

TESI DI PERFEZIONAMENTO IN DISCIPLINE FILOSOFICHE

Scuola Normale Superiore

Francesco Pastorelli

Critica alla filosofia formale e teoria del *sense* in Shaftesbury

Relatore:

Prof. Paolo Cristofolini

Indice

Introduzione	p. 3
Avvertenza bibliografica	p. 17
Critica alla filosofia formale	p. 19
Il dialogo e la rapsodia	p. 20
Il discorso “astratto e arido”	p. 27
Critica alla filosofia formale	p. 28
Gravità e forma solenne	p. 30
Filosofia vecchia e nuova	p. 38
Spinoza, un’influenza scomoda	p. 40
Scienza e filosofia	p. 46
Filosofia e vita	p. 52
La teoria del <i>sense</i>	p. 57
Shaftesbury, Locke e Herbert di Cherbury	p. 58
L’anticipazione e la naturalità	p. 64
Gusto e natura	p. 74
Bello, gusto, entusiasmo	p. 85
Il <i>sense</i> , l’anticipazione e il connaturale	p. 90
Polisemia del <i>sense</i>	p. 97
Il <i>sense</i> come <i>moral sense</i>	p. 98
<i>Sense</i> e <i>common sense</i>	p. 107
<i>Sense</i> come sensibilità brutale	p. 110
<i>Sense</i> come <i>Idea</i>	p. 112
<i>Sense</i> come <i>taste</i>	p. 116
<i>Sense</i> come <i>Imagination</i>	p. 121
<i>Sense</i> come ragione	p. 133
Bibliografia	p. 144

Introduzione

Indicando Baumgarten come fondatore dell'estetica e intendendo questa, secondo la tradizione, come la scienza filosofica dell'arte e del bello, si compiono in prima istanza due operazioni tutt'altro che scontate: la prima per la quale l'estetica è cosa moderna¹, la seconda per la quale si tratta di una disciplina "speciale"², avente cioè un ambito di applicazione riservato all'arte e alle varie manifestazioni del bello. Nell'intento di restituire la dovuta problematicità a queste indicazioni "da manuale", c'è chi ha preferito dire che Baumgarten l'ha "battezzata"³, nel senso che ha usato per la prima volta questa parola per indicare una disciplina che è contemporaneamente scienza della conoscenza sensibile, gnoseologia inferiore, arte del pensare in modo bello, arte dell'analogo della ragione. Dalla definizione baumgarteniana vien fuori e il carattere descrittivo di tale disciplina e quello normativo, il che rende lo statuto di questa novella scienza, se tale è, estremamente difficile da delineare, specie se i limiti dell'estetica coincidono con quelli di una filosofia dell'arte e del bello. Difatti, che per estetica si intenda qualcosa in più che una filosofia dell'arte, è cosa che è stata ribadita proprio da parecchi ultimi studi sull'opera sia di Baumgarten⁴ che dell'estetica in generale con particolare riferimento a Kant⁵. Ed è, inoltre, cosa che risulta evidente anche dalla quadruplice definizione che Baumgarten ne ha dato.

¹ Sul nesso tra estetica e modernità, utile come introduzione il volume di M. Modica, *Che cos'è l'estetica*, Editori Riuniti, Roma 1997², e, ancora, O. Marquard, *Estetica e anestetica. Considerazioni filosofiche*, Il Mulino, Bologna 1994 (ed. orig.: 1984), e L. Ferry, *Homo aestheticus. L'invenzione del gusto nell'età della democrazia*, Costa & Nolan, Genova 1991 (ed. orig.: 1990). Spunti interessanti e percorsi inediti anche in L. Amoroso, *Ratio & aesthetica. La nascita dell'estetica e la filosofia moderna*, ETS, Pisa 2000.

² Riprendo la definizione di estetica come filosofia "non speciale" dal noto e decisivo studio di E. Garroni, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari 1986, su cui tornerò.

³ Cfr. L. Amoroso, *Introduzione*, in A. G. Baumgarten, I. Kant, *Il battesimo dell'estetica*, ETS, Pisa 1993.

⁴ Non è qui il caso di riportare la vasta e recente bibliografia sulle opere estetiche di Baumgarten. In linea con le linee interpretative accennate sopra, come utile panorama generale rinvio a Aa. Vv., *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, Aesthetica edizioni, Aesthetica Preprint n. 54, Palermo 1998. Una importante rilettura di Baumgarten, inoltre, nell'ottica di una ridefinizione dello statuto dell'estetica, la fa M. Ferraris, *Estetica razionale*, Cortina, Milano 1997.

⁵ Cfr. E. Garroni, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, cit.; Id., *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992; L. Amoroso, *Ratio & aesthetica. La nascita dell'estetica e la filosofia moderna*, cit.; Id., *Senso e consenso. Uno studio kantiano*, Guida, Napoli 1984; Id., *L'estetica come problema*, ETS, Pisa 1988.

Il problema da cui parte questo studio su Shaftesbury è l'ammissione della possibilità, in qualche modo indicata proprio da Baumgarten, che l'ambito dell'estetico vada ben oltre quello dell'arte, e investa l'esperienza nella sua totalità, allontanando quindi il discorso che farebbe tale disciplina dal riferimento ad oggetti (ad esempio quelli dell'arte) e portandolo a discutere delle condizioni stesse che rendono possibile tale esperienza.

È sulla base di questo assunto che intendo il discorso di Shaftesbury legato alla nascente estetica moderna, interpretata come filosofia dell'esperienza in generale. Il rilievo che assume questo filosofo, come si vedrà, sta nell'organizzazione stessa dell'esperienza intera sotto concetti e schemi quali quello dell'armonia e del proporzionato (nonché dell'utile), che si ritenevano significativi solo nel mondo dell'arte. In tal senso, la mia lettura è svolta quasi esclusivamente in chiave gnoseologica ed evita di ripetere il discorso romantico sul mito di Prometeo, di cui parla Shaftesbury per l'appunto, e di sottolineare i caratteri del genio creatore di cui senz'altro il filosofo inglese fu un originale interprete. L'esperienza estetica, in Shaftesbury, è esperienza della vita, e l'arte è solo una particolare esemplificazione di quel senso dell'armonia che domina ben al di là del semplice manufatto artistico: investe l'essenza dell'uomo e del suo modo di rapportarsi a tutto ciò che lo circonda, *in primis* l'universo e i sistemi vari da cui è costituito, e gli altri uomini.

Rendo atto, ancora, del fatto che è fuor di dubbio che è centrale nel discorso baumgarteniano, e più in generale nel discorso sull'estetica come fatto moderno, il riferimento alla sensibilità e alla teoria della conoscenza sensibile. Shaftesbury, da questo punto di vista, non valorizza particolarmente la sensibilità e il corpo. Anzi, sottolinea come i piaceri dei sensi siano il più delle volte deprecabili, inferiori rispetto a quelli della mente¹, e come il mondo sensibile sia una delle principali cause di traviamiento morale. Nel *Saggio sulla virtù* si legge che

neppure una debolezza o imperfezione dei sensi può esser causa d'iniquità o di ingiustizia, se l'oggetto stesso dello spirito non è incoerente o in qualche modo improprio, ma è appropriato, giusto e meritevole dell'opinione e dell'inclinazione ad esso rivolta. Supponiamo ad esempio un uomo che, sano ed integro dal punto di vista intellettuale ed emotivo, abbia tuttavia una costituzione fisica infelice, sì che gli oggetti naturali gli giungano deformati e contraffatti attraverso gli organi di senso come se attraversassero lenti irregolari; è facile osservare in tal caso che costui, non essendo offeso nella sua facoltà principale e più elevata, non può esser considerato iniquo o ingiusto in sé².

¹ Cfr., ad esempio, del *Saggio sulla virtù*, l'inizio del libro II, parte II, sezione I.

² Cfr. Shaftesbury, *Saggi morali* (d'ora in avanti *SM*), Laterza, Bari 1962, pp. 113-114 (testo originale in A. A. C. Earl of Shaftesbury, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, introduction by Douglas Den Uyl, Liberty Fund, Indianapolis 2001, II, 19: d'ora in avanti *Char.*).

Il primato della parte razionale dell'uomo che Shaftesbury continua a valorizzare equivale in realtà a un primato della percezione dell'interiorità sulla percezione degli organi sensibili. È nello spirito che si stabiliscono le proporzioni e le simmetrie degli oggetti, anche di quelli esterni, ma ciò avviene solo in quanto diventati oggetti interni, per l'appunto, appresi ovvero da una facoltà che può prescindere dalla mera percezione delle cose e inquadrare l'oggetto percepito all'interno di una logica finalistica e organicistica: la bellezza dell'oggetto si inquadra sempre nell'essere parte organica di un sistema organizzato. Solo in questo senso si può anche comprendere il motivo profondo per il quale il piacere dei sensi è inferiore a quello dello spirito: quest'ultimo rinvia a un piacere collettivo e sociale che è estraneo alla logica individuale della soddisfazione del proprio piacere (imprescindibile l'importanza che ha, in tal senso, il concetto di "disinteresse" nell'estetica di Shaftesbury)¹. E in effetti, è per tale motivo che abbiamo un impulso che "ci spinge a riferire ogni nostro piacere alla reciproca compagnia e ad una società presente o immaginaria"²: la "comunità estetica" che il giudizio di gusto presuppone in Kant è qui quasi preannunciata, e il riferimento al piacere sociale come piacere superiore a quello sensuale trova spiegazione nella sfera collettiva che fonda e contemporaneamente presuppone.

Ma in ogni caso, se non si possono trovare elementi di novità dal punto di vista di un'estetica del corpo³, in quanto da ciò che s'è detto Shaftesbury appare quasi estraneo alla novità che permea la scienza che Baumgarten battezzò come "estetica", occorre comunque vedere il tutto nella prospettiva generale delle forme dell'esperienza, e quindi nell'analisi delle facoltà della mente che possono strutturare l'esperienza in un certo modo e in un certo "senso": il fatto conoscitivo ed esperienziale è sempre sottomesso a una logica dell'interiore, e non rimessa alla peculiarità della conoscenza sensibile. Che, d'altro canto, rimane centrale in altro senso, ovvero come costante punto di riferimento formale. L'esperienza interna, infatti, è descritta da Shaftesbury alla stregua della conoscenza sensibile perché gli oggetti interiori (affezioni, idee, etc.) si oggettivano mediante riflessione, e diventano oggetto di percezione immediata tanto quanto un

¹ Cfr. J. Stolnitz, *On the Origins of "Aesthetic Disinterestedness"*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20 (1961), pp. 131-143.

² Cfr. *Saggio sulla virtù*, in *SM*, p. 155 (*Char.*, II, 59).

³ Tra l'altro, che si possano trovare percorsi alternativi sempre all'interno del discorso sulla nascita di questa disciplina, è ribadito da L. Amoroso, che dedica a Spinoza, apparentemente un "insospettabile", l'ultima parte del suo *Ratio & aethetica*, cit., pp. 141-158. Non è il solo: da citare, almeno, anche F. Mignini, *Ars imaginandi. Apparenza e rappresentazione in Spinoza*, Ed. Scient. It., Napoli 1981, e R. Diodato, *Vermeer, Góngora, Spinoza. L'estetica come scienza intuitiva*, Bruno Mondadori, Milano 1997.

oggetto esterno. E le modalità conoscitive della sensibilità, ancora, sono il costante modello nella descrizione delle facoltà interne che percepiscono il bello, l'armonico o il moralmente buono: si tratta di un'apprensione diretta e non mediata da alcuna facoltà razionale, di un discernimento intuitivo non raffinato dalla riflessione (altro è il discorso sul gusto), tanto che Shaftesbury usa la nota metafora dell'"occhio interiore" per descrivere tale fenomeno interno. La conoscenza sensibile è il modello formale dell'apprensione delle forme del bello e dell'onesto, che realizza invece una facoltà interiore.

Riprendendo il discorso più generale sugli orizzonti dell'estetica, Garroni, dimostrando la versatilità della parola 'estetico', da intendersi, "nel senso di un Wittgenstein *preso alla lettera*"¹, come "famiglia di significati", ha lucidamente mostrato che "l'estetica, al pari della filosofia, ha a che fare dunque non con oggetti, ma con condizioni", tanto che le opere d'arte, da questo particolare punto di vista, "sono, per un'estetica, 'esempi'"², da intendersi non come oggetti di una classificazione ma come esemplificazione della condizione estetica dell'esperienza. Se le cose stanno così, diventa logico il passo successivo della sua speculazione, per cui l'estetica, alla fine, finisce con l'essere un problema interno alla stessa filosofia: "se l'estetica è comprensione di qualcosa di essenziale alla possibilità dell'esperienza, essa ha in comune con la filosofia questo compito primario: di comprendere e ricomprendere *non*, appunto, *questa* o *quella* specifica esperienza, *ma* l'esperienza *in genere*, anche se si sforza di comprenderla in quell'aspetto che, *per avventura*, la cosiddetta e non meglio specificata 'esperienza estetica' esemplificherebbe in modo tipico"³. Il problema teorico è svolto poi con coerenza nel filosofo per Garroni più lucido e rigoroso a questo riguardo, ovvero Kant, in quanto nella terza critica kantiana, per la vocazione sistematica che la contraddistingue, l'estetica sarebbe la tematizzazione e messa in discussione del problema dell'esperienza nella sua generalità e del suo senso.

Sulla base di tali suggestioni, l'idea che qui si dà dell'estetica, anche alla luce del suo carattere problematico che in tempi recenti è stato evidenziato e in relazione alle istanze proprie della filosofia shaftesburiana, ben lungi dall'essere una disciplina "particolare" e dall'applicarsi ai singoli prodotti dell'arte, quale che sia l'oggetto che si intenda come "artistico", è quella di una scienza il cui fine è proporre una teoria

¹ Cfr. E. Garroni, *Senso e paradosso*, cit., p. 11 e ss.

² *Op. cit.*, p. 181.

³ *Op. cit.*, p. 182.

generale dell'esperienza e del senso che la orienta e struttura. In Shaftesbury la teoria estetica va in questa direzione, perché il discorso sul bello, nella connessione decisiva che stabilisce con la verità, riguarda l'oggetto d'arte solo come particolare esempio di una strutturazione della stessa esperienza che si costituisce da subito non come estetica, o etica, ma assieme etica ed estetica e conoscitiva, secondo particolari principi innati connaturati il cui presupposto valore estetico (senso dell'ordine e dell'armonia) fa tutt'uno col valore etico. La possibilità della stessa esperienza, per Shaftesbury, non può che essere data all'interno di principi che la "ordinano" in maniera armonica, e questo vale tanto per la conoscenza degli oggetti esterni quanto per quella degli oggetti interni¹. La naturalità di tali principi caratterizza l'*a priori* in cui l'esperienza viene a essere compiuta.

Eppure, la modernità del discorso shaftesburiano risiede nell'aver individuato una specifica facoltà della mente, variamente chiamata ma riconducibile alla parola *sense*, che, partendo dai principi connaturati (e tale aggettivo, preferito da Shaftesbury, indica proprio lo sviluppo dinamico che possono avere tali principi), ne consente l'applicazione all'interno della stessa esperienza. Questa, se pure nata "naturalmente" in certe condizioni, non costituisce un punto fisso nella vita dell'uomo; tante sono le cose che possono snaturare la peculiarità formale di tale esperienza, perché l'uomo è libero di scegliere. Può però essere strutturata da una facoltà, il *sense*, che applica tali principi di ordine e armonia all'interno delle nuove esperienze che l'uomo compie, e riesce a dare per l'appunto a queste un senso che non si riduce a essere estetico, o etico, e così via, ma semplicemente vero, perché utile, quindi bello, quindi morale. La capacità di operare secondo tale *sense* è anche critica, e la filosofia, per Shaftesbury, è una forma di critica: di sé e della propria interiorità, nelle forme del soliloquio, del mondo che ci circonda, nelle forme del dialogo democratico privo di istanze dogmatiche.

La particolare condizione nella quale l'uomo esperisce, e la possibilità di strutturare l'esperienza secondo principi connaturati, sono la risposta a una crisi di cui Shaftesbury era pienamente consapevole, una crisi che segna la nascita della modernità. L'equilibrio delle forme e la loro armonia, criteri da seguire in ogni ambito e a qualunque livello, sono sempre seguiti da un costante riferimento alla realtà sociale, culturale e politica che Shaftesbury viveva. La filosofia riguarda la vita, non le speculazioni sui modi e le sostanze, e mira alla formazione non solo di un equilibrio interiore, ma anche di uno esteriore applicato alle forme che la società può assumere. È

¹ "Tis, I must own, on certain *Relations*, or respective *Proportions*, that all natural Affection does in some measure depend" (cfr. *Miscellaneous Reflections*, III, I, in *Char.*, III, 89).

senz'altro da tenere sempre presente questo riferimento alla realtà: dai conflitti religiosi ai problemi della monarchia e delle libertà dei cittadini, dalla crisi delle religioni rivelate alla nuova critica biblica: Shaftesbury fu protagonista di un enorme numero di fermenti (anche politici, se pure per un breve periodo), fermenti che esigevano la fondazione di una nuova umanità (cosa che Shaftesbury cercò di fare) sulla constatazione di una crisi (delle idee, della cultura, delle istituzioni) come forse mai ve n'erano state.

Gli ultimi decenni del Seicento hanno portato degli stravolgimenti epocali, delineando i connotati di una crisi i cui esiti hanno segnato profondamente il concetto di modernità¹. La necessità ossessiva di cercare un fondamento di cui non si potesse dubitare fu parte integrante dell'attività di pensiero di tanti filosofi, a partire da Cartesio, tanto quanto fu ossessiva la volontà di negare ogni possibilità di certezza e ogni fondamento scientifico alla conoscenza, a partire ad esempio dalla diffusione crescente dello scetticismo greco sin dal Cinquecento.

Come ha sostenuto Lakatos, più di ogni altro stravolgimento, sono due le cose che hanno segnato l'uomo di quest'epoca: le sanguinose lotte di religione e la rivoluzione scientifica cominciata con Galileo e proseguita da Newton².

Il fatto che l'estetica nasca parzialmente in conclusione di questi rivolgimenti epocali, genera la suggestione che in qualche modo abbia risentito di questo particolare clima culturale e che, in qualche misura, potesse essere una risposta a questa crisi e un tentativo teorico per uscirne. Ciò valga in particolare, come è nel caso presente, se si indaga l'origine della speculazione estetica moderna non a partire dal rigido accademismo dell'ambiente tedesco di Wolff e Baumgarten, ma da quello inglese di Shaftesbury, più sciolto, imbevuto delle idee religiose dei *free-thinkers* e legato a ideologie repubblicane³, e capace di produrre una filosofia che ponesse come valori fondanti di una società l'ideale della *politeness*, di una civiltà che si sviluppasse sul dialogo tollerante delle parti e nel rispetto di tutte le opinioni. La crisi dei valori dell'ortodossia cattolica, sviluppata prepotentemente dal movimento dei liberi pensatori, visse un momento tanto di opposizione distruttiva quanto di ricostruzione proprio

¹ Si veda il classico di P. Hazard, *La crisi della coscienza europea*, Einaudi, Torino 1946 (ed. orig.: 1935-40).

² Cfr. I. Lakatos, *L'influenza di Newton sugli standard scientifici*, in *La metodologia dei programmi di ricerca scientifici*, Il Saggiatore, Milano 2001 (ed. orig.: 1978), pp. 249-285.

³ Cfr., su questo tema, P. Zanardi, *Filosofi e repubblicani alle origini dell'Illuminismo. Shaftesbury e il suo circolo*, Edizioni Sapere, Padova 2001.

nell'ambiente culturale inglese, che operò uno dei massimi sforzi in Europa per delineare i principi di una religione naturale e fondata sulla ragione, nelle varie formulazioni di "deismo" che diede.

Nell'alveo di questo fermento culturale crebbe e operò Shaftesbury, la cui proposta, per così dire, estetico-metafisica, può comprendersi nella sua complessità solo alla luce di questa crisi, dei presupposti del nascente deismo e dei suoi nuovi modelli culturali, e del problema, sempre presente, della certezza della conoscenza (ma di quale conoscenza? E in relazione a quale verità?), ravvisabile nella costante tensione tra dogmatismo e scetticismo che permea tante sue pagine.

Una teoria positiva e il tentativo di fondazione di un nuovo sapere nascono, com'è ovvio, da uno smarrimento ideologico e dagli evidenti limiti del sapere predominante. Il Seicento, nei due momenti puntualizzati da Lakatos, ha vissuto pienamente questa crisi: la crisi religiosa è profondamente influenzata dal progresso scientifico, e viceversa (esemplare il caso di Galileo); alla fine del Seicento la volontà di conciliare queste due tensioni, in qualche maniera oppostive, imbeve larga parte della discussione filosofica, veste i panni del contrasto tra scetticismo e dogmatismo, fideismo e razionalismo, religione naturale e religione rivelata, immanenza e trascendenza. Il fulcro di questi nodi è costituito sempre dal problema religioso, e dalle possibili risposte, alternative o conciliatrici o anche accondiscendenti con l'ufficialità, che è possibile dare.

Anche l'ambiente della Royal Society visse in pieno, pur nei fini scientifici che si proponeva, il dissidio tra ideale scientifico e fede religiosa, e cercò sempre un punto d'incontro tra queste due sfere cercando una difficile mediazione. Nei sermoni di J. Wallis, il più rigido calvinista tra gli scienziati inglesi, l'immagine di Dio che come volontà arbitraria stabilisce leggi eterne e immutabili per il creato sembra fondersi con quella della Divina Macchina di Boyle, che a sua volta concepisce la natura come orologio e nega la validità dell'idea di natura plastica, recuperata invece da Ray come surrogato della provvidenza. L'idea di una natura intesa come macchina favorì un latente ateismo che i virtuosi inglesi della Royal Society cercarono di bloccare cominciando a parlare di religione naturale, che finì col sostituire quella rivelata (ma ben tre virtuosi, Browne, Barrow e Mapletoft, si rifiutarono di accettare l'idea che si potesse fondare una religione su dimostrazioni razionali). Newton, a sua volta, sostenne che ogni virtuoso poteva scoprire nel proprio campo di studi la mano divina: Ray scoprì l'impronta di Dio in tutte le forme di vita, Lower nella struttura del cuore, Grew in

quella delle piante e così via¹. Dirò dopo dei motivi per i quali Shaftesbury, che apparentemente doveva essere vicino a queste ricerche che svelavano il finalismo intrinseco delle cose dell'universo, criticò decisamente questi virtuosi, definendoli di genere inferiore.

Che il problema religioso, come già visto tra i virtuosi inglesi, sia assolutamente centrale nella descrizione di questa "crisi" è stato rilevato, acutamente e credo in maniera definitiva, dal Popkin, per il quale la crisi scettica che segna il Seicento, dalla diffusione nel Cinquecento dei testi di Sesto Empirico, a Montaigne ai *nouveaux pyrrhoniens* e così via, nasce non come reazione alla *ratio* e alle sue difficoltà, ma all'interno stesso del problema e della crisi religiosa².

La crisi da cui, in forma ancora ipotetica, sarebbe nata l'estetica ha quindi origini ben lontane, perché è una crisi che in qualche modo si riallaccia a Lutero, nel senso che è con questi che per la prima volta l'ufficialità cattolica ha dovuto fare i conti con una reale alternativa al proprio sistema di sapere/potere. L'attacco al fondamento religioso, certezza ormai millenaria dell'uomo europeo, portò a una relativizzazione e a una precarietà che esigeva il tentativo di una rifondazione del sapere. Questo fu anche lo sforzo di Cartesio, e in risposta a questo tanto si discusse sulla naturalità o meno dei principi (che fu problema anche di Grozio, che intendeva evitare una base teologica nella fondazione dello stato); e, ancora, a quest'esigenza rispondeva la teorizzazione della religione naturale e la nascita del deismo. Ciò che è naturale può essere dell'uomo in quanto essere della natura, quindi appartenergli, e in tale appartenenza l'uomo può fondare un sapere che gli è proprio senza recare tracce di estraneità alla naturalità stessa del sapere, ovvero negando ciò che può essere rivelato e che risulta quindi avulso dal contesto umano e dall'esercizio della *ratio*.

Se la crisi dell'uomo derivava in qualche modo dal rapporto con Dio, e dalla sua a volte ingombrante presenza, occorreva o prescindere da tale rapporto o rifondarlo. Rifondarlo voleva dire creare una nuova religione, che potesse fare a meno della "rivelazione" e basarsi esclusivamente sul carattere razionale della natura, dell'uomo e di Dio stesso (esiti ne furono, col deismo, la negazione dei miracoli e un certo panteismo). Prescindendone nasceva un sapere per cui si rivelava centrale nell'uomo la teoria degli affetti e delle passioni: caduta la disciplina cattolica, o messa in pericolo, o privata di un reale potere fondante, il dominio delle passioni e la natura del sentimento

¹ Su tutto questo problema cfr. il classico di R. S. Westfall, *Science and Religion in Seventeenth Century-England*, The University of Michigan Press, New Haven 1958.

² Cfr. R. Popkin, *Storia dello scetticismo*, Bruno Mondadori, Milano 2000 (ed. orig.: 1979).

diventava problema predominante nella filosofia, assieme a quello, analogo e consequenziale, della conduzione della vita. Già tanta trattatistica del Cinquecento è anche, infatti, una manualistica per ben vivere e ben comportarsi, per uscire indenni dalle avversità di una “fortuna” di cui si era perso il disegno razionale. Il problema continua a essere centrale anche in Cartesio e Spinoza¹. Ed è inevitabile che si ponga, analogamente a queste tematiche, il problema della sensibilità, cui le passioni sono più direttamente collegate. Se nelle passioni non si vede il caos e il disordine emotivo che possono generare, ma una vera e propria ricchezza e risorsa dell’uomo, allora, nel loro disciplinamento, non avrà più senso far agire una *ratio* repressiva, né tanto meno una ragione religiosa del tutto estranea ad esse, bensì occorrerà evidenziarne le trame alla luce della loro ricchezza ed irriducibilità, occorrerà in certo qual modo trovare le ragioni delle passioni, le strategie proprie della sensibilità, fondare una scienza *sui generis* che possa accostarsi a questi fenomeni interiori senza devastarli annullandoli².

L’estetica si pone per l’appunto come una teoria generale dell’uomo a partire però da un punto di vista peculiare, che è quello della sensibilità, che può costituirsi come alternativa alla metafisica in crisi. La rifondazione del sapere, nel caso di cui qui si parla, parte dalla sensibilità e dal mondo che a questa è connesso. Baumgarten ne vuol fare una scienza vera e propria, e l’estetica si pone più di altre “discipline” come risposta alla crisi generale del Seicento proprio perché permette lo studio e la gestione della passionalità dell’uomo, e quindi del suo agire, e del suo senso pratico e in ultima istanza del senso della sua esperienza generale; in tal modo, l’uomo riscopre una propria centralità, dopo il “trauma” copernicano, di cui Shaftesbury si appropria pienamente.

Le vie di fuga possibili alla crisi religiosa portavano ad esiti assimilabili all’ateismo o a un velato e ambiguo, quando non esplicito, panteismo. Shaftesbury ha incarnato una terza via, che contemporaneamente rifonda l’uomo a partire dall’uomo ma non prescinde da Dio. Anche se non ha “battezzato” l’estetica, ben prima di Baumgarten ha fondato una teoria dell’uomo che, in taluni principi estetici, descrive il senso della sua esperienza ed è direttamente una risposta alla crisi scettica e religiosa del suo tempo.

Per capire appieno l’importanza di Shaftesbury nell’ambito di questa riconsiderazione della teoria estetica, occorre vedere in lui non solo il “gentile Platone

¹ Importante, su tutte queste questioni, R. Bodei, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Feltrinelli, Milano 1991.

² Per una lettura di questo tipo, cfr. E. Franzini, *L’estetica del Settecento*, Il Mulino, Bologna 1995.

d'Europa" e l'erudito conoscitore di testi antichi, ma anche un filosofo pienamente calato nelle problematiche del suo tempo, e la cui peculiarità risiede non tanto nelle affinità concettuali con Platone, quanto nelle serrate critiche a Cartesio, Locke e Hobbes, e negli affondi portati contro la credulità, l'ignoranza e la superstizione di cui le cronache del suo tempo pullulavano (sintomatico il caso degli "entusiasti", rifugiati francesi a Londra dopo la revoca dell'editto di Nantes).

Il nesso verità/bellezza, così importante per quel di cui qui si discute, se pure di ascendenza neoplatonica e cantabrigense, ne abbandona però del tutto i presupposti perché parte dalla consapevolezza del problema religioso (fondamentale l'analisi dell'entusiasmo) così come si andava ponendo nella crisi secentesca. La bellezza mai in Shaftesbury è bellezza del solo universo o armonia delle cose celesti: la bellezza è verità perché essa risiede per intero anche all'interno dell'uomo, e la verità è possibile solo perché v'è omogeneità tra l'interiorità umana e l'esteriorità del mondo. L'uomo possiede delle facoltà grazie alle quali può percepire questa affinità, e la concordia e l'armonia e l'ordine di questa percezione sono esse stesse la verità, che risiede nelle forma delle cose.

Verità, a ben guardare, che assume dei connotati ben diversi da quelli cui Cartesio e Spinoza si riferivano. Il sapere fondato da Cartesio mira essenzialmente alla fondazione di una scienza sicura: la verità pertiene dunque a questa scienza, e il metodo cartesiano è un metodo per certificare i passi della scienza analitica, fisica o matematica. Quando Shaftesbury parla di verità, e in particolare del nesso tra verità e bellezza, parla di una verità che non investe affatto il sapere analitico, nel senso di fisico o matematico, ma quello dell'uomo e della sua interiorità: anche questa, se pure non quantificabile, ha una verità, ed è questa verità che il vero virtuoso deve scoprire e ricercare, e il "sense" di cui si parlerà nella seconda parte è la specifica facoltà umana che permette la percezione e il rinvenimento di questa verità nel mondo e nelle relazioni umane, e consiste nella percezione di ordine e armonia (in ogni campo), ma a maggior ragione nel campo delle passioni e dell'affettività (importante la definizione della stessa melanconia come apportatrice di superstizione in quanto oppressiva e "disordinante" le più attive spinte vitali dell'uomo).

Se Shaftesbury parla degli esponenti della Royal Society come di virtuosi inferiori, e di una loro consequenziale "mock science", e se non apprezza le meraviglie del microscopio, non lo si deve alle fisime di un intellettuale retrivo, ma al fine di un ricercatore che voleva parlare di altre verità, nell'intento di approdare al recupero di

un'umanità attiva e autosufficiente, capace di stabilire un rapporto tra sé e l'universo attraverso la legge comune, interiore ed esteriore, della bellezza che è verità: l'armonia e l'equilibrio delle passioni sono un fatto "estetico" che, nella salute che comportano e nella felicità che apportano, rappresentano un tornaconto utile per l'individuo, e in tal senso sono una sua verità non riconducibile a numeri o formule.

La rifondazione dell'uomo e di un sapere che gli sia peculiare, che non ha nulla a che vedere con lo scoprire le forme interne di una pianta o l'analisi dell'anatomia degli insetti (il genere d'indagini degli esponenti della Royal Society), parte da una crisi di cui Shaftesbury ha piena coscienza: il sapere da lui proposto ha origine da un problema che è interno alla religione e sempre di piena attualità. La "Lettera sull'entusiasmo", ad esempio, nasce dal problema degli ugonotti francesi rifugiatisi in Inghilterra, e il "Sensus communis" è un saggio contro la melanconia superstiziosa (anch'essa una forma cattiva di entusiasmo), così come il "Saggio sulla virtù" è il tentativo di separare la religione dalla morale e di mostrare la possibilità, già prospettata da Bayle, dell'ateo virtuoso.

Proprio perché il problema è da intendersi interno alla religione, e quindi interno a una cultura dogmatica, il sapere proposto da Shaftesbury non mira ad essere, ovviamente, dogmatico (nel giovanile *Saggio sulla virtù*, in cui si esibisce un metodo sistematico e dogmatico, Shaftesbury quasi se ne scusa), ma è finalizzato a salvaguardare il rispetto di tutte le opinioni, attraverso un esercizio consapevole di scetticismo.

Anche se non direttamente attinente allo svolgimento di questo studio, è utile vedere quanto fosse prossima la posizione di Shaftesbury a quella di uno dei più maturi scettici della seconda metà del Seicento, Joseph Glanvill, che, significativamente, intitolò una delle sue opere *The Vanity of Dogmatizing; or, Confidence in Opinions* (1661). Temi, ad esempio, come la sfiducia nel tipo di ricerche scientifiche allora in voga e nella possibilità reale di comprendere i meccanismi dell'universo, di contro, però, alla possibilità di coglierne l'unità attraverso la percezione dell'ordine e dell'armonia che lo contraddistinguono (da cui la consapevolezza che la verità risieda sempre nell'accordo delle parti e nella mutua dipendenza); o come la comune ottica di rilanciare il tema della dignità di tutte le opinioni, al fine di difendersi dalla eventualità che posizioni dogmatiche diventino legge e quindi sopruso: tutto ciò accomuna la speculazione di Shaftesbury a quella, precedente di ben dieci anni la sua nascita, di Glanvill. Si veda il seguente passo:

And that this admirable *Engine* of our Bodies, whose functions are carryed on by such a multitude of *parts*, and *motions*, which neither interfere, nor impede one another in their operations; but by an *harmonious Sympathy* promote the perfection and good of the whole: That this should be an undesign'd effect, is an assertion, that is more then *Melancholies Hyperbole*. I say therefore, that if we do but consider this *Fabrick* with minds unpossessed of an affected madness; we will easily grant, that it was some skil-ful *Archeus* who delineated those comely *proportions*, and hath express such exactly *Geometrical elegancies* in its compositions, But what this hidden *Architect* should be, and by what *instruments* and art this frame is erected; is as *unknown* to us, as our *Embryo-thoughts*¹.

E, ancora, questo:

Truth is never *alone*; to know one will require the knowledge of many. They hang together in a chain of mutual dependance; you cannot draw one link without many others. Such an Harmony cannot commence from a single string; diversity of strokes makes it. The beauty of a Face is not known by the Eye, or Nose; it consists in a *Symmetry*, and 'tis comparative faculty which votes it: Thus is truth relative, and little considerable can be attain'd by *catches*².

Come l'armonia si compone col concorso di una molteplicità di parti diverse, anche la verità è relativa, perché sempre da inserire in un contesto di relazioni. Il parallelismo tra la verità e l'armonia, e l'elogio quindi, per così dire, della molteplicità e quindi di un rapporto orizzontale tra le credenze (e dell'eguale valore di tutte le opinioni), assieme all'idea di una scienza che non può penetrare i segreti dell'universo e a una mente che però ne percepisce la bellezza, rendono un intreccio di suggestioni e temi comuni a Shaftesbury e Glanvill di insospettabile ricchezza, specie se analizzati alla luce della dicotomia scetticismo/dogmatismo che segna profondamente entrambi.

Cercando una via di mezzo tra la crisi scettica e un dogmatismo autoritario, Shaftesbury ha elaborato una teoria della conoscenza che valorizzasse l'idea di una verità interna (la ricerca sul sé e sull'equilibrio delle proprie affezioni), ben scissa dalla verità del mondo esterno proposta dalla scienza, e insieme la possibilità di cogliere la bellezza e bontà dell'universo in maniera intuitiva, unico modo per superare l'imbarazzo conoscitivo sul cosmo generato dalla consapevolezza della limitatezza della mente umana e delle sue risorse razionali.

Shaftesbury parla (in maniera, come noto, non sistematica) di varie capacità della mente, alcune definite "innate", poi puntualizzate come "connaturate", e altre caratterizzate da una particolare fusione di caratteri naturali e artificiali, frutto della ricerca e di un costante perfezionamento. Così, Shaftesbury parla di *pre-conceptions*,

¹ Cfr. J. Glanvill, *The Vanity of Dogmatizing; or, Confidence in Opinions*, reprint George Hildesheim, London-New York 1970, p. 43.

² *Op. cit.*, pp. 65-66.

pre-sensations, anticipating fancies, ma anche di *moral sense, inward eye, common sense*, e, cosa più interessante, accosta spesso la parola *sense* a svariate capacità della mente. Così, si parla di *sense or imagination, idea or sense, taste or sense*, ma si identifica anche il *sense* con la sensibilità brutale tanto quanto, paradossalmente, con la ragione. In questo studio cercherò di mostrare come le pre-concezioni, nelle varie maniere in cui sono denominate, sono tutte connaturate, e quindi naturali, ma soprattutto come i vari modi in cui si parla del *sense* rinviano tutti a una facoltà della mente che vive e del rapporto con le funzioni mentali innate e di quello con la parte più razionale della mente stessa. Si tratta di una facoltà intermedia, plastica, che adegua l'innata propensione all'armonico con le forme della vita, con l'esperienza nella sua totalità. L'evidente polisemia di tale termine quindi mi pare, più che una confusa oscillazione, il rinvenimento di una facoltà, l'unica possibile data la sfiducia data all'attività razionale della mente e alla sua capacità di indagare l'essenza dell'universo, che nella ricchezza delle applicazioni può essere il punto d'avvio per una riforma dell'uomo (a partire, per l'appunto, dalle sue qualità interiori) che si rifletta direttamente sulla società e la organizzi secondo i criteri dell'armonia e della civiltà e pluralità delle opinioni. L'esito naturale dell'esercizio su di sé non può che essere, se genuino, di natura sociale e fondante una comunità armonica.

Il *sense* è la facoltà, naturalmente posseduta dall'uomo, che consente un rapporto diretto e non mediato con questa bellezza dell'universo, ma esso è da affinare: le armonie non sono sempre facili da individuare, gli ordini non sono mai così scontati e le concordanze che fanno dell'uomo e dell'universo un sistema organico non sono sotto gli occhi di tutti. Chiarirò in seguito il ruolo particolare del gusto, che mi pare legato più al raffinamento di una moda, e quindi a istanze normative, che a un sano esercizio di raffinamento interiore. Il gusto, insomma, è lo sfogo ultimo dell'esercizio interiore e soggettivo, è l'operare nella società di una persona che già abbia fatto esperienza del soliloquio. La riforma del gusto è un esercizio militante e non un colloquio col sé.

Formulare, tra l'altro, l'universo come sistema organico e non meccanico fa sì che nel sistema tutti abbiano importanza, perché il più piccolo non è esterno al più grande, e quindi lo costituisce; è questo dunque il significato ultimo dell'armonia in Shaftesbury, il senso ultimo dell'estetizzazione dell'universo: solo in un universo pre-compreso come armonico tutti hanno un ruolo e possono riconoscersi in quel ruolo. La legge dell'armonia valorizza infatti anche il contrastante e il diverso (nei *Moralisti* si fa anche l'elogio del selvaggio e dell'irregolare). Il resto, si può dire, è dogmatismo.

Se così stanno le cose, nasce dunque la necessità di una dialettica tra innato (o connaturato) e acquisito, tra naturale e artificiale, e il *sense*, nella poliedricità operativa che si è individuata, consente di mediare tra questi opposti avendo come naturale orientamento il senso dell'armonia e delle proporzioni.

La disciplina del *sense* può costituire allora un nuovo sapere e, diciamolo, una nuova filosofia che riorganizza le modalità della nostra intera esperienza secondo criteri puramente formali, alternativa alla *ratio* scientifica e al dogmatismo religioso. Se il *sense* vive della dialettica che il suo stesso essere esige, allora il suo spazio più proprio è quello della comunità, della collettività. La trasparenza tra uomo e universo fa sì che vi sia trasparenza anche tra uomo e uomo, e solo attraverso un democratico e libero esercizio della critica (che è da vedere come esercizio del *sense*) è possibile costruire una collettività che non sia oppressa ma libera.

In ogni suo scritto, Shaftesbury pone sempre l'accento sul concetto di nazione e sul nesso indispensabile tra critica e società libera. Nella "Lettera sul disegno", poi, la possibilità stessa dell'esercizio delle arti è vista solo in relazione alla libertà che la società stessa può offrire, e l'espressione artistica è spesso una risposta al regime in cui essa si esprime (è così che la "buffoneria" tipica della farsa italiana è un modo per sfuggire all'oppressione tirannica che l'Italia subisce).

Non trattandosi solo di esercizio della soggettività, ma di sforzo di trovare il *true taste* che contraddistingue ogni uomo che eserciti rettamente il proprio *sense*, nell'ottica di attuare un'idea di bello che è tale solo se presupposto e condiviso da una pluralità di uomini, è allora vero che ben prima di Kant s'è operato, ovviamente secondo modalità del tutto peculiari, quello sfondamento del soggetto cartesiano, di cui parla Amoroso¹, che crea un'intersoggettività comunitaria sulla quale il giudizio di gusto (riflettente) si fonda.

¹ Cfr. L. Amoroso, *L'estetica come problema*, cit., soprattutto la fine della prima parte, dedicata a Kant, intitolata *Estetica e metafisica*.

Avvertenza bibliografica

Dall'anno della prima apparizione, le *Characteristicks* hanno avuto non poche edizioni, in alcuni casi anche con variazioni significative. L'edizione moderna senz'altro più diffusa è quella del Robertson, uscita per la prima volta nel 1900, ma che qui non è stata usata perché non rispettosa dell'ortografia originale (è in un inglese tutto modernizzato) e della suddivisione originaria in tre volumi, che diventano inspiegabilmente due. In tal senso, essa non riprende il testo né dell'edizione del 1711, né di quella del 1714, corretta parzialmente da Shaftesbury l'anno precedente e pubblicata con l'aggiunta (di certo non voluta dall'autore) del *Giudizio d'Ercole*.

Tra le più recenti, e cioè quella di Klein per la Cambridge University Press, di Ayres per la Oxford University Press (entrambe del 1999) e di Den Uyl per Liberty Fund (2001), ho scelto l'ultima perché, riprendendo la quinta edizione del 1732, include anche il *Giudizio d'Ercole* e la *Lettera sul disegno*, di cui ho fatto un certo uso all'interno del mio lavoro. Essa rispetta inoltre la grafia originale, la suddivisione in tre volumi, a lato indica la paginazione originale e riproduce l'indice scritto appositamente da Shaftesbury per la sua opera, quasi sempre omesso.

Non ho seguito la monumentale e lenta edizione tedesca (a cura di Hemmerich e Benda) che si sta imponendo, per certi versi a ragione, che va sotto il nome di *Standard Edition (Complete Works, Selected Letters and Posthumous Writings in English with Parallel German Translation, Frommann-Hozboog, Stuttgart)*, perché, pur nell'eccellente riproduzione del testo del 1711 e l'ampia scelta di materiale, essa stravolge l'ordine originario suddividendo arbitrariamente le opere in estetiche e morali (tra l'altro, ad esempio, il *Soliloquio* rientrerebbe tra le opere estetiche, non si sa bene perché mai), travisando del tutto l'ideale di unitarietà che invece ha sempre caratterizzato lo sforzo filosofico shaftesburiano.

Forse l'utilità maggiore di questa edizione la si vedrà quando uscirà il volume dedicato al cosiddetto *Philosophical Regimen*, il taccuino privato di Shaftesbury edito dal Rand (come anche i *Second Characters*), ma del tutto inutilizzabile perché pieno di omissioni, errori e di "aggiustamenti" non giustificabili, irrispettoso dell'ordine originario e riprodotto in un inglese modernizzato. Per questo, quando ho citato o dai *Second Characters* (in particolare per i *Plasticks*, devastati dal Rand), o dal

Philosophical Regimen (incluse le lettere in questa edizione pubblicate), ho citato dagli originali shaftesburiani conservati presso il Public Record Office di Kew (Londra), con la sigla PRO seguita dal numero della collocazione, riportando comunque in parentesi la pagina in cui il passo è presente nelle edizioni Rand. Quando il riferimento è assente, si tratta ovviamente di materiale manoscritto del tutto inedito.

Doveroso citare, vista la penuria esistente, l'unica edizione moderna del cosiddetto *Philosophical Regimen*, ovvero la traduzione francese di L. Jaffro, condotta per intero sul doppio volume manoscritto di Kew e arricchita da un commento puntuale e intelligente.

La critica alla filosofia formale

Il dialogo e la rapsodia

Nell'*Architettonica della ragion pura*, Kant contrappone la rapsodia al sistema, sostenendo che le nostre conoscenze in generale non possono essere accumulate *rhapsodistisch*, senza una idea unitaria che giace nascosta in noi, ma devono costituire un sistema, l'unico ambito entro il quale i fini della ragione possono essere sostenuti e promossi. L'architettonica è, per l'appunto, l'arte del sistema.

