorose quando, in virtù della simpatia, acquistano un certo grado di forza e vivacità. A ciò si aggiunga che la bellezza di una persona sta principalmente in un'aria di salute e di vigore, e in una conformazione delle membra tale da promettere forza e vivacità. Quest'idea di bellezza non può spiegarsi se non con la simpatia. (TNU II.II.11: 382)

Una analisi che Hume riprende e rende generale nel III libro, quando spiega la natura della nostra approvazione delle azioni virtuose derivandola dalla considerazione della loro bellezza (TNU III.III.1: 609-11).

Nel *Trattato* troviamo poi importanti ricostruzioni dei tipi di argomentazioni pertinenti quando è in gioco una riflessione sulla accettabilità o meno di una certa idea di bellezza. Il contributo principale di Hume è quello di andare alla radice della questione chiarendo quanto siano decisivi rispettivamente la ragione e i sentimenti, e quali di questi siano poi coinvolti. Leggiamo dunque:

Molti sono stati i sistemi di morale proposti dai filosofi nelle diverse epoche; ma se li esaminiamo attentamente possono ridursi a due, che soli meritano la nostra attenzione. Non c'è dubbio che a distinguere fra il bene e il male morale siano i nostri *sentimenti* e non la nostra *ragione*: ma questi sentimenti possono o sorgere dal semplice aspetto o apparenza dei caratteri e delle passioni, oppure dalle riflessioni sulla loro tendenza a favorire la felicità dell'umanità o di certi particolari persone. La mia opinione è che nei nostri giudizi morali sono mescolate entrambe queste cause, così come lo sono nelle nostre decisioni a proposito della maggior parte dei tipi di bellezza esterna, pur essendo anche del parere che le riflessioni sulle tendenze delle azioni hanno di gran lunga la maggior influenza e determinano il nostro dovere nelle sue grandi linee. (TNU III.III.1: 623)

Una sostanziosa specificazione della procedura che si può utilizzare per avere una prospettiva critica nei nostri giudizi di bellezza è già chiaramente enunciata nel *Trattato*. Occupandosi dell'origine delle nostre valutazioni sui vizi e le virtù, Hume scrive infatti:

La nostra situazione sia rispetto alle persone sia rispetto alle cose è continuamente fluttuante, e un uomo che ci sia lontano può diventare in un breve tempo un conoscente intimo. Inoltre, ogni singolo uomo ha una particolare posizione rispetto agli altri; e ci sarebbe impossibile riuscire mai ragionevolmente a conversare insieme, se ognuno di noi dovesse considerare caratteri e persone unicamente da come ci appaiono dal nostro particolare punto di vista. Quindi per prevenire queste continue *contraddizioni* e raggiungere una maggiore *stabilità* nei nostri giudizi sulle cose; fissiamo certi punti di vista *fermi e generali*, e sempre, nei nostri pensieri, ci riferiamo a esse, quale che sia la nostra situazione attuale. Analogamente, determiniamo la bellezza esteriore unicamente in base al piacere, ed è evidente che un bel volto non può dare, se visto a distanza di venti passi, lo stesso piacere che dà se ci si avvicina. Non diciamo però che esso ci appare meno bello, perché sappiamo che effetto avrebbe se ci fosse vicino, e con questa riflessione correggiamo la sua apparenza momentanea. (*TNU* III.III.1: 615)

3. *Dal Trattato ai Saggi*

La rivisitazione che abbiamo fatto dell'idea humeana di bellezza, quale appare esposta nel *Trattato*, ci permette di sostenere due tesi sullo sviluppo successivo della sua riflessione su questo tema. In primo luogo, gli elementi strutturali e i principi esplicativi della sua teoria sono già presenti nel *Trattato*, e su di essi negli scritti successivi troviamo solo elaborazioni analitiche ma non mutamenti sostanziali. In secondo luogo, le trasformazioni più significative riguardano l'elaborazione dettagliata della procedura a cui può ricorrere un "critico" per esprimere un giudizio in grado di avere la meglio nei disaccordi sulle questioni di bellezza, insieme all'esame di quanto i giudizi sulla bellezza siano influenzati dalle abitudini e dalla cultura di una determinata società in una certa epoca.

È probabile poi che alle questioni della critica Hume lavorasse nello stesso periodo in cui completava la terza parte del *Trattato* dedicato alla morale. Può essere una conferma di questa congettura il fatto che le prime raccolte di *Saggi* che Hume cominciò a pubblicare dopo il 1740 comprendevano una serie di scritti dedicati alla bellezza e alle arti. Nel I volume degli *Essays, moral and political* pubblicati nel 1741 compariva *Of the delicacy of taste and passions*, mentre nel secondo volume pubblicato agli inizi del 1742 comparivano *Of essay writing* (che dopo questa unica

edizione fu ritirato da Hume), *Of eloquence*, *Of the rise and progress of arts and sciences* e *Of the simplicity and refinement* (che dal 1748 ebbe il nuovo titolo *Of simplicity and refinement in writing*). Mentre nel 1757 venivano pubblicati per la prima volta *Of tragedy* e *Of the standard of taste* come parte delle *Four dissertations*. Tra i saggi da considerare nell'analisi dell'estetica di Hume conviene inoltre includere anche quello che nelle versioni successive al 1758 viene presentato come *Of refinement of arts*, e che era stato pubblicato per la prima volta come parte dei *Political discourse* nel 1752 con il titolo *Of luxury*. Tutti i saggi che abbiamo ricordato non solo entrarono a fare parte dal 1758 della raccolta degli *Essays moral, political and literary*, ma anche di una più ampia raccolta degli scritti di Hume, *Essays and treatises on several subjects*, pubblicata nel 1760, 1764, 1767, 1768, 1772 e ancora nel 1777 con le ultime correzioni e varianti introdotte da Hume nel 1776 prima di morire⁸.

Ma per fornire una ricostruzione compiuta della teoria della bellezza di Hume dovremmo guardare al complesso della raccolta di saggi e in definitiva anche a tutte le altre sue opere⁹. Cosa che qui non potremo fare. Questa presenza di considerazioni di Hume sulla bellezza in tutta la sua biografia intellettuale può essere spiegata dalla lettura che del *bon David* ha fornito Margaret Watkins. Il punto è che Hume considera la bellezza come una delle principali pratiche dell'umanità: si tratta dell'attività di "composizione della bellezza", che va affiancata a quelle del "governare", del "dominare", del "lavorare", dell'"amore di sé", dell'"amare" e del "pensare". Queste pratiche, già delineate nel *Trattato*, vengono poi approfondite ulteriormente in tutte le opere successive, dove si raccolgono sempre nuove osservazioni sulla bellezza tratte dalla considerazione della vita comune degli esseri umani. I saggi presentano molto

⁸ Terremo presente per il testo inglese la recente edizione (Hume 2021). Questa edizione dei *Saggi*, mette a disposizione degli studiosi tutto quello di cui hanno bisogno; non solo il testo definitivo del 1777 (pp. 3-372) e tutte le varianti e revisioni in tutte le edizioni dei saggi (pp. 501-688) con l'indice preparato dallo stesso Hume nel 1772 (pp. 375-400), ma anche una completa storia delle edizioni fornita dai due editori (pp. 401-46); annotazioni esplicative molto ampie per ciascuno dei saggi (pp. 714-1148); e ancora: un glossario (1149-69), una appendice biografica (1170-82), un catalogo dei riferimenti bibliografici di Hume (pp. 1183-202) e una lista completa dei riferimenti bibliografici (pp. 1203-70).

⁹ Importante a questo proposito è la *Ricerca sull'intelletto umano*, in particolare la sez. III, dedicata alla associazione delle idee: nelle ed. precedenti l'ultima, del 1777, Hume riportava una lunga trattazione delle regole dell'immaginazione per composizioni belle e geniali (*RIU*: 23-30). Non meno importanti i volumi della *History of England*, ricchi di dati sulle variazioni culturali da Giulio Cesare alla seconda rivoluzione del XVII secolo.

materiale per completare la caratterizzazione non solo delle diverse pratiche che abbiamo appena elencato, ma anche del contributo di queste alla ricerca individuale di felicità e di senso per la propria vita, non meno che al bene, al miglioramento e alla sopravvivenza dell'umanità in generale. Infine, su tutta questa vicenda sono illuminanti molti dei testi che gli studiosi hanno dedicato alle pagine di Hume sulla bellezza e dunque, nello sviluppare la nostra ricostruzione, non mancheremo di prendere spunto dalle pagine dei loro scritti¹⁰.

4. L'origine dell'idea di bellezza, la raffinatezza letteraria e il confronto con gli antichi

A rendere conto delle trattazioni più specifiche fatte da Hume intorno alla bellezza e alle sue articolazioni giova prendere l'avvio da una osservazione di Peter Jones:

I riferimenti di Hume alle arti diverse dalla letteratura sono rari e fugaci. Quasi mai egli fa riferimento alla musica o alla scultura, e i suoi rilievi sulla pittura sono insignificanti, e sull'architettura troviamo qualche menzione non meramente di passaggio solo nelle sue lettere dall'Europa dopo il 1748. Non troviamo quasi alcuna traccia di quali scritti teorici o filosofici su queste arti gli fossero a disposizione. Le sue concezioni critiche sembra siano state formate principalmente pensando alla poesia e all'arte drammatica... (Jones 1982: 256, tr. it. di chi scrive)

Hume poteva dunque apprezzare forme di bellezza come quelle legate all'eloquenza o alla tragedia, che risalivano al mondo classico, e di cui registrava una progressiva decadenza. Cercando di spiegarla, affrontava la questione da lui molto sentita del confronto tra gli antichi e i moderni. Accennava, anche, alla bellezza in pittura e in architettura, ma quasi nulla dice della bellezza musicale, e in fondo manca completamente quell'esperienza dell'arte figurativa che invece è diventata patrimonio comune del ceto medio occidentale che viaggia e frequenta mostre nel secolo XX.

¹⁰ Oltre al già citato libro di Margaret Watkins rinvio a una serie di testi ordinati cronologicamente: Jones (1982); Box (1990); Costelloe (2007); Hanvelt (2012); Susato 2015; Merivale 2019. Naturalmente, non mancano contrasti su punti specifici (e vi si farà talvolta riferimento in queste pagine) in queste diverse letture dell'"estetica" di Hume; facendo però tesoro di una sorta di cumulatività che è chiaramente riscontrabile nell'universo degli *scholars* di Hume – come del resto anche nel caso di altri grandi autori della filosofia – cercherò di fornire una interpretazione su una linea di crescita comune negli studi che sono stati avanzati negli ultimi decenni.

Ancora per quello che riguarda le forme letterarie poco aveva da dire sulla poesia, e nulla su una produzione letteraria di tipo narrativo e saggistico, che nella sua forma ampia si affermò solo nel secolo XIX. Viceversa, poteva elaborare un'esperienza personale diretta di problemi legati alla scrittura e a questioni editoriali che un autore non poteva non porsi se voleva che il suo prodotto raggiungesse un pubblico più ampio: Hume era coinvolto nella "composizione" della cultura come manufatto, come emerge dal suo primo saggio sulle arti dedicato alla scrittura¹¹. Dunque occorre rilevare che in fondo il gusto artistico del *bon David* aveva una base piuttosto limitata di esperienze differenti da elaborare, così che talvolta le pretese di compiutezza della sua teoria mostrano una ingenua inconsapevolezza dei propri limiti. Proprio a questa esperienza limitata si può forse fare risalire una qualche tendenza di Hume a ratificare, piuttosto che impostare criticamente, giudizi concreti su singole opere, oltre che – come vedremo – la mancanza di problematicità con cui sottoscrive il riconoscimento della superiorità delle esigenze morali rispetto a quelle estetiche nei giudizi di bellezza.

Possiamo dunque subito rilevare come uno dei saggi centrati sulla produzione artistica e la bellezza da lui pubblicati nel 1742 – quello *Sullo scrivere saggi*, peraltro ritirato successivamente – metta già in evidenza la natura del tutto personale della riflessione di Hume. Questo saggio infatti documenta la riflessione del giovane Hume dopo l'insuccesso del suo *Trattato*, alla ricerca di una forma letteraria che fosse in grado di superare la "separazione tra il mondo colto e quello *conversevole*" (SS: 533). Come al solito, Hume formula il problema in termini storici rilevando che questa separazione riguardava principalmente la cultura del passato, in quanto essa:

... ha perso enormemente per essere rimasta chiusa nelle università e nelle celle dei monasteri, isolata dal mondo e dalla buona compagnia. In questo modo tutti i settori di quelle che chiamiamo *belles lettres* divennero completamente barbari, essendo coltivati da uomini senza alcun gusto della vita e per le buone maniere, e senza quella libertà e facilità di pensiero e di espressione che possono essere acquisite solo con la conversazione. Anche la filosofia cadde in rovina a causa di questa abitudine di studiare nell'isolamento, e divenne tanto fantasiosa nelle sue conclusioni, quanto incomprensibile nel suo stile e nel modo in cui era esposta. Ed in verità, che cosa ci si può aspettare da uomini che non consultavano mai l'esperienza in nessuno dei loro ragionamenti o che non andavano mai alla ricerca

¹¹ È quanto rileva con chiarezza Carabelli (1992: 69). Per una caratterizzazione dell'estetica di Hume come una continua ricerca di soluzioni "mediane" tra estremi opposti, cfr. anche Carabelli 1995.

di questa esperienza dove solo la si può trovare, ovvero nella vita comune e nella conversazione. (SS: 534)

Ed in fondo, con la sua scrittura e riflessione Hume vuole procedere "come una specie di console o ambasciatore inviato dal regno della cultura presso quello della conversazione, e riterrò mio costante dovere favorire una buona armonia tra questi due Stati che tanto strettamente dipendono l'uno dall'altro" (SS: 555). Hume aggiunge un'ulteriore notazione rilevando che come ambasciatore del mondo della cultura dovrà prima di tutto rendere omaggio al sovrano del mondo della conversazione, che non è altri che il "bel sesso", ovvero, fuor di metafora, "le donne di buon senso e con una buona educazione", le quali "per gli scritti raffinati sono giudici molto migliori degli uomini di eguale intelligenza" (SS: 535-6). È appunto il gusto delle donne che Hume ritiene più affidabile per risolvere la questione del giusto stile in scrittura (almeno quando non siano in gioco le tematiche dell'amore e della religione); e su questa strada egli si trova a dovere apprezzare lo stile saggistico fatto valere da Addison. In definitiva, procedendo come ambasciatore tra i due mondi con questo particolare stile di scrittura dovrà solo preoccuparsi del compito di "favorire un'alleanza difensiva e offensiva tra i nostri due regni, contro i comuni nemici, contro i nemici della ragione e della bellezza (*beauty*), i popoli dal cervello ottuso e dai cuori freddi. D'ora in avanti perseguitiamo questi popoli con la più crudele vendetta; non accogliamo nessuno, tranne quelli dall'intelletto saldo e dai sentimenti delicati, sicuri che troveremo questi caratteri sempre uniti" (SS: 535).

Ancora legato alla ricerca di una adeguata forma di scrittura è l'altro saggio, pubblicato nel 1742, dedicato alla "semplicità e alla raffinatezza letteraria". Hume in particolare ritiene negativo anche in scrittura "l'eccesso di ornamento" (SRL: 204), e ritiene che sia da favorire un "giusto mezzo" o una "giusta commistione della semplicità e della raffinatezza nella letteratura" (SRL: 204-5): dove per "letteratura" bisogna intendere principalmente filosofia e storia. Hume aggiunge poi a questa rivendicazione della medietà tre ulteriori specificazioni: da una parte, "questa via di mezzo non sta in un punto, ma permette una notevole ampiezza", rappresentata ad esempio dallo spazio che va da Pope a Lucrezio, e il cui centro è occupato in realtà da poeti come Virgilio e Racine, molto lontani dall'estremità (SRL: 205); in secondo luogo, questa via di mezzo non può essere spiegata a parole né da "una regola per mezzo della quale possiamo conoscere esattamente i confini esistenti tra i difetti e la bellezza" (SRL: 205); e infine, "dobbiamo stare in guardia più contro l'eccesso

di raffinatezza che contro quello di semplicità [...] perché il primo eccesso è insieme meno bello e più pericoloso dell'altro" (SRL: 207). Secondo Hume, se non si seguono queste cautele, non solo non si potranno realizzare "progressi" nella cultura, ma si potrà favorire quella "degenerazione di gusto" i cui sintomi egli ravvisava sia in Francia che in Inghilterra (SRL: 207-8).

Ma il più ampio di questi saggi sull'arte del 1742 è quello dedicato all'eloquenza, nel quale Hume riprende l'impostazione sociale delle *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1732-36) di Jean-Baptiste Dubos¹². Hume sviluppa poi in particolare le sue idee riguardo l'incidenza che la situazione sociale e politica di un Paese può avere sulle arti che vengono privilegiate, così come sui criteri di giudizio che per esse si affermano. Proprio il caso dell'eloquenza permette a Hume di procedere in modo stringente su questa strada. L'eloquenza ha avuto un ruolo centrale nella vita degli antichi: Demostene e Cicerone sono in un certo senso inarriabili. E già questo può essere spiegato risalendo alla natura popolare delle istituzioni che le società dei Greci e dei Romani si erano date (E: 105-6). Non diversamente, qualche esempio concreto di eloquenza, rileva Hume, si può trovare in Inghilterra, in quanto "di tutte le nazioni civili e colte soltanto l'Inghilterra possiede un governo popolare e assemblee in numero tale da nutrire tutti i generi che si può supporre abbia l'eloquenza" (E: 105). Ma certo nell'Inghilterra moderna l'eloquenza non può dare nemmeno a coloro che la praticano al meglio lo stesso vanto e ammirazione che nel mondo antico. Hume infatti osserva: "L'eloquenza antica, quella di stile sublime e passionale, è di un gusto molto migliore di quella moderna, quella di stile argomentativo e razionale; e se è eseguita in modo adatto avrà sempre un maggiore dominio e una maggiore autorità sopra il genere umano" (E: 116). L'eloquenza antica, che sgorgava dal carattere di coloro che erano in grado di esprimerla al meglio, ha creato un proprio orizzonte di valore che Hume caratterizza come sublime e appunto si cristallizza come un valore di personalità degli oratori pubblici, che riuscivano con essa ad esprimere la loro forza morale: un valore che non può non essere percepito sentimentalmente da chi riflette su questi esempi nel secolo XVIII¹³. Secondo Hume nel mondo moderno è in atto un vero e proprio "declino" dell'eloquenza:

¹² Sui modi in cui Hume riprende le idee di Dubos si veda in particolare Townsend (2001: 76-85).

¹³ Sul ruolo che Hume attribuisce al "sublime" per quello che riguarda sia la "bellezza artistica" che quella "morale", cfr. Lecaldano 2012.

Non si sa bene a quale causa noi possiamo attribuire una così evidente decadenza dell'eloquenza nei tempi moderni. Probabilmente il genio dell'umanità è uguale in tutti i tempi: i moderni si sono applicati, con grande cura e molto successo, a tutte le altre arti e scienze. E una nazione civile possiede un governo popolare; circostanza che sembra richiesta per il completo dispiegamento di queste nobili qualità: ma ad onta di tutte queste circostanze favorevoli, il nostro progresso (*progress*) nell'eloquenza è assai insignificante in paragone dei progressi (*advances*) che abbiamo fatto in tutte le altre parti della cultura. (E: 108)

È questo uno dei motivi per cui l'illuminista scettico Hume non riesce a dare una soluzione troppo netta e rigida alla questione se siano meglio gli antichi o i moderni – anche se propende in generale per questi ultimi nelle arti: in realtà il genio umano è permanente e, sul piano riflessivo, una caduta in una sezione delle arti può accompagnarsi a qualche guadagno in un'altra. Ad esempio, la caduta dell'eloquenza in parte si deve "al fatto che i moderni hanno più buon senso, sì che respingono sdegnosamente tutti quei trucchi retorici che si usano a sedurre i giudici, e in qualsiasi dibattito o deliberazione non ammettono nulla che non sia solida argomentazione" (E: 110). In fondo questo maggiore buon senso ostacola il prevalere di un gusto falso in poesia come nell'eloquenza (E: 114). Ma sul piano del giudizio riflessivo nulla vieta di continuare a riconoscere la superiorità di oratori antichi come Demostene e Cicerone e di godere del piacere che i loro discorsi trasmettono¹⁴.

Nell'altro saggio, già presente nella raccolta del 1741, Hume affrontava le questioni dell'arte indicando un'affinità tra "la squisitezza del gusto e della passione" (SGP: 3-7). Il punto è che "la squisitezza del gusto ha lo stesso effetto della squisitezza della passione: allarga la sfera della nostra felicità quanto della miseria, e ci rende sensibili a pene come a piaceri che sfuggono al resto del genere umano", con però la differenza che "la squisitezza del gusto deve essere desiderata e coltivata altrettanto quanto la squisitezza della passione deve essere deprecata e, se è possibile, guarita" (SGP: 4). Si presenta qui un elemento strutturale della filosofia di Hume: "Qualunque sia la connessione che possa sussistere originariamente fra queste due specie di squisitezza, sono persuaso che nulla è più adatto a guarirci dalla squisitezza delle passioni che il coltivare quel gusto più alto e più raffinato che ci mette in grado di giudicare dei caratteri degli uomini e delle composizioni del genio e delle produzioni delle arti più

¹⁴ Hanvelt sviluppa ampiamente la fertilità delle distinzioni tracciate da Hume tra un uso manipolativo e non manipolativo dell'eloquenza per lo sviluppo in senso democratico della teoria politica (Hanvelt 2012).

nobili" (SGP: 5). Hume già in questo saggio indica le vie lungo le quali "lo studio delle bellezze, sia della poesia che dell'eloquenza, della musica e della pittura contribuisce a migliorare il temperamento" (SGP: 6).

5. La spiegazione della genesi e del progresso delle arti e delle scienze

Hume già nelle sue prime raccolte di saggi mostra un'altra delle sue linee di analisi della bellezza: quella che tematizza la nascita e il cambiamento dei giudizi estetici connettendone gli sviluppi con il contesto storico, sociale e culturale. In questo senso vanno considerati *L'origine e lo sviluppo delle arti e della scienza* e il saggio inizialmente intitolato *Sul lusso* e poi reintitolato per la raccolta definitiva *Sull'affinamento delle arti*. In questi due saggi Hume si occupa di tutte le sezioni della produzione di oggetti che possono derivare dall'uso delle arti in senso ampio (siano essi "artigianali" o "belle arti") e relativamente ai quali può essere fatto valere un giudizio di bellezza dipendente dal sentimento di piacere. Nella "scienza" di Hume i giudizi sulla bellezza della natura sono certo sottodeterminati anche se – come abbiamo visto nelle sue considerazioni sulla bellezza dei corpi – non del tutto assenti: del resto per lui non valeva il mito rousseauiano di una natura originaria sgorgata pura e intonsa dalle mani del creatore: nella sua teoria qualsiasi bellezza raggiungibile dagli esseri umani è filtrata dalla loro mente, e dunque si presenta come un dato psicologico.

È sempre la "scienza dell'uomo" elaborata nel *Trattato* a fornire il quadro epistemologico delle analisi presentate in questi saggi. Così per spiegare origine e sviluppo di qualunque realtà bisognerà tenere conto della differenza tra ciò che "deriva dal 'caso' e di ciò che procede da 'cause'" (OSAS: 119). Questo significa anche non perdere di vista la regola generale per cui "ciò che dipende da poche persone deve, per la maggior parte dei casi, essere attribuita al caso o a cause segrete e sconosciute; ciò che deriva da un gran numero di persone deve spesso essere spiegato mediante cause determinate e conosciute" (OSAS: 119). Su questa base Hume pensa di potere fissare alcune conclusioni. In primo luogo "che è impossibile che le arti e le scienze si sviluppino da principio in mezzo ad un popolo senza che questo popolo goda della benedizione di un governo libero" (OSAS: 123). Per quanto riguarda poi lo sviluppo delle arti e delle scienze Hume sostiene che "sebbene il solo vivaio adatto di queste nobili piante sia uno Stato libero, tuttavia esse possono vivere trapiantate in ogni Stato; e [...] una repubblica è più favorevole allo sviluppo delle scienze, mentre una monarchia civile lo è a quello delle belle arti" (OSAS:

131). Infine giunge a fissare un'ultima tesi: "quando le arti e le scienze in uno stato raggiungono la perfezione, da quel momento naturalmente, decadono e non rinascono che raramente o mai più in quella nazione nella quale dapprima erano fiorite" (OSAS: 145).

Il saggio sull'origine e lo sviluppo delle arti e delle scienze mostra che in Hume è già operante una concezione evoluzionistica e sentimentalistica a spiegazione dei giudizi di bellezza. Il contesto internazionale è poi analizzato nell'altro saggio sull'affinamento delle arti nel quale questo perfezionamento viene fatto dipendere proprio da una maggiore libertà a livello di contatti internazionali, favorita dagli scambi commerciali. Come si sa, questa è una delle tematiche centrali dei due illuministi scozzesi Hume e Smith¹⁵. Il saggio poi prende posizione sulla polemica settecentesca intorno al lusso, rivendicando che non c'è nulla di intrinsecamente immorale in un grande affinamento dei sensi realizzato godendo di una grande quantità di oggetti belli. Per Hume si tratta di far valere il principio che "nessuna soddisfazione per quanto sensuale può di per sé considerarsi viziosa. Una soddisfazione è viziosa solo quando assorbe tutte le spese di un uomo e non gli lascia la possibilità di compiere quegli atti, ispirati al dovere e alla generosità, che la sua situazione e la sua fortuna esigono" (AA: 288). Nel saggio poi Hume fa valere la sua generale impostazione secondo la quale "quanto più procede questa evoluzione delle arti tanto più gli uomini diventano socievoli" (AA: 281). E ancora: "L'aumento e il consumo di tutti quegli oggetti d'uso che servono di ornamento e di diletto alla vita sono vantaggiosi per la società, perché mentre moltiplicano quelle gioie innocenti degli individui sono al tempo stesso una specie di deposito di lavoro, che a seconda dell'esigenza dello Stato, può essere rivolto al pubblico servizio. In una nazione in cui non vi sia richiesta di tali consumi superflui, gli uomini affondano nell'indolenza perdono tutta la gioia della vita, e sono inutili alla collettività, che non può mantenere in vita le sue flotte e i suoi eserciti con l'attività di membri così inerti" (AA: 282).

Applicando il metodo della sua ricerca sulla natura umana, Hume forniva dunque spiegazioni di quei processi sociali di creazione o fruizione della bellezza in cui si potevano individuare chiare evidenze della presenza di meccanismi mentali da lui attentamente ricostruiti già nel *Trattato*, quali la simpatia, la *custom* e, più in generale, le regole associative dell'immaginazione. Questa area di riflessioni è quella che permette a Hume di mettere in relazione il progresso nella fruizione e creazione di oggetti belli

¹⁵ Su questo e sulla incidenza di queste tesi nel dibattito sullo sviluppo economico si veda Lecaldano 2018.

con lo sviluppo della società commerciale. Vista in questa ottica, la bellezza disponibile in quantità maggiore in una società gli appare come una base di miglioramento di civiltà: il progresso e raffinamento della sensibilità verso la bellezza ha come contropartita un affinamento dei caratteri e delle leggi nella società commerciale moderna, in grado di reprimere molte ragioni di violenza privata, nazionale e internazionale.

6. *La funzione dell'emozione di bellezza e il giudizio del critico*

L'analisi della bellezza è presente in tutte le altre opere di Hume in particolare nelle due *Ricerche*, nella *Dissertazione sulle passioni* e ancora nei *Dialoghi* e nella *Storia d'Inghilterra*. Ma poi nel 1757 con i due saggi, *La tragedia* e *La regola del gusto*, Hume presenta nella forma più articolata la sua teoria estetica in chiave di emozioni e passioni umane¹⁶.

Già il saggio sulla tragedia fornisce un significativo contributo nella direzione di un ampliamento e di una correzione della base psicologica della teoria della bellezza. Hume vi affronta con nettezza la questione del potere catartico delle tragedie sugli spettatori e, nel cercare di realizzare questo obiettivo, precisa ulteriormente la propria concezione sentimentalistica. Infatti nel saggio egli si confronta con le teorie del bello di Jean-Baptiste Dubos e Fontenelle e si propone di spiegare meglio di loro gli effetti ottenuti non solo dalle tragedie antiche e moderne, ma ancora dall'eloquenza, laddove la bellezza artistica riesce a dare una percezione complessivamente piacevole malgrado la negatività delle situazioni richiamate o rappresentate. L'oratore infatti con la sua arte riesce a superare l'orrore delle situazioni da cui prende spunto per esprimere il suo sdegno. "La forza e la veemenza che sorge dal dolore, dall'indignazione, riceve una nuova direzione dai sentimenti della bellezza. Questi ultimi essendo l'emozione predominante, prendono tutto quanto lo spirito (*mind*) e convertono gli altri a sé, o per lo meno li pervadono così fortemente di sé da mutarne totalmente la natura. E poiché l'anima (*soul*) è nello stesso tempo, ridestata dalla passione e sedotta dalla eloquenza, percepisce, nel

¹⁶ Il volume di Merivale (2019) offre una lettura complessiva dei saggi pubblicati da Hume nel 1757 mettendo in evidenza in modo illuminante – a anche con un ricco confronto con il dibattito storiografico – le connessioni che vi sono tra la teoria estetica sviluppata in *Of tragedy* e in *Of the standard of taste*, la sua teoria dei cambiamenti storici messa a punto in *The natural history of religion* e la riformulazione della teoria delle passioni avanzata nella *Dissertation on the passions*.

complesso, un forte movimento che nell'insieme è delizioso" (T: 232). Lo stesso principio vige nella tragedia, ad esempio nell'*Otello* di Shakespeare:

La forza dell'immaginazione, l'energia dell'espressione, la potenza dei ritmi, la grazia dell'imitazione, tutte queste cose sono naturalmente dilettevoli per lo spirito (*mind*). E quando l'oggetto che viene presentato approfitta anche di qualche affetto, il piacere in noi cresce ancor di più per la conversione di questo movimento secondario in quello che è predominante. Certo, la passione per sua natura, specialmente quando è prodotta dalla semplice apparenza di un oggetto reale, può forse essere penosa: tuttavia quando è suscitata da arti più squisite, è tanto addolcita, attenuata e ammorbidita che produce il più grande diletto. (T: 234-5)

Hume poi spiega nella *Regola del gusto* che la percezione della bellezza può svolgere questo ruolo solo laddove essa sia corretta. Il saggio affronta appunto la questione di come procedere per disporre di un criterio di giudizio adeguato che permetta di superare il frequente disaccordo delle opinioni in tema di bellezza. In effetti il disaccordo intorno al bello è forse meno diffuso e intrattabile di quello riguardo la moralità della condotta, ma Hume si propone comunque di spiegare quale è la via che ci permette di correggere le nostre iniziali emozioni estetiche e di formulare un giudizio affidabile. La soluzione per lui è chiara: "Soltanto un forte buon senso unito ad un sentimento squisito accresciuto dalla pratica, perfezionato dall'abitudine ai confronti e liberato da tutti i pregiudizi può conferire ai critici questa preziosa qualità; e la sentenza concorde di questi, ovunque si trovino, è la vera regola del gusto e della bellezza" (RG: 253).

Hume nel saggio giustifica questa sua conclusione spiegando come essa sia frutto dell'esperienza, ovvero della presa d'atto che in definitiva sebbene "i principi del gusto siano universali e press'a poco, anche se non del tutto gli stessi in tutti gli uomini, tuttavia vi sono poche persone in grado di pronunciare un giudizio su qualsiasi opera d'arte o di fare valere il loro sentimento personale come regola della bellezza" (RG: 252). I critici sono proprio quelli che hanno una maggiore esperienza delle opere d'arte e sono dunque capaci di fare le adeguate comparazioni e correzioni: "Ma anche se per natura vi è una grande differenza di squisitezze fra una persona e l'altra, nulla tende maggiormente ad aumentare e a migliorare questa dote quanto la pratica in un'arte particolare e la frequente osservazione e contemplazione di una specie particolare di bellezza" (RG: 248). Hume ritiene che, di fatto, i critici siano capaci di acquisire quel punto di vista generale grazie al quale individuano oggetti e opere d'arte che gli esseri umani conserveranno ed apprezzeranno per secoli. Nella pratica

dell'arte non sembra dunque che, secondo Hume, viga la stessa procedura di confronto per cercare di superare il disaccordo realizzando un "punto di vista generale" che era stato già richiamato come criterio per un giudizio morale più adeguato sulla condotta virtuosa da apprezzare (cfr. Lecaldano 1991)¹⁷. In definitiva la valutazione della condotta propria o altrui, piacevole o dannosa e dunque moralmente apprezzabile, doveva essere rinviata a ciascun essere umano, il quale non poteva in alcun modo – come Hume sosteneva esplicitamente ad esempio nel saggio *Sul suicidio* – essere espropriato della sua "libertà naturale" individuale (cfr. *SSU*: 585-594).

Hume spiegava chiaramente come questa regola della bellezza, dipendente dal giudizio fondato sul sentimento dei critici, andasse nettamente contrapposta sia all'erroneo criterio che considera la bellezza "una qualità delle cose stesse" e "non qualcosa che esiste solo nella mente di chi le contempla" (*RG*: 241), sia all'errata convinzione che la "ragione" sia in grado di fornire una soluzione unanime a questo riguardo (*RG*: 239-40).

La coerenza con cui Hume voleva ricavare le sue soluzioni dall'esperienza spiega certo anche quella parte in cui egli rileva che nei casi in cui in un testo letterario "sono descritti cattivi costumi senza che siano segnati con un esplicito marchio di biasimo e disapprovazione, bisogna ammettere che ciò fa sfigurare il poema e costituisce una vera e propria bruttezza" (*RG*: 258). In questo come in altri punti in cui Hume confonde tra "è" e "deve" – da lui stesso distinti nettamente nel *Trattato* – non possiamo essere d'accordo con gli esiti normativi che egli finisce con il sottoscrivere implicitamente. Va per altro rilevato che il saggio conserva anche su questo punto un certo spessore dell'"illuminismo scettico" humeano, date le chiare e dettagliate analisi dei pregiudizi morali che non possiamo accettare in un'opera d'arte. Così il riconoscimento di qualche priorità del bene morale nei giudizi di bellezza diventa per Hume occasione per prendere le distanze dalle visioni distorte della condotta morale, come quelle ispirate dal fanatismo religioso vuoi degli "ammiratori e seguaci del Corano" (*RG*: 240) e vuoi di quella "essenza della religione cattolica" di nutrire "un odio violento per ogni altra forma di culto" e dunque rappresentare "tutti i pagani, i maomettani e gli eretici come oggetto della collera e della vendetta divina" (*RG*: 260).

Nella *Tragedia* e nella *Regola del gusto* Hume continua poi la sua analisi tendente a mostrare la natura specifica del sentimento di bellezza. Ci troviamo qui di fronte ad una peculiare emozione che dalla riflessione da

¹⁷ Si veda su questo anche Costelloe (2007), che considera la teoria estetica di Hume come una risposta alle difficoltà della sua filosofia morale.

cui sgorga deriva una autorevolezza che le permette di frenare le più violente e dirompenti passioni. L'emozione della bellezza, con il suo calmo calore, può avere un vero e proprio ruolo terapeutico nel senso che un "instabile carattere disposto a estremi emozionali potrebbe essere sostanzialmente migliorato da un addestramento estetico"¹⁸. Nella sua analisi della bellezza Hume mostra che partecipare a questa esperienza può essere, sia individualmente che socialmente, un modo per tenere lontane le passioni più distruttive: esito che proprio la bellezza è in grado di realizzare, dal momento che spesso viene colta in esperienze pubbliche e condivise.

Bibliografia

Box, M.A., *The suasive art of David Hume*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

Carabelli, G., *Intorno a Hume*, Milano, Il Saggiatore, 1992.

Carabelli, G., *On Hume and eighteenth-century aesthetics: the philosopher on a swing*, Engl. transl. J. Krakover Hall, New York, Peter Lang, 1995.

Costelloe, T.M., *Aesthetics and morals in the philosophy of David Hume*, London, Routledge, 2007.

Formigari, L., *L'estetica del gusto nel Settecento inglese*, Firenze, Sansoni, 1971.

Hanvelt, M., *The politics of eloquence. David Hume's polite rhetoric*, Toronto, University of Toronto Press, 2012.

Hume, D., *Trattato sulla natura umana (1739-40)*, tr. it. A. Carlini, E. Lecaldano, E. Mistretta, in *Opere*, a cura di E. Lecaldano, E. Mistretta, Bari, Laterza, 1971, vol. 1, pp. 1-665 [= *TNU*].

Hume, D., *La squisitezza del gusto e della passione (1741)*, tr. it. G. Preti, in *Opere filosofiche*, a cura di E. Lecaldano, Roma-Bari, Laterza, 1987, vol. 3, pp. 3-7 [= *SGP*].

Hume, D., *L'eloquenza (1742)*, tr. it. G. Preti, in *Opere filosofiche*, a cura di E. Lecaldano, Roma-Bari, Laterza, 1987, vol. 3, pp. 104-18 [= *E*].

Hume, D., *L'origine e lo sviluppo delle arti e delle scienze (1742)*, tr. it. G. Preti, in *Opere filosofiche*, a cura di E. Lecaldano, Roma-Bari, Laterza, 1987, vol. 3, pp. 119-147 [= *OSAS*].

Hume, D., *Sullo scrivere saggi (1742)*, tr. it. E. Lecaldano, in *Opere filosofiche*, a cura di E. Lecaldano, Roma-Bari, Laterza, 1987, vol. 3, pp. 533-7 [= *SS*].

¹⁸ Watkins (2019: 128-60) sviluppa convincentemente una interpretazione che spiega il valore terapeutico riconosciuto da Hume al sentimento di bellezza sia sul piano personale come su quello sociale.

Eugenio Lecaldano, *La "scienza della natura umana" di Hume e la bellezza dal Trattato ai Saggi*

- Hume, D., *La semplicità e la raffinatezza letteraria* (1742), tr. it. G. Preti, in *Opere filosofiche*, a cura di E. Lecaldano, Roma-Bari, Laterza, 1987, vol. 3, pp. 203-8 [= SRL].
- Hume, D., *Ricerca sull'intelletto umano* (1748), tr. it. M. Dal Pra, in *Opere*, a cura di E. Lecaldano, E. Mistretta, Bari, Laterza, 1971, vol. 2, pp. 3-175 [= RIU]
- Hume, D., *Sull'affinamento delle arti* (1752: *Of luxury* fino al 1760), tr. it. M. Misul, in *Opere filosofiche*, a cura di E. Lecaldano, Roma-Bari, Laterza, 1987, vol. 3, pp. 278-90 [= AA].
- Hume, D., *Sul suicidio* (1755-56), tr. it. E. Lecaldano, in *Opere filosofiche*, a cura di E. Lecaldano, Roma-Bari, Laterza, 1987, vol. 3, pp. 585-94 [=SSU].
- Hume, D., *La regola del gusto* (1757), tr. it. G. Preti, in *Opere filosofiche*, a cura di E. Lecaldano, Roma-Bari, Laterza, 1987, vol. 3, pp. 238-60 [= RG].
- Hume, D., *La tragedia* (1757), tr. it. G. Preti, in *Opere filosofiche*, a cura di E. Lecaldano, Roma-Bari, Laterza, 1987, vol. 3, pp. 228-37 [= T].
- Hume, D. *Essays, moral, political, and literary*, ed. T.L. Beauchamp, M.A. Box, Oxford, Clarendon Press, 2021, 2 voll.
- Jones, P., *Hume's sentiments. Their Ciceronian and French context*, Edinburgh, Edinburgh, University Press, 1982.
- Jones, P., *Hume's literary and aesthetic theory*, in D.F. Norton (ed.), *The Cambridge Companion to Hume*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 255-80.
- Kruse, W., *Hume's philosophy in his principal work "A treatise of human nature" and in his "Essays"*, Engl. transl. P.E. Federspiel, London, Oxford University Press, 1939.
- Lecaldano, E., *Hume e la nascita dell'etica contemporanea*, Bari, Laterza, 1991.
- Lecaldano, E., *Hume's sentimentalism and the moral sublime*, in L. Greco, A. Vaccari (a cura di), *Hume readings*, Roma, Edizioni di Storia della Letteratura, 2012, pp. 179-92.
- Lecaldano, E., *Morality and international trade: Hume and Smith on the changes brought by commercial society*, "I castelli di Yale online", n. VI/2 (2018), pp. 111-32.
- Merivale, A., *Hume on art, emotion, and superstition. A critical study of the Four dissertations*, London, Routledge, 2019.
- Migliorini, E., *Studi sul pensiero estetico di Francis Hutcheson*, Padova, Liviana, 1974.
- Russell, P., *Hume's Treatise and Hobbes's The elements of law*, "Journal of the history of ideas", n. 46 (1985), pp. 51-64.
- Shaftesbury, *I moralisti. Una rapsodia filosofica* III 2 (1709), in *Saggi morali*, a cura di P. Casini, Bari, Laterza, 1962.
- Schmidt, C.M., *David Hume. Reason in history*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2003.
- Susato, R., *Hume's sceptical Enlightenment*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015.

Eugenio Lecaldano, *La "scienza della natura umana" di Hume e la bellezza dal Trattato ai Saggi*

Townsend, D., *Hume's aesthetic theory. Taste and sentiment*, London, Routledge, 2001.

Watkins, M., *The philosophical progress of Hume's essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

Timothy M. Costelloe

Experience, epistemology and taste in Hume's aesthetics

Abstract

This paper distinguishes two components of experience, the subjective and objective, and connects them to the distinction between "individual" and "social" epistemology. These elements, it is then proposed, shape Hume's approach to knowledge and belief and, by extension, his treatment of taste. The paper concludes by distinguishing "philosophical criticism" from "vulgar criticism"; the former reflects Hume's place in the eighteenth-century "science of man," while the latter connects him to a tradition that makes aesthetics closer to an art criticism.

Keywords

Individual and social epistemology, taste, testimony

The Author of this article has been invited for his internationally relevant work on the topic of the issue.

Received: 25/1/2023

Editing by: Elettra Villani

© 2023 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.
tmcost@wm.edu (College of William & Mary, VA)

1. Introduction: experience and epistemology*

As with other prominent terms in his philosophical lexicon, Hume tends to use “experience” in different ways. He applies it variously to individual perception of the senses and memory gained through introspection; the scene of “common life” shared with others; the particular perspective through which human beings conceive themselves historically; and as a cover term for anatomizing and explaining a range of specific phenomena including causal connection and the uninterrupted identity of unperceived objects (Yolton 1963; Traiger 1994; Smith 2016). Hume also conjoins “experience” with “observation” to form a conceptual basis for his “experimental method of reasoning” – in the *Treatise*, the phrase “experience and observation” occurs some two dozen times – effectively expanding the concept into a methodological principle in pursuit of the “science of man,” such that “experiment” and “experience” become, if not identical, then “nearly synonymous” (Schliesser and Demeter 2020; Wood 1989; Barfoot 1990). These might appear collectively as *desiderata* with little in common, but they are appropriately heard as variations on a theme that reflect the origins of “experience” in the Latin *experientia*, the nominal form of *experiri*, meaning to try or put to the test (OED 2022). If Samuel Johnson’s *A dictionary of the English language* is any indication, this etymology was preserved in the eighteenth-century meaning and usage of the term as well: Johnson’s entry defines the nominal form as “Practice; frequent trial” or “Knowledge gained by trial and practice,” and the verbal as “To try; to practise” or “To know by practice” (Johnson 2021). “Experience” thus indicates an ongoing process, an activity in time involving doing and undergoing, through which we come to know the world and form the doxastic attitudes we take to it. These products then stand in turn as evidence in support of (or against) whatever future experience yields.

This idea of knowledge of the true acquired through practice also speaks to our common-sense phenomenology of what it is like (as we routinely say) to “experience something” or to “have an experience.” Reflection reveals it to have something of a dual character – what we might call its subjective and objective components – without which experience

* This article was written with the support of a Scheduled Semester Research Leave from the College of William & Mary.

would not be possible at all. On the one side, it requires a concrete subject who perceives and thinks; as such, experience appears to be a personal and private matter, falling within the domain of a particular consciousness who enjoys privileged access to its content. On the other side, the ostensibly personal and private content of experience is mediated by a range of social phenomena, including a shared culture, historical narrative, conceptual scheme and a natural language, and always with reference, at every turn, to other people who, to borrow a phrase from Martin Heidegger, come along with and are already included in the “worldhood of the world” (Heidegger 1962: 119 *passim*). Even the sweetness I tasted, grief I felt, the England of my youth are never really or fully *mine*, their social character revealed in the fact that I conceive of and articulate them in publicly available ways. It is also telling that, in addition to the mediating factors that give coherence to such experiences, even putatively “private” states like grief, taste and memory are (albeit to varying degrees and in different ways) still available to and shareable with others through sympathy, empathy and acts of imagination; after all, while one can only live through one’s own experiences, whatever that amounts to will always bear some similarity or analogy to those lived through by others.

Such observations about this second aspect of experience have informed a recent trend in contemporary analytic epistemology to reverse the tendency – dominant in the Western tradition since Descartes – of treating (as two practitioners have recently characterized it) knowledge and belief as the effects of “individuals in abstraction” and correspondingly downplaying the importance of “social interactions and social systems”. Against the backdrop of other traditions in twentieth-century philosophy, this hardly counts as an original insight, but it does yield a convenient distinction between “individual epistemology” and “social epistemology”, and with it a useful way of parsing different approaches for the elements of each that they might contain:

In the case of individual epistemology, the person or agent in question who seeks the truth is a single individual who undertakes the task all by himself/herself, without consulting others. By contrast *social* epistemology is, in the first instance, an enterprise concerned with how people can best pursue the truth (whichever truth is in question) *with the help* of, or *in the face* of, others. It is also concerned with truth acquisition by groups, or collective agents. (Goldman and O’Connor 2021)

It is of course anachronistic and potentially distorting to read earlier writers through distinctions made some two centuries later, but its application to Hume, at least, has proved enlightening (Traiger 2010) and has the

added exegetical virtue of revealing how, appearances to the contrary notwithstanding, his philosophy contains more social epistemology than his "official" individualistic empiricism might at first suggest. In what follows, I employ the distinction in this spirit. In the first section, I show that Hume's view of "experience" captures both its subjective and objective components and, correspondingly, reveals him to be sensitive to the methodological need to have an epistemology that is both "social" and "individual" in the sense that Goldman and O'Connor articulate. In the second section, I argue that these same elements also inform his view of "taste," revealing, in particular, an underappreciated connection between testimony and the figure of the "true judge," the character and function of whom Hume sketches in his much-celebrated and oft-criticized essay *Of the standard of taste*.

2. Hume's individual and social epistemology

The first side of the dual nature of "experience," along with the individual epistemology it enshrines, is familiar from Book 1 of the *Treatise* and, in more condensed form, the early sections of *An enquiry concerning human understanding*. Claiming to correct John Locke's terminological excesses (Hume 2007: 7, note 2; Hume 1999: 99-100, note 1), Hume argues famously that with the exception of logic, mathematics and geometry (known a priori, true analytically and independent of experience), all of our knowledge consists of thoughts or "ideas" (simple, and when compounded, complex) that are fainter copies of antecedent impressions (sensations and passions) to which they can, in principle at least, be traced. Belief is then explicable as an idea that, due to the repetition of conjoined events and a present impression, acquires a heightened degree of force and vivacity, a "manner of conception" that is "more intense and steady" and distinguishes them from ideas that inspire less conviction in their objects or none at all (Hume 1999: 126). There are obvious complications to this picture, including the existence of ideas that have the status of "fictions," which cannot be traced to matters of fact but, with the help of imagination, inspire belief in their putative objects nonetheless (Costelloe 2018). The copy principle and its corollaries constitute the core of Hume's system, however, and informs the way he treats the various explananda that constitute his philosophy.

It is not surprising, then, that Hume's view of experience and its accompanying epistemology should reflect this emphasis on evidence of

matter of fact, which, known a posteriori and true synthetically, is possible only by virtue of various capacities or natural principles – the “faculties” of sense, memory, imagination and reason – possessed by and at work in some specific individual. In this sense, “experience” names the activities of concrete beings with sentience and consciousness who engage the world through various “sensations or movements” and then “reflect upon” them to distinguish impressions from ideas and feel the liveliness that inspires belief (Hume 1999: 97). The same underlies the principles of association and “kind of attraction” that operates in the “mental world” (Hume 2007: 14) by which ideas are connected through resemblance, contiguity and cause and effect: we *see* the picture that leads our thought the original; *remember* the apartment that inspires to talk about its neighbors; and *think* of a wound that inspires our reflection on the pain it produced (Hume 1999: 101-2). Hume appears to have this picture in mind when he writes, in what amounts to his only formal definition of the term, that the “nature of experience is this. We remember to have had frequent instances of the existence of one species of objects; and also remember, that the individuals of another species of objects have always attended them, and have existed in a regular order of contiguity and succession with regard to them. Thus, we remember to have seen that species of object we call *flame*, and to have felt that species of sensation we call *heat*” (Hume 2007: 61). Fundamentally, and expressed elliptically, then, experience so conceived is a function of a subject “with sense and memory”.

On the face of it, Hume thus seems committed to an epistemology that largely reduces experience to a set of psychological principles that, followed to its conclusion, devolves into solipsism. His stance, as Saul Traiger expresses it, “seems squarely individualistic and non-social,” with everything appearing to revolve around a “solitary Humean epistemic agent” who “senses the regularities in the world as constantly conjoined internal perceptions and forms expectations on the basis of them”; ideas and beliefs appear to be traceable back only to “*one's own* antecedent impressions” (emphasis added). One might then plausibly interpret Hume's self-confessedly problematic bundle-theory of the self (Hume 2007: 164-5; 399-400), along with his skeptical breakdown in the famous dénouement of Book 1 of the *Treatise* (Hume 2007: 172-4) as this individual epistemology returning to haunt him; it has also led commentators to see Hume as, among other things, a phenomenalist about the external world (Traiger 2010: 42-3). While this emphasis on the individual might

be the official face of Hume's epistemology, it cannot be the whole picture. On its own terms, at the very least, it would be inadequate as an explanation of how knowledge and belief arise. It would also lay Hume open to a number of criticisms, most obviously ones of the sort raised by Anthony Flew that, as a follower of Locke and the way of ideas, Hume must deny that we engage the world in the sense of "direct contact with mind-independent realities," so that when he employs the word "'experience,' and all other terms with similar meanings, it is with reference only to ongoings in his own mind – to his own Internal World, so to speak" (Flew 1986: 31). Moreover, even if, in principle, ideas must (and can) be traceable to some matter of fact, it is doubtful that anybody's actual knowledge of "flame" and its quality "heat" was ever derived in the way Hume describes, there being no specific memory of such an event one can isolate and identify.

As already noted, it would be anachronistic to claim for Hume a full appreciation and articulation of all that falls under the heading of "social epistemology", but there are certainly elements of his thought that speak to the main thrust the thesis involves, namely, that knowledge is at least in part a function of our connection to other people, groups or collective agents, reflecting the insight that all experience requires mediation through a range of social phenomena. There are hints of this approach in Hume's rejection of "antecedent" skepticism, which he associates with Descartes – an impossibly artificial stance that involves doubting not only our principles and opinions but the faculties themselves (Hume 1999: 189) – and rather than proving an external world from the resources of the cogito, as Descartes is required to do in his sixth Meditation (Descartes 2017: 57-63), Hume regards "*existence of body*" as a "point that we must take for granted in all our reasonings" (Hume 2007: 125). Further, as Traiger observes, Hume largely assumes a "common-sense framework of physical objects, kinds, and persons", and even Book I of the *Treatise* – where the heart of his solitary epistemic agent beats strongest – is peppered with passages where he "freely writes of the beliefs, passions, and reasons of others and their role in the formation and justification of belief" (Traiger 2010: 43, 49). Even when Hume is appealing to the details of his individual epistemology, moreover, his language is trans-individual, not, that is, referring to the contents of a particular consciousness – his own included – but, as he routinely says, to "our" experience from which "we" learn; he speaks of experience being "common" or "plain" or "daily," all of which reflects a shared, intersubjective world rather than a ghostly one which through which isolated agents make their lonely way.

Perhaps the best evidence for Hume having a social epistemology, however, is to be found in his recognition that at least some and perhaps a good deal of what we know and believe has its source in what *other people tell us*, a “species of reasoning,” as he describes it, “derived from the testimony of men, and the reports of eye-witnesses and spectators” (Hume 2006: 170). He appeals to this idea directly in making his case against miracles (Hume 2006: 169-86) and, more or less explicitly, in his historiography and historical writing, where assessing the credibility of sources and reliability of evidence, be it eye-witness accounts or extant narratives of past writers, is integral to the historian’s trade (Costelloe 2018: 179-84). Hume also appeals to testimony elsewhere, albeit it obliquely, in his account of human credulity, the apparent propensity of the species to believe, despite evidence to the contrary, in “enchantments, apparitions, and prodigies” (Hume 2007: 78), and in diagnosing the “obscure sophistry” that marks philosophical debates over “liberty and necessity”; the latter includes his insight that morality involves a species of cause and effect reasoning, connecting what people do and say (their actions and testimony) to agents and their motives, without which it would be impossible to assign praise or blame at all (Hume 1998: 148-64; Hume 2007: 257-64).

As this latter example indicates, even if Hume does not have a fully formed “social epistemology,” the view that knowledge and belief has a social element is at least immanent in his approach, the notion of testimony extended to include, more expansively, groups or collective agents. Testimony is itself a species of causal reasoning and one might infer the importance of the former from the ubiquity of the latter, a connection that Hume himself appears to make himself: on “inference proportioned to constancy of conjunction,” as he writes synoptically in the Abstract of the *Treatise*, “[...] is found our belief in witnesses, our credit in history, and indeed all kinds of moral evidence, and almost the whole conduct of life” (Hume 2007: 416). When “we receive any matter of fact upon human testimony,” the observation goes, “our faith arises from the very same origin as our inferences from causes to effects, and from effects to causes; nor is there anything but our *experience* of the governing principles of human nature, which can give us any assurance of the veracity of men” (Hume 2007: 78). Our “experience of human nature” is of a constant and regular conjunction between what people say and the facts of the matter, and we come to believe (have lively and vivacious ideas about) that, unless there is evidence to the contrary, people are honest, including in their claims for the motives behind their conduct (Root 2001;

Wright 2011). Hume seems to regard this as a fundamental feature of human life.

