

Saggi e Testi

*

Yvonne Bezrucka

GENIO ED IMMAGINAZIONE
NEL
SETTECENTO INGLESE



William Hogarth, *Characters. Caricaturas* (1743)



UNIVERSITÀ DI VERONA
MMII

Publicato con un contributo del
Dipartimento di Anglistica dell'Università degli Studi di Verona

A Sergio e Theodora

© Dipartimento di Anglistica, Università degli Studi di Verona

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

INDICE

Dall'unità alla varietà	9
-------------------------	---

PARTE I

<i>Il declino del paradigma olistico</i>	17
1. Il genio, fulcro della trasformazione	23
2. William Duff, il genio "irregolare"	25
2.1 Vari tipi di genio	27
2.2 Genio, <i>wit</i> e <i>humour</i>	28
2.3 Immaginazione e <i>taste</i>	29
2.4 Genio scientifico e genio filosofico	31
2.5 Il genio poetico	34
2.6 Il genio architettonico	44
2.7 Il genio nelle età primitive	50
3. Edward Young: il genio antiautoritario	54
4. Joseph Addison: genio naturale e genio imitativo	59
5. Il pittoresco	60

PARTE II

<i>Il paradigma particolarista</i>	79
1. <i>L'artless beauty</i> di W. Shakespeare	80
2. <i>The Pleasures of Imagination</i> : Joseph Addison e Mark Akenside	88
3. Il romanzo	109
4. Decoro e gusto	113
5. Tipo universale e tipi nazionali	116
6. Caratteristico e caricatura	118
7. Il giardino italiano, francese, inglese	123
8. Il <i>design</i> e il particolare	127
9. Ipotassi/paratassi	129
Bibliografia	145

RINGRAZIAMENTI

I miei più sentiti ringraziamenti vanno alla professoressa Maria Teresa Bindella che ha guidato la ricerca degli ultimi anni e ai Colleghi del Dipartimento di Anglistica dell'Università di Verona.

DALL'UNITÀ ALLA VARIETÀ

Il pensiero estetico della cultura occidentale è indissolubilmente intrecciato ad un fiorire di elaborazioni, principi, teorie, manifesti e dottrine letterarie che investono l'intero XVIII secolo. È questo il periodo al quale è opportuno rivolgere l'attenzione se si vorrà esplorare con esiti soddisfacenti non soltanto il panorama estetico romantico, ma anche quello del Novecento.

Un elemento significativo che conferisce particolare risalto al pensiero estetico settecentesco è rappresentato dalla prosecuzione e dall'intensificarsi delle polemiche di fine Seicento, un'epoca gremita di *pamphlets* e di accaniti dibattiti sia in Inghilterra che in Francia, tra i quali spicca il caso della, ben nota, *querelle des anciens et des modernes*.¹

Sul crinale dei due secoli coesistono opposte dottrine estetiche ispirate a principi in forte contrasto tra loro. Se da un lato indugia ancora un'estetica che detta regole quali l'armonia, la simmetria, il decoro, concorrenti all'idea del bello concepito come "unità nella varietà",² dall'altro si affacciano teorizzazioni relative al giudizio estetico che propongono canoni e parametri valutativi del tutto nuovi, inconciliabili col precetto imitativo analogico della poetica classica. L'interesse è ora rivolto non tanto verso ciò che in maniera perfetta può rappresentare il tutto, quanto invece verso ciò che porta all'irriducibile varietà, che il tutto o l'uno non riesce o non può più sussumere. È questa una direzione nella quale si muovono insieme all'estetica anche la scienza³ e la filosofia. Come osserva Basil Willey:

In the first half of the eighteenth century life was conducted, on the whole, within a framework which was accepted as fixed and final. Fixities and definites were the order of the day: in society, the appointed hierarchy; in religion, the establishment; in Nature, the admirable order with its Chain of Being and its gravitational nexus which was mirrored in humanity by 'self-love and social'; in art, the rules and the proprieties. The aim of politics, religion and philosophy was not to transform, but to demonstrate and confirm existing perfection; the aim of poetry was to decorate. But with the onset of the revolutionary age all this was altered; the fixities yielded to flux, mechanics to life and organism, order to process, and the imaginative mouldings of the poets reflected on the ideal plane the great social changes which were proceeding on the material level. Life, and growth, and consciousness – those very mysteries which had never fitted comfortably into the mechanical scheme, now came into their own.⁴

L'estetica inglese del Settecento⁵ testimonia del convivere dialogico di due versanti d'indagine sulla bellezza: l'uno autoriflessivo, concentrato sull'analisi della facoltà mentale che valuta bello un oggetto in mezzo ad altri che ci lasciano indifferenti, l'altro applicativo, dedicato agli esiti della percezione e volto alla creazione di una precettistica estetica. È questa anche la linea di demarcazione tra l'estetica analitica, empirista e quella normativa, neoclassica, un orientamento estetico che "tra le metafisiche della bellezza e le relatività del gusto (. . .) mostrerà sui piani della filosofia e dell'arte, gli ondeggiamenti tra ragione e passione."⁶ Ragione e sensi sono il plesso teorico su cui si muove la meditazione filosofica settecentesca sulla scia di una rivalutazione dell'aspetto naturale iniziato già con Bruno e Campanella e ripreso come dibattito paradigmatico della sensibilità settecentesca dai libertini, di cui possiamo considerare rappresentante in Inghilterra Bernard de Mandeville con la sua *Fable of the Bees*.⁷ Prodromi dell'aspetto moderno dell'anima settecentesca sono inoltre da ricercarsi nell'empirismo dell'*Essay Concerning Human Understanding* (1690) di Locke che, rigettando la teoria platonica e cartesiana dell'innatismo, pone l'esperienza ed i sensi alla base dell'operato dell'intelletto che viene ora letto come un organo plastico e non rigido. L'innatismo diverrà, infatti, la prerogativa peculiare soltanto del genio.

Quello di Locke è il primo resoconto dei meccanismi, della natura e dei limiti dell'intelletto in termini empiristi. La mente, riprendendo Aristotele, è descritta come una *tabula rasa*, un "foglio bianco" sul quale agiscono i sensi che avviano un'elaborazione meccanica delle idee semplici per arrivare, via via, a costruzioni complesse e anche immaginose quale, per esempio, l'idea dell'unicorno.⁸

È, quindi, alla luce dell'analitica lockeana che andranno letti sia i concetti retorico-estetici quali: *restraint*, *refinement* e *taste*, ma anche concetti filosofici, come *common sense*⁹ e *benevolence* della Scuola Scozzese di Thomas Reid¹⁰ e Stewart Dugald, in diretta polemica con il sistema epistemologico lockeano.

In questo periodo così ricco di antinomiche ed ambigue posizioni¹¹ appare dunque il concetto di "caratteristico", che darà spazio alle nuove identità (i nuovi *common characters*) e ai nuovi principi estetici (la varietà di Hogarth, il sublime di Burke, il pittoresco di Gilpin), non più sussumibili né alla teoresi estetica della bellezza né riconducibili al "senso comune", posizioni che Addison ben anticipa.¹² Il

cammino verso la particolarità si caratterizza come un cammino che procede di pari passo all'enfasi concessa al sentimento soggettivo che troverà un suo primo esito teorico esplicito¹³ proprio nella teorizzazione dell'immaginazione addisoniana, ripresa nel sublime burkiano, ma soprattutto e in modo cruciale nelle varie riflessioni sul 'genio' che diverrà la cifra incontestabile dell'unicità e dell'originalità; un'icona, in seguito ben sfruttata dall'idealismo romantico.¹⁴ È questo cammino al "caratteristico" che scardinerà l'universalismo nei suoi vari paradigmi, filosofici, artistici e culturali in genere, fino ad arrivare, con Francis Grose (1788), ai prodromi di una vera coscienza estetica regionalista. Il regionalismo estetico si caratterizzerà per la difesa di una bellezza antiuniversale, riferita soltanto a tempi e luoghi ben precisi.

Nella fattispecie, in Gran Bretagna, la nuova episteme – in pieno fiore dalla seconda metà del secolo – porterà ad una rinascita di un orgoglioso nazionalismo estetico e non, che si declinerà nelle grammatiche delle singole discipline. Si assisterà, quindi, ad una rivalutazione del gotico (che verrà, attraverso un falso storico, interpretato come stile nordico e non francese), ad un ripescaggio archeologico di autori "nativi" dimenticati o creati *tout-court* (Chaucer, Shakespeare, Milton, Ossian) e questo a discapito dell'antichità greco-romana, in definitiva, ad un recupero estetico-politico delle prerogative indigene. È questo ben testimoniato anche dal fiorire dei *domestic tours* in contrapposizione al *Grand Tour* e dall'orgoglio per la propria "libertà" politica espressa dalla "mixed constitution" che troverà la sua trascrizione iconografica nelle planimetrie del giardino all'inglese.

A questa estetica regionalista si conformerà la cultura tutta che, focalizzando l'attenzione su di sé, scoprirà però la varietà anche al suo interno. Si adotteranno quindi modelli di perfezione meno universali: la letteratura nelle sue varie forme e generi darà, bakhtinianamente, voce a nazionalità, classi o a singoli individui emergenti e marginali; la pittura cercherà la "linea serpentina", la bellezza teorizzata da Hogarth e capace di scardinare l'ordine specchiato e meccanico della simmetria, mentre la musica cercherà le nuove tonalità del melodramma. L'epistemologia individuale si troverà invece ben riflessa in quelle manifestazioni della *sensibility* e della variante privata dell'estetica, il gusto, che la filosofia dell'arte definirà sublimi o pittoresche.

La nazione scopre quindi l'altro da sé che aveva cercato di reprimere o sublimare in forme accettabili (tramite l'elegia o le forme anti-frastiche quali la satira) ancora riconducibili al modello universale

a-caratteristico ed a-temporale: un volto che ora, modernamente e dialogicamente, chiede di apparire non in mentite spoglie attraverso una maschera, ma in vesti “estetiche” che diverranno a loro volta canoniche e che tuttavia richiamano potentemente alla compresenza sincretica e paratattica – in ogni periodo – della varietà degli stili, che contenderanno il primato allo Stile ipostatizzato.

Consapevoli che le teorie fondate sullo ‘sviluppo’ nonché sull’indagine condotta lungo linee rigorosamente cronologiche non sempre hanno dato esiti affidabili, la nostra indagine nella sua metodologia ha privilegiato momenti di intensa focalizzazione ed altri di attento confronto. L’indagine è stata, quindi, condotta su un’opportuna selezione di testi, al fine di offrire testimonianza diretta delle dinamiche foriere dei nuovi precetti e dei nuovi canoni, che si sono poi – a loro volta – autoeletti a tradizione.

NOTE

1. È iniziata da Charles Perrault che, nel 1687, sferza un attacco diretto al classicismo nella sua opera “Poème du siècle de Louis le Grande”, in *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, avec le Poème du siècle de Louis le Grand et une Epître en vers sur le génie*, Coignard, Paris 1692 (4 voll.). Sulla diatriba si veda Elio Franzini, *L’estetica del Settecento*, Mulino, Bologna 1995, cap. 1. La polemica aveva avuto un antecedente in Inghilterra con l’autore Henry Reynolds e la sua opera *Mythomystes, Wherein a Short Survey is taken of the nature and value of true Poesie, and depth of the Ancients above our Moderne Poets*, Scholar Press, Menston 1972 [1632]. La querelle è ancora viva nel 1704, anno in cui Jonathan Swift pubblica *The Battle of the Books* [compl. 1697], E. Ponsonby, Dublin 1901. Degne di nota tra le opere sull’argomento sono anche *An Essay on Dramatic Poesy*, Irvington, New York 1982 [1668] di Dryden e *On Ancient and Modern Learning and On Poetry*, a c. di J.E. Spingarn, Clarendon Press, Oxford 1909 [1690] di Sir William Temple. Le motivazioni della querelle sono esaminate da A.E. Burlingame, *The Battle of the Books in its Historical Setting*, Bilo and Tannen, New York 1969 [1920]. La ripresa della querelle si può rintracciare nella trattazione della tematica del genio, che darà ai moderni pari dignità degli antichi. In tale direzione vanno opere quali: Edward Young, “Conjectures on Original Composition In a Letter to the Author of Sir Charles Grandison” [1759], in *English Critical Essays, XVI-XVIII Centuries*, a c. di Edmund D. Jones, O.U.P., London 1934 [1922], pp. 315-64, e William Duff, *Essay on Original Genius*, Routledge/Thoemmes Press, London 1994 [1767], d’ora in poi richiamato nel testo con D, entrambi trattati nella parte I.

2. In Shaftesbury “la Causa risanatrice che (. . .) regge la bellezza delle cose (. . .) e l’ordine universale”, cfr. M.M. Rossi, *L’estetica dell’empirismo inglese*, Sansoni, Firenze 1944, (2 voll.), vol. I, p. 338.

3. Significativa al riguardo ci pare l’osservazione di William Wotton, autore di uno scritto polemico che investe vari campi della conoscenza: *Reflections on Ancient and Modern Learning*, J. Leake, London 1694, dove afferma: “Substantial Forms, Occult Qualities, Intentional Species, Idiosyncrasies, Sympathies, and Antipathies of things, are exploded; not because they are terms used by the Ancients, but because they are only empty sounds, words whereof no man can form a certain and determinate idea. (. . .) Matter of Fact is the only thing appealed to; and Systems are little further regarded than as they are proper to instruct young beginners who must have a general notion of the whole work before they can sufficiently comprehend any particular part of it. (. . .) The New philosophers . . . avoid making general conclusions till they have collected a great number of experiments or observations upon the Thing in Hand (. . .) So that inferences are made from inquiries into Natural Things . . . received with this tacit reserve, *As far as the experiments or observations already made will warrant*”, pp. 300-301 citato in A.E. Burlingame, *op. cit.*, p. 119.

4. Basil Willey, *Nineteenth-Century Studies*, Chatto & Windus, London 1961 [1945], p. 33.

5. Tra i vari studi sul periodo si segnalano: M.M. Rossi, *L’estetica dell’empirismo inglese*, Sansoni, Firenze 1944 (2 voll.); Rosario Assunto, *Stagioni e ra-*

gioni nell'estetica del Settecento, Mursia, Milano 1967; S. Monk, *Il Sublime. Teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento*, Marietti, Genova 1991; B. Bosanquet, *A History of Aesthetics*, Allen & Unwin, London 1934 [1892]; Walter J. Hipple, *The Beautiful, the Sublime in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Southern Illinois Press, Carbondale 1957; W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee. Aesthetica*, Palermitano 1993 [1973], trad. it. di O. Burba e K. Jaworska; M. Dufrenne, D. Formaggio, *Trattato di estetica*, Mondadori, Milano 1981 (2 voll.); H.-W. Kuhn, *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, Laterza, Bari 1988; Franco De Faveri, *Sublimità e Bellezza. Alle basi dell'estetica architettonica moderna*, Città-Studi, Milano 1992; P. Hughes, e D. Williams (a c. di), *The Varied Pattern: Studies in the Eighteenth Century*, A.M. Hakkert, Toronto 1971, James Sambrook, *The Eighteenth Century: The Intellectual and Cultural Context of English Literature 1700-1789*, Longman, London 1993 [1986]; C.A. Moore, *Backgrounds of English Literature: 1700-1760*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1953; P. Smith, *The Enlightenment: 1687-1776*, Collier, New York 1962 [1953]; R.D. Spector, *Backgrounds to Restoration and Eighteenth-Century English Literature*, Greenwood, New York 1989; L. Damrosch jr (a cura di), *Modern Essays on Eighteenth-Century Literature*, O.U.P., Oxford 1988; K. Williams (a c. di), *Backgrounds to Eighteenth-Century Literature*, Chandler, London 1971; J.W. Yolton, et al. (a c. di), *The Blackwell Companion to the Enlightenment*, O.U.P., Oxford 1991, A.O. Lovejoy, *Essays in the History of Ideas*, Johns Hopkins Press, Baltimore 1948, tr. it. a c. di V. Pardini, *L'albero della conoscenza. Saggi di storia delle idee*, Mulino, Bologna 1982; B. Willey, *The Eighteenth-Century Background. Studies on the Idea of Nature in the Thought of the Period*, Chatto & Windus, London 1980 [1940]; Jane Turner (a c. di), *The Dictionary of Art*, Grove, New York 1996 (34 voll.). Per le opere critiche attinenti al periodo si cfr. di Lia Formigari, *Studi sull'estetica dell'empirismo inglese. 1931-1965*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1971, e *L'estetica del gusto nel Settecento inglese*, Sansoni, Firenze 1962.

6. Elio Franzini, *op. cit.*, p. 10.

7. *The Fable of the Bees, or Private Vices, Public Benefits*, Penguin, Harmondsworth 1970 [1714] e *A Treatise of the Hypochondriack and Hysterick Passions*, Delfar, New York, 1976 [1711], di Bernard de Mandeville sono da considerarsi un diretto attacco alla concezione anti-hobbesiana di Shaftesbury che riconosce all'uomo una qualità morale, innata, costituita dall'amore per la virtù.

8. Cfr.: John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, Penguin, London 1997 [1690], III, III, p. 376, e Aristotele, *L'anima*, III, 4, 430a, a c. di G. Movia, Rusconi, Milano 1996, p. 183.

9. Il 'senso comune' è uno dei concetti più indagati del periodo, al riguardo si veda la trattazione che ne dà A.A. Shaftesbury, *Sensus Communis. An Essay on the Freedom of Wit and Humour*, Sanger, London 1709 riedito in Shaftesbury, *Sämtliche Werke*, a c. di G. Hemmerich e W. Benda, Frommann-Holzboog, Stuttgart 1981, I, 3, pp. 14-129, presente anche in *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times*, J.M. Robertson, London 1900 [1711] (2 voll.).

10. Cfr. Thomas Reid, *Enquiry into the Human Mind On the Principles of Common Sense*, A. Millar, London 1764.

11. Per un resoconto della complessità anche dell'interpretazione critica riguardante il periodo in esame si veda F. Gregori, G. Sertoli, "L'età augustea", in Franco Marengo (a c. di), *Guida allo studio della lingua e della letteratura*

inglese, Mulino, Bologna 1994, pp. 227-50. Indispensabili per l'analisi della letteratura di questo periodo sono i contributi di aa. vv. raccolti da Franco Marengo, nell'opera da lui diretta, *Storia della civiltà letteraria inglese*, Utet, Torino 2000 [1996], 3 voll., vol. II, pp. 3-296.

12. In Addison si dà il conflitto tra platonismo ed empirismo: egli istituisce la centralità dei sensi che producono effetti la cui finalità è sì Dio, ma Dio non può esserne considerato, con certezza, l'"agente", posizione che ribadiva invece Shaftesbury. La lettura teologica è quindi per Addison una questione di scelta personale, non implicita nello stato delle cose. Cfr. II:2 del presente lavoro.

13. In poesia le anticipazioni della nuova sensibilità si fanno presto sentire. Esulano infatti dal canone estetico neoclassico le opere della "Graveyard School of Poetry", per la cui trattazione rimando allo studio di Patricia A.M. Spacks, *The Poetry of Vision*, Harvard U.P., Cambridge 1967.

14. Non ci è possibile adottare un paradigma evolucionista e parlare di apoteosi di tale chiave interpretativa poiché l'enfasi sul soggettivo è più o meno sempre presente in epoche assai diverse, di cui testimonianza attuale sono le opere e gli scritti dei teorici postmoderni. Fondamentale per l'analisi della poetica romantica è lo studio di M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, O.U.P., Oxford 1971 (1953), per il postmodernismo si vedano Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London 1989; Hal Foster (a c. di), *Postmodern Culture*, Pluto, London 1985, e Alison Lee, *Realism and Power. Postmodern British Fiction*, Routledge, London 1990.

PARTE I
IL DECLINO DEL PARADIGMA OLISTICO

La chiave di leggibilità del mondo del primo Settecento è quella dell'unità che, suffragata dal neo-platonismo della Scuola di Cambridge¹ e non in contrasto con esso, ribadisce regole volte a mantenere quella autorità gerarchica esplicitata nell'accettazione o nel riconoscimento volontario dell'appartenenza al "grado", un'appartenenza nitidamente illustrata sia sul piano concettuale che su quello iconografico mediante la rinascimentale² *chain of being*.³ È questa la gerarchia naturale che ordinava secondo valore le creature animate e non, lungo una scala ascendente fino all'Uomo, da questi alle gerarchie angeliche e all'Empireo, per arrivare a Dio stesso.⁴

Si tratta di una *scala naturae* nella quale dovevano convergere anche tutte quelle forze e sollecitazioni difficilmente controllabili o addirittura anarchiche che, in genere, allarmavano filosofi per i quali costituivano ciò che, non senza preoccupazione, definivano 'passioni'.⁵ Anarchia, minaccia all'autorità e terrore del caos sono così espresse nella famosa rivisitazione della 'scala degli esseri' da parte di Alexander Pope:

Vast chain of Being, which from God began,
Natures æthereal, human, angel, man,
Beast, bird, fish, insect! what no eye can see,
No glass, can reach! from Infinite to thee,
From thee to Nothing! – On superior pow'rs
Were we to press, inferior might on ours:
Or in the full creation leave a void,
Where, one step broken, the great scale's destroy'd:
From Nature's chain whatever link you strike,
Tenth or ten thousandth, breaks the chain alike.
And if each system in gradation roll,
Alike essential to th'amazing whole;
The least confusion but in one, not all
That system only, but the whole must fall.⁶

Unità, dunque, ininterrotta ed organica è il modello che garantisce non solo dal pericolo del caos, ma che consolida l'autorità. Un "optimism of acceptance" che sarà, però, presto sostituito da un "opti-

mism of progress”.⁷ Alla luce di queste considerazioni sorge spontaneo il bisogno di introdurre una serie di riflessioni su ciò che, comunemente, si intende con il termine olistico.

Olistico descrive una totalità organizzata il cui intero organico è sia quantitativamente che qualitativamente superiore alla somma meccanica delle singole parti.⁸ L’olismo, che sta alla base delle concezioni ordinarie scientifico-filosofiche del Seicento e del primo Settecento, legge le manifestazioni fattuali secondo la loro collocazione in un intero di riferimento, che garantisce l’unità della varietà e che guida azione e conoscenza, filosofia ed epistemologia.

Si legge nell’*Essay on Criticism* (1711) di Pope:

In Wit, as Nature, what affects our hearts
Is not th’exactness of peculiar parts;
'Tis not a lip, or eye, we beauty call,
But the joint force and full result of all.⁹

Il giudicare per parti e non nell’insieme è per Pope una delle cause di inesattezza di giudizio da parte del critico che, in tal modo, perde di vista il *design* del “work of Wit”.¹⁰ Pope si sofferma inoltre sulla Natura, estendendo ad essa il medesimo modello olistico:

Look round our World; behold the chain of Love
Combining all below and all above.
See plastic Nature working to this end,
The single atoms each to other tend,
Attract, attracted to, the next in place
Form’d and impell’d its neighbour to embrace.
See Matter next, with various life endu’d
Press to one centre still, the gen’ral Good. (. . .)
Nothing is foreign: Parts relate to whole;
One all-extending, all-preserving Soul
Connects each being, greatest with the least;
Made Beast in aid of Man, and Man of Beast;
all serv’d, all serving! nothing stands alone;
The chain holds on, and where it ends unknown.¹¹

Al paradigma ordinario olistico, promotore di ciò che Basil Willey definisce un “cosmic toryism”,¹² si adattano anche la letteratura e l’estetica del periodo che, circolarmente, lo riconfermano. Si noti, ad esempio, come in Lord Shaftesbury tutti i principi testé svolti concorrano nella visione della creatività del poeta:

a Poet is indeed a second *Maker*: a just PROMETHEUS, under Jove. Like that Sovereign Artist, or universal Plastick Nature, he forms a *Whole*, coherent and proportion’d in it-self, with due Subjection and Subordination of constituent Parts.¹³

Shaftesbury pone in evidenza l’intreccio tra etica ed estetica con maggior convinzione rispetto al brano da “An Essay on Man” sopra citato di Pope, una coincidenza ben ribadita in tutte le sue opere.¹⁴ Infatti, come osserva W.J. Bate: “Per i neoclassici, in verità ogni valutazione razionale del bello era, nel senso più ampio del termine, una valutazione morale, che al tempo stesso trascendeva e scandagliava o controllava la qualità dei sentimenti e delle reazioni puramente estetiche” e, toccando il cuore del problema, afferma: “i valori dell’estetica classica, l’unità, la semplicità e il naturale e armonico adattamento delle parti al tutto, si fondano sulla fiducia nella verità e nella grandiosità dell’ordine generale”.¹⁵

Pur anche tenendo conto del passaggio settecentesco, ben evidenziato da M.H. Abrams,¹⁶ da un’estetica modellata su teorie mimetiche che prescriveva il criterio riproduttivo ad un’estetica pragmatica volta a produrre piacere, il principio ordinatore dell’estetica della prima metà del Settecento appare ancora ispirato al principio classico della natura come massimo esempio di “work of art” archetipico, vera *Natura Codex Dei*. Un esempio calzante di tale teoria si può far risalire al critico francese Batteux, critico ben noto anche al mondo anglosassone, il quale nel 1746 riconduce le arti al singolo principio dell’imitazione della *belle nature*, perché è questa che esemplifica:

the majority of known rules [which] refer back to imitation, and form a sort of chain, by which the mind seizes at the same instant consequences and principle, as a whole perfectly joined, in which all the parts are mutually sustained.¹⁷

La natura è per il campo estetico la forma e il modello di perfezione che riflette ed è il parallelo analogico e isotopico del mondo etico-spirituale rappresentato dal supremo principio creatore ed ordinatore: Dio. Infatti, la natura del primo Settecento esemplifica, come già era avvenuto su base simbolica nel Seicento,¹⁸ ora anche su base matematico-scientifica (è l’età della teologia naturale), le leggi che regolano l’operatività di un meccanismo tanto complesso quanto ordinato. La natura è pertanto recepita come modello di perfezione, simbolo da copiare e a cui tendere, soprattutto nell’arte:

Some neo-classic critics were also certain that the rules of art, though empirically derived, were ultimately validated by conforming to that objective structure of norms whose existence guaranteed the rational order and harmony of the universe. In a strict sense, as John Dennis made explicit what was often implied, Nature 'is nothing but that Rule and Order, and Harmony, which we find in the visible Creation'; so 'Poetry, which is an imitation of Nature,' must demonstrate the same properties."¹⁹

Allo stesso modo, circolarmente e in piena sintonia con le analogie dell'*ut pictura poësis*, la poesia secondo Thomas Rymer: "infonde nella mente ordine e retta comprensione semplicemente attraverso il rispecchiamento, nella forma e nella definizione generale della sua struttura 'dell'ordine costante, dell'armonia e bellezza della Provvidenza'".²⁰ Mai, infatti, prima del Settecento, come sottolinea J.H. Hagstrum,²¹ vi era stata una così proficua interrelazione tra le arti sorelle, iconografia e verbo, tra pittura e letteratura. Joseph Warton riconosce in Thomson i tratti di Salvator Rosa, Goldsmith accosta Addison a Poussin, Nichols paragona la capacità descrittiva di Fielding a quella di Hogarth²² e Gray loda la capacità evocativa del linguaggio di Shakespeare: "Every word in him is a picture".²³

Ma è, però, proprio a tale implicita giustificazione assoluta della natura che va ricondotta la svolta che, via via, aprirà all'estetica successiva. Se, infatti, la natura è perfetta, essa sillogisticamente dovrà necessariamente essere tale in tutte le sue manifestazioni, comprese quelle che mal si adattano al principio della *belle nature*. Ed è tale contraddizione implicita nel principio imitativo che, poco alla volta, dovrà dar spazio – fino a congregarle – alle categorizzazioni estetiche più ampie e variegate. Lo stesso Pope nel suo *An Essay on Criticism* ammetterà che "[s]ome Beauties yet no Precepts can declare"²⁴ e che tali grazie "beyond the reach of art",²⁵ non solo "please our eyes",²⁶ ma che "where the rules not far enough extend (. . .) Some lucky Licence answers to the full // Th'intent propos'd, that Licence is a rule."²⁷ Le nuove regole frutto della fortunata licenza saranno, quindi, opera della "master-hand" creatrice sì di "faults", ma errori che nemmeno i critici conoscitori della precettistica poetica antica "dare (. . .) mend."²⁸

I maggiori studiosi del periodo affrontano, quindi, la problematica definizione del concetto di natura, che si presenta ambiguo e irrisolto. Secondo A.W. Collins: "Pope variously advises the poet to imi-

tate the Ancients, obey the Rules, and 'follow Nature'; these three prescriptions are reconciled by the identification – a commonplace of the time – of Nature and the Rules (which are 'Nature methodized'), and Nature and the Ancients ('To copy Nature is to copy them', and 'Nature and Homer were, he [Virgil] found, the same')."²⁹ Ma *Nature* comprende anche ben altro, presentando anche esempi di 'vastness' e di 'variety', manifestazioni con cui solo il critico dalla genialità 'great and fruitful', piuttosto che metodica, può giungere a termini ed apprezzare.³⁰

Arthur Lovejoy dedica all'ambiguità della natura un intero capitolo nel suo studio *L'albero della conoscenza*,³¹ classificando cinque principali accezioni del termine: natura come oggetto dell'arte; natura come emblema di verità; natura come ordine cosmico o potere semi-personificato (*natura naturans*) che si manifesta come archetipo; natura come naturalezza, attributo dell'artista; ed infine come aspetto psicologico della ricezione da parte del fruitore e perciò come fattore determinante dell'attrattiva e della validità estetica dell'opera d'arte. Quest'ultimo assunto, di fatto, rovescia l'interpretazione del concetto di natura di primo Settecento che, da oggettiva manifestazione di una teologia naturale, diviene, nella seconda metà del secolo, il movente privilegiato per la ricezione e l'espressione del sentimento e della sensibilità soggettiva. Il paradigma olistico, astorico, che aveva fin qui garantito la leggibilità del mondo lascia ora posto alla sensibilità del singolo che si avvicinerà al mondo non per leggersi una trama, ma per esperirlo. Non a caso fra tali contrapposte visioni, quella finalista e quella meccanicista, l'*entre deux* è caratterizzato dal gusto per gli aspetti legati all'oscuro e alla paura, una sorta di sublimazione dell'incertezza e dello spaesamento che si caratterizzerà in generi specifici: il sepolcrale, il neo-gotico e l'estetica dell'orrore.³²

Anche René Wellek riconosce all'accezione neoclassica del lemma natura almeno due significati primari che guardano in direzioni affatto diverse: quello di natura universale riguardante "i principi e l'ordine" e quello di natura intesa come manifestazione naturale, una ricerca di "realismo" contrapposta al meraviglioso e al soprannaturale.³³

Jean H. Hagstrum analizza il concetto di natura fissandone gli estremi nella dicotomia rintracciabile nel dizionario di Samuel Johnson alla voce "specchio": il riflesso del visibile o del particolare e il modello di riferimento generale e quindi ideale.³⁴ A rappresentanti

simbolici delle due posizioni Hagstrum cita da una parte Addison e dall'altra Joshua Reynolds. Addison, sulla falsariga di Locke e anticipando Coleridge, discrimina tra immaginazione primaria e secondaria, immaginazione stimolata dall'esterno e capacità immaginativa della mente stessa, visione particolare e visione intellettuale. Visto da quest'ultimo punto di vista il lessema natura chiama, tuttavia, nuovamente e prepotentemente in gioco il processo empatico che, spostando l'enfasi sul gioco creativo delle facoltà mentali, apre, in realtà, all'aspetto psicologico di tale lavoro intellettuale. Se però si conferma essere questo il nuovo aspetto discriminante tra una concezione di natura antica e rinascimentale ed una settecentesca,³⁵ il termine natura conserva comunque, secondo Hagstrum, "intatte le linee essenziali della fedeltà alla natura, proprie dell'antichità e del Rinascimento".³⁶ A conferma di ciò e della simultaneità di posizioni critiche contrapposte, verso la fine del secolo Joshua Reynolds rimarcherà l'aspetto universale che sottoscrive, in realtà, una posizione neoplatonica; in letteratura la stessa posizione è ribadita da Samuel Johnson, che nel x capitolo di *Rasselas* dichiara che il ruolo del poeta è quello di esaminare "not the individual, but the species; to remark general properties and large appearances (. . .) and (. . .) neglect the minuter discriminations, which he may have remarked and another have neglected, for those characteristics which are alike obvious to vigilance and carelessness",³⁷ "caratteristiche" in questo caso "comuni" a tutti.

Nel Settecento si evidenzia, quindi, il paradosso tipico del paradigma mimetico: si copia sì la natura, ma si copia una natura per l'appunto "bella", una natura scelta, corretta, neoclassica insomma, che lungi dal differire dall'ideale neoplatonico,³⁸ lo riconferma. Se pur anche tale natura non è frutto dell'immaginazione secondaria, ma soltanto di quella primaria, l'ideale classico della *general nature* – che per il neoclassicismo fu una parola d'ordine – non fa che riattualizzare l'archetipo di una natura ideale che Anthony Ashley, Earl of Shaftesbury, in *Characteristics* (1711), definisce fonte e principio di tutta la bellezza e la perfezione. Anche quando entra in gioco l'immaginazione secondaria essa lavora attraverso una simbologia ben precisa: "[i]l Settecento aveva ereditato dalla cultura rinascimentale e dal suo seguito un intero pantheon di astrazioni morali espresse visivamente [. . .] astrazioni rese graficamente."³⁹ È questo un capitale mimetico che rappresenta un sistema ben preciso di valori⁴⁰ che Walter J. Bate definisce "Umanesimo".⁴¹

La circolarità del meccanismo testé evidenziato sarà foriera di sviluppi futuri. Quando l'ideale grafico classico – l'uomo – e la correlata "svalutazione del paesaggio"⁴² lascerà spazio a ciò che si era eliminato, quando cioè alla *natura naturans* – l'idealizzazione – si agguincerà la *natura naturata* in tutti i suoi aspetti, sia naturalistici (i dirupi, le eruzioni vulcaniche, l'asperità delle Alpi⁴³ e la voga dei Northern Tours⁴⁴) sia antropomorfi (i personaggi umili ed idiosincratici, si pensi ai *characters* di Fielding, di Hogarth o di Smollett), allora si compirà il passo dal generale al particolare. L'apprezzamento della particolarità, che si evidenzierà nel nuovo gusto per il "caratteristico", aprirà alla demitizzazione e secolarizzazione dell'ideale e all'accettazione della mera fattualità. Quando a seguito di tale mutamento si comincerà ad apprezzare la storia locale, la biografia e non la storia universale e dall'intento didascalico si passerà all'intento semplicemente rappresentativo, il passaggio al realismo troverà uno dei suoi apici.⁴⁵ È questo uno slittamento che si può far coincidere con la nascita del nuovo genere, il romanzo, che sostituirà, ingloberà o prevaricherà, via via, sugli altri generi e che riuscirà nel suo intento mettendo in enfasi proprio il portato nuovo del suo genere: l'intento realistico che lo caratterizza.

La particolarità per legittimarsi dovrà però avvalersi di incontestabili ed esemplari sovversioni delle regole che non si caratterizzeranno come modelli anarchici. In Inghilterra il filtro al nuovo e l'esempio di riferimento sarà William Shakespeare,⁴⁶ il genio sì sovvertitore, ma creatore di nuove regole. Ed è proprio la categoria del genio che, seppur presente anche nell'antichità e nel Rinascimento come *furor poeticus*, verrà analizzata e approfondita come categoria a sé stante durante questo periodo, analisi che aprirà al paradigma particolarista.

I. – IL GENIO, FULCRO DELLA TRASFORMAZIONE

There is more beauty in the works of a great genius who is ignorant of the rules of art, than in those of a little genius who knows and observes them.

(ADDISON)

L'interesse che il XVIII secolo mostra per la categoria 'genio' può essere principalmente collegato a due fattori. Da una parte all'esigenza tutta moderna di affrancarsi ed emanciparsi dai modelli clas-

sici e, dall'altra, alla necessità di conferire autorità sia ai nuovi contenuti che alle nuove forme del contenuto.

Il genio, solitamente collegato al *genius* protettivo latino, il nume tutelare assegnato ad ogni individuo alla sua nascita, acquisisce nel XVIII secolo un portato nuovo, in quanto viene spiegato come una qualità inventiva esemplastica, singolare ed unica (che fornirà la base anche per la *Einbildungskraft* romantica), autonoma ed originale, che crea ed inventa senza necessità di studio.⁴⁷ In tale accezione esso viene talvolta contrapposto al talento, che richiama invece una predisposizione neutra che per ottenere frutti va coltivata, e rimanda alla distinzione classica tra *ingenium* e *studium*. Interessante è, però, il fatto che il genio si caratterizza, da subito, come una qualità titolata ad affrancarsi dalla schiavitù dell'imitazione.

La discussione sul genio diventa, quindi, un campo di battaglia parallelo e di intento analogo a quello della *querelle des anciens et des modernes*,⁴⁸ in cui si fronteggiano i sostenitori dell'imitazione dei classici⁴⁹ e dell'autorità (tra questi possiamo annoverare William Sharpe che nel 1755 pubblica l'opera *A Dissertation upon Genius: Or, an Attempt to shew that the Several Instances of Distinction, and Degrees of Superiority in the Human Genius are not, fundamentally, the Result of Nature, but the Effect of Acquisition*⁵⁰) ed i sostenitori del genio 'creatore' e, quindi, della libertà di pensiero originale, tra cui troviamo Edward Young, con le sue *Conjectures on Original Composition In a Letter to the Author of Sir Charles Grandison* (1759)⁵¹ e William Duff con il suo *Essay on Original Genius* (1767),⁵² argomento ripreso poi anche nella trattazione successiva dell'autore Alexander Gerard, *Essay on Genius* (1774).⁵³

Quella di Duff, a differenza delle altre trattazioni dell'epoca, è un'opera altamente analitica e sistematica, fondamentale per la comprensione della tematica del genio perché in essa si definiranno degli assunti che diventeranno canonici attraverso l'elaborazione che di essa ne forniranno i pensatori romantici: J.G. Hamann, Goethe, F. Schiller, Schlegel, e Kant. Questi, infatti, evidenzieranno in modo ancora più deciso, se non anche esasperato, l'aspetto inventivo – *bildend* – inerente alla categoria. Capitalizzando o anticipando la teorizzazione kantiana, che nella *Critica del Giudizio* (1790) concepisce il genio come ciò che “è da mettere in opposizione assoluta con lo spirito d'imitazione”,⁵⁴ i romantici rimarcheranno l'aspetto originale, creativo ed immaginativo, accomunando però o avvicinando il genio a Dio.⁵⁵ Duff, come vedremo, in pieno spirito empirista vede il genio come

prodotto di una latente predisposizione interna, talvolta anche definita come “divine quality” (D:26), ma che viene attivata soltanto dalle sensazioni esterne.

La trattazione di Duff è chiara ed ordinata, la seguiremo nel suo *design*.

2. – WILLIAM DUFF, IL GENIO “IRREGOLARE”

Duff rende subito ben chiaro che i “natural talents” non possono essere prodotti dell'educazione che può soltanto rinvigorire o indebolire i poteri naturali, ma né distruggerli né produrli (D:4). Il genio è l'elemento vitale di ogni composizione, ed è una “divine quality” (D:26). Se il Genio nelle scienze esplora nuovi campi e produce nuove invenzioni, così nelle arti crea nuovi *designs* e perfeziona prodotti già esistenti. Esso è prerogativa delle poche menti *leader* che, illuminate, penetranti e vaste indicano la via ai loro imitatori (D:5).

Gli “ingredienti” che concorrono a tale risultato sono, in ordine di importanza, “Imagination, Judgement, and Taste” (D:6). La definizione di immaginazione di Duff indica, chiaramente, che egli ha ormai fatto sua tutta la lezione della ‘tabula rasa’ – *in qua nihil est scriptum* – del sistema lockeano e che conferma gli assunti associazionisti della psicologia empirica:⁵⁶

Imagination is that faculty whereby the mind not only reflects on its own operations, but which assembles the various ideas conveyed to the understanding by the canal of sensation, and treasured up in the repository of the memory, compounding or disjoining them at pleasure; and which, by its plastic power of inventing new associations of ideas, and of combining them with infinite variety, is enabled to present a creation of its own, and to exhibit scenes and objects which never existed in nature. (D:7)

Come in Quintiliano, alla cui autorità Duff si richiama, sarà invece precinto del “Judgement” dimostrare la verità, l'utilità e l'importanza delle invenzioni e delle scoperte dell'immaginazione (D:7). Il giudizio funziona da contrappeso contenitivo alla capricciosa immaginazione, una facoltà “rambling and volatile” (D:7-8). Se la facoltà del giudizio metterà in guardia dai possibili errori nel *design* o nell'esecuzione associativa dell'opera, sarà compito del *Taste* sovrintendere invece su certe bellezze peculiari e delicate, in quanto Duff,

traducendo Cicerone, afferma che il gusto valuta e giudica gli oggetti artistici.

In pieno spirito empirista è attraverso il gusto – un “internal power of perception” (D:16) che giudica dei “works of imaginations” (D:16) – che “la ragione è esautorata ed i sensi usurpano la posizione del giudizio” (D:12). Se alla facoltà del gusto spetta, quindi, nelle scienze un ruolo subordinato, esercitato più che altro nell’arte di illustrare in modo retoricamente efficace le scoperte, e questo, benché le invenzioni rimangano comunque opera solo dell’immaginazione (D:17), nelle opere d’arte il gusto è invece pienamente sovrano, perché qui “[s]o much more perfect are the senses than the understanding” (D:12-3). Perciò, se “the man of judgement” ammira ciò che in un’opera vi è di meccanico (proporzioni, regole, disposizione⁵⁷), “the man of taste” è colpito da ciò che solo il Genio riesce a produrre, quelle “uncommon beauties” che costituiscono il “real merit” delle opere d’arte, qui, pittoriche (D:14-5). Perciò l’una è una facoltà logica ed astrattiva in quanto ragiona (*reasons*) delle regole, mentre l’altra percepisce soltanto (*feels*), ma è ben più importante poiché l’opera d’arte è principalmente un “object of sensation” in cui nemmeno “il giudizio più acuto potrà mai sostituirsi alla carenza di una squisita sensibilità di gusto” (D:16). Perciò giudizio e gusto, da Duff talvolta definiti talenti (D:19) o facoltà (D:20), devono cooperare: “entrambe le facoltà devono combinarsi con un elevato grado di immaginazione per comporre la genialità superiore e perfetta” (D:18). Il fatto che Duff insista sulle *sensations* e sulla *uncommonness* come qualità dell’opera d’arte spiega, da subito, la sua collocazione nella diatriba tra antichi e moderni; egli è il portavoce dei moderni che semmai fustiga per il poco coraggio dimostrato con il loro asservimento e conformismo alla tradizione.

Nessuna delle facoltà, se prese a sé, nemmeno l’immaginazione, che comunque gioca il ruolo più importante nella triade (D:22), può produrre “objects of Genius” (D:19). Questi saranno il prodotto di tutte le facoltà unite, poiché “l’immaginazione dona vivacità al giudizio che le conferisce fondatezza e inoppugnabilità: il GUSTO concede ELEGANZA ad entrambe, e deriva da esse PRECISIONE e SENSIBILITÀ” (D:21).

Genio e immaginazione non vanno confusi. Essi non sono, infatti, sinonimi, poiché il genio non si avvale soltanto della *fancy*, tipica dell’*imagination*, ma anche del *judgement*. Opere geniali sono, quindi, l’I-

liade e l’*Odissea* perché entrambe presentano personaggi ben delineati e coerenti, avvenimenti ben scelti e ben disposti, ed il *design* generale dell’opera è regolare e bello “throughout the whole” (D:24).⁵⁸

Con spirito empirista Duff esamina, quindi, l’operato dell’immaginazione che, attraverso i sensi, raccoglie nella memoria i materiali sui quali, successivamente, è il giudizio a lavorare (D:29). Oltre ad identificare l’origine dei procedimenti mentali in fattori esogeni che, attraverso “the ministry of the senses” (D:30), arrivano alla mente, uno strale è lanciato contro l’innatismo del genio bambino che “would incline us to imagine, that such a disposition and talent must have been congenial and innate” (D:30), deduzione che viene screditata dall’imperfezione presente nel *design* delle sue opere che tradisce i difetti di una immaginazione indisciplinata; il genio bambino, inoltre, non mantiene di solito le aspettative che alimenta e, citando Quintiliano, produce del grano maturo soltanto il colore, mancandone la sostanza (D:31).

2.1 – VARI TIPI DI GENIO

Duff passa poi ad esaminare i vari tipi di genio: il genio filosofico è caratterizzato dalla regolarità e dalla chiarezza, unite alla “*acumen ingenii*” (D:34); il genio poetico è un genio dalla fertilità inventiva; il genio per l’eloquenza ha invece capacità combinatoria che esercita su *wildness* e *luxuriance*. A campioni della categoria del genio poetico, oltre a Tasso, Duff, dimostrando la volontà di istituire un canone autotono inglese, cita Milton e Pope.

Secondo Duff, la vivacità e l’ardore dell’immaginazione che contraddistinguono il poeta sono qualità rintracciabili anche nelle altre arti: il pittore utilizza, infatti, le stesse facoltà, ma le traduce in un diverso codice semantico – “the signs only being different by which it is expressed” (D:40) – il che conferma l’operatività del concetto di *ut pictura poësis*. Il legame tra arti sorelle è dato dall’utilizzo comune dell’immaginazione che a poeti e pittori guida la mano “in the design and execution of the whole” (D:41). L’immaginazione è poi anche definita come ingrediente dell’arte musicale.

Il genio architettonico avrà la capacità di combinare *imagination* e *taste*. La *fancy*⁵⁹ disporrà l’utilizzo degli ordini architettonici in un *design* generale, mentre il gusto sovrintenderà alle parti, che saranno com-

binare in modo da determinare la bellezza e la grazia dell'intero. Se questa capacità meccanica dimostra la presenza di un grado minore di genio architettonico, il grado massimo comporterebbe l'ideazione di stili nuovi ed originali, ma Duff si duole dello spirito rinunciatario ed ossequioso degli architetti suoi contemporanei, i quali: "hanno confinato le loro ambizioni allo studio e all'imitazione di quei monumenti del genio tramandati dai loro predecessori, come se fosse impossibile inventare qualsiasi modello superiore o equivalente" (D:41).

2.2 – GENIO, WIT E HUMOUR

Una delle distinzioni più interessanti delineate da William Duff nel suo libro è la differenza tra *genius*, *wit* e *humour*. Tutti questi talenti derivano dall'immaginazione e differiscono tra loro non per qualità ma per grado, cioè per quantità. Se il genio è caratterizzato da una immaginazione copiosa, vivida, ampia e soprattutto plastica, il che permette di inventare e creare, *wit* e *humour* invece non inventano né creano. Le due facoltà associano soltanto sentimenti ed immagini: vivacità e velocità, accompagnate da uno squisito senso del ridicolo, sono le loro caratteristiche peculiari che derivano dalla vivacità della *fancy*, la quale, col suo "combining power of association" è in grado di richiamarle in circostanze corrispondenti (D:48-49), una teoria che ricalca l'associazionismo di Hartley,⁶⁰ ma che anticipa anche Coleridge. La qualità dello *humour* può essere di due tipi: "humour of character" e "humour in writing", esemplari di queste tipologie sono il personaggio di Sir Roger De Coverly di Addison per il primo tipo e *The Rape of the Lock* di Alexander Pope per il secondo (D:50-51). I superficiali "conversation-wits" con i loro "puns, quibbles, and the petulant fallies of a rambling and undisciplined fancy" danno invece esempio di *wit* e *humour* "of the lowest sort" (D:51), poiché "per diventare un uomo di vero ingegno ed umorismo è necessario pensare; un tale faticoso lavoro che la vivacità dei signori di cui stiamo parlando non permette loro di intraprendere" (D:51-52). *Wit* e *genius*, tuttavia, non sempre coincidono, così Swift che non raggiunge le vette del sublime, precinto del genio, non è un genio, come Ossian non è un *wit* (D:53) poiché "the wild and the picturesque (. . .) were the only subjects in which he was qualified to excel." (D:54).

Wit e *genius* risultano uniti soltanto in Shakespeare ed in tempi vicini all'autore in Edward Young, mentre Pope presenta entrambi,

ma a sé stanti. La simbiosi di *wit*, *genius* e di *humour* è, infatti, una condizione particolare e contingente, non universale e necessaria. Se il *wit* inventa personaggi, situazioni, nuovi scenari, e la qualità che lo presiede è l'immaginazione plastica, lo *humour*, che rappresenta modi e cose in modo tale da provocare ilarità, è presieduto da una vivace e associativa *fancy*. Il genio si distingue ancora dal *wit* per la sua moralità: ha infatti idee vivide e vaste, mentre l'ingegno può anche essere superficiale (D:58).

2.3 – IMMAGINAZIONE E TASTE

William Duff passa poi ad esaminare la reciproca influenza di *taste* e *imagination*. Il *taste*, come viene descritto da Duff, è in sostanza ciò che noi oggi definiremmo sensibilità estetica, ed è da Duff così descritto:

that internal sense, which, by its own exquisitely nice perception, without the assistance of the reasoning faculty, distinguishes and determines the various qualities of the objects submitted to its cognisance, pronouncing them, by its own arbitrary verdict, to be grand or mean, beautiful or ugly, decent or ridiculous. (D:64)

Se il senso interno del *taste* è presente in ogni essere e ciò che varia è il grado della sua presenza, le idee poste in essere attraverso i sensi o attraverso la riflessione, variano da uomo ad uomo, diversi infatti sono i responsi di ogni singolo fruitore alla vista, ad esempio, della chiesa di San Pietro a Roma. Se taluni saranno attratti dalle decorazioni, altri ammireranno l'ordine simmetrico e la maestosità dell'intero: una pluralità di appercezione che si manifesterà anche al cospetto degli spettacoli naturali. La differenza quindi, Duff commenta, non risiede nell'organo di senso, ma in questo "internal feeling" (D:67), sensibile al potere trasformativo dell'immaginazione che illumina gli oggetti che contempliamo. La raffinatezza e la sensibilità del gusto, come pure il piacere che esso procura, derivano tutti dall'influsso dell'immaginazione su questo "internal sense" (D:67). Attraverso il magico potere della *fancy*, il gusto è qualificato a discernere le bellezze della natura e delle geniali produzioni artistiche ed a provare sensazioni piacevoli alla loro vista (D:67). Infatti, l'immaginazione:

indugia con delizia su un oggetto piacevole, lo orna con i colori più belli e gli attribuisce mille seduzioni; ogni nuova osservazione aumenta queste attrattive e l'Immaginazione, affascinata dalla contemplazione, è estasiata dalla sua stessa opera creativa. (D:67)

Per Duff, quindi, non solo l'immaginazione presiede alla fruizione estetica degli oggetti, ma è essa stessa a creare l'oggetto attraverso la sua potente abilità associativa ed esemplastica.