Non è difficile, a partire da questo passo kantiano e tenendo presente che, in tutta la *Critica della ragion pura*, la parola *Rhapsodie* è sinonimo di *Principiosigkeit* (asistematicità), rinvenire una esplicita contrapposizione di Kant alla *philosophical rhapsody* che aveva inteso costruire nel 1709 lo Shaftesbury nei *Moralists*¹, il cui sottotitolo è per l'appunto *A Philosophical Rhapsody being a recital of certain conversations on natural and moral subjects*. Ma la forte valenza negativa che assume in Kant la rapsodia, liquidata con l'assimilazione a una ricerca fatta affidandosi alla buona ventura, non rende giustizia al forte valore e teorico e storico che aveva avuto, ai primi del Settecento², l'uso della parola in Shaftesbury, che la volle provocatoriamente parte integrante del titolo (che nella prima versione del 1705 era *The Sociable Enthusiast: A Philosophical Adventure*): già sostituire *adventure* con *rhapsody* è un'operazione che intende sottolineare più che il carattere, per così dire "vagante", della filosofia esposta, la sua cifra stilistica specifica, quella dialogica (la più idonea per un filosofare rapsodico), che proprio nella peculiarità della forma trova anche gli strumenti più adeguati al conseguimento del vero.

L'uso della forma dialogica ha di per sé un duplice valore: esprime un esplicito e diretto richiamo a Platone e, attraverso questo e la scelta di vagare da argomento ad argomento (scelta che ovviamente supera e tradisce lo stesso Platone), denuncia come

¹ Sui rapporti tra Shaftesbury e Kant cfr. J. P. Larthomas, *De Shaftesbury à Kant*, Atelier National de Reproduction des Thèses, Lille 1985. Si tratta senz'altro del più informato studio sui due pensatori, sempre stimolante e ricchissimo di materiale inedito e informazioni bibliografiche.

² Lo stesso Leibniz ritiene *I Moralists* un trattato *intitulé injustement Rapsodie* (cfr. le *Remarques sur les trois volumes intitulés: Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times, in three volumes*, presente in Leibniz, *Die philosophischen Schriften von G. W. Leibniz*, a cura di C. J. Gerhardt, 7 voll., Berlin 1875-90, vol. III, p. 429). Su tutto l'argomento, utili considerazioni nell'articolo di R. Terry, *The Rhapsodical Manner in the Eighteenth-Century*, "Modern Language Review", 87 (1992), pp. 273-285.

fuorvianti la forma e il metodo della filosofia invalsa per tutto il Seicento sino ai giorni di Shaftesbury: quella sistematica e formale. Ma è opportuno compattare la *pars destruens* della filosofia shaftesburiana, per mostrare i nessi forti (sparsi un po' ovunque) che legano questa alla rapsodia come metodo specifico della filosofia proposta.

L'attenzione deve focalizzarsi allora su alcuni paragrafi delle prime pagine dei *Moralists*, da cui il discorso può partire. Scrive Shaftesbury:

[Teocle] Consentimi, Palemone, di compiangere così la filosofia [...]. (1a) Essa non opera più attivamente nel mondo, né può esser posta con qualche vantaggio sulla pubblica ribalta. L'abbiamo murata - misera dama! - in collegi e conventi; l'abbiamo costretta a un lavoro servile, simile a quello delle miniere. (2) Empirici, e sofisti pedanti, sono i suoi discepoli. Il sillogismo scolastico e gli elisir sono i suoi prodotti più eletti. (1b) Non educa più, come in antico, gli uomini di Stato. I pochi che intrattengono relazione con essa, si recano di tanto in tanto al suo eremo [...] in segreto e di notte. Ma se si ammette che la morale è parte della filosofia [...] non si potrà negare che anche la politica è affar suo. [...]. (3) Ecco come si può spiegare tale diffusa repellenza per le ricerche morali: coloro che si sono incaricati di trattare questi argomenti, l'hanno fatto in modo così sgraziato, da provocare il discredito dei raffinati. Puri eruditi di scuola, addossandosi questo compito, hanno introdotto nell'argomento il loro stile e costume. In apposite aule accademiche, suppongo, questi gravi argomenti si dibattono e si insegnano a sufficienza. Ma nella buona società non possiamo ammettere nulla di simile. Basta la minima allusione a queste quistioni per tediarcici [...]. Se c'imbattiamo nell'erudizione, la definiamo pedanteria; della morale, diciamo che è predicazione. [...]. (4) Perché noi moderni così prolifici di saggi e trattati, siamo tanto sterili in fatto di dialoghi? Eppure questa forma era considerata un tempo la più adatta e la più elegante per trattare anche gli argomenti più seri¹.

I numeri in parentesi, posti ovviamente da me, individuano le quattro variazioni fondamentali della *pars destruens* della filosofia shaftesburiana, da analizzare in un ordine diverso da quello dato dal filosofo inglese. L'ordine più stringente mi pare infatti questo: il richiamo a Platone e alla forma dialogica in filosofia (4) invita alla ricomposizione del nesso unitario morale-politica-filosofia (1b), disgregato da Machiavelli e mantenuto in auge da Hobbes, e si oppone alla forma tediosa, pedante e sgraziata della filosofia moderna (3), la cui aridità è non solo stilistica ma anche metodologica per l'uso continuo del sillogismo scolastico (2); la conseguenza più grave di (2) e di (3) è la scomparsa della filosofia dal *public stage* e, in quanto non operante attivamente nel mondo, la sua fondamentale inutilità (1a). Il punto (1) è stato scisso in "a" e "b" perché l'attività nel mondo della filosofia e la sua utilità si risolvono in sostanza nell'educazione di chi si accinge a governare.

Nel capitolo secondo della V Miscellanea, Shaftesbury sostiene che, rispetto ad altri suoi scritti, *I Moralists* ha un diverso garbo e uno stile più alla moda, nascondendo ciò che

¹ SM, pp. 202-204 (*Char.*, II, 105-106).

ha di scolastico sotto un'apparenza di frivolezza (*polite Work*): "it aspires to *Dialogue*" (*Char.*, III, 175). L'opera dunque si atteggia a dialogo, ma la complessità dell'operazione retorica shaftesburiana va ben al di là di una esteriore ripresa del dialogo platonico. Shaftesbury tenta infatti di costruire una vera e propria opera teatrale, cercando l'unità di tempo e azione in scene diverse e proporzionate, e introducendo una certa varietà di stili, da quello semplice al comico, al retorico e al sublime, che è quello più adatto per esprimere l'entusiasmo. Shaftesbury, nella miscellanea citata, conclude che per questi motivi l'autore dei *Moralisti* è un vero e proprio poeta, "con miglior diritto che se avesse composto una commedia o un dramma". Se da un lato ciò mira a giustificare i lunghi recitativi presenti nell'opera, dall'altro la rappresentazione dei personaggi *sub specie theatri* intende rappresentare i caratteri umani in una varietà che metaforicamente diviene lo specchio delle diverse componenti dell'animo umano¹.

Ma il senso della scelta formale e stilistica di Shaftesbury ha un'ulteriore, e ultima, stratificazione². Nella lunga nota che accompagna questa parte della miscellanea, il filosofo inglese sostiene di sé che, per nascondere la sua stretta imitazione dell'antico dialogo poetico, ha posto nella sua opera un titolo ausiliario definendola *Rhapsody*, "come se appartenesse a quel genere saggistico o misto di opere che si presentano con un'affettazione di negligenza e di irregolarità"³; ma, aggiunge subito dopo, non era davvero suo proposito scrivere in quello stile incoerente. La scelta di una "rapsodia filosofica" serve dunque a coprire, per timida modestia, la *strict imitation* del dialogo antico, anche se al contempo Shaftesbury nega come proprio lo stile incoerente di una rapsodia. Si offre allora una terza via interpretativa, che colloca la rapsodia lontana dalla negligenza e irregolarità che il nome stesso suggerisce, per farne un filosofare vario e vagante che procede per intuizioni immediate e rapide, una filosofia che non tenta di fondersi in un corpo solido e compatto né

¹ Cfr. M. Malherbe, *Hume and the Art of the Dialogue*, in *Hume and Hume's connexions*, a cura di M. A. Stewart e J. P. Wright, Edinburgh University Press, Edinburgh 1994, pp. 201-223. Si può inoltre affermare che, pur mancando il solido impianto platonico della teoria della reminiscenza, oltre che come rappresentazione metaforica dei caratteri umani, è comunque presente in Shaftesbury la suggestione della forma dialogica, impostata sul rapporto allievo-maestro, come la forma privilegiata per il raggiungimento della verità. Si ricordi, infatti, che anche nel *Soliloquy* (1710), in cui la pratica del soliloquio è la via maestra per conoscere se stessi, Shaftesbury propone lo sdoppiamento della persona, come se si fosse davanti a uno specchio, per meglio parlare con se stessi e conoscersi.

² Per un'analisi dello stile di Shaftesbury visto come una precisa strategia retorica volta a valorizzare il suo pensiero, cfr. R. Markley, *Style as Philosophical Structure: The Contexts of Shaftesbury's Characteristicks*, in R. Ginsberg (ed.), *The Philosopher as a Writer: The Eighteenth-Century*, Susquehanna University Press, Selinsgrove 1987, pp. 140-154.

³ *SM*, p. 432 (*Char.*, III, 175).

di disporsi secondo una precisa articolazione¹. Il dialogo rapsodico², non riducendosi a una rappresentazione dei caratteri, è in realtà il metodo (e in tal senso tanto diverso da quello platonico) che, troncando ogni lungo e laborioso ragionamento deduttivo, riesce a propinare all'intelletto diversi spunti e intuizioni frammentarie che possono essere colti al volo con un unico colpo d'occhio³.

Si legge, nel capitolo secondo della quinta miscellanea, nella parte intitolata “Critica del dialogo del nostro autore”, che:

Si è notato che uno di questi scritti formali – il *Saggio* già esaminato – è interamente redatto nello stile che il nostro autore definisce, in uno dei suoi scritti critici, “metodico”. Ma lo scritto che viene dopo, - *I moralisti* [...] - deve essere considerato, secondo le sue stesse vedute, un'impresa di maggior momento. Non soltanto è nel suo fondo altrettanto didattico, sistematico e precettistico quanto l'altro scritto di carattere formale; ma ha anche un diverso garbo, uno stile più alla moda. [...]. Nel piano o disegno stesso dell'opera sua egli si pone evidentemente il difficile compito di esaminare in che modo e con quale verisimiglianza sia possibile introdurre uomini di mondo che ragionino tra loro di proposito, sul serio e senza celiare, per due o tre ore, di filosofia e di morale. Sa bene che questi argomenti – come egli stesso ammette – non compaiono nelle conversazioni correnti e sono per lunga consuetudine confinati nella scuola, riservati alla cattedra universitaria e al pulpito, si ch'egli stima impresa assai difficile e dubbia trattarne altrove con diversi accenti⁴.

Di questo passo sono da osservare diverse cose. In primo luogo, Shaftesbury rivendica anche per i *Moralisti* la qualifica di scritto “sistematico”: in effetti, anche se “non tenta di fondere in un corpo solido e compatto la sua filosofia, né di disporre il suo argomento secondo un certo ordine ed una precisa articolazione”⁵, il *systematical* non rientra nelle caratteristiche proprie della forma filosofica; Shaftesbury intende suggerire che il sistematico non è dato dall'ordine preciso che si segue nella trattazione, ma dal *System* che da una qualunque forma può venir fuori. È pur vero che vi sono esempi, anche abbastanza celebri, in cui la parola ha il significato, ben diverso e fortemente criticato dal filosofo, di rigida e arida costruzione filosofica. Ad esempio, nel *Soliloquy*, si dice che “the most ingenious way of becoming foolish, is by a System” (*Char.*, I, 180). Si passa qui però da un *system* inteso come principio generale di interpretazione del mondo, a un *system* come

¹ *Ibid.*

² Per la storia della parola *rhapsody* nell'uso inglese di fine Seicento, cfr. P. Rogers, *Shaftesbury and the aesthetics of Rhapsody*, “The British Journal of Aesthetics”, 12 (1972), pp. 244-257. L'articolo risulta interessante soprattutto per l'accento che pone sulla novità della parola nell'uso che ne fa Shaftesbury, che cerca di convertire “a pejorative or, at best, neutral term into one with highly favourable overtones” (p. 245), e per il significato che essa assume all'interno dell'organicismo shaftesburiano.

³ *SM*, p. 429 (*Char.*, III, 138).

⁴ *SM*, pp. 431-432 (*Char.*, III, 175-176).

⁵ *SM*, p. 432 (*Char.*, III, 176).

mezzo e strumento per giungere a una verità (*by a System*, per l'appunto). Il sistema è in sé l'ordine del mondo, l'organizzazione dei viventi, e segue determinate leggi: il sistema è un principio di intelligibilità del mondo, che non si riduce a valere solo per il soggetto, ma ha piena validità oggettiva (questi principi si trovano *nella* natura); il sistema come strumento è invece un metodo applicativo che mira a ridurre a una meccanica di cause ed effetti il vero sistema della natura, che non è organizzato meccanicamente ma secondo un principio finalistico e organicistico (questi sono i principi del sistema della natura), e le due nozioni sono pertanto irriducibili l'una all'altra.

Il sistematico, in sostanza, ha direttamente a che vedere col sistema del mondo, delle cose, con la descrizione che la filosofia, anche in forma dialogica, può e anzi deve dare di tutte le cose, che considerate tutte insieme formano un sistema: allora è filosofia sistematica una filosofia che non rinuncia alla visione di un mondo coerente e organico, in cui ogni cosa ha il suo valore e significato in relazione a quella vicina: Shaftesbury, proprio nei *Moralisti*, parla di sistema sempre in riferimento a *System of the world, particular Systems, Animal-System* e *Universal System* (*Char.*, II, 161-162): concepire un sistema non equivale a concepire una *forma* della filosofia, ma un *mondo* in cui vive e opera la filosofia; e per l'operare della filosofia è indispensabile concepire tale mondo come sistema. Dice nel primo capitolo della terza miscellanea:

Notwithstanding the high Airs of SCEPTICISM which our Author assumes in his first Piece; I cannot, after all, but imagine that even there he proves himself, at the bottom, a real DOGMATIST, and shews plainly that he has his private *Opinion, Belief, or Faith*, as strong as any *Devotee* or *Religionist* of 'em all. Tho he affects perhaps to strike at other Hypotheses and Schemes; he has something of his own still in reserve, and holds a certain *Plan* or *System* peculiar to him-self, or such, at least, in which he has at present but few Companions or Followers¹.

L'ipotesi scettica è accettabile solo se non diventa fondamento, ma strumento d'indagine relativo alle credenze degli uomini, non più volto a inficiare la possibilità di un principio per costruire un sistema positivo dell'universo. "Dogmatico", così, si oppone a "scettico" tanto quanto gli si oppone "sistematico": lo scetticismo, potremmo dire, è il "martello" da usare contro il dogmatismo pubblico, ovvero quella forma di dogmatismo che pretende di dire la verità, l'unica possibile e accettabile dalla comunità. Questo dogmatismo nega decisamente l'idea che allora dovremmo essere pirroniani a tutti i costi, perché esiste una forma di dogmatismo che si esercita nel privato e che consiste semplicemente nell'avere le

¹ *Char.*, III, 82.

proprie opinioni e convinzioni: queste nel loro insieme formano un sistema, quel sistema che è a noi peculiare: il fine dello scetticismo, e della possibilità di critica, consiste proprio nella possibilità che dà di esercitare il proprio dogmatismo. E non mi pare nemmeno che il dogmatismo di cui Shaftesbury parla sia da intendersi come insieme intimistico di opinioni private prive di ogni validità per la comunità umana; esse, più che altro, intendono imporsi solo al soggetto che in esse crede, e a nessun altro: il sistema privato è il frutto di un esercizio della propria libertà, ma i suoi esiti possono essere validi universalmente perché il principio fondante che li costituisce è proprio quello della libertà. È questo il più genuino significato di un dogmatismo privato, la cui peculiare caratteristica di essere per l'appunto "privato"¹, lo fa divergere completamente da quel dogmatismo che si riveste di abiti formali e gravi e il cui fine è proprio quello di diventare pubblico attraverso l'imposizione della propria formalità: è il preciso meccanismo che conduce all'impostura, di cui a breve si parlerà.

Si può dire così che, per quanto Shaftesbury stesso parli di "dogmatico" anche in relazione a "formale" ("Tis in his following Treatise [si riferisce all'*Inquiry concerning Virtue or Merit*] that he discovers him-self openly, as a plain *Dogmatist*, a *Formalist*, and *Man of Method*"²), "dogmatico" tende, nel suo significato "privato", più a essere opposto a "scettico", che a costituire un parallelo di "metodico" e "formale"³.

Relativamente al passo citato precedentemente dalla quinta miscellanea, e conseguentemente a quanto appena detto, è da dire che, in secondo luogo, ciò che è formale è anche metodico. La cosa interessante è che di "metodo", nella V miscellanea, non si parli in quanto sostantivo ma solo come aggettivo di "stile" (come giustamente osservato da

¹ Sul particolare significato del "privato" come atto personale che comunque investe un carattere collettivo (svincolato da un potere imposto proprio perché ha inizio da un atto soggettivo), è da vedere nel *Sensus communis*, parte II, sezione III, la nota sull'amicizia privata: "Non creda l'imparziale lettore che con le parole 'amicizia privata' si voglia qui significare quella comune benevolenza e carità che ciascun cristiano è tenuto a mostrare verso tutti gli uomini [...]; ma si intende quella peculiare relazione che nasce dalla concordia e armonia degli spiriti, dalla mutua stima, dalla reciproca tenerezza e dall'affetto. Ciò definiamo enfaticamente amicizia" (*Sensus communis*, in *SM*, p. 62, nota 18; *Char.*, I, 62).

² *Char.*, III, 84.

³ Sul rapporto tra il concetto di sistema e quello, criticato da Shaftesbury, di sistema filosofico, cfr. F. Brugère, *Théorie de l'art et philosophie de la sociabilité selon Shaftesbury*, Champion, Paris 1999, p. 20. Brugère in particolare introduce un'analogia, indubbiamente fondata, tra il concetto di sistema in Shaftesbury e quello di sistema negli stoici, in particolare in Crisippo, per cui parlare di sistema del mondo equivale ad affermare che tutto è unificato tramite la cospirazione delle cose celesti e della terra. In effetti, è tra gli stoici che compare per la prima volta questa concezione di sistema. Su questo problema, cfr. V. Goldschmidt, *Le système stoïcien et l'idée de temps*, Vrin, Paris 1953, p. 61.

Jaffro¹, nell'indice scritto dallo stesso Shaftesbury all'edizione delle *Characteristicks* del 1711, *method* e *methodick* non compaiono come voci proprie, ma si trova solo l'aggettivo sotto la voce più generale di “*Styles and Manners of writing, the several kinds*”).

Dopo che un secolo intero ha discettato di metodo, questo per la prima volta viene ridefinito non come la via principe per il conseguimento della verità, e nemmeno come uno dei problemi più pressanti della filosofia, ma solo come uno dei modi dello scrivere filosofico: “anche se ogni altro stile e maniera autentica di comporre ha il suo ordine e metodo allo stesso modo di questo che, in un senso particolare, definiamo lo *stile metodico*, è tuttavia solo questa maniera che fa professione di metodo, si seziona in parti, e si fa la sua propria anatomia”²: e da qui Shaftesbury prosegue elencando, oltre a quello metodico, altri stili quali il comico, il sublime e il semplice.

Il metodo viene assimilato a un problema di stile perché il problema proprio della filosofia, essendo di natura morale, è quello della sua comunicazione. Con questo si arriva al terzo punto: se il metodo è in definitiva un problema di retorica, esso allora è un problema di comunicazione, e la scelta del dialogo come strumento di comunicazione si rivela connesso con la rinuncia allo stile metodico.

Come si evince dalla lunga citazione riportata poco prima dal secondo capitolo della quinta miscellanea, il nodo problematico è costituito dal luogo dello sviluppo della filosofia: lì si diceva che è confinata in scuole, università e chiese (i “pulpiti”), e lo sforzo del dialogo dei *Moralisti* è quello di prospettare una filosofia dialogante, fatta di questioni affrontate non in maniera dogmatica ma attraverso il libero confronto delle idee. Non è un caso che gli esempi addotti da Shaftesbury siano tutti improntati a un rapporto verticale di comunicazione della filosofia: con accorta strategia retorica, non si dice “università” ma “cattedre”, non “chiese” ma “pulpiti”: in questi casi cattedra e pulpito sono luoghi di un potere esercitato con la pretesa di possedere non *un*, ma *il* sapere: qui l'esercizio della filosofia è anche e soprattutto un esercizio di dominio, “non è che un agitare le armi e far vento”, mentre la discussione, in virtù del rapporto orizzontale che crea, in cui non si

¹ Cfr. L. Jaffro, *Éthique de la communication et art d'écrire. Shaftesbury et les Lumières anglaises*, Puf, Paris 1998, p. 215.

² Cfr. Shaftesbury, *Soliloquio ovvero consigli a un autore*, a cura di P. Zanardi, Il Poligrafo, Padova 2000, p. 109 (*Char.*, I, 160).

domina, “è una lotta corpo a corpo”¹: questa forma di comunicazione filosofica è allora già di per sé una realizzazione del fine della filosofia, ovvero l’espressione libera delle idee.

Il fondersi di queste speculazioni porta a dover considerare la conseguenza politica di una scelta stilistica piuttosto che un’altra: optare per il dialogo, e fornire un esempio di conversazione civile, significa anche denunciare le implicazioni e rinunciare a quelle che comportano la scelta di uno stile metodico e formale: è su questo, infatti, che si basa ogni impostura, di cui parlerò nel paragrafo dedicato alla critica alla filosofia formale.

Il discorso “astratto e arido”

Una prima forma di critica alla filosofia moderna è di natura puramente stilistico-formale.

Il passo (3) spiega la ripulsa per le cose morali con il modo sgraziato in cui gli argomenti sono stati affrontati, inducendo quel tedio che nella buona società non è ammissibile. Altrove, la dimostrazione rigorosa è tenuta per discorso “astratto e arido”². Puri eruditi di scuola, parlando di morale, hanno mortificato l’esposizione introducendo il proprio stile e il proprio costume; le aule accademiche risuonano di questi gravi argomenti. Ma il fastidio della “buona società” per l’argomentare arido costituisce solo l’approccio di Shaftesbury alla critica della filosofia moderna, che ha un nucleo ben più sostanziale che la penna baroccheggiante del filosofo quasi non fa cogliere. Lo stile criticato infatti non dovrebbe essere cambiato per rendere più appetibile una materia ostica, perché è la materia stessa trattata ad essere criticabile. Sotto il segno dell’ironia, Shaftesbury dice che se ci s’imbatte nell’erudizione, la si chiama pedanteria, la morale diciamo invece che è predicazione³.

A mio avviso qui non si accusa la semplice forma della filosofia, troppo poco palatabile per un salotto di raffinati, ma la sua sostanza, perché la morale moderna, evidentemente, non solo ha la forma della predicazione, ma è predicazione, così come l’erudizione della filosofia si è involuta in sterile pedanteria. Il discorso è solo in apparenza squisitamente stilistico perché Shaftesbury ha ben presente quanto una nozione errata di

¹ Cfr. *Sensus communis*, in *SM*, p. 45 (*Char.*, I, 46).

² Cfr. *I Moralisti*, in *SM*, p. 307 (*Char.*, II, 204).

³ *Op. cit.*, p. 203 (*Char.*, II, 106).

entusiasmo o uno zelo eccessivo in morale possano condurre, specie nella pratica religiosa, a forme di fanatismo pericolosissime per la libertà e il vivere civile degli uomini¹.

Da queste notazioni sullo stile filosofico (da cui l'auspicabile ritorno alla scrittura dei dialoghi alla maniera degli antichi) si è aperto il vero e più profondo attacco alla filosofia cartesiana e post-cartesiana, che si concentra sul rifiuto del metodo formale come metodo per costruire un sistema filosofico (anche questo rifiutato ma con modalità, come visto e come cercherò di mostrare, meno assolute).

Critica alla filosofia formale

Alla fine del secondo capitolo della quarta miscellanea si legge che, nelle miscellanee:

L'ironia e lo spirito sono ammessi: svolazzi, ghiribizzi e stravaganze d'ogni genere riescono piacevoli e necessarie. Senza queste cose si correrebbe forse qualche rischio a riflettere. Ogni banale riflessione potrebbe lievitare fino a raggiungere la pericolosa altezza della meditazione [Every light *Reflection* might run us up to the dangerous State of *Meditation*]. E in verità la meditazione abissale partorisce spesso pensieri sciocchi. Onde schivare tale abito e carattere contemplativo, di cui scorgiamo i pessimi effetti nel mondo, abbiamo forse ragione di amare l'uso dell'ironia nelle conversazioni e nelle scritture, specie quando l'argomento è solenne. In questo caso è necessario troncare il lungo, laborioso filo del ragionamento e propinare all'intelletto, mediante molti diversi spunti e intuizioni frammentarie, ciò che esso non può facilmente cogliere a volo con un unico colpo d'occhio².

Ghiribizzi, svolazzi e stravaganze ("Flights, Sallys, and Excursions") sono ammessi in filosofia perché strumenti dell'ironia e dello spirito ("Raillery and Humour"). Queste divagazioni, presentate come semplici arredi, in questo importante e illuminante passo perdono ben presto il semplice carattere di "arredi stilistici" finalizzati alla costituzione di una filosofia per salotti e alla moda. In effetti, essi sono "piacevoli e necessari" ("agreeable and requisite"), ma i due aggettivi, più che sommarsi l'uno all'altro, convergono verso un'unità che viene esplicitata dal prosieguo del discorso. La piacevolezza della divagazione, infatti, più che finalizzata a se stessa, è strumento necessario di indagine perché direttamente contrapposta a una forma di filosofia che se ne priva, ovvero la meditazione. Qui Shaftesbury pare contrapporre la riflessione alla meditazione, la prima

¹ Cfr. la *Letter concerning Enthusiasm* e tutta la seconda delle *Miscellaneous Reflections*.

² *SM*, p. 429 (*Char.*, III, 137-138). Casini traduce *light* con "banale", tradendo del tutto il valore che la conversazione filosofica assume nella filosofia shaftesburiana. *Light* in effetti, più che riferirsi alla pochezza della discussione, mostra l'agilità che la stessa, in un salotto come in generale, dovrebbe avere. In tal senso ha validità la proposta di Shaftesbury contro l'uso della meditazione in filosofia, il cui carattere contemplativo non consente l'entrata della filosofia nella vita e della vita nella filosofia.

strumento più agile e adatto per la discussione filosofica, che proprio perché tale non può che avvenire secondo la modalità dialogica e attraverso l'orizzontalità del rapporto tra chi discute (il suo essere *light*, come esplicitato nella nota, è l'indice della flessibilità dello strumento teorizzato da Shaftesbury nonché della "leggerezza" che permea i rapporti orizzontali, ovvero democratici); la seconda è invece caratterizzata da due elementi, l'altezza e l'abisso (secondo l'acuta anche se non letterale traduzione italiana del Casini), che in comune hanno la verticalità ovvero lontananza dal centro delle cose, dal cuore pulsante della vita: la meditazione è soprattutto allontanamento dalla comunità e da ciò che interessa alla comunità. La conseguenza diretta, e più importante, è che, in virtù di questo allontanamento, la meditazione spesso partorisce pensieri sciocchi ("*profound Thinking is many times the Cause of shallow Thought*"). Il pensiero è sciocco in quanto privo di ogni appiglio col mondo della realtà, e quindi sostanziato di solitudine; ma la sua sciocchezza è ancora il male minore, perché, si premura subito Shaftesbury di aggiungere, l'esito della meditazione è sì un carattere contemplativo, ma i suoi effetti non rimangono limitati nella stretta cerchia di chi esercita tali meditazioni, ma si allargano nel mondo, e noi ne scorgiamo i "pessimi effetti". L'uso dell'ironia nelle conversazioni e nelle scritture è la sola arma che riesca a contrastare la trattazione grave di argomenti seri o solenni. In tal senso la metafisica partorita dalla meditazione si nutre dell'attitudine e della forma stessa della meditazione, ovvero della solitudine e della solennità, e quindi è chiusa a un duplice livello: quello della vita (il filosofo isolato e fuori dal mondo è una figura che non vale più della involuzione del *virtuoso*, erudito pedante e staccato dalle cose della vita), e quello della critica: la forma solenne infatti nega a priori la possibilità della replica, si sostanzia di se stessa, acquisisce credibilità perché si pone come verità non contrastabile.

La via proposta da Shaftesbury è una dialettica del contrasto: il ragionamento deve essere interrotto da *glances* e *broken views*; lo spunto e il frammento sono visti come immediate rivelazioni che, più che costituire un'immediata verità, pongono la base per una filosofia del colloquio e del dialogo, una filosofia che compara i punti di vista e che proprio nella loro differenza trova la più intima essenza. Ma se il dibattito filosofico vive del frammento, può esservi il rischio che esso diventi del tutto costruzione arbitraria, parto di un ingegno che concede più all'estrosità dell'espressione che alla sua fondatezza, secondo anche una ricca trattatistica secentesca. Questo rischio non è corso da Shaftesbury per l'importanza che egli pone sulla presenza di principi che sono in noi tanto quanto nella

natura. Nel *Soliloquio*¹ lo stile della natura è lo stile semplice, e questo è lo stile più vero di un'opera d'arte. L'intuizione frammentaria allora è da intendersi più che come il prodotto di un ingegno estroso, come la naturale espressione di quel rapporto diretto che esiste tra individuo e natura, rapporto che non può essere evidenziato né dimostrato con lunghe argomentazioni perché è un principio, ed è un principio interno, attorno al quale la discettazione operata con metodo laborioso e scientifico non può dare alcun frutto. Pare indubbio che Shaftesbury stia ponendo le basi per dare alla filosofia un nuovo campo d'indagine, per farla diventare una disciplina più vicina alla nozione che di essa avevano gli antichi. Ma di questo si dirà meglio più avanti.

Alla luce di quanto detto, la meditazione, oltre che essere un solitario, e sterile, esercizio di ragionamento, è un cosciente e consapevole espediente retorico per dare forma solenne a certe scritture e conversazioni: è un esercizio, più che della ragione, del potere. Su quest'ultimo nesso occorre ora concentrarsi.

Gravità e forma solenne

Il metodo ha la sua maniera (è anzi esso stesso una delle maniere possibili della scrittura filosofica), ma la sua via retorica non passa per i meandri della persuasione, della suggestione o di una naturale semplicità espressiva. Le sue caratteristiche sono esemplarmente delineate nel *Soliloquio*:

Si è osservato a proposito di questa maniera *metodica* o *scolastica* che [...] benché non vi sia niente di esaltante in questa maniera, è naturalmente potente e *impositiva*, e più di ogni altra, soggioga la mente e ne fortifica le determinazioni. È in virtù di questo genio che si formano nel modo migliore conclusioni stabili e *massime* sicure che, se solidamente costruite e su basi ferme, sono le guide più veloci e migliori verso la sapienza e lo spirito in ogni campo; ma se manchevoli o vacillanti nel più piccolo dettaglio, ci conducono inevitabilmente alle assurdità più grossolane nonché alla pedanteria e alla presunzione più ostinate².

La maniera metodica è “impositiva” (“*commanding*”) e “soggioga la mente” (“*subdues the Mind*”): è nello spirito di questa maniera esercitare un potere sull'intelletto, ed è senz'altro un potere che se, ben esercitato, è fonte di sapienza. Ma esso è formato da dettagli, tutti collegati tra di loro, e la rigida deduzione, se errata, rischia di passare inosservata, in virtù della facilità impositiva di questo stile. Ogni sciocchezza, allora, può essere detta e

¹ Cfr. *Soliloquio*, cit., p. 110 (*Char.*, I, 160).

² *Op. cit.*, p. 109 (*Char.*, I, 160).

sostenuta. Il punto di vera importanza verte dunque attorno ai principi che dominano un tale modello, di cui si gloria soprattutto l'attività scientifica ma che la filosofia del Seicento ha tutt'altro che sdegnato. Lo stile metodico va bene se applicato su "basi ferme" ("on sure ground"); ancora una volta, è la presenza di un certo principio che può dare la giusta direzione alla ricerca, che altrimenti, persa nel proprio metodo, rischia di poter asserire qualunque pedanteria e assurdità. Il principio dirige e indirizza il metodo e ogni sua conclusione, e mai è il punto d'arrivo della ricerca metodica: questo è uno dei nuclei più importanti della filosofia di Shaftesbury, che si regge per l'appunto su principi, quali ad esempio quello finalistico e quello organicistico, che non sono spiegati, ma si raggiungono per intuizione, perché l'uomo li possiede già in sé. L'attacco allo stile metodico ha qui il suo vero significato, e ben lungi dal rifiutare i modi del progresso scientifico, Shaftesbury in realtà pone l'accento sull'importanza di un principio che possa dirigere quel progresso, che altrimenti sarebbe cieco (ed è in questo senso che si potrebbero dire delle sciocchezze).

Se non vi sono dei principi, allora lo stile metodico è lo stile per eccellenza dell'esercizio del potere, che si sostanzia della sua naturale capacità di soggiogare la mente. Esso inoltre è serio e grave, nulla concede a quella parte della mente sollecitata dal sublime o dal comico, la cui strategia retorica è ben diversa perché presuppone e la libertà della mente e la presenza di un tono emotivo che permetta alla mente di sentirsi libera (si vedrà tra poco come l'esercizio dell'impostura vada di pari passo con l'umore melanconico).

Dice Shaftesbury nel *Sensus communis*:

Con il metodo della serietà gli uomini possono essere [...] influenzati e confusi da diversi schemi, sistemi e opinioni, imposti dall'autorità, sì da smarrire qualsiasi norma o nozione del vero. So quale effetto la paura ha sugli animi. So che il terrore può paralizzare la mente, ma non mi pare che il riso sortisca il medesimo effetto. Non posso credere che un ragionamento o un discorso pieno di spirito distrugga l'amore degli uomini per la società, li privi della loro umanità e del loro senso comune¹.

La serietà e gravità hanno una connotazione emotiva ben precisa: nel loro imporsi producono paura, e il terrore paralizza la mente. Shaftesbury rinviene una precisa strategia delle passioni nell'uso del potere: è per questo che alla paura vengono subito contrapposti il riso e lo spirito, che non privano gli uomini di ciò che è a loro più essenziale, ovvero l'umanità, che si concretizza con le nozioni del senso comune (ancora una volta, con ciò

¹ SM, p. 61 (*Char.*, I, 60-61).

che presuppone una orizzontalità egualitaria di posizioni e non concede nulla alle imposizioni)¹.

Ma i motivi ora accennati trovano senz'altro espressione piena, assieme con l'importante tematizzazione del ridicolo, nella *Lettera sull'entusiasmo*, da cui occorre citare più diffusamente:

Dove lo spirito di casta, la corruzione dei grandi, o qualunque altra causa, sono così potenti da limitare anche in parte la libertà di critica, la sua benefica efficacia sulla società va distrutta. Non può esservi critica del costume spregiudicata ed imparziale dove una certa parte del costume nazionale è posta fuori causa, e non solo considerata intoccabile da parte della critica, ma persino adulata con raffinatissima tecnica. Soltanto in un paese libero come il nostro l'impostura non gode privilegi, e non può schivare la persecuzione che l'insegue sotto ogni forma o camuffamento, non essendo protetta né da una corte, né dalla prepotenza nobiliare, né dall'iniquità d'una Chiesa. [...]. Qualunque opinione abbia a sorgere, se è innaturale non regge: e il ridicolo, anche se inizialmente mal diretto, alla fine va a colpire nel segno. [...]. Oh, diciamo, certi argomenti sono troppo seri! Forse è così; ma guardiamo prima se sono davvero seri o no, perché, nel modo in cui noi li concepiamo, possono apparire assai gravi ed importanti soltanto alla nostra fantasia, ed essere in realtà futili e nulli. La *gravità* è un ingrediente essenziale dell'impostura. Non solo ci maschera le altre cose, ma è capace perfino di dissimulare se stessa. [...]. L'importante è distinguere la vera dalla falsa serietà: per riuscirvi, dobbiamo aver sempre presente dentro di noi la regola, e applicarla liberamente non solo a ciò che ci circonda, ma anche a noi stessi. Se per disavventura perdiamo la nostra misura interiore, perderemo ben presto la misura di tutto il resto. [...]. Ora, esiste al mondo altra regola o misura oltre quella che ci insegna a esaminare il verace carattere delle cose, a distinguere quelle serie da quelle ridicole? E come si può riuscire in quest'intento, se non esponendole al cimento del ridicolo, per vedere se lo tollerano? Ma se paventiamo di applicare questa regola a tutte le cose, che cos'altro potrà garantirci dall'universale impostura del formalismo? Se cediamo al formalismo in un sol punto, esso potrà dominarci a suo arbitrio in tutto il resto. [...]. Le opinioni più ridicole, così come le mode e i gusti, sono tenute in piedi dalla solennità; e [...] certe concezioni formalistiche, scaturite probabilmente da cattivo umore e dettate da una cupa tristezza, possono essere dissipate soltanto da una moderata allegrezza, da un modo di pensare più agevole e gradevole².

L'impostura è finalizzata al potere perché è manipolata e creata dai suoi esponenti, e la sua caratteristica, dovendo far presa sulle masse e dovendo quindi giocare su un piano emozionale la propria partita, è quella di scegliere una *forma* prima ancora di un *contenuto*: essa è grave, è seria, è solenne. Rivelare l'impostura per la sua forma e non per i suoi contenuti ideologici è un'abile mossa filosofica, in quanto è da porre al vaglio non il suo contenuto di verità ma la sua forma. La strategia di Shaftesbury prevede la riproposizione del concetto in forma ironica, lieve e deformata attraverso la sua ridicolizzazione³. Operare

¹ Dice acutamente Jaffro che “la parade méthodique est le style propre à qui prétend se faire maître et possesseur du sens commun” (cfr. L. Jaffro, *Éthique de la communication et art d'écrire. Shaftesbury et les Lumières anglaises*, cit., p. 219).

² *SM*, pp. 7-9 (*Char.*, I, 7-9).

³ La prova del ridicolo fu uno degli argomenti che suscitò maggiore dibattito al tempo di Shaftesbury. Leibniz ne disapprovava l'uso in materia religiosa, mentre toccherà a Jean Le Clerc rispondere alle critiche sulle pagine della sua “Bibliothèque”, chiarendo senza fraintendimenti il significato della prova del ridicolo

in questa maniera equivale a fare appello al senso comune che tutti gli uomini possiedono, quella sana ragione che può essere imbavagliata solo dal terrore che la forma solenne incute nel popolo. Questo secondo livello implica un altro strumento critico analogo all'ironia, quello del *ridicolo*, che porta a svelare le imposture.

Tutta la teoria del ridicolo poggia sulla possibilità per l'uomo di dare giudizi innaturali e di travestirli con abiti solenni e gravi. Tradizionalmente, ciò che è solenne raramente è oggetto di libera critica: ma in una società libera nulla può e deve sfuggire alla possibilità della critica, o meglio ancora alla possibilità di essere esposto al ridicolo: questo perché ciò che è innaturale risiede proprio nelle formalizzazioni solenni, e di conseguenza ciò che può colpire è la nostra immaginazione e non la ragione. Il ridicolo, è vero, non è propriamente una prova della verità; esso, più che altro, è la prova della naturalità di un concetto. Esiste, dice Shaftesbury, una serietà vera e una falsa: non parla del contenuto di un'asserzione, ma della sua forma, della misura; la prova del ridicolo è una prova della misura di qualcosa, e la misura non è arbitraria perché risiede naturalmente dentro di noi. Per questo Shaftesbury scrive, nel passo citato, che prima di applicarlo alle cose esterne, il ridicolo dobbiamo applicarlo a noi; egli ci dice che occorre ritrovare la naturalità dei nostri principi, perché questi danno la misura, l'unica vera, che non deve essere persa. In questo progetto rientra anche l'aver cura delle proprie opinioni, formarle in maniera autonoma e riuscire a conservarle al di là degli stimoli a noi esterni: tutto ciò è nel *Soliloquy* il fine dell'attività filosofica. Ma la formazione delle proprie opinioni non è statica e acquisibile una volta per tutte, bensì intimamente realizzabile solo dinamicamente ponendosi in maniera critica di fronte a se stessi e di fronte alla società che fornisce le proprie opinioni ufficiali. Nelle opinioni ciò che rimane stabile è la forma armonica ed equilibrata delle stesse, non il loro contenuto specifico: in esse dovrebbe risiedere una forma di equilibrio la cui qualità possa risultare completamente estetica nel senso della forma equilibrata, e la pietra di paragone di questo equilibrio si ritrova solo e unicamente nella semplicità della natura, la cui possibilità di percezione è parimenti presente in tutti gli uomini, anche se non

(in particolare occorre ricordare come Shaftesbury non parli mai di *test of truth*, ma di *test of ridicule*, non intendendo quindi fare del ridicolo lo strumento proprio per il raggiungimento di ogni verità, ma solo uno strumento per svelare le imposture: cfr. *Char.*, I, 7-8). Su questo argomento, cfr. l'interessante e informato articolo di L. Simonutti, *Shaftesbury e la bibliothèque Choisie*, "Giornale critico della filosofia italiana", 2 (1987), pp. 235-281 (in particolare il paragrafo 2). Altre utili esposizioni della dottrina del ridicolo in L. Zani, *L'etica di Lord Shaftesbury*, Marzorati, Milano 1954 (cap. VII) e R. L. Brett, *The Third Earl of Shaftesbury. A study in Eighteenth-Century Literary Theory*, Hutchison's University Library, London 1951 (cap. VIII).

in tutti propriamente sviluppata (verrà sviluppata nella seconda parte la differenza tra “innato” e “connaturale”). Che il discorso di Shaftesbury verta sempre su un piano formale è confermato dalle qualità che egli elenca, in una pagina della *Lettera sull'entusiasmo*¹, relative alla possibilità di rinvenire l'innaturale nelle cose: “equilibrio di pensiero, proprietà di stile, finezza di modi, buona educazione, gentilezza”: è qui in ballo un ideale di *politeness*² che sul concetto di giusta misura gioca tutta la propria credibilità. Una giusta misura però mai scontata, ma sempre frutto di una ricerca la cui direzione è orientata da principi che di certo sono naturali, ma non del tutto ovvi.

In questo ambito si pone la prova del ridicolo come prova per stabilire la presenza dell'impostura. Il ridicolo priva l'impostura della sua strategia di potere e non implica l'uso di una ragione particolarmente raffinata ed esercitata per scorgere le tare dei concetti. In tal senso, il ridicolo si rivela il metodo più democratico per scorgere le storture del potere. Se l'opinione non regge il ridicolo allora essa è innaturale. Shaftesbury non pone la questione in termini di vero/falso, ma in quelli di naturale/innaturale, e la verità è nell'armonia naturale che le cose del mondo hanno con la ragione, in particolare con quella ragione che può intendere i principi che governano l'organismo del cosmo: in questo senso il ridicolo è sfruttabile a livello universale, da chiunque. Si scorge chiaramente, allo stato di queste considerazioni, quanto l'impianto gnoseologico e metafisico, l'idea della naturalità della ragione e il rapporto immediato col mondo che hanno gli uomini, sia importante per penetrare appieno in quella parte della filosofia shaftesburiana più coinvolta nella contemporaneità e nel dibattito sulla libertà dell'uomo e le forme del potere politico o religioso. La critica colpisce ciò che rende falsamente o veramente seria un'opinione, cioè la sua forma, e questo perché la serietà sincera e genuina regge perfettamente il paragone del ridicolo, perché non è solo forma in quanto tale, ma *presenza* nel mondo *in quanto forma*. Il dinamismo trasparente che regola il rapporto tra soggetto e mondo si rivela qui ancora una volta: la prova del ridicolo risiede nell'interiorità, nell'aver “sempre presente dentro di noi la regola”³, ed è per questo che non bisogna perdere la misura interiore, mediante un controllo preventivo, critico, dei nostri umori, al fine di non perdere la misura di tutto. Esiste un equilibrio dato il quale si può giudicare, tolto il quale si distorce tutto: è

¹ *SM*, p. 7 (*Char.*, I, 7).

² Sul tema della *politeness*, cfr. L. E. Klein, *Shaftesbury and the Culture of Politeness*, CUP, Cambridge 1994.

³ Cfr. la *Lettera sull'entusiasmo*, in *SM*, p. 8 (*Char.*, I, 8).

in questo senso che rischiamo noi stessi di diventare ridicoli applicando malamente il ridicolo.