This latter point is important since it shows how Hume thinks people have a “default” response to testimony (Wellbourne 2001: 85-91), that in the rounds of daily life, we *take it for granted*, largely without question, that witnesses are reliable and that their reports are true. As such, in the language of contemporary epistemology, Hume is an “anti-reductionist” about testimony, because he holds that the assertions of speakers are believable and believed on the basis of those assertions alone. He does not obviously fall into the opposed “reductionist” camp – though he has been read that way (Coady 1992: 85) – since he seems to reject the suggestion that hearers require independent reasons for accepting reports, in which case all testimony would reduce ultimately to perception, memory, and inductive inference (Lackey 2006: 4-5; Goldman and O’Connor 2021; Traiger 1993).

Hume does not deny that people sometimes lie or are mistaken (we are prone to credulity after all!), nor does he think testimony should never be treated “critically,” the way historians are obliged to treat it in the form of historical record. In common life, however, skepticism about testimony is called for only when “contrariety of evidence” casts doubts on witnesses and their reports such that our grounds for belief are undermined and further justification is required. Hume relies on this reasoning in the case of miracles, arguing that it is always more likely that the testimony in support of such an event is false than that the reported event happened: assurance is undermined by the questionable character of witnesses, the paucity of their number, the way reports are delivered, contradictory statements, and whether attestations are at the service of vested interests rather than the truth (Hume 1999: 171). In the rounds of everyday life, comparable evidence can arise and make us suspicious (the feeling is often vague but generally well founded), though this always occurs against the backdrop of the default response.

Even when doubts do arise, then, it does not change the fact that, in principle, *all* testimony, whatever degree of belief it inspires (from conviction to incredulity), is an irreducibly social source of knowledge. As already noted, Hume’s view of testimony might not amount to a fully developed social epistemology, but he does seem to regard it as more than “reports of eye-witnesses and spectators”, and thus as a source for much of what we learn and know. This view presupposes an individual of sense and memory, but one always in the context of collective agents, and, un-

less we have independent grounds to doubt the reliability of the witnesses and the veracity of the reports, what the latter say is sufficient to excite the requisite force and vivacity to constitute belief that reaches conviction. The fact that Hume treats "taste" and the "true judge" in a similar way provides added support this contention. These are the subjects to which we can now turn.

3. *Experience, epistemology and taste*

The subjective and objective components of experience along with the elements of individual and social epistemology they inspire also inform Hume's aesthetics and, more specifically, his view of what we now refer to generally as "aesthetic experience" and in the eighteenth-century went by the name "taste," the conceptual scheme through which writers from Joseph Addison onwards (Addison 1965) expressed their reflections on "beauty," "deformity," "sublimity" and their cognates. As some in the tradition were (more or less) aware, "taste" articulates and holds together a number of contradictions, of temporality (it is a timeless function of human nature that requires specific actualization); perception (it is an immediate response but needs education); ontology (it is in the subject and in the world); knowledge (it involves individual affect but claims universal assent); character (it is a personal accomplishment pursued through a common culture); virtue (it is value neutral but worthy of approbation) and class (it is available to all but in practice confined to an elite) (Eagleton 1990; Noggle 2012; Costelloe 2013). Towards century's end, Immanuel Kant supplied what was to become the most influential attempt to reconcile some of this tension by distinguishing "gratification," what the "senses like in sensation," from a "liking of taste", which involves no "interest" in its object, confining the former to the private sphere where it makes no demand that others agree ("taste of sense"), and freeing the latter in the public, making taste proper universally communicable, necessary and demanding assent from everyone ("taste of reflection") (Kant 2000: 91-2, 99).

Unlike Kant, but with others in the British tradition, Hume was not averse to tracing value to a species of sensation, and was happy, moreover, in a Lockean idiom and following in the wake of Francis Hutcheson in particular (Hutcheson 2004), to trace beauty "of all kinds" to that same origin, and predicate "beauty and deformity" equally of "action, composition, and external objects" (Hume 2007: 195, 181). This side of Hume's

view speaks to the subjective component of aesthetic experience, with “taste” reflecting its original home in gustatory flavors and relishes, where it requires some concrete being engaging with the world, a subject with organs and thus fitted in such a way to be affected by the object. In this context, the individual of sense and memory perceives the world first-hand, producing the “sentiment” of beauty, a “calm passion” that “gives a kind of delight and satisfaction [...] upon whatever subject it may be plac’d, and whether survey’d in an animate or inanimate object” (Hume 2007: 195). Since he traces aesthetic *and* moral value to sentiment – albeit it ones that feel qualitatively different – Hume can treat them as analogues: both the sentiments that constitute the aesthetic beauty of natural and artistic objects and those that constitute the beauty and deformity of moral character arise because they are useful or immediately agreeable to the possessor or others (Hume 1998: 80-1, 146; Hume 2007: 195-7). Conceived in this way, beauty, as Hume writes, in distinguishing Euclid’s explanation of a circle as a geometrical shape from appreciating its beauty as an aesthetic object, “is only the effect which that figure produces upon the mind, whose peculiar fabric or structure renders it susceptible of such sentiments. In vain would you look for it in the circle, or seek it, either by your senses or by mathematical reasoning, in all the properties of that figure” (Hume 1998: 161). The same is true if one were to seek beauty in the parts of a building when it really consists in the effect of the “whole, when that complicated figure is presented to an intelligent mind, susceptible to those finer sensations”. Until “such a spectator appears, there is nothing but a figure of such particular dimensions and proportions: from his sentiments alone arise its elegance and beauty” (Hume 1998: 162).

While a “mind” is required for the sentiment of beauty to arise, however, there must be corresponding conditions that allow this to happen, such that in addition to naming the direct perceptual process through which sentiments arise, “taste” also refers to a capacity of “discernment” (Hume 2007: 195-6), what the age generally captured with the image of “connoisseurship,” and, as the subjective side of aesthetic experience, Hume reflects in the notion of “delicacy of taste.” This is part of our “internal fabric” (Hume 1984: 233), a “disposition” (Hume 1984: 4), though one that needs education if it is to become, in the language of the day, perfected, refined or cultivated. This means, in turn, acquiring the relevant knowledge, displaying strong sense and taking different perspectives (Hume 1984: 6), all of which demands time and effort, though when achieved the possessor is rewarded with a greater sensibility to faults and perfections, along with a correspondingly heightened capacity of finding

satisfaction in things judged beautiful. "When you present a poem or a picture to a man possessed of this talent", Hume writes, "the delicacy of his feeling makes him be sensibly touched with every part of it; nor are the masterly strokes perceived with more exquisite relish and satisfaction, than the negligencies or absurdities with disgust and uneasiness" (Hume 1984: 4).

In *Of the standard of taste*, Hume identifies this delicacy with a state where the "organs are so fine, as to allow nothing to escape them; and at the same time so exact as to perceive every ingredient in the composition" (Hume 1984: 235). This "delicate sentiment" obviously involves "delicacy of *perception*", but the sort of "mental taste" Hume has in mind also demands refinement of the other faculties, including "delicacy of imagination" (Gracyk 2011: 8-9 *et passim*), a "shift" from simple "aesthetic approval" marked by a sentiment to "appreciation", which includes a cognitive element and "intensifies" and thus changes the perceptual experience (Gatti 2011: 139). This finds paradigmatic expression in the episode Hume borrows from *Don Quixote* in the shape of Sancho's kinsmen at the hogshead of wine, ridiculed at first when one detects leather and the other iron, but the judgments of both ultimately vindicated when a key with a leather thong is found at the bottom (Hume 1984: 234-5). As the story is designed (in part) to show, it might not be possible to detect all the qualities in question – neither kinsman tastes leather *and* iron – but delicacy of taste does not require perfection – a goal to have in mind but an end impossible to attain – only that one has reached, through practice and attention, a degree that qualifies one to be an appropriately informed critic or "true judge."

The episode is also instructive in that it indicates Hume's appreciation of the second, objective, side of aesthetic experience. Even though taste belongs to the kinsmen – *their* organs detect the notes of iron and leather, and *they* are the individuals of whom "good taste" is predicated – the qualities in question are also "in" the wine itself. In Hume's Lockean language, their claims might be a function of primary qualities in the object and the secondary qualities in them, but their judgments and thus their taste is still verifiable. The *lack* of delicacy on the part of others does not vitiate the good taste of those who have it. In the event, the latter was proved – verified by the evidence when the hogshead was emptied and the key with the leather thong discovered at the bottom – but, as Hume emphasizes, the kinsmen would have been correct and the "pretended judges" wrong even if the hogshead had remained full (Hume

1984: 235), though if in that case “it would not have been so easy to silence the bad critic” who could continue to “insist upon his particular sentiment” (Hume 1984: 236). In the face of evidence, bad critics will or should recognize the fault to lie within themselves. There is a fact of the matter, and the truth of any claim is not reducible to individual experience – the subject of sense and memory, the claims of “delicacy of taste” alone – but refers to and depends on other, social, factors.

There are two prominent and interrelated elements involved in this social epistemology about taste, which resolve finally in Hume’s insight about the importance of testimony and the verdicts of the true judge as a basis for our knowledge of and judgments about beauty and works of art. First, Hume hints at the inadequacy of a purely individual epistemology for understanding aesthetic experience in acknowledging that while beauty is a sentiment, it is inseparable from supra-individual features to which the affect can be traced. In this spirit, he describes beauty as “such an order and construction of parts, as either by the *primary constitution* of our nature, by *custom*, or by *caprice*, is fitted to give pleasure and satisfaction to the soul”; being something “discerned only by a taste or sensation”, moreover, it is “nothing but a form, which produces pleasure”, and this constitutes its “essence” (Hume 2007: 195-6). If the sentiment of beauty is a function of “form”, then delicacy depends on features of the world that transcend any purely individual taste; the faculties are trained up to pick out those qualities that elicit a *specific* response; those who achieve delicacy only “give praise to what *deserves* it” (Hume 2007: 304, emphasis added).

From this observation, it is but a small step, second, to think that there might be a *standard* of taste that judgments presuppose and to which they correspond. Hume’s own pursuit of this question in *Of the standard of taste* has occasioned much debate (Costelloe 2004 and 2022; Gracyk 2021), but the important point in the present context is the way the main argument is structured in terms of opposing principles of “common sense”, along with Hume’s resolution of the apparent contradiction through their “reconciliation”, achieved effectively by “confirming one sentiment, and condemning another” (Hume 1984: 229). One species of common sense reflects the individual side of aesthetic experience, that it involves delicacy of sentiment such that a calm passion arises in an individual with the appropriate perceptual and mental taste; in this case, it is heard in the claim that “each mind perceives a different beauty” and finds proverbial expression in the idea that in matters of taste there is no dispute, *de gustibus non est disputandum*. The other species of common

sense, by contrast, reflects the second, social side of aesthetic experience, manifest in the fact that people recognize and acknowledge that some works of art and their creators are superior to others; placing Ogilby over Milton or Bunyan over Addison, reflects a lack of taste and poor judgment, comparable to the ramblings of a mad person who thinks a "mole-hill to be as high as TENERIFE, or a pond as extensive as the ocean" (Hume 1984: 230-1).

Hume achieves his reconciliation by emphasizing the *second*, social, component of experience over its individual counterpart, showing that a standard does exist, even if some people ignore or deny it; as in the case of those ridiculing Sancho's kinsmen, "pretended critics" do not vitiate the correct judgments of those who recognize and acknowledge it. The standard, moreover, is neither mysterious nor obscure since it is derived empirically from "general observations, concerning what has been universally found to please in all countries and in all ages" (Hume 1984: 231), and consists in the qualities of objects, or features of works of art, that have excited and continue to excite "durable admiration"; such is Homer "who pleased at ATHENS and ROME two thousand years ago, [and] is still admired at PARIS and at LONDON" (Hume 1984: 233). What constitutes the standard will depend on the object or practice in question, which, in the case of literature, the art to which Hume pays most attention, involves fine writing that aims at a combination of "simplicity" and "refinement", the former reflecting what is found in nature with the latter providing sufficient embellishment to engage the passions and move an audience. Hume recognizes that literature "can never submit to exact truth", but at once insists that it must "be confined by rules of art, discovered to the author either by genius or observation" (Hume 1984: 231). These "rules of art are founded on qualities of human nature" (Hume 2007: 244), and the workings of the imagination in particular (Costelloe 2018: 144-59). It is then the task of what we might call "philosophical criticism" to discover these principles and guide their application in the arts in such a way as to raise the sentiments of beauty in an audience along with eliciting the pleasure they bring.

These two factors – that beauty is a form in the world and that a standard can be discovered – both point to the fact, to echo again the language of Goldman and O'Connor's characterization of individual and social epistemology, that Hume sees aesthetic experience as a social endeavor in which correctness (truth) of judgments, albeit grounded in a subject with delicacy of taste, is the outcome of activities pursued with and in the face of other people, and thus involves collective agency in the

form of testimony. Nowhere does this find clearer expression than in Hume's critic or "true judge in the finer arts", whose singular combination of strong sense, delicate sentiment, improvement through practice, perfection by comparison, and freedom from prejudice qualifies them alone to pass judgment: it is the "joint verdict of such, wherever they are to be found, [that] is the true standard of taste and beauty" (Hume 1984: 241). We can plausibly see these as figures rendering judgments that, in combination and "blameless" differences notwithstanding (Hume 1984: 243-4), constitute a species of reasoning that counts as testimony in the sense considered above. We assume as a default response that, on the basis of experience, people with the qualities in question render, with honesty and veracity, verdicts that are correct, and others believe what they say. Hume, then, is an anti-reductionist about testimony in matters of taste since he holds that the assertions of speakers – the verdicts of judges – are reliable and taken as such on the basis of those assertions alone. This is a particular application of the general principle where having experience of the constant and regular conjunction between what critics say (their verdicts) and the facts of the matter (that we find their verdicts to be correct) we come to believe that, in general, the virtues of honesty and veracity hold sway.

There are a number of observations that one might make about this connection between the true judge and testimony. First, Hume's presentation of the true judge is sufficiently ambiguous to raise a question (and ongoing debate in the literature) of whether he understands the figure to be "real" – actual individuals who possess the abilities in question – or "ideal" – a representation of perfection that no human being could plausibly possess (Ross 2008; Shelley 2004, respectively). If one sees their judgments as a form of testimony, and thus a source of knowledge and belief, it does seem to presuppose that what they say must be available in the form of verdicts delivered by real people. This does not contradict Hume's view that they are "rare" (Hume 1984: 241), nor does it undermine the observation that they are "ideal" in the sense that constitute a model that even actual critics presuppose (Costelloe 2019). Second, this idea of (real) critics and their testimony as a source of knowledge appears to conform to and be confirmed by our actual practices of aesthetic appreciation, including in the arts where we routinely consult and rely upon experts whom we regard as being possessed of the qualities that qualify them to make informed judgments and offer expert advice: we read reviews, listen to interviews, take recommendations and the like, and do so because we take them as reliable reports delivered by credible witnesses.

The same principle derived from experience that gives us warrant to believe that people possess the virtues of honesty and veracity here underlie our beliefs about what we are told about the nature of art. This appears to be our default response to the testimony of critics.

The default response, however, does not mean, third, that we cannot revise our view about testimony and those who deliver it. There is no reason to think (and no reason to think that Hume thinks) that we should follow critics blindly, and “contrariety of evidence” can and often does demand that we respond critically. The connection between reports (verdicts) and facts (work of art) is interrupted when (to draw a parallel with the case of miracles) character is impugned, numbers are few, reports are delivered in a suspicious manner, there are contradictory statements, and when revelations of personal interest and private gain surface to suggest that ulterior motives are at play. When that happens our trust in the judgment of critics (or a particular critic) is undermined. Some critics we trust and respect, then, while others we find unreliable, but all such judgments are formed on the basis of experience. Indeed, it might be the case that in aesthetic matters, a critical response to the testimony of others, if not the norm (as it is for the historian), is at least more common than our response to testimony in general; in the sphere of the former, we feel entitled, even called upon, to render a verdict of our own. It is still the case, however, that we tend to trust critics and their verdicts unless we have independent grounds to doubt their reliability.

Fourth, and finally, it is worth noting that Hume's emphasis on the role of others in the formation of individual taste adumbrates an important insight that Kant articulates more explicitly later in the *Analytic of the Beautiful* of the third *Critique* when he describes “taste as a kind of common sense”, a *sensus communis*. Unlike its counterpart and contrast class, the sublime, which involves an introspectively induced revelation of inwardness, taste has “universal communicability” because the pleasure (the “free play” of the faculties) that arises when an object is judged beautiful is shared and shareable and thus publicly available (Kant 2000: 173-6). Thus, as Hannah Arendt observes in her project of expanding Kant's aesthetics into the realm of politics, taste is really an “extra” sense that “fits us into a community” where individuals are connected through this interdependence of pleasure as well as mutual need and independent critical thought, marks of an open democratic society, including in discourse about beauty and art (Arendt 1982: 67-71). Hume articulates this thought explicitly in his discussion of essay-writing, where he speaks of that craft as a way of connecting the labor and solitude of the “learned”

to that of the “conversible” world, and thus the sphere of philosophy to that of common life; the latter involves a “social Disposition, [...] a Taste of Pleasure [...] and the Observation of the Blemishes or Perfections of the particular Objects” that surround “reflections on human Affairs, and the Duties of common life” (Hume 1984: 534).

More significantly, perhaps, the same “Kantian” emphasis on the “common” character of aesthetic judgment is evident in the qualities Hume identifies in the true judge, especially perfecting judgments by comparison and being free from of prejudice, virtues that are central in transcending their own personal “taste” and rendering correct verdicts about a “standard of taste”. The achievement of the true judge in this regard is really an echo, and a loud one at that, of the “general” or “common” point of view that Hume cites as a condition for the possibility of attributing praise or blame at all; this also speaks to the conclusion he draws about the need for a “general language”, not only “moulded on some more general views” but required if we are to “affix the epithets of praise or blame, in conformity to sentiments, which arise from the general interests of the community” (Hume 1998: 115-6). Judgment involves departing from our “private and particular situation” and choosing a “point of view, common [...] with others”; when we bestow praise or blame, we effectively abandon the language of self-love and adopt one that “expresses sentiments” with which we “expect” everybody to agree (Hume 1998: 115; 148). Hume makes these observations in the course of exploring *moral* value but given the analogy he routinely draws between the two spheres, and the double-duty that the language of “taste” and “beauty” performs, they are easily transferable to the case of *aesthetic* value as well. For this reason, we might say that as Cleanthes is a “model of perfect virtue” in the realm of morals (Hume 1998: 146) so the true judge is same in that of aesthetics.

4. Conclusion: “vulgar criticism”

In this paper, I have attempted to articulate at least part of Hume’s view of experience and connect it, by way of his epistemology, to his treatment of taste; his appreciation of the subjective and objective components of experience, that is, and the elements of individual and social epistemology that reflect them, appear, respectively, as delicacy of taste and testimony of the true judge, whose verdicts, in the absence of contrary evidence, are taken as reliable indicators of correct judgments about beauty

in its various manifestations. In addition to any interpretive inroads this might make into appreciating the aesthetic dimension of Hume's thought, it is also worth noting, albeit briefly and by way of conclusion, how it indicates two different strands within it. The first involves the project of "philosophical criticism" mentioned above, namely, the anatomical task of explaining the origins of aesthetic value in the principles of human nature and transforming the results into normative guidelines for creating works of art that have the intended effect on and elicit the desired response from an audience (Qu 2016: 287-9; 292-4). Presumably, a "science of aesthetics" in this sense lay behind Hume's unfulfilled promise to extend the *Treatise* with an "examination of [...] Criticism" (Hume 2007: 2). It certainly dominates the various writings that he eventually devoted to the subject, including *Of the standard of taste* and *Of the delicacy of taste and passion*, and one might read his own excursions into literary criticism as applications of the principles he discovers (Hume 1983, vol 4: 386, and vol 6: 150-1).

The second strand, by contrast, connects Hume to a later part of the aesthetic tradition represented most prominently by Ludwig Wittgenstein (Wittgenstein 1967) and Frank Sibley (Sibley 1959), which involves less a project of discovering principles of human nature and framing rules for guiding conduct, and more in showing the sorts of skills and competence required for *people in general* – not philosophers who discover rules or artists who might apply them – to participate in an aesthetic form of life that consists of reacting to and passing judgments on objects with respect to that particular kind of value expressed in our aesthetic language. To distinguish it from the scientific project of philosophical aesthetics we might call this *vulgar criticism*, "vulgar" being the name Hume gives to members of the non-philosophical collective who "take things according to their first appearance" (Hume 2007: 90), and to which he attaches adjectivally to various nouns – *inter alia* "conception", "notion", "opinions", "principles", "hypothesis", "definitions", "understanding" and "reason" – to characterize the naïve attitude it embodies. Sometimes, it is true, Hume's usage carries derogatory overtones of "mean, low, and being of the common rate", and thus by implication *opposed* to the "refined taste" of the "upper" classes; more often, however, he intends it to refer in a neutral way to "what is practised among the common people", the first meaning Johnson provides for the term in his *Dictionary* (Johnson 2021), and carrying echoes of his entry for "experience", which (to recall) has "practice", "frequent trial" and knowledge "gained by them" at its etymological core.

"Vulgar criticism", then, might be compared to art criticism, not in the sense of an academic discipline with its own personnel, theories and exclusionary regimen, nor as a characterization of how Hume applies to literature the principles he discovers through his philosophical anatomy. It should be understood instead to demarcate more broadly appreciation and catalogue of the sorts of things people do when they engage the world aesthetically, that is, approve and condemn objects of art and nature for the kind of value that is encompassed by the aesthetic concepts that form part of a natural language. This practice is no different than the one Hume describes as the process of educating one's taste, the requirements for which he captures, to enumerate them again, in the character of the true judge: strong sense, delicate sentiment, improvement through practice, perfection by comparison, and freedom from of prejudice, all virtues one can reasonably expect any reliable "critic" to possess. Indeed, everybody *already* engages in "criticism" of this sort, albeit in different ways and to different degrees, depending on their interests, expertise, and mastery of the appropriate vocabulary. Part of Hume's teaching, then, is that aesthetic experience is not only fundamentally social, but also unmistakably democratic because it speaks to a practice in which everybody has the ability and the right to engage.

Bibliography

Addison, J., *The pleasures of the imagination*, "The spectator", vol. 1, ed. D.F. Bond, Oxford, Clarendon Press, 1965, pp. 535-82.

Arendt, H., *Lectures on Kant's political philosophy*, ed. R. Beiner, Chicago, University of Chicago Press, 1982.

Barfoot, M., *Hume and the culture of science in the early eighteenth century*, in M.A. Stewart (ed.), *Studies in the philosophy of the Scottish enlightenment*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 151-90.

Coady, C.A.J., *Testimony: a philosophical study*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

Costelloe, T.M., *Hume's aesthetics: the literature and directions for future research*, "Hume Studies", n. 30/1 (2004), pp. 87-126.

Costelloe, T.M., *The British aesthetic tradition: from Shaftesbury to Wittgenstein*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

Costelloe, T.M., *Hume's imagination: the canvas of the mind*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018.

Costelloe, T.M., *General rules and Hume's "Of the standard of taste"*, in B. Babich (ed.), *Reading David Hume's "Of the standard of taste"*, Berlin, de Gruyter, 2019, pp. 77-96.

- Costelloe, T.M., *David Hume: aesthetics*, "Oxford bibliographies in philosophy", ed. D. Pritchard, New York, Oxford University Press, 2023.
- Descartes, R., *Meditations on first philosophy with selections from the objections and replies* (1641), Engl. transl. and ed. J. Cottingham, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.
- Eagleton, T., *The ideology of the aesthetic*, Cambridge (MA), Blackwell, 1990.
- Flew, A., *David Hume: philosopher of moral sense*, Oxford, Blackwell, 1986.
- Gatti, A., *Hume's taste for standards. Experience and aesthetic judgement reconsidered*, "I castelli di Yale. Annali di filosofia", n. 11 (2011: *Hume, nuovi saggi / Hume, New Essays*, a cura di P. Zanardi), pp. 131-43.
- Goldman, A., O'Connor, C., *Social epistemology*, in E.N. Zalta (ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*, 2021, URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/epistemology-social/>>.
- Gracyk, T., *Delicacy in Hume's aesthetic theory*, "Journal of Scottish philosophy", n. 9/1 (2011), pp. 1-16.
- Gracyk, T., *Hume's aesthetics*, in E.N. Zalta (ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*, 2021, URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/hume-aesthetics/>>.
- Heidegger, M., *Being and time* (1927), Engl. transl. P. Macquarrie, E. Robinson, Oxford, Blackwell, 1962.
- Hume, D., *A treatise of human nature* (1739-40), ed. D.F. Norton, M. Norton, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- Hume, D., *An enquiry concerning human understanding* (1748), ed. T.L. Beauchamp, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Hume, D., *An enquiry concerning the principles of morals* (1751), ed. T.L. Beauchamp, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Hume, D., *Essays: moral, political, and literary*, ed. E.F. Miller, Indianapolis, Liberty Fund, 1984.
- Hume, D., *The history of England from the invasion of Julius Caesar to the revolution in 1688* (1754-61), 6 vols., Indianapolis, Liberty Fund, 1983.
- Hutcheson, F., *An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue in two treatises* (1725), Indianapolis, Liberty Fund, 2004.
- Johnson, S., *A dictionary of the English language* (1755, 1773), ed. B.R. Young, J. Lynch, W. Dorner, A.L. Giroux, C.F. Mathes, A. Moreshead, 2021, <https://johnsonsdictionaryonline.com>.
- Kant, I., *Critique of the power of judgment* (1790), Engl. transl. P. Guyer, P. Wood, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Lackey, J., *Introduction*, in J. Lackey, E. Sosa (eds.), *The epistemology of testimony*, ed. Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 1-23.
- Noggle, J., *The temporality of taste in eighteenth-century British writing*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- Oxford English dictionary online*, Oxford University Press, <https://www.oed.com/>.

Timothy M. Costelloe, *Experience, epistemology and taste in Hume's aesthetics*

- Qu, H., *Prescription, description, and Hume's experimental method*, "British journal for the history of philosophy", n. 24/2 (2016), pp. 279-301.
- Root, M., *Hume on the virtues of testimony*, "American philosophical quarterly", n. 38/1 (2001), pp. 19-35.
- Ross, S., *Humean critics: real or ideal?*, "British journal of aesthetics", n. 48/1 (2008), pp. 20-8.
- Schliesser, E., Demeter, T., *Hume's Newtonianism and anti-Newtonianism*, in E.N. Zalta (ed.), "The Stanford encyclopedia of philosophy", 2020, URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/hume-newton/>>.
- Shelley, J., *Hume's double standard of taste*, "Journal of aesthetics and art criticism", n. 52/4 (1994), pp. 437-45.
- Sibley, F., *Aesthetic concepts*, "Philosophical review", n. 68/4 (1959), pp. 421-50.
- Smith, B., *Naturalism, experience, and Hume's "science of human nature"*, "International journal of philosophical studies", n. 24/3 (2016), pp. 310-23.
- Traiger, S., *Humean testimony*, "Pacific philosophical quarterly", n. 74 (1993), pp. 135-49.
- Traiger, S., *Beyond our senses: recasting book I, Part 3 of Hume's Treatise*, "Hume studies", n. 20/2 (1994), pp. 241-59.
- Traiger, S., *Experience and testimony in Hume's philosophy*, "Episteme: A journal of individual and social epistemology", n. 7/1 (2010), pp. 42-57.
- Welbourne, M., *Knowledge*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2001.
- Wittgenstein, L., *Lectures on aesthetics*, in *Lectures and conversations on aesthetics, psychology, and religious belief*, compiled from Notes taken by Y. Smythies, R. Rhees, J. Taylor, ed. C. Barrett, Berkeley, University of California Press, 1967.
- Wright, S., *Hume on testimony: a virtue-theoretic defense*, "History of philosophy quarterly", n. 28/3 (2011), pp. 247-65.
- Yolton, J.W., *The concept of experience in Locke and Hume*, "Journal of the history of philosophy", n. 1/1 (1963), pp. 53-71.

Theodore Gracyk

David Hume, aesthetic properties, and categories of art

Abstract

This essay details David Hume's complex contextualist account of aesthetic properties. Focusing mainly on the essay "Of the standard of taste", I argue that Hume's account of aesthetic properties anticipates many points advanced in Kendall Walton's 1970 essay "Categories of art", most notably the thesis that proper detection of most aesthetic properties depends on awareness of which nonaesthetic properties are standard, contra-standard, and variable for the relevant category of art. Consequently, they both reject the position we now describe as aesthetic empiricism. Yet there are also distinctive aspects of Hume's account. Most notably, Hume holds that delicacy of imagination is involved in avoiding prejudice when perceiving nonaesthetic properties. He also proposes that aesthetic terms such as "beauty" and "elegance" capture positively valenced thick concepts because aesthetic properties are necessarily (in part) value properties.

Keywords

David Hume, aesthetic properties, aesthetic contextualism

The Author of this article has been invited for his internationally relevant work on the topic of the issue.

Received: 19/01/2023

Editing by: Danilo Manca

© 2023 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.
gracyk@mnstate.edu (Minnesota State University)

*By comparison alone we fix the epithets of praise or blame,
and learn how to assign the due degree of each.*
(David Hume)

1. Introduction

This essay outlines David Hume's account of aesthetic properties, concentrating on the details found in his essay "Of the Standard of Taste". This is not a straightforward task because he focuses more directly on the reliability and justification of aesthetic evaluations than on the nature of the properties grounding those judgments. So why pursue this topic? Because the account of properties informs the theory of better and worse aesthetic judgment, and therefore a better understanding of the account of properties is desirable for any model of aesthetic response that brands itself as "Humean". At the same time, any attempt to provide a Humean account of either "aesthetic judgments" or "aesthetic properties" must be understood as a reconstruction of Hume's thinking that anachronistically recasts him in terms of post-Kantian terminology that he does not employ¹. With that qualification in place, I propose that Hume was an early advocate of a complex contextualism concerning aesthetic properties, a reading of Hume that has, to date, received little attention.

My initial step in outlining Hume's account of aesthetic properties is to show that his essay *Of the standard of taste* (henceforth *SOT*) prefigures core parts of the contextualism defended in Kendall Walton's (1970) essay *Categories of art*. So much so, one might characterize Walton's essay as a twentieth-century update of Hume. This proposal is not meant to suggest that Walton was thinking of Hume or that Walton was influenced by Hume in a direct manner. Nor do I aim to elucidate Walton. Instead, my goal is to show that Hume strongly anticipates the aesthetic contextualism of Walton's *Categories of art*. And, to be clear, my analysis is specific to parallels between *Categories of art* and *Of the Standard of taste*. No claim is advanced about larger patterns of affinity between the two philosophers².

¹ Where we would say "aesthetic properties", Hume says "species of beauty" (*SOT*: 237).

² The overlap between these two essays has previously been noted, but not explored, by Susan Feagin (2003: 523). Otherwise, it seems to have passed unnoticed. Furthermore, Walton has written relatively little about Hume, and his only sustained

Like his eighteenth-century influences and contemporaries, Hume is primarily interested in providing an account of aesthetic evaluation grounded in a theory of taste. Walton, conversely, does not foreground the topic of aesthetic evaluation. Furthermore, *Categories of art* never mentions taste. Thus, a Waltonian Hume sidesteps the accusation that *SOT* is “too closely modeled on taste in the literal or gustatory sense” (Levinson 2002: 229) to serve their shared purposes. Rather than a model of gustatory response, the strong affinity between the two authors is their shared doctrine of the psychological variability of aesthetic perception, supplemented by a philosophical account of the “superiority” (*SOT*: 235) of some individuals as better positioned with respect to aesthetic perception when properly relativized to categories of art and artifacts sufficiently known to those individuals. In agreement with Walton (2020: 82), Hume thinks that there is non-veridical perception, and this extends to aesthetic response. Veridical perception of aesthetic properties frequently requires both perceptual training and a trained sensitivity to relevant unperceived background conditions. Or, to put it more directly, perception of aesthetic properties is influenced by background knowledge, and thus many people are incapable of rendering “suitable praise or blame” (*SOT*: 237) or a “true judgement” (*SOT*: 239) for many artworks. Perceptual detection of most aesthetic properties is a function of degree of familiarity with the appropriate art category.

After showing their considerable agreement, I highlight an interesting way in which *Categories of art* does not illuminate *SOT*. Specifically, Hume thinks that all aesthetic properties are evaluatively valenced. In this regard, Hume anticipates recent explorations of thick aesthetic concepts. He proposes that widespread but superficial aesthetic agreement is established by convergence on thin aesthetic concepts, whereas the true judge will generally diverge from less qualified respondents by concentrating on thick aesthetic concepts. I propose that this thesis is an extension of the psychological underpinnings of his contextualism.

2. *Hume’s contextualism*

My primary motivation for comparing Hume with Walton is that Walton’s *Categories of art* is probably the best known and most influential theory

discussion of *Of the standard of taste* is confined to an examination of its closing five paragraphs, on the moral dimension of artworks (Walton 1994).

of aesthetic properties to appear in the past half century³. Their agreement begins with a shared endorsement of contextualism, but it then extends to numerous ancillary details. Like Walton, Hume holds that certain factors of an artwork's socio-historical provenance determine some of its aesthetic properties. As Walton (1970: 337) puts it, "(some) facts about the origins of works of art have an essential role in criticism, [because] aesthetic judgments rest on them in an absolutely fundamental way". Recast into eighteenth-century English, this line might have appeared in Hume's essay on taste, for it reflects much of what Hume says in *SOT*. In agreeing, Hume also rejects aesthetic empiricism, at least in the sense of "aesthetic empiricism" that is now at issue in the philosophy of art, a point I explore in Section 3.

Walton's essay is motivated by the question of whether "[c]ircumstances connected with a work's origins" (henceforth, "historical circumstances") such as "who created the work, how, and when" (Walton 1970: 334), are relevant to an artwork's aesthetic character⁴. The present section of this article argues that Hume anticipates the following four points defended by Walton. (1) Historical circumstances are relevant to the perception of aesthetic properties. Hence, aesthetic empiricism is false. (2) This is so because each individual's perception of aesthetic properties is influenced by the individual's determination of the degree to which various "nonaesthetic properties" are understood to be standard, variable, or contra-standard for that sort of thing. This experience-inflected response occurs "automatically and without [consciously] thinking" (Walton 2020: 82). (3) Individuals may be either correct or incorrect about which nonaesthetic properties are standard, for there is a fact of the matter here about what is standard and what is not. The relevant facts are highly contextual because they are primarily a matter of historical contingency (Walton 1970: 338). (4) Consequently, individuals perceive aesthetic properties *correctly* if and only if their perception is informed by veridical assignment of an artwork or other object to an appropriate category, together with a correct evaluation of which nonaesthetic properties are standard, variable, and contra-standard for that category (Walton 1970: 357-9; Walton 2020: 82).

³ I am open to the objection that Frank Sibley's (2001) essays on aesthetic concepts and properties are more significant, but then we should recall that Walton acknowledges that his position is a variant of Sibley's (Walton 1970: 337-8).

⁴ Where Walton is rejecting Monroe Beardsley's narrow formalism (e.g., Walton 1970: 335, note 4), Hume is rejecting Francis Hutcheson's "non-epistemic" account of aesthetic response (see Kivy 1983).

Hume agrees with these four points, which is to say that he anticipates or presupposes all of the major points defended in *Categories of art*. The cornerstone of their agreement is their shared commitment to the thesis that an artwork's historical circumstances are among the nonaesthetic base properties of its aesthetic properties⁵. From this beginning, additional contextual matters can be shown to be relevant.

Hume's commitment to the importance of historical context is present in multiple passages of *SOT*. Although the borrowed anecdote of Sancho's kinsmen and the wine opens with the idea that their discernment is "hereditary" (*SOT*: 234), subsequent paragraphs make it clear that there is no substitute for training: fine discernment depends on "practice in a particular art, and the frequent survey or contemplation of a particular species of beauty" (*SOT*: 237). Above all, training makes us knowledgeable of "[t]he true characters of style" (*SOT*: 238). But sensitivity to an artwork's style is impossible without comparison with other artworks and, as Walton (1970: 339) suggests, style-classification is intimately tied to historical classification. Near the end of *SOT*, Hume explicitly endorses the importance of historical context in this pivotal passage:

A man of learning and reflection can make allowance for these peculiarities of manners; but a common audience can never divest themselves so far of their usual ideas and sentiments, as to relish pictures which in no wise resemble them. ... The poet's monument more durable than brass, must fall to the ground like common brick or clay, were men to make no allowance for the continual revolutions of manners and customs, and would admit of nothing but what was suitable to the prevailing fashion. Must we throw aside the pictures of our ancestors, because of their ruffs and fardingales? (*SOT*: 245)

These lines introduce Hume's argument that some species of moral affront are real deficiencies in an artwork and should never be excused on the grounds that the work is ancient or foreign. But the aesthetic moralism outlined at the end of *SOT* is not what interests me⁶. Instead, I am calling attention to the way that this passage emphasizes contextual sensitivity as a condition of justified aesthetic response. Once we grant the point that we should be sensitive to historical change, it also extends to moral approbation in relation to art: Hume summarizes the chief lesson of aesthetic contextualism as a transition to the special case of

⁵ The historically self-reflective judge possesses the "truest form of discernment for Hume" (Noggle 2012: 98).

⁶ Dadlez and Bicknell (2013) provide an interesting account of why *SOT* should not be interpreted as defending a version of the position known as moderate moralism.

moral contextualism. With both fashion and with manners, the justified assessment of those “of learning” diverges from the unjustified response of “a common audience”. Antiquated clothing styles impede appreciation of older portraits by “common” viewers. More “learned”, contextually-sensitive viewers make “allowance” for it. The clothing in old portraits may seem quaint, or grotesque, or funny to one who cannot make a historically-informed adjustment. Appropriate “learning” about what is customary and “suitable” (given the time of the portrait), combined with a willingness to adjust for custom, removes our sense of peculiarity. Ignorance reinforces prejudice, and prejudice “corrupt[s] our sentiment of beauty” (*SOT*: 240) – a point to which I’ll return. Accurate historical knowledge – linking a picture’s provenance to the customs of the place and time – reduces prejudice and its corresponding corruption of taste. And the thrust of the passage is that, as it is for aesthetic properties, so it is with moral content – subject, famously, to important additional qualification.

There are three distinct points to note about Humean contextualism in relation to the ruffs and fardingales. First, Hume presupposes that what is suitable in a portrait painted circa 1620 differs from what is suitable in one dating from 1750. In other words, he is making the point that a “true judge” will be sensitive to the work’s historical circumstances and will respond to any portrait relative to an appropriate comparison class. Hume anticipates Walton’s thesis about the relationship between aesthetic properties and what is standard or non-standard among nonaesthetic properties in a category. Hume says that good taste is “perfected by comparison” (*SOT*: 241), so that the viewer with good taste compares any portrait to other ones of the same place and time, and therefore does not laugh at the ruffs and fardingales. These fashion accessories are, in Walton’s terminology, standard nonaesthetic qualities of the portraits from that time, and therefore not quaint or grotesque or funny (Walton 1970: 338). To be “shocked with them”, as Hume postulates about the common, unlearned viewer, is to demonstrate “false delicacy and refinement” (*SOT*: 245-6). If we employ Walton’s (1970: 342) terminology, Hume is saying that the better judge perceives historically standard features as standard, whereas inexperienced and contextually insensitive judges mistakenly perceive those standard features as contra-standard ones. However, the ruffs and fardingales would be contra-standard only if all portraiture possesses the same standard nonaesthetic properties, but of course that would be an ahistorical error that no person of learning should make. Clearly, then, Hume understood that standard and contra-

standard nonaesthetic properties serve as base properties for aesthetic ones. Historical circumstances – when a portrait was painted – is aesthetically relevant because it fixes what is objectively standard and contra-standard for that artwork’s nonaesthetic properties.

Second, Hume endorses point (2) of the four main points that I extracted from Walton. Hume’s agreement is especially prominent in his worry that prejudice is the major obstacle to recognizing many aesthetic properties. Hume’s requirement of freedom from prejudice is not simply the idea that respondents should approach each artwork with an open mind. Granted, there is a negative element: I must set aside the artwork’s reputation and “my peculiar circumstances” in relation to it (*SOT*: 239) – an approach that will sometimes be facilitated by art-historical ignorance. However, freedom from prejudice is not an endorsement of narrowing one’s attention to manifest properties as recommended by aesthetic empiricism. It is the very opposite: to avoid prejudice, a respondent must “enlarge his comprehension” of its provenance and purpose. The next section offers more details of this doctrine.

Third, ruffs and fardingales are a historical relic, and historical attunement is merely one facet of Hume’s doctrine that the response of the true judge is “improved by practice” (*SOT*: 241). The psychological effects of practice and familiarity are a significant doctrinal convergence of Hume and Walton. *Categories of Art* offers an amusing example of category-sensitive judgment that involves no knowledge of history: if one is familiar with elephants, a baby elephant can be cute (an aesthetic property) “because it is small *for an elephant*”, rather than small simpliciter (Walton 1970: 350)⁷. Hume concurs with this basic point about familiarity, noting that our perception of the aesthetic properties of music is largely a function of familiarity: “none but a person, familiarized to superior beauties, would pronounce [vulgar ballads] harsh, or [their] narration uninteresting” (*SOT*: 238). Although one may not need to see many elephants to see a baby elephant as cute, the requisite category-familiarity for artworks generally involves considerable relevant practice, that is, it demands extensive exposure to the relevant category. For starters, it involves “*practice in a particular art*” (*SOT*: 237).

Where he is not aided by practice, his verdict is attended with confusion and hesitation. Where no comparison has been employed, the most frivolous

⁷ For an interesting exchange on just how practice affects aesthetic sensibility, see Ransom (2020) and Walton (2020).

beauties, such as rather merit the name of defects., are the object of his admiration. Where he lies under the influence of prejudice, all his natural sentiments are perverted. (SOT: 241)

Although Hume does not explicitly say it about practice, comparison, and freedom from prejudice, all three traits inform the foundational step of assigning an artwork or object to the correct category. On this point, Walton could be speaking for Hume: “In which categories we perceive a work depends in part, of course, on what other works we are familiar with. The more works of a certain sort we have experienced, the more likely it is that we will perceive a particular work in that category” (Walton 1970: 341).

Another formative idea is that art is held to a different aesthetic standard than ordinary activity. Indeed, for Hume the broad categories of *representation* and *composition* are among of the most basic and transformative. Echoing Charles Batteux’s (2015) description of fine art as primarily concerned with “la belle nature”, Hume observes that “low life” subjects are problematic. Here, an artist must take special care in selecting, refining, and polishing whatever is “natural” in daily life, for an unselective “copy” would carry over its inferior aesthetic character were it replicated intact in art. The “ribaldry of a porter or hackney coachman” may be pleasing to vulgar persons in ordinary life, but “[w]hat an insipid comedy should we make of the chit-chat of [real life], copied faithfully and at full length?” (Hume 1985: 191). It is not that we cannot ever copy “low life”, says Hume, pointing to Cervantes’ successful selection of “strokes” in his treatment of Sancho Panza. So it is not only its over-arching categorization as art-discourse that matters here. It makes a difference whether the represented speech is classified as comedy or as serious. To update and complicate Hume’s insight, Matthew Hilborn closely echoes Hume’s language in offering the example of Rafael Sánchez Ferlosio’s novel *El Jarama* (1955), which deliberately “tests the reader’s patience, persevering laboriously and remorselessly, through page after page of insipid chit-chat, as though stuck in the most strenuous, colourless conversation” (Hilbror 2022: 90). Hilbror reads the novel is darkly funny, but only because we understand it as falling within a narrower category combining neorealism and dark comedy (Hilbror 2022: 83). Or, to consider a better-known author, Harold Pinter’s plays frequently employ flat, dull, repetitive dialogue in order to “convey the boredom of modern bourgeois life” (Colebrook 2002: 23). Hume should not be taken to hold that realistic, insipid dialogue *cannot* be an aesthetic merit in art, but rather that it

would be contra-standard and detracting in the comedies of his time. Categorization makes all the difference.

Someone might object that Hume does not align with Walton on the grounds that Walton's categories of art are more specific and fine-grained. Hume, one might complain, recognizes no categories along the lines of Brahmsian music (Walton 1970: 340) or French Impressionism (*ibidem*: 342). However, I think their views are quite close. Hume asks us to consider genre (e.g., comedy) and historical period and artistic medium (e.g., Elizabethan theater), and so a sympathetic reading of Hume will allow that he is working with art-categories that are sufficiently fine-grained for the theories to align. Therefore, he can certainly allow a category such as neorealistic dark comedy.

Finally, Walton's (1970: 339) distinction between contra-standard and variable nonaesthetic properties merits further attention. These can only be determined through contrast with what is standard for a category, and what is standard can shift when the categorization becomes more fine-grained (Walton 1970: 342, note 10). Hume's true judges will know that ruffs and fardingales are variable relative to the category of portraiture, but will also know that they are relatively standard for the narrower category of early seventeenth-century English portraiture. Ironically, we can find this dynamic at work in *SOT*'s much-discussed story of the hogshead of wine, where Sancho's kinsmen demonstrate their genuine delicacy with respect to wine when their detection of leather and iron notes is vindicated by the discovery of a polluting "key with a leathern thong" (*SOT*: 235). The Waltonian framework adds an interesting layer of complexity to Hume's analysis. Hume seems to take the story at face value, without scrutiny, proceeding as if the taste of leather and iron are equally contra-standard features of Spanish red wine. In reality, a taste of leather is a contra-standard property of red wines aged in oak, but iron notes are variable rather than contra-standard, becoming more prominent if the wine is paired with fish. The issue with the iron is not its presence, then, but rather its degree of presence. Degree-variability is often relevant with nonaesthetic variable and standard properties, a point endorsed elsewhere by Hume when he criticizes the tendencies of English tragic theater: "An action, represented in tragedy, may be *too* bloody and atrocious. ... The English theatre abounds *too much* with such shocking images" (Hume 1985: 224, emphasis added). Thus, Hume anticipates a crucial point about variability but fails to apply it to the wine example.

3. *The rejection of aesthetic empiricism*

At this point I will shift to the larger argument of *SOT*. My interest in “translating” Hume into Waltonian language receives support from the degree to which their two essays share the same overall sweep of argument and analysis. Specifically, both essays devote considerable space to what we would now describe as armchair psychology. Then a shift occurs and the psychological speculation about the contextual sensitivity of perception is deployed to support a normative position. More specifically, both philosophers hold that differing degrees of familiarity and different comparisons by perceivers will have the psychological effect of altering which aesthetic properties are, or are not, perceived. Both philosophers use this proposal as a reason to think that some judges are better positioned than others – those who “have a preference above others” (*SOT*: 242) or “who perceive the work correctly” (Walton 1970: 357). Thus, Hume posits the “true judge” (*SOT*: 241) and Walton speaks of the person who arrives at the “true” judgment by perceiving the object in the “correct” category (Walton 1970: 356).

On both accounts, a respondent who is indifferent to an artwork’s genre and socio-historical provenance will fail to grasp what is standard, contra-standard, and variable among its nonaesthetic properties. This failure consequently disrupts perception of aesthetic properties. And, Walton argues, facts about the artist’s intentions and the production process for the work will generally count very heavily among the “historical conditions” that determine a work’s correct category (Walton 1970: 360). Hume concurs, endorsing consideration of the “certain end or purpose, for which [a work of art] is calculated”, together with an evaluation of how well “fitted” the finished work is to that intended purpose (*SOT*: 240). To introduce an example of my own, an understanding of the intended *civic* purposes of a great deal of Italian Renaissance religious art ought to inform our responses to such art, even if this background is not overtly present in the manifest religious subject matter. To approach this art *merely* as an affirmation of Roman Catholicism – or, worse still, as the expression of a generic sense of spirituality – would be to approach it without adequate consideration of nonaesthetic factors that are relevant to apprehending it as the planned product of historically situated agency. A failure to attend to the contingent and shifting social and political purposes of art renders a respondent a “pretended critic” (*SOT*: 231), who cannot perceive the work correctly. Thus, we have clear precedent for point (4) of the four points I identified as central to Walton’s essay.

This contextualist interpretation of two of Hume's five qualifications for being a true judge ("improved by practice, perfected by comparison") prepares us to better understand Hume's initial characterization of his third qualification, freedom from prejudice.

But to enable a critic the more fully to execute this undertaking, he must preserve his mind free from all prejudice, and allow nothing to enter into his consideration, but the very object which is submitted to his examination. We may observe, that every work of art, in order to produce its due effect on the mind, must be surveyed in a certain point of view, and not be fully relished by persons, whose situation, real or imaginary, is not conformable to that which is required by the performance. (*SOT*: 239)

My analysis in Section 2 demonstrates that "the very object which is submitted to his examination" does *not* recommend an exclusive focus on manifest properties. Hume is not endorsing the position that is presently known as aesthetic empiricism.

As Gregory Currie characterizes it, aesthetic empiricism is the thesis that there is no connection between "art-historical status and aesthetic status". Accordingly, whatever is aesthetically valuable about an artwork can be discovered by attending to the manifest appearance of the work "independent of facts about the work's history [...] the influences upon it, [...] and] the aims and intentions of the artist" who created it (Currie 1989: 18; see also Davies 2004: 25-8). Likewise, Walton's primary purpose in *Categories of Art* is his rejection of a "separation" view in which "theorists have attempted to purge from criticism of works of art supposedly extraneous excursions into matter not (or not 'directly') available to inspection of the works, and to focus attention on the works themselves" (334). Walton offers his contextualism to refute aesthetic empiricism (334-7), paving the way for the contextualism of Currie (1989) and David Davies (2004).

Although Hume's stated purpose for writing *SOT* is quite different, Hume's parallel rejection of aesthetic empiricism is perhaps the most interesting and surprising way in which *SOT* prefigures *Categories of Art*⁸. Far from endorsing aesthetic empiricism, Hume demands consideration

⁸ As Walton (1970: 335, note 5) observes, any strict version of aesthetic empiricism becomes highly implausible as soon as we extend it to literature. Yet Hume is primarily interested in literature. *SOT* names nearly two dozen authors, but he names not a single composer or visual artist.

of history, influences, and artistic aims in framing our aesthetic responses, especially as a method of ensuring freedom from prejudice. As Paul Guyer has observed, Hume holds that most “forms of beauty ... require the supplementation of the senses by the imagination and the concepts it may bring to bear on perceptible structures, relations and positions” (Guyer 2005: 49)⁹. Hume holds that few things are directly beautiful: little beauty is found in the world if we attend only to intrinsic, manifest, and formal features of objects (Hume 1975a: 362; and 1975b: 173). In the spirit of Hume’s discussion of ruffs and fardingales, the *Mona Lisa’s* merits and defects are not independent of its cultural provenance: true judges can only ascertain those merits and defects by becoming knowledgeable about other Italian Renaissance paintings. Hence, Hume rejects aesthetic empiricism. This is especially true of beauty related to utility and fittedness, a point I explore in the next section.

4. *The role of imagination*

Stephanie Ross (2020: 61, 72-4) has recently proposed that, in light of the influence of Walton’s *Mimesis as make-believe* (1990), we should supplement Hume’s essential traits for true judges with the additional trait of imaginative fluency¹⁰. However, I think it is already present in *SOT*. Hume repeatedly says that imagination is indispensable to the exercise of taste. The trick is to see how imagination connects to what has already been said about the relationship between aesthetic properties and categorization. But even before we do that, we can locate a relatively direct endorsement of imaginative fluency. Specifically, Hume warns that although artistic production must be governed by principles or “laws of criticism”, these principles must not be allowed to “check the sallies of the [artist’s] imagination”, for then all art would become rigid and boring (*SOT*: 231). Imaginative fluency also plays a role in the reception of art, but in a trait where we might least expect it. Hume is clear that the “delicate sentiment” of the true judge (*SOT*: 241) is a “delicacy of imagination”, which is “taste” in a “metaphorical” sense, furnishing the “finer

⁹ Hume recognizes a very small class of cases for which imaginative association is not needed to recognize beauty. In these cases, initial impressions of the mere “form” of a material object generate approbation (Hume 1975b: 364).

¹⁰ Ironically, Walton’s (1970) *Categories of art* makes no mention whatsoever of imagination.

emotions” of aesthetic response (*SOT*: 235)¹¹. Despite the reference to heredity in the wine anecdotes, delicacy is not a fixed talent: it is acquired by practice in each “particular art” and with respect to “a particular species of beauty” (*SOT*: 237). Hume’s discussion of delicacy is therefore another variant of the Waltonian position concerning training as a pre-requisite to detection of category-influenced aesthetic properties. Consequently, fluency of imagination is built into the traits of true judges.

If Amyas Merivale (2019: 206-7) is correct that delicacy is basically a “heightened sensitivity” to the presence of nonaesthetic properties, then what is the specific contribution of imagination to this sensitivity? Hume distinguishes two distinct roles for imagination in relation to aesthetic properties¹². First, there is Hume’s view of imagination as a rapid, unconscious mental function that obeys limited, fixed principles of association. It permits us to “draw inferences from past experience, without reflecting on it; much more without forming any principle concerning it, or reasoning upon that principle” (Hume 1975a: 104). Clearly, this sort of unconscious “principle” is indispensable in marshalling together the full set of nonaesthetic base properties that relate to artifact utility, artistic purpose, and historical context. Second, there is his doctrine of a projectionist tendency that arises from these association, so that we “conjoin [...] internal impressions” with external objects (167). It is the first of this pair of imaginative functions that is improved by practice and comparison. The second function, projection, will be discussed in Section 5.