Il gusto, a sua volta contagiato dalla *fancy*, contempla con uguale trasporto i suoi oggetti preferiti e per questo acquisisce e migliora la sua sensibilità diventando sempre più suscettibile al piacere e più squisitamente acuto nelle sue reazioni. Quindi, il vero gusto è fondato sull'immaginazione, alla quale deve tutta la sua raffinatezza ed eleganza. Il processo può anche essere inverso, il gusto se non coltivato può diventare scorretto ed indelicato (D:67). Esempi di *false taste* sono per William Duff presenti in alcuni punti dei *Nights Thoughts* di Edward Young, “nelle sue antitesi e nei suoi concettismi che, in gran parte, svalutano la magnificenza di alcuni nobilissimi sentimenti” (D:69). In casi di questo tipo, *justness* ed *accuracy* potrebbero essere acquisite soltanto attraverso un appello alla ragione.

Taste ed *imagination* lavorano, quindi, in sinergia. L'*imagination*, ad esempio, deve *justness* ed *accuracy* alla correttezza del *taste*, perché i voli della *fancy*,⁶¹ se non sono diretti dal giudizio o dal gusto, sono sempre stravaganti “una mera massa confusa, composta di un parti eterogenee e discordanti” (D:70), ed è quindi compito del giudizio disporre ordinatamente i materiali che l'immaginazione ha raccolto (D:71). Il gusto conferirà poi *dignity* ed *elegance* alle varie parti, come pure eccellenza ed accuratezza al tutto. Così l'influsso di *imagination* e *taste* è reciproco. L'immaginazione conferirà raffinatezza e sensibilità al gusto, quest'ultimo impartirà *justness* e *precision* all'immaginazione.

Il genio, se presente in quantità eccelsa, permette di scoprire nuove ed impraticate vie, mentre in quantità minore permette di spiegare sistemi quali quelli newtoniani o di copiare i *cartoons* di Raffaello, come hanno fatto MacLaurin e Strange (D:75). Così anche gli artigiani e coloro che si occupano di arti meccaniche, posseggono sì del genio, seppur in quantità minore rispetto al genio “original”; l'artista geniale, infatti, crea e non copia, in quanto: “lavora procedendo dalla sua immaginazione. Il modello della sua opera deve esistere nella sua mente” (D:75). Sia nelle arti liberali che meccaniche è l'inventiva a caratterizzare la presenza del genio. Si evidenzia qui la

dicotomica visione di Duff, da una parte nel riconoscere all'immaginazione sia un potere associativo, esercitato dalla *fancy* sui materiali raccolti dai sensi, sia attraverso la genialità un più vasto potere creativo autonomo che egli definisce con l'aggettivo *native* (D:86).

2.4 – GENIO SCIENTIFICO E GENIO FILOSOFICO

La trattazione di Duff relativa al genio scientifico e filosofico è rimarchevole per l'aspetto creativo che essa comporta. Duff infatti non manca mai di sottolineare tale prospettiva, che è sia un aspetto della forma di presentazione delle formulazioni scientifico-morali dei filosofi o degli scienziati, ma anche del contenuto: “discoveries in science are the work of imagination” (D:17). Tali studiosi, lo si evince chiaramente, strutturano il loro pensiero in elaborati ed autotelici sistemi che direttamente richiamano alla nostra mente le opere d'arte.⁶²

Il tema fondamentale del saggio è la parte relativa al “genius, which is properly denominated original” (D:85). Con l'aggettivo “original” Duff intende indicare “quel potere autonomo [*native*] e radicale che la mente possiede di scoprire qualcosa di nuovo e originale nei soggetti su cui essa esercita le proprie facoltà” (D:86),⁶³ esso inoltre indica il grado e non il tipo di questi risultati, implicandone, di fatto, il grado massimo.

La disquisizione di Duff a questo punto investe anche la filosofia. Duff considera infatti le fonti delle idee: *sensations* e *reflection*. Sulla scia di Locke, le sensazioni “possono essere definite la fonte originaria della nostra conoscenza”, pur tuttavia talvolta “le idee sono sollecitate nella mente di altre persone da un'altra facoltà, quella del RAGIONAMENTO” (D:87-88). Le persone che hanno idee generate soltanto dalle sensazioni, alla lunga non riescono più a tracciare quelle relazioni e quelle analogie presenti in natura, che sono invece il precinto di coloro che attraverso l'analisi, coordinando immaginazione e giudizio, scoprono “the latent truth of science” e così facendo producono i più nobili monumenti della genialità umana (D:88). L'aggettivo “latent” (D:88), per riferirsi alle verità scientifiche, rivela la dipendenza di Duff dal paradigma finalistico che legge la genialità scientifica come una sorta di attività di disvelamento, *aletheia* di ciò che è già preesistente nella natura – capacità di vedere più che di creare/proiettare – ma, anche una visione attivata attraverso il “work of

imagination” (D:17), frutto del suo potere associativo che attraverso “a creation of its own, discloses truths that were formerly unknown” (D:89). Se le verità siano o meno una qualità ontologica della natura, il genio originale le rivela inventando nuove ipotesi:

The inventive faculty displays itself in Philosophy with great force and extent. It enables the Philosopher, by its active, vigorous, and exploring power, to conjecture shrewdly, if not to comprehend fully, the various springs which actuate the visible system of Nature and Providence; to frame the most ingenious theories for the solution of natural Phenomena; to invent Systems, and to new-model the natural and moral World to his own mind. It is intensely exercised in all this process, as it exerts both a creative and combining power; which by inventing new hypotheses, by connecting every intermediate and corresponding idea, and by uniting the several detached parts of one theorem, rears a fabric of its own, whose symmetry, justness and solidity, it is the business of the reasoning faculty to determine. (D:95-96)

Un’interpretazione questa che ci ricorda la trattazione kantiana di giudizio determinante e giudizio riflettente,⁶⁴ anche se Duff non la sviluppa nell’esito kantiano secondo il quale tale *als ob* dà legge soltanto al giudizio e non alla natura. Kant dirà: inventare è diverso dallo scoprire. Nella *Critica del giudizio*, parlando di Newton, affermerà: “tutto ciò che Newton ha esposto nella sua immortale opera dei principii della filosofia naturale, per quanto a scoprirlo sia stata necessaria una grande mente, si può ben imparare; ma non si può imparare a poetare genialmente, per quanto possano essere minuti i precetti della poetica ed eccellenti i modelli. (. . .) Nel campo della scienza il più grande inventore non è dunque diverso dal più travagliato imitatore e discepolo se non per una differenza di grado, ma è specificamente diverso da colui che la natura ha dotato per le arti belle.”⁶⁵ Il genio filosofico, in Duff, ha primariamente finalità morali, poiché l’osservazione attenta dei fenomeni, dei loro effetti, per rinvenirne poi le cause, deve essere svolta in modo da:

bring in the open light those truths that are wrapped in the shades of obscurity, or involved in the mazes of error, and to apply them to the purpose of promoting the happiness of mankind (D:92),

un ideale che Duff fa coincidere con il metodo socratico.

Se il tipo di immaginazione preposto all’originale genio filosofico è, secondo Duff, caratterizzato da regolarità, chiarezza ed accura-

tezza, le proprietà essenziali dell’immaginazione poetica saranno a queste antinomiche: nobile irregolarità, veemenza ed entusiasmo (D:96). Perciò la visione di filosofi e poeti sarà diversa: il filosofo avrà visione distinta mentre il poeta avrà visione meno precisa, ma più universale.

Il principale ingrediente del genio filosofico sarà, quindi, il giudizio, mentre la provincia peculiare e distintiva di ogni specie di genio è l’inventiva e ciò che presiede a questa è l’immaginazione (D:99). Il giudizio si esprimerà soltanto sull’appropriatezza e sulla verità che l’immaginazione ha prodotto, perché se la ragione non interviene in questo stadio il filosofo formerà geniali, ma stravaganti teorie, sogni di un visionario “ROMANTIC” (D:102) di cui Descartes è esempio (cfr. D:114).

Il campione del genio filosofico è Platone, cifra della fusione di immaginazione, disposizione speculativa e senso morale: i tratti distintivi del genio filosofico (D:104-12). Il rinnovatore e insieme restauratore della conoscenza empirica è Francis Bacon, il genio più “comprehensive and universal” (D:115) di ogni età e nazione, capace di esporre gli errori della filosofia scolastica e di scoprire campi nuovi ed inesplorati attraverso l’introduzione della “experimental Philosophy” (D:116), che si basa sul giusto assioma (D:115) del metodo induttivo, “the method of investigating the causes of the phenomena of nature by certain experiments” (D:115). Tale metodo epistemico è, secondo Duff, l’unico in grado di ottenere la conoscenza della verità, pur non essendo certamente il più rapido (D:101). In Francis Bacon *Imagination* e *Judgment* collaborano alla pari, come cooperano anche in Newton. Esempio di filosofo geniale è Berkeley, il quale, in contrapposizione a Hobbes ed a Spinoza, esclude completamente la materia dal suo sistema filosofico e benché, come Duff afferma, tale ipotesi sia contraddetta dai nostri sensi, essa è teoricamente così ben sostenuta sia dalla ragione che dall’inventiva da far meritare a Berkeley l’appellativo di genio filosofico. È questa un’ulteriore sottolineatura di quanto Duff fosse attratto dalla possibilità di esportare il paradigma estetico-creativo in pieno ambito empirista. Ultimo esponente del genio filosofico è infatti Thomas Burnet, autore di una *Theory of the Earth*, il cui ipotetico ed euristico sistema di formazione del mondo, “surprising, ingenious, and at the same time not improbable” (D:122), Duff non può fare a meno di ammirare quale “production of an inventive and truly creative Genius.”⁶⁶

2.5 – IL GENIO POETICO

Se l'immaginazione del genio filosofico è per Duff, in qualche modo, necessariamente contenuta, nel genio letterario essa è assoluta e sconfinata e la poesia è il campo più vasto e consono all'espressione di un genio originale. "Versification and numbers", infatti, non bastano a produrre poesia genuina più di quanto non bastino le ossa di uno scheletro ad ottenere una figura vivente:

To produce either, a certain vital spirit must be infused; and in Poetry, this vital spirit is INVENTION. (D:125)

L'inventiva raffina le idee derivate dai sensi e si dedica a situazioni, personaggi, simboli e sentimento.

Primo campo inventivo è quello degli avvenimenti (*incidents*) che dovranno essere grandiosi e non comuni (D:128); maestro di tale facoltà è Ariosto. Il secondo campo inventivo è quello relativo ai personaggi; essi potranno essere di tre tipi: reali, eroici o sovranaturali. In tutti i casi i personaggi dovranno essere necessariamente originali e questo costituirà per l'artista lo sforzo più grande, in quanto si tratterà qui di inventare sentimenti, linguaggio e modi d'essere che la ragione dovrà ritenere appropriati (D:130), realistici e decorosi.

Il grado di originalità del genio poetico dovrà comunque, rispetto al genere della commedia, essere massimo nella tragedia e nell'epica. Se infatti queste sono didascaliche, occupandosi di "what WE SHOULD BE", e l'altra è realistica, dedicandosi a "what WE ARE" (D:135), un'immaginazione sublime e creativa sarà necessaria soltanto per il talento epico e tragico, mentre per la commedia, i cui personaggi sono ripresi dalla vita reale, basterà un'immaginazione veloce e vivace, che potremmo definire caratterizzata da *wit*, accompagnata da una profonda conoscenza dell'animo umano. I personaggi eroici, che sono giunti alle vette dell'eccellenza umana, ma che non devono valicare i limiti dell'umanità, saranno i più adatti alla musa epica e tragica. Se la regola della rappresentazione di personaggi gloriosi può anche essere trasgredita nella tragedia, questo non potrà avvenire nel poema epico che sempre dovrà riguardare personaggi virtuosi ed illustri: "models of excellence, which neither observation nor experience could furnish" e che il poeta "has formed in his own mind" (D:137-38).

Il merito del poeta, come pure dell'artista pittorico, sarà valutato tenendo conto non solo dell'esecuzione, ma del *design* e del soggetto scelto (D:134). I personaggi preternaturali "Witches, Ghosts, Fairies, and such other unknown visionary beings" (D:139), esseri "derived from tradition and popular opinion; or (. . .) the children of Fancy, Superstition, and Fear", lasciano ampio spazio all'immaginazione che farà in questi suoi "aerial tours" (D:140) scoperte straordinarie, voli di cui Shakespeare è campione, ma che è campo minato per altri artisti. In questo caso non vi sono infatti *standards* con cui giudicare l'appropriatezza se non quello della tradizione o dell'opinione popolare, recinto della fiaba e governato dalla *fancy* (D:143).

Al terzo campo inventivo appartengono immagini e simboli. Per sopperire alla povertà del linguaggio ordinario, che all'artista appare piatto ed inautentico, lo stile di un autore originale dovrà essere, secondo Duff, figurativo e metaforico. Il ricorso a metafore è, come per Longino e per Quintiliano, da Duff citati, un mezzo per conferire al proprio sentimento un'energia particolare. Se l'uso di "remote analogies" (D: 147) deve comunque essere moderato, il loro utilizzo è un tratto distintivo dell'artista geniale; i poeti dal genio moderato copieranno invece *topoi* già presenti nel codice, come sono state spesso imitate le similitudini di Omero (D:143-48).

Il quarto campo inventivo dell'artista geniale è quello del sentimento. Il genio originale, oltre a nuove immagini, saprà creare anche stati emotivi che saranno sempre, secondo il precetto del decoro, appropriati. Se il genio universale detterà: "the most proper sentiments on every subject, and in every species of Poetry, IN-DISCRIMINATELY", il genio originale troverà il campo a sé più adatto (D:150).

Tra i vari sentimenti, il sublime ed il patetico, tipici dell'epica, sono i più penetranti. Il sublime, in particolare, è la strada del genio, che:

is much more delighted with surveying the rude magnificence of nature, than the elegant decorations of art; since the latter produce only an agreeable sensation of pleasure; but the former throws the soul into a divine transport of admiration and amazement, which occupies and fills the mind, and at the same time inspires that solemn dread, that religious awe, which naturally results from the contemplation of the vast and the wonderful. By dwelling on such subjects, the soul is elevated to a sense of its own dignity and greatness. (D:151-52)

Tale affermazione, volgendo in una direzione ben diversa rispetto all'analisi del sublime di Burke, il cui trattato *On the Origins of the Idea of the Sublime and the Beautiful* era uscito dieci anni prima (1757), anticipa, nelle sue conclusioni, la trattazione del sublime kantiano. Se infatti Burke sottolinea soprattutto la capacità che il sublime ha di destabilizzare il controllo dell'io, attraverso il tumulto prodotto dal timore e dalla paura dettati dalla reazione autoconservativa che il sublime attiva, Kant invece, come chiarito da Giuseppe Sertoli,⁶⁷ ne recupererà pienamente il dominio, un dominio messo qui in luce anche da William Duff. Come in Kant, la mente, per Duff, lungi dall'essere annichilita dallo spettacolo percepito, è portata a riflettere sulla propria capacità di contenerlo e dominarlo.

La dimensione religiosa e morale del sublime è invece una caratteristica delle meditazioni neoplatoniche di Shaftesbury (1670-1713), pensatore che varrà la pena di esaminare, seppur sinteticamente. Shaftesbury, nelle sue *Characteristics of Men, Manner, Opinions, Time* (1711), concepisce la natura come simbolo emblematico del divino artista, che esprime la sua potenza attraverso la "coesione" dell'universo in cui "nessuna (. . .) part[e] è indipendente e tutte invece si rivelano unite".⁶⁸ Vero "man of taste", Shaftesbury si interessò sia all'arte classica che a quella moderna, ma le sue tesi, che fanno capo ad un sentimento morale della bellezza, non sono sistematizzate ed appaiono sparse nella sua opera, un *corpus* da cui trassero ispirazione gli estetologi tedeschi: Herder, Goethe, lo stesso Kant, che probabilmente è debitore a Shaftesbury per il suo concetto di bellezza "disinteressata". Tracce di questo concetto si trovano però anche nella *Epistle to Lord Burlington* (1732), di Pope, che invita all'apprezzamento della bellezza come paesaggio naturale ed antiutilitarario che tanto influsso avrà su artisti quali Kent e Capability Brown, attraverso l'idea delle "pleasing Intricacies" e della "artful wilderness" che Pope teorizza opponendole al concetto di giardino francese, preso a cifra di un "lavish cost".⁶⁹

Nel rifiuto del materialismo di Hobbes e della psicologia empirica di Locke e per la sua predilezione per i platonici di Cambridge, Herbert of Chisbury, Cudworth, Whichcote e More, anche Shaftesbury è da considerarsi neoplatonico, nonostante egli presenti una certa comprensione per il "sentimento" di colui che è sedotto dalla natura ed "entusiasmato dalle (. . .) bellezze del mondo".⁷⁰

Come visto, Shaftesbury sostiene il carattere innato del sentimento morale al quale afferiscono anche bellezza e verità.⁷¹ Egli lega indis-

solubilmente l'arte e il suo godimento alla "Venere morale" e riconosce nell'opera del creatore divino e umano la guida per bellezza e verità: "the beautifying not the beautified is really beautiful."⁷² Il buon pittore e il buon poeta devono, per Shaftesbury, creare opere autoteliche che evitino la varietà della natura, essi infatti: "odiano le minuzie e temono le peculiarità, [un effetto] che farebbe apparire capricciose e fantastiche le figure e i caratteri".⁷³ L'opera bella deve, infatti, "essere un tutto di per se stessa, completa, indipendente, e al tempo stesso grande e comprensiva (. . .) i particolari devono scomparire di fronte al disegno generale, e tutto susservire all'argomento principale".⁷⁴ Il *design* è ciò che cerca anche il virtuoso "vero": colui che agisce senza scopi economici e quindi ricerca nelle opere il bello e il vero, mentre il virtuoso "inferiore" è interessato all'accumulo e alla rarità economica delle opere d'arte.⁷⁵

Tornando però a Duff, il genio incline alla poesia epica, avrà facilità anche nell'inventare e nell'infondere: "PATHETIC (. . .) sentiments" (D:153), moti che istigano passioni basate su una commistione di "pain and pleasure", quasi un'anticipazione della scuola sentimentalista inglese.⁷⁶ Questi sentimenti, come vuole Aristotele, non saranno esito soltanto di circostanze esterne, ma anche effetto dell'animo, ed il poeta, come descritto sia in Orazio che in Pope, che su queste leve ottiene un ascendente sul nostro cuore, a suo piacimento farà nascere in noi e, di volta in volta, tenerezza, pietà, indignazione o ira. La capacità di indurre passioni nel fruitore dell'opera è, anche per Quintiliano, uno degli sforzi massimi del genio retorico e, seguendo Longino, questi effetti per essere pienamente efficaci non devono essere né premeditati né meccanici, ma devono sgorgare dal soggetto e dalla situazione. Tali considerazioni sono per Duff applicabili non solo alla tragedia e all'epica, ma anche ai generi minori, generi in cui il genio si distinguerà sempre per la sua capacità di inventare e condizionare i sentimenti.

Duff procede poi nell'esame di altre proprietà del genio originale; egli sa, per esempio, creare una "vivid and picturesque description" (D:157). Lo scrittore geniale non si interesserà infatti alle bellezze di un "common landscape", ma fisserà lo sguardo "on those delightful and unfrequented retreats, which are impervious to common view" (D:157), perciò le sue descrizioni saranno "peculiar and uncommon" (D:160-61). Come si può ben intuire il passo verso le bellezze "caratteristiche" è qui già intrapreso, perché è dalle bellezze peculiari che si

passerà alle bellezze caratteristiche a cui romanzo e pittura settecentesca⁷⁷ danno spazio. Soprattutto una tale sottolineatura della *uncommonness* è, di per sé, una presa di posizione, quasi neutrale, per la modernità.

Secondo Duff, agli ingredienti particolari ed essenziali del genio originale vanno aggiunte tre qualità che, va specificato, esulano completamente dall'estetica classica: "IRREGULAR GREATNESS, WILDNESS, and ENTHUSIASMS of Imagination" (D:163). Varrà la pena di esaminarle in dettaglio, perché, non a caso, è qui che appare il nome di Shakespeare, richiamato a campione di tali categorie. Infatti, per tutti i critici ed i filosofi che difenderanno le posizioni dei *modernes* sarà Shakespeare a fare da garante.⁷⁸ Ecco, quindi, la descrizione duffiana della *irregular greatness*:

An IRREGULAR GREATNESS of Imagination is sometimes supposed to imply a mixture of great beauties and blemishes, blended together in any work of Genius; and thus we frequently apply it to the writings of Shakespear, whose excellencies are as transcendent, as his faults are conspicuous. Without rejecting this sense altogether, or denying that an original Author will be distinguished by his imperfections as well as by his excellencies, we may observe, that the expression above-mentioned is capable of a juster and more determinate meaning than that just specified. It may, we think, be more properly understood to signify that native grandeur of sentiment which disclaims all restraint, is subject to no certain rule, and is therefore various and unequal (. . .) an irregular greatness of Imagination, as thus explained, is one remarkable criterion of exalted and original Genius. (D:163-64)⁷⁹

Ecco come nel 1790 si esprimerà Kant:

In una cosa che sia possibile solo mediante uno scopo, in un edificio, anche in un animale, la regolarità, che consiste nella simmetria, deve esprimere l'unità dell'intuizione, che accompagna il concetto dello scopo, ed appartiene alla conoscenza. Ma dove dev'essere soltanto intrattenuto un libero giuoco delle facoltà rappresentative (però a condizione che l'intelletto non soffra alcun urto), nei parchi, nelle decorazione delle stanze, nelle suppellettili di lusso, e simili, la regolarità, che si rivela come costrizione, è, per quant'è possibile, evitata; perciò il gusto inglese dei giardini, il gusto barocco nei mobili, spingono spesso la libertà della fantasia fino ai limiti del grottesco, e in questo prescindere da ogni costrizione della regola si vede appunto il caso in cui il gusto nelle fantasie dell'immaginazione può mostrare la sua maggiore perfezione.

Tutto ciò che è rigidamente regolare (che si avvicina alla regola matematica) ha in sé qualcosa che ripugna al gusto: perché non permette d'intrattenersi a lungo nella sua contemplazione, e se non ha espressamente per iscopo la conoscenza o un determinato fine pratico, produce noia. Invece ciò con cui l'immaginazione può giocare con naturalezza e opportunamente, ci è sempre nuovo e la sua visione non diventa fastidiosa.⁸⁰

Dello stesso parere è anche Longino:

Prendiamo uno scrittore veramente bravo e irreprensibile. Non è forse giusto definire, in generale, proprio tale questione: se si debba preferire, in prosa e in poesia, la grandezza con alcuni difetti o la mediocrità di una perfezione sempre a posto e senza cadute?⁸¹

Secondo Duff, per la descrizione di "awful and magnificent scenes (. . .) words are too weak to convey the ardor of (. . .) sentiments" (D:164-65), per cui il risultato sarà talvolta contraddistinto proprio da una irregolare e discontinua grandezza. Duff conclude comunque che, qualsiasi sia la causa per tale fenomeno, "an irregular greatness of Imagination, implying unequal and *disproportioned*⁸² grandeur, is always discernible in the compositions of an original Genius, however elevated, and is therefore an universal characteristic of such a Genius",⁸³ affermazione da lui confermata in nota richiamando l'autorità di Longino. L'irregolarità è, inoltre, la prova di una immaginazione esuberante. Le "lawless excursions" (D:167) dell'*original Genius* sono quindi per Duff del tutto giustificate dai risultati che il genio ottiene.

Anche la "WILDNESS" è una qualità dell'immaginazione (D:168); essa si mostra nelle figure grottesche, nei sentimenti sorprendenti, nelle descrizioni pittoresche ed incantevoli.⁸⁴

L'ultima qualità caratterizzante del genio originale è l'entusiasmo, non nella sua accezione, dice Duff, moderna, secondo cui esso sarebbe "pensato quale prodotto di un'immaginazione turbata e tumultuosa e che si presuppone implichi labilità, superstizione e pazzia" (D:170), ma intesa nel senso etimologico che comporta invece divina ispirazione; chi la possiede infatti "is animated with a kind of DIVINE FURY" (D:171), fusione di "passion and sentiment" che è linfa vitale delle composizioni poetiche e retoriche.⁸⁵

I campi in cui il genio esercita il proprio primato sono: l'allegoria, le visioni o la creazione di creature ideali.

Le allegorie a cui il genio si dedica non sono relative ad accademici “probabili”, quali ad esempio quelle delle Sacre Scritture, quanto, invece, figure pensate con intenti sia didascalici che estetici. L’esempio che Duff riporta è la *Fairy Queen* di Spenser (D:174). Tali composizioni fiabesche si leggono sì per coglierne il portato etico-morale, “but principally for the sake of gratifying that curiosity so deeply implanted in the human mind, of becoming acquainted with new and marvellous events”; il fascino di tali opere risiede nel loro potere straniante: “almeno per il tempo della lettura, ci dimentichiamo del loro statuto fittizio e quasi le immaginiamo reali” (D:174), considerazione che, ancora una volta, sarà Coleridge a cogliere, riformulandola nella sua “willing suspension of disbelief”.⁸⁶ Anche se tali opere fiabesche non sono schiave del criterio di probabilità (noi oggi diremmo realistiche), il grado di libertà concesso alla trattazione non è comunque illimitato, i fatti devono essere: consoni ai personaggi,⁸⁷ coerenti tra loro ed implicare chiaramente la morale alla quale tendono, inoltre, devono essere nuovi e sorprendenti, opera creativa della *fancy* del poeta (D:176).

Il genio domina anche nel campo visionario, campo dove l’entusiasmo è indispensabile per creare esseri tanto inquietanti “that our hair stiffens with horror” (D:177). Anche qui, l’autorità di richiamo è Longino che considera l’introduzione della capacità visionaria nel campo retorico e poetico uno degli interventi artistici più coraggiosi.

Il genio originale, non trovando nel mondo reale meraviglia e novità tali da permettergli di esercitare appieno i suoi poteri, è naturalmente attratto da questo mondo ideale. Il suo successo nel campo della “FICTION” sarà quindi proporzionale al potere plastico che egli possiede (D:179). A confermare tale affermazione, Duff richiama il sistema mitologico pagano che egli considera l’esempio più geniale (D:182) del potere inventivo della mente (D:185) di cui le divinità sono prodotte. Questi esempi confermano a Duff che la “*Eastern manner of writing*”⁸⁸ – la precisazione non è irrilevante e denota la consapevolezza dell’autore della relatività alla quale egli appartiene – abbonda di allegorie, visioni e sogni, di cui si hanno esempi anche nelle Sacre Scritture (D:187).

Come appena visto, nel definire il potere propriamente creativo dell’immaginazione Duff ricorre all’aggettivo “plastic”. È questo aggettivo che forse al meglio esprime il discrimine tra estetica antica ed estetica nuova. Se infatti la creatività antica è imitativa (pensa cioè

di copiare e quindi di decifrare ciò che già è qualità ontologica della Natura) ed è quindi creatività di tipo associativo o meccanico, la creatività che si delinea nel XVIII secolo è vitalistica ed idealistica, essa ammette l’elemento inventivo della mente e quindi considera le proprie elaborazioni, come materiale *ex novo*. L’aggettivo “plastic” sarà riutilizzato da S.T. Coleridge nella sua *Biographia* proprio per caratterizzare la facoltà specifica della *imagination* (primaria e secondaria)⁸⁹ che, a differenza della *fancy*, avrà per l’appunto potere “esemplastico”. Ecco come si esprimerà Coleridge:

‘*Esemplastic*. The word is not in Johnson, nor have I met with it elsewhere.’ Neither have I! I constructed it myself from the Greek words, *εἰς ἓν πλάττειν*, i.e. to shape into one, because, having to convey a new sense, I thought that a new term would both aid the recollection of my meaning, and prevent its being confounded with the usual import of the word *imagination*.⁹⁰

Sempre nella *Biographia Literaria*, nel capitolo XII dove Coleridge porrà *fancy* ed *imagination* tra le più alte facoltà umane, esse verranno così definite: “*imagination, or shaping or modifying power; (. . .) fancy, or the aggregative and associative power*”,⁹¹ delineando così lo spettro delle possibilità entro cui si muove l’operatività dell’immaginazione non solo della sua epoca, ma anche, come Duff dimostra, del Settecento, una distinzione che verrà ribadita da Coleridge, in maniera ancora più analitica, sempre nella *Biographia* al capitolo XIII.⁹²

Come visto, Duff aveva già distinto *fancy* da *imagination* secondo gli stessi parametri. Infatti, *wit* e *humour* si basano su proprietà associative essendo caratterizzati da “a quickness and readiness of *fancy* in assembling such ideas as lie latent in the mind, till the combining power of association, with the assistance of the retentive faculty, calls them forth, by the suggestion of some distant, perhaps but corresponding quality”,⁹³ mentre invece il genio: “is characterized by a copious and plastic, as well as a vivid and extensive *Imagination*; by which means it is equally qualified to invent and create, or to conceive and describe in the most lively manner the objects it contemplates”,⁹⁴ ma talvolta, come già rilevato, usa i due concetti come sinonimi, ad esempio quando attribuisce capacità inventiva al *wit* (cfr. D:58).

Se la poesia offre il campo più vasto per l’esercizio dei poteri della *imagination* e per l’esternazione del genio originale, l’*imagination* può

presentarsi anche in alcune altre *fine Arts*, poiché anche queste, negli esempi di un certo *standard*, presentano: “INVENTION (. . .) the distinguishing ingredient of ORIGINAL GENIUS” (D:188-90). Il grado di inventiva è, quindi, da Duff parificato al grado di originalità del genio (D:190) ed il “nuovo”, benché non espressamente menzionato, diviene nella sua estetica un parametro di valutazione artistica. Conformemente a tale principio, Duff svaluta ciò che in arte è ascrivibile al mero criterio mimetico escludendo “all PORTRAITS in Painting, however excellent, and many DESCRIPTIVE PIECES in Poetry, though copied from nature, from any pretensions to ORIGINALITY, strictly considered” (D:190) poiché queste opere, non presentando elementi di “fiction” (D:190), possono essere considerate soltanto “COPIES of the true ORIGINALS” (D:190-91), mere “RESEMBLANCES of Nature” (D:191) la cui esecuzione non richiede “INVENTION” (D:191). Per trovare il talento inventivo bisognerà, per la pittura, ricorrere ad un genere più nobile, ad esempio, la *history painting* (D:191), per la poesia affidarsi alla creatività.

Se poesia e pittura sono arti affini e perseguono il comune obiettivo della rappresentazione dell’umana natura, la poesia richiede un più alto grado di immaginazione, poiché il poeta deve combinare e disporre oggetti ed eventi non per come appaiono all’osservatore superficiale, ma gravidi di tutte le circostanze, le cause e gli effetti concomitanti che li hanno resi esemplari. Egli deve pertanto unire immaginazione e ragione (D:192-93). A differenza del poeta, il pittore è invece concentrato sull’idea singola alla quale intende dare espressione; solo la pittura storica ammette, nella rappresentazione dei singoli personaggi, un grado di varietà maggiore, tale da richiedere “INVENTION and DESIGN” (D:195). Stranamente Duff sembra però invertire il significato odierno dei due termini: l’inventiva controlla infatti la generale disposizione dell’opera e l’intera sua simmetria, mentre il *design* sovrintende alle pose dei singoli personaggi e alla definizione dei loro caratteri peculiari, ad esempio, l’espressione del volto.

Infine, se il codice del pittore, rispetto a quello del poeta, si avvale della verosimiglianza, esso ha però un limite, spaziale – discrimine sottolineato da Lessing, un anno prima, nel *Laocoonte* – che il poeta non conosce: “an impossibility in the nature of the thing, of giving different and opposite expressions to the countenances of the same person in the same picture” (D:196).⁹⁵ Allo stesso modo “every

possible event, with every possible circumstance, may be described by language, though they cannot be delineated by colours” (D:197).

Un altro campo in cui il genio può dar prova di sé è quello dell’eloquenza, l’arte della persuasione. Anche qui è sempre l’immaginazione che permette all’oratore di percepire il sentimento, a cui poi egli dà voce. Oratori eccelsi sono Demostene e Cicerone che non danno tempo, ai loro allocutori, di considerare le ragioni (*motives*) su cui si regge il loro potere persuasivo (D:212), ma istigano in essi passioni irrefrenabili, frutto non tanto di valutazioni assiologiche, ma di mera strategia retorica.⁹⁶ Duff pare quindi essere pienamente consapevole del portato che i linguisti oggi definirebbero *performative* più che *constative* del linguaggio, dato che per l’eloquenza *dispositio* ed *elocutio* contano ben più che l’*inventio*. Tale capacità persuasiva si riscontra talvolta anche nel critico letterario. Come Duff sottolinea, Longino, quando commenta un passo di un’orazione di Demostene che inveisce contro Filippo il Macedone, “rivals the sublimity of the Orator” (D:213). Altri esempi illustri di sublimità retorica sono la prima orazione di Cicerone contro Catilina, il cui esordio è appropriatamente freddo e spassionato (regola, come Duff sottolinea, con effetto poi trasgredita nella quarta orazione), e l’orazione di Cicerone per l’amico Milo. Secondo Duff, l’eloquenza è invece insufficientemente esercitata dai moderni e, tra questi, egli cita i francesi Bourdaloue e Massillon, mentre i suoi esempi anglosassoni sono invece tratti dai sermoni dello scozzese Dr Fordyce e dal Dr Ogilvie. Se “The English Preachers are, it is certain more distinguished by their JUSTNESS of SENTIMENT, and STRENGTH of REASONING, than by their ORATORIAL POWERS, or talents AFFECTING the PASSIONS. Solicitous more to CONVINCe than PERSUADE” (D:238), questi comunque danno prova di fertilità e forza immaginativa, ad esempio nei sermoni di Seed e Atterbury, pur mancando di “those strokes of passion which PENETRATE and CLEAVE the heart” (D:239). La carenza di capacità oratoria è, secondo Duff, da imputarsi al fatto che i retori moderni ritengono l’uomo una macchina puramente intellettuale, priva di passione e sensibilità. È questo il risultato della filosofia dell’epoca che non considera che l’uomo agisce sempre per passione “in whatever degree his opinions may be influenced by the former [reason]” (D:246). Duff è qui pienamente moderno. Egli infatti riconosce all’uomo un’includibile componente sentimentale e passionale, poco controllabile dalla ragione, sensibile alla

retorica e alla forma dell'espressione, ed una componente razionale e dogmatica, sensibile invece al contenuto. Il genio dell'eloquenza è quindi un giocoliere retorico, un maestro dell'arte eristica, capace di rendere performativo il suo stile, inducendo alle azioni e, questo, aldilà del contenuto di verità espresso nel suo discorso.

Il campo successivo è la musica. Qui vanno distinti i relativi talenti di esecutore e compositore. Se per il primo sono sufficienti un buon orecchio musicale e la pratica, il compositore invece necessita di immaginazione, tramite questa egli combina i vari suoni creando armonie che generano negli ascoltatori delle emozioni, frutto della passione evocata dalla musica. Entra qui in gioco, nuovamente, il principio associativo. L'entusiasmo della passione è il principio ispiratore della musica, il che conferma la massima oraziana che è, per Duff, una regola e che egli così traduce: "Would you have me participate your pain? First teach yourself to feel the woes you feign" (D:250). Il grado di immaginazione necessario all'arte musicale è comunque minore rispetto alle altre arti esaminate, poiché esso è limitato all'udito, a cui deve sottomettersi, mentre nella poesia e nell'eloquenza l'immaginazione è assolutamente libera. Il difetto dei moderni compositori è anche qui, come nell'oratoria, il fatto che essi hanno sottomesso le loro composizioni, per così dire, alla grammatica, rendendole: "pleasing to the ear, rather than affecting to the heart" (D:252-53), tanto da perdere, nel loro rispetto della regola, l'energia e l'eloquenza della passione.

2.6 – IL GENIO ARCHITETTONICO

L'ultimo campo artistico preso in esame da Duff è l'architettura, campo nel quale i moderni, essendosi limitati all'imitazione dell'architettura antica, non hanno prodotto alcun sviluppo inventivo.⁹⁷ La trattazione di Duff a questo punto non può fare a meno di toccare il controverso punto, fin qui omesso ma non per questo assente, della superiorità degli antichi sui moderni.

La questione, come visto, è un passaggio forzato per l'epoca, come anche il testo sul genio precedente a quello di Duff, ma di natura molto meno analitica e puntuale, dimostra. Edward Young, nelle sue *Conjectures upon Original Composition, in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison* (1759), afferma infatti:

Let it not be suspected, that I would weakly insinuate anything in favour of the moderns, as compared with ancient authors; no, I am lamenting their great inferiority. But I think it is no necessary inferiority; that it is not from divine destination, but from some cause far beneath the moon: I think that human souls, through all periods, are equal; that due care and exertion would set us nearer our immortal predecessors than we are at present; and he who questions and confutes this, will show abilities not a little tending toward a proof of that equality which he denies. (. . .)

Must we then, you say, not imitate ancient authors? Imitate them by all means; but imitate aright. He that imitates the divine *Iliad* does not imitate Homer; but he who takes the same method, which Homer took, for arriving at a capacity of accomplishing a work so great. Tread in his steps to the sole fountain of immortality; drink where he drank, at the true Helicon, that is, at the breast of Nature: imitate; but imitate not the compositions, but the man. For may not this paradox pass into a maxim? viz. 'The less we copy the renowned ancients, we shall resemble them the more.'⁹⁸

Ecco come al proposito, dimostrando una più opprimente 'angoscia dell'influenza',⁹⁹ si esprime Duff:

Great veneration is unquestionably due to ancient Genius. The Ancients have indeed been our Masters in the liberal Arts; and their productions deserve our highest commendations: yet let us not shew them a blind and superstitious reverence. Absolute perfection is incompatible with the works of man; and while we regard the works of the Ancients as so perfect, that we despair of excelling them, the consequence will be, that we shall never be able to equal them: the ORIGINAL will always be preferable to the COPY. We have already animadverted on this too servile deference to antiquity; and shall only here remark that this disposition is highly unfavourable to the improvement of any of the Arts: and that a diffident timidity will always prove a greater discouragement, as well as obstruction to Originality of Genius, than presumptuous temerity. The one, in aspiring beyond its sphere, may indeed tumble from its towering height; but the other, cautious and fearful, will scarce ever rise from the ground. (D:254-55),

dando prova del suo orgoglio per il partito moderno.

All'architettura spetta un posto di tutto rilievo nel sistema duffiano poiché "the forms of elegance and gracefulness, of beauty and grandeur, which it is its province to invent, are innumerable" (D:255). Arte di per sé astratta, l'architettura evita naturalmente

l'imitazione e può, a suo piacimento, giocare con le forme e creare nuovi *design*: "A Genius for Architecture truly ORIGINAL, will by the native force and plastic power of Imagination, strike out for itself new and surprising Models in this Art; and by its combining faculty, will select out of the infinite variety of ideal forms that float in the mind, those of the Grand and Beautiful, which it will unite in one consummate as well as uncommon design" (D:256). È all'inventiva, "the insuppressible Impulse of Genius" (D:257), che dobbiamo quindi il *design* delle "stupendous Gothic structures" (D:257).

Gli edifici gotici sono la creazione di geni a cui, secondo Duff, era sconosciuta sia l'architettura greca che quella romana, artisti che hanno tratto libera ispirazione dal Solenne, dal Vasto e dal Meraviglioso. Per Duff, questi edifici presentano le caratteristiche che Burke aveva ascritto al sublime: "that awful, though irregular grandeur, which elevates the mind, and produces the most pleasing astonishment" (D:257). Questa architettura, inoltre, dà prova della capacità inventiva della mente umana a conferma che l'eccellenza in quest'arte non è precinto della sola architettura greca o romana (il canone), "but may be sometimes displayed among a people in other respects barbarous." (D:257-58).

Va qui ricordato che cinque anni prima dell'opera di Duff, nel 1762, erano stati pubblicati due importanti scritti per il revival gotico: il saggio sull'architettura gotica in *Anecdotes of Painting* di Horace Walpole¹⁰⁰ che, oltre a rendere Walpole la figura centrale del medievalismo del XVIII secolo, è il primo tentativo in Inghilterra di redigere un'estetica del gotico, e le *Observations on the Faerie Queen* di Thomas Warton.¹⁰¹ Entrambi gli autori, con l'aggiunta di Thomas Gray, sono citati da Kenneth Clark quali fondatori del revival gotico.¹⁰² Ed il gotico, secondo James Sambrook, è una delle sfaccettature di quell'esotico "cultural eclecticism" che caratterizza il secolo.¹⁰³

A rendere il 1762 l'*annus mirabilis* per il gotico va aggiunta a questi scritti di architettura l'opera di Richard Hurd, *Letters on Chivalry and Romance*, che esce nello stesso anno.¹⁰⁴ L'opera è interessante perché istituisce un parallelo tra il *design* gotico in architettura e il *design* gotico in letteratura, omologando quindi struttura architettonica e struttura poetica, prendendo a dimostrazione della sua tesi *The Faerie Queen* di Spenser, che è per Hurd "a Gothic poem".¹⁰⁵ Implicitamente l'opera decostruisce la supposta validità dello stile classico (universale) e afferma con vigore la superiorità della poesia gotica (locale

e particolarista) sulla poesia greco-romana, rimarcando che quest'ultima non presenta indicazioni per il romanzo cavalleresco che ha leggi estetiche gotiche (leggasi inglesi) tutte sue:

When an architect examines a Gothic structure by Grecian rules, he finds nothing but deformity. But the Gothic architecture has its own rules, by which when it comes to be examined, it is seen to have its merit, as well as the Grecian. *The question is not, which of the two is conducted in the simplest or truest taste: but whether there be not sense and design in both, when scrutinized by the laws on which each is projected.*

The same observation holds of the two sorts of poetry. Judge the *Faerie Queene* by the classic models, and you are shocked with its disorder: consider it with an eye to its Gothic original, and you find it regular. The unity and simplicity of the former are more complete: but the latter has that sort of unity and simplicity which results from its nature.¹⁰⁶

Per cui, avvicinarsi a queste opere con schemi interpretativi classici porterà alla formulazione di errori critici: "Under this idea then of a Gothic, not classical poem, *The Faerie Queene* is to be read and criticized."¹⁰⁷ A motivo della superiorità delle "Gothic manners" Hurd spiega che, benché le passioni, lo spirito e la violenza siano uguali in entrambi gli stili, tuttavia nel gotico è presente "a magnificence, a variety"¹⁰⁸ assente nelle "heroic manners" e, di conseguenza, le fantasie dei bardi moderni non soltanto sono più galanti, ma anche più sublimi, terribili e allarmanti di quelle dei "classic fablers".¹⁰⁹ Gli usi e le superstizioni che essi adottano sono più poetiche in quanto gotiche,¹¹⁰ le opere vanno quindi interpretate, come *The Faerie Queen*, "on these principles", per rinvenirne i meriti secondo chiavi interpretative nuove e non quelle "hitherto attempted",¹¹¹ perché "objection arises from your classic ideas of unity, which have no place here",¹¹² trattasi qui, infatti, di unità diversa: "unity of design and not of action".¹¹³ La *Faerie Queen* infatti non rispetta l'unità d'azione, ma essendo nel suo progetto originale divisa in dodici avventure, pone un problema di relazionalità tra parti di per sé paritarie (l'unità parattica e negoziale) che Spenser risolve "intertwisting the several actions together".¹¹⁴ Se questo è il tratto gotico, il tratto classico, introdotto dalla "violence of classic prejudices",¹¹⁵ forza invece Spenser ad adottare un'altra unità, questa volta guidata da gerarchia interna (la grammatica ipotattica dell'olismo) e che Hurd rinviene nell'utilizzo da parte di Spenser della figura di King Arthur come colui che

“though inferior to each [knight] in his own specific virtue, (. . .) is superior to all by uniting the whole circle of their virtues in himself”,¹¹⁶ una, come Spenser specifica, *affected* “appearance of unity (. . .) in contradiction to his Gothic system”,¹¹⁷ una sovrapposizione di *design* diversi ed antitetici che genera quella perplessità e confusione: “the proper, and only considerable, defect of this extraordinary poem.”¹¹⁸ È quindi questo sovraimposto portato allegorico, legato al criterio interpretativo morale, che mina il portato propriamente narrativo – che potremmo anche definire realistico – connesso invece a “the order of distribution (. . .) governed by the subject-matter” del poema e da Hurd tanto ammirato.¹¹⁹

La metafora utilizzata da Hurd per illustrare lo stile gotico in letteratura è, non a caso, quella del giardino. Egli omologa poesia gotica e “the Gothic method of designing gardening” secondo i principi testé svolti. Se il sistema paesaggistico classico prevede che le “many separate avenues or glades”, seppur anche “distinct from each other” ed ognuna con finalità propria, debbano essere “brought together and considered under one view by the relation which these various openings had, not to each other, but to their common and concurrent centre” in modo da formare un singolo “whole”, è questa, secondo Hurd, una maniera forzata di disporre un paesaggio che non corrisponde ad un “true taste”, di cui forniscono esempio sia la natura stessa che il paesaggista William Kent. La suprema arte della natura, e di Kent che la rispetta, consiste quindi nell’abilità di “disposing his ground and objects into an entire landscape (. . .) in so easy a manner, that the careless observer (. . .) discovers no art in the combination”.¹²⁰ Citando Tasso, Hurd conclude quindi che la finalità dell’opera sarà una naturalezza (non certo priva d’arte), piuttosto che un’artificialità facile ed esibita, dimodoché: “quel, che’l bello, e’l caro accresce à l’opre, L’Arte, che tutto fà, nulla si scopre.”¹²¹

Mirella Billi, nel suo studio sul gotico inglese, evidenzia che la data che segna il passaggio all’interpretazione e ricezione positiva degli stilemi anticlassici del gotico è, all’incirca, il 1730;¹²² Kenneth Clark anticipa i segni del nuovo gusto, caratterizzato dalla sensibilità gotica, in campo letterario, rinvenendoli nella “moda” per Milton e Shakespeare, di cui si fa promotore, tra gli altri, Joseph Addison nel suo *Spectator* (dicembre 1711 e novembre 1712),¹²³ e ritiene che la letteratura possa essere stata il primo tramite alla nuova sensibilità,¹²⁴ una moda a cui si inchina anche il classicista Pope con il suo *Eloïsa*

to *Abelard* (1717).¹²⁵ Il primo teorico di estetica architettonica ad affermare la superiorità dello stile gotico sullo stile classico è però Batty Langley, nelle sue opere del 1742 e 1747,¹²⁶ teorico che, secondo A.O. Lovejoy, riveste un importante ruolo anche nella storia dell’estetica quale precursore del “medievalismo romantico”.¹²⁷ Le caratteristiche tassonomiche del gotico sono riportate nel già citato *Anecdotes of Painting* di H. Walpole, il quale caratterizza tale stile in contrapposizione all’architettura greca. Se alla bellezza razionale greca basta il gusto, per la licenziosità sfrenata del gotico¹²⁸ è necessaria la passione, in quanto essa suscita nell’animo non soltanto ammirazione, ma anche superstizione. Walpole contrappone quindi i due stili in un paradigma binario tra regolarità/irregolarità, che diverrà anche discriminare estetico per il giardino. Se già legato al Sud, come testimonia anche la polisemia del termine “gotico”,¹²⁹ con Pugin, nel secolo successivo, il gotico verrà direttamente legato al cattolicesimo, anche a seguito della conversione di questo studioso.¹³⁰

La fase neogotica iniziale è però in Inghilterra venata da un accento politico ben preciso. Come in letteratura si lega l’origine della libertà inglese alla Grecia, ad esempio nella *Ode to Liberty* e nella *Ode to Simplicity* di Collins,¹³¹ così l’architettura gotica diventa simbolo della Gloriosa Rivoluzione del 1689, rivoluzione che porta in primo piano la democrazia espressa dalla costituzione mista e che verrà poi, in generale, collegata col mondo celtico ed anglosassone, ai Druidi e ad Alfredo il Grande, in contrapposizione al mondo francese, simbolo dell’assolutismo contemporaneo. Il neogotico diviene, quindi, anche l’alveo in cui si coalizzano le orgogliose spinte nazionaliste, perché esso viene caratterizzato come libertà nordica e quindi autoctona, rispetto all’uguale, ma esotica, libertà greco-romana.¹³² È questa una ricerca di origini e radici indigene che si evidenzia anche nelle serie di *domestic tours*, verso il Galles e la Scozia, che contenderanno il primato al *Grand Tour*,¹³³ luoghi che saranno ricercati non soltanto per i loro pittoreschi paesaggi, ma anche per la loro storia locale.¹³⁴

Tornando a Duff, egli analizza quindi un possibile sviluppo per l’arte architettonica: è solo l’unione della “awful Gothic grandeur” con la maestosa semplicità e graziosa eleganza degli edifici greci e romani, la contaminazione, tutta moderna, che potrà esaltare l’originalità del genio.¹³⁵ Duff, ben conscio della rappresentatività dell’architettura e della sua visibilità come iconografica trasposizione del

potere, conclude osservando che se i periodi “uncultured” sono particolarmente favorevoli all’originalità in poesia, l’architettura come anche la pittura richiedono invece gli stadi più evoluti della società, lo splendore monarchico, l’opulenza e l’incoraggiamento dei mecenati.