Outward e inward vivono in Shaftesbury un rapporto diretto basato sulla naturalità di entrambi, un rapporto di trasparenza che però si evolve dinamicamente, mediante la prova di sé (non sempre il nostro stato d'animo ci consente di giudicare rettamente) e il vaglio del mondo, costantemente e incessantemente. L'importante è, da parte del soggetto, che non si rinunci al diritto di giudicare, e di applicare il ridicolo a tutto: "se paventiamo di applicare questa regola a tutte le cose, che cos'altro potrà garantirci dall'universale impostura del formalismo? Se cediamo al formalismo in un sol punto, esso potrà dominarci a suo arbitrio in tutto il resto"¹: il rigido deduttivismo che permea la filosofia moderna fa sì che, vinto un punto, il resto non sia che una conseguenza di quella prima vittoria. Diventa allora fondamentale sottoporre tutto alla prova del ridicolo, per evitare che i formalisti, che, si vedrà meglio dopo, tengono fuori il mondo dalla filosofia, riescano a imporre la propria metodologia filosofica.

Spezzare il discorso deduttivo ha una prima motivazione riguardante la noia che i lunghi e laboriosi discorsi suscitano, ma ha una validità di fondo solo se, a un secondo livello, sulla intuizione si basa una precisa gnoseologia che riesca a concepire la verità anche e soprattutto al di là del più rigido deduttivismo, e questo spinge la filosofia shaftesburiana verso la tematizzazione di concetti naturali presenti nella mente e che consentono un approccio immediato al mondo esterno. Inoltre, la frammentazione della catena deduttiva impedisce alla stessa di giungere alle estreme e più pericolose conseguenze che *in nuce* possiede in quanto formale.

Nei termini poco fa adoperati, il ridicolo può definirsi un vero e proprio criterio estetico delle verità, proprio in quanto critica della forma, dell'apparenza di un concetto, e la facoltà che gli corrisponde è lo *humour* che dà a ogni conversazione la sua necessaria leggerezza e che consente una efficace applicazione del ridicolo. Dal momento che il ridicolo mira a evidenziare lo sproporzionato di una teoria, lo *humour* è la migliore facoltà che possa corrispondergli perché non appesantisce gli umori appiattendoli come farebbe l'umore melanconico, ma li esalta: l'esaltazione delle proprietà interiori permette di avere quella essenziale forma di equilibrio interno che valorizza il ridicolo rendendolo efficace: un umore depresso è già di per sé distorto, e quindi non può applicare un metodo il cui fine

¹ *Ibid.*

è la valorizzazione della capacità attiva dell'essere umano. Dice Shaftesbury nella *Lettera sull'entusiasmo* che “v'è una melanconia che accompagna ogni entusiasmo: si tratti d'amore o di religione – vi è infatti dell'entusiasmo in entrambi – nulla può porre un freno ai crescenti misfatti dell'uno e dell'altra, finché la melanconia non sia scacciata, e lo spirito non diventi libero di prestare ascolto a tutto ciò che si può dire contro il ridicolo implicito in siffatti parossismi”¹. La melanconia è una forma di oppressione depressiva dello spirito, che viene privato delle facoltà percettive, critiche ed emotive, e quindi è preda facile degli eccessi che l'amore e la religione possono comportare, soprattutto nell'amplificazione dell'intolleranza. L'eccesso presente nel corpo deve essere espulso, la melanconia eliminata, e non attraverso la repressione, cosa che avrebbe esiti ben peggiori, ma attraverso il libero sfogo di questi umori: l'uso della satira rientra proprio in questa strategia, e nel *Sensus communis* il motto di spirito è il protagonista dell'opera, proprio per la capacità liberatoria che possiede come prodotto di *wit* e *humour*².

Il connubio che associa amore e religione si ripropone, per certi versi, in un interessante parallelismo che Shaftesbury descrive, nella lettera a lord Somers del 20 ottobre 1705 (è l'epistola dedicatoria che accompagna *The Sociable Enthusiast*), tra il potere del clero e il potere delle donne, tra *effeminacy* e *superstition*:

The same Zeal that made the Priesthood absolute over Men's Souls, made the Sex as powerfull over their Understandings. Posterity pays for this: for since Ladies have had to do out of their Chambers, and Priests out of their Temples, Philosophy has gone to wreck, and there has been sad Havoc among the Men of sence [*sic*]. [...]. Effeminacy & Superstition are twin Passions: and Philosophy (their common Foe) being sett aside, they play their Tricks alike upon Mankind. [...] / This is Human Nature. This is what we must all come to, if we take no more care of our Selves, to gett better Notions of Things, a truer Tast & more settl'd Opinions than such as are palm'd upon us by Fashion or Authority. [...]. A great deal must go to make an Opinion *our own* & free it from Affectation & Dependency. Formalitys, Poms, and Ceremonies must be broken through, Prejudices torn off, and Truth strip'd as naked as ever she was born. Religion & Gallantry have been wonderfully drest up in latter days: Tho' Antients were very scanty in the first and so impolite as to know nothing of the latter. No wonder indeed since they stuck to simple Nature, which has been improv'd so much since their time. For Christianity is super-naturall Religion: & Gallantry super-naturall Love³.

¹ *SM*, p. 9 (*Char.*, I, 9).

² “Lo scopo di Shaftesbury”, scrive giustamente Paola Zanardi, “è quello di mostrare come lo stato fisico e mentale di ogni uomo sia la condizione della sua visione del mondo ed anche del genere di religione che professa”; lo *humour*, così, può essere ambivalente: “nell'uomo esiste la possibilità di creare due generi di connessioni: una virtuosa, costituita dal ‘good humour’, dalla serenità d'animo - generata dall'equilibrio degli umori - e dal teismo; l'altro vizioso, formato dall'‘ill humour’, dalla paura, dalla melanconia religiosa, o superstizione” (cfr. P. Zanardi, *Il terzo conte di Shaftesbury: dalla melanconia all'entusiasmo*, “I castelli di Yale – Quaderni di filosofia”, 2 (1997), pp. 45-64: 51).

³ PRO 30/24/22/4 ff 285r - 286v (cfr. *The Life, Unpublished Letters and Philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury*, edited by B. Rand, Swan Sonnenschein, London 1900, pp. 337-338).

L'interesse del passo risiede soprattutto sul costante parallelismo tra due passioni apparentemente diverse, ma il cui effetto si evidenzia nel dominio dell'uomo, e meglio ancora nel dominio della parte attiva, giudicante, razionale, dell'uomo. Shaftesbury accosta *priesthood* e *sex, effeminacy* e *superstition, fashion* e *authority, religion* e *gallantry, super-natural religion* e *super-natural love*: non mi pare che tutto ciò sia da leggere come un attacco a due categorie particolari verso le quali, per svariate ragioni, Shaftesbury potesse nutrire un certo astio. Il punto è che si delineano, in quelle particolari categorie di persone, delle strategie di potere che mirano a impossessarsi della mente dell'uomo attraverso una passione soggiogante. La passione in questione, chiaramente delineata per un verso come potere erotico e per l'altro come potere superstizioso, vive in realtà di un uso delle forme più che dei contenuti: il vero nodo è costituito dall'accento posto da Shaftesbury sul potere delle forme, sull'apparato di *formalities, pomps* e *ceremonies* che deve essere distrutto. Shaftesbury sta parlando di un impero dell'esteriorità, di un dominio dell'apparato formale per cui tutto diventa *fashion* e conseguentemente *authority*; anzi, l'autorità ormai non ha altri mezzi per imporsi se non quelli che mirano a dominare la parte passiva dell'uomo, quella soggiogabile "sensualmente", terreno fertile per il formarsi dei pregiudizi¹. Torna chiaro così come assuma importanza la capacità per l'uomo di formarsi *a truer taste*: se il potere viene esercitato attraverso l'arte sottile dell'apparato cerimonioso, allora è attraverso la possibilità di far proprio un gusto più autentico, più conforme a verità, che si può combattere contro questa strategia. La verità qui è da intendersi nel senso della naturalità: è per questo che la verità deve essere nuda come quando è nata, ed è nella naturalità della nozione di verità che si trova l'antidoto ai camuffamenti dell'impostura. Questa naturalità, inoltre, è da cercarsi per una via tutta personale, non deve subire alcuna influenza esterna e deve scaturire dalla nostra interiorità, perché in essa sono da ritrovarsi i principi a noi

¹ L'importanza strategica di diffondere un certo modo di "sentire", e di affermarsi quindi attraverso i canali di ciò che potremmo definire "estetico" (in quanto direttamente connessi con le varie sensibilità dell'individuo), è cosa che Shaftesbury descrive più volte, e che in tempi più recenti, con riferimento alla società contemporanea, è stata analizzata da Mario Perniola in *Del sentire*, Einaudi, Torino 2002². Il filosofo usa il termine di "sensologia" per indicare una forma di "socializzazione estetica" che è portatrice di un sapere "ricalcato, riecheggiato, ricopiato" (p. 21). Sarebbe senz'altro interessante approfondire alcuni concetti di Shaftesbury alla luce di questa concezione di "sensologia", a maggior ragione se si considera che il discorso di Perniola pare più affine a quello di Shaftesbury di quanto l'autore stesso non pensi: l'importanza delle passioni, dell'essere autore "privato" privilegiando la scrittura come mezzo di espressione (pp. 74-75), l'ironia socratica come unico modo che, in quanto "farsi sentire", si oppone al "già sentito" della sensologia e al suo totalitarismo (p. 116), sono tutti temi rinvenibili in Shaftesbury e assimilabili senz'altro a un'interpretazione che li pone come momenti dialettici e di reazione a certe imperanti forme culturali che prescindono del tutto dall'autenticità dell'esperienza dell'individuo.

connaturati; l'opinione che ci formiamo deve essere *our own*, e libera da *dependency* e *affectation*. È solo da questa libera opinione interiore che può scaturire una libertà collettiva, che a sua volta si formerà dal confronto di tutte le opinioni: il gusto è plasticamente dinamico, si adegua e si forma su modelli adattandosi sempre ai tempi, pur partendo dalla naturalità di taluni principi: è con questa dialettica che si risolve la dialettica uomo-società in Shaftesbury. Raggiunta la *simple nature*, sarà evidente l'assurdità di una religione super-naturale e di un amore super-naturale: assurdità fatta di eccessi e di passioni esagerate, egoistiche e impositive; ciò che è *sopra* la natura rende l'uomo schiavo, ciò che è *nella* natura lo libera e anzi ne evidenzia l'intima appartenenza a una comunità, sprigionando quell'affetto sociale che gli è naturale.

Filosofia vecchia e nuova

Shaftesbury parla della filosofia del suo tempo come della filosofia degli alchimisti¹, perché ciò che pare essere la principale occupazione filosofica è la smania bizzarra “di conoscere l'arcano artificio con cui la natura crea tutte le cose”. Ciò che gli alchimisti vogliono ottenere con la pratica, i filosofi lo vogliono col pensiero speculativo; si trova affascinante tutto ciò che non pone dubbi, e infatti ragionare per dubbi e questioni è contrario ai gusti del tempo, perché tutti sono smaniosi di prender partito, di aggrapparsi alla prima convinzione utile, “la semplice affermazione è più consona ai nostri costumi”: ciò spiega la superficialità e il conseguente dogmatismo in filosofia. La filosofia deduttiva, che impedisce l'uso corretto di quelle idee naturalmente connesse nell'uomo perché sostanzialmente le nega, è perfettamente funzionale a questa filosofia alchemica, che, si badi bene, è rifiutata non tanto per la volontà di spiegare tutti i meccanismi del mondo, ma perché vuole farlo tenendo da parte il mondo stesso. Shaftesbury dice infatti che, per controbattere i rigidi indagatori della filosofia moderna è stato costretto a partire dall'ipotesi che il mondo non esistesse, mediante una via interiore basata sulle sole percezioni, fantasie e opinioni, ma “è forse meno faticoso impastare mattoni senza forme che non dimostrare la morale senza il mondo”².

¹ Cfr. *I Moralisti*, in *SM*, p. 205 e ss. (*Char.*, II, 108).

² Cfr. *Riflessioni miscellanee*, in *SM*, p. 420 (*Char.*, III, 129).

In tal senso nella seconda miscellanea si delinea finalmente il passaggio dalla “terra incognita” al mondo visibile, e ci si lascia dietro le “deserte regioni e filosofiche ombre” percorse da ingegni sottili e acutissimi che, filosofando in questo modo, sono definiti lunari: prediligono l’oscurità al limpido e visibile mondo esterno “non permettendoci di conoscere se non ciò che noi possiamo dimostrare con metodo rigoroso e formale”¹.

Esiste, evidentemente, un mondo che non può essere sottoposto alle stesse regole della fisica e della matematica con le quali si cerca di descrivere il mondo fisico, è un mondo che ha bisogno di altre regole e diversi principi, perché rinvia direttamente all’uomo e alla sua interiorità. È questo il punto di opposizione forte: la filosofia formale, che della perfetta forma sillogistica si sostanzia come di un inattaccabile paradigma della verità, è inutile perché si priva del mondo esterno, ne vuole fare a meno, ed è pericolosa perché ha una forte vocazione all’autosufficienza: essa basta (o lo ambisce) a se stessa, mediante la costruzione di sistemi filosofici che trovano vita e nutrimento in se stessi anziché nel mondo esterno. In tal senso è significativa l’affermazione del *Soliloquy* per cui il detto terenziano *faciunt nae intellegendo ut nihil intellegant* è da applicarsi alla logica, ai principi, alle forme e ai rudimenti della scienza così come sono codificati in certe scuole letterarie e scientifiche².

La codificazione dei principi, arbitrariamente scelti perché privi del rapporto col mondo, attraverso la logica diventa scienza che si riferisce a se stessa, forse anche perfettamente funzionante e coerente, ma che della vita, il vero fine della filosofia, ha fatto del tutto a meno. La pericolosità di siffatti metodi consiste nella possibilità che si offre all’abile “formalista”, a partire da alcuni principi, di dedurre qualunque cosa. In particolare, la rigida deduzione si è messa al servizio di un modello rigidamente meccanico del mondo, che svelandosi unicamente per nessi di causa-effetto e negando ogni forma di finalismo, diviene a sua volta autosufficiente rispetto a una qualunque divinità, a un riferimento “altro” che abbia valore per la comprensione del mondo stesso. Indubbio che i referenti polemici più immediati siano Hobbes e Spinoza, per quanto la posizione di quest’ultimo sia più complessa per via della chiara influenza che ha esercitato su Shaftesbury, in particolare nell’ambito della classificazione degli affetti.

¹ *Ibid.*

² Cfr. Shaftesbury, *Soliloquio*, cit., p. 158 (*Char.*, I, 206).

Spinoza, un'influenza scomoda

Il tema dell'impostura, specie nelle sue connessioni con la politica, scaturisce senz'altro, alla fine del Seicento, dalla diffusione del *Trattato teologico-politico* e, poco dopo, con la pubblicazione postuma dell'*Etica*, dalla teoria metafisica che ad esso sottende.

Shaftesbury ha praticato diversi filosofi, contemporanei e classici, e molto su ognuno di questi rapporti è stato detto. La scelta di puntualizzare il suo legame con Spinoza nasce anche dal fatto che su tale legame, a parte qualche fugace accenno, invece poco è stato detto. Shaftesbury non lo ha mai nominato nelle sue opere¹, e quando attacca la filosofia sistematica e il suo metodo arido ed eccessivamente formale, nomina solo Locke, Cartesio e Hobbes (ovviamente con varie sfumature critiche, specialmente per Hobbes), prediligendo sempre e comunque le citazioni da autori classici latini e greci. Shaftesbury evita così stranamente un riferimento polemico a Spinoza, il filosofo che forse più di tutti si avvicinava a incarnare il suo ideale bersaglio critico.

Non è in realtà difficile intuire che nelle opere di Shaftesbury echeggia chiaramente Spinoza, e chi ha parlato di panteismo per la filosofia di Shaftesbury², non ha mancato di fare riferimento anche al filosofo olandese. L'assenza del nome di Spinoza si spiega probabilmente col fatto che Shaftesbury, pur riconoscendo di avere dei debiti culturali nei

¹ In realtà, in un passaggio scritto per la revisione dei *Moralisti*, Shaftesbury cita, tra quelli aborriti, tre progetti metafisici in particolare, e cioè quelli di Spinoza, Descartes e Locke (PRO 30/24/26/6 ff 32r – 33v). Il passaggio, però, non verrà mai incluso nella versione definitiva.

² Nella sterminata bibliografia su Shaftesbury l'opinione certamente più accreditata è quella che vede in Shaftesbury un panteista a tutti gli effetti. Le tre posizioni che comunque riassumono i diversi punti di vista sono quella del Toole (cfr. R. Toole, *Shaftesbury on God and his Relationship to the World*, "International Studies in Philosophy", vol. 8 (1976), pp. 81-100) che parla di Shaftesbury come di un panteista segretamente spinoziano; quella più equilibrata del Garin, che nel suo *L'Illuminismo inglese. I moralisti*, Bocca, Milano 1942, vede in Shaftesbury più suggestioni emotive panteistiche che un panteismo compiutamente teorizzato, e quella del Brett, che nega si possa parlare di panteismo per Shaftesbury (cfr. R. L. Brett, *The third Earl of Shaftesbury. A Study in Eighteenth-Century Literary Theory*, Hutchison's University Library, London 1951). Aggiungo inoltre, per originalità e acutezza, la posizione del Grean, per cui "though God is found in Nature, He is always more than Nature. This is 'pantheism' rather than 'pantheism'" (cfr. S. Grean, *Shaftesbury's Philosophy of Religion and Ethics: a Study in Enthusiasm*, Ohio University Press, Athens 1967, p. 66). Molto interessante è che l'ambiguità di Shaftesbury in tema di panteismo è genuina perché, oltre che nelle opere pubblicate, anche nei taccuini privati è sempre presente l'oscillazione tra la concezione di una divinità trascendente e quella di una natura vivente, per così dire, divinizzata. Si vedano le seguenti parole tratte da un opuscolo inedito di appunti privati, presente negli *Shaftesbury Papers*: "Eternally Parent of Men & all things, the Spirit, Life & Power of the Univers: from Whome all Order Harmony & Beauty [...]: in Whome everything exists: and by whome all things are sustain'd & ruled, so as to hold One Order, to concurr in One, and in their Variety of operations to make one Complete & Perfect Whole. [...]. Since by thy Will I was made a Creature capable thus to know & contemplate Thee; lett it bee my Thought & Study how to Follow Thee [...]" (PRO 30/24/26/7 f 8r).

suoi confronti, aveva una posizione sociale che gli impediva di esprimere chiaramente un giudizio su Spinoza anche solo in minima parte positivo. La situazione culturale e politica era infatti del tutto particolare. Shaftesbury, dal 1695 al 1702, è impegnato in politica e quindi è esposto alle accuse dei suoi avversari; della sua cautela sono testimonianza due lettere a Lord Somers, una (del giugno 1709) in cui teme che questi venga accusato pubblicamente di intrattenere un carteggio con lo Shaftesbury autore della *Lettera sull'entusiasmo*, e quindi *enemy of the Church*, e un'altra (maggio 1710) in cui parla di quanto nelle lettere ad amici si possa essere più liberi rispetto a quello che viene pubblicato¹. Ancora, pur essendo Shaftesbury vicino ai deisti (le sue teorie sono un momento importante del deismo inglese), egli fa molta attenzione a non definirsi tale, insistendo sulla parola *teismo*. La spiegazione è semplice: nel 1683 Charles Blount, autore di uno dei primi trattati deisti, gli *Oracles of Reason*, pubblica anonimamente una libera traduzione del capitolo VI del *Trattato Teologico-Politico*, nel suo *Miracles, No Violation of the Laws of Nature* (London 1683); nell'accesa risposta di Thomas Browne, esponente del clero inglese, dal titolo *Miracles Work's Above and Contrary to Nature: or, an Answer to a late Translation out of Spinoza's Tractatus Theologico-Politicus, Mr. Hobb's Leviathan, &c.* (London 1683), si dice al paragrafo 2 che il sesto capitolo dell'opera spinoziana è stato scelto *to instill the Principles of Deisme or Atheisme into the minds of his readers*. Come si vede, deismo e ateismo sono accostati senza fare troppe differenze, e pochi anni prima lo stesso Cudworth, nella prefazione al *True Intellectual System of Universe*, opponeva il teismo al blocco panteismo-deismo.

In effetti, senza tante sottigliezze filologiche, l'influsso di Spinoza su Shaftesbury viene generalmente ridotto al tema del panteismo. Questo non è un corretto metodo d'indagine, perché parte esplicitamente o implicitamente da una definizione di panteismo che non esiste, ma che assume per ogni filosofo una propria peculiarità e vive di suggestioni e sfaccettature che è possibile indagare solo riscoprendo il reale valore del testo e della lettera, evitando definizioni sommarie di concetti che in genere sono gli storici a usare per propria comodità².

¹ *Life, Unpublished Letters*,..., cit., p. 400 e p. 420.

² Mi riferisco al già citato articolo del Toole, che dà una generica definizione di panteismo e di deismo cercando poi di far collimare le teorie shaftesburiane con le proprie definizioni, arguendo infine che, essendo Shaftesbury panteista e deista, e derivando il panteismo e il deismo da Spinoza, allora Shaftesbury era uno spinoziano convinto.

Partendo invece dal testo shaftesburiano, il rapporto Shaftesbury-Spinoza vive sostanzialmente di due momenti importanti ma intimamente diversi per intensità e valore.

Il primo approccio di Shaftesbury a Spinoza lo si trova già nella sua prima opera giovanile (pubblicata abusivamente dal Toland nel 1699, ripubblicata con delle variazioni nelle *Characteristics*), l'*Inquiry concerning Virtue, or Merit*, che risente senz'altro anche del primo soggiorno di Shaftesbury in Olanda, caduto nel 1698-1699, durante il quale ebbe contatti con Pierre Bayle e Jean Le Clerc.

Nell'*Inquiry* troviamo, intorno al tema forte della separazione della religione dalla virtù, al fine di scoprire la reale essenza di quest'ultima (e conseguentemente denunciare le imposture che dalla religione possono derivare), una esposizione geometrizzante delle passioni e una fenomenologia degli affetti che segue molto da vicino sia Cartesio sia Spinoza. Il Robertson¹, nell'ansia di cercare continui contatti con Spinoza, riconduce molti passi dell'*Inquiry* all'*Ethica*, con un'operazione in parte eccessiva e discutibile, ma ne tralascia alcuni di grande importanza per capire il senso di questa prima assimilazione spinoziana da parte di Shaftesbury.

Shaftesbury sostiene nel *Saggio sulla virtù* che alcune persone considerate atee praticano in realtà le norme della morale, e agiscono con intenti così puri e con tale affetto verso l'umanità, da poter essere considerate virtuose²; è infatti vero, dice alcune pagine dopo, che l'ateismo non ha influenza nel far sorgere una falsa opinione del giusto e dell'ingiusto³. La possibilità del nesso ateismo-virtù, apparentemente contraddittorio, se pure è una conseguenza logica dello sforzo shaftesburiano di separare la funzione della religione da quelle che sono le caratteristiche più intime (e in tal senso autonome) della virtù, posta invece com'è in apertura del trattato, suona più come un dato di fatto, un'acquisizione dell'esperienza: non è una possibilità virtuale dello spirito, ma una premessa da cui partire perché di fatto esiste; e allora, in tal senso, è un richiamo all'esistenza di un "ateo virtuoso", che come ben si sa è la celebre definizione di Spinoza che dà Bayle (da Shaftesbury conosciuto proprio in quegli anni).

¹ Cfr. le note e la prefazione dell'edizione da lui curata di A. E. of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, edited, with an introduction and notes, by John M. Robertson, 2 voll., Peter Smith, Gloucester 1963.

² *SM*, p. 97 (*Char.*, II, 4).

³ *SM.*, p. 123 (*Char.*, II, 27).

La figura di Spinoza non esiste nel *Saggio* solo come *exemplum* della concreta possibilità di una virtù che prescindendo dalla fede in un dio, ma anche a livello teorico, su almeno un paio di idee centrali dell'opera di Shaftesbury, e come suggestione metodologica, come mostrerò tra poco.

Tralasciando alcuni eccessi del Robertson, per il quale, stabilita l'impossibilità che a diciotto anni si possa scrivere qualcosa che influenzi l'Europa per oltre un secolo, deduce, riferendosi ovviamente a Shaftesbury, che *is morally certain that his main ideas were given him*, ed è un dato di fatto quindi che queste idee sono *all explicit or implicit in Spinoza* (p. XXXII della sua introduzione alle *Characteristics*), è possibile stabilire che Shaftesbury fu certamente suggestionato in gioventù dalla struttura esterna del filosofare spinoziano, dal suo porsi in forma geometrica, dalla possibilità di raggiungere certezze anche nell'ambito morale.

Parlando dello stimolo alla virtù che la fede teistica può dare, Shaftesbury parla di questa affermazione come di una "proposizione" forse eccessivamente filosofica¹; dopo questo vago e timido accenno al fatto che le sue affermazioni possano essere considerate delle *proposizioni*, tornano accenti spinoziani quando parla della "connessione e struttura delle passioni che costituiscono l'animo umano", di "mutue relazioni e risposdenze" che possono essere intese da chiunque studi questa anatomia interiore². Infine, con maggior forza, troviamo che "l'ordine o simmetria dell'animo non è di per sé meno esatta e precisa di quella del corpo"³. Con questa affermazione non si vuole solo stabilire la certezza scientifica che si può raggiungere nello studio dell'affettività umana (e qui Shaftesbury è ovviamente memore anche di Cartesio, l'altro grande teorico delle passioni), ma quasi arieggiare quell'*ordo et connexio rerum* coincidente con l'*ordo et connexio idearum* che Spinoza aveva teorizzato nell'*Ethica*. Sia chiaro, si tratta qui di suggestioni derivanti o da una lettura diretta di Spinoza o da discussioni verosimilmente tenute con Bayle, suggestioni che a un livello profondo della teoria shaftesburiana non hanno reale importanza (il parallelismo spinoziano, presente o no in questo passo, non gioca comunque un ruolo teorico nel *Saggio*). Ma che siano suggestioni reali lo testimonia la *Conclusione* del *Saggio*, ignorata dal Robertson, come anche le precedenti citazioni, in cui Shaftesbury, volendo riassumere, dice di aver "enumerato tutti gli elementi particolari dai quali, - a mo' di

¹ *SM*, p. 137 (*Char.*, II, 41).

² *SM*, p. 144 (*Char.*, II, 48).

³ *SM*, p. 145 (*Char.*, II, 48).

somma o di sottrazione - il totale della felicità risulta accresciuto o diminuito. Se in questo schema di matematica morale non v'è alcuna eccezione, si potrà dire che l'argomento trattato ha raggiunto un'evidenza così perfetta come quella delle dimostrazioni matematiche", e ancora, poco dopo, che nell'organismo "l'indebolimento d'una singola parte causa immediatamente il disordine e la rovina delle altre parti e del tutto, guastando l'equilibrio e la connessione necessaria degli affetti"¹. Chi abbia un minimo di dimestichezza con l'*Ethica*, non potrà non ricollegare ad essa questo modo espressivo, questa volontà di trattare matematicamente, "come se fosse questione di linee, di superfici o di corpi"², anche il mondo delle passioni. La matematica morale era per l'appunto l'obiettivo di Spinoza, ma ancora una volta questo intendimento metodologico non assume in Shaftesbury proposte o svolte teoriche importanti, non viene a concretizzarsi in una filosofia diversa proprio in virtù di un metodo d'indagine siffatto.

In altri luoghi, però, Spinoza è ben più di una suggestione. All'inizio della parte seconda del *Saggio sulla virtù*, Shaftesbury sostiene che

ciascuna creatura ha un proprio interesse e bene particolare (*private good and interest of his own*), che la natura la induce a ricercare, [...], entro i limiti del suo essere. Sappiamo che per ogni creatura possono esservi uno stato buono e uno cattivo, e che quello buono è favorito dalla natura e bramosamente agognato dalla creatura stessa. Essendovi dunque in ogni creatura un determinato interesse o bene, dev'esservi anche un determinato fine, verso il quale ogni singolo elemento di essa deve naturalmente tendere. Se tra i suoi appetiti, passioni o affetti ve n'è qualcuno che non tende a tale fine, ma ne ripugna, dobbiamo necessariamente riconoscere che è una tendenza nociva. In tal modo la creatura nuoce a se stessa come nuoce alle altre³.

Sappiamo così che ogni essere ha un bene particolare o individuale che (1) non è in contrasto con la natura e (2) è limitato solo dall'essere, cioè dalle potenzialità del soggetto in questione. La conseguenza di (1) è che la natura favorisce lo stato buono dell'essere, che è cercato anche dall'essere stesso in quanto suo bene particolare; ma la natura composita delle passioni fa sì che l'essere possa non cercare tale fine, ma avere una "tendenza nociva". Il fine che la natura incoraggia in ogni essere è solo il fine che accomuna tutti gli uomini, e quindi "in ultima analisi virtù e interesse coincidono (*virtue and interest may be found at last to agree*)"⁴. Come si vede, la traduzione italiana è un po' più perentoria delle

¹ *SM*, pp. 196-197 (*Char.*, II, 99).

² Cfr. Spinoza, *Etica*, a cura di E. Giancotti, Editori Riuniti, Roma 1988, p. 172 (E III *Praef.*: così d'ora in avanti).

³ *SM*, p. 103 (*Char.*, II, 9).

⁴ *SM*, p. 104 (*Char.*, II, 9).

reali parole di Shaftesbury, e il testo inglese restituisce forse quel tentennamento che deve aver avuto l'autore nell'affermare una coincidenza di sapore così spinoziano. In effetti, tutto il passo riflette la parte centrale della quarta parte dell'*Etica*. La proposizione 19, ad esempio, dice che “Ognuno, secondo le leggi della propria natura, necessariamente ricerca o respinge ciò che giudica buono o cattivo”, e lo scolio della 18 recita “la ragione [...] esige [...] che ognuno si sforzi di conservare il proprio essere per quanto è in sé”: anche qui la ricerca dell'utile (1) non è in contrasto con la natura e (2) è limitato dall'essere, dalla potenza peculiare di ogni uomo. La coincidenza tra *virtue* e *interest* che Shaftesbury proclama è uno dei cardini di tutta l'*Etica*, e viene affermata anche nella proposizione 20 di E IV: “Quanto più ciascuno si sforza di cercare il proprio utile, cioè di conservare il proprio essere, e può farlo, tanto più è fornito di virtù; e, al contrario, etc.”. Ciò che rende interessante l'accostamento di questi passi è la delineazione dei reali confini e delle caratteristiche effettive di questa particolare forma di utilitarismo. L'equivalenza tra virtù e interesse ha in Shaftesbury un presupposto e uno sbocco di fondamentale importanza: l'utile proprio coincide con l'utile altrui, perché una sola è la natura in cui viviamo; ciò che ripugna all'utile deriva unicamente da passioni e affetti che giovano solo nell'illusione del singolo; lo spazio in cui allora si risolve il conflitto tra interesse proprio e passioni è quello della ragione, tanto che “la bontà che la fa [la creatura ragionevole] così utile agli altri è un vantaggio e un bene reale per essa”¹. Nell'*Etica* gli uomini soggetti a passioni sono gli unici a non concordare per natura², e il conflitto tra di essi nasce in quanto gli uomini sono combattuti da affetti che sono passioni³. Anche in Spinoza la conclusione è allora che gli uomini concordano per natura sempre e solo quando vivono secondo la guida della ragione⁴. Così Shaftesbury ha senz'altro attinto da Spinoza una teoria che lo pone, assieme a Spinoza, contro Hobbes, il suo grande avversario, il teorizzatore di quella filosofia che aborrisce più di ogni altra. In questi stessi passi, Spinoza afferma che le cose eccellenti sono quelle che concordano del tutto con la nostra natura, e “non vi è nulla dunque di più utile all'uomo che l'uomo stesso”⁵.

¹ *Ibid.*

² E IV P32.

³ E IV P34.

⁴ E IV P35.

⁵ E IV P18 *Sch.*

Shaftesbury ha dunque tratto da Spinoza un appoggio teorico che gli consente un grande equilibrio, perché l'equivalenza stabilita tra virtù e interesse lo allontana da un ingenuo ottimismo metafisico sulla natura dell'uomo (di cui peraltro è stato accusato), ma, sulla scorta di una nozione di interesse che non è interesse personale ma apertura allo spazio sociale concepito come spazio della ragione, gli consente di salvare la possibilità di un'armonia *per natura*, e non stabilita artificialmente con patti e leggi.

Scienza e filosofia

Il carattere formale e/o sistematico della filosofia è, oltre che pericoloso, perfettamente inutile. Non serve alla filosofia perché si allontana dalla filosofia:

Quale studio illusorio, quale divertimento solenne ricaviamo da ciò che chiamiamo *speculazioni filosofiche*, dalla *formazione delle idee*, le loro *composizioni*, i loro *confronti*, il loro *accordo* e *disaccordo*! [...]. Consentitemi di esaminare le mie *idee* di *spazio* e *sostanza*, consentitemi di esaminare la *materia* e i suoi *modi*; se questo comporta sondare *me stesso*, se questo comporta migliorare la mia *comprensione* e allargare il mio *spirito*. [...]. Consentitemi di osservare, con diligenza, cosa passa di *qui*, quale connessione e coerenza, quale accordo o disaccordo trovo *dentro di me*. [...] *Oggi* le cose sono andate bene per me, di conseguenza le mie idee si sono ravvivate. [...]. *Domani* arrivano delusioni, inconvenienti, disgrazie. [...]. Filosofo, dove sono le tue *idee*? Dove sono la *verità*, la *certezza*, l'*evidenza*, di cui tanto si parla? È proprio qui sicuramente che esse si devono preservare, se mai da qualche parte. È qui che devo mantenere delle *distinzioni giuste* e delle *idee adeguate*, perché, se non posso fare uno iota in più grazie a ciò che a una tale filosofia può insegnarmi, la filosofia è sotto questo rispetto ingannevole e illusoria. Perché, quali che siano le sue altre virtù, non si rapporta a *me in persona*, non concerne l'*uomo*, e non influenza lo *spirito* in nessun altro modo se non con la presunzione delle conoscenze e la sicurezza nata da un supposto miglioramento¹.

Tutta la “strumentazione” filosofica classica, tutta la terminologia più diffusa del sapere filosofico secentesco sono qui rievocati per evidenziare la profonda inutilità che li contraddistingue. Inutilità che Shaftesbury ravvisa sempre nel momento in cui è assente nella filosofia la relazione col sé, con l'uomo e con la sua interiorità. Materia, modi, spazio, sostanza, idee certe e adeguate, certezza ed evidenza: la filosofia cerca di parlare in questi termini nel momento in cui descrive il mondo, ma pare che da questo mondo sia esclusa la parte più importante, cioè l'uomo, ovvero ciò che riguarda il *qui*, il *me in persona*, la mia identità. Il vero punto di svolta è costituito non dalla proposta, come si potrebbe dedurre, di occuparsi in filosofia anche di questioni più direttamente pertinenti l'uomo in quanto persona, ma dall'evidenza che si porta di come gli strumenti più usati della filosofia non

¹ Cfr. Shaftesbury, *Soliloquio*, cit., pp. 137-138 (*Char*, I, 185-186).

siano affatto adeguati nell'indagine sull'uomo, e la riprova ne è data dal fatto che non riescono ad avere alcun effetto pratico: il qui, il me e l'io nulla hanno a che vedere con la sostanza e i modi, e questi non riescono in alcun modo a operare una strategia di equilibrio delle passioni e d'indagine sull'identità (tema fondamentale, sul quale è basata buona parte del *Soliloquio*). Ci si sta avvicinando, e lo si vedrà meglio a breve, a una concezione della filosofia sempre più slegata dall'idea che sia una scienza da descrivere sul modello matematico o fisico, e prossima a una definizione che la fa regina delle scienze in quanto organo che dirige tutte le altre. Scienza, in definitiva, che si avvale di strumenti ben diversi da quelli fisico-matematici. Si vedrà nella seconda parte come l'individuazione di un *sensu* particolare nell'uomo sia la personale risposta di Shaftesbury a questo problema.

Ancora: cosa importa sapere quali idee sono semplici e quali complesse, il modo in cui le combino, se non ho una giusta idea della vita?¹ Non serve speculare sulle idee in generale se non si hanno idee sul mondo, sul piacere, le ricchezze, la vita. L'atomista si schiera a favore del vuoto, il sostenitore del pieno parla del fluido e porta in ballo l'idea di corpo ed estensione. I matematici sono divisi e i meccanici procedono ugualmente tanto su un'ipotesi quanto sull'altra; ma lo spirito procederà indifferentemente su una via o sull'altra perché non è interessato a nessuna delle due². Il filosofo deve parlare di ciò che è importante per l'uomo, della condotta della vita, dei pericoli e dei piaceri. La vocazione pratica della filosofia shaftesburiana è qui pienamente evidente. L'attacco a Locke, di cui si cita quasi letteralmente un passo dell'*Essay*³, diventa attacco all'inutilità (si badi, non alla falsità) dello scientismo in voga. Nei taccuini privati, sezione *Philosophy*, Shaftesbury dice che “the 3 angles of a triangle are equall to two right. Of this I have clear Ideas: this I can be *certain of*. What is this to *Me*? What am I the wiser or better?”⁴ La scissione tra ciò che fornisce la scienza e ciò che dovrebbe fornire la filosofia è operata, ma questa scissione si puntualizza in un passo del *Soliloquy* in cui, riprendendo queste tematiche, Shaftesbury afferma che “lo studio di triangoli e cerchi non interferisce con lo studio degli *animi*. Lo studente nel frattempo non si immagina di progredire in saggezza o nella conoscenza di sé [...]. E per quanto riguarda altre capacità o conquiste nella conoscenza della natura umana

¹ *Op. cit.*, p. 139 (*Char.*, I, 187).

² *Op. cit.*, p. 138 (*Char.*, I, 186).

³ A p. 138 del *Soliloquio* si cita il par. 23 del cap. XIII del libro II del capolavoro lockiano.

⁴ PRO 30/24/27/10 f 46v (*Life, Unpublished Letters*,..., cit., p. 267).

o del mondo, si avvale di altri studi ed esercizi”¹. Qui è sancita un’autonomia dei campi che non dà giudizi di valore sulla filosofia e le scienze esatte; si tratta di ambiti diversi, con metodi d’indagine specifici. Il problema vero, ed è quello di cui ho parlato poco sopra, è costituito dall’uso di un metodo matematico-geometrico in ambito filosofico; questo genera una filosofia super-speculativa che tradisce l’essenza della filosofia stessa e la allontana dall’ambito pratico.

La divergenza scienza/filosofia è talmente radicata a questo punto della riflessione Shaftesburiana, che, secondo la Formigari, autrice di un importante studio sull’estetica dell’empirismo inglese, il filosofo inglese pare non rendersi conto delle profonde affinità che invece il proprio naturalismo finalistico aveva con le ricerche contemporanee dell’ambiente della Royal Society (Boyle, Ray, Glanvill, Wilkins fino allo stesso Newton), avversi tutti al meccanicismo classico e all’ipotesi dell’eternità della materia, tutti anticartesiani e convinti (specie Boyle), della sapienza finalistica dell’originario disegno divino². Occorre invece dire, al contrario, che non c’è molto da stupirsi se Shaftesbury non si sentisse affine alle ricerche di quell’ambiente, e per vari motivi. Innanzitutto, l’ambiente non era così omogeneo e così propenso a negare il meccanicismo, che almeno in forma di ipotesi era anzi largamente condiviso, così come l’atomismo (lo stesso Boyle parlava della natura come di un orologio, e inoltre era contrario all’idea di “natura plastica” - recuperata invece da un altro “virtuoso”, John Ray, come surrogato della provvidenza - partorita da Cudworth e condivisa da Shaftesbury). Più che altro, si cercava di vedere la mano divina in ogni struttura della natura: così, Ray scoprì l’impronta di Dio in ogni forma di vita, Lower nel disegno del cuore, Grew nella struttura delle piante³. L’interesse naturalistico però condusse tutti questi a dimenticare il rapporto privilegiato che l’uomo aveva con la natura, rapporto la cui indagine avrebbe chiarito l’intima essenza dell’uomo e la natura della sua moralità.

Shaftesbury, in realtà, ebbe ben presente l’attività della Royal Society, e la criticò. Si legge nel capitolo primo della terza miscellanea:

¹ Cfr. Shaftesbury, *Soliloquio*, cit., p. 131 (*Char.*, I, 179).

² Cfr. L. Formigari, *L’estetica del gusto nel Settecento inglese*, La Nuova Italia, Firenze 1962, pp. 36-37.

³ Su tutto l’argomento, occorre vedere il classico e dettagliatissimo volume di R. S. Westfall, *Science and Religion in Seventeenth Century-England*, cit.

When we push this *Virtuoso*-CHARACTER a little further, and lead our polish'd Gentleman into more nice Researches; when from the view of *Mankind* and their Affairs, our speculative Genius, and minute Examiner of Nature's Works, proceeds with equal or perhaps superior Zeal in the Contemplation of the *Insect*-Life, the Conveniencys, Habitations and OEconomy of a Race of *Shell-Fish*; [...]; he then indeed becomes the Subject of sufficient *Raillery*, and is made the *Jest* of common Conversations. A worse thing than this happens commonly to these *inferior* VIRTUOSI. In seeking so earnestly for *Raritys*, they fall in love with RARITY for *Rareness-sake*. Now the greatest *Raritys* in the World are MONSTERS. So that the *Study* and *Relish* of these Gentlemen, thus assiduously employ'd, becomes at last in reality *monstrous*: and their whole Delight is found to consist in selecting and contemplating whatever is most *monstrous*, disagreeing, out of the way, and to the least purpose of any thing in Nature¹.

Gli “*inferior* VIRTUOSI” sono proprio i virtuosi della Royal Society, amanti delle rarità, osservanti attenti della vita degli insetti e raccoglitori di conchiglie: la loro perizia, il loro zelo diventano in realtà oggetto del ridicolo, perché la loro ricerca non svela i nessi macroscopici tra il piccolo mondo, l'uomo e l'universo, ma diventa fine a se stessa; si cerca anzi appositamente ciò che è più raro, ciò che desta curiosità e rappresenta un *unicum* nel mondo naturale. In realtà, Shaftesbury non cerca tanto di screditare la ricerca di questo gruppo di virtuosi, bensì di prendere le distanze da questo tipo di ricerca, che è inferiore non per scarso acume dei ricercatori, ma solo per tipologia della stessa: una vera ricerca parte da una ricerca dei principi dei quali il mondo si sostanzia, quei principi che creano coerenza all'interno dello stesso. La critica verso i virtuosi segna, inconsapevolmente, lo scindersi della ricerca scientifica da quella umanistica, che vede nella filosofia le regine delle scienze, la disciplina che orienta. In effetti, dopo la rivoluzione scientifica che ha segnato il Seicento, era difficilmente immaginabile una filosofia che continuasse a operare anche nei rami più tecnici del sapere: essa s'occupa d'altro, e impiega altri strumenti. Questa scissione, infine, che a livello metodologico porta Shaftesbury a proporre il metodo “familiare” del soliloquio come via maestra per la conoscenza di sé in alternativa all'arida fenomenologia degli affetti di tipo cartesiano e spinoziano, porta la filosofia a una definizione di sé sempre più precisa e divergente dall'idea moderna di sapere filosofico. Essa si costituisce infatti sempre più come una filosofia della pratica della ragione immersa nella vita. Nella conclusione del *Saggio sulla virtù*, Shaftesbury, partendo da toni cartesiani, stabilisce negli accadimenti del nostro animo il vero punto di partenza delle nostre certezze: “per quanto si coltivi lo scetticismo, per quanto si dubiti di tutto ciò che ci circonda, non possiamo dubitare di ciò che accade dentro il nostro animo. Le nostre passioni e i nostri affetti ci sono ben noti. Sono certi, quali che siano gli oggetti cui sono

¹ *Char.*, III, 96-97.

diretti. [...]. Il nostro interno equilibrio e l'economia delle passioni sono sempre validi"¹: è evidente come non è più l'atto del pensare a costituire la certezza dell'esistere, ma la percezione dell'emotività. E così come Cartesio costruisce la sua filosofia a partire dal *cogito*, così Shaftesbury ristabilisce il primato del "sentire" interiore, dell'organizzazione degli affetti: il soliloquio mira a chiarire il rapporto di ogni autore (da intendersi come chiunque voglia porre un contatto tra sé e una comunità) con se stesso, e questo rapporto si delinea tutto nell'armonia della propria emotività, nella sana gestione degli affetti.