Understood as a capacity to survey associated ideas and memories and to make rapid mental comparisons, imagination underlies the ability to form ideas of distinctive art categories. As explained in Section 2, we must determine which nonaesthetic properties are standard and contra-standard for an art kind or category – for understanding, say, that although Shakespeare’s “rude genius” was irreparably deformed by his “want of taste”, his plays contain the standard elements (and thus defects) of the category of Elizabethan theater (Hume 1983: 151). Significantly, Hume’s stress on imagination implies that the acquisition and application of this knowledge does not involve logical inference or any conscious specification of what is standard for the classifying category.

¹¹ For a longer discussion of Hume on delicacy, see Gracyk (2011). My interpretation challenges Kivy’s (1983) reading of delicacy as “non-epistemic” response.

¹² I am sidelining the confusions that can arise from Hume’s willingness to overlap the functions of imagination and understanding. Strictly speaking, Hume regards understanding as a specific mode of imaginative functioning. See Costelloe (2018: 4-5). For an extended discussion of Hume on imagination and art, see Costelloe (2018, chap. 4).

The importance of imaginative association is especially prominent when Hume turns away from artworks to consideration of other aesthetic experiences. I mean, of course, his proposal that much of the beauty that we regularly encounter arises from our awareness of utility and function, which involves imagining an object's use. With respect to the human body, for example, Hume proposes that "[i]deas of utility and its contrary, though they do not entirely determine what is handsome or deformed, are evidently the source of a considerable part of approbation or dislike" (Hume 1975b: 179). But he surely does not mean that we make a conscious effort to think about these matters whenever we admire someone's physique: imagination spontaneously furnishes the relevant ideas, influencing the resulting sentiments. And, consistent with what we find in *SOT*, a knowledgeable and a less knowledgeable observer will experience different aesthetic properties: "A machine, a piece of furniture, a vestment, a house well contrived for use and conveniency, is so far beautiful, and is contemplated with pleasure and approbation. An experienced eye is here sensible to many excellencies, which escape persons ignorant and uninstructed" (Hume 1975b: 179). In short, the aesthetic properties we find in a scene or object generally depend on some *imagined* nonaesthetic properties. Imagination combines with direct perception to yield an experience of aesthetic properties that would "escape" us if we were to restrict our imaginings to only those associations that we actually believe to be matters of fact:

Sentiments must touch the heart, to make them control our passions: But they need not extend beyond the imagination, to make them influence our taste. When a building seems clumsy and tottering to the eye, it is ugly and disagreeable; though we be fully assured of the solidity of the workmanship. 'Tis a kind of fear, which causes this sentiment of disapprobation; but the passion is not the same with that which we feel, when obliged to stand under a wall, that we really think tottering and insecure. The *seeming tendencies* of objects affect the mind. (Hume 1975a: 586-7)

Imagination is stimulated by the appearance of an object together with our categorization of it, and this process frequently incorporates imaginative play concerning its purpose or potential use¹³. Consequently, Hume holds that the world would possess few aesthetic properties if aesthetic empiricism were true.

¹³ Concerning Hume on beauty of character, see Costelloe (2007: 62-3).

Returning from these broad reflections on beauty and deformity to the special case of artworks, Hume's position on utility remains in effect, because he regards artworks – especially literature – as promoting some authorial “point of view”, with a design “calculated” to address some particular audience (*SOT*: 239). If we attend to manifest appearances of artworks and functional artifacts without imagining the intended audience, the artist's point of view, and the intended purpose, we will respond improperly to its aesthetic complexity. Aesthetic empiricism appears to recommend a complete suspension of imaginative association, which seems an impossible task given Hume's basic account of mental processing.

What of art that has no clear purpose? Let us set aside narrative art and artworks with a didactic purpose, where aesthetic empiricism is already implausible, and consider, instead, a musically unsophisticated adult who hears the music of Varèse or Stockhausen for the first time. Because every artwork has influences, artworks share style traits, which in turn inform many of our art categories. As noted in Section 2, Hume is sensitive to this point. Musical compositions betray stylistic characteristics, and listeners cannot help but search for them through imaginative comparisons with previous musical experiences. We cannot do otherwise. Humans automatically and effortlessly compare present experience with past experience, and this ongoing, spontaneous comparison influences all that we perceive. Consequently, less experienced listeners will remain at a “superficial” level (*SOT*: 238). Bewilderment is likely to occur in response to this music's (seeming) preponderance of contra-standard properties, and many will condemn the music out of hand (cf. Walton 1970: 356, 361). For Hume, the psychological barrier to appreciating unusual and unfamiliar art follows (at least partly) from our imaginative prejudice to favor whatever is already most familiar – an unsophisticated listener's default or “natural position” (*SOT*: 239).

Ironically, for the music of both Varèse and Stockhausen, aesthetic empiricism and robust contextualism are equally unnatural listening “positions” relative to *standard* musical expectations, that is, “general and undistinguished” expectations (Hume 1985: 7). For Hume, *both* aesthetic empiricism and informed appreciation of avant-garde music will involve some “violence on [the] imagination” (*SOT*: 240), for both stances require diversion away from our naturally lazy default position. If one wants to appreciate Stockhausen, Hume's contextualism tells us that we must replace “natural” prejudice with appropriate “favourable circumstances” (*SOT*: 232) by becoming familiar with the proper comparison

class, adopting a point of view “conformable to that which is required by the performance” (*SOT*: 239). Simply having an open mind while attending carefully to manifest nonaesthetic properties is not going to reveal the delights of Varèse or Stockhausen. It requires the acquisition of “well digested [...] knowledge” (Hume 1985: 7) that comes from “*practice in a particular art*” (*SOT*: 237).

Although it sounds odd to pair “delicacy” with “violence on [the] imagination”, it is consistent with Hume’s general doctrine that imagination “displays a ‘natural propensity’ to take the path of least resistance, searching for the easiest way possible to move among its ideas” (Costelloe 2018: 23). Imagination naturally gravitates to the familiar, the obvious, and the recent. In short, imagination is an inherent source of prejudice, naturally tending to limit comparison and contrast of any artwork with others that are highly familiar and most obviously similar. In order to successfully notice and assess every relevant feature of an artwork, especially “qualities [...] found in a small degree, or may be mixed and confounded with each other” (*SOT*: 235), the true judge must prevent the imagination’s default to the easy path. To offer another example, many Americans are raised with abundant exposure to animation from Disney Studios, but are “pretended” critics if they view *My Neighbor Totoro* (1988, dir. Hayao Miyazaki) and respond to it as “Japanese Disney” (see Hernández-Pérez 2016) – a lazy comparison that is all too frequently made, yet one that displays the “natural propensity” of comparative association. Although it demands mental effort and concentration, possession of delicacy (heightened sensitivity) requires a determination of the historically and culturally correct category of art. An American who knows little about Japanese culture and no other work by Studio Ghibli might find much to enjoy in *My Neighbor Totoro*, but they cannot engage it with delicacy of imagination. They will not approach it with the right ideas about what is standard, and what is variable – agreeably or disagreeably, in varying degree – if their only comparison class is American animated film. Delicacy and removal of prejudice are both functions of imagination, reflecting Hume’s aesthetic contextualism.

5. *Aesthetic properties as value properties*

I turn now to a final aspect of *SOT*’s account of aesthetic properties. When we survey Hume’s references to specific aesthetic properties (e.g., “elegance, propriety, simplicity, [...] affectation, coldness, and a false

brilliantly”; *SOT*: 227), we find that Hume characterizes them as simultaneously descriptive and evaluative. They are, in part, value properties, that is, they are necessarily value-laden and necessarily valenced¹⁴. An elegant poem is to that extent valuable. This is because Hume thinks that a configuration of perceptual properties yields an aesthetic property only if it stands in the right relationship to an emotional response – and, because these responses are evaluatively valenced, so are aesthetic properties and linguistic references to them.

Specifically, Hume says that to *describe* a poem as elegant is to *render a positive evaluation* of it (at least insofar as it is elegant)¹⁵. Any mention of an aesthetic property will “import blame and [...] praise” to the objects so described (*SOT*: 227). Thus, Hume is anticipating the topic of thick aesthetic concepts and terms¹⁶. Although many philosophers argue that we can separate the descriptive from the evaluative components of thick concepts¹⁷, *SOT* suggests that Hume thinks otherwise. He holds that the descriptive and evaluative components are fused in both our aesthetic terminology and in aesthetic properties themselves. Indeed, they are fused in our terminology *because* they are fused in our experience of aesthetic properties. To borrow from Roman Bonzon, Hume thinks that aesthetic properties form a class of properties only because they are “colored by” our shared “evaluative perspective [...] and not perception alone” (2009: 197).

Let us focus on aesthetic property *terms* before examining the properties themselves. To borrow Teresa Marques’s characterization of positions of like Hume’s, he endorses a contextualist semantic theory for aesthetic predicates. “Beauty” denotes the property “*beautiful for the perceivers relevant in context C under the appreciation circumstances relevant in C, or simply beautiful for the standard relevant in C*”, relativizing beauty to “a collective group of individuals under [...] full imaginative acquaintance” (Marques 2016: 2). And, of course, Hume’s true judges are the relevant perceivers and the context is the backdrop of the appropriate category of art. These factors are built into uses of “beauty” and other aesthetic terms as *presuppositions* of their use,

¹⁴ Hume’s analysis is very close to De Clercq (2002: 170).

¹⁵ Walton (1970) does not explore this topic.

¹⁶ I owe this point to Bonzon (2009: 192, who sees Hume as a forerunner of Williams’ [1985]).

¹⁷ See Bonzon (2009). Among recent theorists, Goldman (1995: 21-6) is virtually alone in maintaining that the evaluative component is an essential and ineliminable aspect of all aesthetic properties; De Clercq (2002) offers a supporting argument.

together with presuppositions that anyone making the claim “Milton is a better writer than Ogilby” is a qualified judge of seventeenth-century English literature (as would be consistent with Gibbard 1992, and Marques 2016: 18). At the same time, this sort of contextualist semantics remains neutral about whether the terms are evaluatively “thick”. To simplify and focus the issue, let us set aside questions about the conditions under which a particular epithet is merited. To attribute a doctrine of irreducibly thick aesthetic concepts to Hume (i.e., aesthetic evaluation is part of the intrinsic meaning of each aesthetic property term), we would need support for a reading in which the predicate “beauty” denotes the property “*endorsed as beautiful for the standard relevant in C*”—and so on for more specific terms, such as “elegant”. But is this what Hume intends where he says that “beauty” and “deformity” are “epithets of praise or blame” (*SOT*: 238)? Does Hume regard it as a contradiction to assert “This painting is without aesthetic value, and yet it is beautiful, elegant, engaging, and without flaws?”.

Hume takes pains to note that we employ a range of aesthetic descriptions, for there are many “species” of beauty and deformity. The passage in *SOT* that contains the most extensive list of aesthetic predicates is also the passage in which he says that their use implies a speaker’s evaluation of their aesthetic contribution: “There are certain terms in every language, which import blame, and others praise; and all men, who use the same tongue, must agree in their application of them. Every voice is united in applauding elegance, propriety, simplicity, spirit in writing; and in blaming fustian, affectation, coldness, and a false brilliancy” (*SOT*: 227). Notice, in this regard, his endorsement of symmetry between aesthetic usage and talk of virtue:

The merit of delivering true general precepts in ethics is indeed very small. Whoever recommends any moral virtues, really does no more than is implied in the terms themselves. That people, who invented the word charity, and used it in a good sense, inculcated more clearly and much more efficaciously, the precept, be charitable, than any pretended legislator or prophet, who should insert such a maxim in his writings. Of all expressions, those, which, together with their other meaning, imply a degree either of blame or approbation, are the least liable to be perverted or mistaken. (*SOT*: 229)

This point about the term “charity” is followed, immediately, by Hume’s assertion that it is natural to seek a standard of taste. Hume expects his readers to complete the argument by grasping the symmetry: talk of virtue implies an appeal to ethical standards, therefore our capacity to

apply aesthetic predicates implies that there are aesthetic standards that permit adjudication of aesthetic disagreements. They must, because the terms themselves “imply” evaluation. This proposal is not a quirk of *SOT*. Other writings confirm that Hume holds that virtues are qualities whose “very names force an avowal of their merit” (Hume 1975b: 242). In light of this view of moral predicates, we should neither be surprised nor discount it when *SOT* says the terms “elegance, propriety, simplicity, spirit in writing” always mean that some degree of merit is present.

Unfortunately, Hume does not say enough here to decide a question that occupies contemporary philosophy: is the evaluative valence a matter of semantics, or pragmatics (through conversational implicature)? If we read it as a doctrine of implicature, then Hume allows that it is possible to use terms such as “elegant” and “dull” in an entirely descriptive manner, in which case aesthetic properties are not themselves inherently valenced (see Bonzon 2009: 194-5). In that case, we would have to retract the interpretation that “beauty” denotes the property “*endorsed as beautiful for the standard relevant in C*”. In other words, on a semantic reading of Hume’s remarks, he regards it as a contradiction to say “This painting is without aesthetic value, and yet it is beautiful, elegant, engaging, and without flaws”. Through the conventions of conversational implicature, it would be unusual and surprising to say this, but not self-contradictory.

A semantic commitment seems present in paragraph five of *SOT*, where the phrase “together with their other meaning” (*SOT*: 229) suggests that the descriptive and evaluative aspects are both within the scope of the terms “charity” and “beauty”. However, this is not decisive. Nonetheless, I think it follows from other things he says about aesthetic properties. When we combine Hume’s adherence to moral and aesthetic sentimentalism with the contextualizing role of imagination, the preponderance of evidence favors the semantic reading. The precise details of his sophisticated hedonism can be set aside. What is important is Hume’s view that aesthetic properties “belong entirely to the sentiment” (*SOT*: 235). Pleasure and pain are “necessary attendants” (elsewhere, the “essence”; Hume 1975a: 299) of beauty and ugliness (and so, presumably, of every “species” of these, that is, all aesthetic properties). Nonaesthetic properties generate aesthetic ones through the addition of original impressions (a *felt* sentiment) that arise in response to primary impressions (e.g., hearing the succession of notes made by a musical instrument or group of instruments) or impressions together with associated ideas (e.g., the listening is informed by musical categorization of these sounds). In other words, Hume is committed to the idea that a

world that lacks either perception or object-directed hedonic response is a world without aesthetic properties. In such a world, a parallelogram would remain parallelogram and a circle would remain a circle, but it could not be the case that circles are more beautiful than parallelograms (see Hume 1985: 165, and 1975b: 171). Taste is not passive. It is “a productive faculty, [...] gilding or staining all natural objects with the colours, borrowed from internal sentiment, raises, in a manner, a new creation” (Hume 1975b: 294). Aesthetic properties are these new creations. Hume consistently blurs the distinction between experiencing an aesthetic property and generating sentiment in response to nonaesthetic ones.

It is equally significant that experiencing the full range of aesthetic properties in any instance depends on imagination’s automatic response of bringing additional nonaesthetic properties into play. As explained earlier, artworks and most other objects are classified and evaluated as *of a kind* (e.g., this is a string quartet of the classical era, this is an Elizabethan sonnet) and, frequently, of a *functional* kind. Thus, the precise quality of the attendant sentiment depends on scope of the “survey [and] comparison” with other things in the same category. Imagination determines which aesthetic properties are experienced. But imagination takes an additional step in which the hedonic response “gilds” the occasioning object, person, or action (Hume 1975b: 294). I take this to mean that the mind does not distinguish the sentiment from the occasioning nonaesthetic properties. Furthermore, the respondent is not aware of it as a cause-and-effect relationship. The sentiment (a secondary impression) is so closely associated with the perception of the artwork or other object that the sentiment, and thus the value property, seems to be a phenomenal quality of the object¹⁸. Thus, imagination helps generate particular value determinations and it also gives them a sense of objectivity.

My basic point is that, for Hume, a judgement that beauty is present *is* an affirmation of value. The evaluative valence of aesthetic predicates is not merely a matter of linguistic convention and implicature: it is unavoidable given the full details of Hume’s long-standing doctrine that “pleasure and pain [...] are not only necessary attendants of beauty and deformity, but constitute their very essence” (Hume 1975a: 299). To put it another way, because beauty is partially constituted by a feeling of

¹⁸ Cohon (2008: 122) finds projectivist language “unhelpful”. For more detailed accounts of Hume’s proposal, see Kail (2007: esp. chap. 7), and Boehm (2021). Unfortunately, Boehm says little about Hume’s doctrine of imagination.

approval directed at combinations of nonaesthetic properties, and because there are no value properties in the absence of evaluative response, aesthetic properties cannot be attributed to the world without an attendant assignment of value. The predicates “beautiful” and “ugly” are valenced terms because aesthetic properties are, in part, value properties.

6. Conclusion

I have argued that Walton’s well-known remarks on categories of art can serve as a template for understanding Hume’s views on the context-dependency of aesthetic properties. The comparison also shows that they agree in their rejection of aesthetic empiricism. Specifically, Hume was an early advocate for the Waltonian position that “[w]orks of art are rooted firmly and essentially in their particular cultural contexts, in circumstances beyond the perceptual range of appreciators in the gallery or concert hall [...] Yet their aesthetic properties are there to be perceived and appreciated and valued” (Walton 2020: 84). If there is an important difference between them, it is that Hume regards aesthetic property terms as necessarily valenced and sees corresponding aesthetic properties as value properties, where the positive or negative valence of sentiment is an aspect of the phenomenal content experienced as part of the awareness of an aesthetic property’s emergence from its nonaesthetic base. Hence, Hume would not say aesthetic properties are there “to be [...] appreciated and valued”, but instead he would say that they enter into the world when nonaesthetic properties are appreciated and valued¹⁹.

Bibliography

Batteux, C., *The fine arts reduced to a single principle*, Engl. transl. J.O. Young, Oxford, Oxford University Press, 2015.

Boehm, M., *Hume’s “projectivism” explained, “Synthese”*, n. 199/1-2 (2021), pp. 815-33.

Bonzon, R., *Thick aesthetic concepts, “The journal of aesthetics and art criticism”*, n. 67/2 (2009), pp. 191-9.

¹⁹ Following Noordhof (2018: 82-3), it is likely that Hume endorses Type 1 Evaluative Perception and Walton endorses Type 2.

- Cohon, R., *Hume's morality: feeling and fabrication*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Colebrook, C., *Gilles Deleuze*, London-New York, Routledge, 2002.
- Costelloe, T., *Aesthetics and morals in the philosophy of David Hume*, New York, Routledge, 2007.
- Currie, G., *An ontology of art*, London, Macmillan, 1989.
- Dadlez, E.M., Bicknell, J., *Why Hume is not a moderate moralist*, "Philosophy and literature", n. 37/2 (2013), pp. 330-42.
- De Clercq, R., *The concept of an aesthetic property*, "The journal of aesthetics and art criticism", n. 60/2 (2002), pp. 167-76.
- Davies, D., *Art as performance*, Oxford, Blackwell, 2004.
- Feagin, S., *Painting*, in J. Levinson (ed.), *The Oxford handbook of aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 516-35.
- Gibbard, A., *Thick concepts and warrant for feelings*, "Proceedings of the Aristotelian society", Supplementary volume, n. 66 (1992), pp. 267-83.
- Goldman, A.H., *Aesthetic value*, Boulder (CO), Westview Press, 1995.
- Gracyk, T., *Delicacy in Hume's aesthetic theory*, "Journal of Scottish philosophy", n. 9/1 (2011), pp. 1-16.
- Guyer, P., *The standard of taste and the "most ardent desire of society"*, in *Values of beauty: historical essays in aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 37-74.
- Hernández-Pérez, M., *Animation, branding and authorship in the construction of the 'anti-disney' ethos: Hayao Miyazaki's works and persona through Disney film criticism*, "Animation", n. 11/3 (2016), pp. 297-313.
- Hilborn, M., *Grey humour: the comedy of tedium in Rafael Sánchez Ferlosio's El Jarama (1955)*, "Bulletin of Spanish studies", n. 99/1 (2022), pp. 81-111.
- Hume, D., *A treatise of human nature (1739-40)*, ed. by L.A. Selby-Bigge, 2nd ed. revised by P.H. Nidditch, Oxford, Clarendon Press, 1975a.
- Hume, D., *An enquiry concerning the principles of morals (1751)*, in *Enquiries concerning human understanding and concerning the principles of morals*, ed. by L.A. Selby-Bigge, 3rd edition revised by P.H. Nidditch, Oxford, Clarendon Press, 1975b.
- Hume, D., *The history of England (1754-61)*, ed. by W.B. Todd, Indianapolis, Liberty Fund, 1983, vol. 5.
- Hume, D., *Of the standard of taste (1757)*, in *Essays moral, political, and literary*, ed. by E.F. Miller, Indianapolis, Liberty Classics, 1985, pp. 226-49 [= SOT].
- Hume, D., *Essays moral, political, and literary*, ed. by E.F. Miller, Indianapolis, Liberty Classics, 1985.
- Kail, P.J.E., *Projection and realism in Hume's philosophy*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2007.
- Kivy, P., *Hume's neighbor's wife. An essay in the evolution of Hume's aesthetics*, "British journal of aesthetics", n. 23/3 (1983), pp. 195-208.

- Levinson, J., *Hume's problem of taste: the real problem*, "The journal of aesthetics and art criticism", n. 60/3 (2002), pp. 227-38.
- Marques, T., *Aesthetic predicates: a hybrid dispositional account*, "Inquiry", n. 59/6 (2016), pp. 723-51.
- Merivale, A., *Hume on art, emotion, and superstition: a critical study of the Four dissertations*, New York-London, Routledge, 2019.
- Noggle, J., *The temporality of taste in eighteenth-century British writing*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- Noordhof, P., *Evaluative perception as response-dependent representation*, in A. Bergqvist, R. Cowan (eds.), *Evaluative perception*, Oxford, Oxford University Press, 2018, pp. 80-108.
- Ransom, M., *Waltonian perceptualism*. "The journal of aesthetics and art criticism", n. 78/1 (2020), pp. 66-70.
- Ross, S., *Two thumbs up? How critics aid appreciation*, Chicago, University of Chicago Press, 2020.
- Sibley, F., *Approach to aesthetics: collected papers on philosophical aesthetics*, ed. by J. Benson, B. Redfern, J. Roxbee Cox, Oxford, Clarendon Press, 2001.
- Walton, K.L., *Categories of art*, "Philosophical review", n. 79/3 (1970), pp. 334-67.
- Walton, K.L., *Mimesis as make-believe: on the foundations of the representational arts*, Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press, 1990.
- Walton, K.L., *Morals in fiction and fictional morality*, "Proceedings of the Aristotelian society", Supplementary volume, n. 68 (1994), pp. 27-50.
- Walton, K.L., *Aesthetic properties: context dependent and perceptual*, "The journal of aesthetics and art criticism", n. 78/1 (2020), pp. 79-84.
- Williams, B., *Ethics and the limits of philosophy*, London, Collins, 1985.

Giovanni Battista Soda

Dalla regola alla critica.

Il concetto di “gusto” e la funzione della filosofia in David Hume

Abstract

This work aims to scrutiny the concept of “taste” as developed by David Hume. Firstly, it will be highlighted the impossibility of thinking taste neither as a subjectivist nor objectivist aesthetic theory; on the contrary, it will be shown, through Agamben’s work, its underlying radical dialectical structure that seeks to unite subject and object. Furthermore, thanks to Deleuze’s enquiry in Hume’s thought, it will be possible to argue that Hume’s theory of art, rather than being a simple consequence of his theory of mind, plays a fundamental role in the whole Humean system, especially in the accounts on history, civilization, and the role of philosophy.

Keywords

Hume, Taste, Rule

Received: 03/03/2023

Approved: 24/03/2023

Editing by: Gianni de Nittis

© 2023 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.
soda.giovanni21@gmail.com (Università Vita-Salute San Raffaele)

1. Introduzione: prendere le mosse dal dato

Nella sua celebre interpretazione di Hume, Gilles Deleuze afferma che la domanda fondamentale del pensiero dello Scozzese è “come, nel dato, può costituirsi un soggetto che supera il dato?” (Deleuze 2018: 102). A partire dal “fatto”, ovvero dal dato empirico immediato, la mente edifica schemi concettuali atti a superare l'immediatezza e si pone come un soggetto mosso da creatività e credenza (Deleuze 2018: 111).

Questo processo appare, nella sua massima evidenza, nello scritto *La regola del gusto (Of the standard of taste, 1757)*¹ in cui Hume parte dai gusti e dalle opinioni concrete del “senso comune” per denunciarne un'ambivalenza. Da un lato, la gran parte delle persone afferma che “la bellezza non è una qualità delle cose: essa esiste soltanto nella mente che le contempla e ogni mente percepisce una diversa bellezza” (RG: 639); dall'altro, nota Hume, il medesimo senso comune definisce senza esitazione come “assurdo e ridicolo” (RG: 640) chiunque provi ad affermare la superiorità di chi viene solitamente considerato un “poeta minore” rispetto all'immensità di un riconosciuto genio della letteratura (Hume fornisce un esempio in merito chiamando Milton e Addison nella schiera dei grandi autori contro Ogilby e Bunyan).

Sottolineando questa ambivalenza del senso comune, Hume si introduce all'interno del dibattito fra soggettivismo e oggettivismo. Un antico problema, ben descritto da Tatarkiewicz (1980: 199-215), che attraversa la storia della filosofia dell'arte, la cui domanda fondamentale verte intorno alla questione della natura soggettiva o oggettiva della bellezza. Le due posizioni rintracciate da Hume entro il “senso comune” corrispondono precisamente alla tensione teoretica fra soggettivo e oggettivo ricostruita da Tatarkiewicz.

Secondo il filosofo polacco, nella storia delle idee estetiche è possibile notare un cambio di rotta fra il periodo antico-medievale e la modernità; mentre nel primo sono preferite teorie di stampo oggettivista, nel secondo le posizioni soggettiviste diventano predominanti. La disputa fra le due posizioni in gioco viene descritta in maniera limpida da Tatarkiewicz “quando chiamiamo una cosa ‘bella’ o ‘estetica’, le attribuiamo una qualità che possiede di per sé o una che non possiede ma

¹ I testi di Hume completi in lingua originale sono reperibili al seguente indirizzo: <https://davidhume.org/>. Ove non diversamente indicato, la tr. it. è sempre di chi scrive.

che le conferiamo noi?” (Tatarkiewicz 1980: 199). All’interno di questo quadro, Hume viene chiamato in causa come espressione paradigmatica della posizione soggettivista, al punto da essere definito “il più radicale” dei rappresentati della linea e teorizzatore di un “estremo soggettivismo estetico” (Tatarkiewicz 1980: 321).

Questo articolo si pone l’obiettivo di argomentare contro la lettura di Hume come fautore di un’estetica soggettivista, relativista e scettica. Nondimeno, non ci si pronuncerà neanche in favore di uno Hume nel senso proposto da Tatarkiewicz. Piuttosto, l’articolo si distanzia dal quadro di lettura impostato dal filosofo polacco, nell’idea che la riflessione sul bello e sull’arte di Hume debba essere pensata in stretta interconnessione con la sua filosofia sociale. In questa prospettiva, verrà ricostruita la strategia attraverso cui Hume si astiene dall’assumere una posizione nettamente a favore di una o dell’altra ipotesi e pone in una tensione di carattere dialettico i due termini.

Per raggiungere questo obiettivo, il lavoro si struttura nel modo seguente. Il secondo paragrafo espone i lineamenti della *humeana* “regola del gusto”, per raggiungere i nostri scopi sarà necessario rivolgersi, innanzitutto, alle pagine dedicate al concetto di “gusto” da Agamben, in cui emerge la natura profondamente sociale e dialettica di questo concetto nella tradizione filosofica europea. Successivamente, si procederà a vagliare la validità di questa ipotesi nel *corpus* *humeano*; questo scopo sarà raggiungibile rivolgendosi a quelle interpretazioni che hanno enfatizzato la dimensione sociale e il ruolo della creatività nella filosofia di Hume, fra queste si colloca la nota interpretazione di Deleuze – che tratteremo estensivamente in seguito – oltre che un gran numero di altre elaborazioni provenienti dal contesto anglosassone. Attraverso questo quadro interpretativo, nei paragrafi terzo e quarto, si analizzerà l’architettura dialettica e sociale del gusto evidenziandone i due movimenti: quello di creazione della regola (dal soggetto all’oggetto) e l’effetto di questa sulla mente (dall’oggetto al soggetto). A partire da quest’ultimo punto è possibile avviare un’indagine (svolta nel quinto paragrafo) volta ad esplorare il legame fra la regola del gusto e la “civiltà”, intesa nella sua storicità e nell’insieme di istituzioni economiche, politiche e, genericamente, culturali. Seguendo Preti e Townsend sarà possibile scoprire in che modo la regola del gusto influisca sui costumi e sulle opinioni degli uomini. Infine, nel sesto paragrafo, si concluderà mostrando come l’analisi del “gusto”

possa essere utilizzata per gettare nuova luce su un'enigmatica sentenza del *Trattato* riguardante il ruolo della filosofia nella cultura: "non è soltanto nella poesia e nella musica che dobbiamo seguire il nostro gusto [*taste*] e il nostro sentimento, ma anche in filosofia" (*TNU* I.III.8: 118).

2. Il problema del bello e la necessità di una "regola del gusto"

Per analizzare il concetto di "gusto" in Hume è interessante partire dalla riflessione che, su questo concetto distintamente moderno, ha fornito Giorgio Agamben. Nella sua incisiva ricostruzione storica, Agamben identifica nel XVIII secolo l'epoca in cui "la riflessione [...] sul bello e sul gusto culmina così nel rimando a un sapere, di cui non si può rendere ragione [...], e a un piacere che permette di giudicare, perché si sostiene non su una realtà sostanziale, ma su ciò che nell'oggetto è pura significazione" (Agamben 2015: 33-4). Secondo Agamben il concetto di "gusto" è "la cifra entro cui la cultura occidentale ha fissato l'ideale di un sapere che si presenta come la conoscenza più piena nell'istante stesso in cui se ne sottolinea l'impossibilità" (Agamben 2015: 41). Il tentativo di rendere possibile "la conoscenza dell'apparenza sensibile [...] come vera e la percezione della verità come apparenza e piacere" (Agamben 2015: 28) attraverso la teorizzazione del gusto ne determina la natura evanescente e, in ultima istanza, impersonale. Pertanto, il gusto si costituisce come una sorta di termine medio fra soggetto e oggetto nella misura in cui sonda la possibilità di saturare "la scissione metafisica fra sensibile e intelligibile" (Agamben 2015: 41).

In questa ricostruzione storico-teoretica, Agamben tratta estensivamente del concetto di gusto nel XVIII secolo tralasciando Hume in favore di altri autori paradigmatici dell'epoca (principalmente Montesquieu, Diderot, Winckelmann e Kant).

Tuttavia, sembra possibile inserire la riflessione estetica del filosofo di Edimburgo entro il quadro teorico fornito da Agamben. Quando in *La regola del gusto* Hume afferma che "fra le mille diverse opinioni che gli uomini possono nutrire intorno ad uno stesso soggetto (*subject*), ve n'è una, che è giusta e vera, e l'unica difficoltà è quella di fissarla e di scoprirla. Al contrario, mille sentimenti diversi, suscitati dallo stesso soggetto (*subject*), sono tutti giusti, perché nessun sentimento rappresenta quello che vi è realmente nell'oggetto" (*RG*:

639), sta propriamente indicando la scissione metafisica fra sensibile e intelligibile evocata da Agamben. Similmente, Hume coglie la funzione mediatrice del gusto dichiarando: “È naturale che noi cerchiamo una ‘regola del gusto’, una regola mediante la quale possano venire accordati (*reconciled*) i vari sentimenti degli uomini, o almeno una decisione che, quando venga espressa, confermi un sentimento e ne condanni un altro” (RG: 639).

Come si vede, è lo stesso Hume ad enfatizzare la dimensione sociale ed armonizzatrice della *regola del gusto*. Tuttavia, egli non arretra rispetto ai presupposti cruciali del suo empirismo osservando che il fondamento delle regole dell’arte “è lo stesso di tutte le scienze pratiche: l’esperienza” (RG: 640). Da ciò consegue il rifiuto di stabilire una regola di stampo oggettivistico tramite ragionamenti a priori. Hume, in proposito, è molto esplicito: “È evidente che nessuna regola di composizione può essere fissata mediante ragionamenti *a priori*, o può ritenersi un’astratta conclusione dell’intelletto derivante dal confronto di quelle essenze e relazioni di idee che sono eterne ed immutabili” (RG: 639).

Così, siamo davanti ad una tensione fra presupposti sensisti, che sembrano spingere verso il relativismo identificato da Tatarkiewicz, e la necessità assoluta di una regola del gusto in grado di armonizzare i differenti sentimenti. Come ha dimostrato Alessandra Stradella (2012: 33), questa tensione non è sinonimo di contraddittorietà o dell’impossibilità riconosciuta di coniugare la soggettività dell’esperienza estetica con l’oggettività del gusto, piuttosto, essa è il simbolo di una vera e propria *dialettica* che attraversa non solo lo scritto di Hume sul gusto ma anche gli altri testi del filosofo scozzese (Stradella 2012: 33-4). In quest’ottica, è necessario leggere *La regola del gusto* e gli altri saggi humeani sui temi annessi non come tentativi di rispondere alla domanda sulla natura ontologica della bellezza, se essa sia soggettiva o oggettiva, ma come progetti che desiderano comprendere in che maniera ragioniamo e discutiamo socialmente della bellezza, ovvero in che cosa consista la “regola del gusto” nel suo uso sociale intesa come: “principio a cui si possono riferire le controversie sul gusto, inteso come giudizio sulla bellezza relativa o sul valore artistico delle opere d’arte, in modo da risolvere tali controversie, pronunciando un giudizio corretto e l’altro scorretto” (Levinson 2002: 227-8).

Fuggendo dall'idea di appiattare il bello sull'unilateralità dei sentimenti individuali o su eteree regole determinate (ad esempio, le tre unità aristoteliche: cfr. Townsend 2001: 159-60), Hume ambisce alla creazione di un concetto del gusto in grado di porre i due estremi in relazione reciproca. Per comprendere in che modo ciò sia possibile e cogliere la natura dialettica del confronto fra valutazione soggettiva e necessità critica oggettiva all'interno del complesso teoretico humeano è necessario rispondere a due interrogativi. Questi, corrisponderanno al doppio movimento – dal soggetto all'oggetto e viceversa – implicito nel concetto di gusto (Deleuze ha colto con precisione questo concetto affermando che, al contempo, “la passione si immagina e l'immaginazione si appassiona” (Deleuze 2018: 59). Pertanto, bisognerà comprendere, da un lato, la maniera attraverso cui la mente edifica una regola del gusto, dall'altro risulterà cruciale capire in che modo la regola del gusto influisce sulla mente e sulla formulazione del giudizio.

3. *La creazione della regola: la passione immaginata*

Abbiamo affermato, in precedenza, di voler leggere gli scritti di estetica di Hume nella loro dimensione sociale: nello specifico, di voler vedere in che maniera il filosofo di Edimburgo teorizzi il gusto come “armonizzatore sociale” di passioni ed opinioni. Questa interpretazione enfatizza la ricerca di Hume come quella di uno “scienziato sociale” (sul tema cfr. Capaldi 1978) desideroso di investigare la civilizzazione comprendendone regole, norme e discriminazioni: “Queste sono tutte, Hume lo afferma chiaramente, né innate né scoperte al di fuori del mondo umano, ma inventate dagli uomini (Letwin 1975: 140; sul tema cfr. anche Merrill 2015).

Una simile interpretazione è stata offerta anche da Gilles Deleuze. In apertura alla sua monografia su Hume il filosofo francese afferma: “Hume è un moralista, un sociologo prima di essere uno psicologo” (Deleuze 2018: 11). Secondo Deleuze il principale interesse della filosofia di Hume consiste propriamente in una teoria della creazione delle regole generali (*general rules*). Ciò vale soprattutto nel campo sociale, dove le forme entro cui la prassi umana organizza l'esperienza si manifestano nella sua più complessa varietà (cfr. Deleuze 2018; sul tema cfr. anche Townsend 2001: 137-57).

In un saggio antecedente (poi divenuto materiale preparatorio per la stesura di *Empirismo e soggettività*), Deleuze mette in luce la distinzione fra regole generali nella teoria morale e nella teoria dell'arte. All'estetica spetterebbe una sorta di ruolo paradigmatico: affrontando il problema di trovare quella regola del gusto che "conferisce al sentimento l'oggettività che lo trasforma in giudizio estetico" (Cresson, Deleuze 2021: 44), la riflessione sull'arte si interroga sulla possibilità di trasformare il mero sentimento in giudizio estetico strutturato (Deleuze 2018: 59). Affrontando questa problematica si apre la via attraverso cui è possibile pensare la formulazione di regole generali nel campo della giustizia e della morale, dove il problema è propriamente il superamento delle parzialità individuali in un ordine civile comune (Townsend 2001: 165).

Per comprendere il processo tramite cui la mente genera le regole è necessario rivolgersi alla *teoria dell'artificio* di Hume. Come è noto, in Hume il movente che permette all'intelletto di inferire una connessione fra un elemento A e un elemento B è l'abitudine [*custom*]. In quanto abituati a vedere B dopo A inferiamo che B debba sempre seguire A; senza l'ausilio di questa "grande guida della vita umana" (*RIU*: 42) ogni ragionamento sarebbe impossibile. Eppure, accade sovente che l'intelletto ragioni contro la maniera usuale di pensare, come è reso evidente dal confronto costante fra la filosofia e il "senso comune" (*common sense*) che attraversa l'intero pensiero di Hume (cfr. Harris 2018). La principale funzione delle regole generali è propriamente quella di rompere il circolo che sembra instaurarsi fra immaginazione e abitudine introducendo un nuovo giudizio contrapposto a quello cui abitualmente giungiamo quando facciamo muovere la nostra immaginazione solamente dall'abitudine (cfr. *TNU* II.1.8: 311-3). Questo punto è stato colto in maniera molto precisa da Walsh, secondo cui le regole generali hanno una cruciale funzione nella correzione del giudizio nella misura in cui, attraverso esse, "invece di giudicare le cose dal nostro personale punto di vista (*standpoint*) adottiamo una posizione neutrale che tutti gli altri esseri umani possono condividere" (Walsh 1971: 115).

Hume afferma che le regole generali sono "una specie di probabilità che influenza talvolta il giudizio e sempre l'immaginazione" (*TNU* III.III.1: 618). Sebbene si oppongano all'inferenza immediata dell'immaginazione e dell'abitudine, le regole generali si originano, nondimeno, nell'abitudine stessa: "per stabilire una regola generale [...] è

necessaria una certa uniformità della nostra esperienza” (TNU II.II.5: 379).

Per comprendere in che modo due principi reciprocamente opposti possano derivare dalla medesima abitudine bisogna tenere a mente che le regole generali sono costruzioni artificiali che completano una serie di elementi naturali già dati ma, di per sé, incapaci di costituire una totalità ordinata dell’esperienza (cfr. Deleuze 2018: 38). Nello specifico, compito della regola generale è la conquista di un punto di vista saldo e generale da cui superare le parzialità dettate dalle singole contingenze (TNU III.III.1: 615-6; sul tema cfr. Hearn 1976). Hume distingue fra circostanze (*circumstances*) “essenziali” e “superflue”; quando queste ultime sono “numerose, notevoli, e frequentemente unite a quelle essenziali” determinano un errore, ovvero confondono la mente e la portano alla “concezione dell’effetto usuale” (TNU I.III.13: 162) anche in assenza di quelle circostanze assolutamente essenziali. Compito delle regole generali è, dunque, emendare questi errori distinguendo “le circostanze accidentali dalle cause efficienti; e, quando vediamo che l’effetto può essere ottenuto senza il concorso di una particolare circostanza, concludiamo che questa non fa parte della causa efficiente, per quanto a essa spesso unita” (TNU I.III.13: 164).

Le regole generali sorgono principalmente a partire da un procedimento di astrazione volto a rimuovere tutto ciò che è meramente contingente. Astrarre, per Hume, significa separare delle determinate proprietà dall’impressione di un oggetto (che, a primo impatto, sembrano inseparabili) in seguito all’esperire di altri oggetti affini. L’esempio fornito dal pensatore scozzese è di folgorante chiarezza: se noi vediamo prima una sfera di marmo bianco non riusciamo a separare la forma e il colore; solo dopo aver percepito – in ordine – un globo di marmo nero e un cubo di marmo bianco prendiamo coscienza della differenza e, dunque, della separabilità delle idee (TNU I.I.7: 37-8). Così, il ripetersi prolungato di casi simili porta la mente ad astrarre l’elemento tendenzialmente ripetuto dal suo radicamento nell’oggetto.

Alla luce di ciò possiamo affermare che nella filosofia di Hume le regole generali riflettono il *tendenziale*, ossia l’elemento tendenzialmente ripetuto in una serie di casi dati a discapito di tutta un insieme di eccezioni inevitabilmente escluse e dimenticate che rimarranno esiliate nell’immaginazione, “più capricciosa e incerta” del giudizio “più estensivo e costante” (TNU I.III.13: 164). Questo meccanismo di determinazione ed esclusione, inerente alle regole generali, è reso esplicito

quando Hume afferma che, sebbene le regole generali esprimano i sentimenti comuni e diffusi nella natura umana, “non dobbiamo però immaginare che, in ogni occasione, i sentimenti degli uomini debbano essere conformi a queste regole [...] il minimo impedimento esterno che queste piccole cause incontrino, o il minimo disordine interno, ne disturba il movimento e confonde le operazione di tutta quanta la macchina” (RG: 642).

Considerando il campo dell'estetica possiamo affermare, in forza di quanto detto sopra, che una regola (generale) del bello dovrebbe riflettere ciò che tendenzialmente è ritenuto bello. La bellezza è definita, nel *Treatise*, “quell'ordine e quell'insieme combinato di parti che [...] è adatto a dare all'anima piacere e soddisfazione” (TNU II.1.8: 314). Quale sia, nello specifico, quell'ordine di parti non è determinabile tramite principi geometrici o altri criteri avulsi dal sentimento di piacere che costituisce il bello: esso sarà l'oggetto di una pura casistica. La riflessione del sentimento di piacere determina unicamente la forma della regola, la struttura formale che deve armonizzare i giudizi, non i contenuti determinati (cfr. Deleuze 2018: 38).

Riflettendo il piacere annesso al bello, l'immaginazione si dota anche dell'approvazione che, di natura, va a braccetto con il piacere e la bellezza (cfr. Schmidt 2003: 329; Townsend 2001: 107). Hume su questo punto è netto: “la nostra approvazione è implicita nell'immediato piacere che [le sensazioni] ci procurano” (TNU III.1.2: 498).

A partire da ciò si intravede il problema della storicità del gusto che verrà affrontato nei prossimi paragrafi. Al momento, è opportuno soffermarci sulla conseguenza dell'approvazione della regola: come evidenzia Hume nel saggio *Sui primi principi del governo* (*Of the first principles of government*, 1741), la validità di un determinato schema culturale (sia esso morale, politico o, come nel nostro caso, artistico) deriva dall'opinione, dal sentimento di approvazione di coloro che, approvandolo, accettano e convalidano lo schema legittimandolo. Così, il sentimento di approvazione della regola del gusto è la fonte della sua validità; quando Hume – in accordo con il gusto neoclassico dei suoi tempi (cfr. Schimdt 2003: 319-20) – sottolinea il valore di alcuni imperituri modelli letterari dell'antichità, non fa altro che mettere in luce come l'immortale fama di Omero, Virgilio o Cicerone sia possibile solo poiché il giudizio umano, attraverso le generazioni, continuerà a riconoscere il valore di questi grandi classici che “finché dura il mondo

mantengono la loro autorità sugli spiriti degli uomini” (RG: 643 [sintassi leggermente modificata]).

Dunque, riflettendo il sentimento di piacere annesso ad una determinata struttura di parti, la regola del bello costituisce un elemento fondamentale del giudizio estetico e lo rende possibile al di là della presenza immediata della sensazione di piacere. Così, la mente non solo approva la regola e la convalida, ma è anche l’unico giudice possibile in grado di produrre questa validazione.

4. *L’effetto della regola: l’immaginazione appassionata*

Affinché la regola assuma una natura squisitamente dialettica è necessario che essa “richieda” qualcosa al soggetto valutante. È altresì necessario anche il movimento contrario dall’oggetto giudicato al soggetto che giudica: ciò, d’altronde, era implicito nella conclusione del paragrafo precedente. Successivo al momento in cui la passione viene riflessa nell’immaginazione formando la regola, giunge quello in cui avviene il movimento inverso: l’immaginazione si appassiona e la regola agisce sulla mente. Per rendere possibile tutto ciò è necessario che l’oggetto artistico abbia un modo di esistenza proprio (Deleuze 2018: 60); l’opera d’arte deve qualificarsi come tale. Hume espone il problema in maniera vaga, ma la letteratura critica ha portato a galla la questione: cosa qualifica un testo come una *poesia*, una serie di suoni come una *sonata* e un pezzo di marmo come una *statua* (cfr. Townsend 2001: 89; Shelley 1998)? Non sarà sufficiente affermare che l’opera d’arte suscita un generico sentimento di piacere, ma servirà un determinato piacere specifico che potrà essere percepito soltanto da un acuto e raffinato spirito critico.

Hume afferma che ogni composizione artistica è strutturata da parti differenti in “reciproca relazione e corrispondenza” (RG: 650) che devono essere giudicate nel loro insieme, come una totalità chiusa. In questa affermazione risuonano alcune osservazioni del *Treatise* a proposito dell’identità personale. Per attribuire unità all’Io possiamo, secondo Hume, *ricorrere a un artificio* e riferire le parti le une alle altre e orientarle “a un certo *fine* o *scopo comune*” (TNU I.IV.6: 269). Similmente, eseguendo la medesima operazione nel campo dell’estetica è possibile identificare una finalità a cui tende l’oggetto d’arte, solo così si può affermare che “ogni opera d’arte ha un certo fine o scopo per il quale

è stata progettata, e viene giudicata più o meno perfetta a seconda che sia più o meno adatta a raggiungere un tale fine” (RG: 650).

Hume fornisce alcuni esempi di questa finalità dell’arte: “oggetto dell’eloquenza è di persuadere, della storia è di istruire, della poesia di piacere per mezzo delle passioni e dell’immaginazione” (RG: 650). A questa tematica il filosofo dedica il saggio *La tragedia* (*On tragedy*, 1757) in cui studia la tragedia e si confronta indirettamente con l’antica teoria aristotelica della catarsi e della finalità (cfr. Dadlez 2005).

Tralasciando questa ulteriore questione, ciò che è fondamentale notare è la dimensione del *riconoscimento* che il filosofo scozzese introduce in questo contesto: un buon critico riconosce il fine a cui tende l’opera d’arte e, in base a quello, organizza il suo giudizio (Stradella 2012: 39-40).

Tuttavia, Hume non usa la parola “riconoscimento” (per una ricostruzione storica del concetto cfr. Honneth 2019) preferendo parlare di “credenza” (*belief*) per indicare l’atto intenzionale che “non aggiunge niente all’idea, ma si limita a cambiare il nostro modo di concepirla, e la rende più forte e più vivace” (TNU I.III.8: 116).

L’atto della credenza fa sì che il soggetto accetti pienamente una determinata regola. Tramite il *belief* lo schema non sarà più una semplice rete di idee in relazione tra loro, esso acquisirà anche un senso (cfr. Deleuze 2018: 149-51). Così, la mente che accorda credenza farà della regola generale l’ideale da seguire nel ragionamento e nel comportamento. Nel campo della teoria dell’arte questo implica che l’individuo prenderà coscienza della sua parzialità o ignoranza e adotterà una serie di misure atte a trasformarlo da “cattivo critico” a “buon critico”. Hume indica alcuni precetti concreti che, se rispettati, plasmano un valido esperto d’arte, da lui ritenuto “cosa molto rara” (RG: 652): libertà dai pregiudizi; attitudine al confronto con le opinioni altrui (su questo punto cfr. Townsend 2001: 165); avere una lunga pratica alle spalle; sottomettersi al giudizio di chi ha maggiore cultura e, infine, saper astrarre – specialmente nella valutazione dei classici – dal contesto storico e geografico in cui l’opera è stata composta.

Quest’ultima considerazione è di radicale importanza. Implicito in questa prescrizione humeana è il nesso fra gusto e storia, fra arte e civiltà, fra estetica e filosofia della storia che affronteremo più avanti. Ciò che è importante notare al momento, è il fatto che l’oggetto d’arte, tramite la regola, “richiede” alla mente giudicante una corretta *educazione*. La ricerca della via attraverso cui l’immaginazione si appassiona

(ovvero il movimento dall'oggetto al soggetto) ha introdotto questa ulteriore dimensione. Osserva Hume in proposito: "benché l'educazione sia screditata dai filosofi quale base fallace di adesione ad un'opinione, il suo impero nel mondo, tuttavia, è la causa per cui tutti i sistemi nuovi ed originali corrono rischio in principio di essere rigettati" (*TNU* I.III.10: 132).

Si è dunque mostrato in che modo la regola del gusto sia caratterizzata da un doppio movimento: uno di approvazione e creazione diretto dalla mente all'opera d'arte e un altro, inverso, dall'opera d'arte alla mente. Si sono utilizzati i termini "soggetto" e "oggetto" per riferirsi ai due estremi del movimento dialettico; in forza di quanto esposto precedentemente, però, si comprende come questa antinomia esista soltanto *entro* le regole generali (Bell 2009: 40). D'altronde, è questo il senso della tesi di Deleuze secondo cui Hume presenta una teoria in cui "Il soggetto [...] è la mente attivata" (Deleuze 2018: 137) e "c'è un soggetto soltanto pratico" (Deleuze 2018: 127).

Ora, è possibile richiamare la lettura di Tatarkiewicz, secondo cui in Hume sarebbe all'opera un soggettivismo estetico talmente radicale da lambire lo scetticismo e il relativismo, che in apertura avevamo contestato in nome di una dialettica fra soggettivismo ed oggettivismo. Alla luce di quanto detto sembra possibile riabilitare l'affermazione di Tatarkiewicz secondo cui Hume sarebbe il massimo rappresentante di un'impostazione per cui la "bellezza" di un oggetto non avrebbe nulla a che fare con una qualità intrinseca dell'oggetto ma, semplicemente, con una qualità "che gli conferiamo noi" (Tatarkiewicz 1980: 199; mio il corsivo). Questo giudizio, però, può essere riabilitato solo in un senso totalmente diverso da quello inteso dal filosofo polacco: è indubbio che la bellezza sia un'attribuzione della mente a partire da un sentimento di piacere ma, come si è mostrato, non tutto ciò che è piacevole o che a primo impatto possiamo essere portati a considerare "bello" riesce ad ottenere questa valutazione, il giudizio deve infatti passare al vaglio delle regole del gusto, vettori dell'accordo generale della società e dell'armonizzazione delle passioni. Così, l'attribuzione di qualità *che noi conferiamo* deve essere intesa in un *senso sociale*, come operazione certamente individuale ma di un'individualità mediata dalle regole generali. Ciò verrà indagato ulteriormente nei prossimi paragrafi.

5. *Gusto e civiltà*

La regola d'arte o del gusto va a costituire un elemento fondamentale del mondo della cultura insieme alle altre regole dei campi della politica, del diritto, dell'economia e della scienza. Per analizzare dettagliatamente il tema è necessario indagare separatamente da un lato i rapporti fra il gusto (inteso come insieme di regole d'arte) e le restanti branche della società e, dall'altro, la relazione fra gusto e storia.

Per quanto concerne il rapporto fra le regole del gusto e quelle delle altre branche della società bisogna, innanzitutto, notare che non vi è dubbio che la struttura e lo scopo delle regole generali sia sempre il medesimo (superare il dato immediato e raffinare il giudizio) in forza dell'uniformità della Natura Umana. Hume pone questo assunto come colonna portante della sua filosofia affermando che tramite una scienza della Natura Umana è possibile comprendere qualsiasi altra scienza (TNU, Introd.: 5-10). Nondimeno, le singole regole generali avranno dei contenuti diversi per adattarsi a contesti diversi e particolari; vi è innanzitutto una differenza fra regole naturali nella conoscenza, nella scienza della natura, e nella "morale", ovvero nel campo sociale genericamente inteso (Deleuze 2018: 28-31).

All'interno di quest'ultimo è necessario distinguere ulteriormente i campi della politica, del diritto o del commercio da quello dell'arte. Nonostante Hume critichi con sagacia Hobbes (Buckle, Castiglione 1991; Deleuze 2018: 36-8), quando il filosofo di Edimburgo tratta dell'origine della giustizia e dello Stato mantiene sullo sfondo lo spettro del disordine e dell'inciviltà caotica che si verificherebbero in assenza di queste istituzioni, come esemplificato dall'affermazione: "conservando (*preserving*) la società, facciamo dei progressi molto maggiori nell'acquisire beni di quanti ne faremmo nello stato di solitudine e di abbandono che segue necessariamente la violenza e una licenziosità universale" (TNU III.II.2: 520 [sintassi leggermente modificata]).

Le cose stanno diversamente per l'arte. A differenza dello Stato e della legge, essa non è necessaria per avere un *minimum* di ordine e civiltà; i lussi e le arti sono meramente *superflui*: per questa ragione si originano dopo la nascita dell'ordine politico-giuridico e richiedono alcune date condizioni per fiorire, come sostiene Hume nel saggio *L'origine e lo sviluppo delle arti e delle scienze* (*Of the rise and progress of the arts and sciences*, 1742).

In forza della sua natura inessenziale l'arte si qualifica come rappresentante del grado di avanzamento di una civiltà; afferma il filosofo scozzese: "quanto maggiore è il lavoro impegnato nella produzione di beni che sono al di là di quelli strettamente necessari, tanto più potente è uno Stato" (Co: 669).