2.7 – IL GENIO NELLE ETÀ PRIMITIVE

L’ultima parte del saggio di Duff è dedicata ad un’analisi dei periodi storici in generale più favorevoli all’originalità del genio e, con l’affermazione che questi sono i periodi più antichi corrispondenti all’infanzia della società e meno culturalmente raffinati (D:261), Duff si schiera chiaramente a portavoce di un’altra tematica distintiva dell’epoca: il primitivismo. Per tutto il secolo assistiamo, infatti, ad un revival archeologico di autori inglesi che erano stati dimenticati e che ora godono di nuovo lustro. Anche questo fenomeno risulta comprensibile se messo in relazione col movimento coscientemente nazionalista che reclama all’Inghilterra quell’originalità che precedentemente veniva proiettata in paesi “altri”.¹³⁶

Secondo Duff quando arte e scienza si trovano ad uno stadio imperfetto si crea per il Genio un vasto campo di possibilità e di azione. Se le scienze necessitano di un progresso lento e graduale e raggiungono il loro grado massimo di sviluppo nello stadio sociale più raffinato, non così avviene per le arti, dove talvolta sforzi impetuosi raggiungono la perfezione improvvisamente, e questo anche nelle forme sociali di vita più rude (D:262), una peculiarità questa precipua dell’arte poetica. A conferma di questo Duff cita l’*Iliade* e l’*Odissea* di Omero¹³⁷ e *Fingal* e *Temora* di Ossian (D:264).¹³⁸

Il poeta delle età antiche, rispetto ai posteri, dispone dell’intero dominio dell’immaginazione, egli non ha bisogno di competere con rivali e gli oggetti hanno per lui una freschezza che poi, mano a mano nel corso del tempo, attraverso la familiarità, svanisce. Tale integrità produce una vertigine che ispira nel poeta curiosità e sorpresa che Duff paragona all’emozione di Adamo alla vista del Paradiso Terrestre, come descritta in Milton. La descrizione di Duff dell’operato dell’immaginazione è per noi importante, in quanto, pur proiettata sui periodi antichi, esemplifica i concetti estetici nodali del Settecento:

the Imagination astonished and enraptured with the survey of the Vast, the Wild, and the Beautiful in nature, conveyed through the medium of sense, spontaneously expresses its vivid ideas in bold and glowing metaphors, in sublime, animated and picturesque description. (D:267)

La bellezza, come evidente dalla citazione, non è più l’unico canone estetico. L’occhio vede ora anche il vasto e il selvaggio che l’immaginazione, tramite la versione seconda, la rappresentazione artistica, tradurrà in descrizioni sublimi e pittoresche.

La perfezione delle opere dei periodi antichi si fonda sulla semplicità ed uniformità di modi tipica dei periodi “innocenti”. Infatti, secondo Duff, a questo stadio primitivo corrisponde un’originalità e una purezza di sentimenti, di modi e di passioni. Duff riprende qui un luogo comune settecentesco. È infatti in questo periodo – che vede la nascita della dimensione urbana – che si tematizza, quasi a voler esorcizzare la nuova prossemica e le nuove relazioni paratattiche tipiche della città, la figura del “buon selvaggio”. Si indagano le cause per le differenze e le disuguaglianze tra gli uomini, ascritte o a motivi genetico-biologici¹³⁹ o ai diversi processi educativi, al clima, alle opinioni: Diderot parla di “uomo naturale” e “uomo artificiale”, D’Holbach di “uomo selvaggio” e “uomo civile”, e naturalmente Rousseau di “buon selvaggio”.¹⁴⁰ Inoltre, attraverso le nuove scoperte geografiche, si scoprono culture “altre” e più giovani, delle quali si evidenziano innocenza e purezza e che si iniziano ad esaminare per trovare risposte ai propri dilemmi.¹⁴¹

Per Duff il poeta primitivo che descrive le proprie sensazioni descrive in realtà sentimenti corali, una “uniform current” (D:271). Anche i modelli sono gli stessi promossi dai primitivisti: amori genuini, amicizia generosa, imprese guerresche, ed il poeta è appunto amante, amico, ed eroe sincero.

Una causa dell’originalità tipica dei periodi antichi è, per Duff, anche la calma, la quiete e l’agio che si accompagnano alla tranquillità della vita “uncultivated” e alle gioie agresti; infatti la pace indisturbata, le gioie rurali di questo stato primordiale – vera età dell’oro – sono congeniali al poeta. Libero dall’ambizione e dai desideri che rovinano la vita moderna, il genio risulterà originale anche nella mera trascrizione delle proprie sensazioni. Tale era per Duff la vita di Teocrito e quella del poeta pastorale in genere, e la loro età, spesso definita barbara, presentava in realtà innocenza e tranquil-

lità maggiori rispetto ai “more modern and cultivated periods” (D:273).

Il nocciolo del primitivismo duffiano va però rintracciato nell’esame dell’ultimo motivo fautore di originalità. Il poeta primitivo è originale perché è libero dal giogo di regole e limiti imposti dalla tradizione critica e perché manca di quel tipo di conoscenza libresca “sfavorevole alla poesia originale” (D:274), il che non necessariamente implica, aggiunge Duff, tolleranza nei confronti di ignoranza, rustichezza o barbarie. Tale oscurità è un vantaggio poiché “le idee derivate dai libri, cioè le idee altrui, non possono conferire originalità nemmeno per effetto di alchimia poetica” (D:275) e poiché soltanto quelle idee che sono autonome creazioni della mente possono definirsi originali (D:276). Il poeta, quindi, che vuole diventare genio originale, è ripetuto ancora una volta, deve inventare, la tradizione può fornirgli “the groundwork” ma “la sovrastruttura dovrà essere originale” (D:276) e la fonte non potrà che essere “la sua immaginazione plastica” (D:277).

Una vena di malinconia pervasa da ansietà edipica è presente in Duff nella constatazione che “intire Originality” ormai “very rarely happens” (D:277), ma se il destino dei moderni è difficile e soltanto il genio potrà inventare cose nuove, indispensabili saranno l’orgoglio e il coraggio della fedeltà alla propria visione delle cose: assiomi che troveranno un catalizzatore nell’immaginazione e che verso fine secolo si tradurranno nell’universo mitopoietico di Blake.¹⁴² Così, se Virgilio, come anche Tasso e Milton, hanno imitato il “Prince of ancient Poets”, Omero, laddove Milton non avesse avuto tale modello, Duff scrive, egli avrebbe eguagliato il poeta greco, mentre invece “la propensione all’imitazione di un autore tanto eminente, ha represso l’ardore innato della sua immaginazione” (D:279).

Duff è veramente sovversivo nei confronti dell’autorità antica, dalla quale la modernità, se vorrà essere se stessa, dovrà affrancarsi, poiché l’influenza – *exertion* – della “letteratura acquisita dai libri”, legasi il canone e la tradizione, come egli afferma, “non possono in nessun caso essere d’aiuto” (D:280), in quanto la “letteratura (. . .) dei bardi del passato, è sfavorevole all’originalità poetica” (D:280). L’effetto della cultura, ma forse a questo lessema sarebbe bene sostituire autorità, è quello di “ENCUMBER and OVERLOAD” la mente del genio (D:281). L’aiuto che la cultura può dare è “weak”, poiché il genio è “self-taught”. Infatti egli nasce già perfetto (D:281).

L’innatismo quindi è qui precinto soltanto del genio, a lui relativizzato, e non è qualità dell’umanità intera.

Ecco la gerarchia creativa di Duff:

Nature supplies the materials of his compositions; his senses are the under-workmen, while Imagination, like a masterly Architect, superintends and directs the whole. Or, to speak more properly, Imagination both supplies the materials, and executes the work, since it calls into being ‘things that are not,’ and creates and peoples worlds of its own. (D:282)

Se l’*innate treasure* del poeta può soltanto essere intralciato e non arricchito dall’erudizione libresca (D:282), Duff disdegna anche “the fetters of Criticism” poiché il nobile talento non conosce “regola” (D:283). L’apparato critico sistematizzato da Aristotele ha contribuito alla nascita di colui che Duff, con ironica contraddizione di termini, definisce “genio metodico”, il quale “deduce la sua poetica, non dalla sua innata immaginazione, ma dall’accurato studio delle opere di Omero, Sofocle, Eschilo ed Euripide” (D:283). Nell’elenco degli effetti prodotti dalla sottomissione alla poetica antica, Duff annovera il confinare la mente al rispetto di regole artificiali con la conseguente perdita dell’irregolare, ma nobile, coraggio immaginativo e la soppressione del genio, eccellenze sacrificate alla “justness of design, and regular uniformity of execution” (D:284), che per Duff non è più un criterio estetico sufficiente.¹⁴³

Duff corregge poi le sue affermazioni, con una ritrattazione parziale, osservando che tali considerazioni valgono soltanto per il Genio, senza per questo voler discutere della generale funzionalità delle regole:

We are far from intending to disregard or censure those rules ‘for writing well,’ which have been established by sound judgement and an exact discernment of the various species of composition (. . .). On the contrary we profess a reverence for those laws of writing (. . .) and we consider them as what ought never to be violated; though with respect to others of a more trivial nature, however binding they may be upon ordinary Authors, we can look upon them in no other light, than as *the frivolous fetters of original Genius*, to which it has submitted through fear, always improperly, and sometimes ridiculously, but which it may boldly shake off at pleasure; at least whenever it finds them suppressing its exertion, or whenever it can reach an uncommon excellence by its *emancipation*. (D:284-85, enfasi mia)

L'emancipazione dal giogo del passato e dell'autorità è per Duff la base per l'inventiva. Per suffragare le sue tesi egli cita i lavori di Omero ed Ossian, a dimostrazione del fatto che il genio poetico originale raramente appare copioso in ambienti troppo colti (D:286). Unica eccezione è rappresentata da Shakespeare, un Genio "so strangely irregular, and so different from that of every other Mortal, *Cui nihil simile aut secundum*" (D:287) che avrebbe mostrato la stessa eccentricità geniale in ogni tempo e luogo (D:288). Su di lui, per Duff, il contesto ha avuto soltanto un'influenza esigua.

Se, secondo Duff, l'età a lui contemporanea non ha saputo produrre nessun genio poetico perfettamente originale, quale era Shakespeare, essa ha comunque prodotto molti geni eleganti ed esaltati: "YOUNG, GRAY, OLGIVIE, COLLINS, AKENSIDE, and MASON" (D:288). Il motivo per tale vuoto è ancora da ricercarsi nell'epigonismo, nello svantaggio di vivere a posteriori, dopo la stagione dei grandi bardi, e nella diversità, dissipazione, ed eccessiva raffinatezza dei modi moderni (cfr. D:290). Di impedimento al genio poetico sono anche i tratti caratterizzanti della modernità sociale: l'eccessiva attività, l'ardore, la fretta, l'affaccendarsi, osservabili nelle "modern ages" (D:293), come pure l'ambizione, la ricerca del guadagno, dell'onore e del potere. Al vero genio è infatti consona la "rural tranquillity", ai margini di "calumny (...) ambition (...) sensual indulgence" (D:294), vizi, per Duff, tipici della colta gente di città. Duff così conclude la sua trattazione:

though the progress of Literature, Criticism and Civilization, have contributed to unfold the powers and extend the empire of Reason; (...) have had the happiest influence on the Arts and Sciences in general (...) yet the art of original Poetry, to an excellence in which the wild exuberance and plastic force of Genius are the only requisites, hath suffered, instead of having gained, from the influence of the above-mentioned causes; and will, for the most part, be displayed in its utmost perfection in the early and uncultivated periods of social life. (D:296).

3. — EDWARD YOUNG: IL GENIO ANTIAUTORITARIO

Nel 1759, otto anni prima di William Duff, Edward Young trattando della stessa tematica – l'originalità letteraria – annotava, nelle sue *Conjectures on Original Composition In a Letter to the Author of Sir Charles*

Grandison, di non aver visto nulla "hitherto written on it".¹⁴⁴ Rilevando la scarsa originalità nella letteratura a lui contemporanea, egli scrive:

But why are originals so few? Not because the writer's harvest is over, the great reapers of antiquity having left nothing to be gleaned after them; nor because it is incapable of putting forth unprecedented births; but because illustrious examples engross, prejudice, and intimidate. They engross our attention, and so prevent a due inspection of ourselves; they prejudice our judgement in favour of their abilities, and so lessen the sense of our own; and they intimidate us with the splendour of their renown, and thus under diffidence bury our strength (Y:275-76).

Anche Young cerca, in tutto il suo saggio, di emanciparsi dal peso dell'autorità degli antichi che egli sente insormontabile e limitante: "lasciamo che gli antichi ci alimentino, non che ci distruggano (...) perché nulla di originale può nascere sotto un cielo diverso" (Y:276). Se gli antichi saranno sempre i riveriti maestri, ad essi si ricorrerà soltanto quando tale guida sarà necessaria; una situazione assai rara (Y:280). Secondo Young, la differenza tra antichi e moderni non consta in una differenza di capacità, ma in cause esterne: infatti, molti geni non hanno semplicemente potuto emergere (Y:287) per circostanze accidentali e contingenti, legate al proprio paese o all'epoca (Y:287). Virgilio ed Orazio, ad esempio, devono le loro opere (non le loro idee) alla presenza di Mecenate e ad Augusto (Y:286).

Il vero problema risiede però, secondo Young, nell'autolimitazione, "nell'ignoranza della potenziale grandezza della mente umana" (Y:287). Per evitarla, e diventare *auctor*, "one who (...) thinks and composes" (Y:289), Young ricorre a due precetti etici: "conosci te stesso" e "rispetta te stesso". Tener fede a queste due massime permetterà di raccogliere il tesoro che sta nascosto nel proprio animo:

let not great examples, or authorities, browbeat thy reason into too great a diffidence of thyself: thyself so reverence, as to prefer the native growth, of thy own mind to the richest import from abroad; such borrowed riches make us poor. (Y:288-89).

Il pericolo è infatti quello di rimanere arenati nell'eccessivo rispetto dell'antichità, nel ripercorrere le vie tracciate dai grandi con la "veneration of a bigot saluting the papal toe" (Y:289-90).

La via all'originalità passa attraverso il salutare rifiuto dei padri: "if ancients and moderns were no longer considered as masters and

pupils, but as hard-matched rivals for renown; then moderns, by the longevity of their labours, might, one day, become ancients themselves” (Y:296).

Tra i moderni Young consacra alla fama Milton, mentre si scaglia contro le traduzioni dell’imitatore Pope, il quale “chose rather, with his namesake of Greece, to triumph in the old world, than to look out for a new” (Y:294), e contro la degradazione della natura umana di Swift (Y:292). È comunque ai britannici che spetta l’onore di creare qualcosa di nuovo “*of whom little more appears to be required, in order to give us originals, than a consistency of character, and making their compositions of a piece with their lives*” (D:297, mia enfasi), perché tale capacità è già stata dimostrata da esempi illustri: “Bacon, Boyle, Newton, Shakespeare, Milton, have showed us, that all the winds cannot blow the British flag farther, than an original spirit can convey the British fame” (Y:297).

Se la Natura crea soltanto tipi originali, l’imitazione è il grave male che cancella le sue buone intenzioni e che distrugge l’individualismo critico, fa infatti pensare poco e scrivere molto. (Y:285). L’imitazione – “inferiority confessed” – va quindi sostituita con l’emulazione – “superiority contested” (Y:293) – una qualità che ha reso Atene standard di perfezione. L’originalità andrà quindi sempre ricercata in se stessi:

True poesy, like true religion, abhors idolatry; and though it honours the memory of the exemplary, and takes them willingly (yet cautiously) as guides in the way to glory; real, though unexampled, excellence is its only aim; nor looks it for any inspiration less than divine. (Y:294)

Anche la cultura può creare, al vero genio, un problema insuperabile:

Learning, destitute of this superior aid [genius], is fond and proud of what has cost it much pains; is a great lover of rules, and boaster of famed examples: as beauties less perfect, who owe half their charms to cautious art, learning inveighs against natural unstudied graces, and small harmless inaccuracies, and sets rigid bounds to that liberty, to which genius often owes its supreme glory, but the no-genius its frequent ruin. For unprescribed beauties, and unexampled excellence, which are characteristics of genius, lie without the pale of learning’s authorities, and laws; which pale, genius must leap to come at them: but by that leap, if genius is wanting, we break our necks; we lose that little credit which possibly we might have enjoyed before. For rules, like crutches, are a needful aid to the lame, though an impediment to the strong. (Y:279)

I prodotti del genio non solo sono valutati da Young più della cultura: “Learning we thank, genius we revere; that gives us pleasure, this gives us rapture” (Y:282), ma quasi ad essa contrapposti: “Learning is borrowed knowledge; genius is knowledge innate” (Y:283). Il genio è infatti per Young, citando Bacon, “wisdom” (Y:283), esso è in grado di farci comporre senza dover far riferimento alle regole degli antichi (Y:280), rivelandosi qualità innata.

Tenendo quindi conto dell’attacco che tutta la filosofia empirista aveva sferzato contro gli apriori della filosofia platonica, assistiamo qui, come poi in Duff, alla relativizzazione massima dell’innatismo, che viene sì mantenuto, ma soltanto per l’individuo eccezionale, il genio; quasi ad ulteriore dimostrazione del fatto che la conoscenza e la capacità di intervento sulle cose è illuministicamente un prodotto meccanico dell’interazione tra uomo, ambiente, società e cultura, di cui ognuno è, a sua volta, singolarmente responsabile. È questa la formula che chiamerà, come sua logica conseguenza, la necessità della libertà e della democrazia.

Per Young il primato nella gerarchia delle arti spetta alla poesia, arte che egli ritiene più libera della prosa e più ricca di misteri irrisolti che incutono ammirazione (Y:280). L’argomento, come visto, viene ripreso poi da Duff, il quale, da filosofo, ne dà analitica trattazione ed amplia la sua indagine estetica fino a includere pittura, musica e architettura.

Libero dalle regole e dal giogo degli antichi, anche per Young, il campione della modernità è Shakespeare, come Pindaro lo era per gli antichi (Y:280). Shakespeare è infatti un “adult genius” che “comes out of Nature’s hand (. . .) at full growth and mature”, mentre Swift è un “infantine genius” che necessita di “learning” (Y:281). Shakespeare nel Parnaso di Young siede con Pindaro, Scoto e Tommaso d’Aquino. Egli è il genio che non annacqua il suo vino e non si sminuisce perseguendo insulse imitazioni, essendo pienamente se stesso: “Shakespeare gave us a Shakespeare, nor could the first in ancient fame have given us more! Shakespeare is not their son, but their brother; their equal; and that, *in spite of all his faults*” (Y:298, enfasi mia). Shakespeare – nel suo esemplare individualismo – può competere con gli antichi nonostante i suoi errori e, per Young, è merito suo se nei teatri britannici vi è tanto genio quanto ve n’era nel teatro greco (Y:298).

Young accarezza qui un sogno caro ai futuri critici romantici che volevano Shakespeare creatore illetterato: infatti egli è, per Young, il

genio naturale perché non ‘troppo’ colto, a cui egli contrappone Jonson, un imitatore ‘sepolto’ dagli antichi:

Who knows whether Shakespeare might not have thought less, if he had read more? Who knows, if he might not have laboured under the load of Jonson's learning, as Enceladus under Etna? His mighty genius, indeed, through the most mountainous oppression would have breathed out some of his inextinguishable fire; yet, possibly, he might not have risen up into that giant, that much more than common man, at which we now gaze with amazement, and delight. Perhaps he was as learned as his dramatic province required; for whatever other learning he wanted, he was master of two books, unknown to many of the profoundly read, though books which the last conflagration alone can destroy; the book of Nature, and that of man. (Y:299)

Anche Milton avrebbe forse potuto essere più grande se avesse dimenticato un po' della sua cultura, Dryden invece, colto quanto Jonson, manca come questi di gusto (le sue tragedie sono infatti ornate dalla rima¹⁴⁵), ma soprattutto il *pathos* è in lui assente (Y:300), per cui le sue opere raccolgono applausi, ma gli spettatori presentano “dry eyes” (Y:301). Tra i moderni Addison nasconde troppo il suo cuore, abbonda in decorazioni fatali all'arte drammatica, per cui le sue bellezze sbocciano, ma non muovono l'animo (Y:302) e sono, secondo Young, idiosincriche. Shakespeare ed Otway invece sapevano che “l'autore, durante le rappresentazioni, deve essere dimenticato dal pubblico” (Y:304). Comunque Addison ha un genio più ampio, più raffinato, più giudizioso di Pope e Swift: “To distinguish this triumvirate from each other, and, like Newton, to discover the different colours in these genuine and meridian rays of literary light, Swift is a singular wit, Pope a correct poet, Addison a great author” (Y:305).¹⁴⁶ Infatti le composizioni di Addison sono per Young di gusto antico, costruite con i migliori materiali e su vera base classica, anche se peccano comunque di una certa qual troppa eleganza che va a nascondere i sentimenti che le animano. Saranno questi i sentimenti caratteristici dell'età della sensibilità, che, di lì a poco, passeranno in primo piano.¹⁴⁷ Se comunque Addison è grande come autore, per Young lo è ancor più come uomo.

4. – JOSEPH ADDISON: GENIO NATURALE E GENIO IMITATIVO

Interessanti, anche per la loro coloritura nazionalista, sono le considerazioni di Addison sul genio, che vengono formulate nel numero 160, del 3 settembre 1711, di *The Spectator* e che, in sostanza, sono in linea ed anticipano quanto, come abbiamo visto, affermeranno i teorici successivi. La tassonomia addisoniana suddivide la categoria in geni naturali e geni imitativi. I primi sono per Addison prodigi (innati) della natura umana, esempi di questa prima categoria sono Omero, Pindaro e Shakespeare, che producono capolavori senza l'assistenza di arte o di cultura:

Among great Genius's, those few draw the Admiration of all the World upon them, and stand up as the Prodigies of Mankind, who by the mere Strength of natural Parts, and without any Assistance of Art or Learning, have produced Works that were the Delight of their own Times and the Wonder of Posterity. There appears something nobly wild and extravagant in these great natural Genius's, that is infinitely more beautiful than all the Turn and Polishing of what the French call a *Bell Esprit*, by which they would express a Genius refined by Conversation, Reflection, and the Reading of the most polite Authors. The greatest Genius which runs through the Arts and Sciences, takes a kind of Tincture from them, and falls unavoidably into Imitation.¹⁴⁸

Il pericolo quindi per il genio è, semmai, quello di essere: “broken by (. . .) the Rules of Art” (A:61, 228) poiché l'erudizione, se ridotta a precettistica, porta nella direzione dell'imitazione (A:160, 283).

La ricerca di regole, in realtà, nasconderebbe secondo Addison proprio la mancanza di genio, in quanto il conformarsi all'osservazione “of (. . .) what the French call the *Bienseance* (. . .) has been found out of latter Years and in the colder Regions of the World; where we would make some Amends for our want of Force and Spirit, by a scrupulous Nicety and Exactness in our Compositions” (A:160, 284).

Alla seconda classe di geni, non inferiori ai primi, ma diversi per *kind*, appartengono coloro che: “have formed themselves by Rules, and submitted the Greatness of their natural Talents to the Corrections and Restraints of Art” (A:160, 285), dove la scelta terminologico-lessicale di “submitted” e “Restraints” decostruttivamente tradisce l'insofferenza addisoniana all'implicito autoritarismo delle leggi poetiche, anche qui, richiamata attraverso un'allusione alla Francia. Il “great

Danger” che tali artisti imitativi corrono – “among the English Milton and Sir Francis Bacon” – è quello di paralizzare le loro peculiari abilità conformandosi “upon Models”, mentre “[a]n imitation of the best Authors is not to compare with a good Original” (A:160, 285) di cui “the inimitable *Shakespear*” (A:141, 215) è esempio (A:160, 284).

Il sillogismo addisoniano non a caso si conclude con un appello alla libertà che gli inglesi traducono iconograficamente nel loro stile paesaggistico. La metafora che Addison usa per definire i due tipi di genio (originale ed imitativo) è esplicita e dà occasione all’Autore di promuovere il gusto per il pittoresco e il giardino naturale che il genio (inglese) adotterà come suo stile precipuo:

The Genius in both these Classes of Authors may be equally great, but shews it self after a different Manner. In the first it is like a rich Soil in a happy Climate, that produces a whole Wilderness of noble Plants rising in thousand beautiful Landskips without any certain Order or Regularity. In the other it is the same rich Soil under the same happy Climate, that has been laid out in Walks and Parterres, and cut into Shape and Beauty by the skill of the Gardener” (A:160, p. 285).

La citazione va, quindi, letta proprio alla luce della critica inglese nei riguardi del giardino formale o francese, una critica che si farà vieppiù pregnante fino a portare alla rivoluzione del giardino libero o inglese.¹⁴⁹

5. – IL PITTORESCO

Veniamo ora allo stilema forse più caratteristico del Settecento.

Come abbiamo avuto modo di vedere, Duff, caratterizzando come proprietà essenziale dell’immaginazione poetica, oltre alla veemenza e all’entusiasmo¹⁵⁰ (D:96), anche l’irregolarità,¹⁵¹ può essere annoverato tra i primi teorizzatori di questa categoria estetica che avrà fortuna attraverso la teorizzazione concettuale di uno stile – il pittoresco¹⁵² di cui essa diverrà requisito essenziale.

Attraverso l’irregolarità, adottando la terminologia di Wladyslaw Tatarkiewicz,¹⁵³ la “Grande Teoria” dell’estetica europea, che poneva il bello “nelle proporzioni e nell’appropriata disposizione delle parti”, viene in Duff completamente smentita.¹⁵⁴

Il pittoresco diviene categoria estetica in Inghilterra, nel XVIII secolo, proprio per definire l’irregolarità, la varietà e la crudezza di certi paesaggi naturali, associati in Gran Bretagna con i paesaggi delle

British Isles ed in Europa con i paesaggi alpini, in aperta contrapposizione quindi a quei canoni di estetica di paesaggio classico, di norma proposti nel *Grand Tour*.¹⁵⁵ Promotore dell’uso di questo aggettivo prima, sostantivo poi, fu William Gilpin.¹⁵⁶

William Gilpin, Uvedale Price e Richard Paine Knight,¹⁵⁷ codificano e nominano sentimenti già da tempo presenti, come anche William Duff avverte, nell’animo inglese.¹⁵⁸ Di fatto, mettendo in luce ruvidezza, asperità, intricatezza, aspetti non del tutto esemplificati nella dicotomia sublimità/bellezza di Burke, anche se vi è qualche accenno nella trattazione del sublime, gli autori focalizzano su una terza categoria estetica che, a differenza del sublime, è sempre piacevole.¹⁵⁹ Nell’*Essay Upon Prints*,¹⁶⁰ che esce nel 1768 – e forse non a caso appena un anno dopo l’*Essay* di William Duff – Gilpin definisce il pittoresco come bellezza *peculiar*, cioè caratteristica; in *Three Essays* la peculiarità di questo tipo di bellezza sarà analizzata per criteri oppositivi, non ritrovandola egli nelle montagne morbide ma, invece, in rovine e paesaggi oscuri ed irregolari; irregolarità e varietà che Gilpin ritiene ben espressa anche nello stile architettonico gotico, nelle torri in rovina, nei resti di castelli e di abbazie.¹⁶¹ È interessante e significativo, per lo scardinamento dei canoni estetici classici, notare che le scene pittoresche sono tali anche se in sé sono “unable to produce a whole”.¹⁶² L’effetto prodotto dal pittoresco è legato alla novità, alla sorpresa, a quel *deliquium* dell’animo “previous to any examination by the rules of art” che sospende l’operatività dell’intelletto e che seduce alla percezione più che all’analisi, tanto che “The more our taste grows from the study of nature, the more insipid are the works of art”.¹⁶³

L’opera di Gilpin che esemplifica il tipo di paesaggio che induce il sentimento pittoresco è *Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty*,¹⁶⁴ resoconto di viaggi attraverso regioni pittoresche – il Galles, la regione dei Laghi, la Scozia – che diventò sia un manuale di regole per la rappresentazione pittorica del paesaggio che un prontuario di mappature cognitive per l’appercezione del paesaggio che non tarderà a declinarsi anche in repertorio letterario.¹⁶⁵ Con la predilezione per ambienti e soggetti inusuali (ad esempio i vagabondi) Gilpin, Price e Knight ruppero in maniera definitiva con i canoni del neoclassicismo le cui forme ideali (perché serene) vennero, di fatto, rifiutate in favore della rappresentazione di elementi locali, “caratteristici” di un preciso luogo e tempo, più che ispirati dal criterio dell’universalità, un orientamento che favorirà in Inghilterra tutta una

serie di *domestic tours* volti alla scoperta delle attrattive della propria nazione.

Anche il nome di Sir Uvedale Price (1747-1829) è legato al concetto di pittoresco. La sua opera *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful* (1794)¹⁶⁶ è intesa ad integrare le osservazioni espresse dal primo codificatore, appena trattato, il reverendo Gilpin. Il concetto di pittoresco e di “picturesque intricacy” esula nella trattazione di Price dalle categorie del bello e del sublime espresse già da Burke nella sua *Inquiry* (1757), rilevando in esse la presenza di tre qualità, di cui due antitetiche “the two opposite qualities of roughness, and of sudden variation, joined to that of irregularity, are the most efficient causes of the picturesque”.¹⁶⁷ L'*Essay* propone una categorizzazione di elementi naturali (uomo, animali, fiori e piante) ed artificiali (opere d'arte e architettura) analizzate per la maggiore o minore presenza in esse degli elementi del pittoresco.¹⁶⁸ Questi sono individuati nell'irregolarità sorprendente, nella varietà e nella civetteria della natura. Se la bellezza è caratterizzata dalla simmetria e dalla corrispondenza delle parti che producono rilassamento e *complacency*, il sublime dal terrore e dalla tensione prodotta, il pittoresco agisce su curiosità ed eccitazione.¹⁶⁹ L'opera fu fortemente influenzata dal viaggio sul fiume Wye che Price intraprese con il *garden designer* Humphrey Repton (1752-1818) tra il 1790 e il 1791.¹⁷⁰ La poesia di Richard Payne Knight: *The Landscape: A Didactic Poem* (1794)¹⁷¹ è da considerarsi una risposta al saggio di Price, ed è infatti a lui dedicata, invocando gli stessi principi di irregolarità e “wildness” nel “landscape gardening”, in reazione all'arte paesaggista di Capability Brown.¹⁷² Knight, nel suo trattato *An Analytical Enquiry into the Principles of Taste*,¹⁷³ contesta però a Price la concezione del pittoresco come qualità intrinseca della natura, ascrivendola piuttosto ad una particolare predisposizione “associativa” dell'animo del fruitore.¹⁷⁴ Così facendo, di fatto, egli focalizza sulla capacità associativa¹⁷⁵ e pertanto idiosincratca del singolo spettatore¹⁷⁶ spostando, di fatto, le coordinate della leggibilità del mondo dall'oggetto in esame al soggetto esaminatore, il che, implicitamente, decostruisce l'interpretazione univoca. In questa direzione si muove anche l'*Essays on the Nature and Principle of Taste* (1790)¹⁷⁷ di Archibald Alison che, secondo Samuel Monk, definisce la sua appartenenza alla tradizione idealistica del pensiero estetico col riconoscere che “La materia non è bella in sé stessa, ma deriva la sua bellezza dell'espressione della mente”

ed ha il pregio di aver isolato l'esperienza estetica, l'emozione legata al gusto, dalle emozioni semplicemente piacevoli, “sottraendola al caos emozionale del diciottesimo secolo”.¹⁷⁸ È, quella di Alison, una trattazione che influenzerà il movimento romantico.

Tornando a Price, possiamo dire che la sua concezione di pittoresco deve molto anche ai canoni pittorici del tempo, ed egli stesso rileva il suo debito a Thomas Gainsborough, l'artista che dipinse la tenuta di Price a Foxley, nello Herefordshire, ispirata ai principi dell'irregolarità pittoresca. Benché egli individui le sue categorie estetiche nei pittori ammirati in quell'epoca, associando il bello alla pittura di Claude Lorraine, il sublime a Salvator Rosa ed il pittoresco, da lui tanto amato, a Gaspard Dughet, Price non volle relegare il concetto al solo ambito pittorico, infatti, egli è anche ricordato per un trattato di architettura: *An Essay on Architecture* (1798),¹⁷⁹ un manuale di consigli teorico-pratici volti alla diffusione dei principi del pittoresco in tale arte. L'esempio tipico di architettura pittoresca è, per Price, Blenheim Palace, di Vanbrugh, che egli paragona alle rovine di Paestum.¹⁸⁰

L'interpretazione o ricezione della natura secondo la cornice pittorica esemplificata da Salvator Rosa, Claude Lorraine, Gaspard Dughet (detto Poussin) e Nicolas Poussin, la cui eredità sarà magistralmente raccolta dal pittoresco Piranesi, è rintracciabile anche nelle varie guide dell'epoca, quale ad esempio la guida al Lake District di Thomas West che descrive Coniston come esempio dei “tocchi delicati di Claude”, Windemere come luogo di “nobili vedute” à la Poussin, e Derwent Water come esemplificazione delle “stupende idee romantiche di Salvator Rosa”.¹⁸¹

Il pittoresco rivela, quindi, la rivoluzione della percezione epistemica settecentesca. Da aggettivo sussunto al bello (W. Gilpin), il pittoresco si fa categoria estetica oggettivamente rilevabile nella fattualità (U. Price), per essere definito, alla fine del secolo, mera proiezione idiosincratca dello spettatore (R.P. Knight). Tali passaggi sottolineano in modo evidente la caduta del paradigma olistico, il riferimento ad un'autorità esterna all'uomo, per inaugurare l'autorità laica dell'interpretazione soggettiva – peraltro già presente nell'assunto protestante del libero esame del testo biblico – che avvia quel vasto processo di secolarizzazione e disincanto che investe le modalità epistemiche e, conseguentemente, i codici della rappresentazione mimetica.

NOTE

1. La scuola di Cambridge nel corso del Seicento aveva attratto quegli intellettuali che, ribadendo nozioni neoplatoniche, attaccavano il determinismo hobbesiano e il meccanicismo di Descartes. Cfr. S.I. Mintz, "The Motion of Thought", in C.A. Patrides, R.B. Waddington (a c. di), *The Age of Milton. Backgrounds to Seventeenth-Century Literature*, Manchester U.P., Manchester 1980, pp. 138-65.

2. Con il termine rinascimentale si intende la conservazione di un patrimonio culturale, in realtà, medievale. Nonostante la consapevolezza di un cosmo ormai "copernicano", il Rinascimento, quello inglese in particolare, si mostra quanto mai restio ad abbandonare la cosmologia tolemaica.

3. La formulazione più completa della teoria si trova in A.O. Lovejoy, *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Harvard U.P., Harvard 1936. Si veda inoltre lo studio di E.M.W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, Penguin, Harmondsworth 1981 [1943], p. 18: "a picture of immense and varied activity, constantly threatened with dissolution, and yet preserved from it by a superior unifying power".

4. La complessa disposizione delle sfere angeliche in ordine ascendente fino a Dio era ispirata a Dionigi di Alicarnasso ed aveva goduto del massimo favore in età medievale.

5. È sempre l'emozione irrazionale a destare paura. Si veda ad esempio la distinzione tra elezione e passione in Henry Home (Lord Kames): "An internal motion or agitation of the mind, when it passeth away without desire, is denominated an emotion: when desire follows, the motion or agitation is denominated a passion", in *Elements of Criticism*, Routledge/Thoemmes, Wiltshire 1993 [1762], vol. 1, p. 41, e in generale il cap. II. In ambito inglese va ricordata la difesa di passioni e vizi di B. de Mandeville nella sua *The Fable of Bees, or Private Vices, Public Benefits*, op. cit., ed i suoi lavori sulle passioni, a cui risponde Francis Hutcheson con la sua *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, di cui parte del sottotitolo recita: *In Which the Principles of the late Earl of Shaftesbury are Explain'd and Defended, against the Author of the Fable of the Bees: And The Ideas of Moral Good and Evils are establish'd, according to the Sentiments of the Ancient Moralists*, Georg Olms, Zürich 1990 [1725], e soprattutto con *An Essay on the Nature and Conduct of the Passions and Affections*, Georg Olms, Zürich 1990 [1728]. Hume invece nel suo *Treatise of Human Nature*, Clarendon, Oxford 1965 [1789], libro II, III, 3, p. 415 aveva affermato: "Reason is, and ought only to be, the slave of the passions, and can never pretend to any other office than to serve and obey them", che però, a ben guardare, non è così irriverente come potrebbe apparire, ma leggibile come un'analisi volta ad elucidare logicamente tali aspetti reconditi dell'animo umano. Locke nel suo *Essay Concerning Human Understanding*, op. cit., II, XX, 3, p. 216, afferma: "Pleasure and pain and that which causes them (. . .) are the hinges on which our passions turn: and if we reflect on ourselves and observe how these, under various considerations, operate in us; what modifications or tempers of mind, what internal sensation (. . .) they produce in us, we may thence form to ourselves the ideas of our passions". Si veda inoltre la "Dissertation on the Passions" di D. Hume, in *Essays and Treatises on Several Subjects*, A. Miller, London 1756, vol. II, pp. 139-66.

6. A. Pope, "An Essay on Man", in Herbert Davis (a c. di), *Pope. Complete Poetical Works*, O.U.P., Oxford 1983 [1966], vv. 236-50, p. 248. Per la continuità di visione tra Rinascimento e Settecento cfr. il brano sopra riportato con il discorso di Ulisse in Shakespeare, *Troilus and Cressida*, Arden, Routledge, London 1991, I, III, vv. 85-126.

7. Cfr. B. Willey, *The Eighteenth Century Background*, op. cit., cap. III.

8. Che il tutto sia maggiore delle sue parti è, ad esempio, secondo Marsilio Ficino una forma comune ed innata alla mente umana (cfr. *Teologia platonica*, a c. di M. Schiavone, Zanichelli, Bologna 1975, XI, 3).

9. A. Pope, "An Essay on Criticism", in *Pope. Complete Poetical Works*, op. cit., vv. 243-46, p. 71.

10. *Ibidem.*, vv. 233-35, p. 71.

11. A. Pope, "An Essay on Man", III, vv. 7-26, in *Pope. Complete Poetical Works*, op. cit., p. 259.

12. Cfr. Basil Willey, *The Eighteenth Century Background*, op. cit., cap. III.

13. Lord Shaftesbury, "Soliloquy or Advice to an Author", in *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, II ed. 1714, II, 404; I, 207, così citato da James Sambrook, op. cit., p. 126.

14. Cfr. ad esempio il saggio "Sensus Communis" in *Sämtliche Werke*, a c. di G. Hemmerich, W. Benda, Frommann-Holzboog, Stuttgart 1981, I, 3, pp. 4-129, dove egli dichiara la coincidenza di bellezza e verità.

15. Walter J. Bate, "Premesse classiche e neoclassiche", in Viola Papetti (a c. di), *Il Neoclassicismo*, Mulino, Bologna, 1989, pp. 51-52 e p. 55. A. Pope nel suo "Essay on Man", in *Complete Poetical Works*, op. cit., dirà: "The general ORDER, since the whole began, // Is kept in Nature, and is kept in Man." (vv. 170-71).

16. M.H. Abrams, op. cit., pp. 14-21.

17. Da Charles Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, citato da M.H. Abrams, op. cit., p. 13.

18. Penso, ad esempio, all'operato di Keplero che si dedica alla ricerca dell'ordine matematico espresso nell'universo divino, alla simmetria delle parti dell'universo di Copernico che cerca di imporre una logica scientifica al suo rifiuto del simbolico universo tolemaico, alla forza gravitazionale di Newton che egli riconosce, per la sua genesi, opera di Dio (cfr. Isaac Newton, *Philosophiae naturalis principia mathematica*, a c. di A. Koyre, I.B. Cohen, Cambridge U.P., Cambridge 1972 [III ed. 1726]), o all'affermazione di Locke per il quale "The Works of Nature everywhere sufficiently evidence a Deity". Cfr. P.M. Rattansi, "The Scientific Background", in C.A. Patrides, R.B. Waddington (a c. di), op. cit., pp. 197-240, e l'esame della "physico-theology" di Basil Willey nel II cap. di *The Eighteenth Century Background*, op. cit., pp. 27-42.

19. M.H. Abrams, op. cit., p. 17. In tal senso la metafora stilistica dell'armonia è costituita dal distico eroico che, come afferma Jack Lindsay in "L'analisi della bellezza": "è la perfetta espressione estetica di una siffatta visione della vita. Essa si basa sulla concezione meccanicistica di Newton cui segue l'assioma che ad ogni azione corrisponde una reazione uguale e contraria.", in Viola Papetti, op. cit., p. 303.

20. Walter J. Bate, "Premesse classiche e neoclassiche", in Viola Papetti, op. cit., p. 59.

21. J.H. Hagstrum, "L'analogia fra le arti", in Viola Papetti, *op. cit.*, pp. 125-45.
22. *Ibidem*, p. 127.
23. Citato in P.A.W. Collins, "Shakespeare Criticism", in Boris Ford, *The New Pelican Guide to English Literature*, vol. IV, Penguin, Harmondsworth 1984 [1982], p. 376.
24. A. Pope, "An Essay on Criticism" in *Pope. Complete Poetical Works*, *op. cit.*, v. 140.
25. *Ibidem*, v. 155.
26. *Ibidem*, v. 158.
27. *Ibidem*, v. 145-50.
28. *Ibidem*, cfr. v. 144 e v. 153.
29. P.A.W. Collins, "Shakespeare Criticism", *op. cit.*, p. 383.
30. Citato da P.A.W. Collins, in *Ibidem*, p. 384, riprendendo la "Preface" di Pope alla sua traduzione della *Iliad* (1715).
31. A. Lovejoy, "'Natura' come norma estetica", nel suo *L'albero della conoscenza*, *op. cit.*, pp. 105-114.
32. Si vedano le opere di Thomas Gray, Edward Young, Horace Walpole William Beckford. Si veda anche di Nathan Drake, *Literary Hours or Sketches Critical and Narrative*, Burkett, Cadell, Davies, Sudbury 1800 (2 voll.).
33. R. Wellek, "Il neoclassicismo e le nuove tendenze", in Viola Papetti, *op. cit.*, pp. 99-101.
34. J.H. Hagstrum, *op. cit.*, p. 130.
35. *Ibidem*, p. 133.
36. *Ibidem*, p. 135.
37. Samuel Johnson, "The History of Rasselas, Prince of Abyssinia", in *The Norton Anthology of English Literature*, vol. II, Norton, New York 1986, p. 2334.
38. J.H. Hagstrum ritiene differenti le due concezioni, cfr. *op. cit.*, p. 137.
39. *Ibidem*, p. 144.
40. Questo pur anche tenendo conto degli studi neostoricisti dedicati al periodo, quale ad esempio quello di Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, University of Chicago Press, Chicago 1980, studi che interpretano il testo come campo di tensioni politico-culturali, e non quale cifra di una interpretazione astorica. Si veda anche R. Wilson, R. Dutton (a c. di), *New Historicism and Renaissance Drama*, Longman, London 1992.
41. Walter J. Bate, in Viola Papetti, *op. cit.*, p. 49.
42. *Ibidem*, p. 50.
43. Cfr. Arnold Lunn, ed., *The Englishman in the Alps*, O.U.P., Oxford 1927, e Marjorie Hope Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*, Norton, New York 1963 [1959].
44. Cfr. D. Defoe, *A Tour Through the Whole Island of Great Britain*, Dent, London 1962 (2 voll.), i *tours* di Gilpin citati in I:5 del presente lavoro, R.W. Chapman (a c. di), *Johnson's Journey to the Western Islands of Scotland*, O.U.P., London 1970. Si veda inoltre L. Camaioni Conti, *The Poems and Letters of John Keats's Northern Tour*, Europrint, Milano 1996.
45. Si noti l'interessante dialogo riportato da Walter J. Bate, *op. cit.*, pp. 52-53, tra Johnson, Boswell, Monboddo e tratto dal *Tour to the Hebrides* di Boswell: "JOHNSON: '[. . .] apprezzo la biografia, perché ci offre qualcosa che

è vicino a noi . . .'. BOSWELL: 'Ma nel corso della storia generale, troviamo il costume. Nelle guerre si vede il carattere della gente, la sua umanità, e altri particolari'. JOHNSON: 'Sì, ma allora bisogna considerare tutti i fatti per ricavarne questo, ed è molto poco quello che si ricava'. MONBODDO: 'Ma è quel poco che rende preziosa la storia'. A testimonianza di come tale aspetto investa ancora anche l'estetica postmoderna mi permetto rimandare alla mia trattazione "Il postmodernismo: la riscrittura ironica del doppio senso", in Y. Bezručka (a c. di), *Tra passato e futuro. Assaggi di teoria dell'architettura*, Autem, Trento 1995, pp. 85-111.

46. Significativo è che nel periodo tra il 1709 e il 1765 vengano stampate 8 edizioni delle opere di Shakespeare.

47. Per le varie accezioni legate al lessema si veda l'*Oxford English Dictionary* che riporta sette connotazioni principali ed altre accessorie.

48. Testi fondamentali per la *quarrel* in ambito anglosassone sono: Sir William Temple, *Miscellanea, Part II*, Simpson, London 1692 [1690], strenua difesa degli antichi che darà il via ad una serie di *pamphlets* sulla stessa tematica e, in risposta a questo, in difesa dei moderni, William Wotton, *op. cit.*, inoltre di Jonathan Swift, che era stato segretario di Temple, *The Battle of the Books*, *op. cit.*, pubblicata nel 1704, ma scritta nel 1697, e *A Tale of a Tub* (1696), entrambe ripubblicate in *A Tale of a Tub; The Battle of the Books; The Mechanical Operation of the Spirit*, Fraser, London 1970. In ambito francese si vedano Bernard Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes. Digression sur les anciens et les modernes*, a c. di Robert Shackleton, Clarendon, Oxford 1955, e Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*

49. Questo naturalmente non soltanto in Inghilterra, in Francia di Claude-Adrien Helvétius esce, nel 1758, l'opera *De L'Esprit*, Fayard, Paris 1988.

50. William, Sharpe, *A Dissertation upon Genius*, C. Bathurst, London 1755, ripubblicato dall'editore Delmar, New York nel 1973. Nel 1750 era però già apparso il *pamphlet*: *Some Occasional Thoughts on Genius with an apology for so long deferring the publishing of Observations in the art of painting, printed for the author, London 1750*, ad opera di George Allen, disponibile in microfilm da Research Publications, Woodbridge, Conn. 1986.

51. Edward Young, "Conjectures on Original Composition", *op. cit.*, pp. 189-90, d'ora in poi richiamato nel testo con Y e numero di pagina.

52. William Duff, *Essay on Original Genius*, *op. cit.*, d'ora in poi richiamato nel testo con D, numero di pagina e, se in italiano, da me tradotto.

53. Alexander Gerard, *Essay on Genius*, W. Creech, Edinburgh 1774, ripubblicato a c. di Bernhard Fabian, W. Fink, Monaco 1966. Gerard insisterà però sulla dipendenza delle arti dal "grande archetipo" la Natura, cfr. pp. 128, 395, 397, che verrà da queste "copiato".

54. Cfr. I. Kant, *Critica del giudizio*, tr. it. di Alfredo Gargiulo, Laterza, Milano 1989, [1790] § 47, p. 167.

55. L'oscillare tra la dimensione umana e divina è il filo conduttore dello studio di Giampiero Moretti, *Il genio*, Mulino, Bologna 1998, che pone tale categoria nel solco della "storia dell'Occidente quale storia dell'affermarsi della soggettività", p. 11. Sulla tematica del genio si veda inoltre Elio Franzini, *op. cit.*, pp. 97-105.

56. Anche l'altro teorico della genialità, Alexander Gerard, nel suo *Essay on Genius* (1774), *op. cit.*, basa il suo studio sugli stessi assunti, derivando

l'origine delle opere d'arte nella capacità organizzativa e associativa di immagini provenienti dai sensi.

57. Il concetto è ribadito poco oltre: il giudizio discerne "regularity, justness, and uniformity of design" come pure "propriety of sentiment and expression" (D:18, enfasi mia).

58. Di come l'idea di *design* fosse di difficile collocazione all'interno della filosofia neoatomista del XVIII secolo dà conto M.H. Abrams, *op. cit.*, cap. VII, pp. 156-83.

59. Duff in questo caso sembra usare *imagination* e *fancy* come sinonimi. La distinzione canonica tra le due qualità sarà focalizzata da S.T. Coleridge nella sua *Biographia Literaria*, Dent, London 1956 [1817], dove la prima sarà capacità organica ed esemplastica, l'altra meccanica, ma è, seminalmente, già anticipata in Duff (cfr. D:48). Con l'introduzione dell'analogia organica Coleridge sovvertirà gli assunti dello psicologismo del XVIII secolo ritenendolo uno, seppur anch'esso fondamentale, dei vari processi creativi della mente.

60. Secondo David Hartley (*Observations in Man, his Frame, his Duty and his Expectations*, S. Richardson, London, 1749, 2 voll.), i pensieri complessi sono riconducibili a sequenze elementari di impressioni sensoriali secondo un procedimento di causa-effetto.

61. Abbiamo qui un altro esempio di come per William Duff i due termini siano sinonimi, mentre talvolta sono distinti: l'immaginazione come potere esemplastico attinente alla "conception", la fantasia come potere relativo alla "extensive combination of ideas" (D:59).

62. Della vicinanza di scienza e arte e dei loro modelli di creatività olistica Aristotele nella *Metafisica* (XIII, 3, 1078a 32-b1) scrive: "errano coloro i quali affermano che le scienze matematiche non dicono nulla intorno al bello e intorno al bene [. . .] Le supreme forme del bello sono: l'ordine, la simmetria e il definito, e le matematiche le fanno conoscere più di tutte le altre scienze" (tr. it. di G. Reale, Rusconi, Milano 1982, p. 535), e nella *Poetica*: "ciò che è bello lo è in grandezza e in disposizione, perciò un bell'animale non può essere estremamente piccolo [. . .] né estremamente grande [. . .] perché non si può averne una visione simultanea, ma chi guarda perde di vista l'unità e l'interesseza." (tr. it. di D. Lanza, Rizzoli, Milano 1987, 50b-51a, p. 143). Si vedano anche le trattazioni più recenti di Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago U.P., London 1962, e di G. Boniolo, P. Vidali, *Filosofia della scienza*, Mondadori, Milano 1999, che affermano: "La scienza non è più il dominio della verità definitiva [. . .] è uno spazio umano d'indagine del mondo" (p. xvii).

63. L'aggettivo *native* indica l'autonoma origine della genialità intesa, non come ispirazione dalla divinità (cfr. *Ione* 533e di Platone), ma come 'arte' dell'individuo geniale. È significativa, comunque, la cura che Duff pone a non usare l'aggettivo "innato".

64. I. Kant nella *Critica del Giudizio*, "Introduzione", § IV, pp. 18-20, distingue fra giudizio derivativo e giudizio creativo-prescrittivo.

65. *Ibidem*, "Introduzione", § IV, pp. 18-20.