L'estetica qui ci entra non certo perché si parla del mondo delle emozioni, nulla anzi di più estraneo a Shaftesbury (e anzi proprio questa estraneità segna l'originalità della sua concezione), ma solo in quanto si ritiene che l'organizzazione del certo interiore, da cui Shaftesbury parte, è da porre non su base religiosa, o contenutistica, ma solo su base di principi, quelli di ordine, armonia e simmetria, che rendono trasparente e "sana" l'interiorità in quanto organizzata come lo stesso universo. Il principio estetico investe l'uomo nella sua interezza, ben lungi dall'esaurirsi a una particolare disciplina. Tra l'altro, l'uso frequente della parola "economia" segna come l'organizzazione armonica e dell'interiorità e dell'universo sia il segno della bontà naturale di tale costituzione: ciò che è bello è anche ciò che in natura è più conveniente. Si legga il seguente passo della terza miscellanea:

Thus *Beauty* and *Truth* are plainly join'd with the notion of *Utility* and *Convenience*, even in the Apprehension of every ingenious Artist, the *Architect*, the *Statuary*, or the *Painter*. 'Tis the same in the *Physician's* way. Natural *Health* is the just Proportion, *Truth*, and regular Course of things, in a Constitution. 'Tis the *inward Beauty of the BODY*. And when the Harmony and just Measures of the rising Pulses, the circulating Humours, and the moving Airs or Spirits are disturb'd or lost, *Deformity* enters, and with it, *Calamity* and *Ruin*².

La bellezza interna del corpo è nella giusta proporzione di tutto, anche della circolazione degli umori. Quando ciò non avviene, entrano la malattia e la rovina, secondo la medicina antica, che Shaftesbury qui ha senz'altro presente. L'armonia è anche legge della salute, e bellezza e verità fanno tutt'uno con l'utilità e la convenienza: la giusta proporzione è fonte di vita, è nella simmetria che la natura svela l'economia del proprio agire, ed è facile intuire quanto il principio estetico sia vicino all'essere un principio ontologico.

¹ *SM*, pp. 196-197 (*Char.*, II, 99).

² *Char.*, III, 110-111.

Le competenze peculiari della filosofia, che la portano sempre più lontana dalla ricerca fisica e prossima a una disciplina delle passioni secondo certi criteri ontologicamente fondati, non toglie che comunque per Shaftesbury si tratti sempre di scienza, e il filosofo lo specifica chiaramente, indicando anche uno strumento innato, presente nell'uomo, ma da affinare con l'esercizio e l'esperienza, più plastico di qualunque altro sia mai stato proposto nella direzione della vita. Si legge sempre nella terza miscellanea, a proposito del gentleman:

The same Gentleman who commends his Neighbour for ordering his Garden or Apartment, as his HUMOUR leads him, takes care his own shou'd be so order'd as the best Judgments wou'd advise. Being once a Judge himself, or but tolerably knowing in these Affairs, his Aim is not "To change the Being of Things, and bring TRUTH and NATURE to his Humour: but, leaving NATURE and TRUTH just as he found 'em, to accomodate his Humour and Fancy to their STANDARD." [...]. For if he wou'd try effectually to acquire the real *Science* or TASTE of *Life*; he wou'd certainly discover, "That a RIGHT MIND, and GENEROUS AFFECTION, had more Beauty and Charm, than all other *Symmetrys* in the world besides"¹.

Esiste una "real science" che corrisponde al "taste of life": questo organo particolare, questo *gusto*, di cui proprio agli inizi del Settecento si cominciava a parlare in maniera sempre più diffusa, Shaftesbury non lo applica ai fatti dell'arte, ma alla vita stessa nella sua interezza: diventa così una scienza tutta particolare, il cui fine è l'adeguamento a uno standard; lo humour deve adeguarsi a questo standard e non viceversa, perché verità e natura equivalgono: esiste allora una norma contro cui lo scetticismo non può nulla, ed è la norma della natura, la cui verità è rinvenibile in noi stessi come verità di simmetria, armonia, bellezza. La scienza in questione è reale sia perché si fonda sulla natura sia perché si oppone a una scienza fittizia nel senso che non conduce al vero sapere, che è quella degli "inferior virtuosi": il gusto della vita è la capacità di rinvenire nelle stesse azioni, sia interiori che esteriori, la bellezza armonica che permea l'universo. Questo *taste* consente allo *humour*, facoltà direttrice e vivificante degli umori dell'animo, di organizzare l'interiorità emotiva in base a una norma di verità, quella naturale, che consenta una gestione razionale e armonica degli affetti.

Il problema, come si vede, continua a essere quello della trattatistica sulle passioni, ma qui non v'è traccia di fisiologia: è un principio estetico a poter indirizzare rettamente l'equilibrio delle passioni, e il gusto opera secondo questo principio. Shaftesbury dice poco dopo, in questa terza miscellanea, che "'tis not merely what we call *Principle*, but a

¹ *Char.*, III, 103.

TASTE, which governs Men”¹: se il principio innato indirizza, nella società è solo un gusto particolare a guidare l’uomo, al punto da poter dire che in realtà lo domina; il punto interessante è che Shaftesbury stia contemporaneamente delineando una via positiva d’azione per l’uomo moderno, quella dell’uso e dell’esercizio del gusto come momento fondante della propria identità, e uno stato di fatto per cui conta in società solo la capacità di agire secondo un certo gusto: un gusto che può anche essere quello della moda, dell’effimero, del passeggero.

In definitiva, per Shaftesbury non v’è separazione tra etica ed estetica: i principi estetici diventano la norma di verità delle azioni morali, e nell’agire il vero fine è operare secondo modalità conformi allo standard della natura.

Filosofia e vita

Delineare gli obiettivi della filosofia con i metodi propri delle scienze fisiche incrina la validità dello studio della filosofia. “Se il definire le *sostanze materiali e immateriali*, e il distinguere le loro *proprietà* e i loro *modi* ci viene raccomandato come il modo corretto di procedere nella scoperta della nostra propria natura, sarò incline a sospettare di un tale studio come il più illusorio e generato dall’infatuazione per via della sua magnifica finzione”². I ricercatori di modi e sostanze, i cosiddetti fisiologi, dalle passioni e dai sentimenti descritti non riescono in realtà a trarre nulla che possa impedire loro di essere soggiogati dalle stesse passioni che descrivono. “Se la loro presunta conoscenza del congegno di questo mondo e della loro propria struttura, non è capace di produrre alcun beneficio né all’uno né all’altra, non so a quale scopo una tale filosofia possa servire, se non a quello solo di chiudere la porta a una conoscenza migliore e di introdurre insolenza e presunzione sotto l’aspetto vantaggioso dell’autorità”³. L’attacco è frontale ed esplicito, Cartesio infatti viene direttamente citato, due pagine dopo, dagli articoli 36 e 38 delle *Passioni dell’anima*, lì dove si trova la descrizione fisiologica dell’origine della paura. Ma in quella descrizione, minuziosa e puntigliosa, non vi è nulla che riguardi minimamente l’uomo in *modo personale*, perché nemmeno la più raffinata speculazione ridurrà le sue paure e aumenterà il coraggio. La filosofia riguarda non la scienza del mondo, e nemmeno

¹ *Char.*, III, 108.

² Cfr. Shaftesbury, *Soliloquio*, cit., p. 131 (*Char.*, I, 179).

³ *Op. cit.*, p. 132 (*Char.*, I, 180).

la scienza dell'uomo come macchina, ma direttamente l'uomo nella sua complessità, o meglio ancora nella sua *personalità*; la filosofia ha valore per la capacità di incidere nella vita cambiandola, migliorandola, e questo non attraverso la comprensione del meccanismo, ma attraverso il dialogo col sé. Giudicare il cuore è giudicare me stesso e ciò che mi riguarda più direttamente, e Shaftesbury chiarisce subito come è il risvolto pratico a rendere essenziale la filosofia nella vita dell'uomo. Se la superstizione è il tipo di paura che più mi opprime (assolutamente non casuale una simile scelta come titolo esemplificativo, dopo tutte le discussioni di fine Seicento sull'argomento, da Spinoza a Bayle, e le relative implicazioni teologiche e morali) non serve a nulla domandarsi "in quali parti o zone il sangue o gli spiriti siano immediatamente separati", ma "quando si ritiene che le fondamenta di questa paura superstiziosa risiedano nell'*opinione*, e i suoi soggetti vengono sottoposti a uno scrutinio e a un'analisi rigorosi, è impossibile che la passione stessa non diminuisca, a misura che scopro via via l'inganno che le appartiene"¹. La rigida ricognizione descrittiva di un fenomeno, specie se l'uomo è al centro dell'indagine, raramente porta a una spiegazione realmente fruttifera. Il metodo che descrive pone una causa e un conseguente effetto, ma è un piano di ricerca bidimensionale, che non va in profondità. Shaftesbury intuisce che invece un approccio che consente di spiegare il fenomeno deve scavare, incunarsi in una terza dimensione che riguarda la temporalità, il rafforzarsi di un'opinione invece che di un'altra, la stratificazione dei convincimenti. È su questi che si applica un metodo genealogico di ricerca che tiene conto non della macchina uomo, ma della storia che costituisce in qualche modo l'essenza della macchina. In tal senso la filosofia entra nella vita e ne spiega i recessi più oscuri.

La filosofia, come esame dell'opinione e spiegazione di essa, non si apparta in uno studiolo a meditare. È una filosofia del *qui* e dell'*ora*. "Consentitemi di osservare, con diligenza, cosa passa *di qui*, quale connessione e coerenza, quale accordo o disaccordo trovo *dentro di me*"; "oggi le cose sono andate bene per me, di conseguenza le mie idee si sono ravvivate"². L'accordo o disaccordo delle idee di lockiana memoria ha valore se considerato in relazione all'influsso che può avere sulle variabili dell'animo umano che determinano il qui e ora della mia vita. La chiarezza cartesiana si applica agli oggetti che ora vivo: "if I can come to nothing *certain* here; what is all the rest to me? [...] If I have a

¹ *Ibid.*

² *Op. cit.*, p. 137 (*Char.*, I, 185).

right Idea of Life now at this moment, that I think slightly of it & resolve with my self that it may easily be layd down; teach me how I shall remain in this opinion”¹. L’interesse Shaftesburiano per la filosofia è fortemente imbevuto di socialità etica, sempre però a partire dal soggetto che si sposta e vive nella comunità. Gli amici e il paese sono l’orizzonte sociale del soggetto, il mantenimento dell’opinione retta il fine, attraverso un’analisi razionale del sé col metodo innovativo del soliloquio.

L’approccio filosofico alla vita e ai problemi che pone, in quanto riguardanti le opinioni che quotidianamente ci formiamo, diventa una vera e propria *philosophical art*², un’arte di conduzione del sé che, persa la rigidità arida del metodo fisiologico dell’indagine dell’uomo, vive e si nutre del pratico³. Per questo è condivisibile l’idea che “per Shaftesbury la filosofia comincia a presentare interesse nell’ambito della cura mondana: prima di interessarci dell’al di là, dobbiamo capire perfettamente il senso del nostro impegno nel mondo, determinarne il valore reale”⁴.

Lo studio della metafisica tradizionale allora non può che portare alla convinzione che da essa non si può apprendere alcuna saggezza e che i luoghi in cui la si trova sono “deserte regioni” e “filosofiche ombre”⁵.

Il modello sapienziale ascetico e solitario è del tutto rifiutato, tanto che un’educazione effettuata in un modo così sbagliato non può che essere corretta da quell’eccellente scuola che è il mondo⁶. La filosofia metafisica sembra aver rinunciato definitivamente al vero fine della filosofia, che è l’apertura al mondo e la condotta razionale della vita.

È a partire da queste riflessioni che la filosofia viene definita nella sua forma più generale e nella specificità dei suoi ambiti di insegnamento. Il suo dominio riconosciuto è l’insegnamento di noi stessi, e il suo fine il “mantenerci persone *fedeli allo stesso sé*, e a

¹ PRO 30/24/27/10 f 46r (versione diversa in *Life, Unpublished Letters*,..., cit., p. 268).

² *Ibid.*

³ Sulla filosofia come ricerca e conoscenza del sé in Shaftesbury, è da vedere l’articolo di L. E. Klein, *Shaftesbury et l’Identité de la Philosophie*, in Malherbe M. – Brugère F. (éd.), *Shaftesbury: philosophie et politesse. Actes du Colloque Shaftesbury de l’Université de Nantes*, Champion, Paris 1998, pp. 79-92. In particolare, a p. 83 si accentua il carattere pratico di tale filosofia: “Shaftesbury emploie l’opposition entre la théorie (la spéculation) et la pratique. Il met la philosophie du côté de la pratique. Il admet que la philosophie se voit souvent assigner une tâche spéculative; mais il distingue sa conception de la philosophie de cette dernière en insistant sur son caractère pratique”.

⁴ Cfr. F. Piselli, *Shaftesbury: estetica e cosmologia*, “Rivista di filosofia neoscolastica”, I (1969), pp. 425-460: 425.

⁵ Cfr. *Riflessioni miscellanee*, in *SM*, p. 418 (*Char.*, III, 128).

⁶ *Ibid.*

regolare così le nostre fantasie, passioni, e umori dominanti, in modo da renderci comprensibili a noi stessi e riconoscibili da altri tratti che non quelli del semplice aspetto esteriore”¹.

Il qui e l’ora di cui sopra, il rapporto indissolubile con la vita che la filosofia manifesta allontanandosi dalle super-speculazioni si concretizzano in una missione che è assieme descrittiva e normativa. Noi dobbiamo sapere chi siamo (Socrate, nel *Soliloquio*, è più volte riconosciuto come il vero grande maestro), e la descrizione dell’io supera la fissità dell’osservazione sperimentale, e si sostanzia del dialogo e della conversazione direttamente con ciò che dobbiamo scoprire. Shaftesbury, allontanandosi dallo scientismo in voga applicabile a ogni ambito di studio, sottolinea che il soggetto umano è irriducibile a ogni classificazione e quindi generalizzazione, e scoprire il soggetto nella sua intimità è prima di tutto un fare i conti con se stessi (da cui l’importanza del soliloquio, definito, per l’intimità che comporta, “metodo familiare”). La filosofia dunque deve insegnarci a conoscere meglio noi stessi, e questo è un lavoro che ognuno deve fare con se stesso. Il raggiungimento dell’autonomia morale attraverso la costruzione del soggetto è un obiettivo fondamentale nella vita, perché ci rende indipendenti dalle idee esterne a noi. E le idee esterne a noi sono quelle che ci cambiano rendendoci strumenti altrui, quindi non più liberi. È bene tenere sempre presente questo sfondo della filosofia di Shaftesbury: il semplice *nosce te ipsum* socratico presenta un ispessimento semantico derivante dalla storia della modernità; l’uomo che non pensa da sé, che quindi non si è costruito, non si è conosciuto, non ha mai parlato con se stesso, è l’uomo che in via privilegiata diventa strumento del potere altrui attraverso le idee altrui. E in effetti, con cautela ma a inizio periodo, Shaftesbury, introducendo il discorso sopra citato sul dominio della filosofia, sottolinea che tale dominio vale “qualunque possa essere l’effetto o l’operazione propri della religione”².

La proposta shafetsburiana cerca di inserirsi in un vuoto, il vuoto in cui il soggetto si trova dopo che la critica biblica, sancendo la storicità dei testi sacri e quindi in qualche modo minando la verità di fede alla base, ha sradicato l’uomo dalla sicurezza delle verità religiose. La paura e la superstizione non devono fare presa, l’uomo che ora è debole ha anche la possibilità di pensare da sé e di costruire in autonomia, forse per la prima volta, il proprio soggetto, non quello imposto da altre autorità con la solennità sacra dei loro

¹ Cfr. Shaftesbury, *Soliloquio*, cit., p. 127 (*Char.*, I, 176).

² *Ibid.*

ragionamenti. In tal senso una delle parti più importanti del *Soliloquio* è dedicata proprio al tema dell'identità personale vista come lo sforzo di permanere nelle proprie opinioni, quelle che sono state costruite a partire dal dialogo con se stessi e che quindi sono le uniche a potersi opporre alle coercizioni ideologiche cui l'uomo sino allora è stato sottoposto. È in quest'ottica, sempre sotterraneamente presente nel pensiero di chi apprezza la libertà al di sopra di ogni altra conquista umana, che a mio avviso va letta la riflessione shaftesburiana.

Ed è sempre in quest'ottica che la filosofia, allontanandosi da ogni altro tipo di ricerca scientifica finalizzata alla fondazione di una particolare scienza, viene definita come ciò che “per natura ha la preminenza sopra ogni altra scienza o conoscenza”, essendo superiore a tutte le altre speculazioni e presiedendo sopra tutte le altre scienze; la sua eccellenza si misura insegnando la misura e stabilendo il giusto valore di ogni cosa nella vita. La filosofia si concretizza nella costruzione del soggetto, partendo dal soliloquio, e si attua dinamicamente e dialetticamente nel confronto con l'esterno e non diventa mai una meditazione. Difatti, stabilire il giusto valore delle cose diventa subito, negli esempi shaftesburiani, giudicare la religione stessa, scrutare gli spiriti, mettere alla prova le profezie, distinguere i miracoli, perché “impormi di giudicare l'autorità attraverso la morale, laddove la regola della morale è supposta poggiare sulla semplice autorità e *volontà*, equivale in realtà a dirmi di guardare con gli occhi chiusi, misurare senza un'unità di misura e contare senza aritmetica”¹. Il soggetto, conoscendo se stesso, conosce quelle istanze naturali di sé che sono state deviate e soffocate dall'autorità religiosa (quando non monarchica), e quindi ogni personale acquisizione si propaga con i suoi effetti nel tessuto sociale in cui esso vive, si ripercuote nei rapporti di potere, diventa uno stimolo alla libertà attraverso l'autonomia del giudizio.

Il soggetto, lungi dall'essere dato una volta per tutte, si costruisce in realtà lentamente e dinamicamente, nell'incontro-scontro con la vita e le idee degli altri. L'equilibrio si conquista nel tempo attraverso l'armonizzazione tra quell'*outward* e quell'*inward* che nella naturalità di taluni principi trovano un punto di contatto. Ma, paradossalmente, si tratta di una naturalità tutt'altro che scontata.

¹ *Op. cit.*, pp. 135-136 (*Char.*, I, 183-184).

La teoria del *sense*

Shaftesbury, Locke e Herbert di Cherbury

Nella parte precedente si è cercato di evidenziare come in Shaftesbury la critica alla filosofia formale, sillogistica e sistematica, abbia valore e rilevanza in rapporto alle logiche che tale filosofia presuppone e alle conseguenze cui porta essa stessa. In sostanza, in questa filosofia è direttamente coinvolta un'idea particolare di uomo e di società che Shaftesbury non poteva fare propria, ed è per questo che assume particolare rilievo la parte positiva della sua filosofia, quella in cui si dispiega la sua visione del mondo, sempre in rapporto alla forma conoscitiva che all'uomo è dato di avere. Per quanto meno nota di altre parti della sua filosofia, infatti, la teoria della conoscenza, cui questo studio è precipuamente dedicato, assume in Shaftesbury sempre il punto focale delle sue disquisizioni filosofiche. Pienamente consapevole della metafisica del soggetto fondata da Cartesio, anche Shaftesbury parte sempre dalla soggettività umana, ma, attraversando incolume, come s'è visto, i sentieri del pirronismo e dello scetticismo più esasperato, tanto quanto quelli del dogmatismo, è sua intenzione restituire all'uomo uno strumento conoscitivo in cui l'uomo stesso sia parte attiva e che possa restituire il senso più profondo e vitale che l'uomo ha nella relazione che stabilisce col mondo.

A mio avviso, il punto più importante che occorre avere presente nella delineazione di una teoria della conoscenza in Shaftesbury è il rapporto con le teorie di Herbert di Cherbury, principale ispiratore (ipotesi comunque non universalmente accettata) della scuola di Cambridge. Occorre però puntualizzare la posizione di Locke, che fu il precettore di Shaftesbury, per l'innegabile peso che la sua teoria ebbe a partire dall'ultimo decennio del Seicento e, ovviamente, per lo stretto rapporto che vi fu tra i due.

Nonostante si conoscessero bene, non pare, a un primo approccio, che Locke abbia avuto un ruolo troppo importante nell'elaborazione filosofica di Shaftesbury. Locke, per quanto fosse vissuto dal 1666, per circa vent'anni, a casa del nonno paterno di Shaftesbury in qualità di consigliere e medico personale, probabilmente ha avuto solo una generica sovrintendenza all'educazione del giovane Shaftesbury. Inoltre, quasi tutte le lettere inviate a Locke sono prive di questioni filosofiche. Nonostante ciò, nell'idea che ci si faceva del rapporto tra i due, prevaleva quella di un rapporto diretto anche dal punto di vista delle idee filosofiche. Lo stesso Leibniz, stupito, osservava, lette le

Characteristicks: “Je n’avois crû trouver qu’une philosophie semblable à celle de Mr. Locke: mais j’ay esté mené au delà de Platon et de Descartes”¹. Ricorre invece alcune volte la critica a Locke, assieme a Hobbes, in quanto distruttori di ogni fondamento dell’universo e della virtù: Locke è il grande critico dell’innatismo, e in quanto tale la sua epistemologia è foriera di un pericoloso relativismo etico: “Twas Mr Lock [*sic*] that struck at all Fundamentals, threw all Order and Vertue out of the World, and made the very Ideas of these [...] *unnatural*, and without Foundation in our Minds”²: analogamente, Shaftesbury esplicita in una lettera al generale Stanhope che la sua filosofia è contro il suo “old Tutor and Governor, whose name is so establish’d in the World; but with whom I ever conceal’d my Differencies as much as possible”, specialmente per il fatto che “he had said that *the Law of Harmony was Opinion*”³. Pare evidente che il problema del fondamento è di gran lunga il più pressante in Shaftesbury, e trova la sua più piena espressione nell’alveo dell’epistemologia, cosa che da una parte rende Shaftesbury pienamente consapevole della rivoluzione sul soggetto, e della preminenza di ogni suo atto, operata da Cartesio, e dall’altra ne fa il garante della possibilità che l’armonia dell’universo sia una legge conoscibile dall’uomo in virtù di uno specifico senso interno. Ma occorre mettere meglio in luce la forza filosofica che l’empirismo di Locke ebbe sulla filosofia di Shaftesbury, che trae proprio da questo strumento uno dei suoi punti di forza e di innovazione⁴.

Assieme agli attacchi della maturità a Locke, come visto per lo più generici, vi sono diverse lettere che testimoniano tanto la gratitudine del giovane Shaftesbury verso il suo precettore, quanto la volontà, ancora un po’ debole ma presente, di sottrarsi al fascino di quel mago e incantatore, come è definito in una lettera⁵. L’ambiguità e le oscillazioni che questi dati suggeriscono, inducono a una visione più complessa e articolata del rapporto tra i due, che è senz’altro più vicina al vero grazie anche ai contributi recenti⁶ che hanno analizzato l’unica lettera di argomento filosofico scritta da

¹ Cfr. *Remarques sur les trois volumes intitulés: Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times, in three volumes*, cit., p. 430.

² PRO 30/24/20/143 ff 379r - 380v (*Life, Unpublished Letters,...*, cit., p. 403).

³ PRO 30/24/22/7 f 491v (*Life, Unpublished Letters,...*, cit., p. 416).

⁴ Sostiene R. Voitle, ad esempio, che nella prima *Inquiry* termini come *reason* e *reflection* sono ripresi dalla psicologia lockiana, e che, senza quella ripresa, “moral sense would have been nonsense from the start”, in Id., *The Third Earl of Shaftesbury (1671-1713)*, Louisiana University Press, Baton Rouge and London 1984, p. 125.

⁵ Cfr. le lettere di Shaftesbury a Locke del 31 dicembre 1691 e dell’11 ottobre 1689, in *The Correspondence of John Locke*, ed. E. S. De Beer, vol. 3, The Clarendon Press, Oxford 1978, nr. 1443 e nr. 1195.

⁶ Cfr. P. Casini, *Shaftesbury e il suo “angelo custode”*, in M. Ciliberto – C. Vasoli (a cura di), *Filosofia e cultura. Per Eugenio Garin*, Editori Riuniti, Roma 1991, II vol., pp. 483-493, e Id., *Nascita di*

Shaftesbury (appena diciottenne) a Locke¹, nella quale si tratta del problema della materia in rapporto allo spirito, e della possibile immaterialità del pensiero, tesi contro la quale si scaglia Shaftesbury, il quale conclude sostenendo che “immateriality, materially speaking, I am sure, is nothing”. In realtà, all’interno della sfida lanciata a Locke, che invita a replicare, Shaftesbury seppe cogliere alcune ambiguità del pensiero del maestro sui rapporti tra materia e pensiero, che potevano far propendere per l’ipotesi materialistica. Casini ha giustamente mostrato come l’argomentazione di Shaftesbury (nel senso della negazione del concetto di sostanza prima e del dualismo) sia riproposta, in un contesto pansichistico, nei *Moralisti* II, 4, dove, in un dialogo serrato fra Teocle e Filocle, si polemizza con l’ammissibilità del concetto stesso di sostanza. E in effetti, per quanto Leibniz scoprisse delle somiglianze tra la propria filosofia e quella dell’inglese, non riuscì a vedere come la critica lockiana all’idea di sostanza fosse stata accettata e riassorbita da Shaftesbury all’interno di una concezione dell’universo stoico-platonica (ben diversa però da quella di Locke), in cui l’assenza di dualismo preludeva con una certa chiarezza a una visione panteista dell’universo. Si potrebbe pertanto dire che Shaftesbury operò una sintesi nuova nella quale l’eredità di Cambridge venne filtrata col vaglio sensistico e scettico di Locke. Ma occorre allora indagare quali siano quei nodi concettuali sui quali Shaftesbury ha seguito percorsi alternativi a quelli del maestro, tali da consentirgli di armonizzare le istanze del razionalismo empiristico lockiano con quelle di una rifondazione dell’universo interpretato, come detto, in chiave stoico-platonica.

Si può dire che l’accettazione di Shaftesbury della critica di Locke all’idea di sostanza può avere un senso all’interno della metafisica shaftesburiana (di stampo panteistico) solo all’interno di una teoria della conoscenza in cui il significato di termini come “senso” e “conoscenza immediata” venga a mutare e a consentire un rapporto diretto tra il soggetto e il mondo esterno. Soprattutto il *sense*, come qui intendo sostenere, ha in Shaftesbury un valore enorme perché costituisce il nesso immediato (il cui valore pertanto prescinde del tutto da una *ratio* discorsiva) tra la conoscenza del mondo e la forma della conoscenza stessa (quindi la percezione del mondo come armonico). Il *sense* in Locke non solo sfugge al carattere polisemico che esso ha in Shaftesbury (e che a breve mostrerò), ma, nel significato di “senso interno”, vive tutto all’interno della mente del soggetto, come *reflection* di una serie di stati mentali:

un filosofo, in G. Carabelli – P. Zanardi (a cura di), *Il gentleman filosofo. Nuovi saggi su Shaftesbury*, Il Poligrafo, Padova 2003, pp. 17-25.

¹ Lettera di Shaftesbury a Locke dell’agosto 1689, in *op. cit.*, nr. 1169.

Essendo pienamente consapevoli della loro esistenza [idee di percepire, pensare etc.] poiché le scorgiamo in noi stessi, riceviamo nel nostro intelletto, per loro tramite, delle idee altrettanto distinte quanto quelle che riceviamo dai corpi esterni quando impressionano i nostri sensi. Ogni uomo ha interamente in se medesimo tale sorgente di idee; sebbene questa facoltà non sia un senso [*sense*], poiché non si relaziona con oggetti esterni, tuttavia è così simile alle facoltà sensoriali da potersi chiamare, con sufficiente proprietà, senso interno [*internal sense*]. Ma come chiamo l'altra sensazione, chiamo questa *riflessione*, poiché le idee che ci fornisce sono solo quelle ottenute dalla mente riflettendo in se stessa sulle proprie operazioni¹.

Lo stesso concetto di esperienza si coagula del tutto attorno alle due uniche fonti della conoscenza, ovvero le sensazioni e la riflessione. Tanto che la riflessione “non viene intesa come una forma di elaborazione intellettuale, ma come una percezione speculare di stati mentali, una sorta di specchio delle operazioni della mente”².

Non è difficile scorgere il passo avanti fatto da Shaftesbury rispetto alla teoria della mente di Locke: il *sense* in Shaftesbury si costituisce di per sé come una facoltà interna capace di apprendere il mondo nelle forme armoniche e organiche che gli appartengono: è in tal modo un atto immediato di intelligenza di esso, la cui esperienza ve ben al di là della sensazione e della riflessione per allargarsi all'universo intero, e che si può dire “senso” solo nell'analogia funzionale che lo accomuna con la percezione sensibile: è su tale comune capacità di percepire il mondo che si può costruire un dialogo tra gli esseri e una società libera e civile.

La forma autonoma che assume la teoria della conoscenza di Locke è stata ben analizzata da Viano, che in ciò ritrova uno degli elementi di maggiore distanza da Cartesio; riporto alcune delle sue frasi perché illuminano quello stesso distacco che, per motivi diversi, vi fu con Shaftesbury.

Viano sostiene che le varie relazioni della sostanza pensante “vengono da Locke ridotte alla riflessione e alla sensazione, nessuna delle quali presuppone la teoria cartesiana della sostanza. A questo modo si può dire che un'idea è autenticamente tale soltanto sulla base di quello che essa certifica di sé e da sé, e indipendentemente dalla possibilità di inserirla in un ordine sostanziale [...]. Le due fonti originarie cartesiane, che nel contesto del cartesianesimo presupponevano una dottrina metafisica, subiscono, nella filosofia di Locke, una riduzione soggettiva, che permette di svincolare il materiale ideale da ogni ipotesi di carattere metafisico. Da questa impostazione nasce la

¹ Cfr. J. Locke, *Saggio sull'intelletto umano*, a cura di V. Cicero e M. G. D'Amico, intr. di P. Emanuele, Bompiani, Milano 2004, libro II, cap. 1, § 4, p. 157.

² Cfr. l'introduzione di P. Emanuele a Locke, *op. cit.*, p. X.

teoria lockiana delle idee complesse, come composizioni *arbitrarie* delle idee semplici in ordini *convenzionali*¹.

Shaftesbury, dunque, pur recuperando da Locke la critica all'idea di sostanza, e in generale l'insofferenza per ogni sofisticeria filosofica, intende superare i limiti dello scetticismo del maestro e costruire una nuova metafisica che però risulti essa stessa autonoma da ogni pensiero già costituitosi come tale. In tal modo l'origine stoica e neoplatonica della metafisica shaftesburiana è costruita con la consapevolezza dell'empirismo lockiano ed è giustificata come esito di un atto soggettivo, naturale e comune a tutti; ciò consente a Shaftesbury di poter prescindere, per sostenere la ragionevolezza delle proprie posizioni, anche da ogni apporto speculativo di ambito dogmatico e religioso (che anzi critica aspramente e più volte). La percezione dell'universo come ordine armonico e il riconoscimento della naturalità del bello e del buono non sono pertanto l'adeguamento della mente a un pensiero già costruito o a una concezione la cui validità viene sancita da una qualche autorità, bensì l'esito di una percezione conoscitiva e di un atto autonomo che, nella naturalità che li contraddistingue, sono anche comuni ad altri uomini, che in tal senso possono comunicare al di là di ogni arbitrio e convenzione.

Puntualizzato ciò, si può certamente affermare che la dottrina del senso interno è indubbiamente il punto fondante della teoria epistemologica di Shaftesbury, e conviene prestarvi qualche attenzione in più, rispetto a quella che solitamente si è data, e delineare meglio l'influsso che su questa teoria può avere avuto Herbert di Cherbury. Sul tema specifico della teoria della conoscenza, Bandini accosta Shaftesbury alla scuola di Cambridge, Fowler parla genericamente di fonti classiche, M. M. Rossi lo collega senz'indugio agli ultimi stoici (Marco Aurelio ed Epitteto)². Un possibile riferimento a Herbert e alla sua dottrina del senso interno lo si trova solo nell'ormai classico testo della Formigari³; Rossi accenna alla possibilità ma sostanzialmente la nega, perché comunque Shaftesbury non deve nulla alla scuola di Cambridge e questa

¹ Cfr. C. A. Viano, *John Locke. Dal razionalismo all'illuminismo*, Einaudi, Torino 1960, pp. 555-556.

² Cfr. L. Bandini, *Shaftesbury. Etica e religione. La morale del sentimento*, Laterza, Bari 1930; T. Fowler, *Shaftesbury and Hutcheson*, Putnam's Sons, New York 1883, p. 97 e ss.; M. M. Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, Sansoni, Firenze 1944, p. 60. Su Shaftesbury e gli stoici, inoltre, da tenere presente l'importante articolo di E. A. Tiffany, *Shaftesbury as Stoic*, Publications of the Modern Language Association, 38 (1923), pp. 642-684.

³ Cfr. L. Formigari, *L'estetica del gusto nel Settecento inglese*, cit., p. 57 e ss.

non è collegata con Herbert¹. In generale si ammette comunque una comune base stoica ai due pensatori².

Cheché se ne pensi, pare davvero indubitabile un certo influsso di Herbert sulla gnoseologia di Shaftesbury (e non paia poco, vista l'importanza che essa assume, almeno a mio avviso, all'interno dell'intera filosofia morale ed estetica del filosofo inglese), considerando anche che il *De Veritate*, capolavoro di Herbert, era presente nella sua biblioteca e che si trattava di certo non di un testo sconosciuto (fu letto e commentato da Cartesio, Mersenne e Gassendi).

In Herbert di Cherbury il rilievo dato alla facoltà interna e alla sua capacità di giudizio è enorme. Egli ha parlato del senso interno come di un giudice supremo tra le facoltà dell'intelletto: "ipso ex sensu interno giudice in objectis suis supremo, satis constat" dice nel *De Veritate*³, e nella scala conoscitiva vengono date quattro forme di conoscenza, ben tre delle quali hanno carattere immediato e intuitivo: *instinctus naturalis*, *sensus internus*, *sensus externus*, *discursus*⁴. Tra queste, la prima per importanza è proprio l'*instinctus naturalis, prima facultatum*⁵: ma l'intero passo è di estremo interesse. Herbert scrive:

Primò igitur distinguuntur ex prioritate; Instinctus enim Naturalis prima, Discursus ultima est facultatum. Ideò in Elementis, Zoophytis, &c. & in ipso demum Embryone propriam conservationem procurat facultas ista, quae gradatim deinceps sese ad objecta explicans, notiones discursus ubique anticipat. Ideò in domo secundum regulas Architectonicas extractâ, pulchrum symmetriae prius ab Instinctu Naturali percipitur, quàm ipsa ratio, quae ex proportionibus partium, & inter se & ad totum, operosè (neque tamen sine auxilio Notitiarum Communiùm) perficitur; quod in venustate faciei, formae elegantia, concentu harmoniae &c. satis constat⁶.

L'istinto naturale viene prima, è prioritario, anche per la garanzia che fornisce nella conservazione della vita. Shaftesbury ricorre alle teorie degli ovuli come principi del corpo preformati nel feto prima della nascita per dimostrare l'istintiva capacità di sopravvivenza che essi hanno all'interno della natura⁷, e da questa capacità deduce l'esistenza di una anticipazione naturale del grado intellettuale presente anche nell'uomo:

¹ Cfr. M. M. Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, cit., p. 62.

² *Ibid.* Inoltre, sulla medesima linea, i seguenti classici: W. Dilthey, *L'analisi dell'uomo e l'intuizione della natura*, La Nuova Italia, Firenze 1974 (ed. orig.: 1927), e E. Cassirer, *La rinascenza platonica e la scuola di Cambridge*, La Nuova Italia, Firenze 1947 (ed. orig.: 1932).

³ Cfr. Edward Lord Herbert of Cherbury, *De Veritate editio tertia, De Causis Errorum, De Religione Laici, Parerga*, Faksimile-Neudruck der Ausgaben London 1645, herausgegeben und eingeleitet von Günter Gawlick, Friedrich Frommann Verlag (Günter Holzboog), Stuttgart-Bad Cannstatt 1966, p.15.

⁴ *Op. cit.*, p. 37.

⁵ *Op. cit.*, p. 60.

⁶ *Ibid.*

⁷ Cfr. *I Moralisti*, in *SM*, p. 333 (*Char.*, II, 229).

“le medesime pre-concezioni, in grado più alto, si trovano anche nell’uomo”, e si tratta anche di “pre-concezioni del bello e del sublime”¹. Come Shaftesbury porta l’esempio, poche righe dopo quelle appena citate, dei fanciulli che si allietano dinanzi a figure regolari respingendo quelle irregolari, anche Herbert ricorda che la bellezza della simmetria è percepita da un istinto naturale, e che di questa facoltà di percepire v’è naturale godimento, *suis gaudet facultatibus*².

In entrambi i pensatori avviene la saldatura tra la sfera pratica e quella estetica nell’istinto naturale che la natura fornisce. Entrambi rilevano l’importanza dell’anticipazione nella sfera conoscitiva (sarebbe da vedere quanto mediata da dottrine stoiche). È possibile giudicare del bene e del male, del bello e del brutto *etiam sine discursu*³, dice Herbert, che delinea un sapere intuitivo che coglie l’oggetto al di là del procedimento deduttivo⁴; ed è senz’altro eredità di Shaftesbury quest’idea di una naturale propensione dell’uomo al giudizio etico-estetico non mediato da una facoltà discorsiva: la critica a Locke nasce proprio da questa iniziale assunzione, che può avere una ragion d’essere solo a partire da una teoria innatistica.

La sottovalutazione del ruolo del *discursus* all’interno della gnoseologia herbertiana è anch’essa parallela alla diffidenza di Shaftesbury per la meditazione e il procedere deduttivo. L’attenzione, in quest’ultimo, è tutta concentrata su ciò che nell’uomo è funzione della facoltà immediata (ed in tal senso, per Shaftesbury, naturale), di formulare giudizi, e su tutto ciò che ha a che fare col senso, il *sensu* in ogni sua forma e orizzonte possibili. Un senso, si vedrà, immediato ma anche bisognoso di formarsi, di essere nella realtà, di costituirsi come esperienza trovando uno spazio proprio nella tensione costante tra originarietà naturale ed esperienza della vita e un significato nella percezione di un ordine che fondi la verità di una qualunque esperienza.

L’anticipazione e la naturalità

Nella parte seconda della quarta miscellanea Shaftesbury afferma che:

¹ *Op. cit.*, p. 334 (*Char.*, II, 230).

² Su quest’ultimo punto, cfr. M. M. Rossi, *La vita, le opere, i tempi di Edoardo Herbert di Chirbury*, Sansoni, Firenze 1947, p. 379 nota 5.

³ Cfr. *De Veritate*, cit., p. 44.

⁴ Cfr. M. L. Bianchi, *Conoscere immediato e conoscere discorsivo in Herbert of Chirbury e in alcuni autori della scuola di Cambridge*, in “*Mind senior to the world*”. *Stoicismo e origenismo nella filosofia platonica del Seicento inglese*, a cura di M. Baldi, Franco Angeli, Milano 1996, pp. 11-33.

Potremmo forse negare, per il gusto di scherzare, per seguire il ben noto stile della disputa dialettica o per sostenere qualche ipotesi stravagante, che nelle cose vi sia alcunché di naturale o di innaturale. È tuttavia evidente che, sebbene una simile affettazione depravi il nostro spirito e il nostro gusto, non è possibile resistere alla nostra naturale propensione per la natura¹.

E qui, sulla parola “propensione”, Shaftesbury rimanda in nota ad alcuni passi, tra gli altri, dei *Moralisti*, in cui parla di pre-concezioni e pre-sensazioni. Il testo originale dell’ultima frase recita così: “we cannot resist our natural *Anticipation* in behalf of NATURE”. La “propensione”, dunque, non è altro che una *anticipation*, e dato il contesto e la nota di rimando non è possibile rendere il termine inglese nella generica maniera del Casini; qui non si parla di una generica propensione o attitudine verso ciò che è naturale, ma di una specifica capacità di anticipare (dote per l’appunto naturale e non acquisita) ciò che è più conforme all’essenza dell’uomo, ovvero il suo dato naturale. Il gusto di scherzare, e quindi di discettare dialetticamente (da cui nasce l’ipotesi di negare che vi sia qualcosa in natura di innaturale o naturale), porta a una depravazione del gusto e dello spirito che si oppone decisamente a ciò che naturalmente appartiene all’uomo. Qui il contesto è specifico, perché Shaftesbury, come detto, in nota rimanda a dei concetti precisi, e in armonia con questi concetti occorre intendere la *anticipation*. Anche perché, è opportuno dire, già da ora il gusto viene presentato come una facoltà tutt’altro che innata, di contro a una prolessi che già informa e dirige, ma non completa, questa capacità di gusto. Si delinea sin da ora la dialettica natura-cultura che senz’altro è una cifra importante della filosofia shaftesburiana.

Nella nota di cui s’è detto, nella quale Shaftesbury rimanda alle “pre-conceptions or pre-sensations”, e alle idee naturali, il riferimento più importante che egli fa è ai *Moralisti*. Ma occorre dire, prima di esaminare i passi cui Shaftesbury rimanda, che in questa nota v’è equivalenza, senza ulteriori distinzioni, tra pre-sensazione e pre-concezione, il che forse implica che la *sensation*, pur originatasi autonomamente in quanto “idea naturale”, e quindi relegata a una istintività pre-razionale, implichi già un orientarsi, sia già un intendere che dirige verso qualcosa, ed è in tal senso che assume equivalenza con la *pre-conception*. Nella nota l’anticipazione è inserita nell’alveo degli istinti animali (l’esempio è quello delle cornate che gli animali con le corna si danno prima che siano spuntate, mentre gli asini non si scontrano mai con le orecchie): parallelamente, il filosofo (velatamente, Locke) non si scandalizzerebbe se esaminasse le proprie passioni naturali che la natura gli ha dato prima che ne avesse pratica o esperienza: attraverso le idee, anche le passioni naturali sono anticipate dalla natura.

¹ *SM*, p. 421 (*Char.*, III, 130-131).

Se la natura anticipa anche le passioni, che in tal senso possono dirsi naturali, Shaftesbury sta allora proponendo la possibilità di una morale istintiva impressa dalla natura nell'uomo, che altro non dovrebbe fare che assecondarla. Il punto è che non si sa quale sia l'affetto propriamente naturale, o meglio quale sia il criterio per stabilire la naturalità di un affetto. Se questa proposta etica mira a opporsi tanto alla *tabula rasa* di Locke quanto all'affettività primitiva, rozza e violenta che giacerebbe nell'animo umano secondo Hobbes, in realtà nulla dice, almeno nell'ambito delle righe analizzate, sul criterio che regola e stabilisce questa affettività naturale, e cosa potrebbe scostare la naturalità cercata da Shaftesbury da quella hobbesiana, tanto criticata. Occorre delineare la strutturazione che assume l'organo conoscitivo, innato e già presente nell'uomo, secondo Shaftesbury, e individuare quella strutturazione che già per sua natura dirige e orienta l'essere umano sancendone un certo tipo di naturalità. Si tratta, come cercherò di mostrare, di una orientazione estetica, puramente formale, di un senso dell'ordine e dell'armonia che genera quell'equilibrio degli affetti che può dirsi naturale. Esige, la teoria morale di Shaftesbury, la presenza di un *sense*, di cui parlerò più che diffusamente, che sia innato e già orientato verso qualcosa, che sia contemporaneamente, quindi, una facoltà etico-estetica, che agisce per il meglio solo in virtù della fusione peculiare, etico-estetica per l'appunto, che la costituisce: la forma come garanzia della norma etica. Il problema che rimane è quanto la facoltà critica, e quindi l'intelletto, contribuisca a formare la correttezza di tale *sense*; quanto questo suo orientarsi sia plasmabile anche dalla ragione discorsiva, quanto questo innatismo sia, o possa essere, anche culturale e quindi collegato con l'analogo problema del gusto.

Tornando alla nota in questione, che pone in qualche modo anche il problema ora citato, si noti che la questione del senso è messa sullo stesso piano delle idee naturali: c'è un filosofo, infatti (sappiamo bene chi), che nega “questo medesimo senso innato [*implanted sense*] e le idee naturali all'uman genere”¹. Nella capacità di scelta e di orientamento che la prolessi offre, Shaftesbury, accostandovi la questione del *sense*, pare voglia indicare nello stesso una medesima capacità di orientamento, per così dire, se vogliamo, “istintiva”. Secondo Jaffro, più che un istinto, la prolessi presuppone nell'uomo la mediazione della ragione, e Shaftesbury, ritrovando nel *sense* una certa capacità critica, lo tratta come una prolessi². Questa, in effetti, mi pare la vera questione; quando Shaftesbury rimanda, nella suddetta nota, ai *Moralisti* III, II, rimanda

¹ *SM*, p. 422 (*Char.*, III, 131).