Hume non considera ciò che è superfluo e ridondante un capriccio o vezzo della civiltà ma vi riconosce una funzione fondamentale: la natura inessenziale non rende il "lusso" in questione meno influente sulle menti degli uomini. In proposito, afferma Hume: "La stessa età che produce grandi filosofi e politici, rinomati generali e poeti, normalmente è ricca di abili tessitori e carpentieri navali" (RA: 678); quando queste "frivolezze" trovano spazio in una società ecco che "lo spirito dell'epoca impronta tutte le arti, e la mente degli uomini, una volta risvegliata dal letargo e entrata in fermento, li fa volgere in ogni direzione, facendo progredire ogni arte e scienza" (RA: 678-9). In questa affermazione risuona la teoria humeana delle regole generali, artifici della mente che superano l'esperienza naturale col fine di affinare la nostra esperienza.

In ciò risiede il "profondo senso di un'unità della vita spirituale, un'unità che si può chiamare 'civiltà', 'cultura'" (Preti 2017: 111) che attraversa la filosofia di Hume. Ogni regola generale, ogni parte del mondo della cultura influisce sulle altre in un sistema di assistenza reciproca – al punto che "attività (industry), conoscenza e umanità sono tenuti insieme da una catena indistruttibile" (RA: 679).

Passando all'altra questione dichiarata all'inizio del paragrafo, quella del rapporto fra gusto e storia, è opportuno richiamare l'osservazione accennata in precedenza per cui, nella valutazione dei classici dell'arte (specialmente della letteratura), è fondamentale fare i conti con le profonde differenze fra il contesto storico – geografico in cui l'opera è stata composta e quello del momento presente in cui viene giudicata. Afferma Hume: "il 'monumento più perenne del bronzo' del poeta deve crollare come quelli fatti di mattoni e di argilla, se gli uomini non fanno nessuna concessione alle continue rivoluzioni delle maniere e dei costumi e non vogliono ammettere nulla che non sia conforme alla moda che prevale oggi" (RG: 656). Quando valutiamo un'opera d'arte è richiesta una poderosa astrazione dal momento presente per evitare di condannare istantaneamente quei costumi che all'epoca godevano di ampio successo e che oggi riteniamo

inaccettabili. È opportuno notare che lo scopo dell'astrazione non è quello di recidere i legami fra il momento presente e la storia, al contrario, si astrae per riuscire a cogliere il valore di quelle vette della cultura che noi chiamiamo "classici". Attraverso l'astrazione noi riusciamo ad avvicinarci a quella "esperienza universale" che fonda le regole generali, "nient'altro che osservazioni generali relative a ciò che si è trovato universalmente piacevole in tutti i paesi e in tutte le epoche" (RG: 640 [sintassi leggermente modificata]). Soltanto così è possibile apprezzare a pieno quelle "giuste espressioni della passione e della natura" e reiterare ancora una volta "la pubblica approvazione, che conserveranno per sempre" (RG: 653).

Più in generale, in *Lo studio della storia* (*Of the study of history*, 1741), il filosofo scozzese enfatizza lo studio della storia come attività in grado di emancipare le menti e di estendere la nostra esperienza oltre il momento presente. Dice Hume: "... avremmo sempre un intelletto da fanciulli se non vi fosse questa invenzione [la storia] che, allargando la nostra esperienza a tutte le epoche passate e alle nazioni più lontane [...] ci fa progredire in saggezza" (SS: 962). La letteratura critica ha espanso ulteriormente questo rilievo humeano; Capaldi ha riportato gli sparsi passaggi humeani sulla storia al cuore della sua epistemologia (nella specifica declinazione di un'epistemologia di quelle che oggi chiamiamo "scienze sociali") ed ha affermato che per Hume la storia ha un valore euristico fondamentale nella misura in cui permette di conoscere il passato da cui, solamente, trarre gli schemi (*patterns*) che permettono di strutturare le regole generali. Questa riflessione porta Capaldi a sostenere che: "la sua [di Hume] intera impresa filosofica è permeata di analisi storiche e, di fatto, si fonda sulla necessità di guardare le cose da questo punto di vista" (Capaldi 1978: 121-2). Su una linea simile si è collocata Schmidt (2003: 382), che ha enfatizzato la capacità della storia di farci vedere delle tendenze da cui inferiamo certe leggi generali; ad esempio, "è impossibile che le arti e le scienze si sviluppino [...] in un popolo senza che questo goda della benedizione di un governo libero" (OSAS: 521).

Studiare i rapporti fra gusto e storia significa parlare del tema della *tradizione*. Su questo importante aspetto, partendo da un punto affine a quello di Capaldi, Livingston ha osservato che, in Hume, la tradizione è fondamentalmente *dialettica* (Livingston 1998: 190-6). Con questa espressione si intende dire che essa è attraversata da contraddizioni al

suo interno fra ciò che stato considerato valido e ciò che viene considerato tale nel momento presente: “I nuovi valori (*the new goods*) che emergono in una tradizione sono tipicamente in conflitto con i vecchi, ne consegue un doloroso processo di adattamento in cui i nuovi e i vecchi valori vengono reciprocamente selezionati, modificati e rifiutati” (Livingston 1998: 192).

Così, il passato ha una funzione pedagogica nella misura in cui fornisce dei modelli che, una volta riconosciuti nel loro valore, permettono sia di difendere il livello di progresso cui la civiltà è giunta, sia di tracciare una filiazione e di costruire un gusto, ancora una volta, “all’altezza dei tempi”.

Al contempo, però, il valore del passato non è omogeneo e molto di ciò che ci viene lasciato dalla storia deve essere scartato. In questo senso Hume afferma che la fine del Medioevo – pensato come un’epoca oscura e barbara in forza di una storiografia illuminista che ricorda per molti versi quella di Edward Gibbon (cfr. Wootton 1994) – e l’inizio della rinascita culturale europea sono state possibili grazie ai “modelli che ci hanno lasciato gli antichi [che] diedero origine a tutte le arti circa duecento anni fa, e ne hanno potentemente aiutato il progresso in ogni paese d’Europa” (OSAS: 543). Solo a partire da ciò è possibile comprendere l’analisi di Hume che, gettando uno sguardo filosofico sul continente, afferma: “Ora l’Europa è una copia ingrandita di quanto la Grecia era prima in miniatura” (OSAS: 527).

Nei precedenti paragrafi s’è cercato di enfatizzare *in primis* il rapporto fra il gusto e le altre branche della cultura e, in seguito, quello fra gusto e storia; e di sottolineare l’importanza della costituzione delle regole generali, specialmente nei riguardi del gusto e della creazione artistica. È possibile richiamare ora queste osservazioni e farle interagire con alcuni rilievi critici sottolineati da Livingston (1998), secondo cui “[per Hume] la civilizzazione è la storia dello sviluppo e della coltivazione (*cultivation*) della mente umana. Centrali a questo sviluppo sono ‘la libertà e le leggi’ che sono ‘la fonte di tutte l’umana felicità’” (Livingston 1998: 175; cfr. anche McArthur 2005). Il progressivo raffinemento della mente umana, come abbiamo affermato in precedenza, si deve alle regole generali.

6. Il gusto e la filosofia come lotta alla superstizione

Da quanto esposto in precedenza si comprende come la regola del gusto incivilisca i popoli preservando il passato e promuovendo l'affinamento delle opinioni e delle passioni del presente; queste due funzioni sono strettamente interconnesse e derivanti dalla struttura dialettica del gusto. Questa capacità "pedagogica" del gusto non sarebbe assolutamente possibile senza l'ausilio della filosofia. Abbiamo affermato in precedenza il ruolo fondamentale delle regole generali come vettori in grado di alterare il nostro giudizio immediato, Livingston ha portato questo punto alle sue estreme conseguenze, affermando un'equivalenza, nella filosofia humeana, fra filosofia e civiltà: "la storia della civilizzazione è la storia di miglioramenti della mente umana" (Livingston 1998: 191). Si è visto in apertura dell'articolo come lo scopo della ricerca di una regola del gusto fosse quello di fornire un mezzo tramite cui unire i sentimenti soggettivi e la necessità sociale di un *minimum* di oggettività su cui basare i nostri ragionamenti. Quanto mostrato intorno alla struttura delle regole generale e ai rapporti di queste con la storia consente ora di essere concordi con l'affermazione di Livingston, secondo cui "l'uomo barbaro è perso nelle convenzioni della vita comune; l'uomo civilizzato ha una certa comprensione critica" (Livingston 1998: 196). L'autore procede affermando che questa "comprensione critica" assume la forma del *self-knowledge*, di una conoscenza di sé, che permette di avere una cognizione critica delle regole generali e delle istituzioni che la civiltà propone (Livingston 1998: 196)².

Volendo riassumere il compito dello *standard of taste* in una frase potremmo dire che esso difende la civiltà dalle barbarie. Di conseguenza, bisogna domandarsi non solo cosa significhi "difendere" ma anche in cosa consistano le "barbarie" contro cui si combatte.

A proposito di questa seconda problematica, già in precedenza si è sottolineato come la distinzione fra uomo barbaro e civilizzato vada ricercata nell'atteggiamento nei confronti delle "convenzioni della vita comune" o, il che è equivalente, nei riguardi degli schemi e delle regole generali "impersonali" (che amplificano un determinato sentimento in-

² Per una discussione più ampia cfr. Livingston (1988: 173-244). Il punto è stato ulteriormente espanso e messo in relazione con la tradizione socratica da Merrill (2015: 34-99).

serendolo in una totalità culturale più ampia e raffinata) espone in precedenza (McArthur 2005; Schmidt 2003: 405-8). Ciò risulta evidente quando Hume, analizzando i progressi delle varie forme di governo, afferma: “oramai si può dire delle monarchie civili ciò che in passato si poteva affermare solo a vanto delle repubbliche: *che sono un governo di leggi e non di uomini*” (LC: 499). La capacità di basare l’organizzazione politica sulla legge codificata e non sulla mutevole volontà di un individuo sovrano consiste, propriamente, nella natura delle regole generali che superano l’immediatezza individuale.

In ciò, risuona quanto riportato in precedenza circa il binomio civiltà-barbarie: l’uomo che rimane ancorato all’immediatezza individuale non ha accesso a quella *self-knowledge* in grado di riconciliarlo con le regole generali. Come si è affermato in precedenza, la regola generale ha sostanzialmente una doppia funzione: amplificare il sentimento e rifletterlo in uno spazio più ampio. Cosa succede quando la formulazione della regola si accompagna a smoderatezza? Ecco che la costruzione culturale, lungi da facilitare il vivere collettivo e il progresso della civiltà, diverrà irrazionale, fonte di passioni rovinose che, invece di produrre una calma e costruttiva disposizione d’animo, lo turbano e lo devastano.

Hume espone questa idea con lampante chiarezza nel saggio *La superstizione e l’entusiasmo* (*Of superstition and enthusiasm*, 1741) affermando: “la debolezza, la paura, la tristezza, insieme all’ignoranza, sono quindi la vera origine della SUPERSTIZIONE” (SE: 475). Questa è, insieme all’entusiasmo (che si origina dai principi opposti ma approda ad esiti simili), una corruzione della “vera religione” (SE: 475). La religione, per Hume, ha un ruolo particolare nel mondo della cultura, essa viene “negata più di quanto non sia corretta” (Deleuze, Cresson 2021: 49) poiché, nella grandissima parte dei casi, non si origina dal profondo senso di ammirazione per alcune meraviglie della natura ma unicamente per i timori e le paure della mente. In questo senso Hume afferma, nella *Storia naturale della religione* (*Natural history of religion*, 1757): “percorrete varie età e vari popoli. Esaminate i principi religiosi che sono prevalsi di fatto. Non vi potrete persuadere che siano qualcosa di più che morbosi sogni dell’uomo” (SNR: 752); in quest’ottica, superstizione ed entusiasmo corrispondono rispettivamente al cattolicesimo e al protestantesimo (Merrill 2015: 145). L’autore fornisce anche alcune indicazioni sul rapporto fra religione e regola del gusto alla fine de *La*

regola del gusto. Secondo il filosofo scozzese nelle composizioni artistiche gli errori più giustificabili sono quelli che riguardano la religione, al punto che “non è permesso giudicare della civiltà o della saggezza di un popolo, o anche di singole persone, dalla grossolanità o raffinatezza dei loro principi teologici” poiché la religione è il limite del buon senso “che dirige gli uomini nelle faccende ordinarie della vita” (RG: 657). Finché i principi religiosi sono semplicemente bizzarri essi sono tollerabili, solo quando arrivano ad impadronirsi del cuore dell’artista “al punto di farlo cadere sotto l’accusa di ‘fanatismo’ e ‘superstizione’” (RG: 657) si tramutano in difetti e vengono condannati.

La condanna humane della religione fa sì che questa venga esclusa dal mondo della cultura nella misura in cui essa è *idolatria*. L’unica correzione possibile in grado di riabilitare la religione e di riportarla entro i suoi legittimi limiti consiste nel teismo (Deleuze, Cresson 2021: 49-50). La preoccupazione di Hume per l’origine e gli effetti della religione sulla condotta umana è perfettamente spiegabile alla luce del sistema generale. La celebre affermazione secondo cui “la ragione è, e può solo essere, schiava delle passioni” (TNU II.III.3: 436) indica propriamente la teoria secondo cui la ragione non è altro che una determinazione calma e pacifica delle passioni; in questo contesto, l’affermarsi di principi irrazionali e superstizioni porta ad una condizione violenta ed incivile in forza degli effetti che le regole generali hanno sulla condotta umana.

Pertanto, una filosofia politica o un’etica che voglia difendere la civiltà dalle barbarie dovrà costituirsi come “lotta pratica contro la superstizione” (Deleuze 2018: 87). La filosofia assume la forma di un *atto sociale* che, nel momento in cui comprende le maniere attraverso cui noi ragioniamo e accordiamo credenza ad uno schema, produce degli effetti positivi di carattere morale (Merrill 2015: 125-9; sul tema cfr. anche Livingston 1998: 196). La prassi, ossia il concreto agire culturale, è la dimensione fondamentale entro cui le regole generali vengono formate ed organizzate e, dunque, sarà in quel contesto che verrà combattuta la battaglia contro la superstizione.

In questo senso Hume imposta sia una teoria politica e sociale di stampo “conservatore” – in cui il valore della tradizione è esaltato ma, al contempo, viene mossa un’audace critica al cristianesimo (in ciò Hume mostra una somiglianza solo superficiale con Edmund Burke, il grande conservatore britannico dell’epoca; cfr. Skjösberg 2021) – sia una filosofia critica in cui l’esperienza e la cultura vengono vagliate dall’*enquiry* filosofica, che però è totalmente immanente rispetto al

mondo della cultura e non, come accade in Kant, impostata a partire da un piano trascendentale (cfr. Rametta 2020: 36; Deleuze 2018: 133-6).

La lotta è fra la filosofia e la superstizione che, come si è visto, è strettamente interconnessa alla religione così come si è affermata storicamente. L'alternativa è rigidamente dicotomica: "La società deve decidere da quale essere guidata" (Merrill 2015: 22). Di fronte ad un simile dilemma, nell'elaborazione humeana la scelta ricadrà sulla filosofia, poiché essa "se è vera, non ci dà se non sentimenti dolci [*mild*] e moderati; se è falsa e stravagante, le sue opinioni si limitano a essere oggetto di una speculazione fredda e generale, e raramente arrivano fino a interrompere il corso delle nostre naturali inclinazioni" (*TNU* I.IV.7: 283). Hume riassume il tutto affermando: "parlando in generale, gli errori della religione sono pericolosi; quelli della filosofia soltanto ridicoli" (*ibidem*). Per questa ragione la filosofia è la disciplina "la cui sovrana autorità dovrebbe essere riconosciuta dappertutto" (*TNU* I.IV.7: 262) e regolare ogni singola scienza o arte.

La trasmissione di opinioni miti e moderate è, come si è visto, lo scopo delle regole generali e il gusto rappresenta propriamente il livello cardinale di ciò poiché, in forza del suo meccanismo dialettico, costituisce una "macchina" tramite cui i meri sentimenti individuali si tramutano in giudizi e questi ultimi si organizzano e si raffinano. In questo senso, Husserl ha affermato che in Hume è all'opera "l'estetizzazione dell'etica" (Husserl 2019: 183); tutto si approva o si condanna a partire da sentimenti di piacere o dolore, ma l'oggetto valutato e il modo attraverso cui il soggetto deve valutare sono costruiti dalle regole generali.

Se compito del gusto è l'organizzazione e l'affinamento dei giudizi e quello della filosofia è proporre opinioni calme e moderate che scaccino i fantasmi della superstizione e dell'entusiasmo, ecco che l'alleanza fra gusto e filosofia si forma e si salda. D'altronde, Hume espone questa dimensione sociale della filosofia e questo legame col gusto fin nell'*Advertisement* che apre il *Treatise*, dove il filosofo afferma che l'opera serve "per saggiare i gusti del pubblico" e che l'approvazione del pubblico sarà "la più grande ricompensa alle mie fatiche" (*TNU*, Avvertenza: 3).

Il progetto di Hume di costruire una scienza della natura umana che scopra la struttura profonda dei nostri ragionamenti e conquisti il baluardo da cui dipende ogni disciplina particolare non è alla base, come

vuole un'interpretazione tradizionale del suo pensiero, di una psicologia e di uno psicologismo ma, piuttosto, presenta i caratteri di "un'ampia disciplina che riflette sulla natura umana, in cui Charles Darwin e Michel Foucault, così come William James e Sigmund Freud, possono far parte" (Baier 1991: 25).

Il filosofo critico corrisponde al pensatore astruso (*abstruse*) presentato all'inizio del saggio *Sul commercio* come "originale [...], utile e apprezzabile" poiché indaga a fondo il fondamento della verità (nei termini di Hume la "oltrepassa") e produce spunti e problematiche che "possono portare a scoperte positive" (Co: 661). Punto di partenza della ricerca sono le opinioni comuni degli *honest gentlemen* che non si occupano della filosofia ma che vanno a costituire quel "dato" che avvia la ricerca e attraverso cui la filosofia si determina come "la teoria di ciò che facciamo, non come la teoria di ciò che è" (Deleuze 2018: 162).

7. Conclusione

L'estetica e lo studio del *taste* costituiscono il punto di contatto fra la concezione dell'estetica, la teoria etico-politica e la filosofia dell'esperienza di Hume. Il rapporto fra esperienza, cultura, civiltà, barbarie, religione e filosofia si consuma nel *taste*. È in questo quadro concettuale che Hume mette all'opera un'idea di filosofia critica che deve essere inserita nel complesso contesto dell'Illuminismo. Il confronto – in questo contributo solo abbozzato – fra l'idea di "critica" presentata da Hume e quella, per molti versi più celebre, di Kant permetterebbe di sottolineare i punti di contatto e quelli di divergenza fra i due pensatori, la cui filiazione – opposizione è paradigmatica nella storia della filosofia, e renderebbe possibile una più chiara e lucida lettura del movimento filosofico europeo del XVIII secolo. Da ciò dovrebbe conseguire un'ulteriore delucidazione sulle forme attraverso cui quel poderoso ideale socratico di una filosofia interessata alla *polis*, a stretto contatto con la concreta prassi sociale, si è evoluto fino ai giorni nostri.

Bibliografia

Agamben, G., *Gusto*, Macerata, Quodlibet, 2015.

Baier, A.C., *A progress of sentiments: reflections on Hume's Treatise*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.

- Bell, J.A., *Deleuze's Hume: philosophy, culture and the Scottish enlightenment*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.
- Buckle, S., Castiglione, D., *Hume's critique of the Contract Theory*, "History of political thought", n. 12/3 (1991), pp. 457-80.
- Capaldi, N., *Hume as social scientist*, "The review of metaphysics", n. 32/1 (1978), pp. 99-123.
- Dadlez, E.M., *Spectacularly bad: Hume and Aristotle on tragic spectacle*, "The journal of aesthetics and art criticism", n. 63 (2005), pp. 351-8.
- Deleuze, G., Cresson, A., *David Hume* (1952), tr. it. F. Domenicali, Napoli-Salerno, Orthotes, 2021.
- Deleuze, G., *Empirismo e soggettività* (1953), tr. it. F. Domenicali, Napoli-Salerno, Orthotes, 2018.
- Grigoriev, S., *Hume and the historicity of human nature*, "Journal of the philosophy of history", n. 9 (2015), pp. 118-39.
- Harris, J.A., *Hume and the common sense philosophers*, in C.B. Bow (ed.), *Common sense in the Scottish enlightenment*, Oxford, Oxford University Press, 2018, pp. 150-64.
- Hearn, T.K., *General rules and the moral sentiments in Hume's Treatise*, "The review of metaphysics", n. 30 (1976), pp. 57-72.
- Honneth, A., *Riconoscimento*, tr. it. F. Cuniberto, Milano, Feltrinelli, 2019.
- Hume, D., *Trattato sulla natura umana* (1739-40), tr. it. A. Carlini, E. Lecaldano, E. Mistretta, in *Opere*, a cura di E. Lecaldano, E. Mistretta, Bari, Laterza, 1971, vol. 1, pp. 1-665 (= TNU).
- Hume, D., *Della libertà civile* (1741), tr. it. M. Dal Pra, in *Opere*, a cura di E. Lecaldano, E. Mistretta, Bari, Laterza, 1971, vol. 2, pp. 492-501 (= LC).
- Hume, D., *Dei primi principi del governo* (1741), tr. it. M. Dal Pra, in *Opere*, a cura di E. Lecaldano, E. Mistretta, Bari, Laterza, 1971, vol. 2, pp. 426-31 (= PPG).
- Hume, D., *Lo studio della storia* (1741), tr. it. E. Lecaldano, in *Opere*, a cura di E. Lecaldano, E. Mistretta, Bari, Laterza, 1971, vol. 2, pp. 959-63 (= SS).
- Hume, D., *La superstizione e l'entusiasmo* (1741), tr. it. E. Mistretta, in *Opere*, a cura di E. Lecaldano, E. Mistretta, Bari, Laterza, 1971, vol. 2, pp. 475-83 (=SE).
- Hume, D., *L'origine e lo sviluppo delle arti e delle scienze* (1742), tr. it. G. Preti, in *Opere*, a cura di E. Lecaldano, E. Mistretta, Bari, Laterza, 1971, vol. 2, pp. 517-45 (= OSAS).
- Hume, D., *Ricerca sull'intelletto umano* (1748), tr. it. M. Dal Pra, in *Opere*, a cura di E. Lecaldano, E. Mistretta, Bari, Laterza, 1971, vol. 2, pp. 3-175 (= RIU).
- Hume, D., *Sul commercio* (1752), in *Opere*, tr. it. M. Misul, in *Opere*, a cura di E. Lecaldano, E. Mistretta, Bari, Laterza, 1971, vol. 2, pp. 661-75 (= Co).
- Hume, D., *Sul raffinamento delle arti* (1752), tr. it. M. Misul, in *Opere*, a cura di E. Lecaldano, E. Mistretta, Bari, Laterza, 1971, vol. 2, pp. 676-88 (= RA).

Hume, D., *Storia naturale della religione* (1755), tr. it. U. Forti, riv. P. Casini, in *Opere*, a cura di E. Lecaldano, E. Mistretta, Bari, Laterza, 1971, vol. 1, pp. 689-753 (= SNR).

Hume, D., *La regola del gusto* (1757), tr. it. G. Preti, in *Opere*, a cura di E. Lecaldano, E. Mistretta, Bari, Laterza, 1971, vol. 2, pp. 636-58 (= RG).

Hume, D., *La tragedia* (1757), tr. it. G. Preti, in *Opere*, a cura di E. Lecaldano, E. Mistretta, Bari, Laterza, 1971, vol. 2, pp. 626-35 (= T).

Letwin, S.R., *Hume: inventor of a new task for philosophy*, "Political theory", n. 3 (1975), pp. 134-58.

Levinson, J., *Hume's standard of taste: the real problem*, "The journal of aesthetics and art criticism", n. 60 (2002), pp. 227-38.

Livingston, D.W., *Philosophical melancholy and delirium. Hume's pathology of philosophy*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

McArthur, N., *Laws, not men: Hume's distinction between barbarous and civilized government*, "Hume Studies", n. 31 (2005), pp. 123-44.

Merrill, T.W., *Hume and the politics of enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

Preti, G., *Postfazione*, in D. Hume, *La regola del gusto e altri saggi*, a cura di G. Preti, Milano, Abscondita, 2017, pp. 99-113.

Rametta, G., *Deleuze interprete di Hume*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

Schimdt, C.M., *David Hume: reason in history*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2003.

Shelley, J.R., *Hume and the nature of the taste*, "The journal of aesthetics and art criticism", n. 56 (1998), pp. 29-38.

Skjönsberg, M., *The Hume-Burke connection examined*, "History of European ideas", n. 47/1 (2021), pp. 1-24.

Stradella, A., *The fiction of the standard of taste: David Hume on the social constitution of beauty*, "The journal of aesthetic education", n. 46/4 (2012) pp. 32-47.

Tatarkiewicz, W., *A history of six ideas*, Engl. transl. C. Kasperek, Dordrecht, Springer, 1980.

Townsend, D., *Hume's aesthetic theory: taste and sentiment*, New York, Taylor & Francis, 2001.

Walsh, W.H., *Hume's concept of truth*, "Royal institute of philosophy lectures", n. 5 (1971), pp. 99-116.

Wootton, D., *Narrative, irony, and faith in Gibbon's Decline and fall*, "History and theory", n. 33 (1994), pp. 77-105.

Sitografia

<https://davidhume.org/>

Giacomo Fronzi

Gusto, teorie della ricezione e competenze critiche.

Alcune possibili tracce (e letture) di David Hume nel Novecento

Abstract

The 18th century is the age of aesthetics. This is evidenced not only by the birth of the discipline, but also by the extraordinary production in the field of aesthetic studies, particularly in Germany, England, France, and Italy. David Hume's Of the standard of taste (1757), a veritable manifesto of aesthetic subjectivism, is also set within this framework. More than two and a half centuries later, how can it be read? In this paper, I will attempt to support a thesis: to identify traces of Hume's theory of taste in some 20th century authors, in particular Adorno, Jauss, and Dickie.

Keywords

Taste, Critique, Artwork

Received: 10/3/2023

Approved: 18/03/2023

Editing by: Lorenzo Manera

© 2023 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.

giacomo.fronzi@uniba.it (Università degli Studi di Bari)

1. Brevi note sul gusto e sulla teoria di Hume

1.1. Le ambiguità di un secolo

Nell'*Appendice* del 1931 al suo *Breviario di estetica*, Benedetto Croce sottolinea come un elemento di forte discontinuità nella transizione dall'età medievale a quella moderna sia la nuova centralità che, nella seconda, hanno acquisito la politica, l'economia e l'arte. A questo processo corrisponde la nascita di due nuove discipline: "la Politica ed Economica (che qui consideriamo nella sostanziale unità filosofica che le comprende), e la filosofia dell'arte o Estetica" (Croce 1969: 143), scienze caratterizzate da una "natura radicalmente antiascetica, antitrascendente, mondana, profana" (Croce 1969: 144). Secondo Croce, l'Estetica e l'Economica, definiscono, giustificano teoricamente e conferiscono dignità di forma positiva e creativa al "senso", per lungo tempo oggetto di diffidenza e di rifiuto. Giustificare il "senso" – da intendere tanto come qualcosa di sensibile e intuitivo (quindi, né logico né razionale) quanto come qualcosa di non dettato dal dovere, ma voluto perché desiderato, utile o piacevole – significa spiritualizzarlo:

Perché dalla posizione di estraneo o di opposto alla spiritualità, di nemico pericoloso e insidioso e rapace e contro cui si doveva combattere irremissibilmente e ad oltranza, esso era trasferito dentro lo spirito, come spiritualità anch'esso, spiritualità con una sua propria fisionomia, un proprio ufficio, un proprio valore, e perciò necessaria alla sana e intera vita spirituale. (Croce 1969: 144)

Di contro, lo spirito si è sensualizzato, ritrovando "l'integrità e l'armonia, cessando di spasimare per la mutilazione che gli era stata inflitta di alcune parti essenziali del suo essere ed operare" (Croce 1969: 144). In questa cornice generale, l'Estetica e l'Economica "menano a conciliare spirito e senso, a liberare lo spirito dall'incubo di una natura esterna, a spiritualizzare l'oggetto del soggetto, e ad interiorizzare la lotta del bene col male, escludendo il trascendente, attuando l'assoluta immanenza: due scienze per eminenza mondane" (Croce 1969: 156).

Proprio nel XVIII secolo, accanto al trionfo dell'*Aufklärung*, si fanno largo l'oscurità e l'ambiguità della sensazione, si afferma l'idea che le passioni e il piacere sensuale abbiano pieno diritto di cittadinanza. Di questo ne sono prova, ad esempio, opere come *Les bijoux indiscrets* (Diderot 1747), *Les liaisons dangereuses* (De Laclos 1782), *La philosophie dans le*

boudoir ou Les instituteurs immoraux (Sade 1795), ma anche romanzi gotici come *The castle of Otranto* (Walpole 1764) o *The monk* (Lewis 1796).

Il Settecento, dunque, non è il secolo idilliaco che tende sempre e soltanto alla ragione, ma è anche il tempo in cui la negatività acquisisce un nuovo potere e si cercano nuovi limiti, di volta in volta valicabili, sui quali costruire i propri spazi di piacere. Limite, piacere, profondità insondabili, sublime, terrore, tutte tematiche che confluiranno nell'elaborazione di Edmund Burke. Proprio tale specifica riflessione teorica sul bello, sulle arti, sul gusto e sulla sensibilità – i cui confini si modificheranno con l'evoluzione di queste (e altre) categorie estetiche – esprime con lampante chiarezza la natura proteiforme di un secolo, il XVIII, difficilmente riconducibile al solo perimetro dell'illuminismo. Come ha scritto Elio Franzini,

L'estetica del Settecento permette di sottrarre questo secolo a molti luoghi comuni storiografici che, identificandolo con un fantomatico "illuminismo", vedono in esso il trionfo acritico della ragione. L'estetica dimostra, invece, proprio la complessità del periodo: accanto alla ragione (che, peraltro, domina in modo ben più rilevante nel secolo precedente) vi è l'oscurità e l'ambiguità della sensazione, l'indiscrezione delle passioni e lo spettro dell'eccesso, lo sguardo, in ogni caso, su una natura che rifiuta un solo volto, una sola espressione, un solo metodo. (Franzini 2002: 8-9)

1.2. *Il problema del gusto*

Il XVIII secolo è quindi un'epoca attraversata da correnti opposte, reso estremamente dinamico da spinte e contropunte, tempo di verifica di istanze culturali, intellettuali, artistiche, letterarie e sociali molto diverse tra loro. È tanto il secolo dell'universalità della ragione quanto quello della soggettività dei sentimenti quanto, ancora, del gusto ("the century of taste", lo definirà George Dickie), delle sue connessioni con il giudizio estetico, e del peculiare profilo cognitivo che l'arte e la bellezza possono esprimere. Su questi temi, il dibattito in Francia, in Germania e in Italia sarà molto fitto e condurrà a esiti che, nei decenni successivi, saranno all'origine di nuovi e ulteriori sviluppi per l'estetica.

In chiara polemica con Platone, ad esempio, Jean-Baptiste Du Bos sottolineerà la centralità delle emozioni suscitate dall'arte, alle quali viene assegnato lo status di "reali", pur emergendo in circostanze diverse rispetto a quelle delle emozioni di cui facciamo esperienza nella vita quotidiana (reale). In Inghilterra, poi, questo tema verrà declinato su entrambi i fronti. A un neoplatonico Shaftesbury risponde un Addison che difende l'esperienza estetica intesa come attività costruita sul piacere e sulla

libertà. Sarà questa la posizione che, negli anni successivi, sembrerà affermarsi nell'estetica settecentesca di matrice inglese, all'interno della quale, secondo Paul Guyer,

the theory that aesthetic experience is an intrinsically pleasurable play of our mental powers accompanied with indirect cognitive and moral benefits predominated, although there were certainly some authors who defended the more traditional emphasis on the cognitive value of aesthetic experience, for example, the Aberdonians George Turnbull and Thomas Reid. (Guyer 2014: 97)

Va poi aggiunto, rileva giustamente Guyer, come lo sviluppo di quest'approccio alle questioni estetiche vada di pari passo con le indagini attorno al "moral sense", in particolare grazie a Francis Hutcheson, David Hume, Henry Home, Lord Kames e Adam Smith. In particolare:

The characteristic theory of the second half of the century that aesthetic experience consists essentially in a pleasurable association of ideas, expounded in its mature form in *The elements of criticism* (1762) of Kames, and the *Essays on the nature and principles of taste* (1790) of Archibald Alison, can be understood as a development of the conception of aesthetic experience as a free play of our mental powers. (Guyer 2014: 97-8)

Rispetto allo specifico tema del *gusto*, Giuseppe Sertoli (2000) sottolinea come, nell'Inghilterra d'inizio Settecento, tendano a convergere due linee di pensiero diverse: la prima è riconducibile ai trattatisti francesi di matrice pascaliana, mentre la seconda, dalla caratterizzazione più spiccatamente filosofica (che va dai platonici di Cambridge a Shaftesbury, per poi giungere, soprattutto, ad Hutcheson), intende il gusto come una specifica facoltà intellettuale. Si tratterebbe di un "internal sense" (Hutcheson) che non è "l'organo (attivo) di principi innati ma diventa, per analogia coi sensi esterni sui quali si modella, una facoltà puramente ricettiva (passiva), vuota di contenuti anteriori all'esperienza" (Sertoli 2000: 84).

Tuttavia, c'è anche chi, come Joseph Addison, tende invece a sottolineare la relazione sussistente tra il gusto e l'immaginazione, vale a dire quel "potere" della mente che consente di percepire precise qualità degli oggetti che determinano in noi uno specifico piacere ("pleasure of imagination"). Con Addison e poi con Hume, l'asse viene decisamente spostato verso il fruitore, verso lo spettatore, verso colui che fa esperienza della bellezza, dislocando così l'analisi "dal versante della produzione (artistica), che era stato quello privilegiato dalla trattatistica cinque-secentesca, al versante della fruizione (estetica), che è quello che dopo Addison

diventerà assolutamente dominante” (Sertoli 2000: 83). Ma su questa dislocazione torneremo in uno dei paragrafi successivi.

1.3. *Il problema della critica*

Alle relevantissime novità in ambito teorico-filosofico fin qui richiamate, se ne aggiungono altre, ugualmente decisive e che non poco influiranno sul pensiero di filosofi come Hume, relative alla diffusione dei *salons* e del mercato dell’arte. È in particolare nella Francia di Filippo II d’Orléans che prende forma il “pubblico d’arte”, costituito dagli “esperti” e dalle “persone di gusto”. Per la prima volta, un gran numero di persone inizia a contestare la superiorità dei giudizi dei cosiddetti intenditori e comincia “ad esercitare il diritto di appellarsi alle proprie, ‘spontanee’ e ‘naturali’ capacità di apprezzamento e di giudizio” (Fanizza 2000: 15-6).

La storia dei *Salons* ha inizio nel 1667 con un’esposizione organizzata a Parigi dall’Accademia reale di pittura e scultura, ma è nel 1746 che viene stabilita l’apertura biennale dei *Salons* e la pubblicazione di un catalogo con le informazioni sugli artisti presenti. Questo fenomeno segnala due relevantissime novità. La prima è che il pubblico irrompe sulla scena dell’arte, inserendosi, a tutti gli effetti, come protagonista e come principale detentore del gusto. La seconda novità è che la pubblicazione di cataloghi, *brochures* e *pamphlets* darà avvio a quella circolazione di libero pensiero critico che, di lì a poco, acquisirà le caratteristiche dell’“opinione pubblica politica” (cfr. Habermas 2005)¹.

Certo, questo allargamento dell’opportunità di formulare giudizi critici, che possiamo sintetizzare con il motto sancito da La Font de Saint-Yenne: “ognuno ha il diritto di esprimere il proprio giudizio” (1747), ha, per un verso, aperto al grande pubblico le fino ad allora serrate porte dell’arte e, per dirla con Voltaire, del *temple du goût*, ma, per altro verso, avrebbe lasciato campo libero ai dilettanti che, da quel momento, avrebbero “illecitamente preteso di trasformarsi coi loro scritti in ‘giudici d’ogni genere’” (Fanizza 2002: 9). Con l’aumentare delle possibilità di formulare, esprimere e condividere giudizi di gusto, si sarebbe posto, nuovamente e

¹ Il collegamento tra lo sviluppo del dibattito sul gusto e l’emergere di aspirazioni democratiche è, per alcuni studiosi, da rivedere. È questa la posizione di Antonio Serravezza, il quale sostiene come esso “sia fuorviante, se con ciò si intende suggerire che la nuova categoria implica il riconoscimento di un diritto universale al libero giudizio e alla libera scelta” (Serravezza 2004: 120).

inevitabilmente, il problema teorico della differenza tra tali giudizi e della possibilità o meno di sottoporre essi stessi a una valutazione: sono tutti uguali? Sono tutti giusti? Qualcuno è più giusto di altri? Paolo D'Angelo sottolinea come “la storia dell'estetica, in qualche modo, ci conferma la centralità del problema della diversità dei gusti e dei giudizi, perché quando nasce l'estetica moderna, nel Settecento, gran parte del dibattito verte proprio attorno alla questione dell'universalità dei giudizi estetici, e da un capo all'altro del secolo non si fa che dibattere dello *standard of taste*” (D'Angelo 2011: 102).

Gli interrogativi che ponevamo, quindi, si collocano all'interno di uno dei più rilevanti passaggi nell'ambito della storia delle idee estetiche, quello che si consuma nel transito da una concezione oggettiva a una concezione soggettiva del bello. Affermatosi fin dai tempi di Pitagora, con qualche ciclica critica, l'oggettivismo estetico è stato dominante fino al Settecento. Tra gli alfieri del soggettivismo estetico, di matrice empirista, figura Hume – il cui soggettivismo, secondo Thomas Jessop (1968: 59), è tuttavia “an expression of the scientific and philosophical fashion of his time (which does not mean that it was false)”² –, convinto del fatto che la bellezza non sia una qualità delle cose, quanto invece il riflesso di un sentimento soggettivo: essa esiste soltanto nella mente di chi la contempla. In parziale e inedita sintonia con il gusto gastronomico-culinario, quello estetico è condizionato dalla disposizione dei nostri sensi e dall'esperienza soggettiva dell'oggetto su cui si concentra la nostra attenzione.

La *natura*, per Hume, ha istituito fra la *forma* e il *sentimento* (termine, questo, che conserva in Hume una certa ambiguità) una relazione che, nel migliore dei casi, determina il nostro giudizio di apprezzamento e di ammirazione. Allo stesso tempo, il filosofo scozzese sostiene che “le bellezze, che sono per natura atte a suscitare sentimenti di piacere, dispiegano immediatamente la loro azione, e finché dura il mondo mantengono la loro autorità sugli spiriti degli uomini” (RG: 17). E prosegue: “si vede dunque che, nonostante tutta la varietà e i capricci del gusto, vi sono certi principi generali di approvazione o di biasimo la cui influenza può esser

² A questa prospettiva viene spesso anche affiancata quella di una sorta di scetticismo estetico che animerebbe, in filigrana, l'argomentazione di Hume. Secondo Carolyn W. Korsmeyer, invece, “Hume's advocacy of a standard of taste does not seem to be the inconsistency it has been labeled. We should understand that Hume's philosophy of beauty and aesthetic sentiment was not an assertion of aesthetic scepticism but an attempt to explain prevailing patterns of artistic preference from an analysis of the principles of human nature” (Korsmeyer 1976: 211).

notata da uno sguardo attento in tutte le operazioni dello spirito” (RG: 17-8). A differenza di Hutcheson, secondo il quale

... all humans share a common general sense of beauty, even though their circumstances may make them sensitive to varying degrees of beauty, Hume asks whether human beings can access determinate principles for their judgments of beauty or other aesthetic properties and by their means come to ‘unanimity’ in their judgments about particular objects of taste, or ‘a rule, by which the various sentiments of men may be reconciled; at least, a decision, afforded, confirming one sentiment, and condemning another’. (Guyer 2014: 126)

Verrebbe subito da osservare che la “naturalità” dei processi di cui Hume parla non viene affatto argomentata o dimostrata, facendo ricorso semplicemente all’esperienza ordinaria, soggettiva, diffusa, a un certo “irrepressibile unphilosophical realism” (Jessop 1968: 60). Peraltro, l’atteggiamento – in qualche modo ripreso da Roger Scruton nel suo commento al lavoro di Hume (cfr. Scruton 2019) – sembrerebbe avere un che di aristocratico, se non proprio di elitario, dal momento che si ignora del tutto l’eventualità che ciò che universalmente suscita ammirazione possa suscitarla davvero in chiunque. A dire il vero, Hume rende esplicita la sua posizione dichiarando che sono poche le persone qualificate a pronunciare un giudizio su qualsiasi opera d’arte o a far valere il loro sentimento personale come regola della bellezza (RG: 25). Questo, in parte, indebolisce notevolmente l’idea di “universalità” dell’apprezzamento (dal momento che, per dirla prosaicamente, ci sono sentimenti e sentimenti) e, in parte, segna la definitiva distanza tra il gusto comune e quello competente o, detto altrimenti, tra *gusto* e *buon gusto*.

Anche quest’ultima distinzione è al centro di un vivace dibattito in seno all’estetica settecentesca. Non poteva essere altrimenti, d’altronde, dal momento che qui si incrociano le grandi direttrici della critica, del gusto e dell’arte. Shaftesbury, a tal riguardo, è negli autori antichi che individua lo *standard* del gusto, il modello aureo al quale inevitabilmente adeguarsi, tanto che è proprio “la normatività dei modelli classici [che] fonda l’universalità del *buon gusto*” (Sertoli 2000: 106). Quest’ultimo, poi, non è certo alla portata di chiunque, ma è qualcosa che, più elitariamente, Shaftesbury accorda al *gentleman-philosopher* e che, più democraticamente, Addison riconosce a qualsiasi uomo ben educato. L’enfasi posta sul buon gusto, nella marcata distinzione rispetto al più ordinario e superficiale gusto, ha necessariamente prodotto un ampliamento progressivo del dibattito su questi temi, dibattito dal quale nessuno, tra filosofi, giornalisti, intellettuali o poeti, voleva sentirsi escluso. Il confronto, decisamente

acceso e dinamico, può essere ricondotto a due opzioni teoriche diverse: “Da un lato, una linea che punta a ricercare lo *standard of taste* a livello dello stesso *natural sense*, sia esso inteso o meno come una specifica facoltà o senso (interno). Dall’altro, una linea – sulla quale si muove già Addison – che punta invece a ricercarlo a livello di un *fine* o *true taste* superiore al, benché sviluppato a partire dal, *natural sense*” (Sertoli 2000: 108). Se alla prima linea possiamo ricondurre il pensiero di Hutcheson, Burke o Reid, il principale esponente della seconda è senza dubbio Hume.

Ma quali sono le condizioni che, per Hume, rendono competente un giudizio di gusto? Il corretto funzionamento degli organi di senso, per iniziare. Così come accade per il giudizio sui sapori, anche per quello sulla bellezza o bruttezza è necessario che sia garantito il corretto funzionamento degli organi di senso: “Partendo dalla struttura originale della fabbrica interiore, si può calcolare che certe particolari forme o qualità piaceranno e che altre dispiaceranno; e se il loro effetto mancherà, in qualche caso particolare, ciò deriva da qualche evidente difetto o imperfezione dell’organo” (RG: 18). Solo a partire da questa condizione iniziale è possibile ipotizzare una qualità ulteriore e superiore, definita da Hume *delicatezza*: “Una causa evidente per cui molti non avvertono il giusto sentimento della bellezza è la mancanza di quella *delicatezza* dell’immaginazione necessaria per poter essere sensibili a quelle emozioni più sottili” (RG: 18). C’è poi un altro elemento che entra in gioco, quello della pratica e dell’educazione. I sensi e il gusto vanno affinati e questo è possibile soltanto attraverso l’abitudine, dal momento che la delicatezza non può essere accresciuta e perfezionata in assenza di *pratica* e della “frequente osservazione e contemplazione di una specie particolare di bellezza” (RG: 21). Mediante pratica, abitudine, esperienza e *confronti* si riuscirà a pervenire a un giudizio più esatto e sottile, giungendo a percepire non solo la bellezza, ma anche i difetti di ciascuna parte e le specifiche note distintive di ciascuna qualità dell’oggetto. Ma è comunque necessario possedere un’altra capacità, quella di liberare la mente da qualsiasi pregiudizio, valutando l’opera in relazione al suo pubblico, alle condizioni e alle circostanze nelle quali ha visto la luce, superando la propria posizione naturale per porsi “dal punto di vista che l’opera richiede” (RG: 24). Secondo Korsmeyer,

This quality is perhaps most important if one is to attempt a standard of taste valid for different times and different cultures, for good critics must possess the ability to transcend the predilections of their own times in order that their tastes not be dictated by merely conventional preferences. Not only great experience, but a flexible point of view is a condition for the lasting validity of the exercise of a delicate taste. The quality of ‘good sense’ allows the critic to check and regulate

the interference of prejudice or other factors that would inhibit objective judgment. (Korsmeyer 1976: 204)

C'è chi, oltre a queste capacità/facoltà, ritiene si debba aggiungere un altro elemento, necessario per la formulazione di un corretto giudizio: la fortuna estetica. È di questo avviso Anna Christina Ribeiro, secondo la quale “we are subject to ‘aesthetic luck’ in four senses: constitutive, up-bringing, sociogeographic, and circumstantial. I review evidence from our practices, philosophy, and science. I then consider what challenges aesthetic luck raises to the communicability of aesthetic judgments, the formation of one’s aesthetic character, and the goal of a life well lived, as well as possible answers to those challenges” (Ribeiro 2018: 99). In questo quadro rientrerebbe anche l’analisi di Hume, nel senso che, nonostante egli consideri ciascuno libero di scegliere le proprie esperienze estetiche e le proprie letture, è anche vero che

There is a sense in which the books upon which we exercise our aesthetic choices are not themselves of our choosing, but depend on what is available in our local bookstore or library, or on what Google returns for our searches. Moreover, the factors influencing whether a given book will please or displease us lie only partly in the virtues of the book itself. We may not be prepared to appreciate the virtues of a given novel or play or poem – both in the obvious sense in which an Elizabethan audience would likely not have appreciated *Waiting for Godot*, or a teenager *The Death of a Salesman*, and in the sense in which someone unfamiliar with Noh theatre would be unable to appreciate its symbolism. (Ribeiro 2018: 105)

Al di là della proposta di Ribeiro, verrebbe comunque da chiedersi chi si può considerare dotato di tutte le capacità descritte da Hume, soprattutto tenendo conto dell’impegno, della fatica e della costanza che occorrono per giungere a una preparazione adeguata allo scopo³. La risposta, per il filosofo scozzese, è soltanto una: il critico. Sono gli esperti, i critici

³ Jerrold Levinson si chiede: perché, dopo tutto, spendere il proprio tempo libero con Shakespeare, Flaubert, Tiziano, Welles o Beethoven, come i critici ideali delle rispettive forme d’arte chiaramente invitano a fare? Perché non dedicare tutto il tempo, ad esempio, al windsurf, al motociclismo, a fare il genitore, comunicare con la natura, fare opere di bene, praticare lo yoga, girare l’Europa, esplorare la cucina asiatica e imparare a padroneggiare i teoremi di Gödel? Cosa c’è di così speciale, allora, nell’arte? “The question, why be an art-interested person at all? Given all the other options that exist for filling a life satisfyingly, is certainly a legitimate one. Though I cannot hope to answer that question here, I suspect it might be answerable in the context of a general account of intrinsic value, the nature of human lives, and our considered images of what we, as human beings, most want to be” (Levinson 2002: 236).

ideali, i soli capaci di rispondere ai requisiti richiesti per poter formulare un giudizio adeguato e per potersi sapientemente e con agio orientarsi nelle 'cose dell'arte'⁴. In sintesi, "soltanto un forte buon senso, unito a un sentimento squisito, accresciuto dalla pratica, perfezionato dall'abitudine ai confronti e liberato da tutti i pregiudizi, può conferire ai critici questa preziosa qualità; e la sentenza concorde di questi, ovunque si trovino, è la vera regola del gusto e della bellezza" (RG: 26). Ripartiamo da qui.

2. *Echi di Hume nel Novecento*

Ricostruite sinteticamente le condizioni di giustificabilità della correttezza del gusto (competente), passiamo a verificare l'ipotesi di partenza: Hume può essere considerato un anticipatore di alcuni elementi che, nel XX secolo, avrebbero dato corpo ad alcune teorie estetiche?

Anche nei casi in cui si sostengono tesi diverse (finanche opposte) riguardo a Hume, e al di là della mancata esplicitazione del riferimento teorico, credo sia possibile individuare tracce della teoria del gusto humeana in alcuni dei principali protagonisti del dibattito estetologico del Novecento, pur nella diversità degli approcci, degli obiettivi e delle tradizioni filosofiche a cui essi sono riconducibili: Theodor Wiesengrund Adorno, Hans Robert Jauss e George Dickie.

⁴ A riprova dell'immediatezza interpretativa solo apparente del saggio di Hume, ricordo come, a questo riguardo, secondo Mary Mothersill, esso andrebbe letto distinguendo tra un testo e un sottotesto. Vi è una sorta di dottrina ufficiale (testo) proposta da Hume che stabilisce come lo standard del gusto sia incarnato dai critici ideali e una dottrina non ufficiale (sottotesto) per la quale sono le grandi opere d'arte, in quanto paradigmi della bellezza, a funzionare come standard del gusto. Più che i critici, dunque, sono le stesse opere a fornire la regola del gusto e i critici sono semplicemente coloro che sono in sintonia con la grandezza di quei capolavori e sono capaci di identificarla e renderla esplicita (cfr. Mothersill 1989: 269-86). Una proposta di lettura alternativa è stata avanzata anche da Andrea Gatti, secondo il quale "the concept of 'standard' in Hume becomes very interesting if we take it in its literal sense, meaning a canon rather than a rule, even if this means straining Hume's text: that is, if we understand it as a parameter of evaluation or a scale of values to which we can refer and on which we can measure – by way of comparison – the quality of every new aesthetic production" (Gatti 2011: 137). A questo, si aggiunge un ulteriore problema, legato all'eventuale disaccordo tra critici. Ci limitiamo qui a porre il problema, richiamando la trattazione che suggerisce Peter Kivy, il quale, a tal riguardo, sottolinea come la questione non venga di fatto risolta da Hume: egli "then, held out no absolute guarantees of resolution in aesthetic questions; and for an age that pursued such guarantees with the tenacity of a Grail Quest, this was a disappointment" (Kivy 2003: 153).

Non si tratta di una presenza chiara, quanto, appunto, di un'eco che emerge anche lì dove le posizioni divergono (come nel caso del rapporto con l'autorità e la tradizione), ma che comunque trovano in Hume una radice e una prima importante tematizzazione.

2.1. Adorno, teoria dell'ascolto e critica

Il punto di fuga della trattazione di Hume è, come detto, la sottolineatura della pressoché indiscutibile autorità e autorevolezza dei critici, vale a dire dei soli che, per cultura, delicatezza, raffinatezza, educazione, pratica e competenze, possono esprimersi correttamente circa la qualità di un'opera d'arte. Queste stesse considerazioni possiamo rintracciarle, nel corso del Novecento, nel pensiero critico adorniano, in particolare rispetto ai due temi dell'ascolto e della critica musicale.

Nel saggio del 1938 *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto* (Adorno 1990), il problema dell'ascolto viene inizialmente ricondotto a due questioni: la decadenza del gusto e le dinamiche economiche e storico-sociali che caratterizzano l'epoca del capitalismo avanzato. La prima – in verità – ritorna ciclicamente nella storia della cultura. D'altronde, come ha scritto Croce, “la decadenza è un momento eterno del progresso stesso, bisogna liberarsi della illusione del progresso senza decadenza (del fantastico progresso in linea retta, al quale giustamente il savio Goethe contrapponeva quello a spirale)” (Croce 1934: 158). Per Adorno, la morte del gusto segnala la fine della libertà di scelta e la totale passività del soggetto di fronte a un meccanismo di dominio che lo annienta, senza scrupoli e senza ripensamenti. Una tale passività dipende non soltanto dalle schiaccianti logiche di dominio, ma anche dall'incapacità di individuarle e di coglierne gli effetti (sull'arte e sul gusto). A ciò, quindi, si lega un ulteriore problema: il soggetto-fruitor come può pervenire a quella consapevolezza che dimostra di non possedere? E come può sviluppare un buon gusto (alias, un gusto critico)? Come può distinguere un capolavoro da un prodotto musicale scadente? È evidente come, secondo una dinamica analoga a quella che emerge dalle pagine di Hume, teoria del gusto, teoria dell'ascolto (in Adorno) e critica si intreccino inevitabilmente.

Nel 1962 viene pubblicata la già citata *Introduzione alla sociologia della musica*. Nella prima delle dodici lezioni che compongono l'opera, Adorno individua sette tipi di ascoltatori di musica. Se la schematizzazione

realizzata da Adorno può apparire elementare, generica e, addirittura, intuitiva, una lettura più approfondita e trasversale potrebbe far emergere una notevole mole di nodi teorici ancora irrisolti, resi ancora più inestricabili dalla complessità e dalla varietà dei tipi di ascoltatori del tempo presente. Ma veniamo alla categorizzazione (decescente) adorniana: 1) l'esperto; 2) il buon ascoltatore; 3) il consumatore di cultura; 4) l'ascoltatore emotivo; 5) l'ascoltatore risentito; 6) chi ascolta musica per passatempo; 7) l'ascoltatore indifferente, non musicale e antimusicale ("sempre che li si possa unire in un solo tipo" [Adorno 1971: 23]).

L'esperto è, così come il critico in Hume, colui a cui non sfugge nulla, che ha piena coscienza dei caratteri di ciò con cui è entrato in relazione. Egli ha la capacità di seguire spontaneamente il decorso musicale del brano che sta ascoltando e, contemporaneamente, riesce a ricostruire e assommare il susseguirsi dei vari momenti, così da pervenire a un quadro dal senso compiuto. In sintesi, l'esperto è colui che riesce a realizzare un "ascolto strutturale".