66. L'opera che Duff ammira è la *Telluris theoria sacra* di Thomas Burnet pubblicata a Londra nel 1680, una riedizione recente è *The Sacred Theory of the Earth*, Centaur Press, London 1965, con una introduzione curata da Basil Willey, opera ammirata da Newton che nel 1681 scrive una lettera di lode a

Burnet, riportata in Paolo Rossi, in *I segni del tempo. Storia della terra e storia delle nazioni da Hooke a Vico*, Feltrinelli, Milano 1969, p. 91, che esamina anche l'importanza teologica ed estetica dell'idea di Burnet di mondo come "grande rovina", pp. 54-62 e pp. 89-100.

67. Si confronti l'introduzione di Giuseppe Sertoli a E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a c. di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 1987 (1985), pp. 9-40.

68. Shaftesbury, A.A. Cooper, "I moralisti" in M.M. Rossi, *op. cit.*, vol. I, p. 341. Se la natura è simbolo emblematico, essa farà parte della "verità poetica" o "verità grafica" che Shaftesbury distingue dalla "verità narrativa" o storica, a cui egli, di fatto, la sottrae; si veda "Sensus Communis", in *ibidem*, p. 331.

69. Cfr. A. Pope, *Complete Poetical Works*, *op. cit.*, pp. 314-21. Su Shaftesbury si veda L. Formigari, *L'estetica del gusto nel Settecento inglese*, *op. cit.*

70. Cfr. Shaftesbury, in M.M. Rossi, *op. cit.*, vol. I, pp. 395 e 394.

71. Cfr. Shaftesbury, A.A. Cooper, "An Inquiry Concerning Virtue, or Merit", in *Sämtliche Werke*, a c. di G. Hemmerich, W. Benda, Frommann-Holzboog, 1989, II, 2, pp. 24-315.

72. Cfr. Shaftesbury, A.A. Cooper, *Characteristics*, *op. cit.*, p. 404, oppure in M.M. Rossi, *op. cit.*, vol. I, p. 383, si vedano inoltre le pp. 352 e 353.

73. E. Franzini, *op. cit.*, p. 73.

74. Shaftesbury, "Sensus Communis", in M.M. Rossi, *op. cit.*, vol. I, p. 329.

75. Sulla figura del virtuoso si veda Morris R. Brownell, *Alexander Pope and the Arts of Georgian England*, Clarendon, Oxford 1978, pp. 1-2. In *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times*, è detto: "to be a virtuoso (so far as befits a gentleman) is a higher step towards the becoming a man of virtue and good sense than the being what in this age we call a scholar" (A.A. Cooper, Earl of Shaftesbury, *Characteristics*, *op. cit.*, I, p. 92).

76. Per il sentimentalismo e l'evoluzione della figura del *man of feeling* si vedano i libri di Gemma Persico, *Ascesa e declino dell'uomo di sentimenti. Saggio su Mackenzie, Godwin, Peacock*, Adriatica, Bari 1996, e la sua introduzione a Henry Mackenzie, *L'uomo di sentimenti*, a c. di Gemma Persico, Casanova, Parma 1996.

77. Penso in particolare ad alcune tele di Thomas Gainsborough dedicate alla vita di provincia della East Anglia nella quale era nato, ma ancor più alle incisioni di William Hogarth che possono considerarsi un emblema della nuova percezione estetica del secolo, ad esempio "Orgy", III incisione di *The Rake's Progress* (1734), o le sue composizioni antieroeiche di cui un buon esempio è *O the Roast Beef of Old England! (Calais Gate)* del 1748, cfr. Sean Shesgreen, *Engravings by Hogarth: 101 Prints*, Dover, New York 1973, p. 30 e 72.

78. Alla centralità estetica di Shakespeare è dedicato il cap. II.1 del presente lavoro.

79. L'opera del genio non è quindi valutabile facendo riferimento all'idea di perfezione. Burke aveva dedicato la Parte III, sezione 9, della sua *Inquiry*, che significativamente titola "Perfection not the Cause of Beauty", alla demolizione dell'idea "that perfection is the constituent cause of beauty". Cfr. E. Burke, *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Dove, London 1827 [1757], p. 105, opera d'ora in poi richiamata con B.

80. I. Kant, *Critica del Giudizio*, op. cit., p. 89. Va comunque tenuta presente, in questo caso, la distinzione kantiana tra bellezza vaga o libera e bellezza aderente, quest'ultima soggetta al suo scopo.

81. Pseudo Longino, *Il Sublime*, Aesthetica, Palermo 1992 [1987], p. 58.

82. Anche Burke dedica ben quattro sezioni della sua *Inquiry* a stabilire che la proporzione non è la causa della bellezza. Cfr. Part III, sez. 2-5, B:84-98, parte in cui egli ridimensiona la *proportion* a mera "complete, common form".

83. D:166, enfasi mia.

84. *Wildness* sarà un concetto che avrà grande fortuna. Esso diventerà il termine chiave nella lettura settecentesca del *landscape garden*, si veda la parte ad esso dedicata in I:5 del presente lavoro.

85. Già Platone distingue l'entusiasmo poetico da quello profetico, mistico, ed erotico, cfr. *Ione* (533d-534e) e *Fedro* (249d, 265b), entrambi pubblicati a c. di G. Reale, per i tipi della Rusconi.

86. Cfr. S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, op. cit., cap. XIV, pp. 168-69, che così caratterizzerà lo scopo del proprio apporto nelle *Lyrical Ballads*: "my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith."

87. Questa richiesta di appropriatezza è ben espressa dall'ideale settecentesco del decoro, che è forse la legge retorica che più si confà al modello dell'autorità, in quanto si basa sull'accettazione del proprio, e altrui, rango. Il decoro garantisce, infatti, il rispetto del giusto grado e controlla le rappresentazioni in termini di appropriatezza e di *bienséance*.

88. Corsivo mio.

89. Va qui rilevato, come vedremo, che di immaginazione primaria e secondaria aveva già parlato Addison, nella sua rivista *The Spectator*, nel 1712, cfr. II.2 del presente studio.

90. S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, op. cit., cap. X, p. 91.

91. *Ibidem*, p. 160 e cfr. D:49.

92. Cfr. *Ibidem*, p. 167.

93. D:48-49, enfasi mia.

94. D:47, enfasi mia.

95. G.E. Lessing nel *Laocoonte* (1766), uscito un anno prima del trattato di Duff, aveva distinto le due arti dando all'una il precinto della spazialità, all'altra quello della temporalità (G.E. Lessing, *Laokoon, Werke 1766-1769*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1990). In Inghilterra, nel 1694, J. Dryden aveva posto il discrimine tra le due arti facendo leva sugli stessi principi: "I must say this to the advantage of painting, even above tragedy, that what this last represents in the space of many hours, the former shows us in one moment. The action, the passion, and the manners of so many persons as are contained in a picture, are to be discerned at once in the twinkling of an eye; at least they would be so, if the sight could travel over so many different objects all at once, or the mind could digest them all at the same instant, or point of view.", in J. Dryden, "Parallel Between Poetry and Painting", in *Essays of John Dryden*, a c. di C.D. Younge, Macmillan, London 1903, p. 147.

96. Per una analisi formale delle strategie dei manipolatori del linguaggio, si veda il saggio di Susanna Zinato, "La retorica blasfema di John Vanbrugh" in *Quaderni di Lingue e Letterature*, Università di Verona, 21, 1997, pp. 155-74.

97. Duff si muove nel panorama architettonico prettamente inglese, panorama appena sfiorato dalle innovazioni del barocco così presenti in Europa meridionale.

98. Edward Young, "Conjectures on Original Composition In a Letter to the Author of Sir Charles Grandison", op. cit., d'ora in poi richiamato nel testo con Y.

99. Cfr. Harold Bloom, "Postfazione" a Pseudo Longino, *Il Sublime*, op. cit., ed anche il suo *The Anxiety of Influence*, O.U.P., Oxford 1975.

100. Horace Walpole, *Anecdotes of Painting in England with some Account on the Principal Artists and on Incidental Notes on other Arts*, a c. di G. Vertue, Thomas Farmer, Strawberry-Hill 1762-1771 (4 voll.).

101. Cfr. Thomas Warton, *Observations on the 'Fairy Queen' of Spenser*, Gregg, Farnborough 1969 [1762]; Warton, tuttavia, si pentirà del suo passato gotico, ma intanto saranno passati vent'anni, e questo avverrà quando si farà presente l'influsso del – seppur duplice e complesso – neoclassicista J. Reynolds, come testimonia la sua opera *Verses on Sir Joshua Reynolds' Painted Window at New College, Oxford, 1782*, riportato parzialmente in A.O. Lovejoy, *L'albero della conoscenza*, op. cit., pp. 191-92.

102. K. Clark, *The Gothic Revival*, Penguin, Harmondsworth, 1964 [1928], pp. 22-33. Si veda inoltre il capitolo che Clark dedica a Strawberry Hill, villa che Walpole rese l'esempio più plateale di un neogoticismo poi trasposto anche in letteratura nel suo *The Castle of Otranto. A Gothic Story*, O.U.P., Oxford 1996 [1764].

103. J. Sambrook, op. cit., p. 195.

104. R. Hurd, *Letters on Chivalry and Romance*, Garland, New York 1971. Le lettere VI: "Heroic and Gothic Manners", VII: "Spenser and Milton", VIII: "The Fairie Queene", sono riportate in E.D. Jones (a c. di), *English Critical Essays*, op. cit., pp. 312-26.

105. *Ibidem*, p. 320.

106. R. Hurd, "The Fairie Queene", in E.D. Jones, op. cit., pp. 319-20, enfasi mia.

107. *Ibidem*, p. 317.

108. *Ibidem*, p. 313.

109. *Ibidem*, p. 316.

110. Cfr. *Ibidem*, pp. 313 e 316.

111. *Ibidem*, p. 317.

112. *Ibidem*, p. 321.

113. *Ibidem*, p. 322.

114. *Ibidem*, p. 323.

115. *Ibidem*, pp. 323-24.

116. *Ibidem*, p. 325.

117. *Ibidem*, p. 324. "The potent wand of the Gothic magician[s]" è naturalmente anche prerogativa di Shakespeare (cfr. *Ibid.*, pp. 314-15).

118. *Ibidem*, p. 325.

119. *Ibidem*, p. 321 e, per il piano allegorico e narrativo, p. 325.

120. Tutte le citazioni sono tratte da *Ibidem*, p. 322.

121. *Ibidem*, p. 323.
122. Mirella Billi, *Il gotico inglese. Il romanzo del terrore 1764-1820*, Mulino, Bologna 1986, p. 134.
123. K. Clark, *The Gothic Revival*, op. cit., p. 18, la parte è ripresa anche in M. Billi, *op. cit.*, p. 139.
124. K. Clark, *op. cit.*, p. 21.
125. A. Pope, "Eloisa to Abelard", in *Complete Works*, op. cit., pp. 110-19.
126. B. Langley, *Ancient Architecture Restored and Improved by Great Variety of Useful Designs, Entirely New, in the Gothic Mode, for Ornamenting of Buildings and Gardens*, s.e., London 1742, e il successivo *Gothic Architecture Improved by Rules and Proportions: In many Grand Designs*, Blom, New York 1972 [1747].
127. A. Lovejoy, *L'albero della conoscenza*, op. cit., p. 196.
128. Citato in *Ibidem*, p. 203.
129. Cfr. Mirella Billi, *op. cit.*, pp. 143-67.
130. Cfr. K. Clark, *The Gothic Revival*, op. cit., pp. 106-33.
131. Cfr. Thomas Gray, William Collins, *Poetical Works*, a c. di Roger Lonsdale, O.U.P., Oxford 1977.
132. È interessante notare come questi autori proiettino la loro episteme storico-culturale, che assimila Francia e assolutismo, su tutto l'arco della storia, per cui si appropriano dello stile gotico, nato in Francia (St. Denis e Sens), e lo definiscono sassone. Per l'orgoglio nazionalista, che si esplicita in questi anni nei testi, si veda l'analisi di Luigi Punzo, "La società civile, l'idea di rivoluzione, la regola del gusto", in F. Ruggieri (a c. di), *L'età di Johnson. La letteratura inglese del secondo Settecento*, Carocci, Roma 1998, pp. 11-39.
133. Famose guide dell'epoca sono quella di Thomas Nugent, *The Grand Tour. Containing and Exact Description of Most of the Cities, Towns, and Remarkable Places of Europe*, S. Birt, D. Browne, A. Millar, G. Hawkins, London 1749 (4 voll.), e Philip Playstowe, *The Gentleman's Guide in his Tour through France*, G. Kearsley, London 1770, mentre la guida classica per l'Italia era quella di Jonathan Richardson, *An Account of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy*, J. Knapton, London 1722.
134. È questo ben testimoniato, ad esempio, da *The History of English Poetry*, di Thomas Warton, Routledge, London 1998 [1774], che traccia un'origine storica "gotica", leggasi qui nordica, della poesia inglese.
135. Sono questi termini che richiamano la trattazione di J.J. Winckelmann che ammirava, per l'appunto, la "stille Größe" e la "edle Einfalt" dell'architettura greca (cfr. Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, a c. di Victor Fleischer, Meyer & Jessen, Berlin 1913 [1764] e *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Hagenmüller, Friedrichstadt 1755, opera recentemente riedita in inglese, *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks*, Routledge/Thoemmes, London 1999. L'opera di Winckelmann era stata tradotta in inglese da Henry Fuseli nel 1765). Duff ammira invece la "awful, though irregular grandeur" dell'architettura gotica, gusto che trionferà nella casa di Horace Walpole, cfr. Horace Walpole, *Strawberry Hill*, a c. di Giovanna Franci, Sellerio, Palermo 1990.
136. Indispensabile per tale tematica è Howard D. Weinbrot, *Britannia's Issues. The Rise of British Literature From Dryden to Ossian*, Cambridge U.P.,

Cambridge 1993, che dimostra come dal 1660 al 1760 l'Inghilterra si crei un canone autoctono confrontandosi non solo con i modelli classici e stranieri, ma soprattutto con quelli indigeni.

137. Due anni dopo il trattato di Duff, viene pubblicato da Robert Wood: *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer, With a Comparative View of the Ancient and Present State of the Trade*, Hallhead, Dublin 1776 [1769].

138. Duff cita qui il lavoro di James Macpherson, che nel 1760 pubblica *Fragments of Ancient Poetry* (riedito da Augustan Reprint Society, Los Angeles 1966), attribuendole ad un autore immaginario, il guerriero Ossian figlio di Fingal, ma da Duff considerate autentiche. A tale raccolta, il cui titolo originale è *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the Galic or Erse Language*, sarebbero presto seguiti due ulteriori lavori: *Fingal. An Ancient Epic Poem in Six Books Together with Several Other Poems Composed by Ossian, the Son of Fingal, Translated from the Galic language by James Macpherson*, Richard Fitzsimons, Dublin 1763 [1762], e *Temora. An Ancient Epic Poem in Eight Books Together with Several Other Poems Composed by Ossian, the Son of Fingal, Translated from the Galic language by James Macpherson*, T. Becket and P.A. De Hondt, London 1763; opere che i grandi autori dell'epoca ammirarono per il gusto del primitivo in esse espresso.

139. Cfr. II:5 del presente studio.

140. Cfr. Remo Fornaca, *Storia della pedagogia*, Nuova Italia, Firenze 1994 [1991], p. 126

141. Interessante nel panorama inglese è, ad esempio, la ricerca sull'origine del linguaggio di Lord Monboddo, *The Origin and Progress of Language*, Garland, New York 1970 [1774-1792].

142. Per il ruolo di Blake nella tradizione dell'*ut pictura poësis* si cfr. Milena Romero Allué, *Art is the Tree of Life. Parola e immagine in Marvell e Blake*, Università di Verona, Valdona, Arbizano-Verona, 2000.

143. "Mechanical" è anche l'etichetta usata, come visto, da Richard Hurd per i critici sordi alle "gothic manners", cfr. R. Hurd, "Spenser and Milton", in E.D. Jones (a c. di), in *English Critical Essays*, op. cit., p. 371.

144. Y:271 e seguenti.

145. La rima viene infatti letta in chiave "gendered" e percepita come qualcosa di effeminato e viene definita più adatta ai francesi che non agli inglesi. Cfr. l'attacco anche di Shaftesbury, in M.M. Rossi, *op. cit.*, vol. 1, pp. 415-16.

146. L'opinione di Young sulla triade di autori è ripetuta anche in maniera ironica: "might it not then be said, that Addison prescribed a wholesome and pleasant regimen, which was universally relished, and did much good; that Pope preferred a purgative of satire, which, though wholesome, was too painful in its operation; and that Swift insisted on a large dose of ipecacuanha, which, though readily swallowed from the fame of the physician, yet, if the patient had any delicacy of taste, he threw up the remedy, instead of the disease?" (Y:305-06).

147. Si cfr. Benedetta Bini, "Il romanzo dei sentimenti", in F. Ruggieri (a c. di), *L'età di Johnson. La letteratura inglese del secondo Settecento*, Carocci, Roma 1998, pp. 133-70.

148. Cfr. J. Addison, *The Spectator*, ed. G.G. Smith, Dent, London 1930 in 4 voll., vol. II, n. 160 [1711], p. 283, d'ora in poi richiamato con A, numero

di uscita e numero di pagina dell'edizione da me consultata affinché essi risultino più facilmente rintracciabili in altre edizioni. Purtroppo questa edizione si ferma al numero 321, per i numeri seguenti mi sono riferita alla più recente edizione di *The Spectator*, curata da Donald Bond, O.U.P., Oxford 1987 [1965], che presenta, peraltro, un ricco e puntale apparato critico.

149. Addison comunque non sembra ancora, come farà Richard Hurd, omologare l'irregolarità inglese con una visione positiva del gotico e questo appare chiaro nei suoi saggi sul *wit* del maggio 1711 (A:I:58-63, pp. 215-242), dove egli afferma: "Bouhours, whom I look upon to be the most penetrating of all the French critics, has taken pains to show that it is impossible for any thought to be beautiful which is not just, and has not its foundation in the nature of things; that the basis of all wit is truth; and that no thought can be valuable of which good sense is not the groundwork. Boileau has endeavoured to inculcate the same notion in several parts of his writings, both in prose and verse. This is that natural way of writing, that beautiful simplicity which we so much admire in the compositions of the ancients, and which nobody deviates from but those who want strength of genius to make a thought shine in its own natural beauties. Poets who want this strength of genius to give that majestic simplicity to nature, which we so much admire in the works of the ancients, are forced to hunt after foreign ornaments, and not to let any piece of wit of what kind soever escape them. I look upon these writers as Goths in poetry, who, like those in architecture, not being able to come up to the beautiful simplicity of the old Greeks and Romans, have endeavoured to supply its place with all the extravagancies of an irregular fancy." (A:I:62, 235-36).

150. Se nell'antichità l'entusiasmo ha un'accezione di invasamento positivo, nel XVIII secolo la parola connota spesso il fanatismo, specie quello religioso, così ad esempio in Locke e Hume, benché in Shaftesbury, "A Letter Concerning Enthusiasm" (in *Sämtliche Werke*, op. cit., I, 1, pp. 302-75) essa acquista anche il significato antico di ispirazione creativa.

151. L'irregolarità è tematizzata, nel 1725, da Francis Hutcheson, che però non la considera consona alla nostra conformazione e che al riguardo si era così espresso nella sua *Inquiry*, op. cit., pp. 44-45: "We see this confirm'd by our constant Experience, that *Regularity* never arises from any *undesigned Force* of ours; and from this we conclude, that wherever there is any *Regularity* in the disposition of a System capable of many other Positions, there must have been *Design* in the Cause (. . .) Men who have a Sense of *Beauty* in *Regularity*, are led generally in all their Arrangements of Bodys to study some kind of *Regularity*, and seldom ever design *Irregularity*; and hence we judge the same of other Beings too, that they study *Regularity*, and presume upon *Intention* in the Cause wherever we see it, making *Irregularity* always a Presumption of Want of *Design*". Di irregolarità parlerà anche Uvedale Price nel suo *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful, and on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, D. Walker per J. Robson, London, 1796-1798 (2 voll.), ritenendola qualità positiva.

152. Fondamentali per il concetto di pittoresco lo studio di Christopher Hussey, *The Picturesque. Studies in a Point of View*, F. Cass, London 1967 [1927], e quello di W.J. Hipple, op. cit., che riporta anche molti riferimenti ai

manoscritti dell'epoca e le trattazioni di John Dixon Hunt, "Ut pictura poesis: il giardino e il pittoresco in Inghilterra (1710-1750)", in M. Mosser, G. Teysot (a c. di), *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, Electa, Milano 1990, pp. 227-237, e sempre di J.D. Hunt, *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century*, Johns Hopkins U.P., Baltimore 1989 [1976]. Si veda inoltre M. Price, "The Picturesque Moment" in *From Sensibility to Romanticism*, a c. di F.W. Hilles e H. Bloom, O.U.P., New York 1965, si cfr. anche R. Milani, *Il Pittoresco. L'evoluzione del gusto tra classico e romantico*, Laterza, Bari 1996, e per le accezioni del termine e dello sviluppo storico del suo significato si veda, sempre di R. Milani, *Le categorie estetiche*, Pratiche, Parma 1991, pp. 183-206.

153. Cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Aesthetica, Palermo 1993 [1973], p. 151.

154. Anche Edmund Burke, come già visto, nella sua *Inquiry*, aveva svalutato sia la proporzione che la perfezione, qualità che rappresentano per la Grande Teoria l'espressione massima dell'appropriatezza, dell'ordine e quindi del bello.

155. W. Gilpin (1724-1804), il primo teorico del *picturesque* riferito alla natura e non alla pittura, nel suo *A Dialogue upon the Gardens at Stow* [sic], Ams, New York 1993 [1748], p. 24, farà affermare a Polyphthon: "As we are got into the North, I must confess I do not know any Part of the Kingdom that abounds more with elegant natural Views: Our well-cultivated Plains (. . .) are certainly not comparable to their rough Nature in point of Prospect."

156. In *Ibidem*, p. 5, commentando sulla presenza di una rovina nel giardino di Stowe, Polyphthon dirà: "I think the Ruin a great Addition to the Beauty of the Lake. There is something so vastly picturesque, and pleasing to the Imagination in such Objects, that they are a great Addition to every Landkip." Una presenza diretta di una sensibilità pittoresca è già però rinvenibile nelle poesie della "Graveyard School of Poetry": Collins, Young, Blair e i fratelli Warton, che rivelano un interesse per il paesaggio ben lontano dagli ideali neoclassici, che confluirà nella *Elegy written in a Country Church-Yard* (1751) di Thomas Gray.

157. Uvedale Price (1797-1829) e Richard Paine Knight (1750-1824) rappresenteranno ulteriori tappe distinte dello sviluppo concettuale della categoria estetica del pittoresco che, da qualità inerente alle cose, si farà proiezione della mente del fruitore. Oltre alle poesie di Richard Paine Knight si vedano anche l'opera di John Dyer (1700-1758) e di James Thomson Dyer (1700-1748); anche W. Gilpin si dedicò alla poesia, l'esempio è rintracciabile nel suo *Three Essays: on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape, to Which is Added a Poem on Landscape Painting*, R. Blamire, London 1794 [1792], ripubblicato da Gregg, Farnborough 1972.

158. Si veda l'opera di H. Haydn, *The Counter-Renaissance*, Grove, New York 1950, capp. v e vi.

159. Se Burke aveva definito il sublime come "un'emozione di angoscia (. . .) che non contiene alcun piacere" (cfr. E. Burke, *Inchiesta*, op. cit., p. 109), il pittoresco è invece per Gilpin un "good Effect (. . .) of the romantick Kind (. . .) Beauties of this sort (. . .) are generally pleasing." (cfr. W. Gilpin, *A Dialogue*, op. cit., p. 6).

160. W. Gilpin, *Essay Upon Prints: Containing Remarks upon the Principles of Picturesque Beauty; the Different Kinds of Prints; and the Characters of the Most Noted Masters, Illustrated by Criticisms upon Particular Pieces: to Which are Added, some Cautions that may be Useful in Collecting Prints*, G. Scott, London 1768.

161. Cfr. W. Gilpin, "On Picturesque Travel", in *Three Essays*, op. cit., Essay II.

162. *Ibidem*.

163. *Ibidem*.

164. William Gilpin, *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, &c. Relative Chiefly to Picturesque Beauty Made in the Year 1770*, R. Blamire, London 1789, disponibile in microfilm da Woodbridge, Research Publications; *Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty on Several Parts of England, particularly the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland, Made in the Year 1772*, R. Blamire, London 1792 e *Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty Made in the Year 1776 on Several Parts of Great Britain, particularly the Highlands of Scotland*, London, R. Blamire, London 1789, disponibile in microfiche da Pergamon, New York 1983. A queste si aggiunsero una serie di altre *Observations*, pubblicate a Londra tra il 1782 e il 1809, dedicate alle varie zone della Gran Bretagna.

165. Cfr. A.M. Ross, *The Imprint of the Picturesque on Nineteenth-Century British Fiction*, Wilfried Laurier U.P., Waterloo 1986.

166. L'opera completa di Sir Uvedale Price, è raccolta negli *Essays on the Picturesque*, op. cit., di cui si vedano in particolare il cap. IV e il cap. V.

167. U. Price, *Essays*, op. cit., cap. III.

168. Il trattato di Price ispirò anche le satiriche illustrazioni di Thomas Rowlandson alla poesia *The Tour of Dr Syntax in Search of the Picturesque*, di William Combe (3 voll. dedicati rispettivamente alla ricerca del pittore, della consolazione, di una moglie), apparso nel *Poetical Magazine* di Ackermann nel 1809, che riprende l'omonimo educatore del romanzo *The Adventures of Roderick Random*, di T. Smollett, O.U.P., Oxford 1999 [1748], per parodiare i libri di viaggio ispirati al concetto di pittoresco e soprattutto a quella versione del pittoresco ascrivibile a William Gilpin.

169. U. Price, *An Essay*, op. cit., cap. IV.

170. Cfr. T. D. Fosbroke, *The Wye Tour: or Gilpin on the Wye, with picturesque additions, from Wheatley, Price, &c. and archaeological illustrations*, W. Farror, Ross 1826, e di W. Gilpin, *Observations on the River Wye*, op. cit.

171. Knight, Richard Payne, *The Landscape: a didactic poem in three books addressed to Uvedale Price, esq.*, Gregg, Westmead, Farnborough 1972 [1795].

172. La poesia fu pubblicata con delle acqueforti dell'artista Benjamin Thomas Pouncy che contrastano paesaggi pittoreschi e non. Price e Knight sono entrambi attaccati nella satira *Headlong Hall*, 1816 (cfr. *Headlong Hall and Gryll*, O.U.P., Oxford 1987) di T.L. Peacock, che nel personaggio del *landscape gardener*, Mr Milestone (leggi Humphrey Repton), ridicolizza la moda del pittoresco.

173. Richard Payne Knight, *An Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, Gregg International, Farnborough 1972 [1805].

174. Si veda la trattazione dei tre autori menzionati in John Barrell, *The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730-1840. An Approach to the Poetry of John Clare*, Cambridge U.P., Cambridge 1972. Barrell focalizza anche in maniera

ironica sull'aspetto poco naturalista, in quanto volto alla ricerca di interventi "migliorativi" nel paesaggio, di Gilpin, sottolineando come le sue illustrazioni topografiche delle zone del Wye risultavano poco localizzabili persino ai lettori della zona e che, di fatto, ignoravano il *genius loci* (cfr. pp. 51-52).

175. Per l'empirismo, volto alla definizione dell'operatività della mente, l'associazionismo – che si presenta in D. Hartley (*Observations on Man, His Frame, His Duty and His Expectations*, 1749) quasi come una teoria psicologica *ante litteram* – fu un passaggio obbligato. Anche l'opera *The Pleasures of Imagination*, in *The Poetical Works of Mark Akenside*, Nichol, Edinburgh 1857 [1744] di Mark Akenside (cfr. II:2 di questo studio), si propone di fornire una trascrizione letteraria dei meccanismi associazionisti. L'associazionismo è esaminato nel *Treatise of Human Nature* (1739) di Hume (cfr. op. cit., pp. 11-15), opera che volle scalzare la necessità degli a priori (universali) nell'analisi delle relazioni tra causa ed effetto, insistendo sulla necessità di contemplare sempre il relativismo storico e spaziale in cui i fenomeni si verificano.

176. Strumento fondamentale per l'osservazione dei siti "pittoreschi" era lo strumento ottico chiamato lente di Claude (*Claude glass*) che, per effetto dell'incorniciamento degli scenari, li rendeva opere d'arte in miniatura. Per i cultori del genere pittoresco si rimanda a M. Andrews, *The Search for the Picturesque*, Scolar, Aldershot, 1989, che propone una lista di viaggi "pittoreschi" intrapresi in Gran Bretagna.

177. Archibald Alison, *Essays on the Nature and Principle of Taste*, G. Robinson, London 1790.

178. S. Monk, *Il Sublime*, op. cit., p. 185.

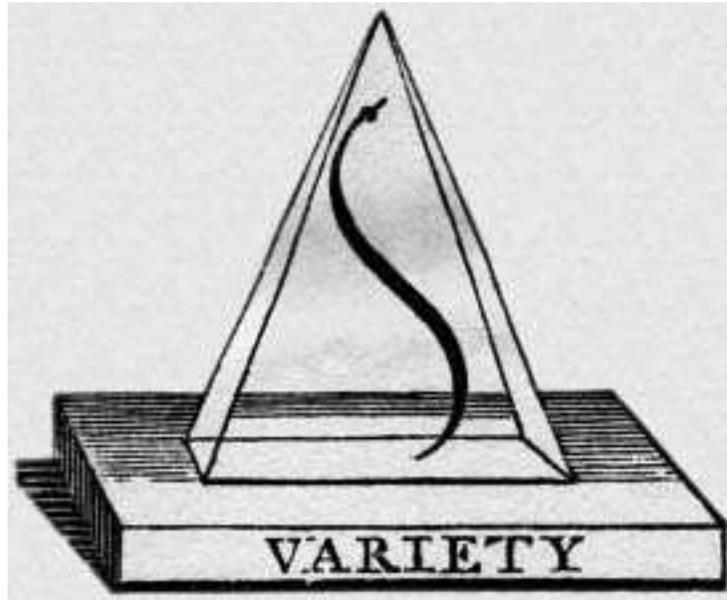
179. Price, Sir Uvedale, "An Essay on the Architecture" (1798), contenuto nel vol. II di *An Essay on the Picturesque*, op. cit.

1780. Su Price si vedano i seguenti libri ed articoli: C. Hussey, *The Picturesque*, op. cit., London 1983 [1927], N. Pevsner, "Price on Picturesque Planning", *Architectural Review*, xciv, 1944, pp. 47-50, J. Sutherland, "Uvedale Price and the Picturesque", *Apollo*, xciii, 1971, pp. 197-203, M. Allentuck, "Sir Uvedale Price and the Picturesque Garden: The Evidence of the Coleorton Papers", in *The Picturesque Garden and its Influence outside the British Isles*, a c. di N. Pevsner, Dumbarton Oaks, Washington 1974.

181. Citato da Keith Thomas in *L'uomo e la natura. Dallo sfruttamento all'estetica dell'ambiente 1500-1800*, Einaudi, Torino 1994 [1983], p. 340. Sono questi i pittori (Gaspard Dughet è anch'egli spesso chiamato Poussin perché cognato di Nicolas) che educeranno la sensibilità inglese per la natura e il giardino paesaggistico su cui il pittoresco potrà capitalizzare.

PARTE II

IL PARADIGMA PARTICOLARISTA



William Hogarth, *Variety* (1753)

Possiamo definire il paradigma particolarista una episteme interpretativa per la quale manifestazioni particolari, che non fanno capo a tipologie universali o a forme simboliche atemporali, divengono interessanti se non anche attraenti. Se tale paradigma interpretativo, nella prima metà del Settecento, convive con quello olistico, esso emerge con decisione nella seconda metà del secolo. Centrale per lo studio di tale slittamento è il recupero critico di Shakespeare. Il punto di svolta va infatti ricercato nello studio sia della genialità in genere (la particolarità massima, il relativismo puro) – ed il concetto, come abbiamo visto, è indagato proprio nel XVIII secolo – ma soprattutto della genialità anticlassica shakespiriana che agisce, in questo caso, da prova ineccepibile per l'accettazione della singolarità in sé, seppur qui riferita all'individuo eccezionale.

È attraverso tale fondamentale passaggio che assistiamo all'apertura alla varietà, caratteristica di quella che già nel 1709, Pope avvertiva come, ed aveva denigratoriamente definito, una "all-involving Age".¹ La nuova autorità conferita al genio sposterà la chiave interpretativa del reale dall'autorità esterna (la natura *Codex Dei*), all'autorità tutta interna dell'immaginazione, presente, indistintamente, in ogni uomo. Ciò permetterà vari mutamenti: estetici, culturali, sociali; i più interessanti saranno, come visto, il pittoresco, la nuova archeologia del gotico, ma anche l'emergere del romanzo, lo slittamento dal decoro al gusto, l'interesse per i caratteri nazionali; insomma, il passaggio dall'universalismo al particolarismo.

Il Settecento si caratterizza quindi come un secolo ambiguo proprio per la presenza di concettualizzazioni dicotomiche che però giocano la loro identità in simultanea compresenza. Tale simultaneità costituirà la precipua ricchezza del periodo e favorirà la nascita del regionalismo estetico, ascrivibile in Inghilterra, come vedremo, alla figura di Francis Grose.

Infatti, nel momento in cui i vecchi modelli di leggibilità del mondo perdono in potere esplicativo e icastico, il loro statuto di linguaggio universale delle forme viene eroso, con una conseguente e forzata rivisitazione dei modelli canonici. Gli studiosi riconoscono la relatività delle

loro formulazioni, che si rivelano un prodotto della precipua cultura di appartenenza o già implicite nel processo epistemologico stesso, forzando l'artista alla sfida dell'interpretazione personale e creativa. Tale esito sarà preparato nel Settecento dalle teorizzazioni relative all'immaginazione, un bagaglio e capitale teorico-estetico che, a fine secolo, si tradurranno nell'esito kantiano delle ipotesi euristiche *als ob*,² che troveranno piena espressione nelle forme mitopoietiche preromantiche e romantiche.

1. — L'ARTLESS BEAUTY DI WILLIAM SHAKESPEARE

*That all these Contingencies should unite to his
[Shakespeare's] disadvantage seems to me almost
as singularly unlucky, as that so many various
(nay contrary) Talents should meet in one man,
was happy and extraordinary.*

(A. POPE)

Soltanto al genio, e questo anche durante il periodo neoclassico, è permessa la trasgressione delle regole, la condizione che permette la rielaborazione e la revisione della tradizione poetico-retorica, attraverso un buon uso del *je ne sais quoi*.

Shakespeare viene interpretato dai critici del Settecento proprio secondo questo parametro: “[i]n the earlier stages of this discussion, a favourable judgement upon Shakespeare was often justified by an appeal to the authority of Longinus, whose *On the Sublime* had recently been translated from the Greek and popularized. (. . .) His example (. . .) was ‘methodized’ by those critics who referred literary judgements to their ‘taste’ (. . .) rather than to formal principles”,³ perché Shakespeare, nella sua insofferenza dei principi normativi classici, diventa cifra ed avallo per una “authority for (. . .) ‘variety’”.⁴ La cartina tornasole dei punti che Shakespeare mette in crisi ci è fornita da Thomas Rymer, definito da René Wellek “il più rigido dei critici neoclassici inglesi”.⁵ Rymer, che non accettava né le deviazioni del drammaturgo dal “tipo” universale⁶ né i suoi nuovi e sorprendenti soggetti – che egli significativamente definisce “against common sense and Nature”⁷ – si scaglia contro i due valori concettuali con cui, a livello simbolico, il Settecento esprime l'autorità.

Della genialità di Shakespeare non si discuteva neanche nel periodo neoclassico, perché fin da subito apparve chiaro che il drammaturgo poteva aspirare alla dignità riservata agli antichi nonostante avesse osato

dimenticarsi delle regole. La sua fortuna critica aveva però subito un netto calo nel Seicento, quando Jonson godeva di maggiore stima e più popolari di Shakespeare erano Beaumont e Fletcher. La revisione critica inizierà con il famoso saggio di Dryden, *Of Dramatick Poesie* (1668),⁸ che rivendicherà al drammaturgo un ruolo di primo rango nonostante le sue deviazioni rispetto ai “formali” drammaturghi francesi. L'apologia della libertà shakespiriana, esercitata nei confronti delle unità classiche, sarà invece il caposaldo dell'arringa che di Shakespeare fornirà il dottor Johnson, il quale nuovamente, e questa volta dall'alto della sua autorità di critico, reclamerà per l'autore la dignità degli antichi.⁹

Varrà però la pena di mettere in evidenza i termini con cui Pope disquisisce di Shakespeare usando, e non a caso, un'analogia con l'architettura gotica per difendere i *plays*¹⁰ del drammaturgo che, come abbiamo visto, era già di per sé un'icona per l'allora moderno e nazionale. Pope dirà:

I will conclude by saying of *Shakespear*, that with all his faults, and with all the irregularity of his *Drama*, one may look upon his works, in comparison of those that are more finish'd and regular, as upon an ancient majestick piece of *Gothick* architecture, compared with a neat Modern building: The latter is more elegant and glaring, but the former is more strong and solemn. (. . .) Nor does the whole fail to strike us with greater reverence, though many of the parts are childish, ill-placed, and unequal to its grandeur. (SC:50)

Come osserva P.A.W. Collins, l'analogia Shakespeare/architettura gotica era già stata usata da Hughes, e sarà più tardi adottata da Hurd per l'encomio a Spenser.¹¹ Dryden stesso si confesserà essere “Gothic” nel suo *Spanish Friar*, come in generale egli definisce gotica anche “our English tragi-comedy” ed indicherà come tratto caratterizzante di questo stilema, una “unnatural mingle” di elementi, quali “mirth and gravity”.¹²

Nel generale clima primitivista, Shakespeare diventa quindi il più eminente rappresentante di una letteratura nazionale, autoctona e protestante, che si erge a vessillo di una generale insofferenza verso la cattolica (e politicamente ritenuta reazionaria) Francia.¹³ Pope, ad esempio nel suo *Essay on Criticism* (1711), scrive:

Critic learning flourish'd most in France.
The rules a nation, born to serve, obeys
But we brave Britons, foreign laws despis'd;¹⁴

e sulla stessa falsariga sarà da intendersi anche la difesa di Addison, nel 1711, del nazionale *blank verse* come “due Medium between Rhy-me and Prose (. . .) wonderfully adapted to Tragedy” (A:I:39,144).

Shakespeare non era però solo nel *gotha* nazionalista, Spenser¹⁵ e Milton, gli vengono presto affiancati.¹⁶

In generale, come afferma D.N. Smith,¹⁷ nei circa cento anni di critica che vanno dal saggio sul teatro di Dryden (1668), alla prefazione di Johnson alle opere di Shakespeare (1765), ciò che prevale è una “encomiastic criticism”, una strenua difesa delle libertà che il drammaturgo aveva adottato e che trova il suo apice nel saggio di Johnson. Le irregolarità del bardo infatti “were felt to be right, and argued to be wrong” (SC:XII).

Una volta definita accettabile la non conformità di Shakespeare alle regole, il passo successivo (oltre agli studi filologici sulle fonti che inizia proprio nel Settecento) fu lo spostamento della critica shakespiriana, dall’analisi dell’appropriatezza retorica all’orientamento verso l’analisi dei personaggi e delle loro passioni, un passaggio in direzione interiorista, psicologica, ben testimoniato anche dai cosiddetti romanzi sentimentali del secondo Settecento,¹⁸ un interesse che, per Shakespeare, culminerà nella “psycho-analytical” o “character criticism” dei romantici.¹⁹ La stessa spinta interiorista, come efficacemente dimostra Rose Zimbardo, è anticipabile al periodo del teatro della Restaurazione, con un apice nell’ultima decade del XVII secolo, il che, secondo la studiosa, spiegherebbe anche il primato di popolarità conquistato dal nuovo genere romanzesco rispetto al genere drammatico, da cui deriverebbe. Non solo; l’apice della satira della Restaurazione marcherebbe inoltre, e simultaneamente, la crisi ed il collasso dell’epistemologia e dell’estetica rinascimentale che inaugurano il nuovo modo imitativo, caratterizzato dal passaggio da una “calligraphy of emblems” ad un *discourse* “analytico-referential”,²⁰ uno sviluppo dall’unità alla varietà che anche questo lavoro, per altre vie, ha indagato e confermato.

Figura centrale per la riscoperta di Shakespeare è però John Dryden che, nel citato *Essay*, loda il drammaturgo per l’introspezione e la potenza, definendolo “divine poet”. Inoltre, nel “Prologue to Shakespear’s ‘Julius Cæsar’”, del 1672 (SC:24-25), egli anticipa quello che può essere considerato il nuovo ideale di bellezza settecentesca, di cui Shakespeare, fornendone esemplificazione, diviene cifra e che Dryden epigrammaticamente sintetizza in un ossimoro rivelatore: “Artless beauty” (SC:24).

Il saggio *An Essay of Dramatick Poesie* è strutturato, in forma di dialogo, sulla comparazione tra l’arte drammatica inglese e quella francese, per ribadire con orgoglio la superiorità nazionale e questo nonostante, ma forse sarebbe bene dire proprio, per l’insofferenza inglese per le regole, perché:

though we are not altogether so punctual as the French in observing the laws of comedy, yet our errors are so few and little, and those things wherein we excel them so considerable, that we ought of right to be preferred before them (JD:171).

Per Dryden infatti i francesi con il loro “servile” rispetto delle unità (JD:172) si sono: costretti in “assurdità”, quale quella di “omit (. . .) beauties” (JD:172), limitati in trame stringate e, soprattutto, forzati in una “narrowness of imagination, which may be observed in all their plays” (JD:172). Dryden quindi loda la superiorità, caratterizzata dall’aggettivo “masculine” (JD:175) degli inglesi per gli intrecci “fuller of variety” e per lo stile più veloce e più ricco di spirito (JD:174). Gli inglesi possono vantarsi di non aver preso a prestito nulla dai francesi e di tessere le loro trame in “English looms” (JD:174). Con fierezza, Dryden così conclude il suo sillogismo:

I dare boldly affirm these two things of the English drama: First, that we have many plays of ours as regular as any of theirs, and which, besides, have more variety of plot and characters; and secondly, that in most of the irregular plays of Shakespeare or Fletcher (for Ben Jonson’s are for the most part regular), there is a more masculine fancy and greater spirit in the writing than there is in any of the French. (JD:175)

Dryden disquisisce della bravura di Shakespeare mettendolo a confronto con Jonson, il quale è per Dryden lo scrittore più giudizioso e colto che il teatro abbia mai proposto, un conoscitore profondo degli antichi greci e latini, dei quali copiosamente si serve (JD:178). Suo unico difetto è l’aver cesellato in direzione sbagliata il suo linguaggio “he did a little too much Romanize our tongue” per cui “he did not enough comply with the idiom of ours” (JD:179). Se paragonato a Shakespeare, Jonson è “the more correct poet, but Shakespeare the greater wit. Shakespeare was the Homer, or father of our dramatic poets; Jonson was the Virgil, the pattern of elaborate writing; I admire him, but I love Shakespeare” (JD:179). È da notare che i due drammaturghi

sono qui messi a confronto, caratterizzati l'uno dall'emozione e l'altro dalla razionalità, termini che possono essere presi come punti estremi dell'oscillazione del pendolo epistemologico settecentesco. La razionalità delle teorie, le regole e le loro versioni (i generi, gli stili, i precetti retorici) vengono qui contrapposti alla facoltà intuitiva e geniale dell'immaginazione – l'antiautorità – che, come abbiamo visto in Duff, verrà promossa attraverso il genio. Nella “Dedication” della sua *Eneide* (1697) Dryden renderà di nuovo chiara la sua poetica: “better a Mechanick Rule were stretch'd or broken, than a great Beauty were omitted” (SC:41). Interessante è anche però notare che nel 1694, nel suo *Parallel Between Poetry and Painting*, Dryden si era posto il problema sia delle regole – “without rules there can be no art” – che dell'imitazione pittorica e letteraria della natura – “for both these arts (. . .) are not only true imitations of Nature, but of the best Nature” –²¹ e quindi evidenza che “correcting Nature” non sempre è la giusta mossa: “this idea of perfection is of little use in portraits (. . .) so neither it is in the characters of comedy or tragedy, which are never to be made perfect”, poiché: “[t]he perfection of such stage characters consists chiefly in their likeness to the deficient faulty nature, which is their original”.²² Sempre nello stesso saggio Dryden promuove anche il particolarismo storico: “if the story which we treat be modern, we are to vary the customs, according to the time and the country where the action lies”.²³

In favore di Shakespeare si era espresso nel 1702 anche George Farquhar nella sua opera *A Discourse upon Comedy, in Reference to the English Stage*, in cui aveva inveito contro il rigore delle leggi antiche.²⁴

Varrà forse la pena, a questo punto, vedere come si esprimerà invece Sir Joshua Reynolds, personaggio che, tra i critici, più rappresenta l'ambiguità in cui si muove il secolo,²⁵ essendo egli il tardivo rappresentante della continuazione del paradigma mimetico secondo il quale la *general nature* sarebbe più vicina alla verità, in quanto immanentemente significativa e dipendente da ordine, misura e forma, triade che Tatarkiewicz pone alla base di ciò che egli definisce la “Grande Teoria”.²⁶ È questa la teoria che domina le sorti dell'estetica da Platone fino all'avvento del sublime burkiano nel 1757 e che sempre contende il primato alla varietà. Se infatti *On the Origin of the Ideas of Beauty and the Sublime* chiama a far parte dell'estetica una rosa di termini da essa precedentemente esautorati per criterio oppositivo,²⁷ non è tanto l'adozione della nuova terminologia critica a dare avvio al più realistico sentimento estetico, quanto invece il conferire

ai nuovi termini una nuova dignità e rappresentatività, azzerando in tal modo la precedente scala di valori, gerarchicamente organizzata, che definiva un'unica e presunta “appropriatezza” estetica.

Anche il classicista Reynolds non può fare a meno – ambigualmente – di riconoscere la genialità, il primo passo, ma irreversibile, verso la particolarità. Ecco quanto afferma in *Discourses*, XIII:

All theories which attempt to direct or to control the Art, upon any principles falsely called rational, which we form to ourselves upon a supposition of what ought in reason to be the end or means of Art independent of the known first effect produced by objects on the imagination, must be false and delusive. For though it may appear bold to say it, the imagination is here the residence of truth. (. . .)

There is in the commerce of life, as in Art, a sagacity which is far from being contradictory to right reason, and is superior to any occasional exercise of that faculty which supersedes it, and does not wait for the slow progress of deduction, but goes at once, by what appears a kind of intuition, to the conclusion. (. . .) This impression is the result of an accumulated experience (. . .) this mass (. . .) ought to prevail over (. . .) reason (. . .). If this be not done the Artist may happen to impose on himself (. . .) he may reconsider and correct (. . .), till the whole matter is reduced to a common-place invention. (. . .)

This is sometimes the effect of what I mean to caution you against; that is to say an unfounded distrust of the imagination and feeling, in favour of narrow, partial, confined, argumentative theories (. . .)

Reason, without doubt, must ultimately determine everything; at this minute it is required to inform us when that very reason is to give way to feeling.²⁸

‘Reason’ e ‘feeling’ sono ciò che Shakespeare riesce magistralmente a combinare. Egli infatti è ispirazione naturalmente ragionata. Pope di lui nella “Preface” alla sua edizione di *The Works of Shakespear* (1725) dirà: “he is not so much an Imitator, as an Instrument, of Nature; and ‘tis no so just to say that he speaks from her, as that she speaks thro’ him” (SC:42). Le ragioni della maestria di Shakespeare sono, secondo Pope, da ricercarsi proprio in caratteristiche che esulano dalle richieste classiche e neoclassiche e vanno invece ritrovate nella singularità ed idiosincrasia dei suoi personaggi: “every single character in *Shakespear* is as much an Individual, as those in *Life* itself”, per cui egli – paradossalmente – può infrangere la regola dell'imitazione della Natura, perché i suoi personaggi: “are (. . .) *Nature her self*”.²⁹ Giudicare Shakespeare secondo i canoni neoclassici è quindi fuorviante:

“like trying a man by the Laws of one Country, who acted under those of another”,³⁰ ed infatti i suoi successi sono stati ottenuti “without that knowledge of the best models, the Ancients, to inspire him with an emulation of them” (SC:46). Egli, inoltre, esercita un potere sulle passioni dei suoi spettatori ma, a queste, aggiunge ragione e riflessione sicché “the Philosopher (. . .) and even the Man of the world, may be *Born*, as well as the Poet” (SC:44). Pope, con il suo esame, non alimenterà il *topos* critico, specialmente romantico, che definirà Shakespeare “a man of no education” e introdurrà un’annotazione bilanciata che verrà ripetuta per tutto il Settecento: “with all these great excellencies, he has almost as great defects; (. . .) he has certainly written better, as he has perhaps written worse, than any other” (SC:44). I suoi difetti, più che a mancanza di cultura, sono ascritti a problemi economici, al suo status di attore che, pragmaticamente, alla teoria sostituisce la pratica, sia per adeguarsi ad un pubblico poco colto che per assicurarsi una sussistenza. Considerando il suo *Want of Learning*, Pope è quindi incline a correggerlo in un più misurato “he had much Reading at least” (SC:44) e conclude la sua trattazione con il, già citato, paragone delle opere di Shakespeare alle cattedrali gotiche.