² Cfr. L. Jaffro, *Éthique de la communication et art d'écrire. Shaftesbury et les Lumières anglaises*, cit., p. 192.

a una questione non del tutto analoga a quella qui trattata, perché in quel passo dei *Moralisti* la questione delle idee innate non verte su quando siano apparse, ma se siano date dall'arte o dalla natura (che, continuo a dire, è il cuore del problema della conoscenza in Shaftesbury). Si ha a che fare con una naturalità dinamica, che si forma nel tempo implicando un apprendimento, o è una naturalità che si autosviluppa (come nel caso del feto, o dei semi), o ancora, come suggerito da Jaffro, implica un apprendimento mediato dalla ragione? Vi sono due parti, l'uomo e la natura, o è solo un'idea che matura da sé, senza apporti dall'esterno? La teoria del *sense* è complessa, e l'ambiguità semantica che la contraddistingue è senz'altro l'indizio di una ricchezza che può fare luce sulla sua vera natura. È quanto si cercherà di fare in questa parte, poco più avanti.

La nota qui in questione, sempre secondo Jaffro, è un tentativo di sintesi tra l'esposizione del *Saggio sulla virtù* e la filosofia del gusto¹. Nel *Saggio*, infatti, la questione della prima volta è importante perché il senso morale, cronologicamente, doveva anticipare le nozioni relative alla divinità per giustificare la figura dell'ateo virtuoso. Teocle, invece, nel passo dei *Moralisti* che ora riporto, sostiene che la questione della prima volta non è affatto importante: il vero problema è stabilire se i principi di cui si parla siano dati dalla natura o si formino per arte.

[Filocle] Affermi dunque che questi figli intellettuali, come le nozioni del bello, del giusto, dell'onesto e simili siano innati? [Teocle] Gli anatomici dicono che gli ovuli, principi del corpo, sono innati [*innate*] e preformati nel feto prima della nascita. Ma se questi o altri principi, organi sensitivi o sensazioni medesime siano formati in noi per la prima volta avanti, durante, subito dopo o in un momento successivo alla nascita è questione indubbiamente curiosa, ma di non grande importanza. Il vero problema è questo: i principi di cui si parla sono prodotti d'arte o di natura? Se sono puramente naturali il momento non ha importanza, né discuterei con te se negassi che la vita è innata, immaginando ch'essa segua e non preceda il momento della nascita. Ma sono sicuro di questo, che la vita e le sensazioni che accompagnano la vita, in qualunque momento sorgano, sono da natura e non hanno altra origine. Perciò se non ami la parola innato, usiamo in sua vece 'istinto' e definiamo istinto ciò che la natura – e non l'arte, la cultura, l'educazione – insegna. [...] Credi che sia da natura anche l'istinto necessario all'uso ulteriore di essi? Oppure debbono l'educazione e l'esperienza insegnare tale uso? [Filocle] È sufficientemente impresso nella coscienza. L'impressione o istinto [*impression or instinct*] è in effetti così forte che sarebbe assurdo non considerarlo naturale sia nella nostra specie, sia nelle altre creature, tra le quali, come mi hai già insegnato, non solo la generazione della prole, ma anche i vari e quasi infiniti mezzi e metodi per allevarla sono tutti istintivi. Infatti nelle sollecite cure e arti di quelle creature selvatiche possiamo distinguere atti che rivelano le loro fantasie divinatorie, pre-concezioni o pre-sensazioni [*anticipating fancies, pre-conceptions or pre-sensations*], se mi è lecito usare il termine che mi hai insegnato ieri. [Teocle] Accetto la tua espressione e tenterò di dimostrarti che le medesime pre-concezioni, in grado più alto [*the same pre-conceptions, of a higher degree*], si trovano anche nell'uomo. [Filocle] Dimostramelo, ti prego, perché sono tanto lungi dal trovare in me stesso queste pre-concezioni del bello e del sublime come tu intendi, che temo di non aver conosciuto finora nulla di simile in natura².

¹ *Ibid.*

² *SM*, pp. 333-334 (*Char.*, II, 229-230).

Vi sono diversi punti da evidenziare. Prima di tutto, non è in fondo del tutto irrilevante la questione se i principi del bello e del buono siano precedenti, contemporanei o posteriori alla nascita, purché si stabilisca se siano d'arte o di natura: ovviamente, più il momento è successivo alla nascita, maggiore sarà l'impatto esterno sul costituirsi delle facoltà dell'individuo. Comunque, per Shaftesbury il punto è stabilire se tali principi siano convenzionali e quindi del tutto arbitrari (dando luogo alla giustificazione di ogni possibile teoria etica, anche la più blasfema), o se si tratti di principi dati dalla natura. Shaftesbury propende ovviamente per questa seconda ipotesi, e la scarsa importanza attribuita al momento preciso in cui tali principi si manifestano è il segno di un particolare tipo di naturalità che Shaftesbury va predicando, ovvero una naturalità non data dalla natura già formata ma, sull'esempio degli ovuli, tale da potersi sviluppare successivamente; è in tal senso che la temporalità assume scarsa rilevanza: si parla, infatti, più che altro di una virtualità, una latente possibilità che comunque la natura dà. Shaftesbury, a dire il vero, non risolve il problema direttamente, o in maniera particolarmente convincente: Teocle si limita a un "sono sicuro di questo, che la vita e le sensazioni [...] sono da natura". Non sono certo dimostrazioni rigorose che da questo filosofo è possibile aspettarsi, ma la via seguita da Shaftesbury si chiarisce successivamente. Quando Filocle difatti obietta che se tali principi sono da natura non si spiegano i contrasti continui tra gli uomini, Teocle spiega che in ogni disputa "il buono e il degno in sé è sempre presupposto. [...]. Si discute quale oggetto sia più bello, qual forma o volto siano più graziosi; ma si ammette senza discutere che ogni genere ha una propria bellezza"¹. I contrasti dunque sorgono nell'applicazione: in questi casi l'ignoranza o l'interesse predominano e sviano dal retto esercizio di questi principi. A Shaftesbury, dunque, preme sottolineare che c'è una bellezza, c'è una bontà, c'è una dignità al di là di ogni discettazione e opinione, e continua a esserci anche se su di essa nessuno è d'accordo. Anzi, il fatto che si discuta implica che si discute pur sempre su qualcosa, e quindi questo qualcosa è presupposto. Il vero criterio per trovare questo qualcosa è stabilito, senza avanzare tale pretesa, subito dopo. Perché, pur essendovi tali infinite discussioni, "tra noi, Filocle," dice Teocle, "v'è ben altro accordo, giacché per parte nostra abbiamo già stabilito che bello e buono sono una sola cosa"²: lungi dall'essere la facile ripetizione di un principio classico, in Shaftesbury questa identità vale infinitamente più di quanto si possa pensare, perché è dalla fusione dei due principi che è possibile trar fuori dal magma delle opinioni quella giusta. Il vero buono si

¹ *SM*, p. 336 (*Char.*, II, 232).

² *Ibid.*

delinea come tale perché bello; il vero bello è tale se anche buono. Non v'è bontà che sia disarmonica, o armonia che sia malvagia: il principio direttivo della norma etica non può che essere la sua forma estetica. Quando è stabilita e sancita tale identità, vengono a cadere le disquisizioni su ciò che è bello e ciò che è buono. Il vero valore dell'unione dei due principi risiede nell'istanza critica che lo contraddistingue, e tale istanza, cercherò di mostrarlo più in là, ha un primato che è quello formale, perché l'unico in grado di racchiudere entrambe le sfere in discussione.

Un altro punto da evidenziare del passo citato, assolutamente centrale perché ripropone il contrasto problematico tra natura e cultura, è la domanda che pone Teocle a Filocle sulla eventuale istintività di questi principi innati anche nell'uso ulteriore di essi, nell'uso, si può dire, che è possibile farne nel momento in cui, per forza di cose, sono immersi in un contesto culturale. Se i principi sono naturali, continuano a mantenere nel tempo la loro radice istintiva e naturale? Filocle risponde che l'istinto è tanto forte da essere radicato sia negli animali che nella nostra specie, e prosegue facendo esempi di animali che allevano la prole in maniera del tutto istintiva e quindi completamente basata sulle *anticipating fancies*, le *pre-conceptions* e le *pre-sensations*, se è lecito usare le parole che il giorno prima gli sono state insegnate. Teocle, nella risposta, dice di accettare le espressioni, per così dire tecniche, che l'allievo ha usato, e che cercherà di dimostrargli che le medesime pre-concezioni si trovano in grado più alto nell'uomo. Teocle, vale la pena sottolinearlo, non dice apertamente che la risposta di Filocle è corretta: egli sottolinea solo che è corretto usare i termini che il giorno prima gli ha insegnato. Infatti, l'ulteriore esplicitazione di Teocle sulla presenza di medesime pre-concezioni nell'uomo presenti in grado più elevato è un completamento alla risposta (dunque parziale) di Filocle, che infatti dice di avere difficoltà nel trovare le pre-concezioni del bello e del sublime in se stesso.

È questo il punto in cui si spezza il parallelismo uomo-animale. L'anticipazione è presente in entrambi, ma nell'uomo v'è un grado più alto, altrettanto naturale, delle stesse pre-concezioni, che dunque non vanno oltre una somiglianza formale con i medesimi istinti animali. Riporto ora un passo, sempre dai *Moralisti*, che conferma ciò e pone però una complicazione:

[Filocle] le bestie hanno istinti (*instincts*) di cui l'uomo è privo; [Teocle] certo, hanno percezioni, sensazioni, e presensazioni (*perceptions, sensations, and pre-sensations*) – se è lecito usare quest'espressione – che l'uomo da parte sua non possiede in pari proporzione. Le loro femmine, quando sono gravide, per la prima volta, e non hanno ancora partorito, hanno una chiara previsione o pre-sensazione (*prospect or pre-sensation*) del loro stato imminente [...]. Perché l'uomo dovrebbe possedere questa sagacia? non ha qualcosa di meglio, e di diverso genere? non è dotato

di ragione e di facoltà discorsiva? [...] che bisogno c'è dell'istinto? [...] il cucciolo dell'uomo è di tutti il più sprovveduto, debole, infermo. Ma perché non avrebbe dovuto esser costituito così? Che danno ne nasce alla sua specie? [...] O piuttosto questo difetto non lo lega più strettamente alla società, non lo sforza a riconoscere che il suo esser sociale e razionale non è cosa accidentale ma ha uno scopo preciso? ch'egli può crescere e vivere soltanto nella convivenza e comunità sociale, la quale è il suo stato naturale¹?

Se su percezioni e sensazioni non c'è titubanza, sulle pre-sensazioni Teocle si chiede se sia lecito usare quest'espressione (cosa che Filocle ripeterà successivamente, secondo il passo da me riportato subito prima di questo). In qualche modo si evidenzia come la pre-sensazioni siano una peculiarità dell'uomo, una peculiarità che si dispiega nell'affinità con l'agire razionale che essa presuppone: una forma particolare di "sagacia", come si dice subito dopo. Una sagacia, però, che all'uomo viene immediatamente negata. Nel primo passo le pre-concezioni si trovano nell'uomo in grado più alto rispetto agli animali; nel secondo le pre-sensazioni non sono possedute dall'uomo in pari misura a quelle degli animali. La contraddizione è ancora più evidente se si pensa che Shaftesbury rimanda i due passi uno all'altro. Il mondo, per così dire, para-razionale e "divinatorio" delle bestie, e quindi tutta la loro istintività, trova in quest'ultimo passo un contraltare nell'uomo costituito dalla ragione e dalla facoltà discorsiva, spezzando quindi l'affermazione della presenza di pre-concezioni nell'uomo alla stregua dell'istintività animale.

Non è così che bisogna interpretare la teoria shaftesburiana. È possibile infatti ritrovare un'armonia concettuale accettando l'assenza di una istintività nell'uomo, e quindi negando che le pre-concezioni e pre-sensazioni di cui Shaftesbury parla siano presenti nell'uomo alla stregua degli animali. Il punto chiave è che quando Shaftesbury scrive, nel primo passo riportato, che "le medesime pre-concezioni, in grado più alto, si trovano anche nell'uomo", parla di un diverso tipo di pre-concezioni, di una istintività naturale che l'uomo possiede in altri ambiti del suo agire. Difatti, il testo inglese dice *of a higher degree*, non *in a higher degree*: non è una differenza di grado, come si potrebbe sospettare a una prima lettura di questi passi, ma una tipologia diversa di pre-concezione. E l'ambito di cui qui si sta parlando, come attestato da Filocle nel secondo passo ("dimostramelo, ti prego, perché sono tanto lungi dal trovare in me stesso queste pre-concezioni del bello e del sublime come tu intendi") è un ambito estraneo alla istintività animale, perché rivolto a ciò che è peculiare all'uomo, ovvero la capacità di percepire il valore estetico.

¹ SM, pp. 273-274 (*Char.*, II, 173-174).

Nell'economia della natura, il fatto che l'uomo, appena nato, sia il più debole tra tutte le creature, e che contemporaneamente sia dotato di ragione, gli permette di poter essere privo delle pre-sensazioni che consentono all'animale di sopravvivere, spingendolo a costituire una società: il suo essere razionale ha uno scopo sociale, e l'istintività dell'uomo non è un prodromo della ragione, una sua anticipazione: indica, più che altro, qualcosa che forse la ragione a stento riesce a percepire, ovvero la qualità estetica.

Se, com'è indubbio, le pre-concezioni e pre-sensazioni ricadono tutte sotto il caso generale della prolessi, che è un'anticipazione della ragione, ed essendovi nell'uomo una prolessi attinente l'idea del bello e del sublime, non è del tutto chiaro come sia possibile che la prolessi supponga nell'uomo la mediazione della ragione¹; non è così scontato, mi pare, supporre che l'istanza critica presente nell'esercizio della prolessi sia necessariamente il prodotto dell'uso della ragione. In effetti, più che sulla ragione, Shaftesbury insiste sulla nozione di *sense*, che pare facoltà per così dire "pararazionale", una via di mezzo tra l'immediatezza della sensazione e la capacità di cogliere un valore nelle cose, come la pre-sensazione; ed è, inoltre, come cercherò di mostrare, una facoltà che ha parte attiva quando non eminente nella costruzione della capacità di gusto e nell'organizzazione dell'esperienza in generale. Sulla polisemia del *sense* si basa questa intera seconda parte che ne indaga la ricchezza, più che l'apparente ambiguità.

Due delle specificazioni più importanti del "senso", il senso comune e il senso morale, sono infatti entrambe un caso di prolessi, una prolessi, si potrebbe dire, già "orientata" verso qualcosa. Il senso morale, anzi, è per Jaffro la prolessi per eccellenza, perché non è mai interamente perduta e perché il suo compito è di esaminare ciò che è *proleptique* nelle affezioni². Il punto è che anche Jaffro evidenzia che senso morale e senso comune (in Epitteto chiari) a volte sono distinti, a volte confusi, a volte si rapportano: "ils sont" dice, "simplement deux manières de comprendre la contradiction relative à la prolepse"³. La complessità della prolessi è anche, se non essenzialmente, la

¹ Cfr. L. Jaffro, *Éthique de la communication et art d'écrire. Shaftesbury et les Lumières anglaises*, cit., p. 192.

² Cfr. L. Jaffro, *La question du sens moral et le lexique stoïcien*, in *Shaftesbury: philosophie et politesse*, Actes du Colloque (Université de Nantes, 1996), cit., pp. 61-78. L'articolo è importante anche per chiarire il significato di *sense* e *affection* in Shaftesbury in relazione alla teoria stoica. Lo studioso ne evidenzia le differenze, cercando di circoscrivere anche la peculiarità del concetto di prolessi in Shaftesbury e le oscillazioni che interessano il senso comune e il senso morale.

³ *Op. cit.*, p. 75.

complessità del *sense*, che, più che contraddittorio, è multiforme e plastico, ed esprime una razionalità sua tutta particolare¹.

La complessità della nozione di *sense* e il suo statuto particolare rinviano direttamente al rapporto complesso che nella filosofia di Shaftesbury assume la dialettica tra natura e cultura. Le facoltà mentali oscillano sempre tra una naturalità di cui tutti sono portatori e che chiama tutti prepotentemente, e una acquisizione di quelle capacità di gusto che solo dopo un accurato esercizio diventano equilibrate e armoniche, ovvero, secondo una equivalenza shaftesburiana, propriamente “naturali”. La natura pare porsi dinanzi alla mente umana come una virtualità da sviluppare attraverso l’esercizio della critica, ma non bisogna vedere in questa virtualità una mera possibilità, perché la capacità di anticipare i giudizi di gusto e i giudizi morali è reale ed effettiva: le pre-concezioni, come sostenuto poco fa, si riferiscono al bello e al sublime.

Il complesso natura-cultura affonda le proprie radici senz’altro nella teoria della conoscenza, ma da qui si allarga e designa in realtà la particolarità del rapporto tra l’individuo e la società, le dinamiche che gli consentono di costruire una personalità in armonia con la società in cui vive. Quando si parla del buon gusto, infatti, Shaftesbury rimanda spesso alla falsità della moda richiamando tutti alla naturalità del vero buon gusto, che però spesso si contraddistingue tutt’altro che per la sua semplicità, istintività e naturalità: è fatica e dura ricerca.

Il capitolo III della V Miscellanea è uno dei luoghi che pongono questo problema:

È stato principalmente intento e proposito di questi volumi affermare la concreta bellezza e magia degli oggetti naturali e morali; dimostrare la ragionevolezza [*reasonableness*] di un armonico gusto [*proportionate Taste*], di una decisa e oculata scelta nella vita e nei costumi. Il criterio normativo, il carattere esemplare della verità morale appare così stabilmente impresso nella natura medesima, così ampiamente diffuso nel mondo intellettuale [*intelligent World*], che non v’è animo, genio o principio pensante che – se così posso dire – non ne sia realmente consapevole².

Qui il mondo viene suddiviso nella sua interezza in due classi, quella naturale e quella morale. Per Shaftesbury, tutto ciò che è interiore, in virtù dell’innatismo etico, può essere definito come “morale”. La *res cogitans* e la *res extensa*, la materia e lo spirito

¹ “Shaftesbury présente tautôt le *sense* comme une faculté naturelle, tautôt comme un goût artiste, conformément à la dynamique de la prolepse, et selon les besoins de la communication de sa philosophie. Quand il s’agit de défendre l’hypothèse de l’athée vertueux ou bien de combattre le spectre du hobbisme, la naturalité du *sense* est avancée; quand il convient de promouvoir l’éducation philosophique et civile, on admet que le *sense* suppose l’art. L’ambiguïté de la notion de *prolépsis* est une ressource précieuse pour la philosophie du sens moral” (*op. cit.*, pp. 75-76). Comunque, più che sull’ambiguità dei termini usati da Shaftesbury, insisterei sulla ricchezza che tale oscillazione terminologica produce, specie nel caso del *sense*, che non è ora l’una ora l’altra cosa, ma contemporaneamente tutte, trattandosi di una facoltà particolare che accomuna elementi critico-razionali ed elementi istintivi ed immediati.

² *SM*, p. 434 (*Char.*, III, 185).

della speculazione precedente slittano semanticamente nella giustapposizione (ché non si tratta di una contrapposizione) del morale col naturale: entrambi questi ambiti esibiscono una bellezza reale ma anche una magia (*charme*, nel testo)¹, che in qualche modo ne delinea l'attrattiva originaria che li contraddistingue. La concretizzazione del naturale e del morale porta alla vita e ai costumi; qui è evidente come la naturalità della natura permei anche il mondo interiore, la vita stessa nella sua interezza; la morale diventa un costume, quindi un atteggiamento che già abbandona una naturalità innata per situarsi in un ambito, per così dire, normativo: si tratta dello *standard* (reso dal Casini con "criterio normativo") che, però, è impresso nella natura e, assieme alla verità morale, pare essere autoevidente e diffuso nel mondo degli esseri pensanti: la moralità è impressa nella natura ma ad essa ci si adegua tramite una scelta ben precisa. Nel fragile equilibrio che assume la nozione di naturalità, una parola diventa protagonista, in questo passo: *reasonableness*. La scelta determinata e il gusto proporzionato sono partoriti non dalla ragione, ma dalla "ragionevolezza"; entrambi, pare suggerire Shaftesbury, più che razionali, sono ragionevoli. Il passaggio da ragione a ragionevolezza implica il determinante fattore della libertà umana, della scelta: se vi sono alternative, non c'è una *ratio* necessitante che impone una scelta piuttosto che un'altra, ma la *reasonableness* di una decisione guidata dall'istinto di ciò che è moralmente buono e bello. Shaftesbury non prospetta la verità della scienza, ma la verità della vita, ed è in tal senso che una scelta, più che razionale, è ragionevole, perché implica anche l'altro, lo spazio sociale, l'apertura alla comunicazione.

Il concetto di verità, come risulta anche da questa riflessione, è legato in Shaftesbury alla intersoggettività e allo spazio della comunicazione, prescindendo del tutto dalla nozione di vero come adeguazione o come calcolo: il vero (poetico e morale) si costituisce nella collettività attraverso l'esercizio del *sense* e del gusto e nel confronto democratico tra le diverse opinioni (basti ricordare la *Letter concerning design* per avere presente l'importanza dell'esercizio della critica nello sviluppo della società). Proprio perché arricchito dal confronto delle opinioni, non è il criterio della maggioranza a garantire la correttezza della nozione di vero: nel *Sensus Communis* si dice che "certi moderni fanatici mostrano di non possedere miglior criterio per

¹ Sul particolare e poco indagato tema della "magia morale" in Shaftesbury, cfr. le lucide pagine di F. Crispini, il quale sostiene che "è difficile capire questa espressione se si prescinde dal più generale problema che è quello di stabilire in che modo per Shaftesbury la natura esercita il suo potere attraverso il soggetto umano, in che modo lo induce a seguirla. La natura non è cieca istintualità, è un ordine ed economia di relazioni in cui la mente individuale cospira con una mente suprema e perfetta", in Id., *L'opinione del bene. A. Shaftesbury tra ispirazioni antiche e ragione moderna*, Morano, Napoli 1994, pp. 120-121.

conoscere e giudicare il vero, di quello meramente numerico”¹: non conta la testimonianza di una maggioranza per avvalorare un fatto, sostiene Shaftesbury riferendosi alle superstiziose opinioni di tanti, e questo perché il vero scaturisce dall’interiorità, diviene dialettica con l’esterno e l’altro, e si stabilisce con l’uso della ragione fondamentale e del senso comune (che non coincide affatto con l’opinione della maggioranza). Nel vero del calcolo, matematico o geometrico, non è messa in gioco l’interiorità, che invece struttura il vero poetico, storico ed etico²: Shaftesbury mostra interesse per un tipo di verità che ritrovi i propri valori fondanti nella sfera intersoggettiva, che si costituisca come rapporto tra interiorità.

Il punto importante è cercare di precisare quale sia l’organo, la facoltà che è in grado di operare “ragionevolmente”, di mediare tra lo standard della natura e la naturalità delle nostre pre-conceptions, di applicare correttamente il caso specifico alla generalità della prolessi, di tenere unito e in armonia uno spazio che non è quello meramente sensibile né quello rigidamente razionale, bensì quello indistinto, fragile ma anche preponderante nella nostra vita, della emotività, della morale e della comunicazione.

Gusto e natura

Nella terza miscellanea, sezione seconda, si trova un altro passo di grande rilievo e molto utile al fine di delucidare la complessa questione del rapporto tra natura e cultura:

’Tis *We our-selves* create and form our TASTE. If we resolve to have it *just*; ’tis in our power. We may esteem and value, approve and disapprove, as we wou’d wish. For who wou’d not rejoice to be always equal and consonant to himself, and have constantly that Opinion of things which is natural and proportionable? But who dares search OPINION to the bottom, or call in question his *early* and *prepossessing* TASTE? Who is so just to himself, as to recal his FANCY from the power of *Fashion* and *Education* to that of REASON? Cou’d we, however, be thus courageous; we shou’d soon settle in our-selves such an *Opinion* of GOOD as wou’d secure to us an *invariable*, *agreeable*, and *just* TASTE in Life and Manners³.

Il gusto qui si presenta come una vera e propria creazione autonoma del soggetto: siamo noi a crearlo e a formarlo, e il suo ambito di applicazione è quello dell’opinione, il suo fine è scegliere nel caos delle informazioni. Occorre dire che la creazione di questa capacità non esce fuori da un territorio vergine, non è una creazione su *tabula rasa*: la difficoltà della sua applicazione dipende proprio dal suo nascere in un ambiente già

¹ *SM*, p. 93 (*Char.*, I, 92).

² *SM*, p. 92 (*Char.*, I, 91).

³ *Char.*, III, 114.

strutturato da *fashion* e *education*: non vi sono persone senza gusto, bensì persone col gusto sbagliato. L'educazione della moda coinvolge la fantasia, ovvero il lato puramente emotivo dell'individuo, prescindendo dalla ragione. Ma Shaftesbury non oppone l'educazione della ragione a quella della fantasia (*fancy*), perché è la fantasia che deve passare dal potere della moda a quello della ragione; deve, in definitiva, cambiare la strutturazione del mondo emozionale, renderlo razionale (o meglio, ragionevole), ovvero conformarlo alla natura e alla esatta proporzione della legge dell'armonia.

Il gusto, ben oltre che critica del prodotto d'arte, si esercita sull'insieme delle passioni dell'uomo, le disciplina e le educa: organizza, in qualche modo, l'esperienza dell'individuo, che si determina in *life* e *manners*, e tutto questo attraverso l'analisi delle opinioni, che con coraggio devono essere indagate nella loro radice. Nella terza miscellanea (centrale per la definizione del problema del gusto), Shaftesbury dice chiaramente come il gusto sia assolutamente centrale nella vita di ognuno, la quale anzi dipende dall'aver un certo gusto piuttosto che un altro: “’tis not merely what we call *Principle*, but a TASTE, which governs Men. [...]. Yet if the *Savor* of things lies cross to HONESTY; if the *Fancy* be florid, and the *Appetite* high towards the subaltern Beautys and lower Order of worldly Symmetrys and Proportions; the Conduct will infallibly turn this latter way”¹. Ancora una volta, se immaginazione e *appetitus* non sono ben diretti, la vita stessa ne risentirà. La condotta morale, più che affidata a una *ratio* astratta e repressiva, è del tutto dipendente dal gusto e dai suoi giudizi, orientati, se riformati secondo la filosofia shaftesburiana, dal principio dell'armonia e delle giuste proporzioni. Ma proprio perché variamente orientabile e adattabile, occorre che il gusto abbia una guida valida, naturale e oggettiva, nella determinazione dei suoi giudizi: oltre ad *anticipating fancies* e *pre-sensations*, è il *sense* che nella sua generalità è la facoltà atta a dirigere le particolarità culturali nelle quali il gusto si determina².

Ma il gusto, nella disamina delle opinioni, non si avvale di un metodo genealogico, che ne sveli la falsità o verità, bensì di una riorganizzazione delle stesse su base formale: ciò che è ordinato, armonico e proporzionato è specchio della semplicità

¹ *Char.*, III, 108.

² Sul rapporto, invero ambiguo, tra gusto (dato dall'arte) e senso estetico (dato dalla natura), cfr. A. Gatti, *Sul problema del giudizio estetico in Shaftesbury*, “Quaderni Utinensi”, 7 (1989), pp. 23-39. Gatti, in particolare, ritiene che il confronto delle sensazioni, operato da un *inward Eye*, sia operazione già razionale e pertanto diversa da quel rinvenimento istintivo del bello che attua il senso estetico (p. 25), e ritiene che il giudizio estetico dipenda per intero da una facoltà razionale che è quella del gusto (p. 24 e ss.). Sarebbe stato però forse da approfondire il tipo particolare di *ratio* di cui il *sense* è portatore in quanto sintesi di istinto e ragione.

della natura, e quindi vero. Essendo messa in gioco l'intera interiorità dell'individuo, per esercitare il gusto corretto necessita una scelta ("if we resolve to have it just"). Occorre coraggio perché qui si sta parlando di una sfera che può essere talmente trascinate da far risultare difficile darle una legge differente dal suo *early taste*. L'individuo possiede sì un senso naturale del giusto, del bello e dell'onesto, ma prima che possa esercitare tale senso, e svilupparlo, deve liberarsi del mondo estetico-morale in cui si trova immerso, volente o nolente, sin da quando è cosciente. Il mondo pre-cosciente, o pre-razionale, delle pre-concezioni, diviene una guida, un riferimento oggettivo perché naturale, nell'intricato caos del gusto corrente dominato dalla moda: è il richiamo a questo a costituire una via nella riforma del gusto, tale che alla fine la naturalità del gusto sia una riappropriazione della primitiva naturalità spontanea dell'individuo, attraverso il vaglio critico della contemporaneità effimera. La specularità tra *outward* e *inward*, in questa dialettica tra natura e cultura, è ribadita anche nella terza miscellanea, in cui l'orientamento pre-razionale e istintivo delle pre-concezioni diviene la prova del fatto che ogni soggetto è naturalmente proporzionato e regolare: "Tis impossible we can advance the least in any *Relish* or *Taste* of outward Symmetry and Order; without acknowledging that the proportionate and regular State is the truly *prosperous* and natural in every Subject"¹. La deformità, sostiene Shaftesbury subito dopo, è legata alla non utilità, perché ciò che è bello è anche attivo e adatto all'uso, ogni proporzione è adattata all'attività, alla vita, al vigore della specie. Il bello viene tratto fuori da un mondo ideale e reso attivamente operante nel mondo, così come la verità è inserita in un contesto di vitalità concreta: essa, più che regola, è un principio di vita, perché ciò che è vero è ciò che conviene ed è utile: "*Beauty* and *Truth* are plainly join'd with the Notion of *Utility* and *Convenience*"². La nozione di verità in Shaftesbury vive in un apparente contrasto perché è contemporaneamente puramente formale ma concretamente identificabile solo in un contesto che è quello della vita; la verità si delinea come ciò che è proporzionato e armonico (a livello di affezioni e sentimenti così come a livello artistico) e al contempo come il principio stesso della vita, che si manifesta essenzialmente in ciò che è prospero, conveniente e utile.

"Consapevolezza" è un termine chiave: nella miscellanea V, III citata poco sopra, Shaftesbury sosteneva che lo standard della natura è così impresso nella stessa natura che non v'è anima, genio o principio pensante che non ne sia consapevole. La riforma interiore parte da un atto di consapevolezza: esiste uno standard naturale, al quale

¹ *Char.*, III, 110.

² *Ibid.*

probabilmente il soggetto non si è mai adeguato. Solo dopo che vi sia stata la consapevolezza di una oggettività naturale del bello e dell'onesto, può avere luogo l'esercizio critico attraverso una retta costruzione gusto, che non entra, quindi, nel gioco della decisione iniziale.

Il gusto, inteso come insieme di concezioni che si perfeziona con la cultura, è strettamente connesso col giudizio. È nel *Soliloquio* che si sviluppa particolarmente la teoria del gusto come giudizio.

Chi aspira alla qualità di un uomo di rango e buona educazione è attento a formare il suo giudizio delle arti e delle scienze su giusti modelli di *perfezione*. Se va a Roma, domanda quali siano le opere di architettura più autentiche, i resti migliori di statue, i più bei dipinti di un RAFFAELLO o di un CARRACCI. Per quanto antiquati, rozzi, o tetri possano apparirgli a prima vista, decide di guardarli e riguardarli, finché non se li fa piacere e scopre le loro *grazie* e *perfezioni* nascoste. Dedicava particolare cura a distogliere gli *occhi* da tutto ciò che è fastoso, ridondante e di *cattivo gusto*. E non è meno attento a distogliere l'*orecchio* da ogni tipo di musica all'infuori di quella che è di ottima qualità e di più autentica armonia. Sarebbe auspicabile che avessimo la stessa considerazione per il *buon GUSTO* nella vita e nei costumi. A quale essere mortale, una volta convinto della differenza nel *carattere interiore* e della preferenza dovuta a *un* genere rispetto a *un altro*, non importerebbe di rendere il *proprio carattere* il migliore possibile? Se *civiltà* e *umanità* sono un GUSTO; se *brutalità*, *insolenza*, *sregolatezza* sono parimenti un GUSTO, chi, se potesse rifletterci, non sceglierebbe di conformarsi al modello amabile e piacevole piuttosto che a quello detestabile e perverso? Chi non si impegnerebbe di *forzare* la NATURA sia a questo riguardo che per quanto concerne il gusto o il giudizio [*taste or judgment*] in altre arti e scienze? Perché in ogni caso si usa la *forza* sulla NATURA solo per correggerla. Se un *buon GUSTO* naturale non si è già formato in noi, perché non tentare di formarlo e farlo diventare *naturale*¹?

Dall'ultima domanda che Shaftesbury si pone in questo passo, si evince che la natura non costituisce più una originarietà data per tutti, bensì uno *standard*, un modello cui conformarsi. Dopo aver sostenuto la possibilità di un buon gusto tanto nelle cose d'arte quanto nella vita e nei costumi, si giudica parimenti un gusto tanto l'insolenza quanto la civiltà e l'umanità. Ma tra le due chi, "se potesse rifletterci", non sceglierebbe il modello amabile? Il momento riflessivo diviene fondante nella scelta del gusto: non è poi così scontato essere inclini al buon gusto più che a quello sregolato. Shaftesbury parla addirittura di "forzare la natura", col fine di correggerla. Qui del gusto si accentua più il suo lato riflessivo, il suo essere anche un giudizio. La forza di tali giudizi consiste nel rendere naturale, paradossalmente, la propria natura. Chi ha acquisito un *habitus* particolare può correggerlo solo giudicando attorno ad esso e riconducendolo allo standard della natura. Questo standard dovrebbe essere indicato da altre facoltà in noi innate (o connaturate, come si vedrà), perché da quanto qui Shaftesbury va dicendo il gusto è un insieme di idee e comportamenti acquisiti tramite abitudini varie. La naturalità del buon gusto è una lotta, una fatica che ognuno deve affrontare per

¹ Cfr. *Soliloquio*, op. cit., p. 160 (*Char.*, I, 208).

riappropriarsi di una origine che non viene tanto dal passato, quanto da un modello armonico e onnipresente a noi, quello per l'appunto della natura. Poco dopo, sempre nel *Soliloquio*, si dice che:

Qualsiasi *filosofo, critico o autore* sia convinto di questa prerogativa della *natura*, facilmente si persuaderà ad applicarsi alla grande opera di *reformare il proprio GUSTO*, che avrà ragione di sospettare, in caso egli non sia di quelli che si sono *deliberatamente* sforzati di formarlo secondo i giusti *dettami della natura* [*standard of nature*]. Scoprirà facilmente se si trova in questa condizione, appellandosi alla memoria; perché *costumi e moda* sono potenti seduttori; e deve di necessità aver combattuto duramente contro questi per conquistare quel buon *gusto* che è richiesto a chi pretende di *seguire la natura*¹.

Da questo passo lo standard del gusto dell'uomo appare ancor meno naturale di quanto apparisse nel passo precedente. Il soggetto pare immerso da sempre nelle seduzioni del costume e della moda, e un vero abito naturale e armonico lo si acquisisce dopo una dura lotta di cui la memoria non può non serbare ricordo. Nati nell'artificio delle malie delle mode passeggiere, il buon gusto si ottiene solo dopo una interiore riforma e attraverso una scelta spontanea. L'autonomia della scelta è fondamentale perché, se imposta dall'esterno, potrebbe ricadere nel caso dei costumi effimeri; riformando dall'interno, invece, si fa appello all'unica parte della nostra interiorità non intaccabile dal gusto esterno, ovvero facoltà quali *pre-sensations* e *pre-conceptions* che, assieme al *sense*, dirigono e indirizzano rettamente la costituzione del buon gusto.

Il cattivo gusto dei moderni non si oppone a uno stato originario di intaccabile purezza di principi, essendo l'operazione di Shaftesbury meno che mai il nostalgico rimpianto di un candore specchio di un nostro ingenuo (e supposto) rapporto con la natura. Il cattivo gusto si oppone invece al buon gusto, ovvero a un altro insieme di regole e comportamenti che comunque si possono affermare solo in un contesto sociale come quello borghese, un contesto in cui il buon gusto è anche sinonimo di una raffinatezza difficile e colta e rispecchiante un ideale di *politeness*² che si può interpretare come un recupero colto, e quindi in qualche modo artificiale, di quelle semplici qualità originarie dell'uomo, imbevute di un ideale classico, specchio della semplicità naturale, che nel complesso costituiscono esse stesse un'altra forma culturale e un altro insieme di regole.

¹ *Op. cit.*, pp. 170-171 (*Char.*, I, 218).

² Non si può che rimandare all'ormai classico testo di L. E. Klein, *Shaftesbury and the Culture of Politeness*, cit., e all'articolo, dello stesso autore, *The Third Earl of Shaftesbury and the Progress of Politeness*, "Eighteenth-Century Studies", 18 (1984-85), pp. 186-214. Di grande interesse, ancora, l'interpretazione che propone F. Brugère, che vede nella *politesse* un *a priori* della comunicazione che prescrive alle relazioni sociali dei fini che uniscono il rispetto di sé e degli altri (cfr. Id., *Théorie de l'art et philosophie de la sociabilité selon Shaftesbury*, cit., p. 70).

È dunque, più che lo sforzo della memoria, il confronto col presente a costituire l'impresa della formazione del buon gusto. La natura si costituisce come nuovo abito e si oppone a moda e costume: quindi seguire la natura equivale ad accettare, nella propria vita, uno standard che non sia transeunte, che non si costituisca come effimero, ma investa la persona nella sua interezza e profondità, in accordo a un'idea di armonia interiore. Questo standard è oggettivo, ovvero naturale nel senso di comune a tutti gli uomini, oppure è il risultato di un'indagine sul sé (cosa che nel *Soliloquio* viene fatta e intesa come centrale)? Dal secondo passo citato parrebbe trattarsi di uno standard oggettivo, il primo invece fa leva su un'idea di natura che può essere forzata, per adeguarla al gusto amabile e piacevole, e non a quello detestabile. Si può cercare di spiegare la tensione e l'apparente contrasto tra natura e cultura sostenendo che la natura è certo un dato naturale, una virtualità presente in tutti noi, ma è una virtualità che deve essere o confermata o sradicata. Shaftesbury non ha mai negato, lo ha anzi affermato esplicitamente, che la sola cosa in grado di tenere testa alla natura è la forza dell'abitudine, delle convenzioni sociali, delle opinioni che si fanno proprie. Solo la cultura può diventare un secondo abito e quindi una seconda natura. Ecco perché nella prima citazione si dice che se un buon gusto naturale non si è *già* formato in noi allora dovremmo formarlo noi stessi e coltivarlo facendolo diventare naturale. Questa naturalità è una seconda natura perché formata interamente da noi; se la prima non si è sviluppata è perché la cultura ha operato da subito, immediatamente, prima che la virtualità del principio naturale presente in noi potesse dispiegare le proprie pieghe: Shaftesbury dice, infatti: se “un *buon* GUSTO naturale non si è già formato in noi”, intendendo quindi se qualcosa ha impedito il suo formarsi o ha un certo ritardo. L'uomo è artefice di una propria naturalità, una naturalità però che si costituisce come cultura opponendosi alla cultura stessa, perché la negazione della naturalità spontanea dell'uomo si opera solo con un procedimento culturale di cui l'uomo il più delle volte non è consapevole.

La seconda natura, da acquisire, segue uno standard formale che è quello, classicheggiante, della semplicità estetica e dell'armonia naturale, ed è su questi principi che si va costruendo la nuova umanità, che così diventa essa stessa espressione di un gusto.

Lo sfogo naturale del lento apprendistato interiore che costituisce l'arte del soliloquio è sociale e collettivo. Per Shaftesbury, come sostenuto nel primo dei due passi citati, chi va a Roma deve chiedere dove siano le opere migliori: quindi fa garante

della norma del gusto una collettività radicata nella storia. Il gusto è un fatto sociale, culturale, ma su di esso interviene, come più in generale detto poco fa, la naturalità personale, puramente formale, per cui è il soggetto a scegliere di evitare le ridondanze, le dissonanze, le cose brutte. Solo a questo livello interviene una naturalità di principi, quelli che poi si dispiegano in cultura nell'agire collettivo¹.

Sul gusto come costruzione culturale si trovano importanti riflessioni sempre nel capitolo secondo della terza miscellanea:

Our joint Endeavour, therefore, must appear this: To shew, “that nothing which is found charming or delightful in the polite World, nothing which is adopted as Pleasure, or Entertainment, of whatever kind, can any way be accounted for, supported, or establish'd, without the Pre-establishment or Supposition of a certain TASTE.” Now a TASTE or *judgment*, 'tis suppos'd, can hardly come ready form'd with us into the World. Whatever Principles or Materials of this kind we may possibly bring with us, whatever good Facultys, Senses, or anticipating Sensations, and Imaginations, may be of Nature's Growth, and arise properly, of themselves, without our Art, Promotion, or Assistance; the general *Idea* which is form'd of all this Management, and the clear *Notion* we attain of what is preferable and principal in all these Subjects of Choice and Estimation will not, as I imagine, by any Person, be taken for *in-nate*. Use, Practice, and Culture must precede the *Understanding* and *Wit* of such an advanc'd Size and Growth as this. A legitimate and just TASTE can neither be begotten, made, conceiv'd, or produc'd, without the antecedent *Labour* and *Pains* of CRITICISM².

Questo passo porta senz'altro alle estreme conseguenze l'idea che il gusto sia frutto essenzialmente di un lavoro critico su se stessi³. Eppure l'idea che sottende questo passo non rinvia tanto a una solitaria attività di dialogo interiore (come prescriverebbe il soliloquio), quanto a un confronto costante col costume del mondo. Tutto ciò che costituisce lo svago e il divertimento non può essere fatto senza la presupposizione di un certo gusto. Ma questa attività, specifica Shaftesbury, riguarda quanto avviene “in the polite world”: il mondo civile cui rimanda il filosofo non è un'astratta civiltà in cui siamo immersi, ma esibisce un mondo di relazioni sociali, di rapporti intellettuali, di scambi culturali; ovvero, il comportamento da tenere nella società che descrive Shaftesbury è dominato da un certo gusto, sempre, e come tale è presupposto. Se stabilire ciò che è bello senza che vi sia il *pre-establishment* di un certo gusto è

¹ Il nesso, forte, che si costituisce tra gusto e società civile è stato brillantemente analizzato da F. Brugère, *op. cit.*, in cui si sostiene, fra le altre cose, che il gusto consente di avere una società più civile (*polite*) e che è una presenza che predispone a delle qualità umane (p. 73). In particolare, lo studioso sottolinea che “la norme du goût est sociale. C'est une disposition en chacun à favoriser l'entente et l'accord parmi les hommes. Elle prend la forme d'une sociabilité prescriptive pour tout exercice du jugement de goût” (p. 76).

² *Char.*, III, 101.

³ Per la decisa differenziazione che fa a mio avviso Shaftesbury, in questo passo, tra il *taste* e l'insieme delle facoltà istintive e connaturate quali le *anticipating sensations*, non è possibile rinvenire una identità tra queste due diverse facoltà né vedere nelle pre-concezioni e sensazioni anticipatrici lo stato rudimentale di una facoltà da perfezionare, come sostiene E. A. Tiffany per avvalorare l'ipotesi di una continuità con la teoria delle precognizioni di Epitteto (cfr. *Id.*, *Shaftesbury as Stoic*, cit., p. 665).

impossibile, vuol dire che è impossibile che l'esercizio critico del gusto possa essere attività solitaria: il giudizio singolo non è possibile che sia già inserito in un gusto collettivo, che lo determina. Ed è su questa base collettiva che il lavoro critico s'innesta, anch'esso strutturato come attività intersoggettiva.

Il gusto non è il raffinamento autonomo di un colto nobiluomo settecentesco, ma il costituirsi di una peculiare forma di esperienza che coinvolge una intera comunità: "use, practice, and culture" presuppongono sempre l'interagire di una collettività, che si evolve attraverso "art, promotion, or assistance".

Shaftesbury sta parlando non più attraverso la dialettica cultura/natura, ma attraverso quella di singolo/collettivo, soggetto/società. Egli contrappone difatti le specifiche facoltà dell'individuo (*good facultys, senses, anticipating sensations, imaginations*), naturali e spontanee, che autonomamente possono svilupparsi, all'arte e al progresso, alla capacità di decidere ciò che è degno in ogni argomento, tutte cose che hanno bisogno di assistenza, cose che difficilmente possono nascere già formate in noi; ma se per questo lavoro critico non bastano, come appena detto, le facoltà innate donate dalla natura, il gusto deve allora formarsi con le fatiche della critica, e la critica per eccellenza, come il *Soliloquy* afferma, non solo si orienta verso l'interiorità, ma implica un rapporto strettissimo col pubblico, con la collettività cui un autore si rivolge¹: è da questa interazione che un autore può crescere e dirsi infine realmente formato².