Anche il *buon ascoltatore* va oltre il singolo dettaglio, coglie spontaneamente i nessi e le relazioni, ma "non è del tutto conscio delle implicazioni tecniche e strutturali, e capisce la musica all'incirca come uno capisce la propria lingua anche se sa poco o niente della grammatica e della sintassi: avverte cioè la logica musicale immanente in modo inconscio" (Adorno 1971: 8). È una categoria che, secondo Adorno, va progressivamente sparendo, rispetto a una maggiore presenza delle categorie estreme: "di massima oggi un individuo capisce tutto o non capisce nulla" (Adorno 1971: 9).

Il *consumatore di cultura* è assimilabile al melomane, cioè a colui che ascolta molto, anche in modo irrazionale, che ha rispetto della musica in quanto bene culturale, "spesso come qualcosa che bisogna conoscere per il proprio prestigio sociale: tale atteggiamento va dalla sensazione di un serio impegno fino al volgare snobismo" (Adorno 1971: 9). È l'ascoltatore dell'"apprezzamento", che attende la performance virtuosistica ed esorbitante, che, pur non essendo, di fatto, lontano dall'ascolto massificato, "si atteggia a nemico della massa, a uomo d'élite" (Adorno 1971: 10).

Abbiamo poi l'*ascoltatore emotivo*, per il quale la musica ascoltata è essenziale per liberare stimoli istintuali che generalmente tiene a bada per conformarsi alle norme civili (Adorno 1971: 11). Talvolta, questi ascoltatori utilizzano la musica come valvola di sfogo, come recipiente nel quale riversare le proprie emozioni angosciose (Adorno 1971: 11). Il riferimento alla dimensione emotiva potrebbe apparire un elemento

differenziante rispetto all'analisi di Hume, il quale spesso ritorna sull'eleganza del sentimento e sulla funzione edificante delle emozioni. Tuttavia, nel caso di Adorno si tratta di un'emozionalità irrazionale e scomposta che potrebbe essere affiancata a quella che Hume definisce "delicatezza della passione": tanto la delicatezza del gusto deve essere desiderata e coltivata quanto quella della passione deve essere, invece, deprecata e guarita (DGP: 36).

Passioni mal orientate sono quelle che animano anche l'*ascoltatore risentito*. Nel suo ambito specifico è un vero esperto e non è escluso che sappia far musica attivamente. Il suo limite e la sua incapacità consistono, però, nel fatto che egli ignora completamente interi settori musicali che sarebbe invece importante conoscere.

La categoria più rappresentata nella società contemporanea è, però, quella di chi ascolta *musica per passatempo*, target prediletto dall'industria culturale. L'*ascoltatore per passatempo*, secondo Adorno, andrebbe messo in relazione con il fenomeno di un'"ideologia unitaria livellata" e bisognerebbe verificare se, in questa ideologia, le differenze sociali si rivelano anche negli ascoltatori per passatempo. Si potrebbe ipotizzare che "lo strato inferiore si abbandona per passatempo senza nessuna razionalizzazione, mentre quello superiore lo adatta idealisticamente, come spirito e cultura, facendo poi la sua scelta" (Adorno 1971: 19).

Ultima categoria: l'*ascoltatore indifferente, non musicale e antimusicale*. Secondo Adorno, non si tratta di una mancanza di predisposizione naturale o di assenza di talento, non si tratta di "non essere portati per la musica", ma del risultato di processi verificatisi nella prima infanzia. Adorno avanza l'ipotesi che "in quell'epoca della vita un'autorità estremamente brutale ha causato in questo tipo delle deficienze. I figli di padri severi sembra siano spesso incapaci di imparare persino a leggere la musica, che sarebbe la premessa per una decente educazione musicale oggi" (Adorno 1971: 23).

Precisando che nella sua categorizzazione non c'è alcun intento offensivo e che la presenza di ciascun ascoltatore in una delle varie categorie non è spiegabile in termini di colpa, Adorno aggiunge come il problema dell'ascolto abbia una natura pubblica (non privata) e vada ricondotto in un quadro più ampio, nel quale rientrano non solo le capacità individuali e la cosiddetta 'predisposizione', ma, soprattutto, la capacità di comprendere la musica e l'arte, la possibilità di ricevere un'educazione artistico-musicale in un senso più degno che non quello puramente e meramente informativo.

È qui che, proprio come accade in Hume, si colloca la portata sociale, pubblica, collettiva dell'estetica e della critica⁵. Pur differenziandosi in modo netto dalla posizione humeana, ben salda nel rivendicare la astoricità dei capolavori, capaci di “conquistare la pubblica approvazione, che conserveranno per sempre” (RG: 27)⁶, laddove invece, secondo Adorno, “il rapporto con l'arte passata, così come i limiti dell'appercepibilità di quest'ultima, risiedono nello stato attuale della coscienza sotto forma di qualcosa di superato dialetticamente in maniera positiva o negativa; tutto il resto non è che erudizione. Ogni coscienza inventariale del passato artistico è falsa” (Adorno 2009: 260), anche il filosofo di Francoforte affida ai critici il compito di distinguere e giudicare. Tuttavia, la funzione sociale del critico assume in Adorno una caratterizzazione (inevitabilmente) più militante e meno conciliante. Durante un Simposio per la critica musicale che si è tenuto a Graz nel 1967, Adorno, all'inizio del suo intervento, chiarisce la propria posizione: la critica contempla il momento teorico e quello pratico, “racchiude in sé due cose, un'attività, il cui carattere appartiene alla coscienza teorica, e, allo stesso tempo, un'efficacia pratica spesso di rilevanti conseguenze” (Adorno 2002: 75).

Potremmo intendere le riflessioni adorniane sulla critica come una sorta di prosecuzione delle idee di Hume, nella misura in cui, nel primo caso, troviamo una sorta di “regola del gusto della critica”. Alle condizioni che, per Hume, rendono possibile la presenza del buon gusto andrebbero aggiunte le condizioni che rendono possibile l'esercizio della critica. È questo che fa Adorno: partendo dallo stesso assunto humeano – per il quale solo i critici sono in grado di formulare giudizi adeguati e di produrre analisi che giungono al fondo dei fenomeni presi in considerazione – cerca di precisare le caratteristiche di una critica che possa definirsi davvero tale.

Intanto, la critica, per essere valida, non dev'essere determinata dall'esterno, ma deve penetrare la cosa e trarre tutte le conseguenze dal suo interno. La critica immanente può dispiegarsi solo a partire da un adeguato approccio all'opera, libero dai pregiudizi, proprio come prescrive Hume (RG: 23-4, 26, 28). Più precisamente, il critico dovrebbe imparare,

⁵ Secondo Alessandra Stradella, “Once the essay ‘Of the standard of taste’ is placed within Hume’s science of human nature, we can appreciate how the beauty we can talk about is a social product, a *social* beauty. The social constitution of beauty is Hume’s response to the skeptical claim *de gustibus non est disputandum*” (Stradella 2012: 41).

⁶ Occorre comunque notare come per Hume sia comunque necessario tenere nel giusto conto la situazione storica, il contesto e le motivazioni legati alla realizzazione di un'opera d'arte.

per un verso, “a portare dentro l’esperienza dell’opera i suoi pre-giudizi, ma dall’altro ad emendarli e quindi compiere da sé il passaggio da una critica trascendente ad un’immanente” (Adorno 2002: 79).

Il fine della critica (che sembra convergere con quello dell’estetica) “è il contenuto di verità dell’opera ed è per questo che essa è, in definitiva, determinabile solo filosoficamente” (Adorno 2002: 81), il che significa che “la critica deve giudicare” (Adorno 2002: 84), avendo il coraggio di prendere posizione. Per Adorno, è preferibile un giudizio falso che, però, riesce effettivamente a penetrare l’opera piuttosto che un atteggiamento vago e la cautela tipica di chi “gira attorno alla cosa con esitazioni e riguardi, ma dietro la quale il più delle volte si nasconde solo calcolo e codardia” (Adorno 2002: 84). Non si tratta di utilizzare lo strumento della critica per demolire o per stroncare, ma per penetrare il contenuto di verità dell’opera, riconoscendo i problemi che essa pone, per poi “passare, dall’adeguatezza dei mezzi per raggiungere lo scopo, a questo scopo stesso ed al contenuto di verità” (Adorno 2002: 85).

Oltre al problema tecnico, estetico e linguistico (è necessario saper “verbalizzare la specifica esperienza musicale, di trasporla in parole, che non solo devono essere adeguate, ma devono anche saper cogliere la cosa stessa” [Adorno 2002: 86]), si pone anche un problema di carattere sociologico. La musica è sempre anche un *fait social*, di conseguenza, per il critico, “la riflessione sui fatti sociali deve essere continua” (Adorno 2002: 87). Anche questo elemento contribuisce a qualificare un critico musicale, operazione rispetto alla quale lo stesso Adorno non è in grado di indicare una strada sicura.

Un ulteriore elemento che entra in gioco in questa sorta di *vademecum* del perfetto critico è la capacità di sopravanzare l’opera d’arte. La critica autentica, quella legittima, “deve anticipare l’opera che critica, deve addirittura inventare le opere che poi sarà capace di giudicare. E se è sufficientemente produttiva, si troveranno certamente anche dei compositori che scrivano tali opere” (Adorno 2002: 90). Questo non significa che il critico deve rubare il mestiere al compositore, ma che la sua competenza e la sua analisi critica devono essere in grado di ipotizzare futuri scenari possibili, estendendo quindi il proprio lavoro al di là della circostanza attuale e particolare.

In conclusione, pur nella differenza di posizione rispetto alla storicità dell’arte e al ricorso o meno al “sentimento” nell’analisi delle opere, un’eco delle posizioni humeane in Adorno sembra rintracciabile, come visto, 1) nella sottolineatura della presenza di “uomini di gusto”, senz’altro rari, e che, come per l’ascoltatore esperto di Adorno, si distinguono

nella società per la solidità del loro intelletto e per la superiorità delle loro facoltà sul resto del genere umano (RG: 27)⁷, così come anche 2) nella dirimente funzione della critica rispetto alla distinzione tra quello che in Hume si presenta come la regola del gusto e che in Adorno, invece, assume la fisionomia dell'esercizio critico funzionale all'individuazione del contenuto di verità delle opere d'arte.

Un'ultima annotazione. Forse, quel che in Adorno viene definito "contenuto di verità" – che è senza dubbio connesso con la capacità dell'opera di articolare una critica dello *status quo* e uno smascheramento delle logiche di dominio e, quindi, con quella che il filosofo francofortese considera l'obiettivo ultimo dell'arte rispetto al cui raggiungimento l'estetica formula il proprio giudizio sulla riuscita o meno dell'opera – è già presente in Hume nella forma della relazione tra l'opera d'arte e il suo fine: "ogni opera d'arte ha un certo fine o scopo per il quale è stata ideata, e viene giudicata più o meno perfetta a seconda che sia più o meno idonea a raggiungere un tal fine" (RG: 25).

2.2. Jauss e l'estetica della ricezione

Hans Robert Jauss, esponente di primo piano della Scuola di Costanza, teorico della letteratura e caposcuola di quella corrente della ricerca estetica che va sotto il nome di estetica della ricezione, è certamente uno dei teorici che più di altri ha focalizzato l'attenzione sull'esperienza estetica, avviando la propria riflessione a partire da problematiche di natura ermeneutica (rifacendosi, anche polemicamente, a concetti della tradizione gadameriana) e dalla critica ad Adorno e alla sua teoria estetica.

Hans Georg Gadamer aveva definito, per ciò che concerne la struttura – se così possiamo definirla – dell'esperienza ermeneutica, quattro cate-

⁷ A questo proposito, Noël Carroll rileva un paradosso: le persone amano cose diverse e sostengono la giustezza e incontestabilità delle loro preferenze, salvo però, secondo Hume, esprimere giudizi sostanzialmente arbitrari e spesso infondati. Carroll ipotizza allora che Hume stia suggerendo una polarità tra gusto volgare e gusto critico: "Even if Hume does presume a distinction between vulgar taste and critical taste (which is far from clear), he has not disentangled liking and assessing. For at the end of his essay, Hume speaks of lingering disagreements between critics due to their dispositions and cultural backgrounds. He says that such critics may have different favorite authors" (Carroll 1984: 188).

gorie: la distanza temporale (*Zeitenabstand*), la storia degli effetti (*Wirkungsgeschichte*), la coscienza della determinazione storica (*Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*) e la fusione di orizzonti (*Horizontverschmelzung*). Ma rispetto a questa quadripartizione che apparentemente tratta in maniera equivalente i vari momenti, in realtà, a parere di Jauss, ciò che viene inaccettabilmente privilegiata è la tradizione, la cui superiorità appare indiscussa. In *Verità e metodo* si legge: “Ciò che è consacrato dalla storia e dall’uso è fornito di una autorità che è ormai diventata universale, e la nostra finitezza storica è definita proprio dal fatto che anche l’autorità di ciò che ci è tramandato, e non solo ciò che possiamo razionalmente riconoscere come valido, esercita sempre un influsso sulle nostre azioni e sui nostri comportamenti” (Gadamer 1992: 329). È interessante notare come in questa posizione gadameriana si ritrovi un’eco della posizione di Hume, per il quale vi è una stretta relazione tra il gusto che segue la regola e l’autorevolezza che resiste nel (e al) tempo: quando il gusto si allontana dalla vera regola, “perde ogni credito e ogni autorità” (RG: 24).

Ma, tornando al dialogo a distanza tra Jauss e Gadamer, il primo sottolinea come, per quanto non si possa negare che l’ultima dimensione diacronicamente data (il presente) sia indissolubilmente connessa con quelle precedenti, ciò che consegue dal discorso gadameriano è un appiattimento dell’orizzonte d’attesa del passato su quello attuale, negando così la temporalità e la storicità del contenuto di verità dell’opera d’arte a favore di una sua eternalizzazione e cristallizzazione (rilievo, questo, che potrebbe essere sollevato anche nei confronti di Hume). Secondo Jauss, Gadamer dimostra di restare prigioniero di una concezione dell’arte che, favorendo il concetto di tradizione, mette da parte il valore ermeneutico della distanza storica. Il rapporto tra il fruitore e il capolavoro (il classico) si svolge in una dimensione non dialogica bensì monologica, dal momento che “per Gadamer, l’esperienza dell’altro costituita dall’esperienza dell’opera si risolve in autocomprensione inquantoché, concependo egli l’opera d’arte – sulla scorta di Heidegger – come messa in opera della *verità*, essa è sempre comprensione di un’unità e di un’identità” (Gentili 1985: xxvii).

Gadamer ammette, rifacendosi anche a Friedrich Schlegel, che il termine “classico” sta a dire che “la portata della forza comunicativa immediata di un’opera è in linea di principio illimitata” (Gadamer 1992: 339), mostrando di essere vicino, in parte, all’idea di capolavoro espressa da Hume e, in parte, a un’altra celebre interpretazione del classico, quella di Italo Calvino (1991), per il quale classico è ciò che non smette mai di dire ciò che ha da dire, e concedendo ancora una volta l’assoluta supremazia all’opera e alla trasmissione che la tradizione ne garantisce, concedendo

nulla al fruitore: “*La comprensione non va intesa tanto come un’azione del soggetto, quanto come l’inserirsi nel vivo di un processo di trasmissione storica*” (Gadamer 1992: 340). Jauss ritiene insostenibile una posizione che scalza in maniera decisa l’attività soggettiva, attiva e poetica del fruitore perché è proprio su questo livello d’analisi che si palesa la specificità dell’*estetica della ricezione*.

L’idea di partenza che sostiene questa prospettiva teorica non è quella di considerare l’opera d’arte come scrigno che contiene un messaggio immutabile al quale il fruitore deve cercare di pervenire, bensì l’idea che il pubblico sia portatore di un’istanza attiva, produttiva, rivendicando la sua centralità per il costituirsi dell’opera.

Jauss tende a privilegiare, nell’ambito dell’esperienza estetica, proprio il momento comunicativo, intersoggettivo, relazionale. Ma a questo elemento, senz’altro importante e decisivo, ne va necessariamente affiancato un altro, che Jauss struttura e argomenta in aperta polemica con Adorno: vale a dire il concetto di “piacere estetico”, considerato “come fonte della forza normativa dell’esperienza estetica” (Jauss 1987: 33). Tutto l’impianto della sua *Apologia dell’esperienza estetica* è frutto di un dialogo critico con la teoria estetica adorniana, orientata verso la definizione di una prassi estetica “nella quale l’ingranaggio dell’industria culturale fa degenerare ogni esperienza estetica [...] in consumo e affermazione dell’esistente”. Rispetto a questo quadro, all’onnipotenza dell’apparenza ideologica possono resistere “solo l’opera d’arte monadica, grazie alla sua negazione determinata, e il suo osservatore che riflette in solitudine e ha rinunciato ad ogni piacere estetico” (Jauss 1987: 32-3).

In questo passaggio sono condensati i due bersagli polemici principali di Jauss: la tendenza adorniana a tenere lontana l’arte e l’esperienza estetica da ogni comunicazione e lo screditamento del piacere estetico. In aperta e dichiarata polemica nei confronti di questa impostazione, Jauss propone un modello di esperienza estetica intesa come liberazione *da e per* qualcosa, una liberazione che può compiersi su tre diversi piani: “la coscienza come produttività che crea un mondo come sua propria opera, la coscienza come ricettività che determina una possibilità di percepire il mondo diversamente da come esso si presenta, ed infine – aprendo l’esperienza soggettiva all’intersoggettività – l’accordo con un giudizio richiesto dall’opera o l’identificazione con norme dell’agire in essa tracciate e che devono essere necessariamente determinate” (Jauss 1985: 11).

Quel che appare interessante è verificare come l’impostazione che Hume dà al problema del gusto rappresenti un primo colpo inferto

all'estetica della produzione a favore di quella che, due secoli dopo, prenderà il nome di "estetica della ricezione". È evidente come il fulcro dell'analisi del filosofo scozzese ponga come decisiva la posizione del fruitore, al di qua di ogni argomentazione relativa alla qualità, raffinatezza o delicatezza del gusto e del sentimento. Preliminare alla ricerca di qualsiasi regola del gusto pare essere proprio la centralità del soggetto fruitore che si presenta non solo, nell'ottica di un'estetica soggettivistica, come colui che ha la capacità di contemplare la bellezza che, altrimenti, non sussisterebbe (dal momento che non è una proprietà delle cose), ma è anche contemporaneamente produttore e destinatario (come artista e come soggetto fruitore) di un'azione emancipatrice e trasformatrice. Jauss mette in stretta connessione il momento ricettivo, quello del godimento dell'arte e quello della formazione del gusto, riprendendo il percorso tracciato da Hume e, in qualche modo, condividendone parte degli esiti, in particolare quelli relativi alla capacità dell'arte di migliorare noi stessi e il nostro rapporto con il mondo. Si tratta di una vera e propria prassi trasformatrice che in Jauss si presenta, come detto, nella forma della liberazione *da* e *per* qualcosa e che in Hume si esplica nella connessione tra buon gusto e buon senso e dalle conseguenze positive di tale relazione:

Il buon gusto è, in qualche misura, assimilabile al buon senso, o almeno ne dipende a tal punto da esserne inseparabile. Per giudicare correttamente una composizione di genio, bisogna adottare numerosi punti di vista, porre a raffronto molti casi particolari, e si richiede una tale conoscenza della natura umana che, se non si possiede il giudizio più sano, non si potrà mai esercitare su tali cose una critica accettabile. E questo è un altro motivo della necessità di coltivare il gusto per le arti liberali. Con un tale esercizio la nostra capacità di giudicare verrà rafforzata, ci formeremo delle nozioni più giuste sulla vita, e molte cose che rallegrano o affliggono gli altri ci appariranno troppo frivole per attirare la nostra attenzione, e così, a poco a poco, perderemo quella delicatezza ed eccitabilità della passione che è così importuna. (*DGP: 37*)

Va detto che la relazione tra buon gusto e buon senso rinvia, in Hume, alla relazione tra estetica e morale: "Many of the arguments in Hume's work that bear on aesthetics must be based on parallels that Hume himself suggests between aesthetic and moral emotions" (Townsend 2001: 137). Nonostante le differenze che emergono tra emozioni estetiche ed emozioni morali, laddove le seconde sembrano incidere maggiormente sulla sfera pratica ("A possible difference between moral and aesthetic emotions lies in the ability of sentiment to influence

action” [Townsend 2011: 139]), alle prime è comunque riconosciuta la capacità di avvicinarci alla virtù. Siamo, evidentemente, al cospetto di un motivo tipico dell'estetica settecentesca (da Shaftesbury a Kant) che qui viene solo richiamato, ma che non verrà ulteriormente discusso.

2.3. *Dickie e la teoria istituzionale dell'arte*

C'è poi un'ultima teoria che mi interesserebbe far interagire con alcune intuizioni di Hume, quella di George Dickie.

A dire il vero, è già lo stesso filosofo americano a sottolineare il profilo, per certi aspetti, quasi novecentesco della teoria di Hume. Secondo Dickie, essa è la più riuscita tra le teorie del gusto del XVIII secolo perché, pur essendo stata formulata con un linguaggio e una sensibilità settecenteschi, ha qualcosa di simile alle teorie del XX secolo. Ad esempio, prosegue Dickie,

He makes no attempt to draw conclusions about the nature of or even about the existence of a faculty of taste, which was a set piece for eighteenth-century theorizing. Moreover, he does not try to limit his discussion to a few categories such as the beautiful and the sublime. He speaks casually of many 'beauties' and 'blemishes'; in this regard, his theory in important ways resembles Frank Sibley's notion of aesthetic qualities. (Dickie 1996: 4)⁸

In effetti, in un ipotetico raffronto tra le tesi di Sibley e quelle di Hume, è possibile rinvenire alcuni elementi di continuità. Oltre al fatto, più generale, che “in Gran Bretagna [...] è sempre restato particolarmente vivo il pensiero di Hume” (Velotti 2008: 143), Sibley sembra recuperare una tesi di fondo difesa da Hume, quella per la quale i concetti estetici, a partire dalla bellezza, non si riferiscono a qualità proprie dell'oggetto e che, data questa loro connotazione, non possono determinare giudizi validi universalmente. Vi è una netta distinzione, in Sibley, tra proprietà estetiche e proprietà non-estetiche. Le seconde, predicabili attraverso l'utilizzo di termini che potenzialmente co-abitano entrambi gli ambiti (estetico e non-estetico), non implicano l'esercizio del gusto: per poterle cogliere, sarà sufficiente possedere capacità percettive e cognitive ordinarie. Pur essendo in insuperabile legame con le proprietà non-estetiche (un suono è semplicemente suono, colto nelle sue proprietà

⁸ Cfr. Sibley 1983.

non-estetiche, ma può successivamente essere giudicato *duro, bello, penetrante*, ecc.: il secondo passaggio non può prescindere, tuttavia, dal primo), quelle estetiche richiedono l'intervento del *gusto* (analogo a quello che abbiamo definito *buon gusto*⁹). Nel caso delle proprietà non-estetiche, inoltre, siamo di fronte a condizioni che necessariamente determinano una sola formulazione, sulla quale tutti non possono che convenire (se un colore è rosso, lo è per chiunque). Nel caso delle proprietà estetiche, invece, il ricorso a termini estetici (quel rosso è vivace, spento, brillante, ecc.) si configura come una risposta "di gusto a sollecitazioni veicolate da aspetti di per sé non estetici. Il compito non è allora di percepire qualcos'altro, né di passare dalla percezione all'interpretazione, ma di percepire diversamente, ed è a questo che addestrano i discorsi riusciti dei critici, con le loro differenti strategie" (Matteucci 2008: 79).

Ma torniamo ora alle argomentazioni di Dickie. Egli rileva come il saggio di Hume sia particolarmente breve, tanto da dare l'impressione di essere stato scritto in modo frettoloso e superficiale. Tuttavia, al netto di una certa incompletezza, la trattazione dei principi del gusto e quella relativi ai buoni e ai cattivi critici, secondo il filosofo americano, si scontrano con due problemi distinti: il problema della scoperta dei principi della critica e il problema della scoperta dei critici buoni (Dickie 1996: 124).

L'attenzione posta da Dickie a questi aspetti ci induce a mettere in relazione l'intuizione humeana con la sua teoria istituzionale dell'arte che collochiamo all'interno del dibattito statunitense di matrice analitica sviluppatosi tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta. La tradizione analitica, in particolare quella che fa capo a Danto e a Dickie, ha sostanzialmente rifiutato l'esperienza estetica, rivolgendo l'attenzione a una definizione dell'arte che potesse fare a meno di questa nozione. Come precisa Paolo D'Angelo, è da queste premesse che nascono le teorie istituzionali e procedurali dell'arte, che prescindono dalle qualità estetiche dell'oggetto e mettono al centro le possibilità di una sua individuazione come opera d'arte (D'Angelo 2007: 111-22).

Con la sua teoria istituzionale dell'arte, abbozzata per la prima volta nel 1969, ma poi ampiamente esposta in *Art and the aesthetic*. An

⁹ Sibley precisa che il suo interesse teorico si concentra sulla questione propriamente linguistica relativa alla distinzione di estetico e non-estetico, arrestandosi sulle soglie del giudizio valutativo, di quello che egli definisce "verdetto" (*verdict*) (cfr. Sibley 2001: 33-51).

institutional analysis (Dickie 1969; 1974), Dickie intende l'arte come una pratica inserita all'interno di una trama di *rapporti sociali* che ne definisce le caratteristiche. L'*artworld*, definito da Danto appena pochi anni prima (Danto 1964), appare a Dickie una categoria che ben si poteva inserire nel quadro da lui ipotizzato, all'interno del quale le istituzioni si configurano non come semplici strumenti di mediazione tra artisti e pubblico, quanto come coloro che conferiscono a un oggetto lo statuto di opera d'arte. Un'opera d'arte, per Dickie, è un artefatto e un complesso di proprietà in virtù delle quali gli viene conferito lo *status* di candidato all'apprezzamento da una o più persone che agiscono per conto di una determinata istituzione sociale (il mondo dell'arte) (Dickie 1974: 33-4).

Paolo D'Angelo (2008) sottolinea come la seconda condizione sia decisamente più problematica, a partire dalla formula di "conferimento di status". Dickie – secondo D'Angelo – ha in mente un procedimento simile a quelli che avvengono nel campo del diritto o delle istituzioni statuali, vale a dire un iter che segue un protocollo, appunto, istituzionale molto ben definito. Ma il "mondo dell'arte" agisce come qualsiasi altra istituzione per come la intendiamo comunemente? Dickie sembra tentennare, presentando il mondo dell'arte come qualcosa di simile alle istituzioni, ma meno rigido o, quanto meno, con un grado di formalizzazione meno accentuato. Tanto poco stringenti sarebbero i requisiti utili per farne parte che, come scrive lo stesso Dickie e come ricorda D'Angelo, qualunque persona che considera se stessa come membro del mondo dell'arte ne è per ciò stesso membro. A questo si aggiunge la complicazione ermeneutica implicata dalla formula "candidato all'apprezzamento". Se l'apprezzamento di cui parliamo è tale solo se emerge dal mondo dell'arte, siamo effettivamente ingabbiati all'interno di un circolo vizioso: "sappiamo che cosa è l'arte solo se sappiamo cos'è il mondo dell'arte e, all'inverso, possiamo sapere che cos'è il mondo dell'arte solo se sappiamo già che cos'è l'arte" (D'Angelo 2008: 17).

A questo punto, Dickie è costretto a puntualizzare e riformulare la sua ipotesi. Lo farà in *The art circle*, proponendo una definizione costruita su cinque elementi di fondo: un artista è tale se partecipa in modo consapevole alla realizzazione di un'opera; un'opera d'arte è un artefatto creato appositamente per essere presentato al mondo dell'arte; il pubblico del mondo dell'arte è costituito da persone preparate a comprendere ciò che gli viene presentato; il mondo dell'arte è un insieme composto da tutti i sistemi dei mondi dell'arte; il mondo dell'arte è il perimetro entro il quale un'opera d'arte viene presentata al pubblico del mondo dell'arte (D'Angelo 2008: 17).

La teoria istituzionale dell'arte, anche in questa formulazione riveduta e corretta, non appare particolarmente solida e mantiene, tutto sommato, un certo grado di vaghezza. Quel che qui si voleva tuttavia sottolineare è il fatto che Hume, nella sua teoria del gusto, in qualche modo presenta una sorta di teoria istituzionale dell'arte *ante litteram*, nella forma della teoria istituzionale del gusto. Mutuando le formulazioni di Dickie, potremmo dire che per Hume un'opera d'arte che possa dirsi bella è il risultato di approvazione o, se ritenuta brutta, di biasimo da parte di coloro che sono dotati "di quella *delicatezza* dell'immaginazione" (RG: 18) preliminare a qualsiasi appropriato giudizio estetico. Attraverso la pratica e l'esperienza¹⁰, proprie del pubblico che fa parte del mondo dell'arte, "chi è abituato a vedere, a esaminare, a soppesare le diverse opere che sono state ammirate in epoche e in paesi diversi, può classificare i meriti di un'opera sottoposta al suo esame e assegnarle il giusto posto fra le produzioni del genio" (RG: 23).

Inoltre, l'espressione finale, "assegnare il giusto posto fra le produzioni del genio", suona affine al conferimento dello status di opera d'arte di cui parlava Dickie che, per quanto ambiguo e problematico, pare risuonare già nelle parole di Hume. In entrambi i casi, la produzione del genio e l'opera d'arte vanno riconosciute come tali a seguito di un processo che vede come protagonisti gli esperti, i critici, quindi solo coloro che abitano i mondi dell'arte.

3. Conclusioni provvisorie

Per tentare di tirare le fila del discorso fin qui condotto, potremmo dire che quello che si è cercato di verificare in queste pagine è la possibilità di istituire un dialogo a distanza tra taluni elementi che caratterizzano alcune teorie estetiche del Novecento con la teoria del gusto di Hume (ma anche con singole intuizioni che emergono dalla lettura dei saggi *La regola del gusto* e *La delicatezza del gusto e della passione*). Un tentativo di questo genere – che può configurarsi quasi come una forma (si auspica, fruttuosa) di "violenza ermeneutica", come l'avrebbe definita Mario Signore – non mira al perseguimento di una difficile attualizzazione di una teoria, quella humeana, pienamente radicata in un orizzonte

¹⁰ Per una lettura critica del ruolo dell'esperienza nella teoria del gusto di Hume, cfr. Gatti 2011.

culturale, filosofico e geografico molto preciso, quanto invece a sollecitare la ricerca, nel pensiero del XX e XXI secolo, di elementi riconducibili a tesi elaborate nel XVIII secolo. Questo percorso, nonostante la distanza temporale e concettuale, sembrerebbe poter essere esplorato anche a partire da processi, interrogativi e questioni che paiono ripresentarsi ciclicamente: a) la bellezza è oggettiva o soggettiva?; b) lo scarto tra gusto e buon gusto è giustificabile? E, in caso di risposta affermativa, come si configura il passaggio da un livello all'altro? E quello del buon gusto è un traguardo raggiungibile da tutti?; c) la normatività del buon gusto in campo artistico può essere estesa alla fruizione e al giudizio di forme espressive ed esperienze estetiche che, al pari di quelle oggetto d'indagine dei filosofi del Settecento, provocano uno specifico piacere che potremmo definire "estetico"?; d) le possibilità offerte dai nuovi mezzi di comunicazione di prendere liberamente posizione rispetto alla qualità dei prodotti artistici e culturali e, per converso, il ridimensionamento del ruolo (anche sociale) dei cosiddetti "critici di professione" (Lavagetto [2005], a tal riguardo ha parlato di "eutanasia della critica") confermano o smentiscono le tesi di Hume?

Si potrebbe allora cercare non tanto, come detto, di rendere attuale un pensiero che difficilmente potrebbe esserlo, quanto di verificare quanto di "humeano" c'è nella società (occidentale) del terzo millennio e nelle principali teorie estetiche contemporanee. In definitiva, è evidente come il quadro teorico generale entro il quale si collocano le tesi novecentesche richiamate (e le altre possibili) sia eccezionalmente differente, ma questo non impedisce di individuare in esse alcune tracce di un pensiero, quello di Hume e di diversi filosofi e teorici a lui coevi, che appare ai lettori contemporanei ancora produttivo e fecondo.

Bibliografia

Adorno, Th.W., *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto* (1938), in *Id., Dissonanze*, tr. it. G. Manzoni, Milano, Feltrinelli, 1990, pp. 7-51.

Adorno, Th.W., *Introduzione alla sociologia della musica* (1962), tr. it. G. Manzoni, Torino, Einaudi, 1971.

Adorno, Th.W., *Riflessioni sulla critica musicale* (1967), tr. it. M. Buovolo Ullrich, in V. Cuomo (a cura di), *Theodor W. Adorno. La musica, i media e la critica*, Napoli, Tempo lungo, 2002, pp. 75-93.

Adorno, Th.W., *Teoria estetica* (1970), a cura di F. Desideri, G. Matteucci, tr. it. G. Matteucci, Torino, Einaudi, 2009.

- Calvino, I., *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991 (testo tratto da *Italiani, vi esorto ai classici*, "L'Espresso", 28 giugno 1981, pp. 58-68).
- Carroll, N., *Hume's standard of taste*, "The journal of aesthetics and art criticism", n. 2 (1984), pp. 181-94.
- Croce, B., *Appendice. Le due scienze mondane: l'estetica e l'economica*, in Id., *Breviario di estetica* (1913), Bari, Laterza, 1969, pp. 141-56.
- Croce, B., *Il concetto di decadenza*, "La Critica", n. 32 (1934), pp. 157-60.
- D'Angelo, P., *La critica dell'esperienza estetica nella filosofia analitica angloamericana*, in L. Russo (a cura di), *Esperienza estetica. A partire da John Dewey*, "Aesthetica Preprint. Supplementa", n. 21 (2007), pp. 111-22.
- D'Angelo, P., *La definizione dell'arte*, in Id. (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 3-36.
- D'Angelo, P., *Estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- Danto, A.C., *The artworld*, "Journal of philosophy", n. 19 (1964), pp. 571-84.
- Dickie, G., *Defining art*, "American philosophical quarterly", n. 3 (1969), pp. 253-6.
- Dickie, G., *Art and aesthetic: an institutional analysis*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1974.
- Dickie, G., *The century of taste: the philosophical odyssey of taste in the eighteenth century*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1996.
- Fanizza, F. (a cura di), *Il consumo d'arte nella Francia del Settecento*, Bari, Cacucci, 2000.
- Fanizza, F., Presentazione a *La Font de Saint-Yenne, Riflessioni e sentimenti sullo stato delle arti francesi*, a cura di F. Fanizza, Bari, Cacucci, 2002.
- Franzini, E., *L'estetica del Settecento* (1995), Bologna, il Mulino, 2002.
- Gadamer, H.G., *Verità e metodo* (1960), tr. it. G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1992.
- Gatti, A., *Hume's taste for standards. Experience and aesthetic judgement reconsidered*, "I castelli di Yale", n. XI (2011), pp. 131-43.
- Gentili, C., Introduzione a H.R. Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica* (1972), tr. it. C. Gentili, Torino, Einaudi, 1985.
- Guyer, P., *A history of modern aesthetics*, vol. 1: *The eighteen century*, New York, Cambridge University Press, 2014.
- Habermas, J., *Storia e critica dell'opinione pubblica* (1962), tr. it. A. Illuminati, F. Masini, W. Perretta, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Hume, D., *La delicatezza del gusto e della passione* (1741), in *La regola del gusto e altri saggi*, a cura di G. Preti, con una nota di F. Minazzi, Milano, Abscondita, 2017, pp. 35-9 (= DGP).
- Hume, D., *La regola del gusto* (1757), in *La regola del gusto e altri saggi*, a cura di G. Preti, con una nota di F. Minazzi, Milano, Abscondita, 2017, pp. 11-33 (= RG).
- Jauss, H.R., *Apologia dell'esperienza estetica* (1972), tr. it. C. Gentili, Torino, Einaudi, 1985.

- Jauss, H.R., *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol. I: *Teoria e storia dell'esperienza estetica* (1982), tr. it. B. Argenton, Bologna, il Mulino, 1987.
- Jessop, Th.E., *Hume: philosopher or psychologist? A problem of exegesis*, in A.-L. Leroy et al., *Studi su Hume*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 48-64.
- Kivy, P., *The seventh sense: Francis Hutcheson and eighteenth-century British aesthetics* (1976), Oxford-New York, Oxford University Press, 2003².
- Korsmeyer, C.W., *Hume and the foundations of taste*, "The journal of aesthetics and art criticism", n. 2 (1976), pp. 201-15.
- Lavagetto, M., *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005.
- Levinson, J., *Hume's standard of taste: the real problem*, "The journal of aesthetics and art criticism", n. 3 (2002), pp. 227-38.
- Matteucci, G., *Le proprietà estetiche*, in P. D'Angelo (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- Mothersill, M., *Hume and the paradox of taste*, in G. Dickie, R. Sclafani, R. Roblin (eds.), *Aesthetics: a critical anthology*, New York, St. Martin's Pr., 1989, pp. 269-86.
- Ribeiro, A.C., *Aesthetic luck*, "The monist", n. 1 (2018), pp. 99-113.
- Scruton, R., *Taste and order*, in B. Babich (ed.), *Reading David Hume's "Of the standard of taste"*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2019, pp. 67-76.
- Sertoli, G., *Il gusto nell'Inghilterra del Settecento*, in L. Russo (a cura di), *Il Gusto. Storia di una idea estetica*, Palermo, Aesthetica, 2000, pp. 79-125.
- Serravezza, A., *Le radici dell'estetica musicale*, in P. Gozza, A. Serravezza, *Estetica e musica. L'origine di un incontro*, Bologna, Clueb, 2004.
- Sibley, F., *Essays on aesthetics*, Philadelphia, Temple University Press, 1983.
- Sibley, F., *Approach to aesthetics: collected papers on philosophical aesthetics*, ed. by J. Benson, B. Redfern, R. Cox, Oxford-New York, Oxford University Press, 2001.
- Stradella, A., *The fiction of the standard of taste: David Hume on the social constitution of beauty*, "The journal of aesthetic education", n. 4 (2012), pp. 32-47.
- Townsend, D., *Hume's aesthetic theory: taste and sentiment*, London-New York, Routledge, 2001.
- Velotti, S., *Il giudizio estetico*, in P. D'Angelo (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 140-172.

Miscellanea

Sara Cocito

Pas une fois pour toutes.

Pensée et création: Gilles Deleuze et le non-commencement de la philosophie

Abstract

The paper traces some of Gilles Deleuze's reflections on the subject of thought and philosophical activity, focusing especially on the third chapter of one of his main works, Difference and repetition (1968). Following the general structure of the chapter, the paper first analyses the concept of "Image of thought", which describes the tendency of thought itself to represent its own functioning, and the risks that the Image imply, since it chains the activity of thought to old sedentary habits and its ordinary functioning. Secondly, the paper examines Deleuze's original proposal of a "thought without image", a thought whose conditions are not predetermined and that therefore must recreate itself each time. Deleuze arrives at this conception through questioning the classical notion of truth and revisiting Kant's theory of transcendental knowledge.

Keywords

Gilles Deleuze, Image of thought, transcendental empiricism

Received: 27/01/2023

Approved: 27/03/2023

Editing by: Giulia Zerbinati

© 2023 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.
sara.cocito97@gmail.com (Università degli Studi di Torino)

On ne commence pas en fondant, mais dans “un universel effondrement” :
on ne commence pas “une fois pour toutes”.
François Zourabichvili, *La philosophie de Deleuze*

1. Par où commencer: la tromperie des présupposés

De *Nietzsche et la philosophie* à *Marcel Proust et les signes*, l'Image de la pensée est le spectre qui hante les débuts de l'œuvre de Gilles Deleuze, jusqu'au vis-à-vis entrepris dans *Différence et répétition*, dont le troisième chapitre se justifie par l'intention d'expliquer pourquoi la philosophie a été jusqu'alors, à de rares et brillantes exceptions près, incapable de “penser la différence en elle-même, pure, en la libérant du joug de la représentation qui l'oblige à se subordonner à elle” (Vignola 2014: 92). Si, dans les deux premiers chapitres, Deleuze déploie un arsenal conceptuel sans précédent pour illustrer les termes dans lesquels la philosophie devrait repenser soi-même en vue d'un tel objectif théorique, le chapitre dédié à “L'image de la pensée” est plutôt consacré à l'investigation des obstacles qui ont entravé son accomplissement. La critique deleuzienne, pour permanente qu'elle soit, implique cependant toujours un renouveau, chaque destruction débouchant sur une création (Williams 2004: 113). L'étude de l'Image de la pensée en tant qu'entrave et tromperie de la philosophie doit donc être embrassée dans ses deux faces, laissant entrevoir la recherche simultanée d'une réponse différente à la question que l'étude pose.

La question inaugurale du troisième chapitre de *Différence et répétition* est donc le problème du commencement, qui “en philosophie a toujours été considéré, à juste titre, comme très délicat” (Deleuze 2011: 169). Face à l'impératif platonicien de sortir de la caverne, de se dépouiller de la *doxa* pour trouver des vérités plus essentielles, évidentes, apodictiques, dépourvues de tout élément arbitraire historique, social ou culturel, d'où doit partir la pensée philosophique (Cherniavsky 2015: 126)? L'aspiration viscérale de la philosophie est l'élimination de tout présupposé, le sacrifice des évidences rassurantes qui bercent la pensée ordinaire, l'abandon des notions établies transmises par la tradition. Deleuze confie l'interprétation de ce drame de la pensée à Eudoxe, personnage conceptuel (Deleuze, Guattari 2005: 60-81) tiré du dialogue cartésien inachevé *Recherche de la vérité par la lumière naturelle*. L'exigence d'Eudoxe n'est toutefois pleinement compréhensible que si on

la fait dialoguer avec celle de sa némésis, Epistémon, “le pédant”, l’homme doté de cet “entendement trop plein” qui lui a été fourni par les institutions administrant le savoir de son temps (ici le dialogue cartésien renvoie notamment à la tradition scolastique). Eudoxe, contre Epistémon, se présente comme “l’homme particulier doué de sa seule pensée naturelle” (Deleuze 2011: 170), celui qui, rejetant le contenu d’un savoir établi et prédéterminé, s’en remet à l’usage exclusif de sa propre raison pour atteindre ses propres vérités. L’accomplissement emblématique de la tâche d’Eudoxe réside dans la formulation du Cogito: dans les *Méditations métaphysiques*, le doute radical – qui investit d’abord les perceptions sensibles puis les vérités innées géométriques et mathématiques (Descartes 1992: 31-43) – plonge Descartes dans l’abîme de la méfiance, un instant avant qu’il entrevoie la splendeur d’une seule évidence: même dans l’illusion la plus débridée (qu’elle soit produite par les sens ou engendrée par un malin génie), il y a quelque chose qui doit *subir* la fraude et qui, en prenant conscience de la tromperie (c’est-à-dire en doutant, *cogito*), doit (*ergo*) reconnaître le fait, pour le moins, d’exister (*sum*) (Descartes 1992: 53). Le doute est donc la forme sous laquelle se manifeste l’inéluctabilité de la pensée et de l’existence (qui est dérivée à partir du doute en tant que condition de possibilité du fait même de douter).

La radicalisation de l’attitude sceptique conduit donc jusqu’au Cogito cartésien et débouche sur l’abandon de ce que Deleuze appelle les “présupposés objectifs”, c’est-à-dire les “concepts explicitement supposés par un concept donné” (Deleuze 2011: 169): en suivant Eudoxe, on aboutit à un rejet des généralités tenues pour définitivement établies. En ce sens, Eudoxe prend les traits de l’idiot cusanien, “celui qui n’a pas fait d’études, mais qui possède une sagesse acquise par sa seule expérience” (Counet 2016: 248). Chez lui, l’idiotie prend le double sens d’une ignorance socratique et d’une solitude autonome de la pensée: il incarne “le penseur privé par opposition au professeur public” et là où ce dernier “ne cesse de renvoyer à des concepts enseignés”, le premier “forme un concept avec des forces innées que chacun possède en droit” (Deleuze, Guattari 2005: 60).

Cependant, contrairement à ce que semble soutenir Counet, l’idiot cusanien ne s’identifie pas encore à l’idiot invoqué par Deleuze: Eudoxe sait trop et est, encore, trop peu seul. Il sait ce que signifie penser et, par conséquent, être, et d’ailleurs “tout le monde sait ce que signifie penser et être [...] et personne ne peut nier que douter soit penser, et penser,

être...". Dans la faiblesse d'Eudoxe, Deleuze démasque celle de Descartes: les deux possèdent un ensemble de certitudes inavouées et tacites, dont leur philosophie ne peut se séparer. Les présupposés subjectifs, "enveloppés dans un sentiment au lieu de l'être dans un concept", indiquent, pour Deleuze, ce sens commun (*doxa*) que l'on attribue à l'espèce humaine, qui appartient aux gens instruites autant qu'aux illettrés, puisque "il est supposé que chacun sait sans concept ce que signifie moi, penser, être". Voici l'Image de la pensée, par laquelle se trahit la fausse pureté du commencement du Cogito cartésien qui, bien que dépouillé de tout contenu explicite, "conserve de la *doxa* l'essentiel" (Deleuze 2011: 169-70), à savoir la manière dont elle se figure l'activité de penser. L'Image de la pensée n'est rien d'autre que la représentation que la pensée a d'elle-même et de ses modes de fonctionnement: bref, il s'agit de l'arrière-plan non philosophique et pré-conceptuel sur lequel s'opère la construction de la philosophie (Williams 2004: 111-2).

2. Reconnaître et se reconnaître: le dogme de l'Image

L'Image de la pensée implique donc une série de présupposés (qui, dans *Différence et répétition*, sont appelés postulats) qui circonscrivent la nature et l'exercice de la pensée et qui, une fois silencieusement pénétrés dans la philosophie, ne peuvent éviter d'affirmer leurs propres conditions, se constituant comme d'authentiques limitations à la pensée elle-même.

L'Image envisage tout d'abord une attribution de droit, à tous les individus, de la capacité de penser comme "exercice naturel d'une faculté" (*cogitatio natura universalis*): tout le monde est spontanément et naturellement capable de penser. Cette faculté se trouve "en affinité avec le vrai, sous le double aspect d'une *bonne volonté du penseur* et d'une *nature droite de la pensée*" (Deleuze 2011: 171): si, d'une part, la forme du vrai est possédée *a priori* – en un certain sens, on "sait" à l'avance ce qu'il faut chercher –, cet aspect purement formel est contrebalancé par une aspiration au remplissage. Insatisfaite de la forme pure, la pensée (et tout penseur avec elle) s'acharne à la remplir sur le plan du contenu, elle veut matériellement le vrai, en vertu "d'une affinité, une filiation, ou peut-être il vaut mieux dire une philiation" (Deleuze 2011: 185) présumée avec ce dernier. En ce sens, l'Image de la pensée est porteuse d'une conception volontariste de la vérité, dans laquelle l'anticipation formelle précède la conquête matérielle, cette dernière

étant réalisable par un simple acte de volonté de la part du penseur (Aarons 2012: 4). Non seulement la pensée se conforme structurellement au vrai, prête à le reconnaître et à le cueillir, mais le penseur lui-même, au moment où il commence à penser, ne peut vouloir autre chose que le vrai.

La vérité anticipée et désirée selon l'Image est sans équivoque autonome et indépendante par rapport à l'acte qui la saisit (même si elle reste, toutefois, intrinsèquement intelligible et pénétrable). La pensée ne peut donc la cueillir que selon les modes de la représentation et de la reconnaissance, où cette dernière "se définit par l'exercice concordant de toutes les facultés sur un objet supposé le même" (Deleuze 2011: 174). Pour que les facultés puissent se donner une vérité-objet sur laquelle concorder, telle qu'elle puisse correspondre à la réalité de marbre supposée hors de leur champ d'opération, la double intervention du sens commun et du bon sens est nécessaire.

Le sens commun répond au problème de la multiplicité du donné, ainsi qu'à celui des différents modes de l'expérience sensible (une chose peut en effet être perçue, remémorée, imaginée ou pensée), en fondant la coopération entre les différentes facultés (*concordia facultatum*) sur l'identité du sujet, sur "une unité capable de dire Moi" (Deleuze 1969: 96), permettant aux facultés à leur tour "de se rapporter à une forme d'objet qui réfléchit l'identité subjective" (Deleuze 2011: 174), subsumant "la diversité donnée [...] à l'unité d'une forme particulière d'objet". Le sens commun est donc "une faculté d'identification, qui rapporte une diversité quelconque à la forme du Même" (Deleuze 1969: 96). Pour que la forme abstraite de l'identité fournie par le sens commun puisse être appliquée, l'intervention du bon sens est cependant indispensable, car il "détermine l'apport des facultés dans chaque cas" (Deleuze 2011: 175), la répartition du donné divers dans la forme vide de l'objet identique. Le sens commun, essentiellement, "exprime l'exigence d'un ordre", d'une direction "qui va du plus différencié au moins différencié" (Deleuze 1969: 94). On comprend alors comment, dans la reconnaissance et la représentation, la différence est réduite, assujettie à l'identité et que, si penser c'est reconnaître et représenter, toute échappatoire à une pensée de l'identité est totalement interdite. "Jamais la forme de la reconnaissance n'a sanctifié autre chose que le reconnaissable et le reconnu, jamais la forme n'inspira autre chose que des conformités" (Deleuze 2011: 176): une pensée qui se conçoit comme reconnaissance ne peut se reconnaître que dans ce modèle précis – tout autre *modus cogitandi* apparaît comme une

déviations et aberrations par rapport à un idéal régulateur qu'elle s'est imposé.

Cependant, c'est chez Kant que, selon Deleuze, la faiblesse de l'Image de la pensée se condense et en même temps se trahit, surtout dans la troisième synthèse, celle de la reconnaissance (Sauvagnargues 2009: 39). Kant "découvre le prodigieux domaine du transcendantal" (le domaine des conditions qui rendent l'expérience et la pensée possibles), qui dessine un nouveau plan d'exploration pour la question de la pensée, ainsi laissant espérer un abandon de la "représentation que la pensée se fait de son propre pouvoir, par laquelle elle se dénature" (Sauvagnargues 2009: 38). Toutefois Kant n'arrive pas à renoncer aux présupposés implicites. C'est vrai que chez Kant le monde n'est pas connaissable *en soi* et que, par conséquent, la pensée ne peut pas se configurer comme un acte d'adéquation à une réalité extérieure. Cependant, le philosophe de Königsberg retombe dans la tromperie de l'Image, en tant qu'il conserve l'idée que la vérité ait une forme prédéterminée: celle-ci est gardée par les catégories, à savoir ces structures *a priori* qui informent la connaissance du sujet transcendantal et produisent ses représentations des choses.

Chez Kant on rencontre soit le "risque" de sortir de l'Image, soit la profonde radicalisation de celle-ci: la pensée semble perdre toute relation avec un dehors ontologique, la vérité (non plus pensée sur le mode de la correspondance) devient structurellement connaturelle au sujet dans la mesure où il ne peut connaître qu'à travers ses catégories transcendantales. Celles-ci donnent ainsi la forme et définissent les limites de la seule vérité que l'homme ne pourra jamais saisir: c'est la cristallisation extrême de ce "tout le monde sait ce que signifie penser". Ce qu'on devra aboutir à penser est presque déjà confectionné.

Mais la critique la plus véhémement que Deleuze adresse à Kant, est qu'il "détache les structures dites transcendantales sur les actes empiriques d'une conscience psychologique" (Deleuze 2011: 176-7), c'est-à-dire "sur l'extrapolation de certains faits, et de faits particulièrement insignifiants, la banalité quotidienne en personne" (Deleuze 2011: 176). Certes, les actes de reconnaissance y occupent une large place; rien ne justifie, cependant, leur élévation comme structure fondamentale de la pensée. Sauvagnargues peut alors constater à juste titre que "la synthèse de la reconnaissance montre l'inventivité du kantisme, puisque c'est elle qui détermine le transcendantal, et son échec dans la mesure où celui-ci soumet l'expérience à nos représentations *a priori*, c'est-à-dire, estime Deleuze, aux données du sens commun" (Sauvagnargues 2009: 39).

Néanmoins, Kant ne préserve pas seulement la bonne nature de la pensée impliquée par l'Image, mais aussi il "multiplie les sens communs" selon l'intérêt qui prévaut de temps à autre: non seulement les facultés sont appelées à collaborer, mais "les formules de cette collaboration diffèrent suivant les conditions de ce qui est à reconnaître, objet de connaissance, valeur morale, effet esthétique...". Chaque faculté doit, à son tour, superviser la collaboration et "fournir cette forme ou ce modèle, auquel les autres soumettent leur apport". Le principe le plus général d'une telle opération réside dans le Je pense, qui unifie et coordonne les facultés (mémoire, imagination, jugement et intellect), constituant le quadruple carcan sur lequel "la différence est crucifiée" (Deleuze 2011: 178-80), ramenant la diversité à l'unité et la subordonnant à une logique d'identité (Sauvagnargues 2009: 38-9).

Même chez Kant, la pensée est subordonnée à la condition de l'existence d'un élément unificateur dont la pensée est une qualité essentielle. Toutefois, le Je kantien "est soustrait à la prétention de substantialité" (Palazzo 2022: 36): le fait qu'il pense est une condition *a priori* pour qu'il y ait de la pensée, mais il n'est pas connu en tant que *res cogitans*. C'est plutôt une "conscience qui accompagne tous les concepts" (Palazzo 2022: 34), mais, au contraire de ce qui passe dans le Cogito cartésien, Kant se rend compte que l'activité du sujet pensant, au moment où est connue, elle devient objet passif d'une autre activité qui reste insaisissable, point aveugle.