Anche per Joseph Addison, Shakespeare è un genio di primo tipo,³¹ cioè originale e non imitativo, per il quale vale la regola che: “there is more Beauty in the Works of a great Genius who is ignorant of the Rules of Art, than in those of a little Genius who knows and observes them.”³²

Il saggio di Johnson, la “Preface” all’edizione delle opere di Shakespeare del 1765,³³ può essere invece definito un saggio sia particolarista che antiparticularista. Al dottor Johnson interessa mettere in luce l’universalità del drammaturgo e quindi tutto ciò che lega Shakespeare ad un preciso tempo e ad un preciso luogo viene minimizzato. La fama di Shakespeare non è quindi legata a “personal allusions, local customs, or temporary opinions” (SC:79), essa ha ormai passato la prova del tempo “[t]he Poet (. . .) may now begin to assume the dignity of an ancient” (SC:78) passando indenne “through variations of taste and changes of manners” (SC:79), perché Shakespeare è “the poet of nature” (SC:79) e soprattutto di quella precisa natura poco prima definita “general” (SC:79). I suoi personaggi sono quindi “the progeny of common humanity”, poiché se “[i]n the writings of other poets a character is too often an individual; in those of Shakespeare it is commonly a species” (SC:80). Nonostante tutto questo, Johnson non può però fare a meno

di constatare che “the dialogue (. . .) is (. . .) evidently determined by the incident which produces it (. . .) that it seems (. . .) to have been gleaned by diligent selection out of common conversation, and common occurrences” (SC:81), e che i colloqui sono per l’appunto *characteristical* abbastanza (SC:81, enfasi mia) da non poter essere interscambiati. Egli mostra quindi “adherence to general nature” (SC:82) – “Shakespeare always makes nature predominate over accident” (SC:83) – ma è anche ambigualmente “the mirrour of life” (SC:82) in quanto i suoi drammi sono “compositions of a distinct kind; exhibiting the real state of sublunary nature” (*ibid.*). Questo aspetto della fedeltà alla natura particolare è sottolineato anche da Lord Kames, il quale afferma: “every article in his descriptions is *particular*, as in nature (. . .) It was one of Homer’s advantages, that he wrote before general terms were multiplied: the superior genius of Shakespear displays itself in avoiding them after they were multiplied” (SC:72, enfasi mia).

Le opere di Shakespeare non sono, per Johnson, né commedie né tragedie, sono invece composizioni di tipo diverso, un “mingled drama” (SC:84) il cui piacere consiste nella “variety” (SC:85) e pertanto non sono assoggettabili alle leggi classiche (cfr. SC:92). Poiché le leggi relative alle unità nascevano dalla necessità di rendere credibile lo spettacolo (SC:93), Johnson, sovversivamente, conclude che le unità di tempo e luogo “arise evidently from false assumptions”, perché in ogni caso è evidente che “the action is not supposed to be real” e che le “violations of rules merely positive, become the comprehensive genius of Shakespeare” (SC:97). Esse infatti “are not essential to a just drama (. . .) they are always to be sacrificed to the nobler beauties of variety and instruction” ed un dramma scritto soltanto nel rispetto delle leggi è una elaborata “curiosity (. . .) the product of superfluous and ostentatious art” (SC:97). I difetti di Shakespeare, infine, pareggiano i suoi pregi: egli è più attento a divertire che non ad istruire, le trame non sono ben delineate e compiutamente perseguite, spesso età, istituzioni, nazioni sono scambiate ed il suo linguaggio è talvolta pomposo.

Il cammino fatto dalla critica letteraria dal tempo della polemica antichi/moderni si misura in queste asserzioni di Johnson. Le regole vanno dimenticate non solo dai geni, ma anche da tutti gli altri quando ciò che è in gioco è il nuovo ideale di bellezza: la varietà. Infatti Johnson, venendo incontro alle richieste già esplicitate da Hurd, aggiunge: “Perhaps, what I have here not dogmatically but delibe-

rately written, may recal the principles of the drama to a new examination.” (SC:98)

Per Johnson inoltre “[t]he form, the characters, the language, and the shows of the English drama are his” (SC:107), e cita Dennis che considera Shakespeare il padre del *blank verse*: “[s]uch verse we make when we are writing prose; we make such verse in common conversation” (SC:107). Anche Johnson, come già Addison, adotta la metafora del giardino per dare un’immagine dei suoi pensieri ma, non da ultimo, anche per richiamare quanto al giardino inglese, nei confronti di quello francese, era connesso a livello simbolico:

The work of a correct and regular writer is a garden accurately formed and diligently planted, varied with shades, and scented with flowers; the composition of *Shakespeare* is a forest, in which oaks extend their branches, and pines tower in the air, interspersed sometimes with weeds and bramble, and sometimes giving shelter to myrtles and to roses; filling the eye with awful pomp, and gratifying the mind with endless *diversity*.” (SC:101, enfasi mia)

E la *diversity* godrà di enorme fortuna nei secoli a venire quale antagonista della conformità: non comprendendo più l’ideale classico di ‘general nature’, ma soltanto quello di ‘nature’ essa darà spazio alle identità nuove che premono per ottenere rappresentatività. I tempi infatti hanno già prodotto forse l’innovazione massima del Settecento: il romanzo, che alla ‘nature’ – in tutte le sue particolarità caratteristiche – dedicherà tutto il campo. Sarà infatti il romanzo a smantellare un altro caposaldo dell’estetica classica, la gerarchia degli stili e dei generi letterari, che verranno da esso, via via, conglobati.³⁴

2. – THE PLEASURES OF IMAGINATION:
JOSEPH ADDISON E MARK AKENSIDE

*The more I examine my own mind, the more
romantick I find myself*

(A. POPE)

L’immaginazione è il versante soggettivo ed anticonformista settecentesco che controbilancia l’impegno investigativo a cui si dedica la filosofia empirista e che si esprime nell’esplorazione della mente e dei suoi procedimenti gnoseologici. Tale indagine mette in luce proprio i po-

teri creativi della mente, che la varietà di gusti, mode, modelli ed in genere l’eclettismo del Settecento, confermano. James Sambrook, ad esempio, individua nell’intelaiatura settecentesca almeno cinque grandi modelli culturali di riferimento: la persistenza di quelli classici, greco e romano, ma a fianco di questi anche modelli nuovi, il gotico, l’orientale ed il selvaggio.³⁵

È l’esplorazione della reattività, incommensurabilità e creatività della mente a focalizzare l’attenzione di pensatori e poeti sulle possibilità creative, più che imitative, della mente, possibilità che affioreranno prepotentemente soprattutto nella seconda metà del secolo (Sterne e Blake) e nel preromanticismo in genere. Per la creatività pre-romantica l’immaginazione dell’artista, più che leggere, creerà mitopoieticamente il mondo.

L’opera di riferimento, più importante per l’esplorazione della capacità immaginativa (sia ricettiva che creativa) della mente appare nel 1712 ed è costituita dagli undici saggi di Joseph Addison, apparsi sul suo giornale *The Spectator*, noti con il titolo “The Pleasures of the Imagination”.³⁶ I saggi sono un’esplorazione del lavoro della mente in presenza del piacere estetico, richiamato sia dal bello artistico che dal bello naturale. L’esito di questi saggi, che sono un tentativo di spiegare in maniera empirica il piacere estetico, fu quello di rovesciare, nelle indagini relative al concetto di bellezza, la supposta priorità della ragione sui sensi: “by the Pleasures of the Imagination, I mean only such Pleasures as arise originally from Sight” (A:537), relativizzando il ruolo della ragione e istituendo una sovversiva centralità dei sensi e del piacere ad essi afferente.³⁷

I piaceri dell’immaginazione sono il nuovo punto di partenza per ciò che fino allora – deduttivamente – si era letto soltanto in termini di bellezza (morale), e che ora – induttivamente – si legge nei termini psicologici degli effetti estetici (sensori) prodotti alla vista dalle immagini piacevoli. Tali piaceri stanno per Addison a metà strada tra i piaceri grossolani dei sensi e quelli più raffinati del raziocinio, la facoltà dell’*understanding* (cfr. A:537). Essi originano sempre, riprendendo Locke,³⁸ dalle sensazioni che attraverso la facoltà della vista – “[w]e cannot indeed have a single Image in the Fancy that did not make its first Entrance through the Sight” (A:537) – imprimono nella mente le immagini che poi l’immaginazione elabora e che è libera di richiamare e variare, a suo piacere, anche a posteriori.

Il bello artistico appartiene quindi ai piaceri dell’immaginazione di

secondo tipo, le “Secondary Pleasures of Imagination which flow from the Ideas of visible Objects, when the Objects are not actually before the Eye, but are called up into our Memories, or form’d into agreeable Visions of Things that are either Absent or Fictitious” (A:537), mentre alle “Primary Pleasures”, “which entirely proceed from such Objects as are before our Eyes” (A:537), è ascrivibile il bello naturale. Componente prima del piacere estetico è la sua gratuità: il suo esternarsi è un effetto spontaneo che non necessita né di volontà né di ragione, ma è il risultato della vista: “the most perfect and most delightful of all our Senses” (A:535); esso è, quindi, un effetto “more obvious” dei piaceri del raziocinio: “it is but opening the Eye, and the Scene enters” (A:538). È la vista, infatti, a fornire all’Immaginazione le idee, queste originano sia dagli oggetti visibili, sia dalle idee degli stessi quando sono richiamati in modo segnico-simbolico (oggetti d’arte, descrizioni ed emblemi). Tali idee costituiscono i piaceri dell’immaginazione o della *fancy*, termini che Addison usa in maniera omologa.

Il piacere dell’immaginazione è quindi il piacere propriamente estetico essendo, come dirà poi Kant, disinteressato: “We are struck, we know not how (. . .) and immediately assent to the Beauty of an Object, without enquiring into the particular Causes and Occasions of it” (A:538).

I piaceri legati all’immaginazione saranno maggiori nell’uomo dalla “Polite Imagination”, per il quale, presumibilmente a differenza del collezionista, il possesso risulta del tutto indifferente in quanto egli “feels a greater Satisfaction in the Prospect of Fields and Meadows, than another does in the Possession” (A:537). I piaceri dell’immaginazione sono, quindi, piaceri innocenti e puri, lontani dal vizio e dalla follia; essi non necessitano del ragionamento riservato alle occupazioni più serie, ma non inducono nemmeno alla negligenza, costituendo per la mente “un gentile esercizio delle facoltà” lontano dal “Dint of thinking” del ragionamento (A:539). Tali piaceri servono a chiarire e ad illuminare l’immaginazione, disperdendo in tal modo “Grief and Melancholly”, muovendo “the Animal Spirits in pleasing and agreeable Motion” (A:539).

Addison esamina l’origine di tali piaceri, iniziando il suo esame dai piaceri primari “which arise from the actual View and Survey of outward Objects” (A:540), e che sono procurati da ciò che è “Great, Uncommon, or Beautiful” (A:540), qualità che già apparivano nella trattazione del sublime longiniano. Con la qualità “Greatness” Ad-

dison intende “not only (. . .) the Bulk of a single Object, but the Largeness of a whole View, considered as one entire Piece.” L’ultima precisazione rimanda all’olismo, alla capacità di conglobare in una singola idea portante, un intero grandioso, e quindi anche alla facoltà sintetica della mente stessa, come sua qualità primaria.

Gli esempi che Addison cita saranno ripresi nelle successive trattazioni dei teorici del pittoresco, filtrati attraverso gli echi della sublimità burkiana: la vista di un paesaggio di campagna, di un deserto incolto, di una serie di alte montagne, di rocce e precipizi, o di una grande distesa d’acqua. In termini psicologici *ante litteram*, secondo Addison, la nostra immaginazione ama infatti essere sollecitata fino ai suoi limiti: “to be filled with an Object, or to gaspe at any thing which is too big for its Capacity” (A:540), ama cioè scoprire la precipua capacità della mente, che riesce a contenere anche ciò che pare superare i suoi limiti. Tali viste illimitate sono immagini della libertà nella varietà, varietà nella quale l’occhio può perdersi, e che sono il corrispettivo delle speculazioni del raziocinio relative all’eternità e all’infinito (A:541). Si potrebbe qui aggiungere che esse ne sono il corrispettivo sensorio.

Se alla grandiosità si aggiunge la bellezza o l’eccezionalità (*uncommonness*), il piacere, aprendo alla varietà, è ancora maggiore “as it arises from more than a single Principle” (A:541).

La novità e l’eccezionalità producono piacere, in quanto colmano l’anima di una piacevole sorpresa, gratificando la curiosità ed aggiungendo nuove idee al capitale immaginativo e simbolico,³⁹ già presente nella mente. È alla “Strangeness” infatti che possiamo ascrivere l’attrattiva di cui godono i mostri o le imperfezioni della natura; ciò che è nuovo, infine, propone varietà, migliora ciò che è grande e bello perché intrattiene la vista con sensazioni sempre diverse. Nulla è però più direttamente accessibile all’anima della bellezza, poiché essa “immediately diffuses a secret Satisfaction and Complacency thro’ the Imagination, and gives a Finishing to any thing that is Great or Uncommon” (A:542).

L’analisi dell’effetto prodotto dalla bellezza è una moderna indagine dell’esito epistemologico ben lontana dalle implicazioni morali che di solito si accompagnano a considerazioni coeve, quali quelle di Shaftesbury o di Hutcheson; il risultato è analizzato infatti soltanto secondo criteri appercettivi estetici: “The very first Discovery of it strikes the Mind with an inward Joy, and spreads a Chearfulness and Deli-

ght through all its Faculties” (A:542). Addison espone poi la sua teoria della bellezza che, modernamente, non è un concetto assoluto ed universale, ma è da lui relativizzato alle singole specie, benché l’universalità per la specie umana rimanga: “Every different Species of sensible Creatures has its different Notions of Beauty, and (. . .) each of them is most affected with the Beauties of its own kind” (A:542). Il passo verso la relativizzazione della bellezza ai singoli popoli verrà, come già anticipato, effettuato in ambito anglosassone da Francis Grose, nel 1788. Ciò che comunque Addison in maniera attuale ed empirica sottolinea, a fondamento anche per riposizionamenti estetici successivi, è che la bellezza non è una qualità intrinseca dell’oggetto, ma una qualità ascritta all’oggetto dal suo percipiente:

There is not perhaps any real Beauty or Deformity more in one piece of Matter than in another, because we might have been so made, that whatsoever now appears loathsome to us, might have shewn it self agreeable; but we find by Experience, that there are several Modifications of Matter which the Mind, without any previous Consideration, pronounces at first sight Beautiful or Deformed. (A:542)

È quindi l’esperienza, il *hic et nunc* dell’appercezione, che ne determina la qualità, e non l’oggetto in sé.

Un altro tipo di bellezza che ritroviamo in parecchi prodotti dell’arte e della natura e che differisce dalla bellezza “in our proper Species”, ma che è in grado di far nascere un piacere e una inclinazione (*fondness*) per i luoghi o gli oggetti in cui essa si manifesta, è la bellezza data dalla vividezza o varietà dei colori, dalla simmetria e dalla proporzione delle parti, dalla disposizione dei corpi o dalla giusta “mixture and concurrence of all together” (A:544).⁴⁰ È questa una formulazione significativa in quanto richiama la relazionalità tra gli elementi, che può o meno determinare bellezza e che è l’artista a creare. Questo aspetto della commistione tra cose lontane e diverse è forse ben espresso nell’arguzia della *concordia discors*, presente nel concettismo di tipo ossimorico frequente nella sonettistica inglese – per il Dr Johnson una figura retorica tipica della poesia metafisica – contro cui, però, il neoclassicismo reagiva. Come la fantasia gode di ciò che è grande, strano o bello nella scrittura, essa può anche essere gratificata da suoni e profumi che “are pleasanter together than when they enter the Mind separately” (A:544).

Passando all’esame delle cause dei piaceri della bellezza, Addison

dichiara l’impossibilità di risalire sia alle cause necessarie (il legame non casuale tra causa ed effetto) che a quelle efficienti (per Aristotele la fonte o l’agente delle cause) per tali piaceri e dispiaceri, “because we know neither the Nature of an Idea, nor the Substance of a Human Soul, which might help us to discover the Conformity or Disagreeableness of the one to the other”, per cui ciò che – secondo la nuova filosofia empirica e non scolastica – rimane da fare è “reflect on those Operations of the Soul that are most agreeable” (A:545), focalizzando quindi sul meccanismo e sull’operatività della mente, sugli effetti prodotti e non sulle cause.

Naturalmente Addison non poteva tralasciare l’argomento teleologico, con cui sembra quasi ritrattare le affermazioni precedenti ma, a ben guardare, essendo questo introdotto come un “effetto”, tra i tanti possibili, e non come “causa”, il finalismo è ridotto a una questione di scelta o inclinazione personale, dato che la causa efficiente, egli ha già dichiarato, non può essere stabilita con obiettività. Se quindi è negli “effetti” che le cause finali (per Aristotele lo scopo delle cause) sono più discernibili – “tho’ they are not altogether satisfactory” – Addison, per scelta personale, le individua nella finalità del “Supreme Author” di fornirci una “Occasion of admiring the Goodness and Wisdom of the first Contriver” (A:545), ma rende indirettamente chiaro che questo è una sua opinione personale. Addison prosegue, quindi, individuando una delle ragioni finali del piacere per il grandioso nel rimando di tale atto contemplativo al Creatore Supremo (A:545), così anche il piacere particolare provato per le novità potrebbe essere stato finalizzato quale punto di partenza ed incoraggiamento per un percorso teleologico e teologico di conoscenza continua.

Una parte del saggio è poi dedicata al potere dei colori sull’immaginazione, i “Supernumerary Ornaments to the Universe” che, secondo la grande “Modern Discovery” e citando Locke, sono per Addison anch’essi “only Ideas in the Mind, and not Qualities that have any Existence in Matter” (A:547), prodotti quindi dagli organi sensori, effetti e non cause, fenomeno e non noumeno, come specificherà poi Kant.

Nel saggio 414 Addison esamina la capacità, rispettivamente della natura e dell’arte, di intrattenere l’immaginazione. L’arte risulta difettiva rispetto alla natura poiché manca di vastità ed immensità che, come appena visto, hanno grande potere sulla mente. L’arte può essere *Polite e Delicate* come la natura, ma non potrà mai essere così no-

bile e magnifica “in the Design”. La natura è audace e maestosa nei suoi “rough careless Strokes”, ed i “nice Touches and Embellishments of Art” non possono starle alla pari. Le bellezze di un ambito limitato quali quelle di un giardino o di un palazzo sono infatti immediatamente acquisite dall’immaginazione che, invece, nei luoghi naturali spazia sconfinata, animata dall’infinita varietà delle immagini. In campagna, quindi, la natura appare nella sua perfezione massima. Tuttavia, nonostante molte di queste scene silvane siano più piacevoli di qualsiasi vista artificiale, le opere naturali risultano più piacevoli “the more they resemble those of Art” (A:549), poiché, in questo caso, il piacere deriva da un doppio principio, dalla piacevolezza naturale degli oggetti e dalla loro involontaria artificialità; l’immaginazione prova infatti piacere quando vede: “any thing that hath such a Variety or Regularity as may seem the Effect of *Design*, in what we call *the Works of Chance*” (A:550, enfasi mia). I prodotti artistici, a loro volta, trarranno vantaggio dall’assomigliare a quelli naturali, perché “here the Similitude is not only pleasant, but the Pattern more perfect” (A:550) essendo infatti la natura più grande e maestosa delle “Curiosities of Art” (A:551).

Avendo presente gli esempi del lezioso giardino formale olandese, introdotto dalla regina Mary e da Guglielmo d’Orange, Addison ritiene questi ancor più formali degli esempi italiani e francesi che al loro confronto presentano persino: “an artificial Rudeness, much more charming than that Neatness and Elegancy which we meet with in those of our own Country” (A:551), una “Rudeness” da lui epitomizzata come una “mixture of Garden and Forest” che di lì a poco diventerà invece la caratteristica precipua proprio del *jardin à l’anglaise*. Addison chiude con l’invito a trasformare le tenute e i possedimenti, “with some small Additions of Art” in “a kind of Garden by frequent plantation, that may turn as much to the Profit, as the Pleasure of the Owner” (A:552). Prendendo a spunto un’opera del 1685 di Sir William Temple,⁴¹ egli promuove quindi, quale nuovo principio dell’arte del giardino, l’artificiosa irregolarità dello “Sharawadgi”, l’irregolarità – apparente – tipica dei giardini cinesi. I cinesi infatti, egli dice, ridono “at the Plantations of our *Europeans*, which are laid out by the Rule and Line; because, they say, any one may place Trees in equal Rows and uniform Figures. They chuse rather to shew a Genius in Works of this Nature, and therefore always conceal the Art by which they direct themselves” (A:552). Questa irregolarità è più

vicina alla natura di quanto non sia l’arte dei “British Gardeners” i quali, con la topiaria snaturano, per così dire, la natura:

instead of humouring Nature, love to deviate from it as much as possible. Our Trees rise in Cones, Globes, and Pyramids. We see the Mark of the Scissars upon every Plant and Bush. I do not know whether I am singular in my Opinion, but, for my own part, I would rather look upon a Tree in all its Luxuriancy and Diffusion of Boughs and Branches, than when it is thus cut and trimmed into a Mathematical Figure; and cannot but fancy that an Orchard in Flower looks more delightful, than all the little Labyrinths of the most finished Parterre. (A:552)

Un anno prima, nel 1711, come abbiamo già visto, aveva legato la “wilderness (. . .) without any certain Order or Regularity” (A:160, p. 285) alla tipica creatività del genio originale.

Addison concede poi un posto di assoluto rilievo all’Architettura, un’arte che secondo lui ha una presa immediata sull’Immaginazione, e che egli considera alla luce degli attributi della bellezza da lui elencati. Lo standard della *Greatness* (A:553), la vastità, in architettura si può riferire sia alla struttura (*Bulk and Body*), sia allo stile della costruzione. In riferimento alla struttura, gli antichi, “especially among the Eastern Nations of the World”, sono infinitamente superiori ai moderni, esempi ne sono le piramidi egizie, la torre di Babele, la grande muraglia cinese. Tali costruzioni aprono la mente a grandi concezioni, imprimendo una sorta di riverenza che è consona alla naturale vastità dell’anima. Per ciò che riguarda la *Greatness of Manner* (A:555), lo stile, non ha a che fare con la dimensione, infatti, appare anche nei piccoli edifici, ma è una questione di *design*, la grammatica interna che induce a nobili idee. A conferma di questo Addison cita l’esempio della diversa percezione immaginativa prodotta dal Pantheon di Roma e dall’interno di una cattedrale gotica. Lodando “the Greatness of the Manner in the one” a cui contrappone “the Meanness in the other” (A:556) anche se spazialmente più grande, egli si dichiara, da una parte a favore della simmetria che aveva però castigato nell’arte del giardino e, dall’altra detrattore del gotico.⁴² Riportando l’opinione di Roland Freart, espressa nel suo *Parallel of the Ancient and Modern Architecture* (1650),⁴³ Addison approva la distinzione di questo studioso tra il modo nobile di fare architettura – mettendo in rilievo solo alcune poche parti – e il modo confuso, in cui si perde il tratto olistico, essendo l’attenzione concentrata sui: “Particulars (. . .) which divide and scatter the Angles of the Sight into such a

Multitude of Rays, so pressed together that the whole will appear but a Confusion” (A:557).

Interessanti sono poi le considerazioni di Addison sulle due forme architettoniche che egli ritiene più pregnanti: il concavo e il convesso. Soprattutto con la forma concava, lo sguardo “is Master” del loro intero corpo: “the Sight being as the Center that collects and gathers into it the Lines of the whole Circumference” (A:557), cosa che non accade in un pilastro quadrato dove lo sguardo “does not take in one uniform Idea, but several Ideas of the same kind” (A:557).⁴⁴ È esattamente questa simbolica volontà di dominio spaziale, secondo il regime scopico della prospettiva rinascimentale albertiana, che sarà messa in questione dalla sovversiva, perché antitotalizzante, estetica di Hogarth. Cifrata nella “serpentine line” e letta *tout court* quale nuova “line of beauty” (richiamata dall’incisione “Variety” di pagina 78), la nuova episteme visiva – l’estetica della conchiglia – enunciata da Hogarth nell’*Analysis of Beauty* (pubblicata nel 1753, quattro anni prima, va notato, dell’estetica di Burke), fornirà una teoria della visione contraddistinta dalla simultanea compresenza di punti di fuga multipli. È questa quasi un’analogia dell’ormai ineludibile relazionalità dialogico-negoziata legata alla revisione capitalistico-mercantile della vita del XVIII secolo e soggetta ai problemi del tutto secolari dettati dal nuovo protagonista, il mercato. Secondo questa nuova grammatica spaziale, due visioni antitetiche, “from within” and “from without”, convivono, pur rimanendo entità a sé stanti e sono semmai unificabili soltanto secondo un codice di riferimento non più universale ed esterno, ma del tutto umano ed interno, l’*imagination*:

let every object under our consideration, be imagined to have its inward contents scooped out so nicely, as to have nothing of it left but a thin shell, exactly corresponding, both in its inner and outer surface, to the shape of the object itself: and let us likewise suppose this thin shell to be made up of very fine threads, closely connected together, and equally perceptible, whether the eye is supposed to observe them from without, or within; and we shall find the ideas of the two surfaces of this shell will naturally coincide. The very word, shell, makes us seem to see both surfaces alike. (. . .) [*T*]hink[ing] of objects in this shell-like manner (. . .) the imagination will naturally enter into the vacant space within this shell, and there at once, as from a centre, view the whole form within, and mark the opposite corresponding parts so strongly, as to retain the idea of the whole, and make us masters of the meaning of every view of the object, as we walk round it, and view it from without.⁴⁵

Per tornare ad Addison, l’immaginazione in architettura, come per le altre arti, è catturata da Maestosità, Eccezionalità e Bellezza.

Il saggio 416 è dedicato invece ai piaceri secondari richiamati alla mente dalle “[i]deas we receive from Statues, Descriptions, or such like Occasions” (A:558), quindi dalle idee prodotte dall’arte. Tali idee possono anche essere diverse da quelle reali poiché pertiene ai poteri dell’immaginazione la capacità di “enlarge, compound, and vary them at her own Pleasure” (A:559).

Se l’arte della scultura è quella più vicina agli oggetti rappresentati, e la pittura già se ne distanzia, il linguaggio è per Addison il codice semiologico più remoto, perché lettere e simboli non rappresentano direttamente l’originale al quale riferiscono. Perciò i piaceri secondari originano in quell’azione della mente che confronta l’idea dell’oggetto reale, con l’idea originata dal segno che la rappresenta, ma la causa necessaria di questo piacere non è però rintracciabile, ed è, secondo Addison, probabilmente presente soltanto per incoraggiare l’uomo al perseguimento della verità. Questo principio rende piacevoli anche i vari tipi di *wit*; *wit* che consiste, primariamente nell’esercizio di affinità contenutistica (presente in maniera minore anche nel *wit* falso⁴⁶), ma è anche ottenuto attraverso affinità grafologica, negli anagrammi e negli acrostici; affinità fonologica, nelle rime e negli echi; affinità lessicali, nei giochi di parole; o affinità emblematica, tipica dei *pattern poems*.⁴⁷

Addison esamina, quindi, i piaceri che derivano dalla parola scritta, piaceri che egli definisce affini a quelli derivati dalla pittura e dalla scultura. Le parole hanno, infatti, tanto e tale potere da essere persino più vivaci che non la vista delle cose stesse. Questo avviene perché il poeta può evidenziare dettagli che altrimenti il fruitore non coglierebbe. Toccando però il cuore del problema relativo al gusto, Addison rovescia la teoresi normativa classica, relativa al bello, considerandola – empiricamente – ed esclusivamente dal punto di vista e nei termini teorici di ‘ricezione’ estetica:

It may be worth our while to Examine, how it comes to pass that several Readers, who are all acquainted with the same Language, and know the Meaning of the Words they read, should nevertheless have a different Relish of the same Description. We find one transported with a Passage, which another runs over with Coldness and Indifference, or finding the Representation extremely natural, where another can perceive nothing of Likeness and Conformity. This different Taste must

proceed, either from the Perfection of Imagination in one more than in another, or from the different Ideas that several Readers affix to the same Words. For, to have a true Relish, and form a right Judgement of a Description, a Man should be born with a good Imagination, and must have well weighed the Force and Energy that lie in the several Words of a Language, so as to be able to distinguish which are most significant and expressive of their proper Ideas, and what additional Strength and Beauty they are capable of receiving from Conjunction with others. The Fancy must be warm, to retain the Print of those Images it hath received from outward Objects, and the Judgement discerning, to know what Expressions are most proper to cloath and adorn them to the best Advantage. A man who is deficient in either of these Respects, tho' he may receive the general Notion of a Description, can never see distinctly all its particular Beauties: As a Person, with a weak Sight, may have the confused Prospect of a Place that lies before him, without entering into its several Parts, or discerning the variety of its Colours in their full Glory and Perfection. (A:561)

È il gusto – colto, naturalmente – e non il bello, quindi, a diventare parametro estetico, quale espressione di un senso interno presente in gradi diversi in tutti gli uomini, uno slittamento che relegherà il bello alla soggettiva facoltà di percezione della mente di chi guarda, e lo spoglierà di un criterio oggettivamente definibile, se non in termini legati al peculiare ambiente esterno, cultura, etc., nel quale esso nasce (e questo anche per quanto riguarda la sua sensibilità e perfettibilità). La via al relativismo estetico è quindi aperta. Sarà D. Hume a ribadirla nei suoi saggi “Delicacy of Taste” (1742) e “Of the Standard of Taste” (1757).⁴⁸ Eli affermerà che la bellezza è relativa alla delicatezza del gusto dei singoli e che a frenare i tentativi “di fissare una regola del gusto e conciliare le discordi valutazioni degli uomini restano sempre due ragioni di divergenza, che, pur non essendo tali da confondere insieme bello e deforme, possono alterare frequentemente la misura della nostra approvazione e del nostro biasimo.” La prima consiste nelle differenze “d’umore” tra gli uomini, la seconda nei costumi e nelle “opinioni speciali d’una certa epoca e d’un certo paese”,⁴⁹ che saranno proprio le ‘caratteristiche’ nazionali che si indagheranno, vieppiù, nel periodo romantico.

Esaminando il lavoro dell’immaginazione, Addison ne dà una descrizione in termini cartesiani considerandola meccanicamente come un flusso che passa in tracce della mente ben definite che, a loro volta, influenzano quelle vicine tanto da determinare intere scene e im-

magini. Questo processo è ancora più forte se procede dalla memoria, perché le idee poco piacevoli vengono da questa completamente escluse. Sia che il potere immaginativo proceda dalla perfezione dell’anima o dalla conformazione dell’organo percettivo, lo scrittore nasce o dovrebbe nascere con tale facoltà al suo vigore massimo, ed il poeta dovrebbe coltivare la propria immaginazione, come il filosofo coltiva il ragionamento.

Il percorso educativo dell’immaginazione (la *Bildung* dell’artista) è da Addison delineato come acquisizione, per stadi, di un codice ben preciso: dapprima l’assimilazione delle immagini letterarie tipiche della campagna, dopodiché quelle attinenti alla Corte, infine, le immagini relative alle produzioni artistiche nobili e grandiose in pittura, scultura e architettura. Autori che eccelsero nella facoltà immaginativa sono Omero, Virgilio e Ovidio. Rispettivamente essi colpiscono l’immaginazione con ciò che è grandioso, bello e strano, e producono nella mente dei loro lettori idee sublimi, piacevoli e nuove. Maestro in tutte queste arti è però Milton che dimostra tutte le sue capacità con il *Paradise Lost*.

I piaceri secondari dell’immaginazione sono però di natura più universale e ampia di quelli primari, perché non solo ciò che è grande, strano o bello piace, ma anche ciò che è “Disagreeable” può piacere se descritto (A:566), come anche ciò che è piccolo, comune o deforme (A:567). Con l’affermazione: “[h]ere, therefore, we must enquire upon a new Principle of Pleasure” (A:567), l’estetica del brutto muove i primissimi passi. Così ad esempio la descrizione di una prigione può essere piacevole all’immaginazione perché la mente è colpita più dalla giustezza della descrizione, che attiva l’immagine, che dalla connotazione veicolata nella denotazione.⁵⁰ È però un oggetto grande, sorprendente e bello a catturare e ad ammaliare di più l’immaginazione, rispetto a ciò che è piccolo, comune o deforme (A:567) e, in base a questo principio, la descrizione miltoniana del paradiso risulta più piacevole rispetto a quella dell’inferno. Alla stessa stregua, le rappresentazioni che procurano un fermento segreto dell’animo e che, con violenza, muovono le passioni, producono un piacere più universale. Nell’interrogarsi sulla motivazione del piacere evocato dalla rappresentazione del terrificante, Addison anticipa il sublime di Burke – il quale teorizzerà la distanza tra il soggetto percipiente e l’oggetto terrifico, nominando ‘sublime’ tale effetto – ma che già Addison teorizza in termini puntuali come ‘piacere’ estetico:

the Nature of this Pleasure, we shall find that it does not arise so properly from the Description of what is Terrible, as from the Reflection we make on our selves at the time of reading it. When we look on such hideous Objects, we are not a little pleased to think we are in no Danger of them. We consider them at the same time, as Dreadful and Harmless; so that the more frightful Appearance they make, the greater is the Pleasure we receive from the Sense of our own Safety. (A:568)

Tale piacere è derivato non dalla compassione provata, ma dal segreto confronto che ci fa valorizzare “our good Fortune which exempts us from the like Calamities” (A:568). Il grado massimo di piacevolezza non è però rintracciabile nella natura, per cui compito del poeta è quello di creare attraverso l’immaginazione cose auguste, strane e belle, “by mending and perfecting Nature” (A:569).

La “Fairie way of Writing”, la scrittura immaginativa che tratta di fate, streghe, maghi, demoni e spiriti, tipica del *romance*, viene da Addison considerata il genere più difficile, perché completamente dipendente dall’inventiva del poeta e frutto di un’immaginazione particolare, vivida e superstiziosa, che deve essere coltivata e deve reggersi su un patrimonio acquisito nell’infanzia. Questo tipo di letteratura riporta alla mente proprio le storie udite da bambini e, benché antirealistiche, “we do not care for seeing through the Falsehood, and willingly give our selves up to so agreeable an Imposture” (A:572). Il mondo antico manca di tale tipo di letteratura perché ha origine nell’oscurità e nella superstizione di età più tarde. Il “Genius of our Country” sembra ad Addison particolarmente adatto a questo tipo di scrittura nella quale i poeti inglesi eccellono: “[f]or the English are naturally Fanciful, and very often disposed by that Gloominess and Melancholly of Temper, which is so frequent in our Nation, to many wild Notions and Visions, to which others are not so liable” (A:572), caratteristiche che verranno, di lì a presto, definite “gotiche”. Avendo preparato il terreno per la glorificazione nazionale, già anticipato con l’elogio a Milton, ecco la lode a Shakespeare:

Among the *English*, *Shakespear* has incomparably excelled all others. That noble Extravagance of Fancy, which he had in so great Perfection, throughly qualified him to touch this weak superstitious Part of his Reader’s Imagination; and made him capable of succeeding, where he had nothing to support him besides the Strength of his own Genius. (A:572-73).

A Shakespeare, naturalmente, nel gotha nazionalista vengono subito aggiunti Spenser e, nuovamente, Milton per il loro talento nelle rappresentazioni di vizi, passioni e virtù.

Gli ultimi due numeri (420 e 421) sono da Addison dedicati agli scrittori che più fedelmente sono legati alla *natura naturata*: storici, scienziati, viaggiatori e geografi ed, in generale, coloro che descrivono fenomeni reali. Addison è però pienamente conscio che anche lo storico, nel tentativo di rendere i suoi personaggi reali, è in realtà un vero creatore *storiografico*: “to see the Subject unfolding it self by just Degrees (. . .) I confess this shews more the Art than the Veracity of the Historian” (A:574), talento nel quale Livio eccelle. Tra questo tipo di scrittori quelli più qualificati ad aprire la mente dei loro fruitori sono comunque, per Addison, gli esponenti della nuova filosofia che ci fanno scoprire “with a pleasing Astonishment, (. . .) so many Worlds hanging one above another” (A:575), quindi la nostra relatività nell’infinità varietà dei mondi, prodotti dal, peculiare e variabile, punto di vista dell’osservatore:

If, after this, we contemplate those wide Fields of *Ether*, that reach in height as far as from *Saturn* to the fixt Stars, and run abroad almost to an Infinitude, our Imagination finds its Capacity filled with so immense a Prospect, and puts it self upon the Stretch to comprehend it. But if we yet rise higher, and consider the fixt stars as so many vast Oceans of Flame, that are each of them attended with a different Set of Planets, and still discover new Firmaments and new Lights, that are sunk farther in those unfathomable Depths of *Ether*, so as not to be seen by the strongest of our Telescopes, we are lost in such a Labyrinth of Suns and Worlds, and confounded with the Immensity and Magnificence of Nature. (A:575)

Nulla, infatti, risulta più piacevole alla fantasia che non la contemplazione delle diverse proporzioni dei singoli elementi che compongono la natura, ad esempio l’uomo e i pianeti.

È questa, si può dire, una lode alla tolleranza⁵¹ e alla diversità, attraverso la piena accettazione e consapevolezza della propria finitudine e prospettiva di visione all’interno dell’“Infinite Space” che ci circonda;⁵² un’educazione in due direzioni: dall’uomo allo spazio infinito, e dall’uomo alle creature più piccole, particelle piccolissime di un mondo che è, a sua volta, “a new inexhausted Fund of Matter, capable of being spun into another Universe” (A:576).

Addison annota che tali considerazioni rimarcano i limiti della no-

stra immaginazione la quale “is confined to a very small Quantity of Space” (A:576), da un modo di ragionare che potrebbe invece aprirsi allo spazio, per l'appunto, infinito: “The Object is too big for our Capacity, when we would comprehend the Circumference of a World, and dwindles into nothing, when we endeavour after the Idea of an Atome” (A:576-77), difetto che Addison ritiene non tanto dovuto alla nostra anima, ma alla sua finitezza nel corpo.

I piaceri dell'immaginazione non sono limitati alle produzioni artistiche, ma sono anche effetto della padronanza retorica nell'utilizzo di metafore, similitudini ed allegorie, che i maestri utilizzano in modo da gratificare simultaneamente due facoltà, la fantasia ed il ragionamento. Queste figure retoriche sono da considerarsi un talento “that gives an Embellishment to good Sense (. . .) It setts off all Writings in general, but is the very Life and highest Perfection of Poetry” (A:578), ed è, esso stesso, talento creativo.

Addison chiude il saggio sui piaceri dell'immaginazione rimarcando che la sensibilità retorico-stilistica di tale senso interno può anche essere esercitata, per così dire, in negativo. Quando l'immaginazione è preoccupata e l'anima confusa, l'eloquenza può portare con sé disperazione e dolore e l'uomo che la domina ha un grandissimo potere, in quanto “he can so exquisitely ravish or torture the Soul through this single Faculty, as might suffice to make up the whole Heaven or Hell of any finite Being” (A:580).

* * *

L'opera letteraria direttamente influenzata dalla trattazione addisoniana è *The Pleasures of Imagination*, una poesia filosofica in tre libri di Mark Akenside (1721-1770), pubblicata nella sua prima versione nel 1744 e in una versione più tarda nel 1757.⁵³ Tale opera si può definire l'ultima versione di una epistemologia che legge il mondo quale cifrato *design* divino e il tentativo di una rilettura in chiave moralizzante e riaddomesticatrice dei “piaceri” estetici, poiché rimarca quell'aspetto etico che Addison aveva toccato solo incidentalmente, avendo incentrato la sua trattazione sull'aspetto edonistico. Quella di Akenside è quindi un'opera che, per contrasto, mette in risalto il portato altamente innovativo proprio di Addison. Akenside infatti reimpone chiaramente la ragione a controllo dei sensi, un dominio che Addison prima e Duff poi, cercano sì, ma che la loro trattazione mette implicitamente in secondo piano.

Anche qui come già visto in Addison, la sublimità viene indicata – anticipando Burke – come qualità della mente dell'uomo e quindi del soggetto percipiente e non come qualità intrinseca della materia o dell'oggetto percepito, come avveniva invece sia in Pseudo Longino che nell'*Arte Poetica* di Boileau.

Nell'introduzione, intitolata “The Design”, Akenside riprende tutte le idee che Addison aveva presentato nei suoi saggi omonimi. L'immaginazione è delineata come un potere della mente a metà strada tra i sensi e la percezione morale. La nascita delle arti imitative viene fatta risalire alla necessità di produrre tali piaceri in presenza anche di soli segni (universali) evocativi degli oggetti stessi; un potere che in poesia è illimitato. L'opera si propone quindi di indagare i principi costitutivi della mente umana a cui tali piaceri si possono far risalire, ma con un preciso intento morale: “to enlarge and harmonise the imagination, and by that means insensibly dispose the minds of men to a similar taste and habit of thinking in religion, morals, and civil life.” (Ak:3)

Distinguendo l'immaginazione dalle altre facoltà umane, Akenside ritiene di dover emendare l'edonistica trattazione addisoniana in versione razionalizzante, in quanto grandiosità, novità e bellezza non sono, secondo lui, i soli principi che originano il piacere estetico, dato che gli oggetti piacevoli possono anche esibire proprietà “estrane” all'immaginazione – e non a caso morali – quali: idee, verità, cause finali o circostanze, che animano le passioni. Di piacere “morale” derivato da questi fini etici sono, naturalmente, ricche le opere più nobili del genio.

Anche Akenside divide tra piaceri primari, che nascono dalla relazione diretta con gli oggetti, e piaceri secondari che trovano origine nell'imitazione. Al primo tipo appartiene la somiglianza tra le varie parti del mondo materiale ed immateriale, fondamento del *wit* e della metafora; al secondo il piacere originato dalla somiglianza degli oggetti d'arte agli originali della natura. Parte finale della poesia è la riflessione generale sui poteri dell'immaginazione ed il loro portato etico-didascalico. Interessante è la parte che Akenside dedica al sentimento comico, anch'esso produttore di un piacere, questa volta legato al disgusto e tratto dalla negatività in sé. Data la difficile interpretazione in termini platonici del comico, Akenside lo definisce come un'“esemplificazione divina del negativo. Quest'ultimo viene messo in primo piano tramite il ridicolo, per renderlo evidente sia al “passing clown” che al “letter'd sage” (Ak:53, v. 275-76).

Il libro primo immediatamente rimarca che l'origine di ogni qualità piacevole all'immaginazione è la mente divina e che tutti i piaceri primari derivano dalla percezione di grandiosità, meravigliosità o bellezza. Akenside, aderendo alla grande linea dell'estetica imitativa, secondo la classificazione di Abrams,⁵⁴ delinea quindi la connessione della bellezza alla causa finale, la verità caratterizzata dal bene, omologazione anche shaftesburiana. I gradi della bellezza vengono quindi definiti nei termini di sublimità, bellezza e meravigliosità, e collegati alla loro relativa "final cause" (Ak:3). Il libro primo, conformemente alle premesse, finisce, prevedibilmente, con il collegamento dell'immaginazione alla facoltà morale.

Il primo passo per tale finalità didascalica è la lettura del mondo, che Akenside immediatamente propone in versione teofanica, principio base anche per il panteismo che caratterizzerà il periodo romantico.⁵⁵ Parlando delle menti supreme, afferma che soltanto a queste: "the Sire Omnipotent unfolds // The World's harmonious volume, there to read // The transcript of Himself" (Ak:6), istituendo come causa quello che Addison si era dato pena di definire soltanto come effetto probabile, ma non certezza di verità.

I "congenial powers" presenti nella natura, attraverso un "armonioso movimento" (Ak:7), fanno poi fremere l'immaginazione in risposta al loro stimolo. Non solo i "pregnant stores" della natura, ma anche le "reflected forms" dell'arte, hanno il potere di infiammare i poteri della *Fancy* che si esplicita in tre forme estetiche: "the Sublime, // The Wonderful, the Fair" (Ak:8). La mente dell'uomo infatti aspira ad abbracciare forme maestose e ad essere rapita "in quell'immensità" che trova nella "infinite perfection" (Ak:10) il suo, platonico, luogo naturale e che non può essere sostituito né dalla fama né dal potere né da altri piaceri sensuali. Per questo il cielo semina in ogni animo il desiderio di "objects new and strange" (Ak:10) che, se seguito, porterà direttamente al Vero.

La forma divina alla quale tutto tende è la Bellezza, la "Brightest progeny of Heaven!" (Ak:12), "sent from heaven // The lovely mistress of Truth and Good // In this dark world: for Truth and Good are one, // And Beauty dwells in them, and they in her, With like participation" (Ak:14), concetto che Keats ripeterà nella sua *Ode to a Grecian Urn*. Compito di ognuno è quindi quello di salvaguardarsi dai "poisonous charms" (Ak:15) e dal "luxurious Pleasure" (Ak:16).

Akenside enumera poi le varie forme della Natura, maestosa, me-

ravigliosa o serena (Ak:16), e che si mostra attraverso le sue attrattive: i colori, le forme e, nella sua forma massima, nella concomitanza di queste con la vita. La bellezza apparirà nella sua espressione più alta, anche come forma esteriore, soltanto laddove vi sarà una mente in grado di riconoscerla nelle sue rappresentazioni che, a sua volta: "By steps conducting our enraptured search // To that eternal origin, whose power (. . .) This endless mixture of her charms diffused" (Ak:17-18). Infatti: "[m]ind, mind alone, (. . .) // The living fountains in itself contains // Of beauteous and sublime" (Ak:18). Infatti la materia, anche se presenta grandiosità o simmetria di parti, presto giunge a noia se non vi è un cuore atto a comprenderla (Ak:19), solo le "specie morali" infatti riconoscono i poteri di genio e *design* poiché: "the ambitious mind // There sees herself (. . .) Her features in the mirror" (Ak:19). Questo accade perché solo all'uomo è stato concesso il sentimento morale: "[t]his energy of Truth, whose dictates bind // Assenting reason", a cui Dio ha aggiunto i raggi dell'immaginazione che colora la virtù per richiamare ad essa il cuore degli uomini (Ak:19) al fine di riconoscere "the unbounded symmetry of things" (*Ibid.*).

Il secondo libro della poesia è dedicato al discrimine tra opere immaginative ed opere filosofiche ed alla loro unione sotto l'egida della libertà. Akenside enumera qui i piaceri dei sensi, esamina poi la verità, le idee artistiche, il *design* e le passioni.

Il primo auspicio è che Bellezza e Verità possano rompere le ombre della notte gotica che ancora avvolge le nazioni. Il luogo dove l'alba radiosa sta spuntando è la spiaggia di Albione dove la libertà darà nuovamente spazio alle muse che troveranno braccia accoglienti nella Virtù e nella Saggezza. È qui che si sta cercando di unire, ancora una volta, attraverso Verità e Bellezza, la Filosofia e la Poesia. Se i sensi procurano gioie aggiuntive ed "adventitious", cioè casuali (Ak:24), comunque aumentano anche la gioia morale che oggetti grandiosi e belli producono, infatti laddove la Verità appare con la Bellezza essa è più ricercata: "Than all the blandishments of sound (. . .) // Than all of taste" (Ak:25).

Akenside distingue quindi tra ricezione superficiale e profonda e, nella sua lettura assiologica il vero piacere è quindi lontano dall'essere legato ai sensi; esso può essere soltanto il piacere intellettuale e morale dato dalla comprensione olistica dell'oggetto esaminato, per cui, pla-

tealmente, il piacere prodotto dai colori dell'arcobaleno non è per lui comparabile al piacere della comprensione del principio scientifico che lo produce. Dello stesso tipo è la gioia che afferra l'uomo quando, nei labirinti della natura, è guidato dalla scienza che lo illumina facendogli intravedere la saggezza, tipica della teologia naturale, che si dispiega nel cielo, nei pianeti o nella legge della luce.⁵⁶ Altre gioie ancora giungono sia dal genuino linguaggio della passione, ma anche dalla passione non accompagnata dal Bene e dalla Bellezza, come nel caso di passioni dolorose che generano domande escatologiche. A questo punto Akenside inserisce nella sua poesia una fiaba filosofica⁵⁷ sulla contesa dell'uomo da parte del bene e del male (un espediente letterario che sarà in seguito usato sia dai romantici inglesi, ma soprattutto dai romantici tedeschi) per esporre la sua teodicea personale.

Quello di Akenside è ancora l'universo analogico della *chain of being*, ma la necessità di confermare la fede *expressis verbis* dimostra forse che la teologia naturale necessitava ormai di essere ribadita. Akenside riconosce quindi un Dio creatore che nella sua infinita bontà vuole condividere la sua unica, vera e completa felicità con l'uomo, attraverso la creazione di un universo ordinato: “[o]ne order, all-involving and entire” (Ak:31), teleologicamente orientato al bene universale, “[t]he best and fairest of unnumber'd worlds // That lay from everlasting in the store of his divine conceptions” (Ak:32). Tale universo è dall'inizio il migliore dei mondi possibile e l'uomo che qui soffre, soffre perché non comprende la sua finalità teologica orientata al bene. Riprendendo Platone nelle note, Akenside giustifica quindi la sofferenza del singolo solo come interpretazione falsata e parziale della parte (il mondo) per l'intero (l'universo) nel quale vi è invece una costante elargizione del bene, un intero “existing, as it does, not for your sake, but the cause and reason of your existence, which, as in the symmetry of every artificial work, must of necessity concur with the general design of the artist, and be subservient to the whole of which it is a part” (Ak:70). In tal modo Akenside, implicitamente, riconduce il particolarismo all'egida di un olismo morale, una teodicea già agostiniana e leibniziana poi. Il male è poi fatto coincidere con la tirannia, con la monarchia non mitigata da un senato e con la barbarie.

Il terzo libro è dedicato al piacere dato dall'osservazione dei comportamenti e degli umori degli uomini. Egli indaga l'origine dei vizi, originati dalle false rappresentazioni della fantasia, a cui segue l'in-

chiesta sul ridicolo e sulle sue cause finali. Inoltre Akenside esamina gli oggetti affini a certe proprietà della mente, i suoi meccanismi nella produzione delle opere immaginative, il piacere emanato dall'illustrazione dell'ordine del mondo nelle opere immaginative, i piaceri secondari dati dall'imitazione ed il gusto. Il libro conclude con un'analisi dei vantaggi derivati da una viva immaginazione.

L'immaginazione è per Akenside, prevedibilmente, molto potente proprio nella vita morale: “It were easy, by induction of facts, to prove that the imagination directs almost all the passions” (Ak:71n); essa può produrre “lying forms” tali (Ak:47) che anche l'Opinione – incarnazione del senso comune – può cadere in fallo “her report can never there be true where Fancy cheats the intellectual eye” (Ak:46). Il vizio inizia con il deviare della ragione che, attraverso le false rappresentazioni della fantasia, cade in errore, dimodoché il tradimento, l'ambizione, la vendetta, la lussuria e la rapina imperano. Non tutte le *lying forms* portano però ad azioni colpevoli, alcune producono i gai rimproveri del riso. Il ridicolo, infatti, oltre ad avere un grande peso nella vita privata e civile è da considerarsi una prova di verità, perché “ridicule always judges right” (Ak:75n), implicando in tal modo una sua relazione col “common sense” tipico del secolo. Esso si manifesta quando le persone si ammantano di qualità che non possiedono, oppure quando, pur possedendo qualità, non sono poi in grado di esercitarle. Il ridicolo riferito agli oggetti nasce da una sopravvalutazione del loro valore intrinseco, nel caso essi appaiano eccellenti ed in realtà non lo sono, oppure, negli uomini, dalla falsa vergogna o dalle paure immotivate o dall'ignoranza di circostanze che renderebbero chiare talune situazioni (espediente ben sfruttato, per esempio, nell'ironia tragica). Il ridicolo appare quindi laddove la “dissonance of things combined // Strikes on the quick observer” (Ak:52), e la sua giustificazione e finalità è quella di sottrarre la ragione al giogo della follia.