Un popolo che liberamente interagisce diventa un pubblico, cui un autore può rivolgersi, e tutti concorrono nella formazione del gusto del *polite world*. In una nota della terza miscellanea, Shaftesbury scrive che "absolute Power annuls *the Publick*: And where there is no *Publick*, or *Constitution*, there is in reality no *Mother-COUNTRY*, or *NATION*"³: la nazione stessa si forma sulla base di un senso di appartenenza ad essa che è costituito dalla libertà pubblica, che il potere assoluto annulla. In uno stato libero, invece, il pubblico non è solo ciò che riguarda tutti, ma afferma anche il principio di libertà del popolo, che si costituisce come un pubblico che, liberamente e attivamente, decide anche delle proprie attitudini e del proprio gusto, attraverso il confronto delle opinioni.

¹ Su questo argomento, e sul tema in generale della comunicazione e della scrittura filosofica, sono fondamentali le pagine di L. Jaffro, *Éthique de la communication et art d'écrire. Shaftesbury et les Lumières anglaises*, cit.

² Mi pare che, alla luce di quanto detto negli ultimi paragrafi, sia meglio comprensibile l'importante e acuta affermazione di F. Brugère, per cui "le progrès des arts est tout entier lié à une sociabilité polie, a priori social de la nation anglaise ou structure qui s'est manifestée dans l'expérience chaque fois que le régime monarchique modéré a été affirmé" (cfr. Id., *Théorie de l'art et philosophie de la sociabilité selon Shaftesbury*, cit., p. 85).

³ *Char.*, III, 88 nota **.

È con questa ottica che a mio avviso va inquadrata tutta la teoria del gusto, e inteso il particolare problema della tensione tra naturalità e artificialità che lo costituisce. Se pur orientato da principi chiari, incontrovertibili e connaturati in noi, il gusto impone un modo che può essere il più vario immaginabile, un modo che si costituisce come collettivo e pubblico, e che, nell'esercizio della libertà che presuppone, investe il problema politico nella sua stessa essenza.

L'enorme portata che tale problema può assumere, anche quando inserito in riflessioni di carattere più direttamente estetiche, è testimoniata dalla *Letter concerning the Art, or Science of Design*, scritta a Napoli nell'inverno del 1712 e pubblicata (indebitamente, dal momento che era intesa per una raccolta autonoma di scritti di carattere più propriamente estetico-artistico) per la prima volta nella V edizione delle *Characteristicks* del 1732.

La *Letter* ricrea quelle caratteristiche di tanti scritti di Shaftesbury che ho già avuto modo di evidenziare, ovvero la compresenza di riferimenti alla più immediata contemporaneità e il rilievo filosofico che tali eventi possono assumere. La scarsa presenza di accademie e i pochi soldi investiti nella formazione dei giovani è uno dei motivi della lettera, ma presto Shaftesbury amplia il discorso creando uno stretto parallelismo tra politica e arte, mirante alla fondazione di un gusto pubblico inglese che si formi attraverso un'educazione accurata e fondata sulla libertà che questa nazione garantisce.

Riferendosi alla costruzione di opere pubbliche, che dovrebbero essere contraddistinte da una certa bellezza gradita ai più, Shaftesbury dice che

In reality *the People* are no small Partys in this *Cause*. Nothing moves successfully without 'em. There can be no PUBLICK, but where they are included. And without a *Publick Voice*, knowingly guided and directed, there is nothing which can raise a true Ambition in the Artist; nothing which can exalt the Genius of the Workman, or make him emulous of after-Fame, and of the approbation of his *Country*, and of *Posterity*. For with *these* he naturally, as a *Freeman*, must take part: in *these* he has a passionate Concern, and Interest, rais'd in him by the same Genius of *Liberty*, the same *Laws* and *Government*, by which his Property, and the Rewards of his Pains and Industry are secur'd to him, and to his Generation after him. Every thing co-operates, in such a *State*, towards the Improvement of *Art* and *Science*. And for the *designing Arts* in particular, such as *Architecture*, *Painting*, and *Statuary*, they are in a manner link'd together. The Taste of one kind brings necessarily that of the others along with it. When the *free* Spirit of a Nation turns it-self this way, Judgments are form'd; Criticks arise; the publick Eye and Ear improve; a right Taste prevails, and in a manner forces its way. Nothing is so improving, nothing so natural, so *con-genial* to the liberal Arts, as that reigning Liberty and high Spirit of a People, which from the Habit of judging in the highest Matters for themselves, make 'em freely judg of other Subjects, and enter thorowly into the Characters as well of *Men* and *Manners*, as of the *Products* or *Works* of Men, in Art and Science¹.

¹ *Char.*, III, 247.

Senza popolo, non può esservi un vero pubblico, e il pubblico è il produttore di quella “voce pubblica” che costituisce uno stimolo essenziale per l’artista. Shaftesbury propone una qualificazione via via più precisa della collettività di cui sta parlando. Il popolo prende parte alla disputa su ciò che è bello e ciò che non lo è; nulla può accadere senza che esso vi prenda parte, e quindi, nello stesso momento in cui ciò accade, ecco che il popolo si costituisce come pubblico, ovvero come un popolo che esercita la propria parte attiva nel giudizio sulle cose. In tal modo, diventa una voce, ovvero un corpo unitario senza il quale l’artista non può operare, proprio perché si tratta dell’insieme di coloro ai quali si rivolge, e contemporaneamente di una voce che deve ascoltare per interpretarla. Se pure Shaftesbury ha contribuito alla creazione di un’estetica romantica, e alla definizione del genio come artista creatore e superiore, in questa lettera si va invece definendo lo statuto di un rapporto tra artista e pubblico in cui entrambi hanno parte attiva e contribuiscono, integrandosi, alla creazione di una medesima opera. Ma la voce pubblica deve essere “knowingly guided and directed”: nel contesto del discorso shaftesburiano, le correzioni cui va soggetto il popolo assumono un significato del tutto particolare, perché non indicano la rinuncia alla libertà o alla capacità di giudizio, ma la consapevolezza precisa che la formazione di un gusto pubblico è un gioco fra due parti in cui l’artista può indirizzare e formare il gusto di quella voce alla quale si rivolge, ma che deve anche essere capace di ascoltare. Si delinea ancora meglio una nozione di gusto come fatto collettivo e sociale, come interazione culturale che dall’incontro libero e democratico dei diversi elementi della società trae la possibilità di costituire un incontro che nella sua stessa essenza diventa un esercizio della libertà. La linea che unisce questi due poli, infatti, per così dire l’aria comune che dà loro la vita, è la comune libertà.

L’artista opera primariamente ed essenzialmente come *freeman*. Il popolo-pubblico può farsi sentire solo nella possibilità che ha di esprimere un libero giudizio. Allora la libertà in cui l’artista si trova a operare è una condizione *a priori* del suo desiderio di approvazione da parte del pubblico, ed egli, nell’esercizio della propria arte, è il fautore, assieme al popolo-pubblico, di una cooperazione collettiva che promuove lo sviluppo delle arti e delle scienze.

Arti e scienze non sono attività peregrine che nulla hanno a che fare con la vita, politica e civile, di una nazione, perché sono i referenti privilegiati nella delineazione di principi guida che possano formare un gusto collettivo. Ma alla base di tutto v’è una consapevolezza che una nazione deve avere, ovvero la consapevolezza del proprio

spirito libero. Quando le *designing arts*, integrandosi, arricchiscono reciprocamente l'esperienza collettiva del gusto, e una nazione si fa consapevole di tale arricchimento, allora si fa consapevole anche del proprio spirito libero. I giudizi si formano, sorgono i critici, migliorano l'occhio e l'orecchio del pubblico, il buon gusto prevale e in qualche modo si impone. Shaftesbury sottolinea una contemporaneità negli avvenimenti che caratterizzano il formarsi di un gusto pubblico: il giudizio va di pari passo col formarsi di un critico, e questo a sua volta contribuisce, ed è debitore, di quell'occhio e quell'orecchio del pubblico che alla fine s'impongono.

Mi pare importante sottolineare il principio della libertà perché è l'unica risposta possibile all'obiezione su perché mai, se il gusto non è imposto dall'alto, dovrebbe naturalmente sorgere nel pubblico, perché mai esso alla fine dovrebbe prevalere e non invece trasformarsi o in un informe ammasso di opinioni diverse o, forse peggio, nella affermazione e celebrazione del cattivo gusto. Se v'è libertà, esiste allora libero esercizio del proprio intelletto, del proprio giudizio e anche di quelle naturali facoltà quali pre-concezioni e pre-sensazioni che dirigono l'occhio interiore verso ciò che è davvero bello, armonico e proporzionato, quindi onesto; e questo tanto nell'arte quanto nelle cose morali, perché, nella convergenza del valore etico sui caratteri formali che rendono valido un valore estetico, Shaftesbury può affermare: “’Tis, I must own, on certain *Relations*, or respective *Proportions*, that all natural Affection does in some measure depend”¹. La naturalità oggettiva che ha il bello tanto quanto l'onesto (nell'ambito degli affetti), la propensione spontanea che per questi valori abbiamo secondo Shaftesbury fa sì che, in un regime libero, alla fine non potrà che affermarsi il buon gusto. Se non v'è libertà, allora un popolo-pubblico non potrà esercitare la propria “naturalità”, e l'arte, le scienze e la morale decadranno. Non a caso, nella *Letter* il periodo indicato da Shaftesbury come il peggiore nell'ambito, ad esempio, del gusto musicale, fu quello coincidente col periodo monarchico di Carlo II e Giacomo II², mentre tutto lascia ben sperare da quando la nazione si è riappropriata del proprio spirito libero ed è forte della propria costituzione.

Nel progresso che le arti promuovono, esercitate in libertà assieme alla critica, vi è un culmine, un allargarsi dell'orizzonte estetico in quello etico, per cui si acquisisce dimestichezza nel formulare autonomamente (“for themselves”) corretti giudizi anche

¹ Cfr. *Miscellaneous Reflections*, III, I (*Char.*, III, 89).

² “The long Reign of Luxury and Pleasure under King CHARLES the Second, and the foreign Helps and study'd Advantages given to *Musick* in a following Reign, cou'd not raise our Genius the least in this respect” (*Char.*, III, 245).

“in the highest Matters”, quali i caratteri di “*Men and Manners*”¹. Il gusto in Shaftesbury diventa un principio guida che conduce l’uomo nell’interesse della sua complessità e nella variegata esperienza che può fare della sfera etica ed estetica.

Bello, gusto, entusiasmo

Il bello e il degno, come qualità intrinseche di un oggetto, esistono oggettivamente, ovvero la loro presenza è naturale e non artificiale e quindi attribuita arbitrariamente dall’umano giudizio e dalle correnti opinioni. Nei *Moralisti*, nella disputa sul bello e sul buono, essi esistono perché “il buono e il degno in sé è sempre presupposto”²: la cosa in sé si ammette, ed è la stessa discussione attorno ad essi ad esserne la riprova. L’accordo viene a mancare nel giudizio e nell’applicazione del criterio per stabilire i diversi tipi di bellezze, “ma si ammette senza discutere che ogni genere ha una propria bellezza”³. Ancora una volta, si sottolinea che se si discute (non importa qui verificare la reale coerenza di tale ragionamento), esiste senz’altro un oggetto della discussione. Noterei, tra l’altro, che Shaftesbury dice che non esiste accordo circa altre bellezze, riferendosi al buono e al degno citate poche righe sopra: ancora una volta, pur nell’identificazione tra buono e bello, pare quasi sempre prevalere il criterio formale del bello a poter definire anche il buono. Inoltre, ogni genere ha una propria bellezza: i rapporti di armonia e proporzione non sono dati per scontati una volta per tutte, ma sono sempre rimessi in gioco dalla particolare sensibilità o dal particolare affinamento che il soggetto giudicante ha acquisito. Ciò non rende arbitrario il principio classico dell’armonia delle proporzioni, perché tale principio permane, è anzi l’unica garanzia di una continuità del soggetto che giudica ed è il costante richiamo della vera naturalità di cui dobbiamo far uso. Il punto è che in ambiti diversi esistono armonie diverse ed equilibri differenti: è il persistere di tale principio d’armonia, o meglio ancora il riuscire a ritrovarlo sotto diverse spoglie, che ne fa il punto di forza, naturale e oggettivo, nel giudizio sulle diverse bellezze. In base a questo, Shaftesbury può sostenere, in un passo dei *Moralisti*, che esiste anche una bellezza del deforme e del “brutto”. Il filosofo dice infatti che le contrade deserte

non mancano tuttavia di singolari bellezze. Piace il loro stato selvaggio. Ivi ci sembra di vivere con la natura. Possiamo osservarla nei suoi più segreti recessi, e contemplarla con maggior diletto in

¹ Cfr. *A Letter concerning Design* (*Char.*, III, 247).

² *SM*, p. 336 (*Char.*, II, 232).

³ *Ibid.*

questa originale selvatichezza che non nei labirinti artificiali e nelle finte grotte del palazzo. Gli esseri di questi luoghi, serpenti squamosi, fiere selvagge, insetti venefici, sebbene nocivi e contrari all'umana natura, sono belli in sé, e degni di sollevare i nostri pensieri all'ammirazione della divina sapienza che di tanto supera la nostra corta veduta. Non sappiamo dire qual è l'uso o l'impiego di tutte le cose del mondo, ma siamo sicuri tuttavia della perfezione del tutto, e della giustizia di quell'economia alla quale tutte le cose sono soggette, entro la quale gli esseri apparentemente deformi risultano eccellenti, il disordine diventa regola, la corruzione si fa salubre, e i veleni [...] si dimostrano rimedi benefici¹.

La vera capacità di intuire il bello, e di rinvenire negli oggetti, tanto naturali quanto morali, le esatte proporzioni delle cose che li rendono autentici, non è data una volta per tutte. È possibile rinvenire la bellezza negli oggetti che ci sono più vicini, che permeano la nostra quotidianità, ma potremmo non essere capaci di vedere la bellezza più ampia che ci circonda. L'interesse del passo riportato è ravvisabile, più che nelle suggestioni pre-romantiche sul sublime di certi paesaggi o sul gusto per l'orrido e il remoto², sul difetto gnoseologico che costituisce l'essere umano, e che limita di necessità anche la sua capacità di ritrovare il bello nelle cose della natura. Anche ciò che pare brutto o contrario al principio della vita e della sopravvivenza ha in realtà una propria bellezza (si richiama qui il diverso genere, prima citato, che può avere ogni bellezza), ed è solo la nostra vista corta a impedirci di cogliere anche quella bellezza comunque plasmata da una divina sapienza. Il principio dell'armonia è l'unico che garantisca democraticamente pari dignità a ogni parte dell'universo, anche a quella che parrebbe deforme e priva d'ogni attrattiva; ogni cosa, in virtù di questo principio, ritrova una propria specifica ragion d'essere e una bellezza che rinvia al sistema che circonda tale cosa.

La consapevolezza che v'è la mano divina anche nell'orrido è fonte di un brivido di piacere del tutto particolare, che scaturisce dalla dismisura tra la nostra incapacità di percepire il bello anche in quelle forme della natura, e la consapevolezza della perfezione del creato: quindi anche quella natura possiede, ed esibisce, le tracce del divino. Il problema di fondo è conoscitivo: se ampliamo la nostra capacità mentale e la nostra disponibilità a trovare l'organicità del tutto, allora l'universo delle cose belle e degne si amplierà sempre più, e parallelamente sarà più ampia la nostra capacità di vedere intellettualmente l'unità delle cose, a partire dall'intuizione dell'unità organica del tutto: "in un'infinità di cose interdipendenti, una mente che non veda infinitamente non può veder nulla pienamente; e poiché ogni particolare è legato all'universale, non si

¹ *SM*, pp. 320-321 (*Char.*, II, 217).

² Sul sublime in Shaftesbury, cfr. Marjorie Hope Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory*, The Norton Library, New York 1963, pp. 289-300.

può conoscere il vero ed esatto rapporto di ogni cosa in un mondo del quale non si abbia cognizione piena e perfetta”¹.

Un oggetto non è mai bello in maniera autosufficiente: la propria bellezza rinvia sempre a una sfera vivente più ampia alla quale si collega, e paradossalmente la sua bellezza è tale anche in quanto dipendente dall’universo che lo circonda. In tal senso, gli esseri deformati hanno una loro bellezza perché la loro deformità acquista valore nella funzionalità di tali forme. Non è tutto questo una negazione dei principi classici di ordine e armonia alla base del pensiero estetico shaftesburiano, perché Shaftesbury ha sempre ribadito (ed è stato detto precedentemente) che la bellezza non si disgiunge dall’utilità e dalla convenienza di una forma, quindi dal suo essere portatrice di vita.

A partire da queste riflessioni, meglio si comprende un’apparente contraddizione che sorge attorno alla teoria del bello. Da una parte, infatti, troviamo una teoria che evidenzia come il bello e il buono siano rinvenibili immediatamente da un occhio interiore che riesce subito a discriminare una bella forma da una brutta. A questa capacità istintiva, si oppone una considerazione di Filocle, nei *Moralisti*, che dice: “Era mio costume biasimare avventatamente e di primo acchito. Ma ora sento di dovermi inoltrare assai profondamente nella ricerca del bello, che è molto remoto e occulto; perciò sono molto convinto che i miei godimenti sono stati finora assai superficiali”².

L’immediatezza nella percezione del bello si oppone in qualche modo a un bello che si può cogliere solo con fatica intellettuale? L’opposizione pare ricordare quella tra l’immediatezza della pre-concezione e l’elaborazione culturale che il gusto prevede. Ma non si può assimilare la ricerca del bello a quella del gusto. Mentre infatti il senso interno, o estetico, o l’occhio interiore, agiscono nel contatto del soggetto con l’apparenza che gli si presenta, l’azione o immagine o suono che sia, il gusto agisce a un livello sociale e culturale, è finalizzato alla realizzazione del bello e dell’armonico all’interno delle strutture della convivenza civile, è finalizzato alla realizzazione di quell’ideale di *politeness* che tanta importanza ha avuto nella filosofia di Shaftesbury. Difatti, il bello che, nella versione italiana, è semplicemente remoto, nell’originale è ciò che *lies very absconded and deep*. Questa affermazione di Filocle era una risposta all’affermazione di Teocle per il quale occorre molto tempo per ottenere un gusto sicuro: occorre pena, fatica e ricerca. Come si vede, quando il livello di apprensione del bello è quello insito nella collettività, ovvero quello in cui gioca un ruolo preponderante l’attività dell’uomo, il suo agire culturale, il suo creare mode e gusti di ogni genere in

¹ Cfr. *I Moralisti*, in *SM*, pp. 262-263 (*Char.*, II, 163).

² *SM*, p. 328 (*Char.*, II, 225).

un contesto sociale, allora il bello è difficile da scorgere, e per questo occorre fatica e quindi occorre esercitare quella nozione di gusto che è tutt'altro che innata.

Quando il soggetto è invece posto dinanzi al bello indipendentemente dal contesto sociale, ecco che la sua immediata capacità di apprensione non deve fare i conti con la creazione culturale collettiva, ma direttamente col prodotto della natura. L'occhio interno allora può ravvisare di primo acchito il bello nelle forme che gli appaiono dinanzi, tanto quanto le azioni e gli affetti stessi, oggettivati tramite riflessione.

Non appena l'occhio si apre alle figure, l'orecchio ai suoni, immediatamente il bello è reso evidente, la grazia e l'armonia sono riconosciute. Non appena si notano le azioni, o si discernono le passioni e gli affetti umani – molti dei quali si discernono e si provano ad un tempo – immediatamente l'occhio interiore vede ciò che è bello e armonioso, degno d'amore e di ammirazione, distinguendolo da ciò che è deforme, turpe, odioso e spregevole¹.

Anche nella complessità che avvolge l'affettività umana, Shaftesbury sottolinea, per indicare l'immediato discernimento del senso interno, e quindi del giudizio che non è certo demandato al gusto, che, di tali affetti, sono “most of 'em as soon discern'd as felt”. Il sentire implica già un discernimento proprio grazie a tale particolare facoltà interiore che l'uomo possiede².

Inoltre, riprendendo la teoria di una natura in cui tutto è interdipendente, e quindi la possibilità di trovare il bello anche nelle cose deformi, esiste un ulteriore motivo per il quale le facoltà interiori demandate a giudicare attorno al bello non sempre possono averne un'apprensione immediata. Se pure, infatti, il principio di ordine e armonia è sempre lo stesso, ed agisce sempre nella stessa immediata maniera, l'apprensione dell'interconnessione delle parti dell'universo è propria solo di una mente infinita. In questo l'uomo può perfezionarsi, e quindi può applicare il proprio occhio interiore a sistemi sempre più estesi e complessi, per i quali non è immediato il riconoscimento del bello. Tale non immediatezza è possibile solo se si scinde l'idea del bello da forma armonica ed equilibrata *per l'uomo*, e la si estende a forma armonica ed equilibrata *per la vita*.

La medesima sproporzione tra limitata capacità della mente umana in quanto finita, e vastità dell'universo e delle forze che vi agiscono, si trova parallelamente nella genesi dell'ispirazione o “entusiasmo divino”: “si ha tale furia o stravaganza quando le idee o le immagini che si ricevono sono eccessivamente grandi per il limitato ricettacolo

¹ Cfr. *I Moralisti*, in *SM*, p. 335 (*Char.*, II, 231).

² Per un diverso parere sulla effettiva capacità del senso naturale del bello di esprimere un giudizio estetico, cfr. A. Gatti, *Sul problema del giudizio estetico in Shaftesbury*, cit., p. 26.

umano”¹. Si può dunque dire che, nel momento in cui la mente apprende il bello all’interno di sistemi sempre più allargati, la passione che la possiede è quella dell’entusiasmo, che viene da Shaftesbury definito anche come “amore”. Sempre nei *Moralisti*, Shaftesbury scrive che

V’è infatti un entusiasmo sano e plausibile, un’estasi ragionevole e un’ebbrezza ammissibile in altri oggetti, come l’architettura, la pittura, la musica; e dovremmo disconoscerlo qui? Vi sono forse sensi capaci di percepire tutte codeste grazie e perfezioni, e nessuno capace di comprendere questa grazia e perfezione più alta? È forse assurdo invocare qui l’entusiasmo e sottrarlo a quegli oggetti secondari e angusti per applicarlo a questo, originale e tanto più comprensivo²?

Il piacere che si prova nel momento in cui si percepisce il bello diventa entusiasmo, o amore, quando tale bellezza è scorta, nei suoi complessi finalismi, nell’universo intero. Più che una contrapposizione, Shaftesbury opera un parallelismo tra i due momenti. Come esistono sensi capaci di “percepire” (il verbo è *to perceive*), ne esiste uno capace di comprendere (*to comprehend*) la grazia e perfezione più alta. Ovvero, nel momento in cui la mente umana contempla sistemi sempre più ampi, si avvicina sempre più a quella “profonda concezione della natura e del genio sovrano”³ che Teocle vuole mostrare. E a questi livelli, anche se il principio dell’armonia è il medesimo, è la limitata mente umana a costituire un ostacolo. Shaftesbury non a caso usa un altro verbo, “comprendere”, che indica un processo più lungo ed elaborato (uno sforzo della mente che, ovviamente, nulla ha a che vedere con lo sforzo e la ricerca del gusto), al posto di “percepire”, valido per gli oggetti più, per così dire, a misura d’uomo. L’entusiasmo giunge come conferma e a riprova valida del finalismo armonico che tutto permea, dell’utilità che ogni cosa ha in relazione a un’altra. Sancisce la vittoria della mente e delle sue qualità innate (o connaturate) nel momento in cui si applicano ad oggetti smisurati e al di là delle proprie forze. La peculiarità di tale passione, e il particolare rapporto che instaura col divino (l’entusiasmo è, in qualche modo, una percezione del divino, e non a caso è definito anche come “amore”), ne fanno un’arma a doppio taglio, sfruttabile da chi intende millantare un rapporto privilegiato con la divinità e quindi stabilire un potere su chi non può esibire tale privilegio. In quest’ottica, ovviamente, va letta tutta la *Lettera sull’entusiasmo*, che trae alimento proprio da imposture di tale genere.

Tirando le somme, allora, se pure fautore, in qualche modo, di un nuovo umanesimo, nel principio classico dell’unità di tutte le cose, in Shaftesbury non è

¹ Cfr. la *Lettera sull’entusiasmo*, in *SM*, p. 34 (*Char.*, I, 34).

² *SM*, p. 327 (*Char.*, II, 224).

³ *Ibid.* (*Char.*, II, 223).

l'uomo a diventare regola del bello di tutto l'universo: l'uomo possiede solo il principio che gli dà la possibilità di cogliere il bello dell'universo nelle sue molteplici forme. Si tratta di un preciso passo avanti rispetto all'Umanesimo italiano, in quanto consapevole della modernità delle scoperte di Copernico e Galileo, e della effettiva chimera che l'uomo possa organizzare l'universo in modo antropocentrico. Il suo primato si trova invece nel possesso di pre-concezioni non finalizzate alla semplice sopravvivenza (a supplire in quest'ambito c'è la ragione), ma, di grado più elevato rispetto a quelle degli animali, tese all'apprensione del bello in sistemi sempre più ampi dell'universo.

Si è dunque visto, come primo punto, che il bello esiste ed è universalmente ammesso: è reale¹. Dato questo per pacifico, esiste, in secondo luogo, una naturale, umana capacità di percepire tale realtà delle cose, di trovare un discrimine tra bello e brutto, deforme o malvagio, che può ampliarsi a livelli sempre più estesi e a sistemi sempre più comprensivi.

Il *sense*, l'anticipazione e il connaturale

Sul significato del *sense* occorre qualche preliminare precisazione e indagarne il legame con l'anticipazione, connotato da una certa ambiguità. Nei *Moralisti*, III, II, si legge quanto segue:

[Teocle] Com'è difficile apprendere [*what difficulty to be in any degree knowing*]! Quanto tempo ci vuole per acquistare un gusto (*true taste*) sicuro! Quante cose alla prima ci urtano e ci danno fastidio, e più tardi le riconosciamo bellezze sublimi! Non possiamo infatti acquistare d'un sol tratto la sensibilità (*sense*) che ci rivela queste bellezze. Fatica e pena ci vogliono, e tempo, per coltivare un genio naturale sia pur capace e ardito. Ma chi provvede a coltivare questo terreno, o ad affinare la sensibilità (*sense or faculty*) di cui la natura ci ha forniti²?

Nel giro di poche righe vi sono delle variazioni sul tema da approfondire. Prima di tutto, non c'è identificazione, come il passo potrebbe far supporre, tra gusto e *sense*, perché il primo si riferisce a un ambito sociale in cui la capacità di discriminare il bello dal brutto è data come cosa già acquisita. La difficoltà di questo tipo di certezze, infatti, dipende dalla conoscenza che occorre avere in ogni grado in cui il bello si manifesta (parte, questa, ingiustamente dimenticata dalla traduzione). Shaftesbury, inoltre, pone l'accento

¹ Il significato della realtà della bellezza è, per Richard Glauser, riconducibile all'opposizione tra realismo e nominalismo. Per Shaftesbury, egli sostiene, dire che la bellezza è reale significa "(1) that it is not-natural, for it is not nothing over and above harmony, order or proportion; and (2) that it is a quality that things possess either by virtue of their natural, internal constitution, or by some natural growth and development" (cfr. Id., *Aesthetic experience in Shaftesbury*, The Aristotelian Society, suppl. vol. 76 (2002), pp. 25-54: 28).

² *SM*, p. 327 (*Char.*, II, 224).

sul tempo che occorre per avere un gusto che sia vero, in modo tale che l'individuo sia in possesso di un apparato di certezze in questa materia la cui validità sia riscontrabile a livello collettivo: che, ancora, il gusto sia attività da esercitarsi puramente in ambito intersoggettivo, è dimostrato dall'accento posto sull'oscillazione tra cose un tempo ritenute fastidiose e poi improvvisamente giudicate come sublimi. Non sarebbe corretto qui vedere le fatue oscillazioni della moda; Shaftesbury sta parlando per davvero delle "highest Beautys", ma nel momento in cui si manifestano, o bisogna riscontrarle, nel tessuto sociale, occorre rendere conto del naturale scontro critico con gli altri soggetti, in virtù dell'ambito non personale in cui si sono manifestate.

Passando invece dal gusto al *sense*, si passa da un ambito critico-conoscitivo intersoggettivo a uno soggettivo. E proprio nel passaggio a questo ambito, Shaftesbury ha un lieve tentennamento lessicale: pur parlando sempre di quel che nella versione italiana diventa "sensibilità", egli scrive prima *sense* e poi *sense or faculty*. Nel primo caso egli sta evidenziando il lavoro che occorre per padroneggiare il *sense* attraverso il quale è possibile scoprire il bello (un *sense* che fa da *medium* tra il sé e le forme belle del mondo esterno: l'originale dice infatti *the Sense by which these Beautys are discoverable*); nel secondo egli pone sotto l'attenzione del lettore l'idea che questa capacità è data dalla natura, ed allora parla di *sense or faculty*. Dalla sintesi che deve necessariamente risultare, si può dedurre che il *sense* non è una creazione dell'uomo, ma nemmeno un dono della natura. Si tratta di una sintesi tra naturale e artificiale, tra innato e costruito, tra *a priori* e *a posteriori* del tutto particolare. Pur nello sforzo che deve operare l'uomo, Shaftesbury intende sottolineare che sta parlando di una facoltà naturale che non è data una volta per tutte, ma è da affinare¹. Se tale facoltà non può imporre la propria operatività direttamente, ma ha comunque bisogno di un affinamento, i principi che devono essere seguiti affinché tale affinamento avvenga non possono che derivare dalle pre-concezioni, anch'esse naturali, che guidano l'uomo istintivamente nel mondo delle forme. Ciò che vorrei sottolineare qui, e che tornerà utile a breve, è che l'oscillazione semantica ha indicato, più che una ambiguità di pensiero, una ricchezza di quella facoltà che Shaftesbury pone sotto il nome di *sense*, che si pone come grado intermedio tra pre-concezioni e ragione pura.

¹ L. Jaffro, relativamente al passo appena citato, dice che conferma la tendenza dei *Moralisti* a conciliare la posizione del *Saggio* con quella del *Soliloquio*, ovvero tra filosofia del senso e filosofia del gusto, tra tecnica del sé, costitutiva del gusto, e idea del senso morale come facoltà, tra preparazione privata e dottrina pubblica (cfr. Id., *Éthique de la communication et art d'écrire. Shaftesbury et les Lumières anglaises*, cit., p. 194).

Il rapporto tra *sense* e pre-concezioni o pre-sentimenti è da chiarire ulteriormente. Nei *Moralisti*, III, II, dice Teocle che “esiste un senso del giusto e dell’ingiusto, e da esso sorge un naturale pre-sentimento o anticipazione che eccita l’ira e il risentimento [there is *Just* and *Unjust*; and belonging to it a *natural Presumption* or *Anticipation*, on which the RESENTMENT or ANGER is founded]”¹. La traduzione, pare evidente, è abbastanza fuorviante, perché qui Shaftesbury intende partire da un dato per lui oggettivo: esiste, quasi platonicamente, il giusto tanto quanto l’ingiusto (e non, dal punto di vista del soggetto, il senso del giusto e dell’ingiusto), analogamente a un’asserzione che aveva già fatto sul bello. Al fatto che effettivamente vi siano “oggetti” giusti, o ingiusti, è legata l’affermazione per la quale vi è un’anticipazione immediata che consente di fondare la reazione emotiva. Nel *Saggio sulla virtù*, I, III, I, c’è un passo simile che riporto:

È difficile dominare la natura, ostinata e pronta a ribellarsi alla prima occasione. A maggior ragione questo è vero, nel nostro spirito, a proposito di quell’affetto naturale [*natural affection*] e di quel presentimento [*anticipating fancy*], donde sorge il senso del giusto e dell’ingiusto [*which makes the sense of right and wrong*]. È impossibile ch’esso sia improvvisamente, o senza un violento sforzo, cancellato o estirpato dall’indole naturale, anche mediante la più stravagante opinione o credenza di questo mondo².

Stando alla traduzione italiana, in questo caso il rapporto tra anticipazione e senso del giusto pare invertito, perché il senso del giusto sorge dall’*anticipating fancy*, mentre nella prima citazione è dal senso del giusto che scaturisce l’anticipazione. L’inversione nasce da una traduzione approssimativa. Ho già evidenziato come nei *Moralisti*, l’opera senz’altro più vicina a influenze platoniche, Shaftesbury non parli di “senso del giusto” ma di “giusto” nel senso di oggetto ideale, ed è da tale realtà ideale che scaturisce l’anticipazione; anche nel *Saggio sulla virtù* il senso del giusto non sorge dall’anticipazione, ma è costruito (*which makes*) da questa. La suggestione platonica è decisamente più lontana in quest’opera (sistematica, come lo stesso Shaftesbury l’ha definita, e non dialogica come i *Moralisti*), e il filosofo non esita a porre come punto d’avvio delle proprie certezze non un oggetto ideale ma la continuità della natura, indomita e quindi costantemente coerente con se stessa. Lo stesso vale per il nostro spirito, che possiede dei dati naturali al proprio interno che non possono essere cancellati se non con uno sforzo supremo. Questi dati non sono concezioni razionali o opinioni bell’e fatte, ma sono da intendersi alla stregua di fantasie e immaginazioni,

¹ *SM*, p. 338 (*Char.*, II, 234).

² *SM*, p. 122 (*Char.*, II, 26).

hanno il vigore dei dati della sensibilità, ma essendo, come si vedrà a breve, connaturali, anticipano l'elaborazione razionale.

Tra questa fantasia anticipatrice e la *ratio* vi è un *sense* che è in qualche modo costruito (il verbo, ricordo, è *to make*), ed è questo che orienta il soggetto nella scelta tra giusto e ingiusto. La differenza tra l'anticipazione e questo *sense* è che la prima è completamente *a priori*, il *sense* è già immerso nella realtà dell'esperienza, pur orientato dalle anticipazioni. Sembra che il *sense* vada a coprire il vuoto che esiste tra mondo istintivo delle pre-concezioni e sfera razionale della scienza: per potere orientare l'uomo nel mare vario dell'esperienza, entrambi gli ambiti descritti non sono idonei, e quindi occorre una facoltà che sintetizzi la naturale propensione per le forme armoniche dell'uomo con la lucida razionalità dell'atteggiamento scientifico, una facoltà che sia portatrice di una "ragionevolezza" pratica delle cose e che sia la vera guida per l'uomo nella gestione delle proprie esperienze. Nei *Plastics*, la società umana è caratterizzata addirittura dall'esercizio di pensiero e *sense*: riferendosi alla conoscenza delle specie e di se stessi, Shaftesbury scrive: "Nothing being more pleasant to human nature from the beginning as this Learning, viz «*This is This.*» Distinguishing into Species & Classes (the way to record, remember, lay up, draw Consequences) and helping society & Communion of Thought & Sense"¹.

Il particolare carattere che assume il *sense*, nella sintesi che costituisce tra innato e pratico, può corrispondere a quello che Shaftesbury chiama "connaturale", la cui nozione è diversa da quella di "naturale", come cerco ora di spiegare.

In effetti, nelle *Riflessioni miscellanee* (IV, II), nella lunga nota che includeva un noto parallelo tra uomini e animali con citazione finale di Orazio, Shaftesbury descriveva l'insieme delle pre-concezioni e pre-sensazioni come "idee naturali"², definendo nei *Plastics* povera e ambigua la filosofia che infirma le idee naturali e ridicolizza l'istinto e le idee innate³. Addirittura, in una nota di questa opera, è tale la convinzione del carattere veridico delle idee naturali, che a fondamento di ogni altra conoscenza si ipotizza una sorta di *pre-science* formata per l'appunto da tali idee⁴.

La particolare interpretazione che Shaftesbury dà dell'innato lo fa propendere, ad esempio (ma vi sono altri luoghi) nella lettera del 3 giugno 1709 ad Ainsworth, per una parola diversa e più adatta, ovvero *connatural*.

¹ PRO 30/24/27/15 f 38r (cfr. *Second Characters, or the Language of Forms, by the Right Honourable Anthony, Earl of Shaftesbury*, edited by B. Rand, CUP, Cambridge 1914, p. 93).

² SM, p. 422 (*Char.*, III, 131).

³ PRO 30/24/27/15 f 16 (cfr. *Second Characters*, cit., pp. 105-106).

⁴ PRO 30/24/27/15 f 38r (*op. cit.*, p. 93 nota 2).

Twas Mr Lock that struck at all Fundamentals, threw all Order and Vertue out of the World, and made the very Ideas of these (which are the same as those of God) *unnatural* and without Foundation in our Minds. *Innate* is a word he poorly plays upon. The right word, tho less us'd, is *connatural*. For what has *Birth*, or the *Progress of the Fœtus out of the womb*, to do in this Case? The question is not about the *Time* the Ideas enterd, or the *moment* that one Body came out of the other: but whether the Constitution of Man be such, that being adult and grown up, at such and such a time, sooner or later (no matter when), the Idea and Sence [*sic*] of *Order*, *Administration*, and *a God* will not infallibly, inevitably, necessarily spring up in him¹.

Un'analoga argomentazione veniva condotta nei *Moralisti* sul parallelo tra “innato” e “istinto”².

La differenza tra innato e connaturato, parola che Shaftesbury preferisce, delinea una concezione profondamente diversa della natura e del rapporto dell'uomo con essa. L'innato suggerisce infatti qualcosa che vive nella mente da sempre, e non conosce quindi la realtà dello sviluppo e della diversificazione; esso rende conto, sostanzialmente, di una mente e di una natura statica. Il connaturale, nella descrizione shaftesburiana, è indicato come un principio che vive in una natura concepita dinamicamente, e difatti l'esempio più volte usato da Shaftesbury è quello del feto, le cui caratteristiche si sviluppano solo nel tempo, anche se presenti già tutte allo stato germinale. Il punto è solo se la costituzione dell'uomo sia tale da consentire, una volta adulto, prima o dopo, lo sviluppo necessario del senso dell'ordine, dell'armonia e della proporzione. Mentre le pre-sensazioni sono date da sempre, il senso dell'armonia suppone uno sviluppo, una evoluzione dinamica di elementi solo virtuali e che spetta all'uomo sviluppare. La naturalità di certi concetti non fa dell'uomo un docile strumento della natura, né lo priva della responsabilità delle proprie azioni. La naturalità di certe idee deve ricevere una organizzazione formale e deve essere inserita in un contesto vitale che è quello dell'esperienza nella sua generalità: è questo l'agire del *sense*, ed è nell'ottica di tale sviluppo dinamico che è meglio parlare di *connaturale* e non di *innato* relativamente a questa facoltà. Il connaturale indica un *venire da natura*, non un esserci già. Ma tale “venire” implica anche una scelta interiore che, nell'esercizio del *sense*, valorizza tanto il dato naturale delle pre-concezioni quanto la scelta di sviluppare tale facoltà adeguandola ai dati dell'esperienza che ogni giorno si vive.

Il connaturale, inoltre, è senz'altro più adatto a spiegare i processi di una natura che in Shaftesbury non è più organizzata come macchina, ma vive di un principio finalistico interno ad essa. Nei *Moralisti* si celebra, in III, I, una natura organizzata

¹ PRO PRO 30/24/20/143 ff 379r – 380v (*Life, Unpublished Letters,...*, cit., p. 403).

² *SM*, p. 333 (*Char.*, II, 229-230).

organicisticamente, fonte essa stessa di principi vitali. L'analogia cartesiana tra cosmo e meccanismo viene sostituita da quella tra cosmo e organismo (ad esempio, sempre nei *Moralisti*, II, IV). Se il connaturale è spiegato da Shaftesbury con la metafora del feto, nei taccuini privati, sezione *Deity*, usando la stessa metafora egli parla, riferendosi alla natura, non più di connaturale, ma di plastico: “there are in this World three sorts: a Vegetative, a Sensitive, & a Rational. Should the Nature of the Univers, which contains & brings forth all other Natures, be itself merely Vegetative & Plastick, like that of a Tree or of a Fœtus?”¹. Lo sviluppo del feto, già connaturale, è dunque plastico, secondo una terminologia che si rifà a Cudworth, filosofo e teologo inglese promotore della rinascita del pensiero platonico a Cambridge, che Shaftesbury conosceva molto bene².

Il plastico, tanto quanto il connaturale (che indica la modalità di sviluppo del senso dell'armonia) è legato non solo all'evoluzione dinamica della natura finalisticamente intesa, ma anche all'ordine che la costituisce in modo coerente e proporzionato.

Il riferimento che Shaftesbury infatti fa alla “natura plastica” lo si trova nel *Soliloquio* nel discorso sull'artista come nuovo Prometeo: “Come quell'artista sovrano o la natura plastica universale, egli forma un *tutto*, coerente e proporzionato in sé, con la dovuta gerarchia e subordinazione delle parti costituenti”³. Il plastico indica una modalità di organizzazione intelligente dell'universo interna all'universo stesso. Tanto il connaturale quanto il plastico mostrano pertanto il realizzarsi nel tempo dell'armonia attraverso modalità mai scontate in quanto segnate dall'agire inconscio che li contraddistingue, ma sempre segnate da un'organizzazione intelligente delle cose.

La ricchezza di tale finalità inconscia (a parte i sospetti sull'eventuale panteismo di Shaftesbury, non si può certo sostenere la consapevolezza del feto o dell'albero nel

¹ PRO 30/24/27/10 f 9v (*Life, Unpublished Letters*,..., cit., p. 13).

² Il plastico e il connaturale sono assimilabili anche in virtù della natura inconscia della loro attività. Anche Cudworth, infatti, per evitare l'accusa di panteismo, operò nell'*Intellectual System of the Universe*, una netta separazione tra intelletto divino e principio cosmologico della natura plastica, insistendo sulla differenza tra finalità inconscia della natura e finalità conscia della mente divina (cfr., in particolare, Id., *The Intellectual System of the Universe* (1678), ed. Birch, London 1820, vol. I, cap. III, p. 338 e ss.). Tale distinzione è in qualche modo presente anche in Shaftesbury, se pure con minore rigore e lucidità. La parte III dei *Moralisti*, ad esempio, insiste sul legame che v'è tra la finalità della natura e il disegno della mente divina, e la stessa natura, inoltre, nella sezione I della stessa opera, è definita come vicaria della provvidenza. Nonostante ciò, non sono pochi i passi dai quali è possibile dedurre la concezione di una divinità separata dalla natura quanto quella di una divinità che si identifica del tutto con essa, dando luogo, quindi, a un panteismo oltremodo pericoloso. La questione, mi pare, è ambigua e a tutt'oggi irrisolta.

³ Cfr. *Soliloquio*, cit., p. 77 (*Char.*, I, 129). Qui la natura plastica è del tutto assimilata al sovrano artefice di tutto. È un passo di sospetto panteismo, anche se forse Shaftesbury accosta il sovrano artefice alla natura plastica solo per indicare in maniera più evidente l'operatività finalisticamente organizzata che contraddistingue l'agire di entrambi, e non per dedurne la identità delle sostanze. Su questo, comunque, vedi la nota precedente.

momento in cui si sviluppano), diviene realmente tale solo a partire dall'incontro con la soggettività cosciente umana, che nell'esercizio del *sense* rinviene praticamente nel mondo tale finalità, e permette al soggetto non solo di sentirsi parte di questa finalità ma anche di trovare perfezione lì dove pare esserci l'imperfetto.

La consapevolezza dei limiti della mente umana, cui già prima si era accennato, che trova d'accordo nei *Moralisti* tanto Teocle quanto Filocle, e la conseguente impossibilità di trovare unità in tutto l'universo proprio in quanto finita, è senz'altro una delle più importanti derive scettiche della filosofia di Shaftesbury. Essa è presente particolarmente nella sezione I della parte III dei *Moralisti*, dove, assieme alla variante "personalistica" dell'*argument from design*¹, si rinviene una serie di affermazioni di Teocle sulla impossibilità di indagare la natura della materia, la comunicazione del movimento, la abissale profondità dello spazio sede dell'essenza della divinità e così via.

In realtà, i limiti razionali dell'uomo così bene evidenziati dalle affermazioni retoriche di Teocle, non sono altro che l'affermazione della capacità della mente umana di comprendere ugualmente l'unità del tutto, non a partire dalla sua peculiarità razionale, ma da quella di svelare la finalità del tutto attraverso una facoltà che propriamente razionale non è, ma che è capace di rinvenire il bello del cosmo, e quindi il finalismo che impregna la natura nel suo insieme. Ancora una volta, le anticipazioni, assieme al *sense*, diventano costruttori di un finalismo di cui si è coscienti e determinano quel senso del bello, così caratteristico dell'uomo, che permette, dinanzi all'evidente incapacità della mente razionale, di ricostituire il tutto in unità. Il vuoto scettico di cui sono consapevoli tanto Teocle quanto Filocle è ricomposto da questa capacità dinamica dell'uomo che quindi, in tal senso, rivendica la propria importanza anche da un punto di vista propriamente conoscitivo e metafisico.