En tout cas, le but, tant chez Descartes que chez Kant, est de trouver une définition de la nature formelle de la pensée; libre de toute prétention à déterminer son contenu matériel, cependant, "ce que cette ligne de pensée n'arrive pas à saisir, c'est la manière dont le fait de penser en droit et en principe ne cesse pas d'établir des valeurs 'évidentes', et une *doxa* avec un contenu empirique" (Williams 2004: 117). Le modèle de la reconnaissance anticipe son propre contenu à cause de son conservatisme fatal: il ne peut que ramener le nouveau à ce qui a déjà été expérimenté, à ce qui a déjà été connu et reconnu, empêchant inévitablement l'accès à la différence pure. L'Image de la pensée subit ainsi sa propre condamnation: c'est "un risque pour la pensée, une dialectique naturelle, une perversion spéculative par laquelle la pensée se détourne de la vie, se rebrousse et se fige sous la forme d'une pensée de l'identique qui se désolidarise de son mouvement vital" (Sauvagnargues 2009: 40).

La menace qui pèse sur la pensée n'est cependant pas quelque chose d'extérieur, liée au caractère frauduleux du sensible, ni le résultat d'une

immaturité dans l'usage d'une méthode: il s'agit plutôt d'une "illusion interne à l'exercice de la pensée" (Sauvagnargues 2009: 37), conformément à ce que Kant appelle une illusion transcendantale, produite par l'acte même de penser. "Il n'y a pas de vrai commencement en philosophie" (Deleuze 2011: 169) tant que l'on reste dans la dimension d'une pensée déjà individuée, pleinement actuelle, puisque toute tentative de commencer y est compromise par le milieu dans lequel on est déjà immergé, déjà "jeté", et qui exerce son influence en prédéterminant les formes et les contenus de ce qui sera pensable. Dans cette dimension, "la fausseté n'est pas quelque chose qui peut être éliminée une fois pour toutes" (Williams 2004: 119), l'illusion n'est pas définitivement éradiquée. Si la tromperie est la structure de toute spéculation, si les présupposés subjectifs sont le fil qui tisse la trame de tout contenu mental, si l'Image de la pensée est l'autre face de la pensée elle-même, "comment, alors, est-il possible de commencer à penser sans une image prédéterminée, ou plutôt, comment commence-t-on réellement à penser?" (Lambert 2012: 3). Comment parvenir à concevoir "une pensée sans Image", qui puisse trouver "sa différence ou son vrai commencement" (Deleuze 2011: 173)?

3. *Débuts inactuels: expérience et impuissance*

Deleuze répond à la question cruciale qui se pose nécessairement à la suite de la critique radicale de l'Image par un mouvement théorique que Sauvagnargues interprète comme la stipulation d'une proximité et en même temps une trahison par rapport à Kant – et en vérité différents commentateurs ont remarqué que la dette à l'égard de Kant est plus importante que celle admise par Deleuze même (Palazzo 2022: 14).

C'est que Deleuze s'empare de la notion de transcendantal, mais refuse de concevoir celui-ci comme l'ensemble des catégories *a priori* appartenant à un sujet qui, grâce à elles, donne forme au domaine chaotique du sensible. Si pour Kant le transcendantal représente la condition sur laquelle se fonde toute expérience possible pour un sujet, Deleuze radicalise (ou peut-être déserte?) l'entreprise kantienne, en comprenant le concept de transcendantal comme l'ensemble des conditions qui produisent l'expérience réelle, avant même que celle-ci ne puisse être dite appartenir à quiconque (Sauvagnargues 2009: 48-9). Pour comprendre ce passage en profondeur, il convient de revenir aux débuts de la philosophie deleuzienne: c'est précisément avec la réévaluation du

domaine du sensible que Deleuze, par une brillante relecture de Hume, a inauguré sa carrière. Contrairement au verbe de la tradition, qui considère le domaine du sensible comme intrinsèquement incohérent, insuffisant à lui-même, royaume d'apparences dépourvues de toute valeur de vérité, pour Deleuze, dans le sillage du philosophe écossais, "toute perception est une substance, et chaque partie distincte d'une perception, une substance distincte" (Deleuze 1993: 94). L'expérience se configure alors comme un horizon infini et indépassable à partir duquel tenter un commencement non-initiatique, dans lequel on peut se plonger pour interroger les modes de production de toute forme d'actualité. La question cardinale de l'empirisme transcendantal deleuzien devient alors de savoir comment un sujet peut se constituer à partir du donné (Deleuze 1993: 122-4). Le problème central du commencement de la pensée et de la philosophie dans *Différence et répétition* semble, à juste titre, tracer, alors, la structure théorique d'*Empirisme et subjectivité*: l'expérience, dans son autonomie, se découvre dotée de la consistance du réel et les commencements de la pensée, ses productions comme ses transformations, ne peuvent se trouver ailleurs qu'en elle (Sauvagnargues 2009: 46).

Sur le niveau de l'expérience pure, il n'y a aucune représentation qui dépeigne la pensée comme une faculté naturellement donnée, toujours disponible et opérante. À l'innéité de l'Image, le sensible oppose la génitalité: il faut rendre compte de la manière dont la pensée surgit, la question du commencement est reformulée en termes de genèse. S'ouvre alors la perspective inattendue et inquiétante d'une impuissance de la pensée, (*Ur*)grund sur lequel se joue d'ailleurs la correspondance entre Jacques Rivière et Antonin Artaud. De cette correspondance Deleuze tient pour exemplaire l'insoluble malentendu qui s'instaure entre les deux, le fait que "plus Rivière croit se faire proche d'Artaud, et le comprendre, plus il s'éloigne et parle d'autre chose". Rivière conserve en effet l'idée d'une fonction pensante autonome, dont les difficultés – toujours dues à des carences ou à des circonstances extérieures – sont, après tout, "heureuses", en ce qu'elles protègent la nature humaine de la voracité de la pensée, mais surtout en ce que le dépassement qu'elles exigent nourrit, préserve et fortifie l'idéal du moi. Le cri inaudible et incompris d'Artaud signifie cependant toute autre chose: les difficultés qu'il rencontre quand il pense ne sont pas seulement factuelles, en "concernant et affectant l'essence de ce que signifie penser". Toute l'obscurité, la négativité de la pensée se concentre dans cet instant impalpable où l'on ne pense pas encore, apnée derrière la pensée elle-même: Artaud sait "qu'il y a un acéphale dans la pensée", que "penser n'est pas inné,

mais doit être engendré dans la pensée” et que “créer, c’est d’abord engendrer ‘penser’ dans la pensée”. Cette impossibilité, qui se manifeste dans la “horrible trinité” (Deleuze 2011: 191-4) de la folie, de la bêtise et de la méchanceté, loin d’être un accident de la pensée, en constitue une structure fondamentale, se révèle comme “l’arrière-plan constitutif de la pensée elle-même” (Williams 2004: 125).

En ce sens, la bêtise devient “l’objet d’une question proprement transcendante”. En tant qu’inaptitude essentielle de la pensée, elle renvoie au “lien de la pensée avec l’individuation” et, plus précisément, au fond qui, “avec l’individu, monte à la surface et pourtant ne prend pas forme ou figure”: le fond constitue “le non-reconnu de toute reconnaissance” (Deleuze 1997: 197-8), ce qui échappe et, par conséquent, compromet l’activité représentative de la pensée. La pensée bute alors non pas tant sur l’erreur – à savoir comme le voudrait l’Image de la pensée, sur la non-correspondance entre une représentation et l’objet qu’elle est censée représenter (Aarons 2012: 157) – que sur son incapacité à penser la différence et la répétition, c’est-à-dire à saisir le fourmillement des différences qui tissent le fond opaque de l’être (Vignola 2014: 91) et à saisir les répétitions de différences qui constituent chaque être concret (Williams 2004: 126).

Le reconnaître l’impuissance à penser comme possibilité intime de la pensée même entraîne une inévitable “abolition de l’image” (Deleuze 2011: 192) et, ensemble, le rejet d’un innéisme complaisant, d’une orgueilleuse affinité avec le vrai et d’un talent prétentieux pour encastrier le réel dans des structures rocheuses, afin de le nommer, de le dominer.

La pensée sans image rayonne comme une ombre derrière l’Image, elle “ne cesse de la border comme sa limite impensée” (Villani 2003: 206): elle est la parole inexprimée, l’éthique non prêchée du bête, du fou, du méchant. Le véritable idiot deleuzien, “le singulier plein de mauvaise volonté”, est celui qui ne sait pas ce qu’est-ce que penser, qui tâtonne dans les profondeurs de l’être, sans connaître forme, sens, ou valeur. Il est “un homme de sous-sol qui ne se reconnaît pas plus dans les pré-supposés subjectifs d’une pensée naturelle que dans les pré-supposés objectifs d’une culture du temps”, “lui seul est sans pré-supposés. Lui seul commence effectivement, et répète effectivement”. Il est, d’après Deleuze, “l’Intempestif, ni temporel ni éternel” (Deleuze 2011: 171) parce que dans chaque forme d’actualité la pensée est déjà incarnée, existe déjà et a acquis des fonctionnements spécifiques. Mais l’idiot de Deleuze, interprété par le philosophe russe Šestov (critique impitoyable du rationalisme du point de vue de la religion juive), marche sur le fil d’argent qui

sépare l'actuel, la dimension empirique à l'intérieur de laquelle se déroulent les existences ordinaires, du domaine du transcendantal, là où se cachent les conditions génétiques de l'actuel. Ce n'est que dans cet instant suspendu, qui rien partage avec le temps et avec l'éternel, que l'impuissance constitutive de la pensée se révèle comme sa possibilité suprême. Dans l'instant illimité, Aïôn (Deleuze 1969: 190-7), on se trouve face à la vérité du paradoxe, selon lequel "le sens prend toujours les deux sens à la fois, [...] on ne peut pas instaurer un sens unique": des fragments éclatés de l'Image de la Pensée, il ne reste que "les deux sens [...] du devenir-fou" et "le non-sens de l'identité perdue" (Deleuze 1989: 94-6).

4. *Contingence et contrainte: à la lumière des signes*

La bêtise ne constitue pas tout simplement la circonstance dans laquelle la pensée, devenue inerte, est empêchée de s'exercer: elle cache aussi la nécessité de "cet événement extraordinaire de la pensée, de la pensée elle-même" qui est la genèse. Si, selon l'enseignement de Nietzsche, une pensée passive et oisive est une pensée dominée par des forces réactives – incapables d'affirmer si ce n'est après avoir nié –, pour qu'une authentique affirmation puisse se produire, il est nécessaire de trouver "de nouvelles forces capables de donner un autre sens à la pensée" (Deleuze 1983: 115). C'est là qui entre en jeu la valeur philosophique que Deleuze discerne dans le chef d'œuvre de Proust, *À la recherche du temps perdu* (Sauvagnargues 2009: 55). Dans *Marcel Proust et les signes*, la recherche du protagoniste du roman est vue comme une "recherche de la vérité" (Deleuze 1998: 9), qui est cependant "tournée vers le futur, non vers le passé" (Deleuze 1998: 10). La délocalisation temporelle exprime ainsi la conception nouvelle de la vérité que Deleuze découvre chez Proust. Les vérités, les révélations qui rythment la *Recherche*, ne sont pas des essences platoniciennes oubliées à retrouver, des sens cachés ou aliénés "à découvrir, à restaurer [...] à réemployer" (Deleuze 1969: 90): ce que l'on cherche ne préexiste pas à sa conquête. Les vérités relèvent du champ de l'avenir: elles sont à venir, elles n'ont pas encore été générées, elles attendent d'être créées. Ce que le protagoniste de la *Recherche* apprend au long de son chemin a le caractère de la nouveauté nietzschéenne, "le nouveau [qui] reste pour toujours nouveau, dans sa puissance de commencement et de recommencement" (Deleuze 2011: 177). La *Recherche* ne restaure pas, elle ne se souvient de rien, il n'y a pas

en elle d'instance originelle à laquelle se rattacher par un acte mnémotechnique: la réminiscence, dans le Proust lu par Deleuze, est pure invention, puisque, fidèle à la lecture toujours deleuzienne de Nietzsche, aucune connaissance par concepts n'est possible si ceux-ci n'ont pas d'abord été créés (Sauvagnargues 2009: 85).

La genèse des vérités, les créations de concepts, les productions de sens ne sont rien d'autre que des événements: incorporels, irréductibles à la fois aux états de choses et aux propositions qui les désignent – termes, ces derniers, qui délimitent d'ailleurs le champ sur lequel se déploie le jeu de l'Image de la pensée. L'essentiel pour la pensée réside cependant hors de l'Image, à la "frontière entre les propositions et les choses" et même aux limites de l'être, là où il n'y a pas d'existence réelle, mais ce minimum d'être ou extra-être qui appartient à ce qui, dans le réel, insiste plus qu'il ne subsiste. La "splendeur inefficace, impassible et stérile" (Deleuze 1969: 31-5) de ces événements – donc leur manifestation sans proprement exister – laisse entrevoir ce qui se passe réellement en eux et avec eux: seule aurore qui doit être répétée d'innombrables fois, la pensée voit la lumière dans la pensée elle-même.

La génialité que Deleuze reconnaît à Proust c'est précisément d'avoir saisi la dynamique de cet événement d'un éclat extraordinaire, qui n'éclaire pas mais aveugle: la pensée, en se découvrant dépourvue de l'innéisme et de la *philia* intime avec le vrai qu'elle s'attribuait dans l'Image, est contrainte de s'ouvrir à une extériorité (Sauvagnargues 2009: 80), de voir, impuissante, son propre surgissement sous la forme d'une hétérogénèse. Cet extérieur n'est cependant pas configuré comme un extérieur relatif à un sujet (Aarons 2012: 7), mais comme un champ de forces qui investissent et façonnent la pensée (Vignola 2014: 90).

Proust raconte ce rapport à l'extérieur comme une rencontre avec un signe (Deleuze 1998: 25), une confrontation violente. Le choc qui en résulte doit son caractère traumatique à deux aspects fondamentaux de la rencontre. Le premier est sa contingence radicale: on ne rencontre pas des signes sur le chemin d'une recherche. Imprévus et imprévisibles, ce sont plutôt eux qui saisissent la pensée égarée dans les abîmes de sa torpeur, qui – assoupie, non préparée – est secouée par la collision inattendue. À l'humour tout juif de Proust, Deleuze oppose l'ironie socratique, le mot d'esprit d'une intelligence, ou *logos*, qui provoque, suscite, organise les rencontres (Deleuze 1998: 123). Ce qui déclenche le rire proustien, c'est au contraire de ne pas savoir "à partir de quels signes de la sensibilité [...] la pensée sera-t-elle suscitée" (Deleuze 2011: 214). L'éthique de l'Anti-logos, proprement stoïcienne, consiste à ne pas

vouloir autre chose que “l'événement comme tel, c'est-à-dire à vouloir ce qui arrive en tant que cela arrive” (Deleuze 1969: 168), avec tous les bouleversements que cela implique (Bryant 2008: 100-1). L'élément involontaire des rencontres est alors “la griffe de leur authenticité” (Deleuze 1998: 25), totalement absente dans une pensée qui procède volontairement et “n'arrive-t-elle qu'à des vérités abstraites”, qui “ne valent que pour leur signification explicite, donc conventionnelle” (Deleuze 1998: 24).

Cela anticipe en effet le second élément qui fait la brutalité de la rencontre: dans le signe “il n'y a pas plus de significations explicites que d'idées claires. Il n'y a que des sens implicites [...] dans l'état obscur de ce qui force à penser”. Hiéroglyphe qui demande à être déchiffré, traduit ou développé (Deleuze 1998: 119), le signe fait reconnaître dans l'interprétation “l'art le plus haut de la philosophie” (Deleuze 1983: 5), voie suprême d'accès à la pensée. Chez le Proust de Deleuze, “le hasard des rencontres, la pression des contraintes sont les deux thèmes fondamentaux” (Deleuze 1998: 25): entre le hasard et la nécessité, il n'y a pas de d'opposition ou contradiction, il y a au contraire une interrelation qui les démasque comme les deux faces du destin. Si la rencontre, de son côté, est pleinement contingente, fruit de circonstances aléatoires qui n'ont rien à voir avec la prédestination, cette contingence implique néanmoins une nécessité, l'inévitabilité de la rencontre elle-même, qui, une fois qu'elle a eu lieu, ne peut plus être échappée (Aarons 2012: 6). C'est la logique du coup de dés, dont la chute est aléatoire, mais dont l'issue est donnée une fois pour toutes: “il n'y a qu'une seule combinaison du hasard en tant que tel, une seule façon de combiner tous les membres du hasard”. La “nécessité [...] n'est donc jamais l'abolition, mais la combinaison du hasard lui-même”, de sorte que “la nécessité s'affirme du hasard” (Deleuze 1983: 30).

De même, chez Proust, “à l'horizon des événements, [...] l'arbitraire offre l'occasion d'une rencontre nécessaire” (Aarons 2012: 6). L'inconnu dont le signe est porteur force la pensée à se mettre en œuvre: le héros proustien n'entreprend pas intentionnellement sa propre recherche, il y est plutôt contraint, forcé par l'interruption du *continuum* de l'expérience régi par la récognition (Bryant 2008: 75-7). Ce qui est rencontré n'est plus reconnaissable, les mécanismes cognitifs du Moi empirique (*habitus*) ont été compromis et, avec eux, même les limites organiques du sujet ont été brisées (Sauvagnargues 2009: 76). Le narrateur proustien se redécouvre corps sans organes, araignée qui saisit le monde en captant ses vibrations infinitésimales sur la toile qu'elle tisse, conscience végétale qui ne perçoit

que son environnement immanent, dans une pure expérience dépourvue de toute forme de subjectivité (Lambert 2012: 35).

Le signe “s’oppose à la reconnaissance” dans la mesure où il est ce qui “ne peut être que senti”. Si, dans la collaboration entre les facultés, ce qui est saisi par la sensibilité “peut être lui-même visé par d’autres facultés”, le signe, de ce point de vue, est l’insensible. Mais pour la seule sensibilité, c’est un *αισθητεον*, c’est-à-dire quelque chose qui, à la fois, doit être senti et ne peut qu’être senti, limite ultime de son exercice empirique et objet auquel elle seule peut se référer. La sensibilité, en présence du *sentientum*, se plie et s’élève à ce que Deleuze appelle un exercice transcendant, “proprement paradoxal”, qui ne consiste pas à se tourner vers un ailleurs, mais à se replier sur elle-même, pour saisir dans le monde “ce qui la concerne exclusivement, et qui la fait naître au monde”. Williams décrit cette essence morphologiquement singulière de chaque faculté en termes d’un sens interne qui rend compte de la manière dont les facultés surgissent et évoluent: dans le cas de la sensibilité, il s’agit de “l’être *du* sensible, [...] ce par quoi le donné est donné” (Deleuze 2011: 182).

5. *Au nom de la discordia facultatum: de l’αισθητεον au νοητεον*

Une fois que la sensibilité a rompu son alliance avec les autres facultés, la *concordia facultatum* se trouve irrémédiablement compromise: à sa place, il surgit “un désordre de tous les sens’, [...] un exercice déréglé de toutes les facultés”. “Grande découverte de la *Critique du jugement*” et “renversement kantien définitif”, c’est dans l’*Analytique du sublime* que Deleuze trouve l’idée que “le sensible vaut par lui-même et se déploie dans un *pathos* qui échappe à toute logique”. Contrairement à la *Critique de la raison pure* – où “l’intellect était dominant parce qu’il déterminait le sens interne par l’intermédiaire d’une synthèse de l’imagination” – et à la *Critique de la raison pratique* – dans laquelle “la raison était dominante dans la mesure où elle constituait la forme pure de l’universalité de la loi, les autres facultés s’y conformant” –, dans la *Critique du jugement* “les diverses facultés entrent dans un accord qui n’est plus déterminé par l’une d’elles, qui est à tous égards plus profond dans la mesure où il n’a plus de règles” (Deleuze 1984: xi-xiii). Sorties de leurs gonds – “la forme du sens commun qui faisait tourner et converger toutes les facultés” (Deleuze 2011: 184) –, les facultés “luttent l’un contre l’autre, l’une poussant l’autre vers son propre maximum ou sa propre limite, tandis que l’autre réagit en poussant la première vers une inspiration

qu'elle n'aurait pas eue d'elle-même" (Deleuze 1984: xiii). En s'appropriant alors le dispositif kantien d'un accord discordant qui désarticule et démantèle l'entente harmonieuse entre les facultés, Deleuze attribue à la violence du signe la capacité de déclencher une "chaîne de force" dans laquelle "chacune [faculté] ne communique à l'autre que la violence qui la met en présence de sa différence et de sa divergence avec toutes". Ce qui est transmis, c'est la découverte dramatique d'une incommunicabilité et, en même temps, la nécessité pour chaque faculté de redécouvrir son propre *pathos*, son âme et son aliment: "voilà donc que la sensibilité, forcée par la rencontre à sentir le *sentendum*, force à son tour la mémoire à se souvenir du *memorandum*, ce qui ne peut être que rappelé". "Et enfin, pour troisième caractère, la mémoire transcendante à son tour force la pensée à saisir ce qui ne peut être que pensé, le *cogitandum*, le *νοητεον*, l'Essence [...]" (Deleuze 2011: 184-90).

La pensée du *νοητεον* – "non pas l'intelligible, car celui-ci n'est encore que le mode sous lequel on pense ce qui peut être autre chose que pensé, mais l'être de l'intelligible comme dernière puissance de la pensée, l'impensable aussi bien" (Deleuze 2011: 184) – est l'aboutissement de ce *continuum* qui procède de l'*aisthesis* jusqu'à culminer dans l'émergence de la *noesis* (Bryant 2008: 98). Ce sont précisément les signes qui donnent un nouveau statut au domaine du sensible: n'étant plus un moment transitoire de la connaissance, il devient le lieu d'origine de la recherche du vrai (Sauvagnargues 2009: 132), définissant un "nouveau rapport entre la pensée et l'expérience selon lequel la première, pour être déclenchée, doit être poussée par la seconde" (Vignola 2014: 93). Le choc provoqué par la rencontre avec le signe oblige les facultés à abandonner leur exercice harmonieux et concordant antérieur. L'activité de la reconnaissance s'avère insatisfaisante devant l'impératif de l'énigme du signe: avec sa demande d'être interprété, le signe pose un problème et, plus précisément, un problème de sens, auquel aucune des solutions stockées dans la mémoire ne semble offrir de réponse. Face à un signe, il ne s'agit pas tant de trouver l'objet qu'il désigne – comme le veut une bonne partie de la philosophie analytique du langage – que de déchiffrer le sens qu'il exprime (Williams 2004: 121-7). En vertu de cela, le *νοητεον* – ce que la pensée parvient à penser – est appelé, dans *Différence et répétition*, Essence. Le terme, dans *Marcel Proust et les signes*, désigne "l'unité du signe et du sens" (Deleuze 1998: 53), "à la fois la chose à traduire et la traduction même" (Deleuze 1998: 124), "irréductible au sujet qui la reçoit comme à l'objet qui l'émet" (Sauvagnargues 2009: 158). Dès le texte consacré à Proust, l'Essence est identifiée à l'élément

cardinal de la proposition théorique qui anime *Différence et répétition*: “Différence ultime et absolue”, elle n’est pas la différence extrinsèque qui existe entre deux objets, mais se caractérise plutôt comme différence interne, “qualité dernière au cœur d’un sujet” qui, dans le sillage de Proust, détermine “la façon dont nous apparaît le monde”. Également aux monades leibniziennes, les essences constituent des points de vue, des perspectives à partir desquelles le monde s’exprime, incommensurables entre elles précisément parce que chacune “est la différence elle-même, différence interne absolue” (Deleuze 1998: 54-5). Elles ne correspondent cependant pas à une compréhension subjective du monde, elles ne sont pas des visions appartenant à un individu, mais plutôt des structures objectives à l’intérieur desquelles le sujet se situe et achète une prise sur le monde (Bryant 2008: 152-3). S’il est vrai qu’une essence “n’existe pas hors du sujet”, il est tout aussi vrai qu’elle, “captive divine”, est “d’un autre ordre que lui” (Deleuze 1998: 56), différente de l’ordre humain, elle renvoie à une dimension impersonnelle (Lambert 2012: 44), à une “région de l’Être qui se révèle au sujet” (Deleuze 1998: 56) au cœur de laquelle se constitue la subjectivité.

6. *La virtualité comme différence: l’autre côté d’un seul être*

Le verdict final de Deleuze est ainsi rendu: il n’y a aucune faculté de pensée autonome capable de saisir une présumée réalité extérieure également autonome. Dans la perspective des essences-mondes, le monde extérieur n’est que “la projection décevante, la limite uniformisante de tous ces mondes exprimés” (Deleuze 1998: 55), où la différence qui les rend incommensurables leur est soustraite. Il est également vrai que la pensée, dépouillée de toute innéité, doit, pour surgir, se rapporter à une altérité, à une extériorité – bref, à une structure *a priori* qui implique la possibilité du radicalement nouveau (Llères 2006: 206-8). Il s’agit cependant de ce que Deleuze, plus tard, définira comme un “dehors, plus lointain que tout monde extérieur, et aussi plus proche que tout monde intérieur” (Deleuze 1986: 127). Tombée toute distinction entre intérieur et extérieur, sujet et objet, la pensée et la réalité se révèlent entièrement à construire (Cherniavsky 2015: 134), au point que “il ne faut pas opposer la pensée à l’être, il se déploie avec l’être” (Bryant 2008: 178). Si ni la sphère de la subjectivité ni la sphère de la réalité objective ne peuvent être prises comme “données”, Deleuze se voit contraint de situer les prémices de son investigation philosophique dans *l’unicum*

datum, le domaine du sensible: ce n'est qu'en s'y immergeant qu'il est possible de trouver ces conditions par lesquelles se déploie l'actualité où se déroulent nos existences. Dans la sensation, la Différence – qui est à la fois minimum d'être ou extra-être et "l'ineffable et l'impensable, Vide mental" (Deleuze 1969: 92) – se présente, ou plutôt se fait "sentir" comme intensité. "Les démons, puissances du saut, de l'intervalle, de l'intensif ou de l'instant" (Deleuze 2011: 189), dépourvus de toute pertinence conceptuelle, ne se laissent pas saisir ou reconnaître, ils n'agissent que comme des affects (Aarons 2012: 3).

À travers la notion de Différence, Deleuze en vient à redéfinir et reconfigurer le transcendantal comme virtuel, ensemble de conditions "qui ne se confondent pas avec le sensible" (Cherniavsky 2015: 137) et qui, loin de fonctionner comme de simples conditionnements extrinsèques, opèrent une véritable genèse intrinsèque (Deleuze 2011: 200). Le virtuel, tout en se distinguant de l'actualité empirique à laquelle il donne naissance, n'existe pas en dehors de cette dernière. Niée l'existence d'une dimension primordiale exemplaire, normative ou causale par rapport à ce qui est expérimenté et vécu, Deleuze épouse théoriquement l'idée d'une réalité unique, où la pensée n'est rien d'autre que le côté réfléchi de l'être. Soit les *modi existendi* soit les *modi cogitandi* finis, individués et actuels sont l'expression immanente d'un Être univoque, substance spinozienne qui "se comporte comme un sens ontologiquement un par rapport aux modes qui l'expriment", mais qui, à la lumière de l'intuition nietzschéenne, ne se dit pas en dehors des modes, mais "seulement *des modes*" (Deleuze 2011: 59). D'ailleurs, ce qui se dit des modes n'est autre que la Différence, principe qui se soustrait au rôle de principe, norme qui abjure sa normativité au nom d'une anarchie dont le seul impératif est de différencier, de diverger, de transformer, en dissolvant l'Être dans un devenir incessant. L'Être, en tant que Différence absolument interne qui s'opère en se différenciant ou en divergeant à l'intérieur d'elle-même, ne fait rien d'autre que s'auto-affirmer en se différenciant. Les Essences, les Idées virtuelles – refonte du concept d'Essence sous l'influence structuraliste qui imprègne *Différence et répétition* et *Logique du sens* – s'actualisent dans un processus qui ne peut s'empêcher de les traduire sans, en même temps, les différencier, les transformer en quelque chose qui ne leur ressemble pas.

7. Créer des problèmes: la pensée en jeu

Comme on a vu, commencer à penser signifie d'abord déchiffrer les essences impliquées dans les signes; cependant, une fois que la pensée se découvre autre visage d'un Être qui procède par différenciations, ses actes interprétatifs se configurent comme un "état de création permanente", dans lequel il n'y a "jamais rien de connu, mais une grande destruction de reconnu, pour une création d'inconnu" (Deleuze 2002: 189).

Ainsi, "penser, c'est créer", mais la première création consiste d'abord à "engendrer 'penser' dans la pensée" (Deleuze 2011: 192), à parvenir à penser le *νοητεον*, l'Essence ou l'Idée, qui rapportent la pensée à un problème. Les Idées ne sont pas seulement porteuses de problèmes; elles constituent, en tant que telles, des problèmes, "les problèmes sont les Idées mêmes" (Deleuze 2011: 210). Les Idées sont intrinsèquement problématiques, il n'y a pas d'idée qui ne pose pas de question. Cependant, les problèmes, les questions idéales ne sont pas à concevoir comme le double de solutions ou de réponses préexistantes, qu'il faut retrouver (Williams 2004: 135): l'ontologie deleuzienne du problème aspire à concevoir le problématique comme tel (Bryant 2008: 156-7), comme une objectivité, une instance dotée d'une réalité propre. Loin de désigner un moment transitoire et négatif de la connaissance, les problèmes ne sont jamais épuisés par leurs solutions, ils ne sont jamais résolus une fois pour toutes. Il y a donc, entre les problèmes et les propositions qui constituent des cas de solution, "une différence de nature, un écart essentiel" (Deleuze 2011: 210): les problèmes persistent et insistent même dans leurs propres solutions, en leur donnant un sens, lequel trouve précisément dans le problème un nouveau foyer (Cherniavsky 2015: 130). Dans cette perspective, il est évident que la pensée doit nécessairement commencer par les problèmes, par leur formulation. Il faut donc "porter l'épreuve du vrai et du faux [...] dans les problèmes eux-mêmes": construire des problèmes porteurs de sens relève d'un "pouvoir semi-divin", puisqu'"il s'agit, en philosophie et même ailleurs, de *trouver* le problème et par conséquent de le *poser*". Cependant, "poser le problème n'est pas simplement découvrir, c'est inventer": c'est puisque toute découverte porte toujours sur quelque chose qui existe déjà, alors qu'au contraire "l'invention donne l'être à ce qui n'était pas" de manière tout à fait contingente, puisque cette chose "aurait pu ne venir jamais" (Deleuze 2004: 4-5).

En ce sens, l'enjeu le plus important pour la pensée est de créer des concepts pour les problèmes, "afin qu'ils ne retombent pas dans l'illusion qu'ils ont été résolus" (Williams 2004: 135). Dans *Qu'est-ce que la philosophie?* Deleuze et Guattari affirment que "la philosophie est l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts" (Deleuze, Guattari 2005: 8) et que "tout concept renvoie à un problème" (Deleuze, Guattari 2005: 22). Toute production de concepts consiste en une idéation des termes et des manières de poser un problème, mais dans ce processus il y a aussi "besoin de personnages conceptuels qui contribuent à leur définition", qui vivent les problèmes, qui les inscrivent dans leur propre chair jusqu'au point où même leurs mouvements en sont conditionnés (Deleuze, Guattari 2005: 8).

Le rapport de la philosophie aux problèmes, aux Idées, ne restaure pas de manière déguisée la prétendue *philia* entre la pensée et la vérité qui, des décennies plus tôt, avait été reprochée par Deleuze pour son être trompeuse et illusoire. L'amitié, ici, n'est pas une affinité élective et réciproque, mais prend un caractère fortement agonistique: c'est la prétention unilatérale et spasmodique d'un amant non réciproque – contraint par une passion qui ignore toute forme de volonté – qui se tourne vers un aimé qui se rétracte, qui se révèle autant qu'il se cache (Deleuze, Guattari 2005: 9). Cela explique soit la partialité de toute tentative de traduire une Essence soit le caractère inépuisable des Idées-problèmes: chaque concept éclaire certains aspects d'un problème, en même temps qu'il en occulte d'autres. S'emparer d'une Idée ne signifie autre chose que la réinterpréter en sens purement théâtral, à savoir la "rejouer" à la manière d'une invention qui inhibe toute imitation et reproduction d'un modèle. Aboutir à penser, c'est donc comprendre que la vérité est création, invention, fantaisie; la puissance du faux s'affirme non pas comme un goût pervers pour la trahison ou la contrefaçon, mais comme le jeu ou la performance d'un enfant – l'enfant nietzschéen – qui, dans sa fiction, échappe à la certitude opprimante d'une réalité toute faite et fiable, en imaginant *ex novo* des mondes inexplorés, des formes d'existence et de pensée inédites, où les problèmes virtuels sont, de temps à autre, remis en jeu.

Bibliographie

- Aarons, K., *The involuntary image of thought*, in F. Zourabichvili, *Deleuze: a philosophy of the event: together with the vocabulary of Deleuze*, eds. G. Lambert, D.W. Smith, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012, pp. 1-18.
- Bryant, L.R., *Difference and givenness. Deleuze's transcendental empiricism and the ontology of immanence*, Evanston, Northwestern University Press, 2008.
- Cherniavsky, A., *Au début il y avait le milieu. Le problème du commencement de la philosophie dans Différence et répétition*, "Les études philosophiques", n. 15/1 (2015), pp. 125-44.
- Counet, J.-M., *Philosopher c'est faire l'idiot. Le Cusain en filigrane dans l'œuvre de Gilles Deleuze*, "Noesis", n. 10/26-27 (2016), pp. 247-63.
- Deleuze, G., *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume* (1953), Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- Deleuze, G., *Preface*, in *Kant's critical philosophy. The doctrine of the faculties* (1963), Engl. transl. H. Tomlinson, B. Habberjam, London, The Athlone Press, 1984, pp. XI-XIII.
- Deleuze, G., *Nietzsche et la philosophie* (1962), Paris, Presses Universitaires de France, 1983.
- Deleuze, G., *Proust et les signes* (1964), Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- Deleuze, G., *Le bergsonisme* (1966), Paris, Presses Universitaires de France, 2004.
- Deleuze, G., *Différence et répétition* (1968), Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
- Deleuze, G., *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.
- Deleuze, G., *Foucault*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.
- Deleuze, G., Guattari, F., *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991), Paris, Les Éditions de Minuit, 2005.
- Deleuze, G., *Sur Nietzsche et l'image de la pensée*, in *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, éd. D. Lapoujade, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, pp. 187-97.
- Descartes, R., *Méditations métaphysiques* (1641), Paris, Flammarion, 1992.
- Lambert, G., *In search of a new image of thought. Gilles Deleuze and philosophical expressionism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.
- Palazzo, S., *Introduzione. La catastrofe di Kronos*, in G. Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo. Lezioni su Kant*, a cura di S. Palazzo, Milano, Mimesis, 2022.
- Sauvagnargues, A., *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
- Vignola, P., *La stupida genesi del pensiero. Trascendentale e sintomatologia in G. Deleuze*, "Philosophy kitchen", n. 1/1 (2014), pp. 89-110.
- Villani, A., *Crise de la raison et image de la pensée chez Gilles Deleuze*, "Noesis", n. 7/5 (2003), pp. 203-16.

Williams, J., *Gilles Deleuze's Difference and Repetition: a critical introduction and guide*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.

Zourabichvili, F., *Une philosophie de l'événement*, in P. Marrati, A. Sauvagnargues, F. Zourabichvili, *La philosophie de Deleuze*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, pp. 1-116.

Simona Chiodo

Engineered humans

Abstract

In what follows, I shall focus on what may be defined as the engineering of humans from a philosophical perspective. More precisely, I shall reflect upon the way in which our language increasingly changes when we define our relationship with emerging technologies, specifically human digital twins, which, as our technological replica, can serve as privileged standpoints to try to understand the meaning of the shift from using distinguishable words to define humans and technologies (for instance, when we happen to talk about our health in terms of self-perception) to using indistinguishable words to define humans and technologies (for instance, when we happen to talk about our health in terms of human digital twins' diagnoses and prognoses). The change of our language shows a kind of optimisation that is taken to the extreme, starting with the optimisation of human bodies' performances: the more engineered humans are (in that they identify their purpose not with feeling good, for instance, but with performing in faster and more profitable ways), the better they are (in that they measure themselves not against typically human values, such as feeling good, for instance, but against typically engineering values, such as efficiency). But a remarkable paradox emerges, whose meaning shall be the core of my philosophical reflection: the more humans work on optimising themselves, the more they (paradoxically) work on moving optimisation from themselves, i.e. their capabilities as autonomous humans (starting with self-perception), to technologies, i.e. ways of engineering, specifically automating, themselves.

Keywords

Engineered self-perception, Engineered human identity, Human digital twins

Received: 22/03/2023

Approved: 31/03/2023

Editing by: Alessandro Nannini

© 2023 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.
simona.chiodo@polimi.it (Politecnico di Milano)

1. Introduction

“I went to the doctor, but he did not examine me at all”. How many times have we happened to say analogous words? Our answer is likely to be the following: “Too many times, and increasingly in the last years”. The issue at stake is complex, from touching on the bureaucratisation of medicine, specifically the doctor-patient relationship, to touching on the balance between public healthcare and private healthcare. In what follows, as a philosopher, I shall focus on something specific: what may be defined as the engineering of humans. Speaking of the engineering of humans means speaking of an equally complex issue at stake. Thus, in what follows, I shall necessarily select a circumscribed perspective, which is the following: the way in which our language increasingly changes when we define our relationship with emerging technologies, specifically human digital twins. For reasons I shall explain, human digital twins as our technological replica can serve as privileged standpoints to try to understand the meaning of the shift from using distinguishable words to define humans and technologies (for instance, when we talk about care in the case of the former and maintenance in the case of the latter) to using indistinguishable words to define humans and technologies (for instance, when we talk about patients as follows: “This attracts healthcare providers and stakeholders to maximise their business by making personalised decisions and recommendations for their clients. Beyond this, PDT [personal digital twins] can help people improve their personal productivity development and increase their health longevity by following efficient self-care routines in their daily life”, Sahal, Alsamhi, Brown 2022: 11).

In what follows, I shall try to understand the meaning of the shift described above, first, by introducing the notions of digital twins and human digital twins (section 2), second, by reflecting upon the articulations of human digital twins and their meaning (sections 3 and 4) and, third, by reading them from a philosophical perspective (sections 5 and 6).

2. Digital twins and human digital twins

Even though the notion of digital twins has been introduced in the last years¹, we can find a variety of definitions of digital twins, starting with NASA's in 2012, according to which "[a] digital twin is an integrated multiphysics, multiscale, probabilistic simulation of an as-built vehicle or system that uses the best available physical models, sensor updates, fleet history, etc., to mirror the life of its corresponding flying twin" (Glaessgen, Stargel 2012: 7). In the following years, the variety of definitions of digital twins seems to share the following key point: speaking of digital twins means speaking of three essentials, i.e. a physical object (from the inorganic to the organic), a technological, specifically digital, object and a special relationship between the former and the latter, i.e. a constantly mutual relationship (which means that, if the physical object changes, then the digital object also changes and, if the digital object changes, then the physical object also changes).

As far as the applications of digital twins are concerned, their areas are especially the following three (in descending order in terms of the amount of available literature). First, manufacturing, where digital twins can offer advantages when it comes to monitoring and predicting physical objects' performances in faster and cheaper ways (references on digital twins in manufacturing are several: see at least Holler, Uebernickel, Brenner 2016; Kritzinger *et al.* 2018; Qi, Tao 2018; Lu *et al.* 2020). Second, smart cities, where digital twins can offer advantages when it comes to planning and predicting more efficient urban scenarios, starting with energy saving (see at least Mohammadi, Taylor 2017; Allam, Jones 2021; Deng, Zhang, Shen 2021; Shahat, Hyun, Yeom 2021). As far as the focus on disaster management is concerned, see at least Ford, Wolf 2020; Fana *et al.* 2021; Allam *et al.* 2022). Third, healthcare, where digital twins can offer advantages when it comes to predicting and making decisions from healthcare, starting with drugs and surgery focusing on personalised healthcare, to life expectancy (see at least Bruynseels, Santoni de Sio, van den Hoven 2018; Gahlot, Reddy, Kumar 2019; Kamel

¹ See at least, as far as seminal literature is concerned, Glaessgen, Stargel 2012; Grieves 2014 and, as far as literature reviews are concerned, Negri, Fumagalli, Macchi 2017; Jones *et al.* 2020; Van der Valk *et al.* 2020; Liu *et al.* 2021; Mylonas *et al.* 2021; Botín-Sanabria *et al.* 2022; Fuller *et al.* 2022.

Boulos, Zhang 2021; Popa *et al.* 2021; Okegbile *et al.* 2022; Sahal, Al-samhi, Brown 2022).

The third case, i.e. digital twins applied to healthcare, is most meaningful from a philosophical perspective, in that it introduces a special kind of digital twins: human digital twins, which means, first, that the physical object is not only organic but also human, specifically constitutive of human identity, and, second, that the constantly mutual relationship between the physical object and the digital object, i.e. its digital twin, means not only that the latter changes if the former changes but also, and especially, that the former changes if the latter changes – which gives human digital twins a kind of power over humans that requires a philosophical reflection.

As the history of philosophy shows, a promising way to start a philosophical reflection upon a phenomenon, especially when it is novel, is analysing the way in which our language addresses it. More precisely, in the case of human digital twins, what is promising is analysing the way in which our language increasingly changes when we move from defining ourselves as humans (for instance, when we happen to talk about our health in terms of self-perception) to defining ourselves as counterparts of human digital twins (for instance, when we happen to talk about our health in terms of human digital twins' diagnoses and prognoses).

In what follows, I shall especially analyse two areas in which human digital twins emerge together with the shift described above: the area of healthcare and the area of smart cities. In the former case, the amount of available literature is smaller than in the latter case, but human digital twins are key. Conversely, in the latter case, other kinds of digital twins are key, from structures' to infrastructures', but decision-making emerges as a human capability over which digital twins have power. As far as the methodology is concerned, I shall necessarily select the most meaningful publications (about two dozen) as the best representatives of several publications I reviewed (about two hundred), especially by relying on Web of Science's and Scopus' databases.

3. *Human digital twins and humans*

As far as the first area is concerned, i.e. healthcare, most of the literature, especially authored by engineers, is enthusiastic about applying human digital twins to healthcare. The key reasons are the following:

1. the relationship between human digital twins and personalised healthcare. More precisely, the latter is thought to be better than traditional healthcare and the former is thought to be the best accelerator of the shift from traditional healthcare to personalised healthcare. For instance, if it is true that human digital twins can “optimise the performance of patient-specific treatment plans” (Okegbile *et al.* 2022: 1), it is also true that they can “recommend lifestyle advice, improve disease prevention and surgical procedures” (Okegbile *et al.* 2022: 1) and “facilitate new drugs and vaccine development without subjecting humans to any form of risk” (Okegbile *et al.* 2022: 1). And the ultimate result of the shift from traditional healthcare to personalised healthcare through human digital twins is a kind of customisation of healthcare that, by explicitly emerging, equally explicitly underpins the shift from what we may define as a humanistic language to what we may define as an engineering language: “Recently, medical technologies have moved from a traditional ‘one-size-fits-most’ model towards the customisation of mass medicine. Therefore, PDT [personal digital twins] could be used for customised short-term and long-term treatment by customising medications for individuals based on their current vital organs status, anatomy, unique genetic makeup, behaviour, daily routines, etc.” (Sahal, Alsamhi, Brown 2022: 23).

2. The relationship between personalised healthcare as accelerated by human digital twins and a language that gets closer and closer to the area of manufacturing. For instance, on the one hand, the area of healthcare gets closer and closer to the area of entrepreneurship, i.e. profit: speaking of “add[ing] value to the healthcare industry through personalised diagnosis and therapy selections” (Okegbile *et al.* 2022: 1) by using human digital twins means speaking of “reducing overall medical costs and time to market of new innovative medications” (Okegbile *et al.* 2022: 1). On the other hand, humans as patients get closer and closer to humans as clients: the authors of one of the publications analysed not only write “clients (i.e. patients)” (Sahal, Alsamhi, Brown 2022: 9), which means that “clients” is primary and “patients” is secondary when it comes to define humans in the area of healthcare as entrepreneurship, i.e. profit, but also repeat it nine times. And the closer patients get to clients, the closer the doctor-patient relationship gets to the relationship between entrepreneurs (who can even more easily sell remotely) and clients (who can even more easily buy remotely): “the [human] digital twin will act as an accelerator for the contemporary switch of focus from treatment to prevention, meaning that the main function of

the data will be to avoid contact with the physician rather than improve this contact” (Popa *et al.* 2021: 10).

3. The relationship between a language that gets closer and closer to the area of manufacturing and humans defined as obtaining more and more non-human prerogatives. For instance, on the one hand, humans obtain the prerogative of being predicted, which is something that usually characterises machines: human digital twins can predict not only “responses to surgical interventions” (Sahal, Alsamhi, Brown 2022: 12) but also, and especially, “the future state of an individual’s health to allow the activation of efficient preventive measures” (Okegbile *et al.* 2022: 1). On the other hand, humans obtain the prerogative of being as immortal as data: human digital twins end up “empowering the world of AI-enhanced humanity, [...] and human immortality through data” (Sahal, Alsamhi, Brown 2022: 12). It is worth noting that the use of human digital twins in the area of healthcare is analogous to their use in the area of sport, where the issue of prediction is identical and, even though the issue of immortality is not explicit, the shift from human prerogatives to non-human prerogatives emerges as the issue of optimisation, specifically a kind of optimisation that is taken to the extreme: for instance, the use of human digital twins “computes trustable predictions of the physical twins’ conditions and produces understandable suggestions which can be used by trainers to trigger optimisation actions in the athletes’ behaviour” (Barricelli *et al.* 2020: 26637).

The trajectory of the three points described above is quite precise. First, what we may define as an engineering language is applied in a direct way to areas focusing on humans, from healthcare to sport, and in an indirect way to humans themselves. Second, the indirect application of an engineering language to humans themselves leads to both the shift from patients to clients and the shift from the doctor-patient relationship (which occurs in presence, i.e. in a mostly analog way) to the relationship between entrepreneurs and clients (which occurs remotely, i.e. in a mostly digital way). Third, the shift from the analog to the digital, specifically from mostly analog human identities and relationships to mostly digital human identities and relationships, leads to what we may define as engineered humans, who, on the one hand, get closer and closer to machines by increasingly obtaining the non-human prerogative (at least up to a point) of being predicted and, on the other hand, get closer and closer to data by increasingly obtaining the non-human prerogative (at least up to a point) of being immortal. In both cases, a kind of optimisation is taken to the extreme. In the case of being predicted,

the purpose is to optimise human bodies' performances, from human bodies as patients, i.e. clients, to human bodies as athletes. In the case of being immortal, the purpose is to optimise life expectancy: if it is true that humans are mortal as analog beings, it is also true that they are immortal as digital beings (it is worth noting that emerging technologies also work on optimising life expectancy in ambitious ways when it comes to humans as analog beings: see at least Aithal, Aithal 2018).

If we move from the literature especially authored by engineers to the literature especially authored by philosophers (which is still minor), then scientists and engineers themselves attribute to philosophers' works critical remarks on the shift described above. For instance, Kamel Boulos and Zhang (2021) attribute to Bruynseels, Santoni de Sio and van den Hoven (2018) the "observ[ation of] close similarities between healthcare practices driven by data and modern engineering approaches driven by digital twins. They noted that the latter applies digital twins for predictive management and maintenance of complex systems, such as identifying faulty parts and simulating intervention outcomes" (Kamel Boulos, Zhang 2021: 6). If we move from Kamel Boulos and Zhang's attribution (2021) to Bruynseels, Santoni de Sio and van den Hoven's work (2018), then the following points emerge. In particular, the issue of humans' optimisation, from healthcare to sport, as correlated to engineering:

[W]hereas the means used to achieve life extension – food, physical activity – clearly fall into the field of natural remedies, the broader process of scientific acquisition of data and of (social) design of which they are part may turn the process into a form of engineering, and therefore, arguably, of human enhancement. [...] The reason to categorize this as enhancement has to be, first of all, with the explicitly engineering nature of this intervention. The [human] digital twin type of data-driven enhancement is to a certain extent an extrapolation of the intensive follow up of professionals in sports. In the case of these athletes, measuring and tracking of all types of parameters, and the resulting continuous optimisations of life style, diet and supplements, can provide a vast competitive advantage over other athletes. (Bruynseels, Santoni de Sio, van den Hoven 2018: 7)

In general, the issue of what we may define as engineered humans is correlated to the increasing transfer of words from a humanistic language to an engineering language: human "[d]igital twins therefore provide a conceptual instrument to analyse the impact of these novel engineering practices on core concepts in current debates on healthcare, like health, disease, preventative care, and enhancement. One can ana-

lyse these healthcare concepts in analogy with engineering concepts of ‘normal functioning’, ‘malfunctioning’, ‘predictive maintenance’, ‘performance optimisation’, and the ‘implementation of new functionality’” (Bruynseels, Santoni de Sio, van den Hoven 2018: 2). Thus, we may say that, the more humans understand themselves through human digital twins, the more their bodies, specifically their perceptions and definitions of their bodies, move from words such as “I feel good” and “I do not feel good” to the words quoted above (“normal functioning” and “malfunctioning”), from words such as “care” to the words quoted above (“predictive maintenance”), from words such as “patient recovery” to the words quoted above (“performance optimisation”) and from words such as “personal development” to the words quoted above (“implementation of new functionality”).

As far as the second area is concerned, i.e. smart cities (on which my focus shall be circumscribed, in that other kinds of digital twins are key, from structures’ to infrastructures’), at least the following three points should be addressed:

1. even though cities are characterised by the kind of irreducible complexity that characterises millions of humans living together, the engineering of cities, especially through digital twins, also emerges: for instance, “an increased reliance upon digitalization [will open] [...] up avenues for the automation of cities” (Allam, Jones 2021: 3).

2. Again, despite the irreducible complexity characterising cities overcrowded by humans, the words we have already seen in the case of human digital twins applied to healthcare, i.e. optimisation, performance and prediction, also emerge: for instance, “future forecasting and optimisation of the physical entity’s performance are realizable, and thus the optimisation of the physical counterpart’s performance can be achieved” (Shahat, Hyun and Yeom 2021: 3).

3. Again, despite the irreducible complexity characterising cities overcrowded by humans, structures’ and infrastructures’ digital twins also have power over decision-making as a human capability: for instance, “[t]he digital twin, as an inevitable trend of digital transformation, helps cities realize real-time remote monitoring, and allows more effective decision-making” (Deng, Zhang, Shen 2021: 125).

It is worth noting that the issue of digital twins’ power over decision-making as a human capability also emerges in several other articulations of the three areas listed above, from manufacturing to smart cities to healthcare. For instance, in one of the most powerful economic sectors, i.e. finance, digital twins start to be considered as the best advisors to

make decisions: “Making better and faster decisions that can be executed flawlessly is critical for delivering superior and long-term business value to organisations. DT [Digital twins] could perhaps be the key to making intelligent decisions in this new reality” (Anshari, Almunawar, Masri 2022: 4).

Thus, the engineering of what is most complex, from humans as single individuals to cities as millions of humans living together, seems to address the issue of a kind of reducibility of what is hardly reducible – as I shall argue in the following sections, the engineering of what is most complex, especially through human digital twins, seems to address the issue of complexity through something quite precise from a philosophical perspective: not only the attempt to reduce what is hardly reducible by moving from the analog to the digital, which is more controllable, but also the attempt to reduce the kind of epistemology that has been characterising Western culture for millennia (see at least Nowak 1980; Brzeziński *et al.* 1990a, 1990b; Brzeziński, Nowak 1992; Coniglione, Poli, Rollinger 2004; Cartwright, Jones 2005) by moving from the explainability of the particular through the universal to the explainability of the particular through the particular.

But, before reading the issues described above from a philosophical perspective, more attention to what seems to emerge as the key issue should be paid: the key issue of the variety of ways in which we increasingly engineer our language when we talk about ourselves in our technological era.

4. *Engineered humans*

We may start with the following remark: the amount of times we find the words we have reflected upon, especially “optimisation”, is impressive. For instance, in Barricelli *et al.* (2020), we find fourteen occurrences of the noun “optimisation” and seven occurrences of the (variously conjugated) verb “optimise” and, in Shahat, Hyun and Yeom (2021), we find three occurrences of the noun “optimisation” and six occurrences of the (variously conjugated) verb “optimise”. The stress on the notion of optimisation leads to the stress on something more general: the notion of efficiency (for instance, in Shahat, Hyun and Yeom 2021, we find nine occurrences of the noun “efficiency” and three occurrences of the adjective “efficient”). The introduction of the notion of efficiency is meaningful, in that it leads to reflect upon a phenomenon on which

human and social scientists extensively work: the rise of the idea according to which efficiency is primary not only when it comes to things that should perform in a perfect way but also when it comes to humans who, starting with their bodies, should equally perform in a perfect way – more precisely, we may say that humans should perform in an efficient way, i.e. make “a good use of time and energy, without wasting any”² (which is an idea that continuously emerges, as I shall show in what follows. On the relationship between efficiency and human bodies, see at least Littlefield 2018; Reagle 2019).

Actually, efficiency as making “a good use of time and energy, without wasting any”, characterises innumerable publications on human digital twins. As far as the general idea of efficiency is concerned, we find it, for instance, in the following cases. When it comes to smart cities, where digital twins “are used to improve not only data collection efficiency but also decision-making”, in that they are the answer to the following question: “How can managers acquire all the data needed to choose effective and efficient strategies during a disaster?” (Ford, Wolf 2020: 4). And where a technologically “optimis[ed] efficiency [...] increase[s] the prospect of efficiency [itself] in many frontiers such as decision making, improving performance” (Allam *et al.* 2022: 10, 13). When it comes to finance, where “using DG [digital twins] [...] has the potential to increase the efficiency of the personal financial management process as users could manage and enhance their knowledge” (Anshari, Almunawar, Masri 2022: 7). And when it comes to organisational control, where “[m]any potential and perceived benefits already can be attributed to the digital twin, such as [...] efficiency [...], since digital replication of organizational processes can determine the most efficient way to conduct business”, which “allows for performance improvement” (Ukko *et al.* 2022: 257, 254).