A questo punto Akenside indaga l'attrattiva che la natura effonde nella mente dell'uomo attraverso oggetti consoni, *lifeless* o meno, quali l'arte, un bosco o un paesaggio. Gli oggetti possono anche essere diversi, ma il processo che attivano è lo stesso, riportando alla mente – attraverso un “eternal tie” (Ak:54) – una “winning mirth” (Ak:54), decorso che può anche essere richiamato dai ricordi. Ciò che più avrà potere sulla mente saranno però le opere che mantengono “the seal of Nature” infatti “[t]here alone unchanged her form remains” (Ak:56). L'artista – “[t]he child of Fancy” (Ak:56) – raccoglie le

immagini che la Natura ha in lui riposto e, succube di un delirio creativo, ne inventa di nuove riproducendo il processo creativo divino, in modo tale che in esse appaia un ordine ed un sistema:

by swift degrees
Thus disentangled, his entire design
Emerges. Colours mingle, features join,
And lines converge: the fainter parts retire;
The fairer eminent in light advance;
And every image on its neighbour smile. (Ak:57)

Tale ordine tradotto “with Promethean art” nel suo veicolo (segno, suono o parola) sarà poi un oggetto che attrarrà l’anima e riporterà, circolarmente, il fruitore alla Natura da cui esso proviene: “feature after feature we refer // To that sublime exemplar whence it [the child of Art] stole // Those animating charms (Ak:58). Tale gioia è però preclusa a molti: “the man // Whose eye ne’er open’d on the light of heaven, // Might smile with scorn” (Ak:58), nonostante la Natura sia stata creata da Dio, data la sua bontà incommensurabile, appositamente in forma bella, “[b]y kind illusions of the wondering sense // Thou mak’st all Nature beauty” (Ak:60), cosicché l’eroe, anche nella selva, possa intravedere il paradiso.

Il cuore della creatività consiste nella connessione di cose di per sé distanti: “[b]y what fine ties hath God connected things // When present in the mind, which in themselves // Have no connexion?” (Ak:59), ed il gusto è l’innata capacità di discernimento qui riletta in chiave morale, “the secret bias of the soul” che “God alone” (Ak:60), imparte:

What then is taste, but these internal powers
Active, and strong, and feelingly alive
To each fine impulse, – a discerning sense
Of decent and sublime, with quick disgust
From things deform’d, or disarranged, or gross,
In species? (Ak:60)

Il dono è, infatti, presente in tutti gli esseri, ma non da tutti coltivato; soltanto chi lo educerà potrà ripagare il suo Creatore sottostando, così facendo, al suo volere.

Le menti degli esseri sono comunque attratte da oggetti diversi: “one pursues // The vast alone, the wonderful, the wild; // Another sighs for harmony, and grace, // And gentlest beauty” (Ak:61), così

Shakespeare gode della lotta degli elementi, mentre Waller cerca il riparo di una valle melodiosa, e così pure vi sarà chi cercherà i fasti della vita urbana mentre altri godranno dei colori della campagna. Ogni mente sensibile ha quindi la possibilità di coltivare con armoniosa azione i propri poteri e chi li raffinerà, cercando in sé l’armonia e l’eleganza, potrà esperire in se stesso l’energia divina: “Thus the men // Whom Nature’s works can charm, with God himself // Hold converse; grow familiar, day by day, // With his conceptions, act upon his plan; and form to his, the relish of their souls.” (Ak:64).

La trattazione di Akenside, che teleologizza ogni sensazione in chiave morale, è quindi in linea con un’estetica didascalica e olistica ben lontana da quell’enfasi sensuale e secolare fortemente presente in Addison.

3. – IL ROMANZO

La teoria dei generi letterari, codificata da Platone, Aristotele e Orazio, e che è per il Rinascimento il riferimento e la “regola” di ogni produzione letteraria, viene ripresa dai critici neoclassici, ma viene riscritta in chiave sovversiva prima dagli autori, poi, in maniera ancor più rivoluzionaria, dai lettori. In ambito inglese l’elemento cardine della rivoluzione è la nascita, a fianco di generi e sottogeneri classici: tragedia, epica, lirica, commedia e satira, di un nuovo genere narrativo: il “comic epic poem in prose”,⁵⁸ il romanzo. Con le opere dei grandi narratori del Settecento inglese, Daniel Defoe, Samuel Richardson, Henry Fielding e Tobias Smollett, il romanzo entra, di forza, nei trattati di poetica. Virginia Woolf, non a caso, definirà il romanzo un genere “cannibale”, che divora, e presumibilmente continuerà a divorare, conglobando in sé, molte forme d’arte.⁵⁹

In realtà ciò che il romanzo erode, anche quello settecentesco, è la normatività stessa dei generi e degli stili letterari.⁶⁰ La questione inizialmente si pone in termini di realismo,⁶¹ ma il fatto che è di questo che si parli, significa, implicitamente, che è la normatività dell’assunto della *belle nature* a non tenere più. Richardson e Fielding sentono il portato rivoluzionario della loro narrativa e se ne fanno vanto. Richardson nel 1752 scrive ad una certa Miss Mulso: “Che diamine, e lei pensa che io stia scrivendo un *romance*? Non vede che sto copiando la Natura?”,⁶² e Fielding in *Tom Jones* avverte: “L’uomo,

quindi, è il più alto Soggetto (. . .) che si presenta alla penna del nostro Storico o del nostro Poeta; e nel raccontarne le azioni, bisognerà aver cura di non eccedere le capacità dell'Agente che descriviamo".⁶³ Una formulazione ancora più pregnante della caratteristica del nuovo genere è data da Clara Reeve:

Il *romance* è una storia eroica che tratta di persone e cose straordinarie. Il *novel* è una rappresentazione della vita, delle usanze reali ed anche dell'epoca in cui è stato scritto. Il *romance*, con un linguaggio nobile ed elevato, descrive ciò che non è mai accaduto né potrà mai accadere. Il *novel* fornisce un resoconto familiare delle cose che accadono ogni giorno davanti ai nostri occhi, cose che potrebbero accadere ad un nostro amico o a noi stessi; la sua eccellenza consiste nel descrivere ogni scena in modo tanto facile e naturale, e nel farla sembrare così probabile da illuderci, persuadendoci (almeno mentre stiamo leggendo), che tutto sia reale, al punto da essere coinvolti nelle gioie e nei dolori dei personaggi della storia come se ci appartenessero.⁶⁴

Un'anticipazione di questo impeto si può riscontrare già in John Dryden che, disquisendo sulle affermazioni di Bellori sulla necessità di correggere la natura, nel suo *Parallel Between Poetry and Painting*, afferma invece che per la commedia e la tragedia è più importante la "likeness to the deficient faulty nature, which is their original".⁶⁵

La *belle nature* ha perso quindi in potere icastico e, a suo fianco, nasce la necessità di copiare la natura, per così dire, corrotta e corruttibile. In altri paesi europei tale esigenza era nata ben prima, con il romanzo picaresco in Spagna o in Francia con il *Gargantua e Pantagruelle* rablesiano (1530-50) o in Italia con le novelle, ma siamo qui forse ancora nell'operatività della norma, essendo il genere di tale narrativa ben collocabile all'interno di un'intenzionalità comico-satirica che conferma, più che sovvertire, le regole a cui rimanda.

Così anche Henry Fielding nella sua "Preface" a *Joseph Andrews* aveva sentito la necessità di caratterizzare il suo romanzo come "a comic romance", definendolo un tipo di scrittura "hitherto unattempted in our language", e di richiamare direttamente quale omologo pittorico alla sua sperimentazione narrativa le opere comiche del suo amico William Hogarth che egli, affinché il pubblico non ne fraintenda la crudeltà, definisce non-caricaturali, ma realistiche,⁶⁶ votate al *character* e non alla *caricatura*. La caricatura infatti si affida a "distortions and exaggerations", mentre la "true excellence" del *comic history painter* consiste "in the exactest copying of nature" che, nella delineazione dei

meri *characters*, produrrà semmai il *Ridiculous*, in quanto fustiga l'affettazione che è il frutto di vanità e ipocrisia. Non a caso Hogarth intollererà quindi una delle sue incisioni più belle – il *subscription ticket* della serie "Marriage à la Mode", *Characters Caricaturas* – (1743), incisione riprodotta nel controfrontespizio di questo libro, il cui sottotitolo recita: "For a further Explanation of the Difference Betwixt Character and Caricatura see Preface to Jo. Andrews".⁶⁷ Fielding con chiarezza aveva, infatti, ricordato ai suoi lettori che la vita stessa: "everywhere furnishes an accurate observer with the ridiculous."⁶⁸

Se un condensarsi dell'analisi teorica della pratica realista si avrà ad iniziare dal 1830 in Francia,⁶⁹ alle affermazioni metanarrative degli scrittori del Settecento inglese si può far risalire la coscienza della necessità di un contenuto dal portato non idealistico, e conseguentemente di un nuovo codice mimetico che si declinerà in una nuova forma, il racconto in prosa. Già in epoca elisabettiana vi erano stati dei tentativi in questa direzione, John Lyly,⁷⁰ Thomas Deloney, Robert Greene, e Thomas Nashe avevano infatti scritto dei veri e propri romanzi,⁷¹ tutti però dall'intento didattico e, significativamente, non avevano sentito la necessità di giustificare le loro scelte stilistiche. Riscrivevano la norma, per così dire, in negativo: il contenuto realistico era cioè usato per mere – atemporali – finalità morali. Così pure era successo nella seconda metà del Seicento, ad esempio con il *Pilgrim's Progress* di John Bunyan, un chiaro romanzo allegorico dalla finalità didascalica in cui il tempo appare come entità astratta, immutabile ed universale. Si stacca invece decisamente da questi modelli il romanzo *Oroonoko, or the History of the Royal Slave* (1688) di Aphra Behn, romanzo filosofico sul problema della schiavitù.⁷² Una delle caratteristiche principali del nuovo genere è quindi il nuovo trattamento del fattore tempo.⁷³

Il tempo nel romanzo diventa il presente storico, *hic et nunc* autobiografico, dei personaggi principali. Ian Watt ascrive la differenziazione dell'individuo dalla categoria del tipo proprio alla rappresentazione delle oggettive condizioni dell'esistenza.⁷⁴ Tale particolarizzazione non appare infatti nel *romance* né appare nei poemi eroici, in cui, significativamente, i personaggi presentano nomi generici, assenza di cognomi, o un'onomastica allegorica che è diretta personificazione delle loro relative qualità o virtù. I personaggi nel romanzo settecentesco rimandano, invece *tout court*, soltanto a se stessi, all'unicità caratteristica non del tipo, ma dello specifico individuo rappresentato. Anche l'uso rivo-

luzionario delle categorie spaziali del nuovo genere, che da localizzazioni astratte passa a luoghi concreti, il *hic et nunc* storico-spaziale, sottolinea il processo di ridimensionamento secolare che soddisfa l'individualismo, anche antiesemplare, della nascente classe borghese.

La prima definizione del genere romanzo la troviamo in *Incognita: or Love and Duty Reconciled* (1691) che il suo autore, William Congreve, definisce romanzo per la rappresentazione di argomenti realistici, in contrasto con il ricorso al meraviglioso tipico del *romance*.⁷⁵ Il romanzo nasce quindi in reazione al portato idealistico ed irrealistico del *romance* – non è ancora chiaro, infatti, che il realismo è anch'esso mero stile che crea soltanto una più perfetta illusione di realtà – per cui Defoe, Richardson e Fielding ci presentano rispettivamente: “Moll Flanders (. . .) una ladra, Pamela un'ipocrita, e Tom Jones un fornicatore”.⁷⁶

Si assiste quindi nel Settecento, anche nel romanzo, al declino della preferenza classica per l'ideale e l'universale, l'esigenza canonica del *romance* che secondo i critici neoplatonici andava sempre ricercata ed espressa. È il Settecento quindi che apre all'esigenza di dar voce ad una zona, possiamo ben definirla una regione, che la norma aveva provveduto a marginalizzare: l'individualità, il particolarismo, il dato reale. Shaftesbury, uno dei grandi teorici dell'estetica settecentesca, attesta bene lo stato del dilemma: l'inevitabilità della varietà e la pregiudiziale tattica che istituisce una regionalizzazione assiologica tramite la definizione di una, presunta innocente, normativa estetica. Egli scrive:

*La varietà della natura è tale da distinguere ogni cosa che essa crea per il suo carattere peculiarmente originale; il quale, se finemente osservato, farà apparire il soggetto dissimile da ogni altra cosa del mondo. Ma questo effetto viene industriosamente evitato dal buon poeta e dal pittore. Essi odiano la precisione, e temono la singolarità. (. . .) Il mero pittore ritrattista ha infatti poco in comune con il poeta; ma, come il mero storico, copia ciò che vede, e minutamente traccia ogni caratteristica, ed ogni neo. (. . .) Non così fanno gli artisti dell'inventiva e del design.*⁷⁷

Possiamo qui rintracciare una gerarchizzazione arbitraria che tenta di far recepire – ammantate in universalismo – precise categorizzazioni a loro volta particolariste, ma che vengono diffuse quali norme assolute. Si propone cioè al fruitore un responso che viene presentato come “corretto” e che, anzi, darebbe prova di un *taste* raffinato ed ineccepibile; precisamente il meccanismo eristico su cui si regge la pratica discorsiva estetica per l'arbitraria esclusione o inclusione dei vari oggetti/soggetti nelle sue grammatiche tassonomiche.

Fu però il pubblico, a scapito degli studiosi, a decretare il successo e la storia del nuovo genere. Se dal 1700 al 1740 si produssero 7 romanzi e circa 20 nei trent'anni successivi, dal 1770 al 1800 tale cifra fu raddoppiata.⁷⁸ E la crescita della produzione romanzesca è stata una costante, basti pensare all'oggi, in cui esso figura come il genere per eccellenza della contemporaneità.

4. – DECORO E GUSTO

Il decoro può essere definito come la conformità, o meglio l'appropriatezza, tra un soggetto e il suo trattamento. I francesi distinguono tra un decoro interno ed uno esterno; il primo prescrive l'adeguatezza del comportamento di un soggetto alla sua natura e, in tal senso, parlano di *bienséance*, mentre la conformità esterna richiede che la descrizione, la rappresentazione del soggetto sia adeguata alle norme previste dallo *status* sociale del personaggio, quindi, che l'individuo nel suo eloquio e nei suoi costumi, sia verosimile, e perciò parlano di *convenance*. Tutti i grandi retori dell'antichità, Aristotele, Cicerone e Orazio, trattarono di questo argomento facendo riferimento ad un sistema di valori etico ed aprioristico, quando, in realtà, il decoro pertiene più all'orizzonte di aspettativa storico-sociale di culture ben determinate. Il concetto fu ripreso in modo particolare alla fine del XVII e durante il XVIII secolo dalla retorica neoclassica che richiamava al rispetto del decoro e all'appropriatezza dello stile dei vari generi letterari. Il decoro definiva infatti la separazione degli stili ed il loro relativo uso: i generi più nobili richiedevano uno stile colto e formale, l'ode pensieri nobili e maestosità di linguaggio, il poema pastorale eleganza e virtuosità tecnica appropriata alla descrizione di un mondo e di un'età dell'oro antecedente alla caduta, e così via. Oltreché ai generi lo stile doveva poi risultare adeguato alle classi sociali dei personaggi: stile nobile e degno per i personaggi di alta estrazione, uno stile intermedio per la classe media, ed uno stile semplice e modesto, adeguato anche agli argomenti comici, per le classi povere. Shakespeare si attiene, di solito, a questo tipo di corrispondenza esterna, però risulta innovativo perché combina, nell'ambito di un solo genere, stili diversi. È contro questa rigida normativa, il cui esempio settecentesco è la *poetic diction*, che reagiranno anche i romantici, Wordsworth, in prima linea, con la sua “Preface” alle *Lyrical Ballads*.⁷⁹

Il decoro prescrive, quindi, stili appropriati attraverso un'operazione di selezione del capitale mimetico e del repertorio linguistico secondo un registro di pertinenza. Se anche il critico francese Buffon, dirà "Le style, c'est l'homme même", il Settecento leggerà lo stile quale retorica adeguata, esemplificazione di un "dover essere", e non come tratto esemplificativo della personalità, "l'essere in sé".⁸⁰ Se il Settecento, tramite la difesa dell'originalità, apre al caratteristico antiesemplare, il Romanticismo si riapproprierà delle elaborazioni settecentesche attinenti la genialità per promuovere nuove esemplari figure di riferimento emulativo, tra cui quella principe, ma del tutto secolare, dell'artista, che sottolineerà, peraltro, la varietà e la compresenza simultanea della pluralità degli stili.

Se a scardinare la funzionalità della categoria decoro si era introdotto nel Seicento il *je ne sais quoi*, quel certo "non so che", che già imprimeva una certa duttilità alla rigidità della categoria, nel Settecento è il romanzo che, introducendo nell'arte la fattualità concreta e reale, esautora l'ideale e l'idea di perfezione in esso espressa, su cui tanto il bello quanto il decoro, come sua declinazione, si reggevano. Lo slittamento si attua col trattare le tematiche umili con la serietà, problematicità o tragicità, in genere accordata ai contenuti nobili, provocando in tal modo quella commistione degli stili che scardinerà la *Stiltrennung* – retorico-stilistica – che Auerbach riconosce come la caratteristica principale del realismo in letteratura.⁸¹ Ed il romanzo è in grado di fare questo perché non ha una tradizione poetico-retorica, uno "stile" predefinito che lo ingabbia.

Un altro passaggio principale va però cercato nella ridefinizione dell'ambito concernente il gusto. Se infatti il decoro pertiene ad un'orizzonte d'aspettativa critico di cui riflette la rigida classificazione, e al suo rispetto, il gusto è nel Settecento associato al sentimento personale, all'effetto prodotto dall'opera più che alle aspettative che essa crea. Se infatti lo *Spectator* addisoniano inizialmente associa *good taste* con la capacità di riconoscere le qualità generali stabilite dalla norma estetica, con il passare del tempo *taste* sempre più slitterà da una capacità riconoscitiva (di decodifica e riconferma di una tradizione), ad una capacità visiva originale e peculiare (di proiezione), messa in atto tramite l'immaginazione. Si assiste cioè al passaggio da una fruizione dell'opera d'arte secondo canoni esterni ad una interpretazione dell'opera d'arte secondo parametri personali, autofondati e quindi relativi. In definitiva si assiste, in maniera seminale, all'apparire del-

l'ecllettismo ricettivo. Valeriano Bozal della categoria gusto scrive: "nel XVIII secolo esso si precisa come argomento di riflessione con una forza e un'intensità che fino ad allora non aveva mai avuto. (. . .) Il gusto non si presenta più come qualcosa di dipendente e sussidiario di concezioni morali, politiche o ideologiche, metafisiche o religiose (. . .) e diventa valore in sé."⁸² Ed il valore in sé che esso ci comunica è, come dice ancora Bozal, "storico", non si basa più su categorie universali.⁸³

In Inghilterra, come abbiamo visto, è Joseph Addison il critico che polarizza l'attenzione sul carattere piacevole della fruizione dell'opera d'arte, nei saggi dello *Spectator* dedicati, come ben delimita il titolo stesso, ai "Piaceri dell'Immaginazione". Secondo Bozal è tale mossa che "apr[e] tutto un territorio autonomo per l'estetica, quello del gusto (. . .) [che] stabiliva dei criteri che potevano – e dovevano – basarsi su questo territorio autonomo, al di fuori di qualsiasi pregiudizio."⁸⁴

La categoria normativa del decoro trova quindi il suo rovesciamento antinomico nel gusto. Il gusto si caratterizza per l'inclusione nella fruizione estetica di *sensibility* ed intuizione e diventa epistemologia personale. Proprio per evitare tale accezione relativistica, il "gusto" verrà "educato", vale a dire, ricondotto nell'ambito di una tassonomia valoriale (che separa buono e cattivo gusto) e chiamato ad esprimere e controllare le preferenze estetiche di classi ben definite. *Taste* ingloberà allora il piacere estetico acquisito attraverso l'educazione e la conoscenza diretta delle opere e sarà sinonimo di sensibilità estetica discernitoria. Nel Settecento la locuzione *man of taste* implicherà imparzialità e *disinterestedness*, qualità sulle quali insiste Hume,⁸⁵ e connoterà l'antiutilitarismo – tratto tipico anche del *connoisseur*, figura che presenta, oltre al giudizio e alla competenza, la passione per le opere d'arte – mentre al *collector*, che colleziona gli oggetti per godere della grammatica personale con la quale, sistematizzandoli, li controlla, risulterà fondamentale il possesso, che per il *man of taste* è del tutto irrilevante. Il gusto si trova quindi legato sia alle naturali idiosincrasie personali sia a qualità generali, e se intuitivamente l'accezione chiama in causa l'aspetto relativistico, il neoclassicismo parlerà di "buon gusto" per esautorare proprio l'elemento soggettivo, in definitiva anarchico, della varietà dei gusti e quindi per riportare il concetto all'operatività delle norme scritte o tacite che siano. Se tale è la lettura che ne darà il *man of taste* settecentesco, Wordsworth ne riconoscerà invece il portato rivoluzionario e lo considererà una preferenza personale, quale quella che

possiamo provare per un bicchiere di buon Sherry,⁸⁶ quindi riconoscendo ad esso un'originalità non dettata da regole e ascrivibile quasi alla stravaganza.

Il nucleo attinente al gusto personale, nel Settecento, troverà esemplificazione, nella categoria del genio, l'unicità eccezionale. Il genio infatti userà l'originalità per creare la nuova regola, all'interno di una ben precisa tradizione, e se Kant parlerà di genio nella *Critica del Giudizio* del 1790 e l'Ottocento capitalizzerà sul suo concetto, in Inghilterra il tema, come abbiamo visto, era già stato ampiamente trattato.⁸⁷

5. — TIPO UNIVERSALE E TIPI NAZIONALI

Con l'attenzione vieppiù incentrata sull'originalità dei singoli soggetti, sia nell'arte che nel campo politico-sociale, e sulle peculiari capacità di tali soggetti, si assiste nel corso del Settecento alla nascita dell'individuo, inteso come soggetto del tutto particolare, ente a sé, e non più sussumibile entro tipologie universali, ma determinato da categorizzazioni spazio-temporali precise. Dall'universalità del tipo greco si passa quindi alla specificazione individuale prima, e dei caratteri nazionali, poi. Franco De Faveri, a cui rimando, ha ben illustrato i passaggi filosofici per un tale rovesciamento di paradigmi, che troveranno puntuale teorizzazione filosofica nella categoria del "caratteristico" herderiano a sua volta però inscritto quale "spirito genetico" di un popolo più che come discorsività culturale.⁸⁸ Il processo interpretativo herderiano avverrà però alla fine di un lungo percorso fondato nella prammatica e nella quotidianità, un percorso che Michael McKeon individua nella problematicità delle "questions of truth and questions of virtue" e nella separazione tra "thought and experience", come tra "'self' and 'society'", coincidente con l'ascesa dell'individualismo.⁸⁹

Però, nel corso del Settecento, a seguito dei contatti con i nuovi paesi, si fa pressante anche l'esigenza di caratterizzare la propria identità nei confronti non solo dei popoli antichi, ma anche dei popoli recentemente scoperti. È a questa esigenza che possiamo ascrivere il tentativo di nuove classificazioni tassonomiche per tipi nazionali, poi razze, a cui poi si sono sovrapposte generalizzazioni morali aprioristiche a cui anche menti eccelse, vedasi Hume,⁹⁰ vedasi Kant,⁹¹ non hanno saputo resistere, giungendo a risultati, a dir poco, opinabili. In questo senso conta anche poco che l'apologia principale risieda nel ri-

conoscere che, come afferma Kant: "La parte più raffinata di ogni popolo contiene caratteri lodevoli pertinenti a tutte le tipologie",⁹² perché questo riporterebbe direttamente alla presunta superiore validità e quindi all'ipostatizzazione del tipo universale che, come abbiamo visto non riesce più ad eliminare le nuove differenti individualità che premono per una nominazione e rappresentatività precisa.

Il senso di superiorità che gli esploratori europei sentivano nei confronti dei nuovi popoli, come afferma Nicholas Hudson, si fondava però:

not on a race hierarchy, but on the belief that Europeans had achieved a level of civilization unknown in other nations. (. . .) The preoccupying subject of ethnographic literature was, rather, the relative sophistication of the political and social systems established in other countries. And this awareness of "national" differences outweighed anything approaching a modern tendency to identify a particular skin-color or physiognomy with a "race". (. . .) By the late eighteenth century, however, generalized descriptions of "racial" appearance and *character* had become one of the dominating features of travel literature and 'histories' of the non-European world.⁹³

Lo slittamento dal concetto di nazione a quello di razza passa attraverso la loro arbitraria unione: "over the period of a century, 'race' gradually mutated from its original sense of a people or single nation, linked by origin, to its later sense of a biological subdivision of the human species. These changes (. . .) derived in part from the rise of a new science of human taxonomy" (H:258). Le nuove teorie classificatorie di Linneo, Buffon e Blumenbach infatti "invested traditional 'folk' prejudice with a new intellectual authority" (H:252). L'uomo stesso, in tal modo, diventò da soggetto, oggetto d'indagine, al pari di animali e piante, perdendo in tal modo il suo status "at the top of the scala naturae" (H:252).⁹⁴ Se Linneo preferì parlare di "varietà", Buffon userà il termine "razza" (cfr. H:253): "to stress the changing nature of human difference, particularly in response to environment" (cfr. H:254). Blumenbach nel suo trattato *De generis humani varietate nativa* (1775) classifica cinque grandi "national varieties (. . .) Caucasian, Mongolian, Ethiopian, American, and Malay" (H:255). Hudson specifica: "[i]t was th[e] preoccupation with the continental division of humanity that restrained authors from identifying certain groups, such as Anglo-Saxons, 'Aryans', or Jews, as distinct 'races'" (H:255). La nascita del sentimento di appartenenza ad una comunità di individui con in comune un'anima

nazionale fu, secondo Hudson, reso possibile anche dalla diffusione e circolazione della stampa. Un famoso saggio di Hume, "Of National Characters" (1748), negò però il fattore ambientale e sottolineò quale causa di differenziazione sia l'aspetto culturale, ma anche un presunto aspetto genetico, implicando che "race constituted a real difference embedded in 'nature'" (H:256). Anche Herder oscillerà tra presunto nesso biologico e discorsività culturale nell'interpretazione dell'identità nazionale.⁹⁵ L'omologazione di nazione⁹⁶ e razza si svilupperà però indipendentemente, nel corso del tempo, diventando un terreno di battaglia ideologico-politico, il cui retaggio periodicamente ritorna:

The reunion of "race" and "nation" had such important consequences because of the way these terms had been redefined during the Enlightenment. "Race" now meant more than just a "lineage" or even a variation of the human species induced by climate or custom. It meant an innate and fixed disparity in the physical and intellectual make-up of different peoples. "Nation", in turn, was more than a group of people living under the same government. It was the very "soul" of personal identity, the very lifeblood churning through an individual speaking a particular dialect in one of Europe's innumerable regions. From the often violent coupling of 'race' and 'nation', refashioned in this new forms, were spawned the most virulent forms of nineteenth-century racism, and finally the political barbarities of our own century. (H:259)

Una "racialising" of peoples – the subjection of populations to scientifically invalid forms of classification based on an arbitrary selection of phenotypical or genetic differences" (H:259), da relegare "to the dustbin of dangerous and useless terms". (*Ibidem*)

6. – CARATTERISTICO E CARICATURA

Se, nella ripresa neoclassica dell'antichità, l'ideale estetico definiva il modello ideale della bellezza fisica nel tipo greco, e il modello morale ideale nella bellezza platonica, nel Settecento assistiamo alla nascita dell'interesse per i caratteri particolari e specifici che la norma estetica e il codice mimetico avevano escluso o ridicolizzato. Capita così, che un'opera di estetica, *The Analysis of Beauty* di William Hogarth (1753), venga, nell'edizione del 1799, accoppiata in forma

editoriale con *Rules for Drawing Caricaturas* di Francis Grose⁹⁷ che, implicitamente, è un contrappunto dell'opera principale. Hogarth è, come già detto, l'ideatore dell'estetica della conchiglia e il teorizzatore della linea serpentina composta dalla simultanea presenza "of two curves contrasting",⁹⁸ che possiamo definire la cifra di un'etica relazionale e negoziale tipica della modernità in cui gli opposti, dialogicamente si incontrano e, provvisoriamente, coincidono. Questa nuova, simultanea e dialogica teoria della visione è da Hogarth così definita: "un modo meccanico di guadagnarsi i punti opposti sulla (...) superficie che non possono essere mai colti da un unico e stesso punto di vista",⁹⁹ una visione bifocale e catacretica che presenta punti di fuga opposti. Hogarth comunque collega la linea serpentina, tramite Lomazzo, a Michelangelo,¹⁰⁰ e sintetizza la sua dinamica finalità richiamando l'idea di "Motion".¹⁰¹

L'estetica antinormativa proposta da Hogarth è quindi molto attenta a quella varietà che la sua Londra antieroica presenta: un coacervo di umanità varia e singolare ma, secondo i canoni classici, antirappresentativa, un mosaico di umanità che Hogarth accoglie nel suo codice mimetico iconografico e di cui *Characters. Caricaturas* (1743) è emblema.¹⁰² Più significativamente, i nuovi *characters* antiesemplari e antiideali, non dovranno necessariamente diventare *caricaturas*, basterà loro essere peculiari, come ai personaggi di Fielding basterà essere comici, "confine[d] (...) strictly to nature", e non "burlesque (...) [which] is ever the exhibition of what is monstrous and unnatural".¹⁰³

Hogarth è autore di una serie di quadri di società e delle nuove classi sociali urbane che rappresentano, nel loro intento realistico e satirico,¹⁰⁴ un corrispettivo del nuovo genere letterario, il romanzo, a cui egli stesso direttamente riferisce. Non a caso infatti nel suo, già citato, *Characters. Caricaturas* (1743) Hogarth si autoritrae assieme al suo amico Henry Fielding, accomunando *ut pictura poësis* la loro estetica, il suo progetto figurativo al progetto letterario del *comic epic poem in prose* di Fielding.¹⁰⁵ La caricatura è infatti la relativizzazione massima e antiideale dell'antica teoria tipologica degli umori rinascimentale, la ricerca del carattere idiosincratico di un personaggio e la "caricatura" esagerata e satirica di questo suo tratto rivelatore. È questa una ricerca della cifra passionale burlesca in arte letteraria e del tratto figurale più rilevante in arte figurativa.¹⁰⁶ Possiamo quindi rintracciare la finalità di entrambe le arti in un iperrealismo caricato, mentre invece il realismo di Fielding e Hogarth mirerà al tratto

“caratteristico”, antisatirico e non caricaturale dei semplici e meri *characters*, una ricerca del tratto peculiare e distintivo di quelle individualità comuni che comunque il *Grand Style* reynoldsiano non ammetteva nel canone artistico (la “natura” di cui Hogarth si fa gioco in “Boys Peeping at Nature”¹⁰⁷) e che i generi letterari avevano confinato alla satira e alla commedia.

Attilio Brilli, nel suo studio sulla caricatura, scrive:

Due sono quindi le date canoniche per la nascita e la diffusione della caricatura modernamente intesa. La prima si colloca, come s'è visto, alla fine del XVI secolo con i fratelli Carracci a Bologna, e quindi l'attività del Bernini a Roma. La seconda data si riferisce alla metà del XVIII secolo allorché i ritratti caricaturali entrano per la prima volta nella stampa anglosassone e diventano una componente essenziale della pubblicistica moderna. (. . .) E proprio all'Inghilterra spetta il compito di orientare la caricatura nell'ambito della satira sociale e politica.¹⁰⁸

Francis Grose, nel suo saggio, così definirà la regola della pittura caricaturale: “lasciate che gli usi e le proprietà e le qualità di tutti gli oggetti siano incompatibili; sta a dire, lasciate che ogni cosa o persona rappresentata sia occupata in quel compito o lavoro per cui essa è completamente inadatta per via di età, grado, professione, costituzione o qualsivoglia altro accidente. E se la persona messa in ridicolo sarà anche colpevole di piccole violazioni della moralità o dell'appropriatezza, l'effetto sarà ancora più completo”.¹⁰⁹ Anche qui, quindi, assistiamo, ed in maniera vistosa, all'infrangersi della regola del decoro nel suo rovesciamento, e alla commistione degli stili, cioè alla rottura delle rigide gerarchie che strutturavano la regola stessa. Hogarth, puntando alla nuova bellezza della singolarità, ma meglio, del caratteristico, nella sua *Analisi* scrive:

la parola ‘carattere’ per quel che concerne la forma non può essere compresa propriamente da tutti, sebbene sia così spesso usata; né ricordo di averla vista spiegata da nessuna parte. Quindi per tale ragione – e anche perché mostrerà ulteriormente l'utilità di concepire la forma e il movimento in modo congiunto – non sarà inopportuno osservare che, nonostante il fatto che un carattere, in questo senso, dipenda principalmente da un particolare saliente nella sua forma, o in qualche sua specifica parte o nel complesso, tuttavia di certo nessuna figura, per quanto singolare possa essere, può concepirsi perfettamente come carattere, finché non la si trova connessa a qualche rilevante circostanza o causa che motivi tale singolarità di aspetto.¹¹⁰

E delle “singolarità di aspetto”, dovute a tempo e luogo specifici, tratteranno per l'appunto la sua serie di *Progresses*.¹¹¹

Vediamo ora la definizione che Grose dà della caricatura. Egli dice:

Per ottenere quest'arte, lo studente dovrebbe iniziare a disegnare la testa umana, prendendola da uno dei libri di pittura in cui sono espresse le forme e le proporzioni che costituiscono la bellezza secondo l'idea europea

e, in nota, definisce che cosa egli intenda per “europea”:

Le caratteristiche del volto umano, e la forma e le proporzioni del corpo e degli arti, sono nelle singole nazioni soggette a certe peculiarità, la cui concordanza o materiale deviazione, costituisce la *locale* idea di bellezza o deformità. Dico locale, perché non appare che vi sia nessuna idea fissa o certa di entrambe; se vi fossero, esse dovrebbero necessariamente essere le stesse ovunque, il che di fatto non avviene, poiché esse differiscono in modo così ampio nei diversi luoghi, che ciò che viene stimata perfezione in una nazione, diviene in un'altra una deformità.

In Cina e in Marocco, una pinguedine eccessiva viene considerata bellezza; e tra le valli alpine, i nativi rendono grazia a Dio per la sua parzialità nei loro confronti nel decorare i loro colli con il grazioso gozzo (. . .), da queste parti ultimamente visto come un oggetto della più scioccante deformità.

Occhi grandi e occhi piccoli, denti bianchi e neri, ognuno trova la sanzione dell'ammirazione nazionale. Nasi larghi e schiacciati sono ammirati in luoghi dell'Africa ed i Tartari amano tanto quelli piccoli che si documenta come peculiarità di grande bellezza di una donna nel seraglio di Tamerlano, il fatto che non avesse naso alcuno, tranne che per due piccole cavità.

Gli scultori dell'antica Grecia sembra abbiano diligentemente seguito le forme e le proporzioni che costituiscono l'*idea europea* di bellezza e di aver scolpito le loro statue secondo queste. Questi canoni (*measures*) si possono trovare in molti libri di pittura; una leggera deviazione da questi, attraverso il *predominio di qualsiasi caratteristica*, costituisce ciò che viene definito *Carattere* e serve a *discriminare* il suo possessore ed a fissare l'*idea di identità*. Questa deviazione o peculiarità, enfatizzata, creerà la *Caricatura*.¹¹²

In Grose è tale la coscienza della relatività dei canoni della bellezza alle singole tipologie di gusto nazionali, da segnare il tramonto definitivo del neoclassicismo che chiedeva ai suoi adepti un'accettazione ingenua della metafisica della bellezza che, così a lungo, aveva retto le sorti dell'arte. Grose è così cosciente del carattere nazionale o sovranazionale, nella fattispecie europeo, di quei canoni ritenuti e recupe-

rati dal neoclassicismo come universali, e da lui chiaramente ridefiniti idee di bellezza “locali”, da poter essere definito il capostipite di un’estetica regionalista.

Saranno questi “caratteri” identitari degli individui che verranno ricercati ed innalzati a simbolo di caratteristiche relative che non tarderanno però, ad iniziare dal romanticismo, ad essere soggette a nuove ricategorizzazioni “nazionali”, ritenute proprie ad identità, questa volta, geopoliticamente definite e pericolosamente manipolabili dalle ideologie che frettolosamente, ma ideologicamente coniugano *Blut und Boden*, il sangue alla terra. Comunque, per tornare a Grose e misurarne la modernità, ci basterà qui giustapporre una citazione da Lord Kames che, ispirato dagli ideali morali della Scuola Scozzese, nel 1762 si era espresso, nei suoi *Elements of Criticism*, in termini perentori sull’oggettività del bello:

We have a sense or conviction of a common nature, not only in our own species, but in every species of animals (. . .). This common nature is conceived to be a model or standard for each individual that belongs to the kind. (. . .)

With respect to the common nature of man in particular, we have a conviction that it is invariable not less than universal; that *it will be the same hereafter as at present, and as it was in time past; the same among all nations and in all corners of the earth*. Nor are we deceived; because, giving allowance for the difference of culture and gradual refinement of manners, the fact corresponds to our conviction.¹¹³

Una volta trovato il canone della bellezza (ma, come appena visto, di quanto relativizzato rispetto alla *general nature* o al *common sense* kamesiano), Grose così prosegue: l’artista “may amuse himself in altering the distances of the different lines, marking the places of the features, whereby he will produce a variety of odd faces that will both please and surprise him; and will besides enable him, when he sees a remarkable face in nature, to find wherein his *peculiarity* consists.”¹¹⁴ È proprio l’esercizio “of this *art*” che renderà gli artisti sensibili a scoprire “what constitutes the *peculiar character* of each person they are employed to paint.”¹¹⁵ L’arte di trovare il “peculiar character” è la nuova arte e marca la nascita dell’attenzione e della salvaguardia del “caratteristico”, anche antiesemplare, in Inghilterra. Arte per l’appunto, ma per creare un’estetica alternativa alla Grande Teoria ci vorranno ancora degli anni. L’estetica di Karl Rosenkrantz, *Aesthetik des Hässlichen* (1853) fornirà infatti fornirà una tassa-

nomia binaria, soltanto rovesciata rispetto a quella della Grande Teoria – tassonomia in cui ben figura, per l’appunto la caricatura – ma che rimane all’interno di una metafisica della bellezza (“Il brutto, come secondogenito, dipende concettualmente dal bello”, scriverà Rosenkrantz¹¹⁶) alla quale fornisce una controcategoria. È nelle singole arti e non nelle teorie estetiche che andrà invece ricercata la modernità epistemologica legata ad una ragione discorsiva pronta alle contaminazioni, ibridazioni, e negoziazioni che rendono bello e brutto categorie storiche, definibili soltanto di volta in volta e, relativamente, al loro contesto.

7. – IL GIARDINO ITALIANO, FRANCESE, INGLESE

L’enfasi posta sui caratteri nazionali passa anche per l’arte del giardino. Se il giardino italiano e quello francese avevano espresso l’idea del predominio dell’uomo sulla natura (l’ordine e la gerarchia è infatti immediatamente percepibile anche nella sua emblematica traduzione planimetrica), il giardino inglese lascia ampio spazio alla natura stessa (l’ordine è occasionale e dato dal percorso, ma non è rinvenibile nella sua traduzione cifrata). Se il noto architetto di Luigi XIV, André Le Nôtre, basava infatti le sue creazioni paesaggistiche su un’idea portante, che le definiva gerarchicamente: dall’edificio, attraverso regolari trattazioni dello spazio e della natura in esso contenuta, verso il giardino – ci basti citare i suoi giardini di Versailles – il giardino inglese, invece, si disfa di tanta formalità per inaugurare, nella seconda metà del XVIII secolo un *landscape garden* più naturale o, perlomeno, che tale appaia. Un richiamo ad un’arte del giardino più libera era già apparso nel 1685, quando William Temple aveva auspicato un’attenzione particolare per lo *Sharawadgi*, quale esempio di nuova bellezza:

Among us, the Beauty of Building and Planting is placed chiefly in some certain Proportions, Symmetries, or Uniformities; our Walks and our Trees ranged so, as to answer one another, and at exact Distances. The *Chinese* scorn this way of Planting, and say a Boy that can tell an Hundred, may plant Walks of Trees in strait Lines, and over-against one another, and to what Length and Extent he pleases. But their greatest Reach of Imagination, is employed in contriving Figures, where the Beauty shall be great and strike the Eye, but without any

Order of Disposition of Parts, that shall be commonly or easily observ'd. And though we have hardly any Notion of this kind of Beauty, yet they have a particular word to express it; and where they find it hit their Eye at first Sight, they say the *Sharawadgi* is fine or is admirable, or any such Expression of Esteem.¹¹⁷

L'architetto a cui però dobbiamo l'introduzione di tale nuovo modello è William Kent (1685-1748) e tale stilema è in seguito messo a buon frutto da Lancelot "Capability" Brown (1716-1783) che concepisce il giardino come un evento in cui lo spettatore partecipa quasi a co-autore dello stesso, un passaggio, citando Elio Mosele, "dal giardino di rappresentanza al giardino del sentimento".¹¹⁸

Le due opere teoriche settecentesche che contestano il primato della categoria allo stile italiano e francese, sono la *Dissertation on Oriental Gardening* (1772) di Sir William Chambers, e la *History of the Modern Taste in Gardening* (1780) di H. Walpole,¹¹⁹ a cui va aggiunta la messa in opera della categoria del sublime attraverso la legittimazione del pittoresco, come già visto promossa dal reverendo William Gilpin (1748).¹²⁰ Già però in precedenza erano apparsi parecchi studi sull'argomento.¹²¹ Lo stesso Alexander Pope si era interessato all'estetica del giardino sia direttamente, creando il proprio a Twickenham sulle rive del Tamigi, sia narrativamente trattando di esso nella *Epistle IV to Lord Richard Boyle, Earl of Burlington* (1731) e in *Windsor Forest*.¹²² Nell'epistola citata, Pope invita, nella pianificazione dei giardini, a rispettare ed a consultare sempre "the Genius of the Place"¹²³ (v. 57) auspicando, inoltre, un buon uso di quella qualità "previous even to Taste (. . .) Good Sense" (vv. 42-43) per lui assente nei progetti di Le Nôtre (v. 46). Infatti, i giardini di Versailles, nel loro rigido geometrismo,¹²⁴ possono essere paragonati alla "Timon's Villa" (cfr. v. 99 e ss.) che non presenta, ad intrattenimento della mente, né "pleasing Intricacies" né "artful wildness" (vv. 114-15), ma soltanto l'esemplificazione massima dello sterile ordine del parallelismo e dell'artificialità dell'*ars topiaria*: "Grove nods at grove, each Alley has a brother, // And half the platform just reflects the other. // The suffering eye inverted Nature sees, Trees cut to Statues, Statues thick as trees, // With here a Fountain, never to be play'd, And there a Summer-house, that knows no shade" (vv. 117-22), termini che riprendono, come visto, direttamente la trattazione di Sir William Temple. La "inverted Nature" di Pope era infatti quanto di più lontano si potesse immaginare dall'ideale della "Nature to advantage

dressed";¹²⁵ l'architetto del giardino, infatti, "gains all points" soltanto quando egli "pleasingly confounds, // Surprizes, varies, and conceals the Bounds." (vv. 55-56).

Il citato studio di Walpole è invece interessante perché marca una connessione tra estetica e politica che denota in maniera chiara la sua consapevolezza di come il giardino sia un codice semiologico, simbolico dello *status* del proprietario,¹²⁶ ma anche la cifra di un'implicazione ideologico-politica che Walpole sfrutterà proprio per propagandare la *British Constitution* a detrimento dell'assolutismo francese.¹²⁷ Il giardino formale era, infatti, collegato oltretutto all'assolutismo politico anche al credo cattolico, mentre il giardino olandese, sempre di leziosa regolarità, ma di scala ridotta, era considerato il suo corrispettivo protestante.¹²⁸ Certamente il trattato di Walpole influì in modo forte sulla lettura ideologica del linguaggio delle forme. Nicholas Pevsner scrive:

Il parco paesaggistico è stato inventato da filosofi, scrittori e intenditori d'arte, non da architetti e non da giardinieri. È stato inventato in Inghilterra, giacché questo era il giardino del liberalismo inglese e l'Inghilterra proprio in quel periodo stava diventando liberale, ovvero stava diventando l'Inghilterra dei Whigs (. . .) La crescita libera degli alberi era un simbolo esplicito della crescita libera dell'individuo, i sentieri serpeggianti e i ruscelli rappresentavano la libertà del pensiero inglese, sia nelle convinzioni, sia nell'azione, e la fedeltà alla natura del luogo era fedeltà alla natura nella sfera morale e in quella politica.¹²⁹

La storiografia del giardino delineata da Walpole nella coscienza che "the word garden has at all times passed for whatever was understood by that term in different Countries" (W:19), è così tracciata. Se dapprima appaiono i *kitchen-gardens* ed i *pleasure-gardens* votati all'utilizzo utilitaristico, ben presto ci fu una deviazione da tale scopo: "[a]rt (. . .) in the hands of ostentatious wealth, (. . .) became the means of opposing nature" (W:25). Tale fioritura di "false taste" trovò il proprio coronamento nell'utilizzo delle cesoie da parte degli "admirers of symmetry" (W:26) che imposero la loro "unsatisfying sameness on every royal and noble garden" (W:27). È il buon senso della nazione che ha salvato da tale "waste" e che ha dato origine ai parchi, prototipi del giardino naturale. Il giardino naturale non è, secondo Walpole, però da confondersi con l'irregolarità *Sharawadgi* dei giardini cinesi, richiamata da Sir W. Temple, ma questa è da considerarsi, alla pari dello stile dei giardini francesi, come un'apoteosi dell'artificialità, "both being equally remote from nature" (W:40n.), un artificio

paradossale come la creazione nel proprio giardino di un *hermitage*: “It is almost comic to set aside a quarter of one’s garden to be melancholy in.” (W:53).

Contro la regolarità formale del giardino, di cui un buon esempio è rintracciabile nelle direttive fornite da F. Bacon nel suo saggio “Of Gardens”,¹³⁰ aveva inveito, nel 1748, anche Gilpin: “In the Way of Gardening particularly, the Taste of the Nation has long been (. . .) depraved”, tanto che, nell’essere disposti “in so formal, aukward, and wretched a Manner” e nella “Absurdity of their clipped Yews, their Box-wood Borders, their flourished Parterres, and their lofty Brick-walls”, i giardini risultano essere: “a Scandal to the very Genius of the Nation”.¹³¹

Tornando però a Walpole, è a Charles Bridgeman (che muore nel 1738) che si deve il fondamentale passaggio verso la naturalità del giardino ottenuta dall’eliminazione dei muri di recinzione e dall’introduzione del fossato nascosto a delimitazione della proprietà, quel *sunk-fence* che alla sua improvvisa vista produce la caratteristica esclamazione: “Ha! Ha!”, nome con il quale è conosciuto (cfr. W:40-43). Attraverso tale espediente architettonico “the contiguous out-lying parts came to be included in a kind of general design” (W:43). Per il vero *landscape garden*, sempre secondo Walpole, siamo però debitori a William Kent (1685-1748): “he leaped the fence, and saw that all nature was a garden” (W:43). La citazione rimarrà storica. Tramite Kent: “[t]he living landscape was chastened or polished, not transformed” (W:45). Sarà sempre Kent a introdurre nel paesaggio gli elementi gotici, una moda che verrà sfruttata nella seconda metà del Settecento,¹³² mentre durante il periodo del revival palladiano, dal 1715 al 1750 circa, prevarranno gli elementi classici.

Come ben mette in luce John Dixon Hunt,¹³³ la prima fase del paesaggio nasce su base iconografica, il giardino è un teatro della memoria: il visitatore legge il giardino come fosse un testo, attraverso una sintassi scenografica evocativa di un codice erudito (statue, epigrafi, templi, dipinti); il giardino emblematico lascerà poi il posto al giardino espressivo – una distinzione codificata da Thomas Whateley, nella sua opera *Observations on Modern Gardening* (1770)¹³⁴ dove a prevalere sarà la sensibilità personale.¹³⁵

Il limite del saggio di Walpole sta però nella teleologia che esprime: “We have discovered the point of perfection. We have given the true model of gardening to the world; let other countries mimic or

corrupt our taste; but let it reign here on its verdant throne” (W:55), tra l’altro “suited to the opulence of a free country” (W:58).

L’architetto che dominerà per gran parte della seconda metà del secolo sarà “Capability” Brown, creatore di giardini molto naturalistici, quasi luoghi della mente, a cui però contenderanno il primato, dapprima il giardino *anglo-chinois* di William Chambers,¹³⁶ poi i giardini pittoreschi di Knight e Price, mentre Humphrey Repton presenterà un gusto più misurato.¹³⁷

Ciò che in realtà si delinea attraverso la poetica del giardino inglese è la messa in risalto dei suoi tratti pittoreschi, quei tratti che richiamano la collaborazione del fruitore nell’atto esperienziale: “Il pittoresco, definisce la nozione pittorica prevalente del valore estetico del paesaggio e, allo stesso tempo si conforma al concetto lockeano di immaginazione, una specie di percezione sensoriale. Il concetto del pittoresco descrive accuratamente il tipo di sensibilità che vede nel paesaggio sia un quadro che una visione – una ‘scena visionaria’”.¹³⁸ Oltre a ciò, esso rende anche pienamente conto delle indicazioni per la bellezza date da Addison: *novelty, variety, mixture e concurrence*,¹³⁹ nozioni che scardinano il rigido geometrismo del giardino formale o architettonico, per aprire al godimento pienamente estetico, più di ciò che il fruitore riesce a cogliere della natura attraverso l’immaginazione e la sua capacità associativa, che non attraverso la riconferma o il riconoscimento di forme canoniche: un avvio di percorso volto all’introspezione, che in letteratura si esternerà nel romanticismo e nella presa di coscienza della responsabilità personale nell’interpretazione del reale che metterà in crisi l’ingenuo presupposto scientifico di una sua diretta traduzione oggettiva, che anche la critica letteraria del secolo successivo non potrà che esaminare.¹⁴⁰

8. – IL DESIGN E IL PARTICOLARE

La lotta contro il regionalismo estetico si gioca anche attraverso l’evasione dal particolare che, per l’estetica classica, deve sempre essere sussunto al tutto e che per la Grande Teoria è sempre superiore alla mera somma delle parti: è cioè un tutto organico e non meccanico. È questa una regola generale che prevarrà fino alla fine del Settecento, suo tardivo portavoce principale sarà Sir Joshua Reynolds (1723-92).