Il senso del bello e l'applicazione dei principi connaturati nella mente umana sono, allora, quell'esercizio del soggetto che supera lo scetticismo sui limiti della mente umana e diviene alternativo al dogmatismo religioso che mira a giustificare tutto alla luce di un essere trascendente e personale, rifondando un rapporto con l'universo più "empatico", istintivo e naturale, all'interno del quale ha valore il soggetto come essere attivo e comprendente, nel senso di capace di apprendere l'unitarietà del tutto anche a prescindere dalle sue, limitate, doti razionali.

¹ Sull'argomento, cfr. l'articolo di B. Lotti, L'"*argument from design*" in "*The Moralists*" III I, in *Il gentleman filosofo*, cit., pp. 143-173.

Polisemia del *sense*

Non esiste in Shaftesbury una precisa caratterizzazione delle facoltà conoscitive, come d'altronde era lecito aspettarsi in una filosofia così poco sistematica come la sua. Eppure, oltre che costituire uno strappo alla tradizione secentesca, da Cartesio a Spinoza, da Locke sino allo stesso Leibniz, tale assenza potrebbe imputarsi non tanto a ragioni formali ed espressive, peculiari della sua filosofia, quanto a una particolare interpretazione che Shaftesbury diede delle modalità conoscitive.

Si può dire, infatti, che tra le sue più pressanti esigenze speculative v'era quella di una filosofia che non fosse una rigida descrizione di una macchina, universo o uomo che fosse, ma una descrizione della particolare attività che va sotto il nome di vita ed esperienza, caratterizzata dal flusso dei pensieri e dal dominio delle emozioni e delle immaginazioni: il mondo dell'interiorità, in una parola, che è il vero punto d'arrivo della sua ricerca, che si avvale di strumenti quali quelli del soliloquio e del dialogo, e che mostrano la filosofia al culmine nel momento in cui divenga esercizio di critica, tanto dell'interiorità quanto della società, nei modi in cui entrambe si manifestano, ovvero quelli delle forme. I taccuini privati, proprio perché documento non destinato alla pubblicazione, costituiscono un patrimonio di inestimabile valore per una corretta interpretazione del metodo della filosofia secondo Shaftesbury, del modo in cui essa può operare interiormente in ciascuno di noi attraverso lo sdoppiamento della persona e il vedersi come in uno specchio.

Nel momento in cui la vita, sociale o interiore, vive di un tale dinamismo da sfuggire del tutto al rigido schema di una scienza meccanica, Shaftesbury cerca un approccio conoscitivo a questa vita, nell'intento di descriverla, più elasticamente e con immediatezza. Quando non è la *ratio* della scienza a dover descrivere i fenomeni, allora il termine più ricorrente in Shaftesbury è *sense*, accompagnato da svariati aggettivi o specificazioni, e con significati molto vari. Come già detto, l'ampia gamma semantica che tale sostantivo copre non è detto che sia la conseguenza di una ambiguità concettuale, ma è forse il sintomo di una ricerca che vuole esplorare in modo nuovo territori in cui il principio non è quello meccanicistico ma quello finalistico, e gli oggetti non sono matematicamente descrivibili ma o intuibili nella loro bellezza, estetica o morale, o percepibili all'interno della bellezza che il sistema in cui si trovano dona loro.

Il *sense* vive una sorta di doppia vita, costantemente in bilico tra la sensibilità pura e la capacità di raziocinio¹. La sua funzione risulta quindi essere legata a una sorta di “ragionevolezza”, tale perché non si può parlare di un rigido esercizio razionale, come nel caso dell’indagine scientifica, ma nemmeno di un semplice aderire alla sensibilità: il giudizio e l’orientamento interiore che il *sense* determina sono sì una capacità di discriminare gli oggetti, quale che sia la loro natura, ma in maniera intuitiva, perché la sua apprensione è di tipo formale: proporzioni ed equilibrio sono caratteristiche comuni e agli oggetti morali e a quelli dell’arte, come il *Saggio sulla virtù e il merito* più volte sottolinea, e in quanto tali sono “common subjects of Sense”.

La particolare, e ampia, funzione che il *sense* riveste è testimoniata anche dal posto che occupa quando incorporato in gruppi di sostantivi. Quando, ad esempio, nel *Giudizio d’Ercole* Shaftesbury sostiene che nella pittura di paesaggio la parte principale è fatta di acque, terre e rocce, e il resto è subordinato, questo “resto” è descritto come “Humanity, Sense, Manners”²: tra la naturalità della umanità e l’artificio costituito dalle maniere, vi è qualcosa che media, il *sense*. E ancora, ad esempio, in un frammento aggiunto a un carnet di note all’interno degli *Shaftesbury Papers*, si trova l’espressione “Opinion, Sense and Understanding”³, in cui è il *sense* a mediare tra l’opinione e l’intelletto.

Nei paragrafi seguenti cercherò di evidenziare la ricchezza semantica del *sense*, che va dalla sensibilità dei bruti alla ragione vera e propria, cercando di mostrare come questi siano i vari aspetti e le varie funzioni di una medesima facoltà che, dinamicamente e plasticamente, percepisce e organizza i dati dell’esperienza.

Il *sense* come *moral sense*

Prima di esaminare la differente gamma di significati che il *sense* include, occorre senz’altro vedere da un poco più vicino la nozione di *moral sense*, utile introduzione all’intero discorso sul *sense*, se non altro per l’ambigua fusione di immediatezza e

¹ Sul significato di *sense* nelle diverse opere di Shaftesbury (e in particolare nei taccuini privati), e sul rapporto particolare che esso intrattiene con i “sensi”, si leggano le seguenti parole di Uehlein: “*Sense*, im gegensatz zu den *senses*, bezeichnet im *Regimen* das Hegemonikon. [...]. Wird das Hegemonikon mit den Sinnen in Analogie gesetzt und zugleich von ihnen differenziert, so wird einerseits die Einheit der Vernunft betont. Die Vernunft steht als begreifende Synthesis der Sinne diesen nicht als ein weiterer Sinn gegenüber, sondern integriert sie. Die Organe der Sinnlichkeit und ihre Tätigkeit wiederum sind nur zusammen mit diesen höchsten Sinn wirkliche Sinne und nur in seiner Synthesis und seinem *rational discourse* vermitteln sie sinnliche Erfahrung” (in Id., *Kosmos und Subjectivität. Lord Shaftesburys Philosophical Regimen*, Alber, Freiburg-München 1976, p. 247).

² Cfr. *A Notion of the Historical Draught or Tablature of Hercules*, in *Char.*, III, 232.

³ PRO 30/24/27/13 f 3v.

riflessione che s'insinua anche in questa nozione, o peculiare facoltà dell'animo. Si può anzi dire, e in tal senso ha maggiore significato il parlarne qui, che l'applicazione morale sia un caso, tanto particolare quanto fondamentale, del funzionamento, puramente formale e in tal modo squisitamente estetico, come ho avuto modo di dire e come specificherò, del *sense*.

L'ambito più importante al quale viene accostato il "sense" è senz'altro, come appena detto, quello morale. Eppure, nel testo si parla esplicitamente di "senso morale" solo una volta, nel *Saggio sulla virtù*¹, e svariate volte solo nei titoli marginali della stessa opera. Non pare, dunque, che Shaftesbury desse particolare peso a questa definizione del concetto, più frequentemente descritto come "sense of right and wrong". O, forse, può essere considerata una delle tante, e parziali in questo senso, definizioni da lui usate. In ogni caso, la natura particolare di ciò che va sotto il nome di "senso morale" può aiutare a delucidare il concetto generale di *sense*.

Nel *Saggio sulla virtù*, libro I, parte III, sezione II, si legge quanto segue:

Infatti, sebbene un uomo a causa dei suoi cattivi costumi o di una pratica licenziosa favorita dall'ateismo possa perdere a poco a poco gran parte del suo senso morale [*much of his natural moral sense*], non sembra tuttavia che l'ateismo di per sé possa indurre a stimare o valutare come bello, nobile e degno ciò che non è tale².

Tralasciando l'inspiegabile caduta dell'aggettivo *natural* della versione italiana, è indubbio che il passo mira a fondare la giustificazione teorica della figura dell'ateo virtuoso, sulla base della naturalità dell'istinto morale. L'ateismo può solo favorire pratiche immorali, in quanto costruzione razionale, ma ciò che sradica l'uomo dalla propria inclinazione naturale è solo la pratica, il costume, l'abitudine. Il bello, nobile e degno non sono riconducibili pertanto ad alcuna costruzione concettuale né ad alcuna speculazione, sulla quale invece si basa ad esempio la religione superstiziosa (come sostiene Shaftesbury poco dopo nel testo, a sottolineare la maggiore corruzione che può derivare da una forma distorta di religione che dall'ateismo vero e proprio).

Il bello e il degno non sono rapportabili con nessuna corrente culturale, essendo patrimonio proprio e naturale di ogni uomo. E allora, se il senso morale si oppone, nelle modalità del suo agire, al prodotto culturale, e anzi trova una ragion d'essere proprio nel poter costituire un naturale spazio, comune e istintivo, tra tutti gli uomini, si allontana

¹ *Char.*, II, 27.

² *SM*, p. 123 (*ibid.*).

anche dall'essere, in primo luogo e principalmente, una elaborazione della ragione, un *logos* disciplinante delle rappresentazioni¹.

E in effetti, la descrizione del senso morale o del senso del giusto e dell'ingiusto è condotta introducendo prima il senso del bello e del sublime, comune e naturale tanto quanto l'altro, e poi, nelle varie forme e nei diversi e sparsi momenti del *Saggio*, è costantemente modellata sulla percezione sensibile.

L'animo [*Mind*], che contempla e ascolta altri animi, non può esser privo d'occhio e d'orecchio, si da non discernere le proporzioni, distinguere i suoni, vagliare ogni sentimento o pensiero che gli si presenti. Nulla sfugge alla sua sensibilità critica. Sente nelle passioni il soffice e il rude, il gradevole e lo sgradevole; trova l'una turpe e l'altra nobile, l'una armoniosa e l'altra stridula, così come le note musicali e le forme esteriori e le rappresentazioni delle cose sensibili. Né può reprimere la propria ammirazione estatica o la propria sprezzante avversione verso gli uni o gli altri di questi oggetti. Sì che negare il senso comune e naturale del bello e del sublime [*common and natural Sense of a Sublime and Beautiful in Things*] appare, a chi esamini sottilmente, pura affettazione².

Esiste una facoltà interiore che, nell'immediatezza della percezione e del giudizio, somiglia molto alle percezioni dei sensi. Shaftesbury, come visto, parla di un occhio e di un orecchio che non possono mancare alla mente. Ovvero, la mente possiede una facoltà che percepisce non solo immediatamente ciò che è oggetto della propria specifica percezione (ovvero sentimenti ed emozioni), ma con analogia subitanità li distingue percependo subito e distinguendo l'armonioso dal dissonante, il gradevole dallo sgradevole.

Si tratta qui di una percezione degli oggetti interiori, classificati in base alle loro qualità estetiche, che in quanto tale diviene percezione estetica. Questa particolare percezione ha due caratteristiche: primo, è immediata; secondo, è critica, anche senza la mediazione della riflessione. Inoltre, questa operazione è attuata da una facoltà che va sotto il nome di *sense*, nel caso specifico di "senso comune e naturale del bello". La coordinazione con la quale gli aggettivi "comune" e "naturale" vengono accostati sottintende in realtà un nesso di causa ed effetto di non poca importanza. La naturalità di questo senso interno è infatti, in realtà, l'unico motivo per cui è possibile che si possa parlare di una comunità. Ciò che è comune non rinvia a una generalità o maggioranza di

¹ Per una lettura più orientata in questo senso, e per una generale ricostruzione del concetto di *moral sense*, cfr. L. Jaffro, *La formation de la doctrine du sens moral: Burnet, Shaftesbury, Hutcheson*, in Aa. Vv., *Le sens moral. Une histoire de la philosophie morale de Locke à Kant*, coordonné par L. Jaffro, Puf, Paris 2000, pp. 11-46.

² *SM*, pp. 111-112 (*Char.*, II, 17).

opinioni¹, ma a qualcosa che, quand'anche latente, accomuna naturalmente tutti gli uomini: è quindi solo nella comune percezione naturale del bello e del sublime, che è possibile creare unità in un insieme di uomini che percepiscono eguali valori, che in tal senso possono fondare una comunità e comunicare, nella prassi culturale e politica, avendo un comune linguaggio.

In realtà, tale naturalità viene a perdersi ben presto, perché il processo culturale può sviare l'uomo da questa naturale e connaturata pratica percettiva, tanto che il riacquistare questa facoltà non è così naturale come il possederla, ma appartiene a un quotidiano esercizio e sforzo. Questo è il vero significato dell'esercizio del gusto: riappropriarsi di una naturalità perduta attraverso un esercizio razionale che miri a riguadagnare i principi che un tempo erano connaturali, e che sono stati persi a causa di una cultura deviante e perversa, che mira a costruzioni arbitrarie dell'uomo ed essenzialmente dogmatiche.

Due cose, allora, da quanto detto. La percezione degli oggetti, in particolar modo interiori, attraverso questo senso naturale, costituisce la vera base per la fondazione di una comunità civile avente un linguaggio e dei principi comuni. In effetti, Shaftesbury non manca di dire con un inciso, nell'introdurre il discorso su tale *sense*, che l'animo "contempla e ascolta altri animi": è in questa contemplazione e ascolto che si costruisce un'intersoggettività basata su comuni principi naturali; più, quindi, che la solitaria percezione degli oggetti belli, è nel rapportarsi con i propri simili che è possibile scoprire la radice comune del *sense* che consente un discorso civile e politico.

Secondariamente, occorre dire che la consapevolezza del denso strato culturale, in generale "deviato", in cui l'uomo si trova immerso sin dalla nascita (da non dimenticare che la naturale inclinazione morale dell'uomo può essere sviata solo da un costante esercizio o abitudine), costituisce il necessario punto d'avvio per comprendere, oltre e non in alternativa, l'uso della razionalità nell'esercizio della virtù. Nel *Saggio* si dice che una creatura si può dire degna e virtuosa solo quando "possiede la nozione di un comune interesse, e si innalza alla riflessione o scienza [*Speculation or Science*] di ciò che è moralmente buono o cattivo"². Non è la semplice indole a costituire e formare la dignità e virtuosità del soggetto, ma la sua consapevolezza di essere che agisce conoscendo le proprie azioni e il valore che hanno. La nozione di un comune interesse

¹ "Se con la parola *sense* designamo l'opinione e il giudizio, e con la parola *comune* la generalità o la maggior parte del genere umano, sarebbe assai arduo [...] individuare l'oggetto del *sense* comune" (cfr. *Sensus communis*, in *SM*, p. 50; *Char.*, I, 50).

² *SM*, p. 113 (*Char.*, II, 18).

non necessariamente è data da una speculazione, ma da questa nozione occorre innalzarsi per il semplice fatto che è difficile, se non impossibile, agire in una cultura che abbia fatto propri i principi naturali per Shaftesbury connaturati nell'uomo (proprio perché connaturati, anzi, potrebbero anche non essersi mai sviluppati).

L'esercizio della ragione è necessario per recuperare il principio del *sense*, sradicato da una cultura dominata dalla moda e dalla futilità, la sua possibilità d'uso, la sua reale esistenza, per recuperare la certezza di poter agire nel mondo in modo non arbitrario e opinabile. Lo sforzo razionale ha valore solo in quanto recupero di un'origine, mirante quindi alla consapevolezza che è possibile riscoprire nell'uomo un "senso" naturale che lo dirige nella scelta delle azioni degne, virtuose e belle.

S'è detto in precedenza che uno degli obiettivi di Shaftesbury, nella formulazione della teoria del senso morale, è senz'altro giustificare la figura dell'ateo virtuoso, e quindi dare significato e senso alla possibilità di essere virtuosi anche prescindendo dall'adesione a una fede religiosa. Tale operazione si riflette sulla teoria morale in modo determinante e in qualche modo paradossale, perché l'agire morale, come anche ora sottolineato, vive contemporaneamente di una immediatezza innata, o connaturale, e di una riflessione, ovviamente mediata. Difatti, accostare l'istanza morale al concetto di senso implica che il giudizio morale possa essere dato immediatamente, che anzi viva di una spontaneità che testimonia il suo essere innato, o meglio connaturale, come Shaftesbury preferisce. D'altronde, non può che risultare ingenua, in virtù dell'azione della cultura, una prospettiva che individui in giudizi immediati la correttezza di una posizione morale. Il senso morale vive questa duplicità, perché da una parte la pratica della vita indubbiamente può portare l'uomo alla regressione morale, può quindi fargli perdere una buona parte del suo senso morale, ma non tutta; esiste pertanto un luogo che dalla cultura, anche la più brutale, non può essere distrutto, un senso che continua a stimare come bello ciò che è tale. Il senso morale si basa allora su due fondamenti, uno che parte dal suo essere innato, dal perpetuo giudicare umano oggettivamente basato sulle cose (altrimenti non avrebbe senso questa distinzione) e quindi fondante, e un altro che vive nella cultura, che può essere attaccato da essa, o alimentato positivamente. Si può dire che la possibilità di individuare nel senso morale un'immediatezza di giudizio oggettivamente fondato sia data dal rinvenire in esso non un semplice giudizio sulle cose morali, ma un giudizio che è sempre contemporaneamente estetico e morale, perché le due cose in ultima analisi non possono disgiungersi in quanto l'apprensione estetica delle cose non è che la norma, lo *standard* di ciò che è moralmente buono o

cattivo. Nel concetto di senso morale vive ancora una volta la tensione fondamentale che si ritrova nella filosofia di Shaftesbury, una tensione tra natura e cultura, che mira quasi sempre a fondare una naturalità artificiale.

Ma, anche se trattato quasi come un sesto senso, il senso morale, nella duplice natura di momento immediato e di momento riflessivo, non si riduce a questo. La soluzione di Shaftesbury, anzi, pare improntata più che a un rapporto dinamico, e problematico, tra queste due istanze, a una risoluzione di entrambe in un unico momento.

Dunque una creatura, innanzi di avere una chiara e precisa nozione di Dio, può possedere una concezione o un senso del giusto e dell'ingiusto [*Apprehension or Sense of Right and Wrong*], e vari gradi di vizio o virtù. Ce lo conferma l'esperienza di coloro che, avendo vissuto in luoghi e in modi tali da non essersi mai seriamente posti il problema religioso, sono nondimeno molto diversi tra loro, per quanto riguarda i loro sentimenti di onestà e dignità¹.

Ci si ritrova ancora una volta dinanzi a questa sorta di endiadi, così tipica in Shaftesbury, in cui la nozione di *sense* si arricchisce di un significato ulteriore, specificato e reso necessario dal contesto. Qui il *sense* viene declinato in una vera e propria "apprensione", che, per quanto istintiva, ha una ragion d'essere affatto peregrina o arbitraria. Le cose non vengono semplicemente percepite come un oggetto esterno ma, come di questo v'è una facoltà interiore capace di vedervi subito l'armonia o disarmonia, anche per la concezione del giusto esiste una facoltà interiore che riesce ad apprendere, a fare propria, una nozione in modo immediato ma oggettivo. In questa ulteriore stratificazione semantica del *sense* si conciliano i due caratteri in qualche modo oppositivi del senso morale, quello immediato e quello riflessivo.

Si specifica forse ancor meglio la qualità particolare del *sense* se si tiene presente ch'esso non è solo una *apprehension*, ma si dispiega anche come *feeling*. È anzi forse la sua portata emozionale a costituire la possibilità di essere anche apprensione e giudizio. Si legge nel *Saggio sulla virtù* che:

Gli animali comuni appaiono innaturali e mostruosi quando perdono i loro peculiari istinti, trascurano la specie e la prole, pervertono le funzioni e gli impulsi donati loro dalla natura. Sciagurato dunque, tra tutte le altre creature, l'uomo che perda quel senso e quel sentimento [*Sense, and Feeling*] che gli è peculiare in quanto uomo, a che si addice al suo carattere e alla sua natura²!

Inoltre, si ripete analogamente nella quarta delle *Riflessioni miscellanee*, che "senza indugiare sulle profonde ipotesi moderne circa l'insensibilità degli animali, dobbiamo

¹ Cfr. *Saggio sulla virtù*, in *SM*, p. 127 (*Char.*, II, 31).

² *SM*, p. 175 (*Char.*, II, 78).

fermamente e risolutamente credere che anche le altre creature hanno sensi e sentimenti [*Sense and Feeling*], inclinazioni e passioni, proprio come noi”¹.

In questi due passi l’istintività dell’uomo è accostata a quella degli animali, ma qui non si parla più di *sense or apprehension*, bensì di *sense and feeling*. Si rinviene nel *sense* una portata emotiva, o una capacità di sentimento, che possono creare il legame tra gli uomini, e far sentire il significato del “simpatizzare” di tutte le cose², far percepire l’unità di tutto l’universo e il conseguente amore per la prole, come nel caso degli animali. Sulla base di questa percezione emotiva, l’uomo, il cui *sense* si dispiega anche come *apprehension*, può giudicare buone le azioni anche in virtù della loro portata sociale, del bene collettivo che possono produrre, dell’armonia generale che generano nell’universo attraverso la specie particolare, nello specifico quella umana. Il *feeling* sociale è un altro aspetto di quell’immediatezza del *sense* che però possiede anche una portata generale e in un certo qual modo conoscitiva, delineata dalla percezione dell’unità “cospirante” di tutte le cose. In quanto tale, essa è anche una *apprehension*.

Anche sulla base di quanto detto, è senz’altro vero quanto dice Jaffro sul senso morale, che, nella capacità di distinguere il bene dal male, vive una duplice immediatezza: quella del momento del discernimento e quella del suo esercizio; entrambe le pratiche sono immediate, ma questa idea di senso morale confonde due immediatezze che nel concetto di gusto sono invece ben distinte, perché il senso morale, come il gusto, si oppone senz’altro a una ragione calcolatrice, perché decide senza meditazione, ma mentre il gusto si raffina con la pratica, e quindi è anche un esercizio di arte e cultura, il senso morale è inteso come un dispositivo sensoriale naturalmente costituito³.

In effetti, il passo del *Saggio sulla virtù* in cui si dice che “indubbiamente un’anima può esser priva di sensibilità [*sense*] e d’ammirazione per oggetti che ignora. Ma quando acquista la capacità di vedere e ammirare nel modo nuovo che s’è detto, deve trovare bellezza e deformità così nelle azioni, negli animi, nei caratteri, come nelle figure, nei suoni e nei colori”⁴, accosta senz’altro il senso morale (non citato, ma a quello Shaftesbury si riferisce) ai cinque sensi esterni, e questo non nell’immediatezza

¹ SM, pp. 420-421 (*Char.*, III, 129).

² Shaftesbury, negli *Askêmata*, si chiede cosa significhi “simpatizzare”, e risponde: “To feel together, or be united in one Sence [*sic*] or Feeling”, in PRO 30/24/27/10 f 12r (*Life, Unpublished Letters*,..., cit., p. 17).

³ Cfr. L. Jaffro, *Éthique de la communication et art d’écrire. Shaftesbury et les Lumières anglaises*, cit., p. 174.

⁴ SM, p. 121 (*Char.*, II, 25).

della sua nascita (nel senso che è innato), ma nell'immediatezza del suo esercizio. Il *sense* si dà non da sempre, e quindi in questo senso è connaturato, ma nasce nel momento in cui entra in contatto con una realtà oggettivamente bella o buona etc.; è una virtualità che si risveglia.

Ma se la presenza di due tipi diversi di immediatezze è senz'altro acuta osservazione, occorre dire che forse il discernimento e l'esercizio non sono due immediatezze distinte per il gusto, perché il gusto, lungi dall'essere dato una volta per tutte, è in realtà una costruzione o del *sense* o della cultura. E il *buon* gusto, in quanto costruzione del *sense*, per affermarsi deve necessariamente operare contro una cultura già affermata, ed in questo senso è un costante esercizio, un esercizio di applicazione di quei principi connaturati con i quali il *sense* opera. Direi quindi che il gusto non discerne, bensì è il *sense* a farlo; il gusto si configura più che altro come un insieme di regole pratiche e idee che creano una cultura. E di conseguenza, anche il senso morale non è tanto un esercizio di condotta, ma un immediato discernere che non è affatto detto che porti a un retto esercizio delle norme etiche.

Difatti, il senso morale non opera con contenuti, ma con rappresentazioni, immagini, forme. Nel *Saggio sulla virtù* si parla di questo senso come di qualcosa che si attiva, con "inclinazioni" o "ripugnanza", quando una creatura ragionevole "percepisce per la prima volta oggetti razionali e accoglie nel proprio spirito immagini e rappresentazioni [*images or representations*] di giustizia, di generosità, di gratitudine e di altre virtù"¹. Shaftesbury parla sempre di rappresentazioni, anche nel caso di oggetti razionali, come se anche per gli oggetti mentali il senso morale operasse sempre su rappresentazioni. E in effetti, la sezione II del *Saggio sulla virtù* si apre con la descrizione del secondo caso che implica l'assenza del germe della virtù nell'uomo: un senso errato o una falsa rappresentazione di esso [*wrong Sense or false Imagination of Right and Wrong*]: ciò può avvenire solo con la forza dell'abitudine o dell'educazione (ovvero della cultura), che sia tale da contrastare la natura².

Il senso morale è un senso che opera con oggetti dell'anima trattandoli come oggetti sensibili: infatti si deturpa con rappresentazioni e immagini. L'immaginazione o rappresentazione, come Shaftesbury dice nelle pagine ora citate del *Saggio sulla virtù*, anche se non si ammette in natura la cosa in se stessa, sono esse stesse da natura, ed è su questa natura che si gioca la distorsione morale, perché se nella realtà delle cose noi abbiamo il principio naturale del senso morale, allora per avere una distorsione della

¹ *Ibid.*

² *Op. cit.*, p. 122 (*Char.*, II, 26).

morale si deve fare riferimento alle rappresentazioni, che possono essere errate: ed infatti sono l'arte e l'esercizio a consentire di sopraffare la naturale propensione dell'animo per il giusto e il bello.

In quanto operante essenzialmente con immagini e forme, più che con contenuti, si può dire che la qualità prima del senso morale sia squisitamente estetica, nel senso che l'armonia delle rappresentazioni degli affetti e dei sentimenti è il discrimine immediato della loro bontà. Questo, ovviamente, per la portata ontologica della bellezza: ciò che è bello non può non essere anche buono e armonico.

In base a quanto detto, accosterei più il senso morale alla percezione immediata di un valore, e accentuerei meno le affinità del senso morale con la capacità raziocinante (che è pur sempre uno dei vari significati del *sense*, come si vedrà alla fine di questa parte), come invece fa Jaffro, secondo cui il senso morale è da ricondurre alla ragione stessa, in quanto la teoria del senso morale non è sensualista: essa infatti riguarda il senso comune non nel senso dell'apprensione dei sensibili comuni, ma come "razionalità comune"; il senso morale sarebbe così proprio dell'uomo perché presuppone la riflessione delle affezioni, vale a dire un lavoro che solo la riflessione può effettuare, e la sua funzione sarebbe quella di criticare le rappresentazioni. Lungi dal mettere sullo stesso piano, come Hutcheson, il senso morale e i sensi esteriori, Shaftesbury porrebbe così il senso morale come una disposizione (*affection*) verso le affezioni, per opposizione alla semplice sensazione (*sense*); il passaggio dall'una all'altra è dato dalla riflessione. Per Jaffro il senso riflesso è l'oggetto del senso morale, ed è per questo, attraverso la riflessione, che il senso morale si pone come ragione¹.

In tal modo si viene a perdere l'immediata apprensione estetica di cui è capace il senso morale, e il *sense* nella sua generalità. Si concorda pertanto con l'idea che il senso morale sia in qualche modo una specificazione non meglio e ulteriormente distinguibile della sensazione interna. La Formigari evidenzia come "l'ampiezza della locuzione *moral sense* risulta del resto anche dall'uso inglese di quell'aggettivo: *moral*, nel linguaggio filosofico, è genericamente contrapposto a *physical*; le *moral sciences* sono le *Geisteswissenschaften* dei tedeschi. Anche queste considerazioni d'uso linguistico indicano come il senso morale di Shaftesbury e della più tarda tradizione sentimentalista sia da intendere come facoltà dei valori spirituali in genere, e quindi anche estetici, e, in questo senso, sinonimo di senso interno"².

¹ Cfr. L. Jaffro, *Éthique de la communication et art d'écrire. Shaftesbury et les Lumières anglaises*, cit., p. 175.

² Cfr. L. Formigari, *L'estetica del gusto nel Settecento inglese*, cit., p. 72 nota 1.

Il senso morale, come la sensazione interna, e come specificazione del *sense*, non si sviluppa né come pura sensazione né come analogo della ragione: è proprio questa via di mezzo che determina un'ambiguità iniziale sul suo statuto che in realtà è il segnale della sua ricchezza e complessità.

Sense e common sense

Avendo citato, nel paragrafo precedente, da un passo importante del *Sensus communis*, mi pare necessario precisare a questo punto il ruolo del senso comune in riferimento alla concezione di "senso" che in Shaftesbury vado delineando.

Come risultava anche dalla citazione, Shaftesbury non ritiene il senso comune l'opinione della maggioranza degli uomini, e quindi non si può fare riferimento a una simile interpretazione di esso in relazione ad argomenti di religione, politica o morale per l'inevitabile relativismo cui si andrebbe incontro. In realtà, rifacendosi a Giovenale, Salmasius e Casaubon, egli, nella terza parte del *Sensus communis*, delinea il "senso comune" come "senso del bene e dell'interesse comune; amore della comunità o società, affetto naturale, umanità, gentilezza; ossia quella sollecitudine per gli altri che nasce da un giusto senso dei comuni diritti dell'umanità, e della naturale eguaglianza tra coloro che appartengono ad una medesima specie"¹. Il senso comune dunque non è specificato come una precisa facoltà gnoseologica, come un sesto senso, o un sensorio comune, ma si configura piuttosto come una predisposizione all'esercizio del pubblico bene, come il riconoscimento dell'essenza sociale dell'uomo. E difatti, se il *sense*, anche se non raffinato, è posseduto da tutti, indipendentemente dal contesto etico o politico, Shaftesbury sottolinea che invece il senso comune non è posseduto da "coloro che non riconoscono eguali, né si considerano soggetti a legge alcuna di fraternità o comunanza"²: chi nega la natura sociale dell'uomo non è tanto il solitario eremita quanto il politico non rispettoso dei diritti di tutti, e ancor più il tiranno che impone la propria persona schiacciando i diritti del popolo. Il discorso sul senso comune vive pertanto sempre in un contesto squisitamente politico, come dimostra proprio il paragrafo successivo a quello appena citato, in cui Shaftesbury ricorda come un principio di ordine e di regole sia così confacente allo spirito umano che anche nei regimi orientali, in cui in ben poco conto è tenuto il suddito, il sovrano sia venerato egualmente, con rispetto e con zelo. Il senso comune, dunque, pur partendo dalla

¹ *SM*, p. 66 (*Char.*, I, 66).

² *SM*, p. 67 (*Char.*, I, 67).

nozione di “istinto sociale”, identico all’istinto del mangiare e del bere¹ (il che, secondo Shaftesbury, è indice della socievolezza degli uomini anche nello stato di natura e conseguentemente della infondatezza del concetto di “patto sociale”) indica in realtà il naturale e progressivo costituirsi dell’uomo in società, che è frutto di tradizione, uso di giuste misure, equilibrio, senso del bene pubblico.

Se dunque da una parte il *sense* è l’apprensione immediata, puramente formale, di un certo ordine delle cose tanto negli oggetti esterni quanto negli interni, il senso comune ha un valore intersoggettivo, è una scintilla, una “magia morale”², l’atto e lo sforzo di una comunità che si riconosce in quanto tale e opera avendo come fine la propria costituzione (e che vive socialmente anche sotto un regime dispotico). Il contesto del *sense*, come si vedrà meglio, è sempre quello dello sforzo soggettivo, della costruzione del sé in relazione al mondo, e al suo situarsi in esso; il senso comune è invece l’istinto particolare che opera all’interno di una comunità, è il riconoscimento prima morale, e poi politico, dell’eguale valore di ogni uomo. Che il discorso di Shaftesbury sul senso comune abbia valore solo a inserirlo in un contesto di questo tipo, è evidente anche dal fatto che egli, nella prima sezione della quarta parte del *Sensus communis*, definisce l’involutione del senso comune come il formarsi di un senso raffinato, in cui la schietta capacità di giudizio morale, la “magia morale” di cui s’è detto, viene a perdersi in “sfumature, scappatoie, rimedi, attenuanti”³: chi specula sul senso comune è colui il cui unico intento è negarlo per affermare il proprio potere e la propria volontà.

È molto interessante, a questo punto, notare come nel *Sensus communis*, oltre che del senso comune, si parli abbondantemente di *wit* e *humour*, che appaiono per l’appunto nel sottotitolo. Ciò si spiega perché, essendo eminentemente questione politica e morale, Shaftesbury intende fornire gli strumenti per operare all’interno di un certo contesto politico-culturale e per evitare che chi intende speculare possa vincere la propria battaglia. Esaminando più da presso il *wit* (termine che continuerò a usare nell’originale, data la sua sostanziale intraducibilità), è possibile scorgere le differenze di questo dal *sense* vero e proprio.

Il grande asse portante del *Sensus communis* è costituito dall’uso delle categorie di dogmatismo e scetticismo. Il relativismo in cui si cade in campo etico, politico e religioso, se si accetta la corrente interpretazione del senso comune (ovvero come

¹ *SM*, p. 70 (*Char.*, I, 69-70).

² *SM*, p. 86 (*Char.*, I, 85).

³ *SM*, p. 84 (*Char.*, I, 83).

opinione della maggioranza), dovrebbe essere scongiurato dall'uso di uno scetticismo totale, applicato a ogni argomento, serio e faceto (“non v'è nulla di più folle e ingannevole d'uno scetticismo parziale. Se infatti il dubbio grava tutto su un lato, la certezza aumenta e si fortifica dall'altro. Se appare ridicolo soltanto il volto della follia, l'altro diventa più solenne e ingannevole”¹). Uno scetticismo di questo tipo, per quanto possa sembrare strano a credersi, è l'unica via per acquisire delle conoscenze certe e sicure, e inoltre, come si evince dalla citazione, impedisce l'affermarsi di un qualunque dogmatismo (sempre nel *Sensus communis*, parte II, inizio della sezione III, Shaftesbury dichiara di non temere affatto lo scetticismo universale, perché può meglio combattere il dogmatismo di pochi).

Mi pare che dunque lo scetticismo, proprio nella sua funzione antidogmatica, sia l'arma pubblica dei gentiluomini, da usarsi all'interno di un contesto politico e culturale che prevede la lotta “corpo a corpo” (secondo un'espressione dello stesso Shaftesbury), e che mira alla riaffermazione dei valori democratici e dell'eguale dignità di ogni opinione: il dogmatismo è pericoloso nella sua forma pubblica, non in quella privata (anzi, proprio all'inizio della terza miscellanea Shaftesbury ribadisce come, nonostante l'apparente scetticismo, nel privato lui si ritenga un vero dogmatico): lo scetticismo pubblico è funzione dell'esercizio della democrazia, ma non impedisce di avere una fede o opinioni incrollabili nel privato. È da intendersi all'interno di questo schema l'uso di *wit* e *humour*: per tutto l'inizio del *Sensus communis*, ironia e spirito sono descritti come esercizio della cultura, come una pratica da raffinarsi attraverso l'uso del giusto mezzo; l'esito di una rozza ironia, altrimenti, sarebbe il parto mostruoso di cervelli confusi finalizzato alla affermazione di esseri bigotti e pedanti.

Wit e *humour* devono poter essere applicati a ogni argomento con piena libertà e solo all'interno di una discussione tra pari. Anche in questo caso è evidente come sia preponderante il contesto politico. Shaftesbury, infatti, distingue un uso lecito dell'ironia da uno illecito. Il primo è quello esercitato tra pochi che si conoscono, il secondo è quello attuato in contesti più ampi, dinanzi ad esempio a un popolo; l'esito del secondo uso sarebbe la creazione di una sproporzione tra chi fa uso dell'ironia e chi non può o perché non è capace o perché inserito in un contesto troppo ampio per far valere la propria voce. L'ironia dunque non deve essere strumentalizzata in un rapporto verticale, in assenza di vero dialogo, ma solo lì dove dei pari discutono tra loro nella piena possibilità di farlo democraticamente: in caso contrario si trasforma in un

¹ *SM*, p. 52 (*Char.*, I, 52).

tentativo di dogmatismo, che distruggerebbe, secondo una bella espressione shaftesburiana, “l’armonia del dialogo collettivo”¹.

Il *wit* dunque non è ricondotto ad un ambito estetico, ma piuttosto è l’arma scettica per eccellenza, assieme all’ironia, e il suo esercizio, di natura esclusivamente intersoggettiva, è esercizio di libertà e garanzia democratica. Il suo uso rinvia pertanto ad un ambito pubblico, a un contesto essenzialmente politico. Il *sense*, invece, pur nei molteplici significati che può avere, va in direzione di un giudizio immediato di armonia e proporzionato nei confronti degli oggetti esterni e interni: è un’apprensione etico-estetica che si sviluppa nell’esercizio della soggettività, nella ricerca di un privato dogmatismo, e in quanto tale sfugge alla dialettica scettica e al pubblico contesto politico; il riconoscimento delle concordanze tra sé e l’universo non è verità per tutti, ma sforzo solitario che, sulla base della naturalità di taluni principi, può diventare esperienza pubblica e quindi condivisibile. Ma la possibilità stessa dell’espressione di un dogmatismo privato è del tutto affidata all’esercizio di uno scetticismo pubblico.

Sense come sensibilità brutale

Nei *Moralisti*, III, II, si rinviene il termine *sense* con preciso riferimento alla sfera sensibile e al ruolo più basso che questa può assumere:

[Teocle] Se dunque i bruti sono incapaci di conoscere e godere la bellezza, in quanto bruti, dotati di sensibilità soltanto parziale e limitata all’elemento brutale [*having Sense only (the brutish part) for their own share*], ne segue che l’uomo non può concepire o godere la bellezza mediante il medesimo senso [*Sense*] o elemento brutale, ma gode bellezza e bontà in modo più nobile e grazie a ciò che v’ha di più nobile in lui: lo spirito e la ragione [*Mind and Reason*]².

Occorre sottolineare che in questo passo la parola *sense* indica senz’altro l’elemento brutale come forma della sensibilità più bassa e meno raffinata, ma Shaftesbury mette in parentesi che sta parlando della *brutish part* del *sense*. Si tratta, in definitiva, di scorgere una funzione senz’altro presente nel *sense*, che è quella più direttamente legata alla percezione fisica, ma anche di vedere, nello stesso *sense*, un’altra parte che evidentemente è scissa dall’elemento brutale: si tratta di una sensibilità, di un esercizio del *sense* che ha prospettive ben più ampie. Se spirito e ragione sono le parti più nobili dell’uomo è perché si tratta di quelle parti che possono percepire il finalismo razionale dell’universo. La trasparenza e il parallelismo tra interiore ed esteriore è forma in sé di

¹ *SM*, p. 49 (*Char.*, I, 49).

² *SM*, p. 341 (*Char.*, II, 237).

un modello razionale, organicamente organizzato, ed è nella percezione di tale struttura che ha valore la parte più razionale dell'uomo; e si intenda, per razionale, non il procedimento rigidamente deduttivo, ma l'esercizio, anche intuitivo, della mente grazie al quale la stessa può percepire l'organicismo della natura e la sua bellezza: che l'altra parte del *sense*, che Shaftesbury non cita, non sia proprio questa?

Il discorso deve essere inquadrato nella più ampia prospettiva del dialogo tra Teocle e Filocle. Quest'ultimo si chiede, in un passo di poco precedente la citazione riportata, perché la bellezza non possa essere oggetto del senso. Teocle, in tutta risposta, fa un parallelo tra la bellezza che stimola il senso e poi lo nutre nella passione che si chiama amore, e la bellezza che stimola il senso e poi lo nutre nella passione che si chiama fame. Teocle stesso pone in rilievo l'assurdità del parallelismo, condotto per assurdo. La fame è cosa ben diversa dall'amore. È evidente, ancora una volta, che lì dove Shaftesbury usa la parola *sense*, v'è la possibilità sempre di una scissione semantica: da una parte è operante un rinvio al significato di *sense* come pura sensibilità e in quanto tale legato alle esigenze fisiche della fame, della sete e così via; dall'altro c'è il significato di un *sense* che, colpito dalla bellezza, è nutrito poi sotto forma di amore.

La diversità dei due significati pone in luce un aspetto dell'estetica, se così possiamo dire, di Shaftesbury, forse poco innovativo, ma occorre intendere tale aspetto nell'ottica generale della sua filosofia e nell'ottica di una riforma del sentire interiore dell'uomo moderno. Per Shaftesbury una eventuale esaltazione della sensibilità è sempre legata a un fine, conscio o inconscio, di edonismo e a una filosofia vagamente epicurea. Da questo punto di vista, infatti, non è lecito aspettarsi da questo filosofo una teoria del corpo o una filosofia della percezione sensibile. Teocle non tentenna di certo nel sostenere che “chi potrebbe godere o essere capace di godimento, se non lo spirito?”¹.

Poche righe dopo lo stesso Teocle ricorda “la bellezza dei campi selvaggi” e dei fiori che crescono sul prato verdeggiante, passando in maniera impercettibile da una sensibilità come soddisfazione dei bisogni più elementari a una sensibilità come percezione del bello, anche degli oggetti materiali: ma “l'erba lucente, l'argenteo muschio, il timo fiorito, la rosa selvatica, il caprifoglio”² non attraggono gli animali per la loro bellezza, perché non è la forma, infatti, ma ciò che è sotto la forma a costituire la vera attrattiva. La forma non “può avere alcuna reale efficacia se non è contemplata,

¹ *SM*, p. 340 (*Char.*, II, 236).

² *SM*, pp. 340-341 (*ibid.*).

valutata, esaminata, se rimane soltanto un elemento o un contrassegno accidentale di ciò che appaga i sensi stimolati e soddisfa la parte brutale”¹.

Come si vede, gli animali non percepiscono la bellezza dell'erba che mangiano e dei prati sui quali pascolano. Eppure, nonostante tutto, i prati sono belli: ma tali sono solo per l'uomo. Anche l'uomo, in quanto animale, ha stimoli brutali; ma la sua sensibilità è fatta *anche*, in un modo più complesso, della percezione della bellezza, dell'immediato rinvenimento dell'armonia di un campo selvaggio.

Si può allora dire che Shaftesbury, dando alla ragione e allo spirito il primato della percezione della bellezza, intendeva fare della percezione un fatto interiore, basato su principi mentali propri solo dell'uomo, e in tal senso superiori, e non intendeva quindi limitare il *sense* a elemento animalesco dell'uomo. Si vedrà infatti come il *sense* abbia anche il significato di “ragione”. E in particolare, ancora, la percezione delle forme e dell'armonia delle cose non è conseguenza di una deduzione, ma di una lucida intuizione che, operante secondo i criteri dell'ordine e del parallelismo tra mondo interiore e mondo esteriore, “attinge il suo naturale vigore quando è rivolto alla contemplazione di ciò che gli è congeniale”².

Che il principio dell'ordine e dell'armonia rimanga fatto dello spirito e non dell'occhio o di altra capacità fisica, è irrimediabilmente accertato dal fatto che i veri piaceri si risolvono, attraverso l'operare delle bellezze interiori, in piaceri sociali, attraverso la presupposizione, o la reale presenza, di una società che condivide lo stesso piacere.

Sense come Idea

Nei *Moralisti*, nella parte II, sezione IV, si trova un interessante nesso tra *idea* e *sense*, che nella fattispecie è il “sense of order and proportion”. Si legga questo:

[Teocle] Certo, nulla più dell'idea o del senso dell'ordine e della proporzione [*the Idea or Sense of Order and Proportion*] è impresso nella nostra mente e compenetrato nella nostra anima [*more strongly imprinted on our Minds, or more closely interwoven with our Souls*]. Donde la validità delle matematiche [*Force of Numbers*], e delle possenti arti fondate sull'uso di esse. Quale differenza tra l'armonia e la dissonanza! Tra il ritmo e l'agitazione convulsa! Quale differenza tra il moto composto e ordinato, e quello sfrenato e accidentale! Tra un edificio regolare e uniforme costruito da un nobile architetto, e un mucchio di sabbia e di sassi! Tra un corpo organizzato, e un vapore o una nube sospinti dal vento! Ora, questa differenza è colta immediatamente da una semplice sensazione interiore (*immediately perceiv'd by a plain internal Sensation*), e l'intelletto ne possiede la seguente nozione [*there is withal in Reason this account of it*]: le cose che hanno in

¹ SM, p. 341 (*Char.*, II, 237).