As far as the particular idea of efficiency as “a good use of time and energy, without wasting any”, is concerned, we find it, for instance, in the following cases. On the one hand, when we literally talk about “time and energy”, the issue of speed as a crucial value shows up: time is not only something to accelerate, “allowing for real-time predictions, among others” (Allam *et al.* 2022: 13), but also something to “cut” (Anshari, Almunawar, Masri 2022: 7). More precisely, time is something to accel-

² See <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-italian/efficiency> (accessed in September 2022).

erate, and even to “cut”, when humans have to make decisions: “it is possible to use digital replication to see how quickly an organization could respond to a decision. Thus, there is huge potential to develop organizational agility through fast and intelligent decisions based on real-time data” (Ukko *et al.* 2022: 254), in that “real-time data available from [...] technologies can reduce the time to obtain data and improve decisions by providing additional information as [...] management leaders respond to conditions that often change quickly, requiring quick responses” (Ford, Wolf 2020: 1-2). Interestingly enough, decision-making as a human capability moves from being the core of the greatest masterpieces of Western literature, from Sophocles’ heroes to Shakespeare’s to Pirandello’s, who measure themselves against their capability to bear the burden of their autonomous decisions (see especially Soph. *OT*, Shakespeare 1998 and Pirandello 1925), to being the core business of technological automation³. On the other hand, when we metaphorically talk about “time and energy”, the issue of money-making as a crucial value shows up: “cutting costs” (in both Anshari, Almunawar, Masri 2022: 7 and Ukko *et al.* 2022: 257, but anywhere through other words) is the mantra, from money-saving (in that, “through fast and inexpensive experimentation”, Ford, Wolf 2020: 2, “[d]igitally replicating [...] processes allows people to save costs by determining the most efficient ways to conduct business”, Ukko *et al.* 2022: 254) to money-making (in that, even in the area of healthcare, if it is true that analog patients become digital clients, as we have seen, it is also true that “[t]he healthcare industry is adopting emerging technologies such as IoT [internet of things], AI [artificial intelligence], and DTs [digital twins] to improve business”, Sahal, Alsamhi, Brown 2022: 15).

Thus, the following key issues emerge: the stress on optimisation, which leads to the stress on efficiency, which means engineering human “time and energy” as speed in general, on the one hand, and as money-making in particular, on the other hand, but, in both cases, with a special focus on decision-making. More precisely, the following idea of humans emerges: the more optimised and efficient they are, especially in accelerating decision-making and, consequently, money-making, the better they are – we may say that, the more engineered humans are (in that they identify their purpose not with feeling good, for instance, but

³ I extensively worked on the issue of trading human autonomy for technological automation in Chiodo 2022 and 2023.

with preforming in faster and more profitable ways), the better they are (in that they measure themselves not against typically human values, such as feeling good, for instance, but against typically engineering values, such as efficiency).

It is no coincidence that human and social scientists who start critically focusing on digital twins, especially human digital twins, remark the key issue of optimisation in particular and other resulting issues in general. As far as the key issue of optimisation is concerned, scholars of the humanities and the social sciences point to digital twins, especially human digital twins, considered as “the most optimal solution” (Bruynseels, Santoni de Sio, van den Hoven 2018: 9), which “is expected to signal deficiencies in the physical entity and/or to offer directions for optimisation. A digital twin thus not merely describes the physical entity it represents, but also prescribes how the physical entity ideally should function” (Korenhof, Blok, Kloppenburg 2021: 1756). As far as other resulting issues are concerned, scholars of the humanities and the social sciences point to the “reductionist approach focused on efficiency and optimisation” (Korenhof, Blok, Kloppenburg 2021: 1753) that characterises the “current understandings of digital twins in the technical academic discourse” (Korenhof, Blok, Kloppenburg 2021: 1753) to argue that, if the issue of optimisation is key in both “the technical academic discourse” in particular and “the technical discourse in general” (Korenhof, Blok, Kloppenburg 2021: 1765), then the use of the word “optimisation” is followed “by the use of words like [...] ‘increase efficiency’, ‘anomaly’, ‘deviation’, ‘undesired’, and ‘correct’” (Korenhof, Blok, Kloppenburg 2021: 1756), and, again, “‘better management and control’, ‘diagnostics’, ‘health management’, to ‘increase lifespan and success’, etcetera” (Korenhof, Blok, Kloppenburg 2021: 1765).

But what may be the philosophical meaning of both the key issue of optimisation and other resulting issues? After a first step, which is a matter of analysing our language to understand that there is an impressive shift from words defining humans as analog beings and patients, for instance, to words defining humans as digital beings and clients, for instance, who should “increase efficiency”, “lifespan and success” and “correct” through “better management and control”, “diagnostics” and “health management” to prevent “anomaly”, “deviation” and the “undesired”, there may be a second step, which is a matter of reflecting upon the philosophical meaning of the words quoted above by trying to understand them against the background of the relationship between our identity as humans and our technological era – which means trying

to answer the following question: if we increasingly engineer our identity as humans, then why do we do it? More precisely, if technology is (purposely) created by us, then why do we (purposely) create something whose ontological prerogatives we increasingly trade for our ontological prerogatives?

5. *Philosophical remarks*

Interestingly enough, human sleep has recently moved from being a kind of empty time (before Freud's revolution) to being something crucial to analyse (after Freud's revolution) to being something crucial to optimise (in our technological era). For instance,

A novel and more radical feature emerged [...] within the category of sleep management functions. The Sleep Cycle monitoring apps incorporated a range of management functions, often set manually to enable personalised and customised reminders or sounds relating to going to sleep or waking up (e.g., customisable alarm sounds, manually set sleep/wake time, sleep aid sounds, bedtime reminder). A significant extension of sleep management functions, however, is the algorithmically determined "smart wake up" feature [...] [that] extends from assisting with sleep management to automating sleep-wake rhythms. Going beyond measurement, these apps offer a more direct "intervention" into the timing of the user's wake up at the most optimal point within the phases of the sleep cycle. [...] [T]he "smartness" of the app indicates a shift from disciplinary self-mastery to a more distributed and adaptive form of delegated monitoring and optimised intervention. [...] If the sleep trackers are concerned with tracking the cyclical times of the day, our circadian biorhythms, the "smart wake up" feature attempts to divine and/or produce a precise moment in optimising sleeping and waking rhythms. (O'Neill, Nansen 2019: no page number. See also Williams, Coveney, Gabe 2013; Baron *et al.* 2017; Lyall 2021)

What is most interesting from a philosophical perspective is the paradox we may describe as follows. On the one hand, again, the purpose is optimisation, specifically "optimising sleeping and waking rhythms" to be better, specifically to perform better, from human bodies' performances to human minds' performances. On the other hand, optimisation is externalised from humans to technologies: even though humans are asked to be and perform better, "self-mastery", which is even constitutive of being and performing better, is replaced by "automating sleep-wake rhythms". Metaphorically speaking, it is as if we wanted to improve our running speed by taking the bus. On the one hand, we want to optimise

ourselves and, on the other hand, we trade our capabilities underpinning any kind of optimisation for technological automation – paradoxically enough, human capabilities underpinning any kind of optimisation, starting with the human capability of “self-mastering”, are traded for technological automation as what increasingly atrophies human capabilities themselves and, consequently, actual optimisation itself.

The case of human sleep exemplifies a phenomenon that becomes more and more frequent in our technological era. For instance, in the case of the great variety of technologies addressing health, we may say that we frequently do what follows. On the one hand, our purpose is to optimise our bodies’ performances and, on the other hand, optimisation is externalised from ourselves to technologies for which we trade our capability to self-perceive ourselves by recognising the slightest symptoms, as it is the case of the following testimonies of experienced self-trackers. In the first case, “[w]e (the apps and I) had co-constructed a digital model of my self, and here I was, managing myself, it seems, by proxy. The feedback from that digital model often took precedence over how I physically felt. When I didn’t eat ‘enough’ protein I felt weaker, and when I had too much sugar I felt fatter. These were delayed reactions; a re-reading of my body from the model. I’ve yet to decide: is this model pushing me closer in contact or further away from my self and my world?” (Williams 2013: 3). In the second case, the answer to the question quoted above is crystal clear: the author of the testimony decides to stop self-tracking, in that “I had stopped trusting myself / letting the numbers drown out / my intuition / my instincts[.] / Each day / my self-worth was tied to the data[.] / One pound heavier this morning? / You’re fat. / 2 g too much fat ingested? / You’re out of control. / Skipped a day of running? / You’re lazy” (Carmichael 2010: no page number). And, as far as the case of human sleep in particular is concerned, the following testimony is remarkable: “when I see the numbers from Basis contradict my positive assessment of my rest, my sense of having rested well is suddenly undermined as if those Basis numbers somehow have the power to make me doubt my own experience”⁴. Again, the paradox is that, the more we work on optimising ourselves, the more we work on moving optimisation from ourselves, i.e. our capabilities as autonomous humans, to technologies, i.e. ways of engineering, specifically automat-

⁴ See <https://quantifiedself.com/show-and-tell/?project=756> (accessed in September 2022).

ing, ourselves – and even “self-mastery” increasingly dissolves in something engineered, specifically automated.

What may be the philosophical meaning of the paradox described above? In what follows, I shall necessarily focus on one possible articulation of its philosophical meaning, in that I believe that it is key. Several scholars of the humanities and the social sciences agree that the stress on optimisation and efficiency results from capitalism⁵. Actually, as we have seen, speaking of optimisation and efficiency frequently means speaking of money-making. Yet, there seems to be something more than capitalism underpinning the complex phenomenon described above. More precisely, there seems to be a kind of paradoxical counterforce: if it is true that, on the one hand, we desperately try to optimise ourselves by engineering ourselves (which frequently means trying to make more money), it is also true that, on the other hand, we also seem to do something quite opposite: we also seem to desperately try to self-sabotage our optimisation – and, again, engineering ourselves seems to be our best ally: whenever we engineer ourselves in the ways described above, we also trade our autonomy for technological automation, which means that we also move the burden of optimisation from ourselves, i.e. our capabilities (for which we are and feel totally responsible), to technology, i.e. our decisions and actions as nothing but technology’s outputs (for which we are not and do not feel totally responsible).

Let us go back to the case of human digital twins, and let us imagine the following scenario. As we have seen, one of human digital twins’ primary purposes is prediction: their use “computes trustable predictions of the physical twins’ conditions” and “the future state of an individual’s health to allow the activation of efficient preventive measures”. Which is something quite different not only from what we are likely to expect from our doctors (their predictions, i.e. prognoses, are not likely to be described as “compute[d] trustable predictions”, i.e. exceedingly “trustable”) but also, and especially, from what we are likely to expect from ourselves (our predictions, i.e. self-perceptions, are not likely to be described as “compute[d] trustable predictions”, i.e. exceedingly “trustable”, at all). Thus, we have the following kind of hierarchy: we are likely to think of our digital twins as the most reliable, our doctors as less reli-

⁵ Publications are innumerable, but, especially as far as the cases we have seen are concerned, see at least Cray 2013; Sadowski 2020.

able and ourselves as the less reliable. What may be the consequences of what we are likely to think? At least the following two:

1. We may start increasingly atrophying our capability to self-perceive ourselves: paradoxically enough, we optimise ourselves, specifically our health, by increasingly becoming nothing but our digital twins' outputs – we optimise ourselves by increasingly worsening ourselves, i.e. self-perception as one of our best capabilities. Other cases we have analysed show something identical, when “[t]he feedback from that digital model often took precedence over how I physically felt”, when “I had stopped trusting myself / letting the numbers drown out / my intuition / my instincts” and when “those Basis numbers somehow have the power to make me doubt my own experience”. Thus, the less we rely on self-perception, the less we exercise it and, consequently, the more we risk atrophying it.

2. Our doctors may start increasingly atrophying their capability to make prognoses as something resulting not only from technology but also from their complex expertise, from their knowledge to their experience to their “intuition” and “instincts”, especially when “the main function of the [human digital twins'] data will be to avoid contact with the physician rather than improve this contact”. If our future doctors are likely to make prognoses by reading technology's outputs, then what is it likely to happen to us if what can be perceived by examining our bodies can still exceed what can be computed? Paradoxically enough, our doctors optimise themselves, specifically their capability to make prognoses, by increasingly making them become nothing but our digital twins' outputs – our doctors optimise themselves by increasingly worsening themselves, i.e. their capability to make prognoses as something also resulting from their complex expertise, from their knowledge to their experience to their “intuition” and “instincts”. Any patient may have happened to hear, especially years ago, the following words spoken by their doctors: “There is something wrong with you, I can see it in your eyes”. What may happen to us if our doctors stop exercising their capability, which is sometimes lifesaving, to make prognoses as something also resulting from their “intuition” and “instincts”, if the less they rely on them, the less they exercise them and, consequently, the more they risk atrophying them? And what may happen to us if what we need most is empathy, but “the main function of the [human digital twins'] data will be to avoid contact with the physician rather than improve this contact”?

Yet, the paradoxical counterforce described above is not likely to be nothing but the failure of the attempt to optimise ourselves. If it is true that failures are several, from worsening self-perception to worsening the capability to make prognoses as something also resulting from “intuition” and “instincts” (in medicine in particular and in decision-making in general), it is also true that failures are likely to be somehow further kinds of attempts – thus, the philosophical issue to address may be the following: are failures likely to be somehow attempted, and why?

Sometimes unconsciously and sometimes consciously, the failures we have described above seem to be nothing but self-sabotages. Whenever we replace self-perception with data, we not only fail in the sense that we worsen self-perception. We also succeed in something that may be even more important than not atrophying self-perception – we succeed in unburdening ourselves from the great burden of our autonomy as what has defined human identity in Western culture from Sophocles’ heroes to Shakespeare’s to Pirandello’s, as we have seen, especially in the last three centuries, starting with Kant’s notion of autonomy (see Kant 1785 and 1788⁶). More precisely, from an epistemological perspective, we unburden ourselves from the great burden of (individual) epistemological responsibility when it comes to make decisions that exclusively result from our capabilities, from rationality to “intuition” and “instincts”, and finally turn out to be wrong. For instance, we may imagine that, if Shakespeare’s Hamlet would have used digital technologies to decide whether or not to avenge his father’s death, then the burden of his own epistemological responsibility would have been greatly relieved. Do we want our own epistemological responsibility to be equally relieved when we have to make decisions on ourselves and the others, including when we are doctors and the others are our patients? From an ethical perspective, we unburden ourselves from the great burden of (individual) ethical responsibility when it comes to do actions that exclusively result from our decisions and finally turn out to be wrong. For instance, we may imagine that, if Shakespeare’s Hamlet would have acted according to digital technologies’ outputs, then the burden of his own ethical responsibility would have been greatly relieved. Do we want our own ethical responsibility to be equally relieved when we have to do ac-

⁶ As far as the perspective I consider is concerned, see at least Hill 1989; Korsgaard 1996a and 1996b; Guyer 2003; Reath 2006; Deligiorgi 2012; Sensen 2013.

tions on ourselves and the others, including when we are doctors and the others are our patients?

Whatever the answer, the great variety of analogous cases seems to show that humans increasingly self-sabotage. First, they strive to optimise themselves by engineering themselves through technologies. Second, the paradoxical counterforce described above emerges: they strive to worsen themselves, again, by engineering themselves through technologies, in that they, as engineered humans, give away autonomy and take on automation – they, as engineered humans, give away the burden of (individual) epistemological and ethical responsibilities, together with (individual) epistemological and ethical capabilities, and take on the relief of more and more automated decisions and actions.

For instance, optimisation also seems to move from being a human burden (arising from autonomy, i.e. autonomous capabilities) to being a technological relief (arising from automation, i.e. automated outputs moving from technologies to humans) in the following cases. Whenever architects, i.e. creatives, pursue optimisation by using softwares that can allow them to input a series of data and obtain an architectural design almost ready to use⁷ (but what if they stop exercising, i.e. optimising, their own autonomous creativity, in that they think of it as something more and more useless?). Whenever writers, i.e. creatives, pursue optimisation by using softwares than can allow them to input a series of data and obtain an article almost ready to use⁸ (but what if they stop

⁷ See, for instance, <https://academy.archistar.ai/top-ten-design-software-for-architects> (accessed in September 2022), which reports the list of “the top ten design software for architects”: “design software automates common processes. This allows you to save time. You can get designs to clients quicker and enjoy a more efficient workflow. [...] Its key feature is automation. [...] the software offers several tools for automating complicated processes. For example, it has an inbuilt library of stair and rail designs. [...] You only need to enter a number into your variable to create the desired number of elements”.

⁸ See, for instance, <https://hostingtribunal.com/best/article-generator-software/#gref> (accessed in September 2022), which reports the list of “the best article generator software”: “WordAi understands your source material – whether it’s in English, Spanish, French, or Italian – and rephrases it as a human would. It’s a smart, accurate, and easy-to-use content generator, great for spinning scrapped articles or generating fresh articles for SEO. [...] SEO Content Machine is a full-featured app that helps you generate, illustrate, and publish high-ranking content. Built with SEO in mind, this AI also provides link building tools and impressive integrations with popular software. [...] Just give Articoolo a topic, and it will generate a unique article for you. The AI gathers sources online and structures a piece for any niche – all at the

exercising, i.e. optimising, their own autonomous creativity, in that they think of it as something more and more useless?). Whenever we use self-tracking technologies designed to explicitly show that we can somehow optimise our health even though we are not doctors, i.e. even without bearing the burden of epistemological and ethical expertise, because we can rely on technology, which promises to be far more relieving (but what if we and our doctors stop exercising, i.e. optimising, our own autonomous doctor-patient relationship, in that we and our doctors think of it as something more and more useless?). Whenever we use digital platforms designed to explicitly show that we can somehow optimise the drafting of our laws even though we are not jurists, i.e. even without bearing the burden of epistemological and ethical expertise, because we can rely on technology, which promises to be far more relieving⁹ (but what if jurists stop exercising, i.e. optimising, their own autonomous expertise as jurists, in that they think of it as something more and more useless?). Whenever we use social media platforms designed to explicitly show that we can somehow optimise almost whatever profession, from cooking to coaching, even though we are not professionals, from cooks to coaches, i.e. even without bearing the burden of epistemological and ethical expertise, because we can rely on technology, which promises to be far more relieving (but what if cooks and coaches stop exercising, i.e. optimising, their own autonomous expertise as cooks and coaches, in that they think of it as something more and more useless?). Whenever we use search engines designed to explicitly show that we can somehow optimise our information retrieval even though we are not journalists, i.e. even without bearing the burden of epistemological and ethical expertise, because we can rely on technology, which promises to be far more relieving (but what if journalists stop exercising, i.e. optimising, their own autonomous expertise as journalists, in that they think of it as something more and more useless?). And so forth¹⁰.

In the cases listed above, self-sabotage emerges as something that, from a philosophical perspective, may be thought of as the crisis of au-

click of a button. Plus, Articoolo can also help you spin old content for an SEO boost or summarise articles to pack value for readers”.

⁹ For instance, in the case of the Italian Five Star Movement.

¹⁰ As far as the more general issue of the crisis of expertise is concerned, see at least, for an instructive sociological perspective, Eyal 2019.

tonomy, which is not only the measure of humans' success, from Sophocles' heroes to Shakespeare's to Pirandello's, in that they measure themselves against their capability to bear the burden of their autonomous decisions and actions, but also, and especially, what Kant defines as "the ground of the dignity of human nature and of every rational nature" (Kant 1785: 4, 436) that, consequently, makes humans "culpable and deserving of punishment" (Kant 1788: 5, 100) if their autonomous decisions and actions turn out to be wrong – thus, is it our autonomy as what makes us "culpable and deserving of punishment" what we sabotage through technology by engineering ourselves? Actually, as Kant teaches us, if we are not autonomous, but automated¹¹, then we are not epistemologically and ethically responsible at all: "no moral law is possible and no imputation in accordance with it" (Kant 1788: 5, 97) – thus, is it our automation as what relieves us from both failures and "punishment" and "imputation" what we take from technology by engineering ourselves?

The last two questions are rhetorical, in that their possible affirmative answers are precisely what I have tried to argue through the analysis of the cases we have seen. If we add that, after Kant, autonomy even increases as the key measure of humans' success as single individuals, at least in Western culture¹², then its burden emerges as increasingly unbearable. Thus, again, two quite opposite forces equally emerge: on the one hand, the force that desperately drives humans to optimise and, on the other hand, its paradoxical counterforce that desperately drives humans to self-sabotage optimisation. In both cases, technology is humans' best ally: in the first case, as what tries to dissolve humans' decisions and actions in efficient outputs and, in the second case, as what tries to dissolve efficiency in something that is not a matter of human autonomy, but a matter of technological automation – in both cases, humans engineer themselves.

¹¹ See Kant's notion of *automaton spirituale*, which means that, if we are not autonomous (by making our own decisions and doing our own actions), but automated (by following heteronomous outputs), then "the freedom of our will were none other than [...] the freedom of a turnspit, which, when once it is wound up, also accomplishes its movements of itself" (Kant 1788: 5, 97).

¹² From Korsgaard, who follows Kant's lesson and remarks that autonomy even "express[es] your identity, your nature" (Korsgaard 1996b: 84), to philosophers who work on autonomy as a kind of individualism (see at least Dworkin 1988; Frankfurt 1999).

6. Conclusion

As we have seen, several technologies can show the phenomenon described above. Yet, human digital twins can even stress it: on the one hand, there is a question as physical objects, i.e. humans, and, on the other hand, there is an answer as technological, specifically digital, objects. Human digital twins can also show a further phenomenon we have seen: the engineering of what is most complex, specifically humans, may be thought of not only as the attempt to reduce what is hardly reducible by moving from the analog to the digital, which is more controllable, but also as the attempt to reduce the kind of epistemology that has been characterising Western culture for millennia by moving from the explainability of the particular through the universal to the explainability of the particular through the particular. I cannot address it in what follows¹³, but at least one question is worth asking: if the more technology develops, the more personalised it becomes, from personal computers to human digital twins underpinning personalised medicine, then what may be the destiny not only of an epistemology arising from a kind of universality that can make at least intelligible to me what matters to you (for instance, what is true and what is false for you) but also of an ethics arising from a kind of universality that can make at least intelligible to me what matters to you (for instance, what is right and what is wrong for you)?

Bibliography

Aithal, P.S., Aithal, S., *Nanotechnology based innovations and human life comfortability. Are we marching towards immortality?*, "International journal of applied engineering and management letters", n. 2/2 (2018), pp. 71-86.

Allam, Z., Bibri, S.E., Jones, D.S., Chabaud, D., Moreno, C., *Unpacking the "15-minute city" via 6G, IoT, and digital twins. Towards a new narrative for increasing urban efficiency, resilience, and sustainability*, "Sensors", n. 22/1369 (2022), pp. 1-17.

Allam, Z., Jones, D.S., *Future (post-COVID) digital, smart and sustainable cities in the wake of 6G. Digital twins, immersive realities and new urban economies*, "Land use policy", n. 101 (2021), pp. 1-13.

¹³ I extensively worked on the issue of the dissolution of the dimension of universality in the dimension of particularity through technology in Chiodo 2020.

- Anshari, M., Almunawar, M.N., Masri, M., *Digital twin. Financial technology's next frontier of robo-advisor*, "Journal of risk and financial management", n. 15/163 (2022), pp. 1-9.
- Baron, K., Abbott, S., Jao, N., Manalo, N., Mullen, R., *Orthosomnia. Are some patients taking the quantified self too far?*, "Journal of clinical sleep medicine", n. 2/13 (2017), pp. 351-4.
- Barricelli, B.R., Casiraghi, E., Gliozzo, J., Petrini, A., Valtolina, S., *Human digital twin for fitness management*, "IEEE access", n. 8 (2020), pp. 26637-64.
- Botín-Sanabria, D.M., Mihaita, A.-S., Peimbert-García, R.E., Ramírez-Moreno, M.A., Ramírez-Mendoza, R.A., de J. Lozoya-Santos, J., *Digital twin technology challenges and applications. A comprehensive review*, "Remote sensing", n. 14/1335 (2022), pp. 1-25.
- Brzeziński, J., Coniglione, F., Kuipers, T.A.F., Nowak, L. (ed.), *Idealization I. General problems*, "Poznań studies in the philosophy of the sciences and the humanities", 16 (1990a).
- Brzeziński, J., Coniglione, F., Kuipers, T.A.F., Nowak, L. (ed.), *Idealization II. Forms and applications*, "Poznań studies in the philosophy of the sciences and the humanities", 17 (1990b).
- Brzeziński, J., Nowak, L. (ed.), *Idealization III. Approximation and truth*, "Poznań studies in the philosophy of the sciences and the humanities", 25 (1992).
- Bruynseels, K., Santoni de Sio, F., van den Hoven, J., *Digital twins in health care. Ethical implications of an emerging engineering paradigm*, "Frontiers in genetics", n. 9 (2018), pp. 1-11.
- Carmichael, A., *Why I stopped tracking*, 2010, <https://quantifiedself.com/blog/why-i-stopped-tracking/>.
- Cartwright, N., Jones, M.R. (eds.), *Idealization XII. Correcting the model. Idealization and abstraction in the sciences*, "Poznań studies in the philosophy of the sciences and the humanities", n. 86 (2005).
- Crary, J., *24/7. Terminal capitalism and the ends of sleep*, London - Brooklyn - New York, Verso, 2013.
- Chiodo, S., *Technology and anarchy. A reading of our era*, Lanham - Boulder - New York - London, Lexington Books - The Rowman & Littlefield Publishing Group, 2020.
- Chiodo, S., *Human autonomy, technological automation (and reverse)*, "AI & society. Journal of knowledge, culture and communication", n. 1/37 (2022), pp. 39-48.
- Chiodo, S., *Technology and the overturning of human autonomy*, Cham, Springer, 2023.
- Chiodo, S., *Trading human autonomy for technological automation*, in S. Lindgren (ed.), *Handbook of critical studies of artificial intelligence*, Cheltenham, Edward Elgar Publishers, forthcoming.

- Coniglione, F., Poli, R., Rollinger, R. (eds.), *Idealization XI. Historical studies on abstraction and idealization*, "Poznań studies in the philosophy of the sciences and the humanities", 82 (2004).
- Deligiorgi, K., *The scope of autonomy. Kant and the morality of freedom*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- Deng, T., Zhang, K., Shen, Z.-J., *A systematic review of a digital twin city. A new pattern of urban governance toward smart cities*, "Journal of management science and engineering", n. 6 (2021), pp. 125-34.
- Dworkin, G., *The theory and practice of autonomy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Eyal, G., *The crisis of expertise*, Cambridge - Medford, Polity Press, 2019.
- Fana, C., Zhanga, C., Yahjab, A., Mostafavi, A., *Disaster city digital twin. A vision for integrating artificial and human intelligence for disaster management*, "International journal of information management", n. 56 (2021), pp. 1-10.
- Ford, D.N., Wolf, C.M., *Smart cities with digital twin systems for disaster management*, "Journal of management in engineering", n. 4/36 (2020), pp. 1-10.
- Frankfurt, H., *Necessity, volition, and love*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Frischmann, B., Selinger, E., *Re-engineering humanity*, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 2018.
- Fuller, A., Fan, Z., Day, C., Barlow, C., *Digital twin. Enabling technologies, challenges and open research*, "IEEE access", n. 8 (2020), pp. 108952-71.
- Gahlot, S., Reddy, S.R.N., Kumar, D., *Review of smart health monitoring approaches with survey analysis and proposed framework*, "IEEE internet of things journal", n. 2/6 (2019), pp. 2116-27.
- Glaessgen, E., Stargel, D., *The digital twin paradigm for future NASA and US Air Force vehicles*, in "53rd AIAA/ASME/ASCE/AHS/ASC structures, structural dynamics and materials conference", American Institute of Aeronautics and Astronautics, 2012, pp. 1-14.
- Grieves, M., *Digital twin. Manufacturing excellence through virtual factory replication*, Washington, NASA, 2014.
- Guyer, P., *Kant on the theory and practice of autonomy*, in E. Frankel Paul, F. Miller, J. Paul (eds.), *Autonomy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Holler, M., Uebernickel, F., Brenner, W., *Digital twin concepts in manufacturing industries. A literature review and avenues for further research*, in *Proceedings of the 18th international conference on industrial engineering*, n. 8 (2016), pp. 1-9.
- Hill, T., *The Kantian conception of autonomy*, in J. Christman (ed.), *The inner citadel. Essays on individual autonomy*, Oxford - New York, Oxford University Press, 1989, pp. 91-105.
- Jones, D., Snider, C., Nassehi, A., Yon, J., Hicks, B., *Characterising the digital twin. A systematic literature review*, "CIRP journal of manufacturing science and technology", n. 29 (2020), pp. 36-52.

- Kamel Boulos, M.N., Zhang, P., *Digital twins. From personalised medicine to precision public health*, "Journal of personalized medicine", n. 11/745 (2021), pp. 1-12.
- Kant, I., *Groundwork of the metaphysics of morals* (1785), ed. M.J. Gregor, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Kant, I., *Critique of practical reason* (1788), ed. M.J. Gregor, introduction by A. Wood, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Korenhof, P., Blok, V., Kloppenburg, S., *Steering representations. Towards a critical understanding of digital twins*, "Philosophy & technology", n. 34 (2021), pp. 1751-73.
- Korsgaard, C.M., *Creating the kingdom of ends*, New York, Cambridge University Press, 1996a.
- Korsgaard, C.M., *The sources of normativity*, New York, Cambridge University Press, 1996b.
- Kritzinger, W., Karner, M., Traar, G., Henjes, J., Sihn, W., *Digital twin in manufacturing. A categorical literature review and classification*, "IFAC papers on line", n. 11/51 (2018), pp. 1016-22.
- Littlefield, M.M., *Instrumental intimacy. EEG wearables and neuroscientific control*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2018.
- Liu, M., Fang, S., Dong, H., Xu, C., *Review of digital twin about concepts, technologies, and industrial applications*, "Journal of manufacturing systems", n. 58 (2021), pp. 346-61.
- Lu, Y., Liu, C., Wang, K.I.-K., Huang, H., Xu, X., *Digital twin-driven smart manufacturing. Connotation, reference model, applications and research issues*, "Robotics and computer-integrated manufacturing", n. 61 (2020), pp. 1-14.
- Lyall, B., *The ambivalent assemblages of sleep optimization*, "Review of communication", n. 2/21 (2021), pp. 144-60.
- Mohammadi, N., Taylor, J.E., *Smart city digital twins*, in *2017 IEEE symposium series on computational intelligence*, 2017, pp. 1-5.
- Mylonas, G., Kalogeras, A., Kalogeras, G., Anagnostopoulos, C., Alexakos, C., Muñoz, L., *Digital twins from smart manufacturing to smart cities. A survey*, "IEEE access", n. 9 (2021), pp. 143222-49.
- Negri, E., Fumagalli, L., Macchi, M., *A review of the roles of digital twin in CPS-based production systems*, "Procedia manufacturing", n. 11 (2017), pp. 939-48.
- Nowak, L., *The structure of idealisation. Towards a systematic interpretation of the Marxian idea of science*, Dordrecht, Springer, 1980.
- Okegbile, S.D., Cai, J., Yi, C., Niyato, D., *Human digital twin for personalised healthcare. Vision, architecture and future directions*, "IEEE network", 2022, pp. 1-7.
- O'Neill, C., Nansen, B., *Sleep mode. Mobile apps and the optimisation of sleep-wake rhythms*, "First Monday", n. 6/24 (2019), no page numbers.
- Pirandello, L., *One, no one and one hundred thousand* (1925), ed. W. Weaver, New York, Sprul Editions, 1992.

- Popa, E.O., van Hilten, M., Oosterkamp, E., Bogaardt, M.-J., *The use of digital twins in healthcare. Socio-ethical benefits and socio-ethical risks*, "Life sciences, society and policy", n. 6/17 (2021), pp. 1-25.
- Qi, Q., Tao, F., *Digital twin and big data towards smart manufacturing and industry 4.0. 360-degree comparison*, "IEEE Access", n. 6 (2018), pp. 3585-93.
- Reagle, J.M., *Hacking life. Systematized living and its discontents*, Cambridge, The MIT Press, 2019.
- Reath, A., *Agency and autonomy in Kant's moral theory. Selected essays*, Oxford - New York, Oxford University Press, 2006.
- Sadowski, J., *Too smart. How digital capitalism is extracting data, controlling our lives, and taking over the world*, Cambridge, The MIT Press, 2020.
- Sahal, R., Alsamhi, S.H., Brown, K.N., *Personal digital twin. A close look into the present and a step towards the future of personalised healthcare industry*, "Sensors", n. 22/5918 (2022), pp. 1-35.
- Sensen, O. (ed.), *Kant on moral autonomy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- Shahat, E., Hyun, C.T., Yeom, C., *City digital twin potentials. A review and research agenda*, "Sustainability", n. 13 (2021), pp. 1-20.
- Shakespeare, W., *Hamlet*, Oxford - New York, Oxford University Press, 1998.
- Sophocles, *Ædipus the king (OT)*, Engl. translation F. Storr, Cambridge, Harvard University Press, 1981.
- Ukko, J., Saunila, M., Nasiri, M., Rantala, T., Holopainen, M., *Digital twins' impact on organizational control. Perspectives on formal vs social control*, "Information technology & people", n. 8/35 (2022), pp. 253-72.
- Van der Valk, H., Hase, H., Moller, F., Arbter, M., Henning, J.L., Otto, B., *A taxonomy of digital twins*, "Americas conference on information systems", n. 26 (2020), pp. 1-10.
- Williams, K., *The weight of things lost. Self-knowledge and personal informatics*, "CHI", 2013, pp. 1-4.
- Williams, S., Coveney, C., Gabe, J., *Medicalisation or customisation? Sleep, enterprise and enhancement in the 24/7 society*, "Social science & medicine", n. 79 (2013), pp. 40-7.

Francesca D'Alessandris

Children, time, and the sublime. New perspectives in educational aesthetics

Abstract

Is it possible that children experience something we could judge as the sublime? Some pivotal conjectures have been elicited to positively answer these questions; however, this general topic still stands in need of fuller theoretical and empirical insights. Since taking up this challenge may have important implications in the ever-expanding field of aesthetic education, in this article I will give a philosophical account of the experience of the sublime in 8-10 children, identifying both its plausible components and its markers, which opens up future empirical inquiries.

Keywords

Sublime, Time perception, Children, Educational aesthetics

Received: 28/02/2023

Approved: 31/03/2023

Editing by: Eleonora Caramelli

© 2023 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.
francesca.dalessandris@unimore.it (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia)

1. Introduction

When I was a child, approximately eight years old, I happened to be fascinated by a huge chemical factory located 15 minutes by car from my parents' place. We used to drive by it almost every day, since it was close to the entrance of the main highway connecting my village to the city. Sometimes, when coming back home late in the dark, I could not take my eyes off this giant illuminated building I could see through my parents' car windows. Its picture is crystal clear in my memory even now, and I can easily remember the feeling of being attracted and, at the same time, terrified by the mystery of this factory and its big red sign on the top, silhouetted on the fore of the black sky. I did not know, at that time, that my experience might probably have been labeled as an experience of the sublime.

Thinking about the sublime now, the clearness of the feeling I had as a child slightly turns into the opacity of philosophies struggling with this puzzling aesthetic experience. As Sandra Shapshay says, quoting The New Yorker art critic Peter Schjeldahl (2001), the sublime is a "hopelessly jumbled philosophical notion that has had more than 2 centuries to start meaning something cogent and hasn't succeeded yet" (Shapshay 2021: 123). The wide range of phenomena that fall under the category of the sublime-elicitors (landscapes, artworks, poems, overviews, natural catastrophes, ruins, music, to give some examples) reflect the philosophical indeterminacy of this concept¹. Along the modern age, the sublime recursively occurred in Boileau (who translated Pseudo Longinus *On the sublime*), Baille, Burke, Kant, Du Bos, Schopenhauer, Hegel, Nietzsche, inspiring metaphysical, aesthetic, ethical reflections in different national contexts (Franzini 2015). In recent years, the sublime has reawakened considerable interest in analytic philosophy (see Budd 2003, Fischer 1998, Brady 2013, Shapshay 2021, among others) as well as in continental philosophy (Lyotard 1994, Derrida 1979, Nancy 1993, Lacoue-Labarthe 1993, Richir 2010) and, finally, in history of philosophy (Clewis 2019)². In analytic philosophy this interest has got in part motivated by the analogous

¹ Not all philosophers agree on listing all these phenomena under the category of the sublime. For an accurate review of the philosophical theories of the sublime, see Mazocut-Mis 2005.

² For reflection on the sublime with a specific reference to visual art, literature and cinema, see Bessi re 2007, Most 2012.

enthusiasm of the psychology-based research on awe, an emotion characterized by the same core components of the philosophical sublime (Arcangeli, Dokic, Sperduti 2018).

Even though some recurrent features of the sublime can be isolated in the existing body of studies, an accurate portrait of it is still lacking in philosophy. It would be an attractive shortcut to account for this lack by referring to the a priori nature of the sublime, i.e., to the fact that the sublime has been, by definition, thought as a sort of emotion of the infinity falling beyond human understanding. However, we must admit that, even if we cannot metaphysically explain the magnitude we perceive when looking at natural phenomena or art in itself, we can nevertheless phenomenologically shed light on our experience of the sublime. Drawing on this assumption, my contribution aims to elucidate the debated status of the sublime as an aesthetic experience, and furthermore to argue for its possibility in children. Specifically, my aim in this article is to give a philosophical account of the experience of the sublime in children, identifying both its plausible components, and its markers, which opens up future empirical inquiries. I will suggest that a good empirical marker of the sublime experience in children might be the alteration in inner retrospective time perception. This suggestion is supported by a wide body of research on how emotion affect inner feeling of time passing, both from a phenomenological (Husserl 1969; Heidegger 2010; Ricœur 1981; Sartre 2001) and from a psychological perspective (Gil and Droit-Volet 2009; Gable *et al.* 2016; Benau, Atchley 2020; Yin *et al.* 2021). Furthermore, my hypothesis intends to improve some empirical research that have already been done on the influence of awe on time perception (Van Elk 2020) in adults, and to further extend them in children.

My purpose is motivated not only by a purely theoretical, self-driven and disinterested, curiosity, and by the desire of retrospectively rationalizing the meaning of my enigmatic pleasure when, as a child, I was amazed by the huge building in the night. It is also motivated by the possibility that experiences associated to the sublime (for instance, being immersed in the nature or in overwhelming virtual realities, attending highly emotional theatrical or music performances, dealing with great artworks and historical artifacts) might improve children learning processes, since these experiences have been found having positive outcomes in adults, such as enhancing pro-social behavior, well-being, curiosity (Chirico, Yaden 2018), and triggering ideas of universality, connection and altruistic feelings. Furthermore, it has been argued that awe also makes people feel as they are rich in time (Rudd 2012). Finally, taking up this challenge

may have important implications in the ever-growing interest in aesthetic education, once it will be proven possible not only that children can feel the sublime, but also that this experience may be a key driver in education³. The latter hypothesis is motivated by the characteristic of awe of involving the need for cognitive accommodation (Kaltner, Haidt 2003; Campos *et al.* 2013), which is a crucial element of early learning.

In short, through a definition of the sublime in adults based on philosophical and psychological literature, I will claim that the sublime is an emotional construct which essentially influences internal time perception in adults. Drawing on developmental psychology literature, I will then analyze if children's cognitive capacities positively match abilities needed both to experience the sublime and to internal estimate time. In conclusion, I briefly indicate some methodology to empirically analyze time perception in function of the sublime experience in children, and articulate some predictions on how this experience might bias children toward a longer or shorter internal time estimation.

2. *The sublime in adults*

Before approaching the model of the sublime in children I propose here, it is helpful to examine the descriptions that have already been suggested in the philosophical literature to find a minimal definition of this experience in adults.

I will not refer to the "rhetorical sublime", i.e., the sublime that is attributed to particularly touching and high-literature poems that are able to morally elevate our soul. Neither will I refer to the moral component of this kind of sublime (Franzini 2015: 46). Since my purpose is to explore the possibility of the sublime as an aesthetic experience in children, I will refer to the philosophical tradition that, starting from the rhetorical tradition, sees the sublime as an aesthetic experience, more precisely the one we have when dealing with astonishing, wonderful artworks (Pyramids, ancient ruins) or natural phenomena (starry sky, waterfalls, the Alps...). I surmise that this kind of experience is intuitively more suitable for children rather than reading classic poems, which need sophisticated hermeneutic skills to elevate our moral consciousness.

³ For a first step in this direction, see Prade 2022.

One of the first modern philosophical source on the sublime is Baille (1996: 87-100). According to him, the sublime is, on the one hand, something perfect because it respects formal principles of classical harmony and beauty; on the other, it always involves a sort of “non-familiarity”. The author sees a similarity with the pathetic, but stresses that, contrary to the latter, the sublime flows into its resolution and its outcome is a positive and quiet feeling. Harmony and non-familiarity recur in a more accentuated form in Burke, who provided modern philosophy with one of the most famous definition of the sublime: a “sort of delightful horror” bringing a “solemn calm” (Burke 2001: Note 1, Part IV, sect. 12; Note 2, Part IV, sect. 14). Burke’s description of the sublime inspired following readers, such as Kant, who defines the term sublime as “the name given to what is absolutely great” (Kant 2007: 78), and specifically to something

The mind is not simply attracted by [...], but is also alternately repelled thereby, the delight in the sublime does not so much involve positive pleasure as admiration or respect, i.e. merits the name of a negative pleasure” (Kant 2007: 76). [...] provided our own position is secure, their aspect is all the more attractive for its fearfulness; and we readily call these objects sublime, because they raise the forces of the soul above the height of vulgar commonplace and discover within us a power of resistance of quite another kind, which gives us courage to be able to measure ourselves against the seeming omnipotence of nature. (Kant 2007: 91)

Building on modern definitions, contemporary philosophers described the sublime, again, as a “terrible beauty” (Brady 2013: 186) or as a “self-negation due to a sense of overwhelming impact or more reflective consideration of one’s vanishingly tiny substance in comparison to the object” (Cochrane 2012: 132). Beside this puzzling panorama of perspectives, analytic philosophy provides the research on that topic with a minimal linear profile of this experience. In brief, the common pattern which is possible to identify on these sources is that the core aspect of the sublime is its ambivalence (i.e., it involves both negative and positive feelings boiling under our spontaneous aesthetic judgements), and that the negative part of the sublime refers to the sense of being humbler, smaller or diminished triggered by objects appearing extremely vast in size or might (Arcangeli 2020).

The positive part making overall the sublime a pleasant emotion we want to reproduce has been explained in different ways. For some authors, the sublime is a temporally extended process (Shapshay 2021; Dokic 2016: 70) in which a sense of being overwhelmed is followed by a

sense of coping with this feeling. According to Sandra Shapshay, the feeling of being smaller (“thin sublime”) is a simple affective sub-personal state, not involving a reflective process. The “thick sublime” comes after that, as the result of a cognitive process involving ideas through which one can interpret the awe response to the vast phenomenon, and thus accommodate to the thin sublime by articulating its meaning. For example, one can interpret awe experience as a religious experience, as an episode of being in unity with the world, or, as Kant did, as an evidence of human moral vocation (Shapshay 2021: 132-133). This model lies on the assumption that the sublime involves as an ingredient the emotion that psychologists call “awe”, i.e., the construct developed as a response to something extremely vast and powerful that makes the self and one’s personal understanding of the world shaken (Keltner, Haidt 2003; Prade 2022; Saroglou *et al.* 2008; Bussing *et al.* 2021; Stancato, Keltner 2021). During awe, personal prior knowledge, beliefs, and mental schemas become unstable and must be reconstructed to fit the awe-triggering phenomenon (Prade 2022). In the case of the sublime, this accommodation would correspond to the evaluation of the aesthetic importance of the awe-triggering object (Arcangeli *et al.* 2020).

Conversely, in the “identification model” proposed by Cochrane, the pleasure involved in the sublime is not the result of the process of interpretation, but it is, instead, involved in the feeling of fear itself. To this view, during the sublime, one does not feel released because they have been able to pass through darkness and eventually to reach the light. One rather enjoys the intense moment of displeasure itself, and this tension is what characteristically concerns the sublime. According to Cochrane, this is because when experiencing something much bigger than us – a landscape, the overview of a mountain or of the earth –, we immediately feel smaller and vulnerable, but at the same time the power of this emotion is enhanced by the imagination of the subject involved, who feel themselves as strong as the sublime object (Cochrane 2012: 132). In contrast to the relief-based emotional narrative (the pleasure comes when the fear is over, and because the fear is over), the account proposed by Cochrane suggests that we emphatically identify with the magnitude of the sublime object, we feel the vastness of the phenomenon as a sort of vastness of our body, and this is what delights instead of terrifying us (Cochrane 2012: 145).

I resist the identification model since to me some objections might be proposed specifically to the fact that it cannot accurately fit some experiences related to the sublime, as the experience of minuscule objects or

beings (for instance, organisms that can be seen from the microscope only). This kind of minuscule phenomena can trigger the sense of being humble through an act of imagination, since they evoke that there are entire universes existing beyond our ordinary experience. We can represent them and visualize their vastness and, at the same time, feel smaller without any empathy projecting that vastness in our body. More in general, as Cochrane recognizes himself this model does not fully match the experience of the sublime elicited by abstract and not merely physical greatness (Cochrane 2012: 143). I will thus refer to the “interpretation model”, based on psychological research on awe, to develop my argument.

Since I base my conjectures on the assumption that awe and the sublime are in some manner related, before moving on a direct focus also on the distinction between the two is needed. The specific difference between the sublime and the awe is that the sublime is an aesthetic experience. As I claimed above, indeed, in the experience of the sublime we interpret awe-triggering phenomenon as aesthetically important. One may put forward, however, that the definition of what an aesthetic experience is, is not yet uncontroversial. Indeed, as in the case of the sublime, if we look for only undisputed features of what we refer to as an aesthetic experience, we gain a meager loot. The minimal phenomenological description of what we would accept to call aesthetics is a self-sustaining attentional experience involving a specific degree of pleasure (Schaeffer 2015b: 146). It is thus an experience we seek for and want to reproduce even if it does not involve any external reward expectation. It is nevertheless controversial if aesthetic experience is perceptual (i.e., if it involves some either mind-dependent or independent aesthetic property or value as intentional perceived contents); if these contents relate to formal or actual objects (Dokic 2016: 72); or if aesthetic experience is not intentional at all. Dokic (2016: 74) indeed suggests that aesthetic experience is an overall pleasant, non-intentional second order process of organizing non-aesthetic various attitudes as, among others, perceptions, and feelings. On this view, aesthetic judgements reflect subject’s sensitivity to the phenomenological profile specific of the cognitive processes underlying the aesthetic experience. This profile is characterized by both fluency and disfluency of sub-personal cognitive processes, since to be self-sustaining, as aesthetic experiences are, an experience must be neither only pleasing nor only interesting, otherwise it could end up being boring, for instance, or annoying, and thus motivating us to stop attending to it: it hence has to be both. According to this “dual-aspect view” (Dokic 2016:

78), it does so by reflecting antagonist epistemic feelings boiling under the phenomenological experience of the aesthetic object, and specifically processing easiness (fluency) and novelty, non-familiarity, difficulty (disfluency) of these non-aesthetic attitudes. To me, the dual-aspect view appears particularly convincing in elucidating both the inner motivation and the ambivalence of the sublime experience, and I will thus stick to it to further develop my arguments. Based on it, we gain for the sublime the additional characteristic of being metacognitive, given that metacognition is the ability to evaluate the quality of one's own internal states, and to regulate subsequent cognitive activities and behavior (Proust 2019: 60).

Summing up, the sublime in adults is a pleasant self-sustaining and thus approach-motivating aesthetic experience driven by vast and unfamiliar phenomena, involving a disorienting feeling of being smaller, undermining mental schemas and resulting in a metacognitive process of accommodation.

3. The sublime and time perception

As I have shown, lessons from psychological studies of awe have been taken to deepen the philosophical understanding of the sublime. I suggest that it would be particularly interesting for studies on the sublime to focus on psychological research deepening the relation between awe and time perception (Van Elk 2020). The relation between the sublime and inner time experience has been indeed already explored also by philosophers in many ways. Based on these sources, I will surmise that the way the sublime might affect time perception could be an important parameter to empirically identify this experience in adults as well as in children.

A few accounts on how the sublime affects time have been given by Kant's readers. Drawing on the Kantian idea that, in the sublime, the failure of the imagination in representing the sublime object and the power of reason in judging the infinity of the phenomena are there literally at the same time, Lyotard argued that the sublime can be characterized as an event. The term "event" refers here to the paradoxical discontinuity-continuity of time experience in the sublime, or, in other words, to the tension involved in the sublime between the fluidity of the ongoing time experience and the unexpected phenomenon grasping us through its vastness. This "event" can be read as a rupture in ordinary temporality

since it cannot meaningfully fall in the ever-unfolding subjective experience. To put it differently, the sublime is not prepared by emotions, feelings, perceptions occurring right before it, neither it immediately deflates in the calm of the adjusted feelings which come right after it.

Another path can be also taken to approach the relation between the sublime and time estimation to better understand our experience of the sublime instead of the sublime in its own sake. This path grounds in the assumption that emotion has been long identified as affecting time perception. From a phenomenological analysis, emotions are an attitude which primordially affects our being-in-the-world. Following and at the same time criticizing Heidegger's arguments in *Being and Time* (Heidegger 2010: 35-6) Jean-Paul Sartre addresses emotions as general attitudes overall affecting how human beings (or "Dasein", according to Heidegger's vocabulary) are in the world (Sartre 1939: 11). Since temporality has been described in phenomenology either as the condition of possibility of any experience (Husserl 1928), either as the primordial dimension of conscious beings (Heidegger 2008), either as the structure of life's experience (Ricœur 1981), emotion should in this framework straightforwardly be conceived as an essential aspect of conscious life unfolding over time and affecting time perception as part of the overall human experience it affects.

Switching from essential structures of human consciousness to facts, research in psychology has confirmed those arguments, and added new insights in the specific mechanisms involved in how emotion affects time perception. I surmise that the "motivation-based model" is particularly appropriate for emotion involved in aesthetic experiences since these are characterized by a strong motivation profile. On this account, motivations are defined as action tendencies, or the urge to approach or withdraw, inherent in affect. Based on that definition, some emotions are found being approach motivating, encouraging an organism to move towards a desired goal (Gable, Dreisbach 2021), and others are described as withdrawal motivating, encouraging an organism to move away from an adverse stimulus (Gable, Harmon-Jones 2013).

The motivation model elucidates how emotion affects time differently from valence-based and arousal-based models. The former refers to positive and negative valence stimuli: positive valence stimuli are judged for a shorter duration and negative valence stimuli are judged for a longer duration by the subject (Gable 2022). The arousal model is consistent with valence-based model and move further by adding that arousal intensifies the influence of valence in time perception. Both models have been

resisted by the alternative motivation model, which has brought to the fore how research has confounded arousal with motivation. For example, positive emotions and negative emotion (like anger) may be opposite in motivational direction. Furthermore, researchers have argued that negative affects can hasten the perception of time passing (Gil, Droit-Volet 2009; Gable *et al.* 2016; Benau, Atchley 2020; Yin *et al.* 2021). It is thus more plausible that emotion affects time perception by affecting motivation, and specifically that approach-motivating emotions (either negative or positive) hasten time perception, whereas withdrawal-motivating emotions drives overestimation of time passing (Gable 2022: 3).

Since the sublime experience is an approach-motivating emotional experience (according to the dual view I already mentioned), we should thus expect that it somehow affects subjective estimation of time passing. Alteration in time perception might be considered, according to this view, as a necessary and not sufficient condition for the sublime to be experienced. I will now try to argue that measurable biases in subjective time estimation could be functional parameters to enhance research on children experience of the sublime, providing operative insights to empirically identify it.

4. *Children and the sublime*

Let us now approach the core topic of my contribution, i.e., children and the sublime. Before going into the details of my hypothesis, I believe it is worth mentioning that Maurice Merleau-Ponty is one of the few philosophers – and the only phenomenologist – dealing with the challenge of giving an account of children development in imagination and more in general, in aesthetic capacities.

The lack of interest for children in philosophy as subjects of experience – and not only as subjects to whom pedagogical efforts are addressed – also concerns aesthetics, and, a fortiori, the aesthetic theories of the sublime. The reason of this disregard could largely be ascribed to the transcendental attitude of philosophical inquiries in epistemology and in aesthetics. According to this attitude, the development of faculties or the difference in capacities between children and adults is not relevant in addressing the transcendental, a-temporal structure of human experience. Merleau-Ponty deconstructs this assumption supporting the idea that “phenomenology is not the science of eternal truths. It is the science of omni-temporality: an exploration of the very essence of temporality that

makes no claims to overcome temporality” (Merleau-Ponty 2010: 319). Phenomenology takes its place in experience, and even if it seeks the structure of this experience, it does not do so as a “leap outside of time” or as a “definitive system” of truth, but rather as an “infinite meditation” keeping experience as its ground (Merleau-Ponty 2010: 319).

Facing on the other hand the resistances of psychology to phenomenology, the argument supporting Merleau-Ponty’s phenomenological inquire in children learning processes is that phenomenology is not introspection, as, in his time, psychologists mostly believed (Merleau-Ponty 2001: 399; 408). Phenomenology seeks the fundamental meaning of the experience, and this is the feature characterizing it and distinguishing it from psychology, which is, on the contrary, a science of facts. The meaning of subjective experiences is accessible only through retrospective reflection, which can be described as “an effort to disengage sense from a lived experience. Even Husserl claims that there is more certitude in an external perception than in the internal perception of introspection. It is a question of explicating the origin of internal perception as well as external perception. Only the efforts of a phenomenological reflection can take up others and what I witness as the behavior of others” (Merleau-Ponty 2010: 325). I am confident that stressing that point can stimulate further reflection on the topic, once it will be shown that it is *prima facie* possible to develop a consistent philosophical reflection on aesthetic experience in children.