Reynolds opera nella seconda parte del XVIII secolo e regge le sorti della Royal Academy of Arts di Londra dalla sua apertura nel 1769 alla sua morte nel 1791. Il suo testamento estetico è raccolto nelle quindici “Lectures on Art” dirette agli allievi e al pubblico in occasione del conferimento del premio annuale elargito dall’accademia e raccolte nel libro *Discourses*,¹⁴¹ apparso postumo nel 1797. Reynolds, benché consapevole delle tendenze nuove, promuove una teoria estetica all’insegna della formulazione antica. Così, pur non restando sordo ai nuovi richiami, cerca di controllare termini quali immaginazione, istinto e sentimento immettendoli in una cornice, per così dire, classica. Una citazione dal nono discorso dimostrerà chiaramente che cosa Reynolds intenda per unità:

The Art which we profess has beauty for its object; this it is our business to discover and to express; the beauty of which we are in quest is general and intellectual; it is an idea that subsists only in the mind; the sight never beheld it, nor has the hand expressed it: it is an idea residing in the breast of the artist (. . .) and which, by a succession of art, may be (. . .) among the means of bestowing on whole nations refinement of taste: which, if it does not lead directly to purity of manners, obviates at least their greatest depravation, by disentangling the mind from appetite, and conducting the thoughts through successive states of excellence, till that contemplation of universal rectitude and harmony which began by Taste, may, as it is exalted and refined, conclude in Virtue”.¹⁴²

Una tale formulazione non poteva che invitare ad una funzione “interessata”, seppur anche morale, a cui Reynolds, come poi farà Ruskin, legherà il suo concetto di arte. In che cosa consista l’auspicato “gusto” è ben spiegato nel discorso III, letto all’Academy il 14 dicembre 1770. Reynolds parla qui di uno sguardo capace di percepire difetti, attraverso un’educazione acquisita tramite contemplazione e comparazione costante che rendono l’occhio capace di distinguere: “the accidental deficiencies, excrescences, and deformities of things, from their general figures”, base per la “Ideal Beauty” presente in tutte le opere geniali.¹⁴³ La distinzione tra l’accidentale e il generale ben riassume i poli oppositivi su cui Reynolds fa ruotare in maniera dicotomica e gerarchica la sua assiologia, un’assiologia sintetizzabile nel classico discrimine tra *natura naturans* e *natura naturata*, in cui ciò che si distacca dall’ideale, quel *Grand Style* che Reynolds perseguirà e che diventerà sinonimo della Academy, viene relativizzato a *deformity*.¹⁴⁴ Il

concetto reynoldsiano quindi, succube nella sua formulazione ad una singola idea di perfezione, rivela tutta la sua dipendenza dall’estetica pre-moderna, ma sarà tutt’altro a prevalere.

9. – IPOTASSI/PARATASSI

I cambiamenti economici, sociali e politici del Settecento rivoluzionano l’impianto gerarchico della società inglese di fine Seicento. Scoperte, innovazioni ed invenzioni cambiano, mano a mano, l’aspetto del paese che rinnova le proprie tradizioni e i capisaldi ingenui del mercato che si trasforma in un meccanismo potente, ma soprattutto, sistematico, permettendo il passaggio fondamentale da un’economia, per così dire, familiare ad un’economia capitalista. La sinergia prodotta da importanti scoperte scientifiche, quali la fusione del ferro tramite il *coke*, e non attraverso la carbonella, di Abraham Darby e l’invenzione della macchina a vapore di Newcomen, gettarono le fondamenta per uno sviluppo tecnologico che non tarderà a creare effetti sorprendenti. L’entità dello slittamento prodotto è misurabile anche nei testi letterari, le note stoccate alla Royal Society da parte di Swift nei *Gulliver’s Travels* ne fanno fede. Anche la medicina progredisce rapidamente: la vaccinazione antivaiolo di Jenner riduce infatti drasticamente il tasso di mortalità e le nuove tecniche di White e Smellie nella condotta medica in neonatologia e maternità permettono un taglio drastico della mortalità sia delle puerpere che dei loro figli. Nascono, inoltre, dispensari ed ospedali retti dal volontariato. Se la popolazione nel tardo periodo Stuart ammonta a meno di 6 milioni di persone, di cui però la metà vive di espedienti talvolta assicurati soltanto da carità e furto e con un tenore al di sotto dei livelli di minima sussistenza, di cui le opere di Hogarth danno fedele fotografia,¹⁴⁵ dal 1750 in poi la popolazione è in rapida crescita, attestandosi circa oltre i nove milioni nel 1801.¹⁴⁶

L’agricoltura dal 1760 diventa un’occupazione scientifica a cui si dedica anche “Farmer George”, il re Giorgio III. L’importante emigrazione della popolazione dalla campagna alla città, dovuta anche al processo di *enclosure* del “village common”, in realtà non fa che esacerbare un processo già avviato dalla scarsità di prodotto agricolo e dalla crescente richiesta di manodopera nei nuovi settori industriali, quale ad esempio l’industria tessile, con la conseguente nasci-

ta di una nuova classe sociale, il proletariato, che avvierà poi, nel XIX secolo, alla genesi di sistemi difensivi di categoria organizzati, le *Trade Unions*. A questo quadro si aggiungono le nuove teorie economiche del *laissez faire* di Adam Smith e del libero mercato che favoriranno la creazione di quella classe borghese che nell'*ethos* protestante troverà la giustificazione morale per la propria condotta economica.¹⁴⁷ I cambiamenti politico-economici erodono, inoltre, la stabilità e chiusura della ipotattica "comunità" che si scontra con la paratattica "società",¹⁴⁸ aperta e urbana, ma per l'appunto individualisticamente democratica e quindi anche concorrenziale e a cui viene, anche in questo ambito, a mancare l'olismo che in precedenza la comprendeva: "La società civile si caratterizza solo in base al sistema come lo comprende la meccanica astratta (. . .) delle scienze fisiche, col loro atomismo, per cui l'unità è la somma delle parti, sicché non esiste davvero il tutto, ma solo le unità che lo compongono, gli individui (. . .) e il loro composto non è capace di riproduzione. Di esso, l'individualismo è la traduzione sociale."¹⁴⁹ Conseguenza dell'individualismo è anche la libertà dei ruoli e delle identità; significative ci paiono al riguardo le parole di James Boswell che, dopo la sua prima visita a Londra nel 1762, della potenzialità della città, scrive: "I have discovered (. . .) that we may be in some degree whatever *character* we choose".¹⁵⁰

La prossemica dell'interrelazionalità umana si sposta di conseguenza, simbolicamente, da un'asse spaziale gerarchicamente verticale ad un'asse orizzontale, in cui i nuovi poteri si giocano in libera concorrenza, seppur di carattere sempre più economica: un mercato organizzato che in Inghilterra già nel secolo precedente – nel 1689, cento anni prima della Rivoluzione Francese – aveva fatto collassare le teorie monarchiche di matrice patriarcale che, da allora, cominciano il loro progressivo declino. La corte, in questo senso, risulta paradigmatica: trasformata in monarchia costituzionale non è più il centro della cultura. Il suo posto è stato preso dalla città e dai nuovi centri economici che la compongono e a cui vieppiù gli artisti fanno riferimento, di cui anche Grub Street è una esemplificazione.¹⁵¹ L'introduzione della figura del *Prime Minister*, quale figura sostitutiva del ruolo politico del sovrano, produce quel salvataggio di apparenze del ruolo dei monarchi che si evolverà fin in quella forma di monarchia sentimental-nostalgica, ma anche di salvaguardia delle tradizioni, tipica, per esempio, della contemporaneità.¹⁵²

La corte, che era stata il centro della cultura nel secolo precedente, deve ora cedere il controllo ai nuovi meccanismi culturali della città: i caffè, i *clubs*, le *reading societies* e, soprattutto, la stampa. Nelle parole di John Brewer: "[c]ourtiers and monarchs had not recovered the confidence needed to claim the court as not only a seat of pleasure but a morally exemplary institution. Not until the reign of George III, when his life of domestic felicity was taken as a model of propriety, did the culture of the royal family make such a moral appeal, and by then the royal court had shrunk into a *bürgerlich* household. The court would survive, of course, but only as one of several centres of literary and artistic endeavour."¹⁵³ Infatti, durante il periodo che va dalla Glorious Revolution fino al regno di Giorgio III: "the Court shrank steadily in size. More importantly, it became ever more domestic and enclosed, the monarch less and less of a public figure (. . .) The Hanoverian court, especially under George III, was domestic, dull and prim."¹⁵⁴ È la città, infatti, che le subentra.¹⁵⁵

Londra non è il solo centro urbano di rilievo, altre città diventano interessanti luoghi di cultura, e tale rinnovamento avrà una ricaduta sul mantenimento delle tradizioni locali che, dapprima, si farà problematico, ma che, col tempo, verrà anch'esso valutato come patrimonio a sé:

From this perspective, provincials were absorbed by London rather than changing it; culture travelled only one way, out from London rather than in from the provinces. For several months of the year the aristocrats, prosperous gentry and rich merchants all over Britain de-camped to enjoy this social pleasures and cultural excitement of the London season. The wealth of the provinces – the rents of landed proprietors, the profits of merchants – went with them, and in London it was traded for urban sophistication, modern fashion and refined taste.¹⁵⁶

Il declino e la messa in crisi dell'episteme retta sul capitale mimetico della cultura rinascimentale – la teoria dei piani analogici e dei gradi della *chain of being* – assume quindi forme di risistemizzazione caratterizzate dall'enfasi sulla particolarità. Un tale orientamento al particolarismo è anche alimentato dalla cultura dell'illuminismo che enfatizza aspetti attinenti più ad uno psicologismo *ante-litteram* che non ad una nuova universalità. I nuovi punti di riferimento sono quindi, per così dire, metonimiche parcellizzazioni di ciò che prima era l'unico centro, ma che non possono ancora definirsi regionalizza-

zioni,¹⁵⁷ soltanto perché ancora non pervengono ad un grado di autocoscienza tale da definirsi in identità ben precise, in grado di istituire un dialogismo con le forme culturali canoniche. La *leadership* culturale è sì parcellizzata, ma deve sempre più difendersi dai meccanismi del nuovo protagonista, il mercato, mercato in cui anche le donne mireranno al potere contrattuale e di cui *Moll Flanders*, capostipite di tutte le future imprenditrici e portavoce dei loro reclami nonostante il suo finale “pentimento”, è simbolo.¹⁵⁸

La letteratura e la cultura si frammentano quindi in nuove aggregazioni culturali, sia spaziali (la provincia, la Londra povera, le regioni inglesi, la campagna), che temporali (il gotico, il medievale, il primitivo). Come visto le nuove forze non pervengono subito ad una coscienza critica, anche e non ultimo, perché dei fenomeni è più facile proiettare ipotesi ed interpretazioni a posteriori che non vivendoli direttamente, ipotesi quale questa da noi proposta. Saranno però tali nuove frammentazioni, intrecciandosi con le nuove rivoluzioni scientifiche dell'Ottocento, a creare fertili terreni per i nuovi e futuri *trends* culturali che rispecchieranno a loro volta, nuovi caratteri e le loro precipue caratteristiche.

NOTE

1. A. Pope, *An Essay in Criticism*, op. cit., v. 184, p. 69.
2. Immanuel Kant nel 1790 nella *Critica del giudizio* aveva espresso la concettualizzazione del Giudizio riflettente in questi termini: “poiché le leggi universali della natura hanno il loro fondamento nel nostro intelletto, che le prescrive ad essa (sebbene soltanto secondo il concetto universale della natura in quanto tale), le leggi particolari empiriche, rispetto a ciò che dalle prime vi è stato lasciato indeterminato, debbono essere considerate secondo un'unità, quale avrebbe potuto stabilire un intelletto (quand'anche non il nostro) a vantaggio della nostra facoltà di conoscere, per rendere possibile un sistema dell'esperienza secondo particolari leggi della natura. Non è che si debba ammettere la reale esistenza di tale intelletto (poiché questa idea serve come principio solo al Giudizio riflettente, per riflettere, non per determinare) ma per tal modo *la facoltà del giudizio dà a se stessa, e non alla natura, una legge*”, in *Critica del Giudizio*, op. cit., p. 20, enfasi mia. Quel che è qui importante è lo statuto di falsificabilità implicito nell'assunto kantiano, in quanto è detto chiaramente che è questo un “sistema dell'esperienza” e che “[q]uesto principio trascendentale il Giudizio riflettente può dunque darselo soltanto esso stesso come legge, non derivarlo da altro (perché allora diventerebbe Giudizio determinante); né può prescriverlo alla natura, poiché la riflessione sulle leggi della natura si accomoda alla natura, ma questa non si accomoda alle condizioni con le quali noi aspiriamo a formarci di essa un concetto, che è del tutto contingente rispetto alle condizioni stesse.”, in *Critica del Giudizio*, op. cit., p. 19, enfasi mia.
3. Cfr. P.A.W. Collins, “Shakespeare Criticism”, in B. Ford (a c. di), *From Dryden to Johnson*, Penguin, Harmondsworth 1984 [1982], pp. 378-79.
4. Cfr. P.A.W. Collins, op. cit., p. 379. Della “licentious variety” di Shakespeare di cui egli è debitore alla “Disposition of the Age” parlerà S. Johnson, nella sua “Dedication” a *Shakespeare Illustrated* (1753), di cui una parte appare in D. Nichol Smith, *Shakespeare Criticism. A Selection 1623-1840*, O.U.P., London 1968 (1916), p. 75, d'ora in poi richiamato direttamente nel testo con SC e numero di pagina. Per la critica settecentesca a Shakespeare si veda sempre di D. Nichol Smith, *Shakespeare in the Eighteenth Century*, Clarendon Press, Oxford 1928, e le edizioni delle opere di Shakespeare curate rispettivamente da: Nicholas Rowe (1709), A. Pope (1725), Theobald (1733), Dr. Johnson (1765), Capell (1768).
5. R. Wellek, op. cit., p. 98.
6. Cfr. R. Wellek, op. cit., p. 98.
7. Thomas Rymer, “A Short View of Tragedy”, citato da P.A.W. Collins, op. cit., p. 380.
8. John Dryden, “An Essay of Dramatic Poesy” (1668), in *English Critical Essays, XVI-XVIII Centuries*, op. cit., pp. 122-206, d'ora in poi richiamato nel testo con JD.
9. Si veda il saggio di Johnson in P.A.W. Collins, op. cit., p. 376.
10. Cfr. P.A.W. Collins, op. cit., p. 384.
11. Richard Hurd, in “Letters on Chivalry and Romance”, in E.D. Jones, *English Critical Essays*, op. cit., dice: “Under this idea then of a Gothic, not classical poem, the *Fairie Queene* is to be read and criticized”, p. 371; cfr. anche P.A.W. Collins, op. cit., p. 385.

12. J. Dryden, *Parallel*, op. cit., p. 164.
13. Tale rifiuto dell'*ethos* francese è riscontrabile anche nell'arte del giardino, di cui avremo modo di parlare in dettaglio. La libertà politica inglese è celebrata anche nella *Ode to Liberty* di William Collins (1747), in Thomas Gray e William Collins, op. cit. Pervase di orgoglioso nazionalismo, questa volta scozzese, sono anche le poesie di Robert Burns: *Poems, Chiefly in the Scottish Dialect*, John Wilson, Kilmarnock 1786.
14. Cfr. P.A.W. Collins, op. cit., p. 377.
15. Significativo è anche l'interesse di Thomas Warton per Spenser, che pubblica il primo scritto critico a questi dedicato: *Observations on the Faerie Queen*, Hants, Gregg, Farnborough 1969 [1754].
16. Milton è considerato il grande poeta morale, Spenser il maestro della "fairy writing" (cfr. J. Dryden, dedica a *King Arthur*, London 1842 [1691]), ed a questi nel Pantheon inglese è spesso aggiunto Chaucer. Tale spirito orgoglioso della particolarità inglese culminerà nella pubblicazione di Thomas Percy, *Reliques of Ancient English Poetry*, J.M. Dent, London 1926 [1765].
17. Cfr. SC:XI.
18. Si veda F.W. Hillis, H. Bloom (a c. di), *From Sensibility to Romanticism*, O.U.P., Oxford, New York 1965.
19. Al cui riguardo si cfr. Jonathan Bate (a c. di), *The Romantics on Shakespeare*, Penguin, London 1992.
20. Di Rose A., Zimbardo si vedano: *A Mirror to Nature. Transformations in Drama and Aesthetics 1660-1732*, Kentucky U.P., Lexington 1986, pp. 15-75 e pp. 164-203 che ; e *At Zero Point. Discourse, Culture and Satire in Restoration England*, Kentucky U.P., Lexington 1998, da cui è stata tratta la citazione (p. 5).
21. J. Dryden, *Parallel Between Poetry and Painting*, op. cit., p. 154 e p. 153.
22. *Ibidem*, p. 140.
23. *Ibidem*, p. 155-56.
24. George Farquhar, *A Discourse upon Comedy, in Reference to the English Stage, in a Letter to a Friend*, Russell & Russell, New York 1961 [1702].
25. Cfr. II:8 del presente studio.
26. Cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, op. cit., pp. 151-169.
27. I termini brutto, sublime, terrifico non è che non appaiano nell'estetica precedente, ma vengono a porsi o oltre il limite demarcativo del decoro estetico o, è il caso ad esempio del sentimento tragico, vengono da esso susunti e controllati.
28. Sir Joshua Reynolds, *Discourses*, op. cit., pp. 283-85. Nel n. 29 di *The Idler* del 29 settembre 1759, intitolato "Art-Connoisseurs", presente nella raccolta *Eighteenth Century Essays*, a c. di Austin Dobson, Kegan Paul, Trench & Co., London 1889, pp. 208-13, Reynolds aveva trattato del tema della genialità affrontandolo dal punto di vista dei critici. Egli definisce "shallow critics" coloro che giudicano le opere d'arte basandosi soltanto sulle "narrow rules", e li degrada a *conosseurs*, poiché "whatever part of an art can be executed or criticised by rules, that part is no longer the work of genius, which implies excellence out of the reach of rules", infatti "for these rules, being always uppermost, give them such a propensity to criticise, that, instead of giving up the reins of their imagination into their author's hands, their frigid minds are employed in examining whether the performance be according to the rules of art." (pp. 208-09).

29. A. Pope, "Preface" a *The Works of Shakespeare* (1725) in SC:43. Il dottor Johnson, significativamente, nel 1753 dirà: "his *Heroes are Men*" (SC:76).
30. A. Pope, "Preface" a *The Works of Shakespeare* (1725) in SC:45. Dello stesso tenore era stata la difesa delle irregolarità di Shakespeare da parte di Nicholas Rowe, nella sua prefazione alla sua edizione di *The Works of Mr. William Shakespeare*, 1709, in SC:36: "If one undertook to examine the greatest part of these [the tragedies] by those Rules which are establish'd by Aristotle, and taken from the Model of the Grecian Stage, it would be no very hard Task to find a great many Faults: But as *Shakespear* liv'd under a kind of mere Light of Nature, and had never been made acquainted with the Regularity of those written Precepts, so it would be hard to judge him by a Law he knew nothing of."
31. Cfr. A:II:160, p. 284, e I.4 del presente lavoro.
32. Citato in SC:40 e tratto da J. Addison, *The Spectator*, n. 592.
33. Samuel Johnson, "Preface", *Works of Shakespeare*, 1765, di cui una parte è presente in SC:77-124.
34. Della crisi e del declino del genere epico e della sua frantumazione in nuove forme tratta il puntuale studio di Flavio Gregori, *Rettorica dell'epica. La dissoluzione dell'epica neoclassica e le traduzioni omeriche di Alexander Pope*, Cisalpino, Bologna 1998.
35. Cfr. James Sambrook, op. cit., pp. 195-228.
36. I saggi, che iniziano con il n. 411 del 21 giugno 1712 e terminano con il n. 421 del 3 luglio dello stesso anno, sono da me citati dall'edizione a c. di Donald F. Bond, *The Spectator*, O.U.P., Oxford 1987 [1965] (5 voll.), vol. III, pp. 535-82, d'ora in poi richiamati nel testo con A e numero di pagina.
37. Non va dimenticato che l'estetica acquista un suo *status* di disciplina a sé, ad opera di A.G. Baumgarten che nel 1750-1758 pubblica la sua *Aesthetica*, Olms, Hildesheim 1961 [1750].
38. Per il rispettivo influsso di Hobbes, Locke e Descartes sulla teoria addisoniana si veda Clarence DeWitt Thorpe, "Addison's Theory of the Imagination as 'Perceptive Response'", *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Letters*, XXI, 1935, pp. 509-30.
39. Cfr. E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, Nuova Italia, Firenze 1961 [1923], e S. Langer, *Sentimento e forma*, Feltrinelli, Milano 1965 [1953].
40. Al precetto estetico della *mixture* e della *concurrence* si può ad esempio far risalire la richiesta per la varietà cromatica delle aiuole presente nella *Dissertation on Oriental Gardening* di William Chambers, Gregg, Farnborough 1972 [1772].
41. Sir William Temple, "Upon the Gardens of Epicurus; or, of Gardening, in the Year 1685", in *Works*, Churchill, London 1720, (2 voll.), I, p. 181-86, citato in A:552.
42. D. Bond, curatore dell'edizione di *The Spectator*, op. cit., da me esaminata, cita un passo tratto da Addison, *Remarks on Italy*, che varrà la pena di riportare perché indice delle motivazioni estetiche di Addison. L'autore opta per una scelta anti-gotica basandosi sul principio olistico della perfezione unitaria di un tutto (per il quale una singola teoresi, quasi il tutto fosse organico, spiega la forma), avvalendosi del concetto di *equality*, che in realtà rifiuta il particolarismo (la teoresi delle perfezioni multiple e parattiche del gotico), scelta che si dimostrerà, di lì a poco, in controtendenza.

Della cattedrale di San Pietro a Roma, a differenza delle cattedrali gotiche, Addison dice: "The proportions are so very well observ'd, that nothing appears to an Advantage, or distinguishes it self above the rest. It seems neither extreamly high, nor long, nor broad, because it is *all of 'em in a just Equality*. As on the contrary in our Gothic Cathedrals, the Narrowness of the Arch makes it rise in Height, or run out in Length; the Lowness often opens it in Breadth, or the Defectiveness of some other Particular makes *any single Part appear in greater Perfection*" (A:556n, corsivo mio).

43. Roland Freart, *Parallel of the Ancient and Modern Architecture*, tr. J. Evelyn, Midwinter, London 1664 [1650].

44. Per come lo sguardo nel Settecento diventi sinonimo di appropriazione si cfr. Carole Fabricant, "L'ideologia del disegno paesaggistico augusteo", in Viola Papetti, *Il neoclassicismo*, op. cit. pp. 277-98.

45. Cfr. W. Hogarth, *The Analysis of Beauty*, Bagster, London s.d. (1791?) [1753], pp. 82-83 e cfr. pp. 42-43 e p. x. Cfr. anche la parte II:6 del presente studio. La linea serpentina che appare sul frontespizio del libro di Hogarth è qui riprodotta a pag. 78.

46. Ai vari tipi di *Wit* sono dedicati i numeri 58-62 di *The Spectator*, in cui Addison distingue tra ingegno vero, misto e falso, commentando a tale riguardo le idee di Locke che aveva distinto il *Wit* dal *Judgement* considerando l'uno come capacità combinatoria delle idee, e l'altro come capacità discernitoria ed analitica. Il *Wit* vero viene da Addison caratterizzato dalla "Resemblance of Ideas" che produce piacere e sorpresa. Come tipi di *Wit* egli enumera metafora, similitudine, allegoria, enigma, motto, parabola, favola, sogno, visione, opera drammatica, comica e tutti i metodi dell'allusione. Al *Wit* falso, la "Resemblance of Words", appartengono i "Poems in Picture" (calligrammi), le composizioni dei lipogrammatisti (*letter-droppers*) i rebus, gli anagrammi, gli acrostici, i cronogrammi, le *Bouts Rimez* e i giochi di parole (Cfr. A:I:62, pp. 215-49). Il *Wit* misto è "Resemblance" sia di "Words" che di "Ideas" e produce "Contradictions" (cfr. pp. 233-34).

47. Addison riferisce qui alla poesia emblematica secentesca, un'esercitazione formale oltreché contenutistica, che unisce nel calligramma le arti sorelle, probabilmente troppo barocca per il gusto neoclassico di Addison. Proprio in forma di altare era infatti stata scritta la poesia *The Altar*, e in forma di ali *Easter Wings* entrambe del poeta metafisico George Herbert e pubblicate nel 1633 e che Addison cita, anche se nel n. 58 egli attribuisce l'origine di tali componimenti ai poeti greci minori.

48. Il saggio "Sulla delicatezza del gusto e dei sentimenti" [1742] è presente in M.M. Rossi, op. cit., vol. II, pp. 511-16, per "Of the Standard of Taste", si veda D. Hume, *La regola del gusto*, a c. di G. Preti, Laterza, Bari 1981, o la traduzione, fornita da M.M. Rossi, "Sul canone del gusto", in op. cit., vol. II, pp. 568-95.

49. Cfr. D. Hume, "Sul canone del gusto", in M.M. Rossi, op. cit., vol. II, tutte le citazioni sono tratte da p. 590.

50. È interessante forse notare che Thomas Hardy, nel 1878, userà proprio la stessa immagine della prigione per definire la nuova bellezza, la "beauty in ugliness", consona secondo l'autore al suo mondo coevo, in *The Return of the Native*, Bantam, London 1989, p. 4. Fondamentale per l'esame dell'estetica hardiana è il puntuale studio di M.T. Bindella, *Scena e figura nella poesia*

di Thomas Hardy, Pacini, Pisa 1979, studio dal quale ho tratto ispirazione per la definizione della bellezza hardiana come "bellezza caratteristica" nel mio saggio: "Regionalismo e antiregionalismo: T. Hardy e V.S. Naipaul", in Y. Bezručka (a c. di), *Regionalismo e antiregionalismo*, Luoghi/Edizioni, Trento 1999, pp. 99-116.

51. Nel 1689 era stata pubblicata la *Epistula de Tolerantia* di John Locke, scritta tra il 1685 e il 1686 (per la trad. it. cfr.: J. Locke, *Lettera sulla tolleranza*, a c. di Carlo Augusto Viano, Laterza, Roma e Bari 1994).

52. Di tolleranza e di cosmopolitismo danno conto, ad esempio, le *Letters from a Citizen of the World to his Friends in the East*, di Oliver Goldsmith, Gardner, Darton & Co., London 1904 [1762].

53. Mark Akenside, "The Pleasures of Imagination", in *The Poetical Works of Mark Akenside*, Nichol, Edinburgh 1857, d'ora in poi richiamato nel testo con Ak e numero di pagina. Il testo da me preso in esame è la prima versione del 1744 (il testo subì una prima revisione nel 1757 e nel 1770 fu aggiunto un quarto libro rimasto però incompleto).

54. Cfr. M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, op. cit., pp. 8-14.

55. Cfr. M.H. Abrams, *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, Norton, London 1973 [1971], pp. 65-70.

56. Akenside dimostra qui chiaramente la sua adesione ad un concetto di natura *Codex Dei*, rivelazione cifrata di Dio, che Akenside considera confermata dalle nuove scoperte scientifiche newtoniane.

57. Akenside fu molto ammirato da Coleridge che lo cita nella *Biographia Literaria*, op. cit., e in una lettera del dicembre 1796 lo ritiene un maestro della poesia filosofica, genere che anche Wordsworth adotterà.

58. H. Fielding, *Joseph Andrews and Shamela*, Dent, London 1973 [1742], p. 47. Nel libro II, cap I, di *The History of Tom Jones, a Foundling*, Penguin, London 1997 [1749], Fielding dirà: "For as I am, in reality, the founder of a new province of writing, so I am at liberty to make what laws I please therein."

59. Cfr. V. Woolf, "The Narrow Bridge of Art", *Collected Essays*, vol. II, Hogarth, London 1966 (1925), p. 224. Il suo ultimo romanzo, *Between the Acts*, palinsesto di prosa, poesia e drammaturgia, è un esperimento di questo tipo, cfr. Y. Bezručka, "Assenza, violenza, proliferazione dei sensi in 'Between the Acts' di Virginia Woolf", *Quaderni di Lingue e Letterature*, Università di Verona, 19, 1994, pp. 97-107.

60. Per la commistione degli stili si veda Erich Auerbach, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton U.P., Princeton 1971 (1946).

61. Oltre agli studi classici sul realismo: E. Auerbach, *Mimesis*, op. cit., e G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Compton, Roma 1975 [1916], affrontano il problema della corrispondenza tra realtà fattuale e narrazione: Lilian R. Furst (a c. di), *Realism*, Longman, London 1992; Ian Watt, "Realism and the Novel", in S.P. Rosenberg (a c. di), *English Literature and British Philosophy*, Chicago U.P., Chicago 1971; Alison Lee, *Realism and Power. Postmodern British Fiction*, Routledge, London 1990, e Christine Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative*, Cambridge U.P., Cambridge 1988 (1981); fondamentale è anche Elizabeth Deeds Ermarth, *Realism and Consensus in the English Novel*, Princeton U.P., Princeton 1983.

62. Citato in Miriam Allott, *Novelists on the Novel*, Routledge & Kegan Paul, London 1959, p. 41, mia traduzione. Una recente raccolta di testi metanar-

rativi sul Settecento (con testo a fronte) è stata curata da Patrizia Nerozzi Bellman, in *Alle origini della letteratura moderna. Testi di poetica del Settecento inglese: il romanzo e la poesia*, Mondadori, Milano 1997.

63. M. Allot, *op. cit.*, p. 43, mia traduzione.
 64. *Ibidem*, p. 47, mia traduzione.
 65. J. Dryden, *Parallel*, *op. cit.*, p. 140.
 66. H. Fielding, *Joseph Andrews*, *op. cit.*, pp. 47, 52 e 49.
 67. Si veda Sean Shesgreen, *Engraving by William Hogarth*, Dover, New York 1973, pp. 48-49, dove Shesgreen così spiega l'incisione: "At the bottom of the print three characters are reproduced in profile from Raphael's cartoons: St. John in the *The Sacrifice at Lystra*, a beggar from *Peter and John at the Beautiful Gate of the Temple*, and Paul in *St. Paul Preaching at Athens*. The same three heads, exaggerated and distorted but in the same poses, appear in the area of the print labeled 'Caricaturas'. The first is by Pier Leone Ghezzi, the second and third by Annibale Carracci. A faint profile of a face with a huge nose and a big wart illustrates and even more extreme form of caricature. The fourth face is an almost featureless head by 'Leonardo da Vinci'. Above these Hogarth has drawn over a hundred heads in varying expressions illustrating his affinity with Raphael. To prove that his theory derives from his practice he has taken many of these heads from *Marriage à la Mode*." Va aggiunto che Hogarth inserisce nel palinsesto della folla anche se stesso e Fielding, ben riconoscibili dal tratto ilare che li caratterizza.
 68. *Ibidem*, p. 48.
 69. Cfr. L. Furst, *op. cit.*, pp. 27-32.
 70. John Lyly, *Euphues*, a c. di Edward Arber, Constable, London 1928.
 71. Cfr. T. Deloney, Robert Greene, Thomas Nashe, *Shorter Novels: Elizabethan*, Dent, London 1972 [1929].
 72. Per lo studio della tratta degli schiavi in questo romanzo si veda Laura Brown, "The Romance of Empire: 'Oroonoko' and the Trade in Slaves", in L. Brown, F. Nussbaum (a c. di), *The New Eighteenth Century*, Methuen, London 1984, pp. 41-61.
 73. Si veda di Ian Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Penguin, Harmondsworth 1979 [1957], pp. 23-28. Oltre a questo testo fondamentale sulla nascita del romanzo si veda lo studio di Lennard J. Davies, *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*, Columbia U.P., New York 1983. Si vedano inoltre John J. Richetti, *Popular Fiction before Richardson, Narrative Patterns 1700-1739*, Clarendon, Oxford 1969; Michael McKeon, *The Origins of the English Novel: 1600-1740*, Johns Hopkins U.P., London 1987, di cui segnalo in particolare modo i capitoli 2 e 3, e pp. 65-128 e J. Paul Hunter, *Before Novels. The Cultural Contexts of the Eighteenth-Century English Fiction*, Norton, London 1990.
 74. Cfr. Ian Watt, *op. cit.*, cap. 1.
 75. Cfr. W. Congreve, "Prefazione" a *Incognita*, in Sergio Perosa, *Teorie inglesi del romanzo: 1700-1900, da Fielding a Dickens, da Stevenson a Conrad, una grande tradizione narrativa nell'interpretazione dei suoi protagonisti*, Bompiani, Milano 1983, pp. 55-56, rassegna e interpretazione dei testi della poetica inglese sul genere romanzo.
 76. Ian Watt, *op. cit.*, p. 11, mia traduzione.
 77. Citato in *Ibidem*, p. 17, mia traduzione ed enfasi.
 78. *Ibidem*, p. 330.

79. La natura ideologico-retorica degli autocommenti di Wordsworth alla propria produzione è efficacemente puntualizzata da Angelo Righetti nella sua "Introduzione" a: *William Wordsworth. Poems/Poesie 1798-1807*, Mursia, Milano 1997, studio che rimarca anche della dialettica fra sperimentalismo contenutistico-formale e ripresa di moduli tardosettecenteschi che ricalibra la "spontaneità" del poeta a "posa retorica" (p. 12).

80. Sulla complessità del lessema stile, seppur riferito all'ambito architettonico, rimando a Vittorio Ugo che nel libro *Stile* distingue tra "stile" e "stili", l'uno come *kriterion* formale interno, gli altri come caratteri che rinviano alla storicità dell'opera. Si veda V. Ugo, "Lo stile come *kriterion*", in E. Franzini, V. Ugo (a c. di), *Stile*, Guerini, Milano 1997, pp. 125-35.

81. E. Auerbach, *op. cit.*, pp. 554-57.

82. Valeriano Bozal, *Il gusto*, Mulino, Bologna 1996, p. 9.

83. *Ibidem*, p. 12.

84. *Ibidem*, p. 18, le mie variazioni sono segnalate in forma parentetica quadra.

85. D. Hume, "Della regola del gusto", in *Saggi e trattati morali, letterari, politici e economici*, a c. di M. Dal Pra, E. Ronchetti, UTET, Tarvisio 1974, pp. 418-40.

86. Riportato alla voce "Taste" in Raymond Williams, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, Fontana, London 1976, pp. 313-15.

87. In Inghilterra, oltre alle opere già citate di George Allen (1750), William Sharpe (1755), Edward Young (1759), William Duff (1767) e Alexander Gerard, (1774), appare anche l'opera incompleta di James Beattie, *The Minstrel or The Progress of Genius*, Lincoln and Stone, Hartford (Conn.) 1819 [1771-1774].

88. Cfr. F. De Faveri, "Superfluità e sovrabbondanza dello stile", in Elio Franzini, V. Ugo (a c. di), *Stile*, *op. cit.*, pp. 41-54, qui p. 51.

89. Cfr. M. McKeon, *op. cit.*, p. 419.

90. D. Hume, "Dei caratteri nazionali", in *Saggi e trattati morali*, a c. di M. Dal Pra, E. Ronchetti, *op. cit.*, pp. 388-407, apparso per la prima volta nella terza edizione degli *Essays Moral, Political and Literary* del 1748 (riedito a c. di E.F. Miller, Liberty, Indianapolis 1987), testo che Kant ben conosceva. Nella versione del 1753 Hume, in nota, ipotizza una presunta inferiorità "naturale" dei negri rispetto ai bianchi.

91. Cfr. I. Kant, "Of National Characteristics, so far as They Depend upon the Distinct Feeling of the Beautiful and Sublime", in *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, California U.P., Berkeley 1991 [1764], pp. 97-116.

92. I. Kant, "Of National Characteristics", *op. cit.*, p. 100.

93. N. Hudson, "From 'Nation' to 'Race': The Origin of Racial Classification in Eighteenth-Century Thought", *Eighteenth-Century Studies*, vol. 29, n. 3, 1996, pp. 247-264, p. 250, mia sottolineatura, a cui rimando per l'ottima bibliografia relativa alla problematica nazionalistico-razziale, e d'ora in poi direttamente richiamato nel testo con H.

94. Note sono le critiche alla tassonomia di queste discipline che secondo M. Foucault tradiscono l'ansia coercitiva dell'*episteme* attraverso: "the objectivizing of the sheer fact of being alive in natural history or biology" e che egli interpreta come una delle strategie di reificazione dell'individuo. Cfr. M. Foucault, "The Subject and Power", in H. Dreyfus, P. Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, University of Chicago Press, Chicago 1982, p. 208. Si veda inoltre M. Foucault, *Le parole e le cose*, BUR, Milano 1994, ed in special modo il cap. V, pp. 141-81.

95. Si veda anche A. Lovejoy, *L'albero della conoscenza*, op. cit., pp. 213-31.
96. Sulla storia del concetto di nazione si cfr. Federico Chabod, *L'idea di nazione*, Laterza, Bari 1967, e il suo *Storia dell'idea di Europa*, Laterza, Bari 1989 [1961].
97. Francis Grose, "Rules for Drawing Caricaturas: With an Essay on Comic Painting", in W. Hogarth, *The Analysis of Beauty*, op. cit., pp. 1-24. L'opera di Grose era però apparsa anonima già nel 1788 per gli editori H. Grant e S. Hooper.
98. Nella sua "Prefazione", Hogarth collega tale linea ad un'indicazione di Michelangelo al suo discepolo Marco da Siena, mentre la varietà è direttamente collegata a Shakespeare, per Hogarth il maestro della "infinita varietà", cfr. "Preface", in *Ibidem*, pp. iv-v, xix, e p. 83. Anche Kant ammirerà il bulino di Hogarth e ne parlerà nelle sue *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* del 1764 (cfr. I Kant, *Observations*, op. cit., p. 56). Cfr. anche II:2 del presente studio.
99. Riprendo l'edizione it. di W. Hogarth, *L'analisi della Bellezza*, Aesthetica, Palermo 1999, a c. di C.M. Laudando, p. 50 di cui segnalo l'accurata "Presentazione" di Laura Di Michele.
100. Cfr. *Ibidem*, p. 34. Va notato che il giardiniere Lancelot Brown aveva introdotto, verso il 1750, la linea serpentina nei suoi giardini. Un tipico esempio è rintracciabile nel giardino di Blenheim Palace nell'Oxfordshire.
101. Cfr. W. Hogarth, *The Analysis*, op. cit., p. v.
102. L'incisione è riportata nel controfrontespizio di questo studio.
103. Cfr. Fielding, *Joseph Andrews*, op. cit., pp. 47-48.
104. Cfr. il saggio di J. Lindsay, "L'analisi della bellezza" in Viola Pappetti, op. cit., p. 302. Si veda inoltre l'introduzione di L. Di Michele alla traduzione italiana dell'opera di W. Hogarth, *L'analisi della bellezza*, op. cit., che rimarca che la bellezza hogarthiana è la bellezza che "prendendo le mosse dal quotidiano, dal locale, dal marginale, è espressione evidente (. . .) di un programma estetico che pone al suo centro le caratteristiche singolari della varietà, della eterogeneità di ambienti, immagini, paesaggi urbani rappresentanti le differenze culturali", p. 11. Esempi esemplificativi della sua strategia estetica sono le incisioni: "Marriage à la Mode", "The Harlot's Progress", "The Rake's Progress", "Beer Street", "Gin Lane" e "The Four Stages of Cruelty", per citare solo le più conosciute. Rinvio all'edizione di S. Shesgreen, op. cit., e, per una prima visione delle opere citate, al sito internet: <http://www.haleysteele.com/hogarth/toc.html>.
105. Cfr. H. Fielding, "Preface" a *Joseph Andrews*, op. cit., p. 49 del 1742, e la glossa alla base dell'incisione di Hogarth *Characters. Caricaturas* del 1743, presente in S. Shesgreen, op. cit., p. 49.
106. Significativo è che anche Caspar Lavater si interessi a Hogarth, su di lui commenterà nel suo *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Orell Füssli, Zürich 1968-1969 [1775-1778].
107. Cfr. S. Shesgreen, op. cit., p. 17.
108. A. Brilli, *Dalla satira alla caricatura. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Dedalo, Bari 1985, p. 202.
109. Francis Grose, "An Essay on Comic Painting", in W. Hogarth, *The Analysis*, op. cit., p. 14, mia traduzione qui e seguenti.
110. W. Hogarth, *L'Analisi*, op. cit., p. 94-95.

111. M. Alexander (a c. di), *Hogarth's Progress. A Harlot's Progress, The Rake's Progress, The Four Stages of Cruelty, Beer Street, Gin Lane, Industry and Idleness, Marriage-à-la-Mode, Common Ground*, London 1949, tavole presenti anche in S. Shesgreen, op. cit.
112. F. Grose, "Rules for Drawing Caricaturas", op. cit., pp. 4-6, enfasi mia.
113. Henry Home (Lord Kames), "Standard of Taste", in *Elements of Criticism*, op. cit., vol. II, p. 491, enfasi mia.
114. Francis Grose, "Rules for Drawing Caricaturas", op. cit., p. 6, mia sottolineatura.
115. *Ibidem*, p. 11, mia sottolineatura.
116. Karl Rosenkrantz, *Ästhetik des Hässlichen*, Reclam, Leipzig 1990 [1853], trad. it. a c. di Remo Bodei, *L'estetica del Brutto*, Mulino, Bologna 1984, p. 293.
117. Sir William Temple, *Works*, op. cit., I, p. 186.
118. Cfr. Elio Mosele, "Dai giardini in maschera ai giardini di Icaria", in *La letteratura e i giardini*, Atti del Convegno Internazionale di Studi di Verona-Garda, Olschki, Firenze 1987, p. 328. Su giardino e letteratura cfr. D. Carpi, G. Franci, G. Silvani (a c. di), *Raccontare i giardini*, Guerini, Milano 1993. Sul tema del giardino cfr. i saggi contenuti in B. Denvir, *The Eighteenth Century. Art, Design and Society, 1689-1789*, Longman, London 1983, pp. 244-264. Sul significato del giardino come simbolo filosofico rimando in generale alle opere di Rosario Assunto, ed in particolare a *Ontologia e teleologia del giardino*, Guerini, Milano 1988.
119. H. Walpole, *The History of the Modern Taste in Gardening*, Ursus, New York 1995.
120. Si veda la trattazione in I:5 del presente studio. Per l'influsso della pittura sul gusto e sulla letteratura del XVIII secolo si veda: E.W. Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste 1700-1800*, Frank and Cass, London 1965 [1925].
121. Cfr. Sir William Temple, "Upon the Gardens of Epicurus", 1685, in *Works*, op. cit., I vol.; Stephen Switzer, *Iconographia Rustica or the Nobleman, Gentleman and Gardener's Recreation*, Garland, New York 1982 [1718], che attacca il gusto olandese importato in Inghilterra da Guglielmo d'Orange e ben esplicitato dal giardino di Het Loo, ad Apeldoorn; si vedano i già citati commenti di Addison in I:4 del presente studio, ed inoltre Batty Langley, *New Principles of Gardening*, Garland, New York 1972 [1728], altra opera che richiama all'abbandono del giardino formale in favore di un giardino più naturale.
122. Si cfr. anche la sua prima presa di posizione in *The Guardian*, 1717, n. 173, la "Epistle IV to Lord Richard Boyle, Earl of Burlington" (1731) e "Windsor Forest", in *Complete Poetical Works*, op. cit., pp. 314-21, e pp. 37-50. Sull'importanza di A. Pope per la teorizzazione del *landscape garden* è fondamentale lo studio di M.R. Brownell, op. cit.
123. Secondo M.R. Brownell, op. cit., p. 108, il richiamo al *genius loci*, sarebbe da intendersi come un rimando alla natura ideale "realizing in spite of accident an ideal form", propenderei invece a considerarlo un elemento anticlassico, indice della sensibilità "pittorresca" di Pope che chiede rispetto per quegli elementi di *natura naturata* che il luogo propone. Brownell comunque sottolinea: "For the adaptation of a classical ideal and the transla-

tion of poetic and picturesque sensibility into garden design we must return to the theory and practice of Pope”, *Ibidem*, p. 113.

124. Paesaggisti inglesi che seguirono il gusto francese furono George London e Henry Wise.

125. A. Pope “An Essay on Criticism” (1709), in *Complete Poetical Works*, op. cit., v. 297, p. 72.

126. John Brewer, in *The Pleasures of Imagination*, Harper Collins, Bath 1997, p. 629, riporta un’affermazione del landscape gardener Humphry Repton: “landscaping was about ‘appropriation . . . that charm which only belongs to ownership, the exclusive right of enjoyment, with the power of refusing that others should share our pleasure’”. Per questa tematica si veda anche Carole Fabricant, “L’ideologia del disegno paesaggistico augusteo”, in Viola Papetti, *op. cit.*, pp. 277-98.

127. Si veda l’introduzione di John Dixon Hunt, a H. Walpole, *The History of the Modern Taste in Gardening*, op. cit., pp. 5-15, che rimarca l’orgoglio nazionalista di Walpole nell’ascrivere il primato ideativo del giardino inglese – originandolo nei “deer parks” e non nella voga dei giardini cinesi – al popolo britannico. Il testo sarà d’ora in poi richiamato con W.

128. L’esempio classico di giardino olandese, introdotto in Inghilterra dai regnanti William d’Orange e Mary, è Het Loo, che i regnanti vollero ad Apeldoorn in Olanda. Esempi inglesi di tale stile paesaggistico sono i giardini di Hampton Court, rimodellati dallo stesso William III sullo stile olandese, e Belton House nel Lincolnshire.

129. Citato in D.S. Lichacev, *La poesia dei giardini, per una semantica degli stili dei giardini e dei parchi. Il giardino come testo*, tr. it. di B. Ronchetti, C. Zonchetti, Einaudi, Torino 1996 [1991], pp. 153-54.

130. Cfr. Francis Bacon, *Essays*, Dent, London 1972, pp. 137-43, originariamente pubblicati in tre edizioni successive nel 1597, 1612, 1625.

131. W. Gilpin, *A Dialogue Upon the Gardens*, op. cit., p. 48.

132. Ad esempio con l’uso delle finte rovine tipico di Sanderson Miller.

133. Cfr. John Dixon Hunt, “‘Ut pictura poesis’: il giardino e il pittoresco in Inghilterra, 1750-1770”, in M. Mosser, G. Teyssot (a c. di), *L’architettura dei giardini dal Rinascimento al Novecento*, Electa, Milano 1990, pp. 227-37.

134. Thomas Wathely, *Observations on Modern Gardening*, Garland, New York 1982 [1770].

135. Per una descrizione del tipo di intrattenimento che un giardino settecentesco offriva ai suoi visitatori si veda la vivace descrizione che Austin Dobson, a posteriori, dà dei Vauxhall Gardens, nel suo *Eighteenth Century Vignettes. First Series*, O.U.P., London 1937 [1892], pp. 221-254.

136. Il celebre progettista della pagoda di Kew Gardens.

137. Per la tematica del giardino si vedano: J. Dixon Hunt, *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century*, Johns Hopkins U.P., Baltimore 1976, e la sua edizione di testi sul giardino J. Dixon Hunt, Peter Willis (a c. di), *The Genius of the Place. The English Landscape Garden, 1620-1820*, Elek, London 1975.

138. Morris R. Brownell, *op. cit.*, p. 98.

139. Cfr. A:412, 540-44 del 23 giugno 1712.

140. Penso, ad esempio, alla problematicità che la mimesi assume nei saggi di W. Pater e di O. Wilde contrapposta alla sicurezza di M. Arnold.

141. Sir Joshua Reynolds, *Discourses*, op. cit.

142. *Ibidem*, pp. 230-31. Nel discorso XIII ribadirà lo stesso concetto dicendo: “Upon the whole, it seems to me, that the object and intention of all the Arts is to supply the natural imperfection of things, and often to gratify the mind by realizing and embodying what never existed but in the imagination. It is allowed on all hands, that facts, and events, however they may bind the Historian, have no dominion over the Poet and the Painter. With us, History is made to bend and conform to this great idea of Art.”, in *Ibidem*, p. 299.

143. *Ibidem*, p. 106.

144. Negli esatti stessi termini si era espresso Shaftesbury, per il quale la bellezza non è qualità della materia, ma soltanto della mente che ad essa dà forma, cfr. “The Moralists”, *Sämtliche Werke*, op. cit., II, 1, pp. 15-385.

145. Cfr. ad esempio, *O the Roast Beef of Old England, 1744*, riprodotto in William Gaunt, *English Painting. A Concise History*, Thames and Hudson, London 1991 [1964], p. 61.

146. Desumo questi ed altri dati relativi a questa parte da R. Floud, D. McCloskey (a c. di), *The Economic History of Britain since 1700, Volume 1: 1700-1860*, Cambridge U.P., Cambridge 1983 [1981], rimando anche al grafico di p. 21.

147. Cfr. Max Weber, *L’etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Sansoni, Firenze 1977 [1922].

148. Cfr. F. Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1969 [1887].

149. Cfr. F. De Faveri, “Per una filosofia della sociologia. ‘Gemeinschaft’ und ‘Gesellschaft’ in prospettiva”, in Y. Bezrucka (a c. di), *Forme e caratteri del regionalismo. Mitteleuropa ed oltre*, LUOGHI/Edizioni, Trento 1999, p. 34.