Despite the lack of phenomenological studies on children and aesthetics, the body of literature on aesthetic education is currently sound (Contini, Manera 2019). In the first half of the last century, John Dewey (1934) already defended the importance of art in formal and informal learning, supporting his arguments in the framework of his pragmatic philosophy. Further, Nelson Goodman and the Harvard “Project Zero”, a program of research in art education founded in 1967 and to which also Jerome Bruner contributed, relevantly improved the development of aesthetics education. H. Gardner and E. Winner further enhanced studies on children’s abilities in perceiving aesthetic properties – for instance, beauty of drawings – from 6 years (Winner, Gardner 1983). My question refers to this framework in aiming to draw a philosophical model of children’s experience of the sublime.

Based on the definition of the sublime I mentioned, it is not obvious to claim that children can have this experience as adults do. Some pivotal conjectures have already been made to address the core components of the sublime in children between 8 and 10 years old (Prade 2022), and this

is the age range I will refer to for reasons I will mention in a moment. Let us take the core features of the sublime in adults and see if they can a priori fit children's abilities:

- 1) It involves both negative and positive valence affective states.
- 2) It is triggered by objects appearing/perceived extremely vast in size and might.
- 3) It correlates with a sense of being smaller.
- 4) It involves conceptual capacities needed for metacognitively accommodate to the overwhelming phenomenon.

To which I claim we should add:

- 5) It affects time retrospective perception.

The three features I surmise as problematics are 2,3,4. 2 and 3 have been already discussed in psychology. The capacity of perceiving vastness is not given from birth (Prade 2022: 2), since 6 months old infants cannot label a stimulus as vast on an absolute scale, i.e., they can only perceive something as bigger than something else. Perceiving vastness and feeling smaller are indeed two sides of the same coin, and it is not possible to feel themselves smaller if the sense of the self has not yet been developed. Thus, children can experience awe only when they have gained a sound self-awareness and the ability of self-evaluation. This ability increases from 4 to 7 years; it is not the case for social comparison, though. Children up to 7 years old are not able to accurately estimate themselves, meaning they do not have the ability to compare themselves to the other and they end up overestimating themselves in a physiologically narcissistic way. In that phase of development, children are thus not yet good candidates for the sublime as well. They become more self-aware and able to simultaneously think about themselves and the other at the age of 8 and 10 years old (Prade 2022). At this point, it is a priori plausible that children might perceive this sort of vastness and, starting from 7 years old, it is also plausible that they can feel themselves self-diminished (Prade 2022). In late childhood and in early adolescence, they are even better in doing that, and the benefit of awe experiences in triggering knowledge exploration – and, thus, learning – would be extremely large.

Point 4 can be dismissed referring to research founding children are provided with complex metacognitive capacities which are crucial for them in learning (Proust 2019). Specifically, it has been shown that children from 4 years, exhibit verbal and non-verbal metacognitive behaviors and regulation of emotional and affective states (Whitebread *et al.* 2009). Furthermore, they can metacognitively process the effort to remember (O'Sullivan 1993), and the difference between difficult and easy item

pairs (Dufrense, Kobasigawa 1989). A further objection might be that children lack the cultural metacognitive tools needed for what Shapshay calls, as I mentioned, “thick sublime”. I would reply that the cultural sources needed to reflect on the overwhelming experience of awe (“thin sublime”) do not need to be sophisticated. Children just need “some sustained reflection on the challenge that the environment is presenting to the person’s cognitive capacities” (Shapshay 2021: 129). I would expect the cultural resources needed to experience the natural sublime to be not extremely elaborated, or at least less elaborated than the cultural tools needed to interpret artworks. Children does not have to interpret their affective states by elaborated metaphysical explanation, but just making sense of them the best they can. It is thus not a priori an obstacle for children to experience the sublime, but it might be in case of significant cultural poverty.

On the present account, the sublime in children can be expected to have the same characteristic it has for adults, beside the fact that some of these characteristics can be partially strengthened or weakened depending, for example, on narcissism or available cultural sources.

5. Time perception in children experience of the sublime

These theoretical arguments have not yet been tested in practice, since it has not been proved in empirical psychology studies that the sense of awe develops alongside the sense of the self in development. Plausible options to mark it in children from 8 years old could include, as for adults, tracking facial expression, automatic nervous system responding, and non-verbal emotional vocalizations (Shiota *et al.* 2003; Campos *et al.* 2013; Cordaro *et al.* 2016). For the same reason I mentioned above when talking of the sublime in adults (i.e., the sublime is an approach-motivating experience), I suggest that manipulation on time perception on the function of aesthetic experiences associated with the sublime might also fill the gap between conjectures on awe in children and missing experimental data proving them in practice.

To support this suggestion, I first need to argue for children capacity to internally perceived distinct time durations. Most of the studies on children time estimation provide us with evidence showing that children from 7 years old can, even if less accurately than adults (Droit-Volet 2011: 10), match stimuli having similar duration, leading to the conclusion that children are able to perceive and judge time in its own sake and not only

on the function of the effort they put in given actions (Droit-Volet 2011: 3). In short, even if the ability to accurately estimate time duration inferentially is not developed, children at least from 6 years old must be able to judge time duration as they perceived it. However, this ability to estimate time accurately can be detected mostly in explicit processing of time, involved in turn in the processing of longer duration, in the judgment of new and unpredictable events, and in temporal tasks involving smaller numbers of trials (Droit-Volet 2011: 3), so those tasks during which the children can be focus on time passing only, drawing their attention almost exclusively on that.

Since children have an “internal clock” (Droit-Volet 2011: 3), I assume this latter might jam as in adults during the high emotional experience of the sublime, and I now consider how we can empirically verify this.

The main condition that experiments have to respect to reproduce the sublime experience is to provide an overwhelming phenomenon. To be overwhelming, a phenomenon or a situation need to be totally immersive – to drive the self-shaken and self-transcendent feeling I described – and surprising – to elicit the need for cognitive accommodation and knowledge reconstruction. This specific characteristic is lacking in the laboratory experiments so far conducted to measure awe impact on time perception in adults, and this probably explains why this research do not give a reliable account of the topic addressed, concluding with some doubtful remarks about the methodology they used (Van Elk 2020). In one of a few studies dedicated to awe influence time perception in adults, psychologists applied a tactile bisection task, in which participants categorized vibrotactile stimuli as being of short or long duration while watching awe-inspiring, neutral, and positive 30 seconds videos. In a further study the same psychologists also introduced a retrospective time estimation task. In both cases, they did not measure any correlation between awe experience and time perception (Van Elk 2020: 933). To me, it is legitimate to ascribe this lack of results to the protocol of the study. I highly doubt that a short video in may have the vastness, both in might and size, that is needed to – almost – literally take the participants’ breathe away. Virtual reality could probably better respect this condition (Chirico 2018b). However, I would personally advocate for even more spontaneous experiences than these. It has been noticed that what concerns aesthetic experiences the most is that they can be elicited by the “honesty” and uniqueness of the “in flesh and blood” stimuli only, and not by a summary or a paraphrase of them (Schaeffer 2015: 163). The pleasure of reading a

poem or to attend a theater piece is essentially different from the curiosity that might arise from someone else's report of the experience they had of it. Drawing on that, I would suggest that this "flesh and blood" component is intuitively a key feature for the aesthetic object to elicit the sublime. Such uniqueness makes the sublime experience largely individual and likely to derive from unique contextual conditions that can hardly be reproduced in the lab. Based on that, to me, alteration in time perception can be more accurately detected from a phenomenological point of view from subjective reports of spontaneous experiences we could associate with the sublime. It would be possible to collect these reports through phenomenological interviews (Tarozzi, Mortari 2010) and questionnaires.

As far as time-measurement methodology is concerned, we may go for either the prospective or the retrospective method (Bisson, Tobin, Grondin 2012). Applying the former implies that people participating to the experiment are told that they will be asked to estimate the duration of a specific time interval. In the case of the retrospective method, subjective measurement of time, people do not expect that they will be asked to report the duration of an interval, thus measuring time in a purely retrospective way. In the first type of measure, attention plays a crucial role. In the second type, participants base their estimation on memory more than attention. In the few research studies available on children and teenagers experience of time in long duration task, almost only the prospective method has been used (Bisson, Tobin, Grondin 2012). However, the lack of attention on the time passing might be a benefit when children time estimation has to be measured, since children would be completely immersed in the context and their judgment on time will therefore be honesty effort-based, time perception being affected by the inner motivation of the contemplation. This consideration motivates the idea that retrospective interviews and questionnaire might be a better method to empirically recognize the sublime experience in children on the function of the alteration in time perception. Furthermore, the sublime experience is a self-transformative experience, thus it cannot in principle be predicted.

Even if there is no yet empirical backing for the idea that the sublime affects children time perception, based on the sublime and on the aesthetic experience model I referred to, I suggest we can make some predictions.

- 1) The dual-motivation profile of the sublime indicates as plausible that this aesthetic experience makes time seem faster. Since the

sublime is an overall approach-motivating experience involving positive and negative emotions, I suggest that the alteration in time perception introduced for approach-motivating emotions should apply to the sublime as well.

- 2) Since sublime-driven accommodations occur when the subject seeks the contemplation of the stimuli for their own sake beside any reward anticipation, this different kind of motivation might influence time differently from any other approach-motivating experience. It still remains unlikely that time perception is not affected, but it may be influenced in the opposite direction.
- 3) Since in the case of the mystic experiences subjective reports indicate that time seems to stand still (Van Elk 2019: 1), the perception of time passing faster might be more likely involved in more interactive rather than in entirely contemplative experience.
- 4) Since it involves a cognitive effort, the sublime experience might be estimated as longer in children, who tend to judge time in function of the effort of the work accomplished (Piaget 1946).

In any of these cases, an alteration in time perception would be a relevant empirical clue to identify the experience of the sublime in children.

6. *Concluding remarks*

Despite the growing interest in educational aesthetics of the last fifty years and more and despite arguments claiming that the sublime may have in children learning processes relevant beneficial outcomes, driving prior knowledge reorganization and thus new knowledge exploration, the question of whether children might have the aesthetic experience of the sublime stands in need of theoretical and empirical inquiries. As already remarked, my article intends to start filling this gap.

To do that, I provided a general definition of the sublime in adults based on modern and contemporary philosophical sources on this subject. I then suggested that the same model can be used in children, based a) on the analogy of the sublime in philosophy and the experience of awe studied in psychology b) on psychology pivotal research on awe in children. As a second step, I argued for children ability to have the experience of the sublime as a metacognitive aesthetic process involving positive and negative emotions. Then, I surmised that these arguments can be empirically tested by analyzing time perception in function of aesthetic experiences we could associate with sublime phenomena. I bring about this a)

by drawing on philosophical theories and empirical psychology research founding that approach-motivating emotion affects time perception b) based on the argument that the sublime can be put under the category of approach-motivating emotional experience. As a main conclusion, I argue that we can predict children time perception to be influenced in different ways by the sublime experience and I suggest some methodology (retrospective reports through phenomenological interviews and questionnaires) to verify this in practice.

It is fair to say that several questions falling beyond the scope of this contribution remain open and might be worth addressing in further interdisciplinary research. Just to mention a few of them, what specific positive outcomes the sublime experience have in children, and how the experience of the sublime might be used to enhance teaching activity of specific discipline such as, for instance, mathematics or natural sciences. I would intuitively claim that benefits in eliciting exploration at least of the specific sublime phenomenon experienced can be expected. Coming back to my memories, indeed, I cannot remember how fast or slow time seemed to have passed while as a child I was staring the sublime factory from my parents' car. I can state, however, that it was never enough to deplete my pleasure in deepening this overwhelming enigma.

Bibliography

Arcangeli, M. *et al.*, *Awe and the experience of the sublime: a complex relationship*, "Frontiers in psychology", n. 11 (2020), <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01340> (last access 04/06/2023).

Baille, J., *An essay on the sublime* (1747), in A. Ashfield, P. De Bolla (eds.), *The sublime: a reader in British eighteenth-century aesthetic theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 87-100.

Benau, E.M., Atchley, R.A., *Time flies faster when you're feeling blue: sad mood induction accelerates the perception of time in a temporal judgment task*, "Cognitive processes", n. 21 (2020), pp. 479-491.

Bessière, J., *Le sublime aujourd'hui*, in P. Marot (éd.), *La littérature et le sublime*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, pp. 419-58.

Bisson, N., Tobin, S., Grondin, S., *Prospective and retrospective time estimates of children: a comparison based on ecological tasks*, "PLoS One", n. 7/3 (2012), <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0033049> (last access 04/06/2023).

Brady, E., *The sublime in modern philosophy: aesthetics, ethics, and nature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

- Budd, M., *The sublime in nature*, in P. Guyer (ed.), *Kant's Critique of the Power of Judgment*, Lanham - Oxford, Rowman and Littlefield, 2003, pp. 135-7.
- Burke, E., *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful* (1757), New York, Bartleby.com, vol. 24. Available at: <http://www.bartleby.com/24/2/2001> (last access 04/06/2023).
- Büssing, A. et al., *Wondering awe as a perceptive aspect of spirituality and its relation to indicators of wellbeing: frequency of perception and underlying triggers*, "Frontiers in psychology", n. 30/12 (2021), <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.738770> (last access 04/06/2023).
- Campos, B., Shiota, M.N., Keltner, D., Gonzaga, G.C., Goetz, J.L., *What is shared, what is different? Core relational themes and expressive displays of eight positive emotions*, "Cognition and emotion", n. 27 (2013), pp. 37-52.
- Chirico, A., Yaden, D.B., *Awe: a self-transcendent and sometimes transformative emotion*, in H. Lench (ed.), *The function of emotions*, New York, Springer, 2018a, pp. 221-33.
- Chirico, A. et al., *Designing awe in virtual reality: An experimental study*, "Frontiers in psychology", n. 8 (2018b), <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.02351> (last access 04/06/2023).
- Clewis, R.R., *The sublime reader*, London, Bloomsbury, 2019.
- Cochrane, T., *The emotional experience of the sublime*, "Canadian journal of philosophy", n. 42/2 (2012), pp. 125-48.
- Contini, A., Manera, L. (eds.), *Aesthetic education*, "Studi di Estetica", n. 13/1 (2019).
- Cordaro, D.T., Keltner, D., Tshering, S., Wangchuk, D., Flynn, L.M., *The voice conveys emotion in ten globalized cultures and one remote village in Bhutan*, "Emotion", n. 16/1 (2016), pp. 117-28.
- Derrida, J., *The parergon* (1974), Engl. transl. C. Owen, "October", n. 9 (1979), pp. 3-41.
- Dewey, J., *Art as experience* (1934), New York, Perigee, 1980.
- Dokic, J., *Aesthetic experience as metacognitive feelings? A dual-aspect view*, "Proceedings of the Aristotelian society", n. 116/1 (2016), pp. 69-88.
- Droit-Volet, S., *Child and time*, in A. Vatakis et al. (eds.), *Multidisciplinary aspects of time and time perception*, Berlin, Springer, 2011, pp. 151-73.
- Droit-Volet, S., *Time estimation in young children: an initial force rule governing time production*, "Journal of experimental child's psychology", n. 68 (1998), pp. 236-49.
- Droit-Volet, S., Gil, S., *The emotional body and time perception*, "Cognitions and emotions", n. 30 (2016), pp. 687-99.
- Dufrense, A., Kobasigawa A., *Children's spontaneous allocation of study time: differential and sufficient aspects*, "Journal of experimental child psychology", n. 47 (1989), pp. 274-96.
- Fischer, P., *Wonder, the rainbow, and the aesthetics of rare experiences*, Cambridge, Harvard University Press, 1998.

- Franzini, E., *Il sublime come idea estetica*, "Studi di estetica", n. 43/1 (2015), pp. 45-67.
- Gable, P.A., Dreisbach, G., *Approach motivation and positive affect. Current opinion in behavioral sciences*, n. 39 (2021), pp. 203-8.
- Gable, P.A., Harmon-Jones, E., *Does arousal per se account for the influence of appetitive stimuli on attentional scope and the late positive potential?*, "Psychophysiology", n. 50 (2013), pp. 344-50.
- Gable, P.A., Neal, L.E., Poole, B.D., *Sadness speeds and disgust drags: influence of motivational direction on time perception in negative affect*, "Motivation science", n. 2/4 (2016), pp. 238-55.
- Gable, P.A., Poole, B.D., *Times flies when you're having approach-motivated fun: effects of motivational intensity on time perception*, "Psychological sciences", n. 23 (2012), pp. 879-86.
- Gallagher, S., *The unaffordable and the sublime*, "Continental philosophy review", n. 55 (2022), pp. 431-45.
- Gardner, H., *Project zero. Nelson Goodman's legacy in arts education*, "The journal of aesthetics and art criticism", n. 58/3 (2000), pp. 245-9.
- Gardner, H., Winner, E., *Children's sensitivity to aesthetic properties of line and drawings*, in D. Rogers et al. (eds.), *The acquisition of symbolic skills*, New York, Plenum Press, 1983.
- Garelli, G., *Introduzione. Sub-limen*, "Comparative studies in modernism", n. 8 (2016), pp. 1-12.
- Gil, S., Droit-Volet, S., *Time perception, depression and sadness*, "Behavioural processes", n. 80/2 (2009), pp. 169-76.
- Gillian, B.P., *The sublime today: contemporary readings in the aesthetic*, Cambridge, Cambridge scholars publishing, 2012.
- Gilbert-Rolfe, J., *Das Schöne und das Erhabene von heute*, Berlin, Merve Verlag, 1996.
- Goodman, N., Perkins, D.N., Gardner, H., *Basic abilities required for understanding and creation in the arts*, Final Report Project n. 9-0283, Washington D.C., U.S. Department of Health, Education, and Welfare, Office of Education, 1972 (<https://eric.ed.gov/?id=ED071989>).
- Heidegger, M., *Being and time* (1927), Engl. transl. J. Stambaugh, Albany (NY), State of New York University Press, 2010.
- Husserl, E., *The phenomenology of internal time-consciousness* (1928), Engl. transl. J.S. Churchill, Bloomington, Indiana University Press, 1969.
- Lacoue-Labarthe, P., *Sublime truth*, in J.F. Courtine J.F. et al. (eds.), *Of the sublime: presence in question*, Albany (NY), State of New York University Press, 1993, pp. 71-109.
- Lyotard, J.F., *Lessons on the Analytic of the sublime* (1991), Engl. transl. E. Rottenberg, Stanford, Stanford University Press, 1994.
- Kant, I., *Critique of Judgment* (1790), Engl. transl. J.M. Creed, Oxford, Oxford University Press, 2007.

Keltner, D., Haidt, J., *Approaching awe, a moral, spiritual, and aesthetic emotion*, "Cognition and emotion", n. 17/2 (2003), pp. 297-314.

Mazzocut-Mis, M. et al., *Sublime experience: new strategies for measuring the aesthetic impact of the sublime*, in M. Emmer, M. Abate (eds.), *Image math 7. between culture and mathematics*, Basel, Springer Nature Switzerland, 2020, pp. 167-89.

Mazzocut-Mis, M., Giordanetti P. (a cura di), *I luoghi del sublime moderno. Percorso antologico-critico*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia e Diritto, 2005.

Merleau-Ponty, M., *Child psychology and pedagogy. The Sorbonne lectures 1949-1952*, Engl. transl. T. Welsh, Evanston, Northwestern University Press, 2010.

Most, G.W., *The sublime, today?*, in B. Holmes, W.H. Shearin (eds.), *Dynamic reading: studies in the reception of Epicureanism*, New York, Oxford University Press, 2012, pp. 264-5.

Nanay, B., *Aesthetics as philosophy of perception*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

Nancy, J.-L., *The sublime offering* (1990), in J.F. Courtine et al. (eds.), *Of the sublime: presence in question*, Albany, State of New York University Press, 1993, pp. 25-55.

Perkins, D.N., Gardner, H., *Why "Zero"? A brief introduction to Project Zero*, in H. Gardner, D.N. Perkins (eds.), *Art, mind and education. Research from Project Zero*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1989, pp. VII-X.

Piff, P.K., Dietze, P., Feinberg, M., Stancato, D.M., Keltner, D., *Awe, the small self, and prosocial behavior*, "Journal of personality and social psychology", n. 108/6 (2015), pp. 883-9.

Proust G., *La metacognition. Les enjeux pédagogiques de la recherche*, report of the Conseil Scientifique de l'Education Nationale, available at https://www.reseaucanope.fr/fileadmin/user_upload/Projets/conseil_scientifique_education_nationale/Metacognition_GT5.pdf, 2019 (last access 04/06/2023).

Prade, C., *Awe in childhood: conjectures on a still unexplored research area*, "Frontiers in psychology", n. 13 (2022), <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.791534> (last access 04/06/2023).

Richir, M., *Variations sur le sublime et le soi*, Grénoble, Million, 2010.

Ricœur, P., *Freedom and nature: the voluntary and the involuntary* (1950), Engl. transl. E.V. Kohak, Evanston, Northwestern University Press, 1981.

Rudd, M., Vohs, K.D., Aaker, J., *Awe expands people's perception of time, alters decision making, and enhances well-being*, "Psychological science", n. 23 (2012), pp. 1130-6.

Piaget, J., Inhelder, B., *The psychology of the child*, New York, Basic Book, 1969.

O'Sullivan, J.T., Howe M.L., *A different view of metamemory with illustrations from children's beliefs about long-term retention*, "European journal of psychology of education", n. 13/1 (1998), pp. 9-28.

Saroglou, V. et al., *Positive emotions as leading to religion and spirituality*, "The journal of positive psychology", n. 3/3 (2008), pp. 165-73.

Sartre, J.-P., *Sketch for a theory of the emotions* (1939), Engl. transl. F. Taylor, London, Routledge, 2001.

- Schaeffer, J-M., *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.
- Schaeffer, J-M., *Aesthetic relationship, cognition, and the pleasures of art*, "Contributions to phenomenology", n. 81 (2015b), pp. 145-67.
- Shapshay, S., *A two-tiered theory of the sublime*, "The British journal of aesthetics", n. 61/2 (2021), pp. 123-43.
- Shiota, M.N., Campos, B., Keltner, D., *The faces of positive emotion: prototype displays of awe, amusement, and pride*, "Annals of the New York Academy of Sciences", n. 1000 (2003), pp. 296-9.
- Tarozzi, M., Mortari, L. (eds.), *Phenomenology and human science research today*, Bucarest, Zeta Books, 2010.
- Van Elk, M., Rotteveel, M., *Experimentally induced awe does not affect implicit and explicit time perception*, "Attention, perception, & psychophysics", n. 82 (2020), pp. 926-37.
- Viennet, D., *Il y a « quand même »*. À propos du sublime aujourd'hui, "Philosophique" [Online], n. 14 (2011), <http://philosophique.revues.org/171> (last access 04/06/2023).
- Yin, H., Cui, X., Bai, Y., Cao, G., Zhang, L., Ou, Y. et al., *The effects of angry expressions and fearful expressions on duration perception: an ERP study*, "Frontiers in psychology", n. 12 (2021), <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.570497> (last access 04/06/2023).
- Whitebread, D., Coltman, P., Pino Pasternak, D., Sangster, C., Grau, V., Bingham, S., Almeqdad, Q., Demetriou, D., *The development of two observational tools for assessing metacognition and self-regulated learning in young children*, "Metacognition and learning", n. 4/1 (2009), pp. 63-85.

Recensioni, rassegne,
autopresentazioni, note

Recensioni, rassegne, autopresentazioni, note

Recensione

Grant Tavinor, *The aesthetics of virtual reality*

New York-London, Routledge, 2022, pp. 166

Grant Tavinor è uno studioso di estetica e teoria delle arti, la cui ricerca si concentra sul mondo dei videogiochi e delle nuove tecnologie, come testimoniano l'opera *The art of videogames* (2009, Wiley), essenziale per l'estetica dei videogiochi, e l'antologia *The aesthetics of videogames* (Routledge 2018) curata insieme a Jon Robson. È fondamentale mettere in luce il profilo dell'autore poiché questa sua ultima pubblicazione, *The aesthetics of virtual reality*, non solo si pone in linea con le precedenti, ma risente in modo diretto soprattutto di alcune posizioni dell'opera del 2009. Lo sguardo che si trova all'interno del volume ci offre un'ampia prospettiva sul tema della realtà virtuale (VR) e della sua estetica, che spazia dalle teorie dell'immagine e dell'arte alle parti più pratiche riguardanti il funzionamento dei dispositivi. Prima di vedere le parti salienti di cui l'opera si compone, possiamo già affermare che, pur sviluppando con precisione alcune delle problematiche tradizionali legate alla filosofia della realtà virtuale, il volume risulta accessibile anche a un pubblico che non abbia grande dimestichezza con la VR.

Vi è un aspetto fondamentale, messo in evidenza sin dalle prime pagine, che incarna lo spirito di tutta l'opera: benché la realtà virtuale si inserisca naturalmente nel campo di indagine della filosofia dell'immagine come il dispositivo che "ha drasticamente riconfigurato la comprensione filosofica di questioni come la rappresentazione pittorica" (p. 5), questo medium viene ancora poco indagato dalla filosofia estetica. Infatti, come l'autore non manca di sottolineare, il dibattito e la bibliografia sul tema si rivolgono spesso a questioni più ontologiche che estetiche. Mettiamo subito in evidenza che tutti i temi vengono affrontati all'interno di un chiaro quadro teorico di stampo analitico (p. 15), che fa tesoro delle teorie di nomi quali Richard Wollheim o Kendall Walton, e dunque affronta le problematiche estetiche da un ben determinato punto di vista.

La realtà virtuale viene inquadrata all'interno di un più ampio processo di virtualizzazione, *the virtual turn* – nome del primo capitolo dell'opera –

che coinvolge diversi ambiti della nostra vita quotidiana, come rapporti sociali, denaro, lavoro. Successivamente si analizzano le due nozioni cruciali per comprendere l'essenza della VR: "medium" e "virtualità" devono essere necessariamente chiarificati per comprendere la funzionalità e lo statuto della realtà virtuale. Da qui emerge, infatti, il concetto centrale di tutto il volume: *remediation*. Quest'idea, che non si iscrive nel solco tracciato dalla celebre pubblicazione di Bolter e Grusin, risulta comprensibile solamente alla luce di una concezione di medium ben precisa: "uno schema [*pattern*] ontologico che fa da ponte tra il mondo materiale e quello intenzionale, che ci permette di concettualizzare questi domini sovrapposti" (p. 17). In estrema sintesi, un modo per portare a termine un'azione. In questa prospettiva, il virtuale viene ricompreso come processo di rimediazione di un'azione che abitualmente si compie in un modo, mentre grazie alla virtualizzazione acquisisce nuove possibilità di svolgimento, i.e. l'acquisto di prodotti in un negozio fisico piuttosto che su di una piattaforma digitale. Nelle parole dell'autore, dunque, la rimediazione è "la funzione o l'efficienza di una x che viene rimediata in una forma non abituale o sconosciuta" (p. 26).

Tale concetto viene poi ripreso e sviluppato, ed esplicitamente applicato all'esperienza spaziale. La VR viene quindi posta sulla linea storica delle tecniche e dei dispositivi di rappresentazione dello spazio, come la prospettiva e la fotografia. Tavinor sottolinea la specificità di questo medium come "strumento pittorico", inteso come tecnica che, analogamente alla prospettiva, è in grado di dare l'illusione di una profondità spaziale. Tuttavia l'elemento che si configura come l'autentica peculiarità di questo medium è rintracciato nella corrispondenza tra i movimenti effettivi dell'utente e i movimenti "apparenti" rappresentati nello spazio virtuale. In sintesi, l'autore, mettendo in evidenza alcuni aspetti tecnici che spiegano come i media VR permettano una combinazione di prospettiva virtuale e interattività, descrive l'esperienza con i caschi come *una virtualizzazione dell'esperienza spaziale naturale*. Inoltre, Tavinor si sofferma anche sul carattere non esclusivamente visivo della realtà virtuale, e ne descrive i possibili aspetti multisensoriali. La VR viene allora definita come uno strumento di rappresentazione *modale*, ossia che include rappresentazioni visive, ma anche suoni, feedback aptici e propriocettivi.

Nel quarto capitolo del volume, l'autore si sofferma più a fondo sull'analisi della VR come medium rappresentativo [*picturing medium*], indagando se alcune teorie della percezione di immagine possano essere applicate alla VR. Il primo elemento teorico che viene messo a fuoco è la "posizione" del fruitore, che qui forse dovremmo chiamare *experiencer*,

all'interno dello spazio raffigurato, generando ciò che l'autore definisce come "*egocentric picturing*". A partire dalla teoria di Bence Nanay – letta come una versione della *twofoldness theory* – viene evidenziata l'impossibilità degli oggetti raffigurati in pittura di essere interattivi e, conseguentemente, dello spazio pittorico di coincidere con il nostro spazio egocentrico. Alla luce di queste affermazioni, sembra dunque difficile assumere che la VR possa essere considerata un medium pittorico. Tuttavia, l'obiettivo di Tavinor è dimostrare proprio quest'idea, ossia considerare "i media di realtà virtuale come un caso tecnologicamente nuovo di rappresentazione, e quindi negare almeno alcune delle sue [di Nanay] affermazioni sulla psicologia della percezione delle immagini" (p. 62). La riflessione si sposta, quindi, su un'analisi più radicalmente percettiva, guidata dalla domanda: che cosa esattamente vedono i fruitori quando fanno esperienza della realtà virtuale? Possiamo riformulare la domanda, non affatto banale, in termini fenomenologici: come fanno gli utenti a vedere il supporto materiale dell'immagine e allo stesso tempo l'oggetto rappresentato? In altre parole, ancora: "gli utenti vedono lo schermo" (p. 66)?

Prima di vedere sinteticamente le tre vie presentate da Tavinor, vogliamo sottolineare quanto la natura dell'oggetto di indagine, cioè la realtà virtuale, porti forzatamente a formulare questioni che se estetiche non possono non considerare, almeno in via preliminare, il dominio ontologico, e viceversa. La prima strada che viene delineata per comprendere il modo con cui gli utenti sperimentano il contenuto dell'immagine *come se* si trovassero all'interno del mondo raffigurato, è la tesi per cui l'esperienza VR non può essere ridotta a una mera percezione di superficie, ma il discorso debba essere spostato sulle qualità del campo visivo che l'utente incorpora grazie al casco: un campo visivo che circonda il fruitore [*encompassing visual field*], ossia un campo visivo a 360°. Un'altra ipotesi che viene presentata è che gli utenti della VR siano ingannati da una sorta di *trompe l'oeil* o da un'illusione, e che dunque, come in questi casi, la superficie pittorica non venga percepita come tale ma come profondità. Infine, viene delineata la terza via, quella enunciata da David Chalmers, secondo cui ciò che l'utente vede con il casco non è lo schermo, ma gli oggetti virtuali stessi.

Le questioni sollevate nel paragrafo rimangono sostanzialmente aperte, lasciano il lettore non poco in sospeso, e verranno riprese nella parte finale del volume. Ciò che però viene ribadito è la necessaria *relazione egocentrica* tra spettatore e spazio dell'immagine: nella VR, dice l'autore, vi è dunque una sorta di relazione di tracciamento controfattuale [*counterfactual tracking*] tra la prospettiva implicita e la prospettiva

effettiva dello spettatore dell'immagine (p. 74). Potremmo riformulare l'espressione "relazione di tracciamento controfattuale", che enfatizza il lato tecnico del dispositivo, nei termini di "rapporto di reciprocità" tra immagine e punto di vista dell'utente. A partire da questa osservazione riemerge uno degli aspetti determinanti della VR, ossia l'interattività, che rende lo spettatore "attore" della scena e conferisce alla VR lo statuto di "pittura interattiva" (p. 79).

Tavinor dedica spazio anche gli usi possibili delle immagini VR, definite, come abbiamo detto, "egocentriche ed interattive". Oltre al mondo dei videogiochi, la VR può essere utilizzata per documentare l'ambiente reale, o anche per consentire la visione e l'interazione con oggetti che originariamente appartengono al mondo reale. In particolare l'autore si sofferma sulla definizione di alcuni termini chiave: "finzionalismo VR" [*VR fictionalism*] indica i casi in cui la VR presenta oggetti fittizi; "documentario VR" si riferisce a quei casi in cui la VR documenta oggetti o luoghi non fittizi; infine, il termine "trasparenza" – su cui l'autore si sofferma, confrontandosi anche con la teoria della trasparenza fotografica di Walton – si riferisce a quei casi in cui nella VR troviamo rappresentazioni di oggetti reali che, dunque, divengono virtualmente presenti all'utente (p. 99).

L'ultima questione discussa è il realismo della realtà virtuale. L'indagine, in primo luogo, esamina diverse definizioni di realismo, dalle più classiche alle più fluide. La parte più interessante si svolge nel confronto con due dei termini con cui tradizionalmente viene caratterizzata l'esperienza VR, ossia *immersione* e *presenza*. L'autore dichiara sin da subito che, nella sua visione, questi termini non sono sufficienti per descrivere il realismo tipico della VR. Tuttavia, il senso di presenza – in particolare quella che in base alla teoria di Slater viene definita *spatial presence*, il senso di "being there" chiamato anche "place illusion", che indica l'illusione rispetto al luogo in cui ci si trova – se dissociato dall'immersione, potrebbe anche essere pensato come una caratteristica chiave del *realismo percettivo* (p. 121) che caratterizza l'esperienza in realtà virtuale. La presenza spaziale, quindi, possibile in ambienti VR che per altri aspetti potrebbero non sembrare particolarmente realistici, è basata sulla fedeltà dell'esperienza sensorimotoria dello spazio percepito. Il realismo percettivo, di cui parla Tavinor, viene esteso alla possibilità di *affordance* degli oggetti e dell'ambiente, nonché alla *risposta affettiva* degli utenti. Tuttavia, e direi sapientemente, l'autore evidenzia anche delle criticità rispetto a questo preciso significato di realismo percettivo e lascia volutamente alcune questioni irrisolte: "È troppo presto per concludere se i media VR rimediano la percezione naturale, se comprendono un insieme di

segni convenzionali, o se il realismo debba essere una preoccupazione prioritaria della VR” (p. 131).

Il volume si chiude affrontando la questione prettamente ontologica. L'autore mette in luce come nel mondo virtuale non vi sia una vera corrispondenza o rimediazione delle oggettualità fisiche. Queste ultime, infatti, rimangono meri aggregati di funzionalità, benché possano avere l'immagine di oggetti comuni, e perfino le loro funzionalità rimangono “una serie di funzioni mediali virtuali” (p. 151).

Nel complesso, *The aesthetics of virtual reality* affronta alcune delle tematiche cruciali della filosofia della realtà virtuale. Senza dubbio compie l'importante operazione di collocare la VR nel dominio della teoria dell'immagine e della rappresentazione, sviluppando interessanti riflessioni che dialogano con importanti posizioni dell'estetica. L'operazione coraggiosa che Tavinor inaugura, ossia quella di una fondazione di un'estetica della realtà virtuale, riesce con chiarezza a portare alla luce alcuni degli elementi percettivi e profondamente estetici che caratterizzano questo medium. Benché manchi un confronto serrato e puntuale con alcuni autori di riferimento su dei concetti chiave della VR, il libro costituisce un valido strumento di indagine, ma soprattutto ha il merito di raccogliere una rassegna di problematiche che gli studiosi del campo, estetologi e non, possono leggere come snodi teorici essenziali su cui avviare indagini più specifiche.

Fabrizia Bandi

Recensione

William S. Allen, *Adorno, aesthetics, dissonance. On dialectics in Modernity*
New York, Bloomsbury Publishing, 2022, pp. 272.

Nel suo ultimo volume, William S. Allen torna a interrogarsi approfonditamente su una delle estetiche più rilevanti del secolo scorso, il cui sviluppo, però, resta a tratti ancora poco perspicuo. Come lascia già intendere il titolo stesso, il riferimento è qui alla teoria estetica adorniana, di cui Allen propone un'analisi dettagliata dallo stile chiaro, volta a esplorare le molteplici dimensioni che la informano. Come si vedrà, infatti, una delle operazioni interpretative più interessanti che l'autore mette in atto con-

siste senz'altro nel riportare costantemente l'attenzione sul nodo teorico fondamentale che, nel pensiero di Adorno, si instaura tra la dialettica e l'estetica. A ben vedere, in effetti, l'intento programmatico con cui Allen inaugura il testo è rivolto a un'indagine sul dispiegamento della dialettica adorniana, la cui nozione, tuttavia, non può dirsi solamente materiale, bensì soprattutto estetica. In tal senso, Allen intende dimostrare come la critica materialistica di Adorno guadagni in profondità, una volta colta in relazione al dominio dell'estetica (p. 1).

È a quest'altezza che si addensa un secondo momento particolarmente significativo della lettura di Allen, vale a dire una concezione della sfera estetica in riferimento all'esperienza non solo artistica, ma anche specificatamente sensibile. Ciò permette all'autore di carpire la logica e la razionalità che abitano intrinsecamente l'estetica adorniana e che inducono a un ripensamento della nozione stessa di dialettica. A tal fine, Allen articola la propria argomentazione facendo emergere l'analisi che Adorno riserva alla componente sensibile, tanto nella sua accezione corporale finanche sessuale, quanto nel suo carattere sociale. Di fatto, essa contribuisce a problematizzare l'estetica adorniana, estendendone lo statuto oltre una mera discussione sull'opera d'arte e sulla società. Il termine chiave di cui Allen si serve per dare forma al suo ragionamento è il concetto di dissonanza, inteso non solo come fenomeno musicale di primaria importanza per Adorno, bensì anche come manifestazione concreta degli effetti dell'estetica sul pensiero. In particolare, il riferimento alla dissonanza diviene centrale in relazione alla tematica dell'utopia, che viene così ripensata nella sua materialità e temporalità senza, tuttavia, scadere in configurazioni pericolosamente positive (p. 2).

In sintesi, attraverso il suo studio, Allen cerca di mostrare quell'intreccio essenziale e costitutivo per il pensiero di Adorno tra dialettica ed estetica, scandito da figure decisive quali la sensibilità, la negatività e la dissonanza. Nello specifico, l'esperienza estetica rivela la propria dialetticità laddove se ne registra la dimensione eminentemente tensiva, in luogo di una statica armonia. Più nel dettaglio, la significatività dell'istanza relazionale estetica diviene massimamente manifesta quando investe il rapporto tra soggetto e oggetto, riconfigurando il momento sensibile che afferisce a quest'ultimo, apparendo nella forma della dissonanza. Invece di essere brutalmente sradicata, la sensibilità riceve nell'ambito estetico adeguato riconoscimento in qualità tanto di sofferenza quanto di piacere. Se, dunque, l'estetica nella modernità si lega in modo necessario alla dis-

sonanza, questa si impone come forma della dialettica negativa, presentando invero la felicità sensibile, ma nella sua assenza: esperienza ad un tempo di piacere e di dolore (pp. 10-3).

A seguito della già commentata introduzione *Dialectic of aesthetics* (pp. 1-20), il percorso argomentativo proposto da Allen si articola sostanzialmente in due parti: *The development of dialectics* (pp. 23-127) e *Refractions of aesthetics* (pp. 131-206). Entrambe trovano in un ampio spettro di riferimenti ad artisti e filosofi l'asse portante delle rispettive strutture interne, che risulta essere la ricchezza e la peculiarità del volume, ma al contempo anche la sua criticità più evidente. Da un lato, infatti, soffermarsi su figure come Kracauer, Krenek, Schoenberg contribuisce senz'altro a comprendere meglio alcuni aspetti del pensiero adorniano, in quanto loro puntuale interlocutore. Inoltre, anche in occasione di queste incursioni in riflessioni in varia misura relate al tema centrale del volume, l'autore se ne dimostra fine conoscitore, ripercorrendo a tratti alcune tematiche già protagoniste di sue precedenti pubblicazioni.

Dall'altro, tuttavia, per quanto interessanti, tali approfondimenti alle volte assumono le sembianze di vere e proprie digressioni che rischiano di allentare la tensione argomentativa intorno allo specifico caso adorniano, che resta l'oggetto della tesi principale di Allen. L'eventualità di una dispersione così concepita si avverte più intensamente nella seconda parte, in merito alla quale l'autore aveva anticipato già nell'introduzione l'allontanamento dalla riflessione adorniana (p. 4). Qui, dunque, sono presentate e commentate diverse letture dell'opera di Sade che si riallacciano al *fil rouge* adorniano solo in chiusura del volume. Eppure, a ben vedere, queste stesse continuano a dar conto del vincolo fondamentale che lega la sensibilità, nella forma della sessualità persino, all'esperienza estetica. Sulla base della modalità in cui ciò avviene Allen ritiene che esse siano inerenti al pensiero di Adorno (p. 183) e, si potrebbe aggiungere, della modernità.

Ad ogni buon conto, ritornando alla struttura del volume, si può notare come la prima parte trovi un suo punto focale nel fenomeno musicale, considerato tanto nella sua dimensione artistica quanto teoretica. A tal riguardo, Allen lo accosta al concetto di storia naturale, giacché ritiene che adornianamente la musica posseda un modo proprio di perseguire la dialettica storico-naturale. Determinante per Adorno in queste fasi di elaborazione del suo pensiero è stato il confronto – spesso trascurato dalla critica – con Kracauer, a cui Allen dedica alcune interessanti osservazioni (pp. 25-44). Le discussioni con Kracauer assumono particolare significatività se lette parallelamente al dibattito sul materiale musicale che

Adorno andava ingaggiando con il compositore Ernst Krenek (p. 44). La scelta di Allen di trattare tale nozione è senz'altro appropriata al suo tentativo di far emergere la fedeltà al sensibile dell'estetica adorniana e la sua intrinseca dialetticità.

Con l'espressione "materiale musicale" Adorno intende, infatti, tutto ciò con cui un compositore opera: non solo i suoni, ma anche le relazioni tra essi e le tradizioni in cui si innestano. Esso, pertanto, testimonia chiaramente come le composizioni musicali nascano da un complesso storico-naturale, che a sua volta è indicatore della situazione sociale da cui sorge. Di conseguenza, Adorno insiste sulla caratterizzazione del materiale musicale non quale forma inerte, bensì quale materialità interagente con il contesto sociale e artistico: ossia, esso non dà conto solo della sua relazione con l'ambiente, ma anche dei mezzi attraverso cui quest'ultimo può essere cambiato (p. 45). Dunque, sembrerebbe proprio che nella visione adorniana il materiale estetico rifiuti qualsiasi datità e fissità, che annullerebbero la sua costituzione storica e sociale, non meno che la possibilità di esercitare il suo potenziale critico (p. 46).

Per attingere a un tale potenziale, tuttavia, Adorno ribadisce la necessità di un'adesione puntuale al materiale stesso, ovvero al suo ordine interno preesistente, invece di imporgliene uno a esso estrinseco (p. 48). Così facendo, si viene a configurare una diversa interazione tra il materiale e il concettuale, che nell'opera d'arte gli si approssima senza soffocarlo, tale per cui Allen afferma che l'estetica diventa il dispositivo attraverso cui la teoria critica emerge nel pensiero di Adorno (p. 55). L'estetica è veicolo di una diversa relazione tra pensiero e materialità che apre alla possibilità di concepire uno stato di cose altro da quello esistente. Di nuovo, Allen riconosce nell'analisi musicale adorniana un'occasione paradigmatica di un tale procedimento. Come mostrano le opere di Beethoven, la musica si manifesta come forma di dialettica immanente che agisce tramite il suo materiale, fornendo il modello di un simile *modus operandi* alla filosofia stessa. La logica che ne regola il dispiegamento non rinuncia alla sintesi, senza però ottenerla per sussunzione, distanziandosi così da un'immediata logica concettuale (p. 90). Il pensiero per cui Adorno prende partito è allora un pensiero che si impegna nella prassi di una continua autoriflessione, una teoria che è coinvolta materialmente, socialmente e storicamente con il mondo, pur restando sempre critica, ovvero una teoria estetica (p. 120).

Come già anticipato, la seconda parte del volume si articola in una successione di interpretazioni dell'opera del Marchese de Sade, quali il capitolo scritto da Horkheimer nella *Dialettica dell'illuminismo* (pp. 131-

48) e la lettura di Klossowski (pp. 149-64), giungendo infine al commento del racconto di Musil *Il compimento dell'amore* (pp. 165-82). L'elemento comune tra questi testi che giustifica l'interesse di Allen è un sostanziale ripensamento della ragione sulla base della sua costituzione sensibile ed erotica. Ciò risulta particolarmente evidente nella produzione sadiana, dove si coglie l'impossibilità di astrarre la ragione dal corpo, il pensiero dall'appagamento sensibile. Attraverso i suoi eccessi, Sade offre invero un rapporto tra ragione e materialità che sfugge alle leggi della strumentalità (p. 138). Nei suoi scritti, come anche nella nostra esperienza con gli stessi, l'apparato concettuale è trasfigurato: il loro aspetto rilevante sta proprio nel senso di contaminazione che ne consegue, cioè nell'avvilupamento del pensiero nello strato materiale, cosicché la critica che si muove alla ragione acquista valore in quanto impegnata nel sensibile (p. 144).

Analogamente, Klossowski attribuisce alla perversione di Sade una funzione che eccede il mero scioccare, andando piuttosto ad agire sul modo logico e discorsivo del pensiero. A un atto è attribuita una perversione così radicale perché sono le basi dell'atto medesimo a essere considerate deviate, minandone l'unitarietà e la completezza, affettando di conseguenza la sua identità, che è resa oscura ed eccentrica rispetto alle norme razionali (pp. 150-1). Nella sensibilità e nella sessualità, dunque, è la nozione di identità a risultare perversa. Quest'esperienza diviene per Adorno integrale all'estetica, quale esperienza in cui il soggetto e l'oggetto si trasformano in sé stessi e nella loro relazione: i lavori appena citati sono in tal senso espressamente indicativi (p. 179), sorgendo dall'abbandono del Sé ipertrofico derivante dall'impegno con il materiale estetico (p. 183).

L'incontro con le esigenze di quest'ultimo rende, stando ad Allen, la filosofia di Adorno una teoria estetica, portando alla luce la sua dissonanza che conduce il pensiero oltre sé stesso, verso la perversione e l'eccentricità. Tale è l'apporto dell'estetica che direttamente influenza la dialettica, rivolgentesi così al concreto. Come già accennato, queste riflessioni incidono sulla questione dell'utopia, che tuttavia non coincide immediatamente con il concreto, ma piuttosto con ciò che nasce dalle occasioni concrete: il pensiero deve procedervi attraverso, svelando il marchio dell'estetico, che insiste sul primato dell'oggetto, tramite il quale ha luogo il pensare stesso (pp. 192-3). Le conclusioni a cui giunge Allen al termine del suo studio sono di grande interesse, dal momento che ben consolidano il tentativo condotto lungo tutto il volume, ossia esse illuminano il contributo teoretico che l'estetica offre alla dialettica adorniana.

In altre parole, l'estetica non è solo l'oggetto del suo filosofare, ne è il modo: le problematiche su cui quello si concentra e soprattutto la maniera in cui lo fa sono veicolate da come l'estetica affronta l'oggetto nella sua negatività, ovvero aprendo il pensiero a ciò che non è immediatamente posto (pp. 202-3).

Elettra Villani

Recensione

D. Mclver Lopes, B. Nanay, N. Riggle, *Aesthetic life and why It matters*, New York, Oxford University Press, 2022, pp. xvi + 103.

A metà strada tra introduzione alla riflessione sull'estetica contemporanea e dialogo sulle implicazioni che l'impegno estetico assume nella realtà quotidiana, il volume *Aesthetic life and why it matters* di Dominic Mclver Lopes, Bence Nanay e Nick Riggle offre una via d'accesso alla comprensione e valutazione del costituirsi dell'esperienza estetica come processo empirico-vitale e comunicazione fra i mutili tessuti dell'esperienza sociale condivisa. Soprattutto, l'originalità dell'approccio *aesthetics appetizer* qui adottato dai tre autori presenta numerosi vantaggi nella valorizzazione, fondazione e comunicazione delle loro istanze teoriche. Di fatto, i registri teorici che informano i tre capitoli in cui si suddivide il volume, vengono coerentemente esposti e argomentati secondo prospettive diversificate in conformità agli intenti di "uniformità nella varietà" perseguiti.

Nel primo capitolo, *Unlocking experience* (pp. 11-31), Bence Nanay colloca le esperienze estetiche tra le conquiste fondamentali per la realizzazione sia individuale sia comunitaria. Attraverso la pienezza di una riflessione argomentativa solida e orientata alla comprensibilità della viva esperienza estetica, l'autore rende possibile esplorarne l'ampiezza tematica abbandonando "any elitist connotations of the concept" (p. 12), e passando in rassegna una serie di questioni riguardanti l'importanza di una *ri-collocazione* della vita estetica stessa. Interagendo per *approssimazioni*, a volte fallendo, a volte riuscendo, l'individuo procederebbe, secondo Nanay, alla *conquista estetica*, ovvero al raggiungimento di esperienze estetiche significative e, in un certo senso, a una completezza personale o scoperta di sé. La tesi proposta da Nanay di possibili "two-way

interactions” (p. 29) troverebbe ulteriore compimento proprio nell’*esperienza estetica condivisa* e nei legami di convergenza a rafforzamento dei vincoli di socialità tra gli individui. L’autore ha indubbiamente il merito di introdurre e conciliare in maniera efficace alcune delle istanze relative all’attuale dibattito su percezione, esperienze culturali e determinanti linguistiche nella conoscenza estetica, capaci a un tempo di modificare la percezione di se stessi e dell’“altro”. Un mondo perfetto sotto ogni altro profilo, scrive Nanay, ma carente dal punto di vista estetico “it’s a world where individuals don’t exist, where the freedom of openness is stifled, and where aesthetic community is scattered at best, nonexistent at worst” (p. 58).

In modo altrettanto efficace Nick Riggle mette a fuoco nel secondo capitolo *Aesthetic lives: individuality, freedom, community* (pp. 32-60) una serie di riflessioni su pratiche finalizzate alla valorizzazione dell’estetico come espressione comunicativa del soggetto, inteso come *individualità comunitaria*, che attraverso le proprie opzioni si inserisce all’interno di specifiche comunità fondate su valori estetici condivisi: “Aesthetic communities are communities of individuals who see and value one another for their individuality” (p. 53). La trama teorica di Riggle procede attraverso una partizione strutturale che si articola tra libertà estetica, individualità e pratica comunitaria. La sperimentazione di una vita estetica aperta e connessa alla valorizzazione dell’individualità permette all’autore di approfondire con una certa destrezza il complesso intreccio tra il carattere anche comunitario delle nostre pratiche estetiche e l’apprezzamento di azioni creative e artistiche individuali in quanto frutto di un tipo speciale di “libertà estetica”.

Seppure in maniera ridotta e non troppo esaustiva, il terzo capitolo *Getting into it: ventures in aesthetic life* (pp. 61-86), affidato a Dominic Mclver Lopes, si muove nel tracciato della “network theory” da lui stesso proposta. Nella scia deweyana, l’argomentazione di Lopes compie lo sforzo di posizionarsi al di là dell’universalismo e del soggettivismo e di offrire una modalità radicalmente nuova di approccio ai domini formali, proponendo un pluralismo estetico *non competitivo*. Di fatto, il resoconto offerto da Lopes sottolinea l’assunzione di una “doppia prospettiva” nella pratica estetica che favorirebbe il superamento di un’etica eteronoma e il concreto realizzarsi della *differenza*. L’argomentazione di Mclver Lopes recupera le osservazioni di Joseph Raz (*The practice of value*, Oxford University Press, 2003) relative a un sostanziale interesse per l’esplorazione di pratiche plurali di valore, nella consapevolezza che queste possano talvolta generare conflittualità tra esperienze di valore differenti; a questa

premessa Lopes contrappone, in maniera plausibile, il paradigma di una spinta all'esplorazione di pratiche di valore secondo "dual perspectives we take on aesthetic life" (p. 79), giustificate da un pluralismo del valore estetico. Ciò che McIver Lopes propone, allora, attraverso la "network theory" è l'idea di un impegno estetico aperto e multimodale in grado di superare atteggiamenti di natura intrinsecamente competitiva.

La parte conclusiva del volume, dedicata ad alcuni punti critici inerenti al benessere e al valore dell'impegno estetico, si presenta sotto forma di "Breakout discussion" (pp. 87-103) tra gli autori, che si confrontano su interessanti temi quali il soggettivismo, l'etnocentrismo e la moda, fra gli altri. L'approccio argomentativo e strutturale tenuto in quest'ultima sezione, anche se fluido e originale nella realizzazione, risente forse di una certa tendenza alla *dispersione divulgativa*. Le premesse intenzionali del volume, che vorrebbe favorire una discussione critica anche presso i lettori, potrebbe in questo caso appiattire eccessivamente la complessità dei temi trattati, nonché assumere una tendenza al riduzionismo dell'impianto teorico proposto nei tre capitoli precedenti.

Il merito di *Aesthetic life and why it matters* è indubbiamente quello di raccordare in maniera convincente alcune tra le posizioni più attuali riguardo a esperienze, significati, valori e implicazioni dell'impegno estetico – a questo proposito risulta evidente la messa a fuoco di alcuni concetti tipici dell'estetica deweyana – in un volume agile e coerente negli intenti, nei contenuti e nei riferimenti bibliografici. Soprattutto nuovo e rilevante è il proposito metodologico-editoriale: fissare pragmaticamente l'idea di una *accessibilità* del punto di vista estetico nelle sue forme ordinarie e adattative oltre che potenziali. Il che rimanda, inoltre, a una trasversalità e plurivocità comune ai contributi offerti che confluiscono nel progetto di una "conquista" di un'*etica della tolleranza estetica*.

Gianni de Nittis

*Finito di stampare
nel mese di giugno 2023
da Digital Team – Fano (Pu)*