150. Riportato in John Brewer, *The Pleasures*, op. cit., p. 31, enfasi mia.

151. Al riguardo risultano particolarmente interessanti i tre seguenti studi a c. di John Brewer, Roy Porter, Susan Staves, Ann Bermingham, *Consumption and the World of Goods*, Routledge, London 1993, *Early Modern Conceptions of Property*, Routledge, London 1995, ed infine *The Consumption of Culture 1600-1800, Image, Object*, Routledge, London 1995. Inoltre di Paul Langford, *A Polite and Commercial People: England 1727-1783*, Clarendon, Oxford 1989 e *Public Life and the Propertied Englishman, 1689-1798*, Clarendon, Oxford 1994; si veda anche John Barrell, *English Literature in History 1730-80: An Equal, Wide Survey*, Hutchinson, London 1983.

152. M.E. Rose in “Social Change and the Industrial Revolution”, in R. Floud, D. McCloskey (a c. di), *The Economic History of Britain*, op. cit., p. 255-56, scrive: “Under the stress of industrialisation and war, however, a new ordering of society began to take place. Instead of the pyramidal balance of rank and degree, or the vertical range of interests groups, there emerged the horizontal outlines of a class society. Within this structure, an upper, landed class of aristocrats, squires and parsons overlay a middle, commercial and industrial class of merchants and entrepreneurs beneath which again lay a working class of artisans, factory hands, domestic outworkers and labourers. Between these groups were no bonds of patronage and dependence, but rather barriers of mistrust and antagonism which helped to create, in the two lower groups at least, a common sense of purpose, a class consciousness, which bound the group together horizontally”.

153. John Brewer, *The Pleasure of the Imagination*, op. cit., p. 16.
154. *Ibidem*, pp. 20-21.
155. Riferendosi alle città del Midland e del Nord dell'Inghilterra, M.E. Rose, in "Social Change and the Industrial Revolution", op. cit., scrive: "If urban growth was a major factor in forcing the development of a confident, aggressive middle class, it was equally effective in stimulating a challenge from below to that middle class hegemony in the shape of an industrial working class. The wealthier classes retreated from the increasing noise and dirt of town centres to reside in healthier suburbs. Here they could create, as in Manchester's Victoria Park, or Birmingham's Edgbaston, ghettos protected against encroachment, legally by leases and other devices and sometimes physically by gates and fences. By contrast, the inner districts of the town became increasingly crowded with those who had come to seek employment in industrial and mercantile enterprises. Thus the town developed as a geographical expression of the new class society." (pp. 258-59).
156. Cfr. J. Brewer, *The Pleasures of Imagination*, op. cit., pp. 494-95.
157. Uso il termine regionalismo nell'accezione che ne dà Franco De Faveri in "Del regionalismo dinamico, pluridimensionalità e dialettica", *Luoghi*, 3, Trento 1995, pp. 37-41, a cui va aggiunto il concetto di "ontologia regionale", specificata da Elio Franzini in "Dialogo e ontologie regionali", in Y. Bezrucka (a c. di), *Regionalismo e antiregionalismo*, LUOGHI/Edizioni, Trento 1999, pp. 88-98.
158. A questo proposito cfr. Harry Solomon, *The Rise of Robert Dodsley: Creating the New Age of Print*, Southern Illinois U.P., Carbondale, Ill. 1996, che esamina il ruolo di Robert Dodsley come editore nell'età di crisi del mecenatismo, mentre il testo di Alvaro Ribeiro, e James Basker (a c. di), *Tradition in Transition: Women Writers, Marginal Texts, and the Eighteenth-Century Canon*, Clarendon, Oxford 1996, esamina le figure marginalizzate dal canone. Si vedano inoltre i già citati J. Brewer, A. Bermingham, *The Consumption of Culture 1600-1800*, op. cit., e J. Brewer, N. Mc Hendrik, J.H. Plumb, *The Birth of a Consumer Society*, op. cit.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMS, M.H.
 - *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, O.U.P., Oxford 1971 [1953].
 - *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, Norton, London 1973 [1971].
- ADDISON, JOSEPH
 - *The Spectator*, a c. di G.G. Smith, Dent, London 1930 (4 voll.).
 - *The Spectator*, a c. di Donald Bond, O.U.P., Oxford 1987 [1965] (5 voll.).
- AKENSIDE, MARK
 - "The Pleasures of Imagination", in *The Poetical Works of Mark Akenside*, Nichol, Edinburgh 1857.
- ALISON, ARCHIBALD
 - *Essays on the Nature and Principle of Taste*, G. Robinson, London 1790.
- ALLEN, GEORGE
 - *Some Occasional Thoughts on Genius with an Apology for so long deferring the publishing of Observations in the Art of Painting*, London 1750, disponibile in microfilm da Research Publications, Woodbridge, Conn. 1986.
- ALLENTUCK, M.
 - "Sir Uvedale Price and the Picturesque Garden: The Evidence of the Coleorton Papers", in *The Picturesque Garden and its Influence outside the British Isles*, a c. di N. Pevsner, Dumbarton Oaks, Washington 1974.
- ALLOTT, MIRIAM
 - *Novelists on the Novel*, Routledge & Kegan Paul, London 1959.
- ANDREWS, M.
 - *The Search for the Picturesque*, Scolar, Aldershot, 1989.
- ARISTOTELE
 - *Metafisica*, tr. it. di G. Reale, Rusconi, Milano 1982.
 - *Poetica*, tr. it. di D. Lanza, Rizzoli, Milano 1987.
 - *L'anima*, a c. di G. Movia, Rusconi, Milano 1996.
- ASSUNTO, ROSARIO
 - *Stagioni e ragioni nell'estetica del Settecento*, Mursia, Milano 1967.
 - *Ontologia e teleologia del giardino*, Guerini, Milano 1988.
- AUERBACH, ERICH
 - *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton U.P., Princeton 1971 [1946].
- BACON, FRANCIS
 - *Essays*, Dent, London 1972.
- BARRELL, JOHN
 - *The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730-1840. An Approach to the Poetry of John Clare*, Cambridge U.P., Cambridge 1972.

- BARRELL, JOHN
 – *English Literature in History 1730-80: An Equal, Wide Survey*, Hutchinson, London 1983.
- BASKER, JAMES
 – Ribeiro, Alvaro (a c. di), *Tradition in Transition: Women Writers, Marginal Texts, and the Eighteenth-Century Canon*, Clarendon, Oxford 1996.
- BATE, JONATHAN (a c. di)
 – *The Romantics on Shakespeare*, Penguin, London 1992.
- BATE, WALTER, JACKSON
 – “Premesse classiche e neoclassiche”, in Viola Papetti (a c. di), *Il Neoclassicismo*, Mulino, Bologna, 1989, pp. 49-70.
- BATTEAUX, CHARLES
 – *Les beaux arts réduits à un même principe*, Gênes 1969 [1773], tr. it. *Le belle arti ricondotte ad un unico principio*, E. Migliorini (a c. di), Mulino, Bologna 1983.
- BAUMGARTEN, A.G.
 – *Aesthetica*, Olms, Hildesheim 1961 [1750].
- BEATTIE, JAMES
 – *The Minstrel or The Progress of Genius*, Lincoln and Stone, Hartford (Conn.) 1819 [1771, 1774].
- BERMINGHAM, A.
 – Brewer, John, *The Consumption of Culture 1600-1800: Image, Object, Text*, Routledge, London 1995.
 – Susan Staves, Roy Porter, John Brewer, *The Consumption and the World of Goods*, Routledge, London 1993.
 – *Early Modern Conceptions of Property*, Routledge, London 1995.
- BEZRUCKA, YVONNE
 – (a c. di), *Forme e caratteri del regionalismo. Mitteleuropa ed oltre*, LUOGHI/Edizioni, Trento 1999.
 – (a c. di), *Regionalismo e antiregionalismo*, LUOGHI/Edizioni, Trento 1999.
 – “Il postmodernismo: la trattazione ironica del doppio senso” in Y. Bezrucka (a c. di), *Tra passato e futuro. Assaggi di teoria dell'architettura*, Autem, Trento 1995, pp. 85-111.
 – “Assenza, violenza, proliferazione dei sensi in ‘Between the Acts’ di Virginia Woolf”, *Quaderni di Lingue e Letterature*, Università di Verona, 19, 1994, pp. 97-107.
- BILLI, MIRELLA
 – *Il gotico inglese. Il romanzo del terrore 1764-1820*, Mulino, Bologna 1986.
- BINDELLA, MARIA TERESA
 – *Scena e figura nella poesia di Thomas Hardy*, Pacini, Pisa 1979.

- BINDELLA, MARIA TERESA
 – *La maschera e il ritratto. Nascita e metamorfosi dell'autore anonimo nei romanzi di Walter Scott*, Libreria Universitaria, Verona 1991.
- BINI, BENEDETTA
 – “Il romanzo dei sentimenti”, in F. Ruggieri (a c. di), *Le età di Johnson. La letteratura inglese del secondo Settecento*, Carocci, Roma 1998, pp. 133-56.
- BLOOM, HAROLD
 – “Postfazione” a Pseudo Longino, *Il Sublime*, Aesthetica, Palermo.
 – *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, O.U.P., Oxford 1975.
 – F.W. Hilles, *From Sensibility to Romanticism*, O.U.P., New York 1965.
- BONIOLI G.
 – Vidali P., *Filosofia della scienza*, Mondadori, Milano 1999.
- BOSANQUET, B.
 – *A History of Aesthetics*, Allen & Unwin, London 1934 [1892].
- BOSWELL, JAMES
 – “Journal of a Tour to the Hebrides”, in *Life of Johnson*, a c. di G. Birbeck Hill, O.U.P., Oxford 1964.
- BOZAL, VALENTINO
 – *Il gusto*, Mulino, Bologna 1996.
- BREWER, JOHN
 – *The Pleasure of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*, Harper Collins, Bath 1997.
 – Roy Porter, Susan Staves, Ann Bermingham, *Consumption and the World of Goods*, Routledge, London 1993.
 – *Early Modern Conceptions of Property*, Routledge, London 1995.
 – *The Consumption of Culture 1600-1800, Image, Object*, Routledge, London 1995.
- BRILLI, ATTILIO
 – *Dalla satira alla caricatura. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Dedalo, Bari 1985.
- BROOKE-ROSE, CHRISTINE
 – *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative*, Cambridge U.P., Cambridge 1988 [1981].
- BROWN, LAURA
 – “The Romance of Empire: ‘Oroonoko’ and the Trade in Slaves”, in L. Brown, F. Nussbaum (a c. di), *The New Eighteenth Century*, Methuen, London 1984, pp. 41-61.
 – Nussbaum, F. (a c. di), *The New Eighteenth Century*, Methuen, London 1984.
- BROWNELL, MORRIS R.
 – *Alexander Pope and the Arts of Georgian England*, Clarendon, Oxford 1978.
- BURKE, EDMUND
 – *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a c. di G. Sertoli, G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 1987 [1985].
 – *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Dove, London 1827 [1757].

- BURLINGAME A.E.
– *The Battle of the Books in its Historical Setting*, Bilo and Tannen, New York 1969 [1920].
- BURNET, THOMAS
– *Telluris theoria sacra*, Londra 1680, riedita con il titolo *The Sacred Theory of the Earth*, Centaur, London 1965.
- BURNS, ROBERT
– *Poems, chiefly in the Scottish Dialect*, John Wilson, Kilmarnock 1786.
- CAMAIORA CONTI, LUISA
– *The Poems and Letters of John Keats's Northern Tour*, Europrint, Milano 1996.
- CARPI, DANIELA
– G. Franci, G. Silvani (a c. di), *Raccontare i giardini*, Guerini, Milano 1993.
- CASSIRER, ERNST
– *Filosofia delle forme simboliche*, Nuova Italia, Firenze 1961 [1923].
- CHABOD, FEDERICO
– *L'idea di nazione*, Laterza, Bari 1967.
– *Storia dell'idea di Europa*, Laterza, Bari 1989 [1961].
- CHAMBERS, WILLIAM
– *Dissertation on Oriental Gardening*, Gregg, Farnborough 1972 [1772].
- CLARK, KENNETH
– *The Gothic Revival*, Penguin, Harmondsworth, 1964 [1928].
- COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR
– *Biographia Literaria*, Dent, London 1956 [1817].
- COLLINS, P.A.W.
– “Shakespeare Criticism”, in Boris Ford (a c. di), *From Dryden to Johnson*, Penguin, Harmondsworth 1984 [1982].
- COLLINS, WILLIAM,
– Thomas Gray, *Poetical Works*, a c. di Roger Lonsdale, O.U.P., Oxford 1977.
– “Ode to Liberty”, 1747, in *Poetical Works*, a c. di Roger Lonsdale, O.U.P., Oxford 1977.
- COMBE, WILLIAM
– “The Tour of Dr Syntax in Search of the Picturesque”, in *Poetical Magazine*, Ackermann, London 1809.
- CONGREVE, W.
– “Prefazione a *Incognita*”, in Sergio Perosa, *Teorie inglesi del romanzo: 1700-1900, da Fielding a Dickens, da Stevenson a Conrad, una grande tradizione narrativa nell'interpretazione dei suoi protagonisti*, Bompiani, Milano 1983, pp. 55-56.
- COOPER ANTHONY ASHLEY
– vedi Shaftesbury
- DAL PRA, M., Ronchetti, E. (a c. di)
– *David Hume. Saggi e trattati morali, letterari, politici e economici*, UTET, Tarvisio 1974.
- DAMROSCH L. jr. (a c. di)
– *Modern Essays on Eighteenth-Century Literature*, O.U.P., Oxford 1988.

- DAVIES, HERBERT
– ed., *Pope. Complete Poetical Works*, O.U.P., Oxford 1983 [1966].
- DAVIES, LENNARD
– *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*, Columbia U.P., New York 1983.
- DE FAVERI, FRANCO
– “Superfluità e sovrabbondanza dello stile”, in Elio Franzini, V. Ugo (a c. di), *Stile*, Guerini, Milano 1997, pp. 41-54.
– “Per una filosofia della sociologia. ‘Gemeinschaft’ und ‘Gesellschaft’ in prospettiva”, in Y. Bezručka (a c. di), *Forme e caratteri del regionalismo. Mitteleuropa ed oltre*, LUOGHI/Edizioni, Trento 1999, pp. 9-87.
– *Sublimità e Bellezza. Alle basi dell'estetica architettonica moderna*, CittàStudi, Milano 1992.
– “Del regionalismo dinamico, pluridimensionalità e dialettica”, *Luoghi*, 3, Trento 1995, pp. 37-41.
- DEFOE, DANIEL
– *A Tour Through the Whole Island of Great Britain*, Dent, London 1962 (2 voll.).
- DELONEY, T.
– Robert Greene, Thomas Nashe, *Shorter Novels: Elizabethan*, Dent, London 1972 [1929].
- DENVIR, BERNARD
– *The Eighteenth Century. Art, Design and Society, 1689-1789*, Longman, London 1983.
- DEWITT THORPE, Clarence
– “Addison's Theory of the Imagination as ‘Perceptive Response’”, *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Letters*, XXI, 1935, pp. 509-30.
- DI GIUSEPPE, RITA
– “The Ghost in the Machine: ‘Moll Flanders’ and the Body Politic”, *Quaderni di Lingue e Letterature*, Verona, 18, 1993, pp. 311-26.
- DI MICHELE, LAURA
– “Presentazione” a W. Hogarth, *L'analisi della bellezza*, Aesthetica, Palermo 1999, pp. 7-27.
- DOBSON, AUSTIN
– *Eighteenth Century Essays*, Kegan Paul, Trench, London 1889.
– *Eighteenth Century Vignettes. First Series*, O.U.P., London 1937 [1892].
- DRAKE, NATHAN
– *Literary Hours or Sketches Critical and Narrative*, Burkett, Cadell, Davies, Sudbury 1800 (2 voll.).
- DREYFUS, H.
– Rabinow, P., *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago U.P., Chicago 1982.
- DRYDEN, JOHN
– *An Essay on Dramatic Poesy*, Irvington, New York 1982 [1668].

DRYDEN, JOHN

- *King Arthur*, London 1842 [1691], in *The Works of J. Dryden*, a c. di E.N. Hooker, H.T. Swedenborg jr, California U.P., Berkeley, Los Angeles, 1996, vol. XVI.
- "Parallel Between Poetry and Painting", in *Essays of John Dryden*, a c. di C.D. Younge, Macmillan, London 1903, pp. 129-71.

DUFF, WILLIAM

- *Essay on Original Genius*, Routledge/Thoemmes, London 1994 [1767].

DUFRENNE, M.

- Formaggio, D., *Trattato di estetica*, Mondadori, Milano 1981 (2 voll.).

DUTTON, R.

- Wilson, R. (a c. di), *New Historicism and Renaissance Drama*, Longman, London 1992.

FABRICANT, CAROLE

- "L'ideologia del disegno paesaggistico augusteo", in Viola Papetti, *Il neoclassicismo*, il Mulino, Bologna 1989, pp. 277-98.

FARQUHAR, GEORGE

- *A Discourse upon Comedy, in Reference to the English Stage, in a Letter to a Friend*, Russell & Russell, New York 1961 [1702].

FIGINO, MARSILIO

- *Teologia platonica*, a c. di M. Schiavone, Zanichelli, Bologna 1975 (2 voll.).

FIELDING, HENRY

- *Joseph Andrews and Shamela*, Dent, London 1973 [1742].

FLOUD, RODERICK

- McCloskey, Donald (a c. di), *The Economic History of Britain since 1700, Volume 1: 1700-1860*, Cambridge U.P., Cambridge 1983 [1981].

FONTENELLE, BERNARD

- *Entretiens sur la pluralité des mondes: Digression sur les anciens et les modernes*, a c. di Robert Shackleton, Clarendon, Oxford 1955.

FORD, BORIS

- *The New Pelican Guide to English Literature*, vol. IV, Penguin, Harmondsworth 1984 [1982].

FORMAGGIO, DINO

- Dufrenne, M., *Trattato di estetica*, Mondadori, Milano 1981 (2 voll.).

FORMIGARI, LIA

- *L'estetica del gusto nel Settecento inglese*, Sansoni, Firenze 1962.
- *Studi sull'estetica dell'empirismo inglese. 1931-1965*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1971.

FOSBROKE, T. D.

- *The Wye Tour: or Gilpin on the Wye, with picturesque additions, from Wheatley, Price, &c. and archaeological illustrations*, W. Farror, Ross 1826.

FOSTER, HAL (a c. di),

- *Postmodern Culture*, Pluto, London 1985.

FOUCAULT, MICHEL

- *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, BUR, Milano 1994, tr. it. di E. Panaitescu, tit. or.: *Les mots et les choses* [1966].
- "The Subject and Power", in H. Dreyfus, P. Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago U.P., Chicago 1982.

FRANCI, GIOVANNA

- D. Carpi, G. Silvani (a c. di), *Raccontare i giardini*, Guerini, Milano 1993.

FRANZINI, ELIO

- *L'estetica del Settecento*, Mulino, Bologna 1995.
- V. Ugo (a c. di), *Stile*, Guerini, Milano 1997.

FRANZINI, ELIO

- "Dialogo e ontologie regionali" in Y. Bezručka (a c. di), *Regionalismo e antiregionalismo*, LUOGHI/Edizioni, Trento 1999, pp. 88-98.

FREART, ROLAND

- *Parallel of the Ancient and Modern Architecture*, trad. inglese di J. Evelyn, Midwinter, London 1664 [1650].

FURST, LILIAN, R. (a c. di)

- *Realism*, Longman, London 1992.

GAUNT, WILLIAM

- *English Painting. A Concise History*, Thames and Hudson, London 1991 [1964].

GERARD, ALEXANDER

- *Essay on Genius*, a c. di Bernhard Fabian, Fink, Monaco 1966 [1744].

GILPIN, WILLIAM

- *A Dialogue upon the Gardens of the Right Honourable The Lord Viscount Cobham at Stow in Buckinghamshire*, Ams, New York 1993 [1748].
- *Essay Upon Prints: containing remarks upon the principles of picturesque beauty; the different kinds of prints; and the characters of the most noted masters: illustrated by criticisms upon particular pieces: to which are added, some cautions that may be useful in collecting prints*, G. Scott, London 1768.
- *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, &c. Relative Chiefly to Picturesque Beauty Made in the Year 1770*, R. Blamire, London 1789, disponibile in microfilm da Woodbridge, Research Publications.
- *Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty on Several Parts of England, particularly the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland, Made in the Year 1772*, R. Blamire, London 1792.
- *Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty Made in the Year 1776 on Several Parts of Great Britain, particularly the Highlands of Scotland*, London, R. Blamire, London 1789, disponibile in microfiche da Pergamon, New York 1983.
- *Three Essays: on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape, to Which is added a Poem on Landscape Painting*, R. Blamire, London 1794 [1792], ripubblicato da Gregg International, Farnborough 1972.

- GOLDSMITH, OLIVER
– *Letters from a Citizen of the World to his Friends in the East*, Gardner, Darton, London 1904 [1762].
- GRAY, THOMAS
– William Collins, *Poetical Works*, a c. di Roger Lonsdale, O.U.P., Oxford 1977.
- GREENBLATT, STEPHEN
– *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago U.P., Chicago 1980.
- GREENE, ROBERT
– Deloney, T., Thomas Nashe, *Shorter Novels: Elizabethan*, Dent, London 1972 [1929].
- GREGORI, FLAVIO
– *Rettorica dell'epica. La dissoluzione dell'epica neoclassica e le traduzioni omeriche di Alexander Pope*, Cisalpino, Bologna 1998.
– Giuseppe Sertoli, "L'età augustea" in Franco Marengo (a c. di), *Guida allo Studio della lingua e della letteratura inglese*, Mulino, Bologna 1994, pp. 227-50.
- GROSE, FRANCIS
– "Rules for Drawing Caricaturas: with An Essay on Comic Painting", in appendice a W. Hogarth, *The Analysis of Beauty*, Samuel Bagster, London s.d. (1791?), pp. 1-24 [I ed., pubblicata con il solo monogramma F. G., da H. Grant e S. Hooper, London 1788].
- HAGSTRUM, J.H.
– "L'analogia fra le arti", in Viola Papetti, ed., *Il Neoclassicismo*, Mulino, Bologna 1989, pp. 125-45.
- HARTLEY, DAVID
– *Observations in Man, his Frame, his Duty and his Expectations*, S. Richardson, London, 1749 (2 voll.).
- HAYDN, H.
– *The Counter-Renaissance*, Grove, New York 1950.
- HELVÉTIUS, CLAUDE-ADRIEN
– *De L'Esprit*, Fayard, Paris 1988 [1758].
- HERBERT, GEORGE
– *The Works of George Herbert*, Wordsworth Poetic Library, Ware 1994.
- HILLES, F.W.
– H. Bloom (a c. di), *From Sensibility to Romanticism*, O.U.P., New York 1965.
- HIPPLE, W.J.
– *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Southern Illinois Press, Carbondale 1957.
- HOGARTH, WILLIAM
– *The Analysis of Beauty*, Bagster, London s.d. (1791?) [1753].
– *L'analisi della Bellezza*, tr. it. di C.M. Laudando, Aesthetica, Palermo 1999.
– *Engravings by Hogarth*, a c. di Sean Shesgreen, Dover, New York 1973.
– *Hogarth's Progress. A Harlot's progress, The Rake's progress, The four stages of cruelty, Beer Street, Gin Lane, Industry and idleness, Marriage-à-la-mode*, a c. di M. Alexander, Common Ground, London 1949.
- HOME, HENRY (LORD KAMES)
– *Elements of Criticism*, Routledge/Thoemmes, Wiltshire 1993 [1762] (2 voll.).

- HOPE NICHOLSON, MARJORIE
– *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*, Norton, New York 1963 [1959].
- HUDSON, N.
– "From 'Nation' to 'Race': The Origin of Racial Classification in Eighteenth-Century Thought", *Eighteenth-Century Studies*, 29, 3, 1996, pp. 247-64.
- HUGHES, P.
– Williams, D., *The Varied Pattern: Studies in the Eighteenth Century*, A.M. Hakkert, Toronto 1971.
- HUME, DAVID
– "Dissertation on the Passion", in *Essays and Treatises on Several Subjects*, A. Miller, London 1756, vol. II, pp. 139-66.
– "Dei caratteri nazionali", in *Saggi e trattati morali, letterari, politici e economici*, a c. di M. Dal Pra, E. Ronchetti, UTET, Tarvisio 1974, pp. 388-407.
– "Della regola del gusto", in *Saggi e trattati morali, letterari, politici e economici*, a c. di M. Dal Pra, E. Ronchetti, UTET, Tarvisio 1974, pp. 418-40.
– *Essays Moral, Political, and Literary*, a c. di E.F. Miller, Liberty, Indianapolis 1987 [1748].
– *Treatise of Human Nature*, Clarendon, Oxford 1965 [1739].
- HUNT, JOHN DIXON
– *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century*, Johns Hopkins U.P., Baltimore, London 1989 [1976].
– "'Ut pictura poesis': il giardino e il pittoresco in Inghilterra (1710-1750)", in AA.VV., *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, a c. di M. Mosser e G. Teyssot, Electa, Milano 1990, pp. 227-37.
– P. Willis (a c. di), *The Genius of the Place. The English Landscape Garden, 1620-1820*, Elek, London 1975.
- HUNTER, J. PAUL
– *Before Novels. The Cultural Contexts of the Eighteenth-Century English Fiction*, Norton, London 1990.
- HURD, RICHARD
– *Letters on Chivalry and Romance*, Garland, New York 1971.
– "Heroic and Gothic Manners", "Spenser and Milton", "The Fairie Queen", in E.D. Jones (a c. di), *English Critical Essays, XVI-XVIII Centuries*, O.U.P., London 1947 [1922], pp. 312-25.
- HUSSEY, CHRISTOPHER
– *The Picturesque: Studies in a Point of View*, F. Cass, London 1967 [1927].
- HUTCHEON, LINDA
– *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London 1989.
- HUTCHEON, FRANCIS
– *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue, In Which the Principles of the late Earl of Shaftesbury are Explain'd and Defended, against the Author of the Fable of the Bees: And The Ideas of Moral Good and Evils are establish'd, according to the Sentiments of the Ancient Moralists*, Georg Olms, Zürich, New York 1990 [1725].

HUTCHESON, FRANCIS

- *An Essay on the Nature and Conduct of the Passions and Affections*, Georg Olms, Zürich 1990 [1728].

JOHNSON, SAMUEL

- “Dedication to ‘Shakespeare Illustrated’” (1753), in D. Nichol Smith, *Shakespeare Criticism. A Selection 1623-1840*, O.U.P., London 1973 [1916], pp. 75-76.
- “Preface to ‘Shakespeare’s Works’” (1765), in D. Nichol Smith, *Shakespeare Criticism. A Selection 1623-1840*, O.U.P., London 1973 [1916], pp. 77-124.

JONES, EDMUND D. (a c. di)

- *English Critical Essays, XVI-XVIII Centuries*, O.U.P., London 1934 [1922].

KANT, IMMANUEL

- *Critica del giudizio*, tr. it. di Alfredo Gargiulo della *Kritik der Urteilskraft*, Laterza, Milano 1989, [1790].
- “Of National Characteristics, so far as They Depend upon the Distinct Feeling of the Beautiful and Sublime”, sezione iv di I. Kant, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, tr. ing. di J.T. Goldthwait delle *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, California U.P., Berkeley 1991 [1764], pp. 97-116.

KNIGHT, RICHARD PAYNE

- *An Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, Gregg, Farnborough 1972 [1805].
- *The Landscape. A Didactic Poem in Three Books Addressed to Uvedale Price, esq.*, Gregg, Westmead, Farnborough 1972 [1795].

KUHN, H.-W.

- *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, Laterza, Bari 1988.

KUHN, S.

- *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago U.P., Chicago, London 1962.

LANGER, SUSANNE

- *Sentimento e forma*, Feltrinelli, Milano 1965 [1953] tr. it. di *Feeling and Form*.

LANGFORD, PAUL

- *A Polite and Commercial People: England 1727-1783*, Clarendon, Oxford 1989.
- *Public Life and the Propertied Englishman, 1689-1798*, Clarendon, Oxford 1989.

LANGLEY, BATTY

- *Ancient Architecture Restored and Improved by Great Variety of Useful Designs, Entirely New, in the Gothic Mode, for Ornamenting of Buildings and Gardens*, s.e., London 1742.
- *Gothic Architecture Improved by Rules and Proportions: In many Grand Designs*, Blom, New York 1972 [1747].
- *New Principles of Gardening*, Garland, New York 1982 [1728].

LAVATER, CASPER JOHANN

- *Physiognomische Fragmente: zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Orell Füssli, Zürich 1968-1969 [1775-1778].

LEE, ALISON

- *Realism and Power. Postmodern British Fiction*, Routledge, London 1990.

LESSING, G.E.

- *Laokoon, Werke 1766-1769*, Deutscher Klassiker, Frankfurt am Main 1990 [1766].

LICHAGEV D. S.

- *La poesia dei giardini, per una semantica degli stili dei giardini e dei parchi. Il giardino come testo*, tr. it. di B. Ronchetti, C. Zonchetti, Einaudi, Torino 1996 [1991].

LINDSAY, J.

- “L’analisi della bellezza”, in Viola Papetti, *Il Neoclassicismo*, il Mulino, Bologna 1989, pp. 299-310.

LOCATELLI, CARLA,

- *La parola prigionera nella carne. Una lettura critica di “A Modest Proposal” e di “A Tale of a Tub” di J. Swift*, Edizioni Interfacoltà I.U.L.M., Feltre-Milano, 1980.

LOCKE, JOHN

- *An Essay Concerning Human Understanding*, Penguin, London 1997 [1690].
- *Lettera sulla tolleranza*, a c. di Carlo Augusto Viano, Laterza, Roma e Bari 1994.

LONGINO

- *Il Sublime*, Aesthetica, Palermo 1992 [1987].

LOVEJOY, A.O.

- *Essays in the History of Ideas*, Johns Hopkins U.P., Baltimore 1948 (trad. it. a c. di Vera Pardini, *L’albero della conoscenza. Saggi di storia delle idee*, il Mulino, Bologna 1982).
- *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Harvard U.P., Harvard 1936.

LUKÁCS, GYÖRGY

- *Teoria del romanzo*, Compton, Roma 1975 [1916].

LUNN, ARNOLD (a c. di)

- *The Englishman in the Alps*, O.U.P., Oxford 1927.

LYLY, JOHN

- *Euphues*, a c. di Edward Arber, Constable, London 1928.

MACKENZIE, HENRY

- *L’uomo di sentimenti*, a c. di Gemma Persico, Casanova, Parma 1996.

MACPHERSON, JAMES

- *Fragments of ancient poetry 1760*, Augustan Reprint Society, Los Angeles 1966.
- *Fingal. An Ancient Epic Poem in Six Books Together with Several Other Poems Composed by Ossian, the Son of Fingal, Translated from the Galic language by James Macpherson*, Richard Fitzsimons, Dublin 1763 [1762].
- *Temora. An Ancient Epic Poem in Eight Books Together with Several Other Poems Composed by Ossian, the Son of Fingal, Translated from the Galic language by James Macpherson*, T. Becket and P.A. De Hondt, London 1763.

MANDEVILLE, BERNARD DE

- *Fable of the Bees, or Private Vices, Public Benefits*, Penguin, Harmondsworth 1970 [1714].

- MANDEVILLE, BERNARD DE
– *A Treatise of the Hypochondriack and Hysterick Passions*, Delmar, New York, 1976 [1711].
- MANWARING, E.W.
– *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste 1700-1800*, Frank and Cass, London 1965 [1925].
- MARENCO, FRANCO (a c. di)
– *Guida allo Studio della lingua e della letteratura inglese*, Mulino, Bologna 1994.
– (a c. di) *Storia della civiltà letteraria inglese*, Utet, Torino 2000 [1996], 3 voll., vol. II, pp. 3-296.
- MARRA, GIULIO
– *Il neoclassicismo inglese. Tradizione e innovazione nel pensiero critico*, Paideia, Brescia 1979.
- MCGLOSKEY, DONALD
– Floud, Roderick (a c. di), *The Economic History of Britain since 1700, Volume 1: 1700-1860*, Cambridge U.P., Cambridge 1983 [1981].
- McKENDRIK, N.
– J. Brewer, J.H. Plumb, *The Birth of a Consumer Society. The Commercialization of Eighteenth-Century England*, Europa, London 1982.
- McKEON, MICHAEL
– *The Origins of the English Novel: 1600-1740*, Johns Hopkins U.P., London 1987.
- MIGLIETTA, GOFFREDO
– Giuseppe Sertoli (a c. di), *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, di E. Burke, Aesthetica, Palermo 1987 [1985].
- MILANI, RAFFAELE
– *Il fascino della paura. L'invenzione del gotico dal rococò al trash*, Guerini, Milano 1998.
– *Il Pittoresco. L'evoluzione del gusto tra classico e romantico*, Laterza, Bari 1996.
– *Le categorie estetiche*, Pratiche, Parma 1991.
- MINTZ, S.I.
– “The Motion of Thought”, in C.A. Patrides, R.B. Waddington (a c. di), *The Age of Milton. Backgrounds to Seventeenth-Century Literature*, Manchester U.P., Manchester 1980.
- MONK, SAMUEL
– *Il Sublime. Teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento*, Marietti, Genova 1991.
- MOORE, C.A.
– *Backgrounds of English Literature: 1700-1760*, Minnesota U.P., Minneapolis 1953.
- MORETTI, GIAMPIERO
– *Il genio*, Mulino, Bologna 1998.
- MOSELE, ELIO
– “Dai giardini in maschera ai giardini di Icaria”, in *La letteratura e i giardini*, Atti del Convegno Internazionale di Studi di Verona-Garda (1985), Olschki, Firenze 1987, pp. 313-29.

- NASHE, THOMAS
– Deloney, T., Robert Greene, *Shorter Novels: Elizabethan*, Dent, London 1972 [1929].
- NEROZZI BELLMAN, PATRIZIA (a c. di)
– *Alle origini della letteratura moderna. Testi di poetica del Settecento inglese: il romanzo e la poesia*, Mondadori, Milano 1997.
- NEWTON, ISAAC
– *Philosophiae naturalis principia mathematica*, a c. di A. Koyre, I.B. Cohen, Cambridge U.P., Cambridge 1972 [1687].
- NICHOL SMITH, D.
– *Shakespeare Criticism, A Selection 1623-1840*, O.U.P., London 1973 [1916].
– *Shakespeare in the Eighteenth Century*, Clarendon, Oxford 1928.
- NUGENT, THOMAS
– *The Grand Tour. Containing and Exact Description of Most of the Cities, Towns, and Remarkable places of Europe*, S. Birt, D. Browne, A. Millar, G. Hawkins, London 1749 (4 voll.).
- NUSSBAUM, F.
– Brown, Laura (a c. di), *The New Eighteenth Century*, Methuen, London 1984.
- PAPETTI, VIOLA (a c. di)
– *Il Neoclassicismo*, Mulino, Bologna 1989.
- PATRIDES, C.A.
– Waddington, R.B. (a c. di), *The Age of Milton. Backgrounds to Seventeenth-Century Literature*, Manchester U.P., Manchester 1980.
- PEACOCK, THOMAS L.
– *Headlong Hall and Gryll*, O.U.P., Oxford 1987 [1816].
- PERCY, THOMAS
– *Reliques of Ancient English Poetry*, Dent, London 1926 [1765].
- PERRAULT, CHARLES
– *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, avec le Poème du siècle de Louis le Grand et une Epître en vers sur le génie*, Coignard, Paris 1692 (4 voll.).
- PERSICO, GEMMA
– *Ascesa e declino dell'uomo di sentimenti. Saggio su Mackenzie, Godwin, Peacock, Adriatica*, Bari 1996.
– (a c. di), *Henry Mackenzie. L'uomo di sentimenti*, Casanova, Parma 1996.
- PEVSNER, NICHOLAS
– “Price on Picturesque Planning”, *Architectural Review*, xcv, 1944.
– (a c. di), *The Picturesque Garden and its Influence outside the British Isles*, Dumbarton Oaks, Washington 1974.
- PLATONE
– *Fedro*, a c. di G. Reale, Rusconi, Milano 1994.
– *Ione*, a c. di G. Reale, Rusconi, Milano 1962.
- PLAYSTOWE
– Philip, *The Gentleman's Guide in his Tour through France*, G. Kearsley, London 1770.

- PLUMB, J.H.
 – McKendrik, N., J. Brewer, *The Birth of a Consumer Society. The Commercialization of Eighteenth-Century England*, Europa, London 1982.
- POPE, ALEXANDER
 – “An Essay on Criticism”, in Herbert Davis (a c. di), *Pope. Complete Poetical Works*, O.U.P., Oxford 1983 [1966], pp. 64-85.
 – “An Essay on Man”, in Herbert Davis (a c. di), *Pope. Complete Poetical Works*, O.U.P., Oxford 1983 [1966], pp. 239-79.
 – “Preface a ‘The Works of Shakespeare’” (1725), in NICHOL SMITH, D., *Shakespeare Criticism, A Selection 1623-1840*, O.U.P., London 1973 (1916), pp. 42-50.
- PORTER, ROY
 – John Brewer, Susan Staves, Ann Bermingham, *Consumption and the World of Goods*, Routledge, London 1993.
 – *Early Modern Conceptions of Property*, Routledge, London 1995.
 – *The Consumption of Culture 1600-1800, Image, Object*, Routledge, London 1995.
- PRETI, GIULIO
 – *La regola del gusto*, Laterza, Bari 1981.
- PRICE, M.
 – “The Picturesque Moment”, in *From Sensibility to Romanticism*, a c. di F.W. Hilles, H. Bloom, New York 1965.
- PRICE, UVEDALE (Sir)
 – *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful, and on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, D. Walker per J. Robson, London, 1796-1798 (2 voll.), ripubblicato ripubblicato da Gregg Farnborough 1971, dall’edizione in 3 voll. del 1810.
- PUNZO, LUIGI
 – “La società civile, l’idea di rivoluzione, la regola del gusto”, in F. Ruggieri (a c. di), *L’età di Johnson. La letteratura inglese del secondo Settecento*, Carocci, Roma 1998, pp. 11-39.
- RABINOW, P.
 – Dreyfus, H., *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago U.P., Chicago 1982.
- REID, THOMAS
 – *Enquiry into the Human Mind On the Principles of Common Sense*, A. Millas, London 1764.
- REYNOLDS, HENRY
 – *Mythomystes, Wherein a Short Survey is taken of the nature and value of true Poesie, and depth of the Ancients above our Moderne Poets*, Scholar Press, Menston 1972 [1632].
- REYNOLDS, JOSHUA (Sir)
 – *Discourses*, Harmondsworth, Penguin 1992 [1797].
 – “Art-Connoisseurs”, *The Idler*, 29 settembre 1759, n. 29, in *Eighteenth-Century Essays*, a c. di Austin Dobson, Kegan Paul, Trench & Co., London 1889, pp. 208-13.

- RIBEIRO, ALVARO
 – Basker James (a c. di), *Tradition in Transition: Women Writers, Marginal Texts, and the Eighteenth-Century Canon*, Clarendon, Oxford 1996.
- RICHARDSON, JONATHAN
 – *An Account of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy*, J. Knapton, London 1722.
- RICHETTI, JOHN J.
 – *Popular Fiction before Richardson, Narrative Patterns 1700-1739*, Clarendon, Oxford 1969.
- RIGHETTI, ANGELO
 – *William Wordsworth. Poems/Poesie 1798-1807*, Mursia, Milano 1997.
- ROMERO ALLUÉ, MILENA
 – *Art is the Tree of Life. Parola e immagine in Marvell e Blake*, Università di Verona, Valdonega, Arbizzano-Verona 2000.
- RONGHETTI, E.
 – Dal Pra, M. (a c. di), *David Hume. Saggi e trattati morali, letterari, politici e economici*, UTET, Tarvisio 1974.
- ROSE, M.E.
 – “Social Change and the Industrial Revolution”, in R. Floud, D. McCloskey (a c. di), *The Economic History of Britain since 1700, Volume 1: 1700-1860*, Cambridge U.P., Cambridge 1983 [1981].
- ROSENBERG, S.P. (a c. di)
 – *English Literature and British Philosophy*, Chicago U.P., Chicago 1971.
- ROSENKRANT
 – Karl, *Ästhetik des Hässlichen*, Reclam, Leipzig 1990 [1853], trad. it. a c. di Remo Bodei, *L’estetica del Brutto*, Mulino, Bologna 1984.
- ROSS, ALEXANDER, M.
 – *The Imprint of the Picturesque on Nineteenth-Century British Fiction*, Wilfried Laurier U.P., Waterloo 1986.
- ROSSI, M.M.
 – *L’estetica dell’empirismo inglese*, Sansoni, Firenze 1944 (2 voll.).
- ROSSI, PAOLO
 – *I segni del tempo. Storia della terra e storia delle nazioni da Hooke a Vico*, Feltrinelli, Milano 1969.
- ROWE, NICHOLAS
 – “Preface a ‘The Works of Mr. William Shakespeare’ (1709), in Nichol Smith, D., *Shakespeare Criticism, A Selection 1623-1840*, O.U.P., London 1973 [1916], pp. 27-37.
- RUGGIERI, FRANCA (a c. di)
 – *Le età di Johnson. La letteratura inglese del secondo Settecento*, Carocci, Roma 1998.
- SAMBROOK, JAMES
 – *The Eighteenth Century: The Intellectual and Cultural Context of English Literature 1700-1789*, Longman, London, 1993 [1986].

SERTOLI, GIUSEPPE

– “Introduzione” a E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a c. di G. Sertoli, G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 1987 [1985].

– e F. Gregori, “L’età augustea”, in Franco Marengo (a c. di), *Guida allo Studio della lingua e letteratura inglese*, Mulino, Bologna 1994, pp. 227-50.

SHAFTESBURY, ANTHONY ASHLEY COOPER (Lord)

– “A Letter Concerning Enthusiasm”, in *Sämtliche Werke*, a c. di G. Hemmerich, W. Benda, Frommann-Holzboog, Stuttgart 1981, I, 1, pp. 302-75.

– “An Inquiry Concerning Virtue, or Merit”, *Sämtliche Werke*, a c. di G. Hemmerich, W. Benda, Frommann-Holzboog, Stuttgart 1989, II, 2, pp. 24-315.

SHAFTESBURY, ANTHONY ASHLEY COOPER (Lord)

– *Second Characters or the Language of Forms*, a c. di B. Rand, Thoemmes, Bristol 1914.

– “Sensus Communis”, in *Sämtliche Werke*, a c. di G. Hemmerich, W. Benda, Frommann-Holzboog, Stuttgart 1981, I, 3, pp. 4-129.

– “Soliloquy or Advice to an Author”, in *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, J.M. Robertson, London 1900 [1711 e 1714] (2 voll.).

SHAKESPEARE, WILLIAM

– *Troilus and Cressida*, Arden, Routledge, London 1991.

SHARPE, WILLIAM

– *A Dissertation upon Genius: Or, an Attempt to shew that the Several Instances of Distinction, and Degrees of Superiority in the Human Genius are not, fundamentally, the Result of Nature, but the Effect of Acquisition*, Delmar, New York 1973 [1755].

SHESGREEN, SEAN

– *Engravings by Hogarth: 101 Prints*, Dover, New York 1973.

SILVANI, GIOVANNA

– Carpi, D., Franci, G. (a c. di), *Raccontare i giardini*, Guerini, Milano 1993.

SMITH, P.

– *The Enlightenment: 1687-1776*, Collier, New York 1962 [1953].

SMOLLETT, TOBIAS

– *The Adventures of Roderick Random*, O.U.P., Oxford 1999 [1748].

SOLOMON, HARRY

– *The Rise of Robert Dodsley: Creating the New Age of Print*, Southern Illinois U.P., Carbondale (Ill.) 1996.

SPACKS, A.M.

– *The Poetry of Vision*, Harvard U.P., Cambridge 1967.

SPECTOR, R.D.

– *Backgrounds to Restoration and Eighteenth-Century English Literature: An Annotated Bibliographical Guide to Modern Scholarship*, Greenwood, New York 1989.

STAVES, SUSAN

– Porter, Roy, John Brewer, Ann Bermingham, *Consumption and the World of Goods*, Routledge, London 1993.

– *Early Modern Conceptions of Property*, Routledge, London 1995.

– *The Consumption of Culture 1600-1800, Image, Object*, Routledge, London 1995.

SUTHERLAND, J.

– “Uvedale Price and the Picturesque”, *Apollo*, XCIII, 1971.

SWIFT, JONATHAN

– *A Tale of a Tub; The Battle of the Books; The Mechanical Operation of the Spirit*, Fraser, London 1970 [1696].

– *Gulliver’s Travels*, Penguin, London 1985 [1726].

– *The Battle of the Books*, E. Ponsoby, Dublin 1901 [1696].

SWITZER, STEPHEN

– *Iconographia Rustica or the Nobleman, Gentleman and Gardener’s Recreation*, Garland, New York 1982 [1718].

TATARKIEWICZ, W.

– *Storia di sei Idee*, trad. it. di O. Burba e K. Jaworska, Aesthetica, Palermo 1993 [1973].

TEMPLE, WILLIAM (Sir)

– *Miscellanea, Part II*, R. Simpson, London 1692 [1690].

– *On Ancient and Modern Learning and On Poetry*, a c. di J.E. Spingarn, Clarendon, Oxford 1909 [1690].

– “Upon the Gardens of Epicurus; or, of Gardening, in the Year 1685”, in *Works*, Churchill, London 1720 (2 voll.).

TILLYARD, E.M.W.

– *The Elizabethan World Picture*, Penguin, Harmondsworth 1981 [1943].

TÖNNIES, FERDINAND

– *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1969 [1887].

TURNER, JANE

– *The Dictionary of Art*, Grove, New York 1996 (34 voll.).

UGO, VITTORIO

– “Lo stile come *kriterion*”, in E. Franzini, V. Ugo (a c. di), *Stile*, Guerini, Milano 1997, pp. 125-35.

– E. Franzini (a c. di), *Stile*, Guerini, Milano 1997.

VIDALI, P.

– Boniolo, G., *Filosofia della scienza*, Mondadori, Milano 1999.

WADDINGTON, R.B.

– Patrides, C.A. (a c. di), *The Age of Milton. Backgrounds to Seventeenth-Century Literature*, Manchester U.P., Manchester 1980.

WALPOLE, HORACE

– *Strawberry Hill*, a c. di Giovanna Franci, Sellerio, Palermo 1990.

– *History of the Modern Taste in Gardening*, Ursus, New York 1995 [1780].

– *Anecdotes of Painting in England with some Account on the Principal Artists and on Incidental Notes on other Arts*, a c. di George Vertue, Thomas Farmer, Strawberry-Hill, 1762-1771 (4 voll.).

- WARTON, THOMAS
 – *The History of English Poetry*, Routledge, London 1998 [1774].
 – *Observations on the Faery Queen*, Hants, Gregg, Farnborough 1969 [1754].
- WATHELY, THOMAS
 – *Observations on Modern Gardening*, Garland, New York 1982 [1770].
- WATT, IAN
 – “Realism and the Novel”, in S.P. Rosenberg (a c. di), *English Literature and British Philosophy*, Chicago U.P., Chicago 1971.
 – *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Penguin, Harmondsworth 1979 [1957].
- WEBER, MAX
 – *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Sansoni, Firenze 1977 [1922].
- WEINBROT, HOWARD D.
 – *Britannia's Issue. The Rise of British Literature from Dryden to Ossian*, Cambridge U.P., Cambridge 1993.
- WELLEK RENÉ
 – “Il neoclassicismo e le nuove tendenze”, in Viola Papetti (a c. di), *Il Neoclassicismo*, Mulino, Bologna 1989, pp. 97-116.
- WILLEY, BASIL
 – *Nineteenth-Century Studies*, Chatto & Windus, London 1961 [1945].
 – *The Eighteenth-Century Background: Studies on the Idea of Nature in the Thought of the Period*, Chatto & Windus, London 1980 [1940].
- WILLIAMS, D.
 – Hughes, P., *The Varied Pattern: Studies in the Eighteenth Century*, A.M. Hakkert, Toronto 1971.
- WILLIAMS, K. (a c. di)
 – *Backgrounds to Eighteenth-Century Literature*, Chandler, London 1971.
- WILLIAMS, RAYMOND
 – *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, Fontana, London 1976.
- WILLIS, PETER
 – Hunt, J. Dixon, (a c. di), *The Genius of the Place. The English Landscape Garden, 1620-1820*, Elek, London 1975.
- WILSON, R.
 – Dutton, R. (a c. di), *New Historicism and Renaissance Drama*, Longman, London 1992.
- WINCKELMANN, JOHANN JOACHIM
 – *Geschichte der Kunst des Altertums*, a c. di Victor Fleischer, Meyer & Jessen, Berlin 1913 [1764].
 – *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Hagenmüller, Friedrichstadt, 1755, (tr. ingl. *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks*, Routledge/Thoemmes, London 1999).
- WOOD, ROBERT
 – *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer, With a Comparative View of the Ancient and Present State of the Trade*, Hallhead, Dublin 1776 [1769].

- WOOLF, VIRGINIA
 – *Between the Acts*, Granada, London 1985 [1941].
 – “The Narrow Bridge of Art”, *Collected Essays*, Hogarth, London 1966 [1925] (4 voll.), II, pp. 218-29.
- WOTTON, WILLIAM
 – *Reflections upon Ancient and Modern Learning*, J. Leake, London 1694.
- YOLTON, J.W.
 – et alii (a c. di), *The Blackwell Companion to the Enlightenment*, O.U.P., Oxford 1991.
- YOUNG, EDWARD
 – “Conjectures on Original Composition In a Letter to the Author of Sir Charles Grandison” (1759), in *English Critical Essays, XVI-XVIII Centuries*, ed. Edmund D. Jones, O.U.P., London 1947 [1922], pp. 315-64.
- ZIMBARDO, ROSE A.
 – *A Mirror to Nature. Transformations in Drama and Aesthetics 1660-1732*, Kentucky U.P., Lexington 1986
 – *At Zero Point. Discourse, Culture and Satire in Restoration England*, Kentucky U.P., Lexington 1998.
- ZINATO, SUSANNA
 – “La retorica blasfema di John Vanbrugh”, in *Quaderni di Lingue e Letterature*, Università di Verona, 21, 1997, pp. 155-74.

QUESTA EDIZIONE FUORI COMMERCIO, DESTINATA A
BIBLIOTECHE, ISTITUZIONI CULTURALI E STUDIOSI, È
STATA IMPRESSA IN CINQUECENTO ESEMPLARI DALLA
STAMPERIA VALDONEGA AD ARBIZZANO
DI VERONA · 2002