² SM, p. 342 (*Char.*, II, 238).

sé ordine scaturiscono tutte da un piano unitario, convergono in unità, sono parti costituenti un tutto, e sono in se stesse sistemi unitari¹.

Questo passo è estrapolato da un più lungo discorso che Teocle fa sul rapporto tra l'ordine interiore e quello esteriore, in relazione, in particolar modo, alla percezione di questi due diversi livelli di ordine che è possibile avere.

Il punto di partenza è soggettivo. La certezza di Teocle è che nella mente è impressa l'idea o il senso dell'ordine e della proporzione; ma non solo nella mente, perché si sottolinea anche la stretta connessione che questa idea o senso ha con l'anima. Mente e anima sono paralleli a idea e senso. Mi pare che l'intero passo sia da leggersi alla luce della valenza che assume l'espressione "Idea or Sense of Order and Proportion". Il *sense* viene piegato a un significato più peculiare e confacente al discorso generale che Shaftesbury va facendo, viene accostato alla nozione di "idea", al contenuto mentale che esso può costituire, o a cui può portare. Si gioca infatti qui su una deduzione del tutto particolare: dalla soggettiva certezza dell'ordine interiore è possibile avere certezza dell'ordine universale.

Occorre senz'altro puntualizzare che non è possibile vedere nell'*idea* un contenuto mentale inteso come contenuto razionale, come produzione dell'intelletto. Ancora una volta, si deve vedere tra *sense* e *idea* un rapporto di causa-effetto: il *sense* produce un contenuto mentale, l'*idea*, il cui significato è prossimo a quello di *fancy*, ovvero "fantasia", o "immaginazione", come tra l'altro dà l'Oxford English Dictionary alla voce "Idea" nel 1712². Inoltre, negli *Askêmata*, tra i vari luoghi, si parla anche di un "right Use of Ideas & Appearances"³, accostando quindi sempre la nozione di "idea" a quella di "immagine, apparenza, fantasia".

Riprendendo il discorso sulla citazione dai *Moralisti*, nei paragrafi precedenti alla citazione stessa, Teocle si chiede come sia possibile che il giudizio del suo amico, "così penetrante e preciso quando si esercita sui particolari degli esseri e delle operazioni della natura, non sia altrettanto sicuro riguardo alla struttura generale delle cose, all'ordine e alla costituzione del tutto"⁴: Teocle non capisce come chi, in grado di mostrare la struttura di una pianta o degli organismi animali, non sia poi in grado di intendere l'anatomia del mondo e della natura, della correlazione delle parti, dell'uniformità dell'universo. In realtà la difficoltà nel passaggio deduttivo dal

¹ *SM*, pp. 260-261 (*Char.*, II, 160-161).

² Cfr. O. E. D., Idea III 2-b.

³ PRO 30/24/27/10 f 57v (*Life, Unpublished Letters, ..., p.168*).

⁴ *SM*, p. 259 (*Char.*, II, 159).

particolare al generale consiste, per Shaftesbury, non nell'esile ragionamento basato sull'analogia, bensì nel fatto che alcuni "hanno pensieri tanto confusi e sono interiormente così deformi, che è più naturale per essi trovare difetti e attribuire mille assurdità a questa più ampia costituzione"¹. La non piena coscienza dell'ordine interiore, o ancor più una non armonica disposizione interna, fa sì che essa operi da specchio deformante nella visione dell'universo e della sua organicità. Non è quindi questione di raziocinio, ma di intuizione interiore, di capacità di "sentire", più che di comprendere, questo parallelismo tra microcosmo e macrocosmo. Chi non percepisce in sé quest'armonia, ben difficilmente la percepirà fuori di sé, in sistemi sempre più ampi.

La base di questa consapevolezza, per così dire, cosmologica, è del tutto di natura etico-estetica. Il *sense*, percependo con una "plain internal sensation" la differenza tra regolare e irregolare, tra edificio costruito dall'architetto e mucchio di sabbia, si dispiega in *idea*, in contenuto mentale, in nozione generale sull'universo; dalla sensazione interna, infatti, dice Shaftesbury, segue che l'intelletto finisce col possedere proprio questa idea unitaria dell'universo.

Non è un caso che proprio all'interno di un analogo discorso, in una lettera del 1709 (lo stesso anno della pubblicazione dei *Moralisti*) ad Ainsworth, Shaftesbury riproponga l'accostamento tra *sense* e *idea*: la costituzione di un uomo è tale che, dice Shaftesbury, "being adult and grown up, at such and such a time, sooner or later (no matter when), the Idea and Sence [sic] of Order Administration and a God will not infallibly, inevitably, necessarily spring up in him"².

Anche qui, nell'ambito del discorso sulle idee innate, Shaftesbury evidenzia il modo in cui il "senso" si definisca come "idea" nel momento in cui si tratta della percezione di un ordine superiore delle cose, un ordine universale, un sistema generale da cui, in qualche modo, i sistemi particolari scaturiscono.

Ricapitolando, si può dire che esiste un ordine interiore, mai scontato, visto che c'è chi non lo possiede e che può comunque scaturire in qualsiasi momento, la cui percezione è specchio di un ordine morale; l'ordine etico consente un sensazione interna della differenza, esterna, tra ordinato e disordinato, regolare e irregolare: l'ordine etico diventa ordine estetico; e il *sense*, diventato contenuto mentale, è *idea* e quindi nozione della regolarità dell'universo. Creando un ponte tra il primo e l'ultimo punto, Shaftesbury, come accennato poco sopra, riesce paradossalmente a far dipendere la consapevolezza dell'armonia cosmica dalla percezione dell'interna costituzione

¹ *SM*, p. 259 (*Char.*, II, 160).

² PRO 30/24/20/143, f 380v (*Life, Unpublished Letters,...*, cit., p. 403).

emotiva. Non è possibile in ultima analisi, almeno a mio avviso, rinvenire una reale differenza tra il piano etico e quello estetico per il semplice fatto che il primo si riduce al secondo: è una questione, ancora una volta, di “deformità” interiore, di assenza di equilibri, se l’universo appare caotico e irregolare.

La natura di questa percezione interiore non è arbitraria. Shaftesbury fa dipendere da essa addirittura la *force of numbers*, che Casini traduce con “matematiche”, e tutte le arti che da essa dipendono. Il filosofo inglese cerca di delineare una sorta di a-priori della mente, oggettivamente fondato e quindi valido, che non deduce il regolare da alcuna speculazione, ma lo possiede internamente in quanto principio; è questo principio che, per così dire, riconosce se stesso nella regolarità dell’oggetto percepito. Tale regolarità è definibile anche come numero (da cui, tra l’altro, i famosi *interior numbers*), proprio nello sforzo di evincerne l’oggettività e quindi il fondamento naturale. Se le arti derivano da questo senso dell’ordine, esse stesse sono sotto il dominio del regolare e dell’armonico (da cui il rifiuto dell’arte gotica), e quindi anche il giudizio su di esse è oggettivamente fondato perché la loro produzione ha principi omogenei alla loro critica.

Un punto interessante è inoltre il fatto che questa specie di a-priori, lungi dall’essere analogo a quello kantiano, se ne distacca perché non è necessariamente operante in ogni uomo, ma, plasticamente, può sorgere in un qualunque momento, modificarsi e, cosa peggiore, annullarsi nelle mode culturali e nelle varie futilità del gusto deviato. Ancora una volta, se la natura è un costante punto di riferimento per delineare l’ambito dell’oggettivo, si tratta pur sempre di una natura mai scontata, ma sempre conquistata e da riaffermare ogni volta nell’agone del mondo.

Sulla scia delle osservazioni sin qui fatte, sono interessanti alcune righe del *Giudizio d’Ercole*, che di seguito riporto:

And thus it is, that in general, thro’ all the plastick Arts, or Works of Imitation, “Whatsoever is drawn from Nature, with the intention of raising in us the Imagination of the natural Species or Object, according to real *Beauty* and *Truth*, shou’d be compriz’d in certain compleat Portions or Districts, which represent the Correspondency or Union of each *part* of Nature, with *intire* NATURE *her-self*.” And ’tis this natural Apprehension, or anticipating Sense of *Unity*, which makes us give even to the Works of our inferior Artizans, the name of *Pieces* by way of Excellence, and as denoting the *Justness* and *Truth* of Work¹.

In Shaftesbury è sempre viva l’attenzione nel coniugare gli aspetti dell’arte con la prospettiva più generale della verità e della natura nella sua interezza, nella costante convinzione che l’opera d’arte non possa che vivere come organismo, e quindi come

¹ *Char.*, III, 238.

relazione tra parti, tanto quanto la natura. Con questa impostazione, ogni oggetto artistico che voglia essere realmente bello e vero, deve intrattenere una speciale relazione tra la parte e il tutto, nel senso che ogni parte deve in qualche modo includere il tutto, nel senso di una corrispondenza tra la cosa singola e il tutto, attraverso una sorta di rappresentazione. Questa operazione implica a livello mentale una “naturale apprensione” detta anche, da Shaftesbury, “anticipating sense of unity”. Mi pare qui ulteriormente definita quella particolare operazione a-priori della mente sopra descritta. Il rapporto parte-tutto, nella relazione di rimando che li lega, è legato a una comprensione particolare e del tutto naturale, non mediata da alcun fenomeno culturale, che precede la stessa esperienza, in quanto anticipa il senso dell’unità.

In un modello meccanicistico della natura, i nessi causa-effetto sarebbero il privilegiato punto d’indagine per indagarne i più intimi rapporti. In un modello organicistico, invece, predomina ovviamente l’interesse per la relazione che la parte può intrattenere col tutto, i rapporti vitali dell’albero come rappresentazione dei rapporti vitali dell’intero universo. L’unità del tutto, non comprensibile attraverso una descrizione causale dei fenomeni naturali, è invece comprensibile da un sentire interiore, di cui l’uomo è capace, che percepisce questa unità tra le cose. Non trattandosi di operazione razionale, ma nemmeno di pura sensibilità, Shaftesbury ha dovuto inventarsi dei nuovi termini, e tra questi v’è quello qui citato, l’“anticipating sense of unity”, una percezione dell’unità facente parte del bagaglio innato dell’uomo, una virtualità che si risveglia nella percezione dei rapporti finalistici che permeano la natura stessa. Nel momento in cui un’opera trascende il particolare dettaglio che la caratterizza, e riesce a rappresentare questa particolare relazione tra singolare e universale, essa trascende anche la banale suddivisione tra opera artigianale e opera d’arte, perché entrambe, in ogni caso, dominate da un’idea che le fa essere parte organica del creato, rappresentazione di una relazione formale che implica l’idea, insita nell’uomo, che tutto sia cospirante, e in qualche modo unito.

Sense come taste

La contrapposizione tra piaceri sensuali e piaceri spirituali, o meglio la subordinazione degli uni agli altri, rinvia in Shaftesbury non tanto all’inferiorità del corpo rispetto allo spirito, quanto piuttosto al particolare sfondo sociale in cui operano i due diversi tipi di piacere. In effetti, il piacere dato dai sensi è strettamente egoistico perché solitario e

quindi, emotivamente, legato alla solitudine, mentre il piacere dello spirito è realmente tale solo se è anche sociale, ovvero riferito a una comunità, anche immaginaria. La relazione che può avere il piacere col disinteresse, e quindi con il sociale come esito di un interesse deviato da sé verso altri, porta Shaftesbury a usare un nuovo accostamento, quello del *sense* con il gusto. Si veda il seguente passo tratto dal *Saggio sulla virtù*:

Quanto i piaceri sociali siano superiori a tutti gli altri si può dedurre da indizi ed effetti visibili. Le manifestazioni esteriori, le espressioni e gli atteggiamenti che accompagnano questa specie di godimento esprimono un piacere più intenso, limpido e sereno di quello che accompagna la soddisfazione di ardenti appetiti quali la fame, la sete e simili. In particolare tale superiorità può essere ancor meglio dedotta dalla reale prevalenza di questa inclinazione sopra tutte le altre. Quando essa si presenta con qualche favore, riduce al silenzio e smorza ogni altro moto piacevole. Non v'è gioia puramente sensuale [*merely of Sense*] che possa starle alla pari. Chi sappia giudicare entrambi i piaceri darà sempre la preferenza a quello dello spirito. Ma per essere capaci di giudicare l'uno e l'altro, bisogna avere il senso [*Sense*] di entrambi. L'uomo onesto può certo giudicare il piacere del senso [*sensual Pleasure*] e ne conosce la somma vivacità. Infatti il suo gusto e la sua sensibilità [*Taste, or Sense*] non sono ottusi; anzi, al contrario, sono quanto mai intensi e limpidi a causa della sua temperanza e della moderazione dei suoi appetiti. Ma l'uomo immorale e licenzioso non può essere considerato in nessun modo un buon giudice del piacere sociale [*social Pleasure*], cui per sua natura è perfettamente estraneo¹.

Lungi da una castigazione deprimente dei piaceri del corpo, in realtà due sono gli elementi che consentono all'uomo saggio di preferire i piaceri spirituali a quelli corporei: il poterli riferire a uno sfondo sociale, quindi a una comunità di propri simili, e la possibilità di giudicare di entrambi i piaceri in modo spassionato ed equilibrato. Non vale l'inverso, ovvero chi predilige i piaceri del corpo non saprà essere buon giudice dei piaceri dell'anima. Questo perché la particolare natura del piacere di cui Shaftesbury va parlando è assimilabile al piacere finalizzato al sé solo come piacere che è tale in quanto coinvolge una collettività di cui si fa parte.

Quanto si va dicendo è di una certa importanza, in quanto segna una distanza decisiva dalla tradizione nella considerazione dei rapporti tra mente e corpo da un punto di vista morale. Un sano egoismo è quanto di più equilibrato si possa trovare in un uomo saggio: questo Shaftesbury lo dice chiaramente. Il punto è che il piacere che un uomo può provare, indipendentemente dal fatto che sia personale o meno, è realmente piacere solo se si costituisce all'interno di una collettività, ovvero se posso immaginarli condividere il mio piacere.

“I godimenti spirituali sono appunto le stesse inclinazioni naturali nel loro immediato operare”², e quando queste, come dovrebbe essere in ogni creatura razionale, sono equilibrate, ne segue che tutte le cose che procurano una serie ininterrotta di

¹ *SM*, pp. 155-156 (*Char.*, II, 59).

² *SM*, p. 155 (*Char.*, II, 58).

godimenti spirituali, “sono anche gli unici mezzi capaci di procurarle una sicura e salda felicità”¹. La felicità è la conseguenza di un godimento interiore che a sua volta consiste nell’immediato e naturale operare delle inclinazioni naturali. Essere felici, quindi, è del tutto naturale, tanto quanto è naturale essere socievoli e provare estrema attrazione per sentimenti che siano riferibili ad altre persone, come gratitudine, bontà generosità, compassione e così via. Il piacere non vive se non in quanto scaturente da una relazione interpersonale, tanto che, qualora tale società non vi fosse, avremmo un impulso a riferire ogni nostro piacere anche a una società immaginaria².

L’armonia è armonia solo se è relazione tra varie diversità. In tal senso, la solitudine spezza decisamente il concetto di armonia e quindi si oppone alla socievolezza, che si pone come equilibrio, armonico, tra diversi. Eppure, come detto poco sopra, il piacere riferibile al sé è deprecabile solo se vissuto in maniera esclusiva. L’uomo saggio sa vivere entrambi i piaceri, del corpo e dello spirito, e anzi, con riferimento ai piaceri del corpo, è l’unico che li sappia veramente apprezzare, perché il suo gusto e la sua sensibilità (*taste, or sense*) non sono ottusi, ma vivificati dal suo equilibrio interiore. In questo caso il *sense* è da Shaftesbury posto in relazione col *taste*.

Per capire questo slittamento occorre indagare il contesto da cui queste conclusioni scaturiscono. Qui ci si trova dinanzi a un particolare tipo di contrapposizione, perché i piaceri del corpo e quelli dello spirito non si contrappongono in modo tale da escludersi, ma solo nel senso di una subordinazione, affatto antitetica. Ribadito ciò, si intuisce come il *sense* di cui Shaftesbury parla in questo passo riveste un particolare ruolo di *medium* tra una sensibilità corporea e una sensibilità sociale, rivolta all’esterno, alla collettività. La funzione critica può dunque essere rivestita da un *sense* che si definisce, in relazione al contesto sociale, anche come *taste*.

La sinonimia che qui lega il senso al gusto regge perché Shaftesbury sta parlando di una funzione critica dello spirito che si esercita nell’apparato collettivo, si insinua nell’alveo del piacere sociale, è giudice di una intera cultura. Inoltre, Shaftesbury non insiste certo sulla connaturalità di questo senso proprio perché ne sta definendo il carattere di “costruzione”, in quanto esito di un equilibrio interiore e di una temperanza del tutto sconosciuta all’uomo licenzioso.

Lo sforzo di Shaftesbury è orientato qui verso una decisa scissione tra la capacità di giudizio e la capacità di godere di un certo piacere. Tale scissione, in realtà, apre un varco all’interno della natura stessa del godimento, perché, evidentemente, quando si

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

gode fisicamente senza la sufficiente capacità di giudizio, si ha un piacere non sbagliato, ma monco, deformato, confuso, paradossalmente depotenziato: la misura interiore è la maggiore fonte della vivacità delle percezioni fisiche.

L'uomo immorale può godere senz'altro dei piaceri del corpo, ma non è capace di giudicare quelli sociali. L'uomo onesto invece è capace di giudicare entrambi, tanto che conosce la "somma vivacità" che contraddistingue quelli fisici. Dov'è la superiorità dell'uno sull'altro? L'uomo onesto conosce la vivacità dei piaceri del corpo in modo intenso e limpido; essi sono chiari alla sua mente, e questo perché la sua percezione di essi parte da una moderazione e da un equilibrio interiori; invece è evidentemente la confusione delle immagini che caratterizza la percezione dell'uomo immorale. Quindi, se l'equilibrio interiore è il vero banco di prova per la capacità di giudicare i due diversi tipi di piacere, è in questa armonia e vivacità di impressioni, nel loro ordine, che consiste il *sense* di entrambi i piaceri. Avere il senso di entrambi, come dice Shaftesbury, significa averne una percezione del tutto particolare, contemporaneamente vivace e limpida, come la percezione sensibile, equilibrata e armonica, come lo *status* interiore emotivo, e sapientemente costruita e raffinata, come dovrebbe essere il buon gusto all'interno di una società. Si delinea una nozione di *sense* come forma di un particolare tipo di conoscenza, costruito da sensibilità e intelletto, abbracciante l'intera esperienza, morale ed estetica, del soggetto, e formato dinamicamente nella giunzione tra l'a-priori delle pre-concezioni e le forme della realtà che nella esperienza vanno costituendosi.

Shaftesbury dice che per giudicare i due tipi di piacere di cui parla, occorre avere il *sense* di entrambi: il *sense* davvero si pone come una nuova forma che può assumere una particolare conoscenza, una conoscenza che si pone a metà tra sensibilità e intelletto, tra forme della materia e forme dello spirito. L'opera d'arte, in quanto costruzione organica, è l'*exemplum* per eccellenza di questa particolare relazione tra forme, tra parte e tutto, microcosmo e macrocosmo. In quanto esempio fondamentale, però, non può che rimandare alle forme dell'esperienza del vivere sociale. È questa esperienza che pone il problema della giunzione tra idee connaturate, quindi il principio dell'ordine e dell'armonia, e forme della realtà, atteggiamenti, passioni, caratteri, opinioni, che a questo principio devono ancora adeguarsi. Avere *sense* vuol dire essere in grado di fondere questi due momenti in una sintesi particolare e quindi possedere e produrre una forma di conoscenza del tutto nuova, perché non si limita ad essere sensibile, anche se è modellata, per la sua immediatezza, su di essa, ma nemmeno

dogmaticamente razionale e “formalista”, perché la materia trattata (le relazioni, i rapporti, i caratteri, il dialogo civile e i sentimenti) non è di pertinenza delle dimostrazioni e di una filosofia arida e super-speculativa.

L'accostamento tra *sense* e gusto implica, come già detto, un rinvio a una sfera che non è più del tutto soggettiva, ma rientra nell'ambito collettivo. Quando i primi principi si sono sviluppati, devono essere applicati nell'ambito sociale (i veri piaceri, come ricordato poco sopra, sono quelli interiori, che a loro volta si identificano con quelli sociali). In questi casi, il *sense* implica una costruzione, uno sforzo, perché deve opporsi a una cultura preesistente, che è definibile come “gusto”, e che Shaftesbury chiama più volte “*fashion*”: a questo occorre sostituire il “buon gusto”, un gusto che cioè segua le regole naturali dell'uomo.

Nel momento in cui la naturalità deve essere costruita, o, sotto altri punti di vista, recuperata e applicata in un ambito intersoggettivo, anche la bellezza diventa meno intuitiva, e quindi si trasforma in un oggetto remoto e occulto¹. Il *sense*, nella peculiare forma che lo caratterizza, è la via per acquisire questa bellezza remota.

Parlando della bellezza divina, e della concezione della natura, nei *Moralisti* si dice quanto segue:

[Teocle] V'è infatti un entusiasmo sano e plausibile, un'estasi ragionevole e un'ebbrezza ammissibile in altri oggetti, come l'architettura, la pittura, la musica; e dovremmo disconoscerlo qui? Vi sono forse sensi [*Senses*] capaci di percepire tutte codeste grazie e perfezioni, e nessuno capace di comprendere questa grazia e perfezione più alta? [...]. Quanto tempo ci vuole per acquistare un gusto sicuro! Quante cose alla prima ci urtano e ci danno fastidio, e più tardi le riconosciamo bellezza sublimi! [...]. Ma chi provvede a coltivare questo terreno, o ad affinare la sensibilità [*Sense or Faculty*] di cui la natura ci ha forniti²?

Come vi sono i sensi che percepiscono immediatamente la perfezione di una forma, v'è un senso interno (che non a caso, nella virtualità della sua realizzazione, viene detto anche *faculty*), che deve essere in grado di percepire queste bellezze sovrane, ovvero più ampie e più nobili, rappresentative della suprema bellezza. In questo passo, in parte già citato in precedenza, si insiste molto sulla difficoltà d'acquisire un gusto sicuro nelle cose, ed è proprio questo uno dei casi in cui il *sense* si definisce come *taste*: per il suo dispiegarsi nella società, nelle forme della convivenza civile, nel dialogo intriso di *politeness*.

¹ Cfr. *I Moralisti*, in *SM*, p. 328 (*Char.*, II, 225).

² *SM*, pp. 327-328 (*Char.*, II, 224).

Nell'indice originale fatto da Shaftesbury, è interessante notare come si rimandi a questo passo con la dicitura "Moral Taste or Sense"¹. La scoperta delle bellezze è un fatto estetico tanto quanto morale, investe la vita e l'esperienza, e si concretizza nella fusione tra l'idea di una facoltà data dalla natura e la cura di essa attraverso l'esercizio del gusto.

A causa dell'insistenza di Shaftesbury su una bellezza che è anche remota e misteriosa, non è certo lecito accostarlo a un Baumgarten nella speculazione sui limiti e le forme della nascente scienza estetica. Non si trova nel filosofo inglese una valutazione della sensibilità come scienza della conoscenza inferiore, anche se le forme della sensibilità sono sì un paradigma di una forma di conoscenza particolare, di cui s'è detto. Ha senso invece parlare di Shaftesbury nel discorso sull'estetica perché la sua speculazione rinvia senz'altro a una concezione della conoscenza, quella che si costituisce nel *sense*, che a partire dalle forme del bello impegna la sostanza stessa dell'esperienza e dell'essere, proprio in virtù di un'idea di bellezza che, in quanto ordine e armonia, è indice anche del finalismo dell'universo e della sua intera struttura, e diviene quindi un principio conoscitivo; il bello della parte è sì percepito dal senso, ma viene riconosciuto come tale solo in sede interna in quanto si riconosce in quella parte una struttura subordinata dell'universo, coerentemente e organicamente strutturata e cooperante col tutto. L'apprensione del senso è quindi qualcosa in più che la semplice percezione, è un senso che ha individuato nel proprio giudizio una condizione universale: quella parte è bella perché è integrata col tutto, un tutto che si può solo intuire, altrimenti, per dimostrarlo, dovremmo avere una mente infinita.

Sense come Imagination

Nella quarta miscellanea si legge che:

Nel mio intimo v'è il sentimento [*Imagination*] di qualche cosa di bello, di grande e di convenevole. Riferisco tale sentimento [*Imagination*] a oggetti preziosi, gioielli, appartamenti, corone e patenti di nobiltà, titoli, diritti di precedenza. Sono tratto perciò a ricercare naturalmente queste cose non come semplici convenzioni, mezzi, ausili nella vita – giacché in quanto tali non potrei amarle tanto appassionatamente – ma in quanto eccellenti in se stesse, in quanto naturalmente suscitano la mia ammirazione e mi procurano immediatamente e direttamente gioia e felicità. [...]. Ma se, anziché foggiarci simili opinioni del bene, anziché attribuire dignità od eccellenza a quegli oggetti esteriori, le attribuiamo invece agli affetti [*Affections*], ai sentimenti [*Sentiments*], all'intelletto [*governing Part*] e all'indole interiore [*inward Character*], dove veracemente sono, il pieno godimento del bene è in nostro possesso; l'immaginazione

¹ *Char.*, III, 288.

[*Imagination*] o opinione [*Opinion*] resta salda e incrollabile; l'amore, il desiderio, l'appetito possono esser soddisfatti senza alcun timore di perdite o delusioni¹.

Relativamente alla prima occorrenza del termine “sentimento”, c'è una nota che dice:

Circa il necessario sussistere e prevalere di tale immaginazione o senso [*Imagination or Sense*] – naturale e comune a tutti gli uomini, irresistibile, naturalmente e spontaneamente scaturente nell'animo [*of original Growth in the Mind*], guida delle nostre inclinazioni [*Affections*], fondamento dell'ammirazione, della vergogna, dell'onore, dello sdegno e di altre inevitabili passioni – cf. *Sensus communis*, II, IV etc².

Non è del tutto comprensibile la scelta di tradurre “*imagination*” con “sentimento”, specie considerando il fatto che poco dopo si traduce col medesimo sostantivo l'inglese “*sentiments*”. L'oscillazione terminologica della versione italiana crea un'ambiguità non presente nell'originale e, soprattutto, fuorviante per una esatta comprensione del testo; difatti, nella nota sopra riportata, “*imagination*” diventa “immaginazione”, e viene accostata al “sense”.

Puntualizzato ciò, evidenzierci come il bello, oggettiva e naturale proprietà delle cose e da esse stesse scaturente, come più volte da Shaftesbury ribadito, è qui concepito come una applicazione della immaginazione alle cose, una sorta di idea presente nell'animo che può essere riferita al mondo circostante. Sembra dunque che la via seguita da Shaftesbury vada verso una relativizzazione del bello, che si costituisce come proprietà del soggetto piuttosto che come proprietà dell'oggetto contemplato.

In realtà, il riferire il bello a un'immaginazione rivolta al mondo circostante, non nega la verità di un bello presente nelle cose, che naturalmente lo posseggono. Il punto è che, attraverso l'immaginazione, tale procedimento può avvenire anche lì dove il bello si trova a un livello inferiore o caduco, non essenziale per l'oggetto stesso. Tutti gli esempi che fa Shaftesbury sono riferibili a oggetti esteriori che la moda, la cultura corrente, il gusto predominante giudicano come belli intrinsecamente, cose esteriori come gioielli e appartamenti, o falsamente nobili proprio perché imposte come tali da una cultura già costituitasi, come i vari titoli e i diritti di precedenza. Ciò che è eccellente in se stesso è da riferirsi unicamente al mondo interiore, che naturalmente possiede quella bellezza e dignità che l'immaginazione può applicare altrove.

Il punto del discorso è che il bello non può essere applicato a oggetti incostanti o effimeri, o ancora prodotti da un gusto imposto dalla società: il fallimento è inevitabile, in questo caso. Occorre dirigere le idee del bello verso qualcosa che già in sé è una

¹ *SM*, p. 410 (*Char.*, III, 120-121).

² *Ibid.*

forma del bello e quindi si pone come degno: in questo caso sarà possibile mirare alla costanza e al mantenimento delle opinioni, in virtù del carattere non transeunte delle vere qualità interiori.

La percezione di un qualcosa di bello, grande e convenevole nelle cose, specifica Shaftesbury, è da attribuirsi, secondo una nuova sinonimia, a una sorta di *sense* o *imagination*.

Il *sense* è qui accostato alla immaginazione. L'idea interiore di una precisa qualità formale, non ancora suffragata da una realtà materiale ed esterna, giustifica una identità o prossimità di significato tra il senso e l'immaginazione, produttrice di immagini e impressioni al di là della percezione sensoriale. L'immaginazione qui trasla da una vicinanza semantica con la *fancy*, quindi con una immaginazione capricciosa, o che può facilmente essere soggiogata dal potere della moda o dal gusto per le cose effimere, a una immaginazione che si fa *sense*, e viene descritta con una triplice caratterizzazione: essa è naturale (e quindi comune a tutti gli uomini), è una guida delle affezioni, ed è un fondamento delle passioni. In questo breve passo vengono sintetizzati nascita, forma e norma del senso, secondo una linea che è quella già seguita in questo scritto.

Il senso esiste ed è connaturale (scaturisce da sé, prima o poi, ed è irresistibile, nel senso che una cultura già costituitasi prima o poi deve comunque fare i conti con esso). Il carattere normativo si spiega perché viene definito come guida delle inclinazioni, e può essere tale il suo ruolo perché delle passioni è il vero fondamento. Fondamento, qui, non significa che il senso produce le passioni stesse, ma semplicemente che le distingue naturalmente; Shaftesbury infatti lo definisce un fondamento non delle passioni in generale, ma dell'ammirazione, della vergogna, dell'onore e così via; ovvero, il senso costituisce quel riferimento formale, naturale, grazie al quale un moto dell'animo può essere *oggettivamente* detto "ammirazione" o "vergogna". Come si vede, la stessa vergogna, o l'onore, o lo sdegno, sono passioni che implicano un giudizio dell'atto che le ha prodotte: si ha vergogna di una cattiva azione, si prova sdegno per una cattiva azione, così come si è ammirati solo dinanzi a una grande e convenevole azione.

È evidente, in un testo shaftesburiano inedito, la volontà di definire le passioni secondo un canone improntato ai concetti di bello e turpe. Nel testo in questione, la *Pathologia sive Explicatio Affectuum humanorum*, conservato negli *Shaftesbury Papers* presso il Public Record Office di Kew (Londra), si fa questo riferimento agli Stoici: "Quoniam vero solis Stoicis solum Bonum sit quod Pulchrum, solum Malum quod Turpe; omnibus vero hominibus quod Pulchrum idem et aliquo modo Bonum, quod

Turpe et aliquo modo Malum [...]”¹, e si deduce poi una tavola dei moti dell’animo nella quale il bello e il turpe sono riferiti prima al mondo interiore e poi al mondo esteriore, con una seconda, ulteriore suddivisione, in “de Praesenti” e “de Futuro”. Nella casistica delle affezioni descritte da Shaftesbury, il bello e il turpe sono il punto di svolta di ogni descrizione. Ad esempio, la *iactantia* (riferita al bello interiore *de Praesenti*), è definita come “Laetitia animum afferens, propter opinatum Pulchrum sive laudabile adhaerens”; la *affectatio, vel vanitas* è “Libido Pulchrum opinatum sive laudabile adpetens”; la *sublimitas, vel magnanimitas* è “Gaudium animum attolens conscientia Pulchri sive laudabilis adhaerentis”; la *admiratio* è “Laetitia exultans, ex conspectu externi duplicis; nimirum ubi vel ordo nullus, Mentis vestigium nullum (sicut in Coloribus Divitiis Voluptatibus quando simpliciter spectantur & delectant) vel ubi ordo quidem et Symmetria conspicitur, sed quae male perspecta confusum & perturbatum Affectum excitat”; e così via, passando per *amor, vel cupiditas* (“Libido, duplex illud opinatum pulchrum externum appetens”), *contemplatio, amicitia*² etc.

Tornando più da vicino al discorso precedente, il punto importante è che le passioni citate da Shaftesbury sono da considerarsi l’esito di un giudizio, e tale giudizio scaturisce da una peculiare sintesi tra forma e norma, o meglio dal diventare norma una forma che è quella del *sense*, che è “original”, e quindi non inquinato da una qualunque influenza esterna, culturale o mondana. Il senso acquisisce così un carattere plastico e poliedrico che, proprio in virtù della sua duplice istanza formativo-normativa, diviene anche la facoltà che informa di sé il costituirsi di un apparato di credenze, che a loro volta possono fondare il buon gusto, fondamentalmente basato sulla naturalità di taluni principi.

L’operare per *forme* del senso, con l’esito normativo che s’è detto, non è mediato da alcuna razionalità, e in particolar modo da quella dogmatica o formale. Si tratta di una immediatezza di giudizio che può operare in questa maniera proprio per il particolare *modus operandi* del senso, che immediatamente percepisce la bellezza della forma e l’armonia dell’azione, la cui bontà rinvia a una bontà essenzialmente formale della stessa, e in quanto tale si tramuta in giudizio. In virtù di ciò, e quindi dell’assenza di una mediazione razionale, esso può applicarsi anzi alla stessa *governing part* e all’*inward character* dell’animo umano, ovvero all’intelletto e all’indole interiore, oltre che agli affetti e ai sentimenti: anche la parte più “nobile” della mente umana può essere

¹ PRO 30/24/26/7 f 79v.

² Tutte le definizioni dei moti dell’animo presenti in questo paragrafo sono tratte da PRO 30/24/26/7 f 79r.

costruita in riferimento all'operare del *sense*, secondo leggi che sono quelle dell'armonia e dell'ordine. Ne segue una vera e propria "legge estetica" che può informare di sé ogni parte dell'esperienza e che costituisce il vero fondamento della verità di ogni esperienza, tanto interiore quanto sociale e aperta alla collettività.

In una lunga nota della III miscellanea, al capitolo II, si trova una scala del bello suddivisa in tre parti che esemplifica molto bene come il bello sia da trovare a ogni livello, sino a coinvolgere sempre, in quanto esperienza pubblica, il concetto di nazione e popolo. La proposta di Shaftesbury prevede

[...] some particular *Scheme* or fancy'd *Scale* of BEAUTY, which, according to his Philosophy, he strives to erect; by distinguishing, sorting, and dividing into Things *animate*, *in-animate*, and *mixt*: as thus.

In the IN-ANIMATE; beginning from those *regular Figures* and *Symmetrys* with which Children are delighted; and proceeding gradually to the Proportions of *Architecture* and the other *Arts*. – The same in respect of *Sounds* and MUSICK. From beautiful Stones, Rocks, *Minerals*; to *Vegetables*, Woods, aggregate Parts of the World, Seas, Rivers, Mountains, Vales. – The *Globe*. – Celestial Bodys, and their Order. The higher *Architecture* of Nature. – NATURE her-self, consider'd as *in-animate* and *passive*.

In the ANIMATE; from *Animals*, and their several Kinds, Tempers, Sagacitys, to *Men*. – And from single *Persons* of Men, their private *Characters*, Understandings, *Genius's*, Dispositions, Manners; to Publick Societys, *Communitys* or *Groups* of living Creatures, to human Intelligencys and Correspondencys, or whatever is higher in the kind. The Correspondence, Union and Harmony of NATURE her-self, consider'd as *animate* and intelligent.

In the MIXT; as in a *single Person*, (a Body and a Mind) the Union and Harmony of this kind, which constitutes the real *Person*: and the Friendship, Love, or whatever other Affection is form'd on such an Object. A *Houshold*, a *City*, or *Nation*, with certain Lands, Buildings, and other Appendices, or local Ornaments, which jointly form the agreeable Idea of *Home*, *Family*, *Country*.

[...] I am not alone, or single in a certain Fancy I have of a thing call'd BEAUTY; That I have almost the whole World for my Companions; and That each of us *Admirers* and earnest *Pursuers* of BEAUTY (such as in a manner we *All* are) if peradventure we take not a certain Sagacity along with us, we must err widely, range extravagantly, and run ever upon a false Scent.¹

La triplice suddivisione non si pone come un'ascesa, ma ogni suo momento in realtà sviluppa il bello partendo dalla singola entità sino ai sistemi più vasti. L'inanimato possiede il bello dalla semplice figura geometrica, o le pietre, sino ai corpi celesti, l'animato va dagli animali sino all'uomo con le sue disposizioni, il suo carattere e intelligenza sino ai gruppi che egli stesso forma creando una comunità; il modo misto contempla l'uomo dal più realistico punto di vista, ovvero quello della fusione tra corpo e mente, e attraverso gli affetti dell'amicizia e dell'amore lo fa giungere alle idee di famiglia e nazione.

Mi pare che le medesime forme del bello si trovino a ogni livello. Il modo inanimato non è superiore o inferiore a quello animato, né tanto meno a quello misto. La stessa armonia si può rinvenire a ogni livello, solo che le forme, viventi o meno, nelle

¹ *Char.*, III, 111-112.

quali si realizza, esprimono un diverso livello di complessità. Risulta in particolare interessante il modo misto, quello proprio dell'uomo, in quanto sintesi del modo inanimato col modo animato. Mentre nel modo animato il bello si realizza secondo un piano che va dall'uomo inteso come essere privato, con le proprie peculiari disposizioni, all'uomo che si realizza in comunità, gruppi di creature che esercitano la propria intelligenza, nel modo misto l'unione e l'armonia come principi guida dell'espressione del bello portano a una collettività istituita e organizzata: si parla di *city, nation, home, family, country*. In qualche modo, Shaftesbury sottolinea come l'ambito al quale l'uomo naturalmente appartiene, quello misto (unione reale di mente e corpo) si sviluppa necessariamente non in una semplice cooperazione tra esseri intelligenti, ma in una struttura generale organizzata quale è lo stato e, alla sua base, la famiglia. L'uomo non è semplicemente un animale sociale, perché è nella sua natura organizzare la propria vita nelle strutture di una società, che però, come si evince da questa scala del bello, ha un naturale sviluppo all'interno della stessa idea del bello. Una società può dirsi realmente tale solo se, nel proprio ambito, realizza quell'idea del bello come la si trova nelle complesse architetture del mondo naturale o nella suggestiva corrispondenza o unione di intelligenze che gli uomini liberamente e naturalmente formano.

Il bello è ricerca, e in qualche modo è remoto, pur essendo un principio connaturato, perché ha la possibilità di realizzarsi in ogni ambito della vita umana, e in particolar modo lì dove la complessità del molteplice è unificata dalla legge dell'armonia. Ogni istituzione è un complesso da edificare, e la sua bellezza è una realizzazione di cui l'uomo è pienamente responsabile, anche se possiede in sé il principio guida per realizzarlo.

La legge dell'armonia, del bello e dell'onesto è, lo ribadisco, puramente formale. Sempre in questa miscellanea, Shaftesbury identifica il bello con ciò che è armonioso e proporzionato; ma l'unione dell'armonioso e del proporzionato è ciò che è vero; l'unione del vero col bello genera ciò che è "agreeable and good". L'istanza morale è sempre ridefinita in termini formali, perché essa è l'unione del bello col vero, descritti entrambi come la fusione di ciò che è "harmonious and proportionable"¹.

La realizzazione di una società giusta e ordinata non può prescindere da questa dialettica tra la bellezza interiore e quella esteriore. L'uomo che cerca vani ed effimeri beni perché ritenuti belli, che cerca di realizzare le regole della "corte", vero modello di deformità statale, piuttosto che quelle della giustizia sincera e di uno stato libero,

¹ *Ibid.*

sacrifica “all internal Proportion, all *intrinsic* and *real* BEAUTY and WORTH”¹. Uno stato autoritario è il risultato di questo sacrificio dell’intima armonia, tanto quanto può esserne la genesi attraverso l’affermazione di un cattivo gusto, che sdegna i principi naturali di cui Shaftesbury scrive.

La dialettica tra un principio, o un insieme di principi innati, o connaturati, e un gusto da costruire in una società, trova fondamento nell’intima connessione tra l’indagine intima sul sé e la proiezione sociale che tale indagine può avere. L’importanza del carattere pubblico della costruzione del gusto è definita esemplarmente proprio nella terza miscellanea, nella quale, prima di tutto, si chiarisce come, nella convinzione delle modalità della ricerca del bello, non si è soli, perché è in questione una naturalità che investe il mondo intero come collettività: “I am not alone, or single in a certain Fancy I have of a thing call’d BEAUTY; That I have almost the whole World for my Companions”, dice Shaftesbury alla fine del lungo passo citato poco sopra. Inoltre, anche se il principio direttivo è presente in tutti, non è questo principio a governare gli uomini: “’tis not merely what we call *Principle*, but a TASTE, which governs Men”²: gli uomini non vivono una naturalità necessaria che li fa agire sempre per il meglio, non sono burattini nelle mani del principio del bene, onesto e bello impresso nella loro mente, perché ciò che li domina nella vita, e quindi ciò che permette loro di costruire una vita, è l’insieme delle proprie opinioni, passioni, inclinazioni, affetti, e molto altro: il gusto, in una parola. Solo intendendo correttamente il gusto come esercizio di un principio all’interno di una collettività, si può specificarne la portata enorme e civilizzante, come ad esempio la *Lettera sul disegno* propone di fare. Il *taste of life*, quindi, è definibile in quest’ottica *real science*³: la vera scienza, lungi dall’essere quella dei fisici o degli studiosi di modi e sostanze, è quella che insegna il gusto della vita, l’esperienza genuina dell’uomo come essere sociale e che negli affetti sociali trova la propria più intima espressione.

L’importanza di una dialettica tra forme dell’interiorità e forme dell’esteriorità è senz’altro presente nell’accostamento che Shaftesbury ha fatto, e di cui qui s’è parlato, tra *sense* e *imagination*: l’immaginazione concorre potentemente nell’affermazione di certi modelli culturali che, qualora impostati su quel “senso” connaturato e naturalmente scaturente nell’animo, può contribuire all’affermazione del buon gusto nella società e alla sua rinascita.

¹ *Char.*, III, 113-114 nota.

² *Char.*, III, 108.

³ *Char.*, III, 103.

Ma l'immaginazione non vive solo questa sinonimia, per così dire "positiva", con il senso: essa è infatti accostata anche alla *fancy* (fantasia), spostandosi in un'area semantica che l'allontana decisamente dal carattere costruttivo che la vicinanza col senso le dava.

Nella quarta miscellanea Shaftesbury invita a considerare "la fantasia o immaginazione che ho della morte"¹, e questo per dimostrare che "la più alta bontà e felicità dev'essere fondata sulla retta opinione"². "Fantasia o immaginazione" è *fancy or imagination*, alla quale (*fancy*) "va unita una nozione o paura di male e di calamità"³. Shaftesbury pone l'accento sul nesso tra le immagini e le opinioni corrispondenti alle immagini, sancendo un rapporto biunivoco tale che sempre, data un'immagine, ne deriverà un'opinione. Il punto quindi non è sanare le immagini, ma le opinioni, e ancor meglio la tipologia di opinioni che possono sorgere da certe affezioni.

La paura della morte non si sconfigge eliminando l'immaginazione della morte, ma innescando un processo di rette opinioni che si riferiscono sempre a quelle stesse immagini. L'immediato sorgere dei sentimenti di paura deriva da una "Fancy or Imagination" che naturalmente scaturisce nell'animo e aumenta il disagio del male temuto. Ma nel paragrafo successivo, che è quello esaminato precedentemente, Shaftesbury introduce l'idea che nell'intimo "v'è il sentimento [*Imagination*] di qualche cosa di bello, di grande e di convenevole"⁴, specificandolo in nota come una *Imagination or Sense* "naturale e comune a tutti gli uomini, irresistibile, naturalmente e spontaneamente scaturente nell'animo"⁵ alla fine prevalga diventando guida delle inclinazioni. Il passo, già esaminato, chiude ora il cerchio perché l'immaginazione in quanto *fancy* (e quindi produttrice di immagini associate a opinioni non rette e utili), anch'essa naturale, si fa immaginazione come *sense* quando le opinioni associate all'affezione sono rette: e questa non solo è naturale, ma è anche comune a tutti gli uomini. La naturalità non è una legge generale della correttezza di qualcosa, e quindi non giustifica affatto tutti i gesti solo perché naturali. Solo ciò che, oltre alla naturalità, è anche comune a tutti, può essere indicato come corretto e, nei peculiari modi intuitivi del *sense*, ragionevole. "Questo è dunque l'interiore lavoro al quale dobbiamo applicarci: disciplinare il capriccio [*Fancy*] e rettificare l'opinione, che sono alla base di

¹ *SM*, p. 409 (*Char.*, III, 120).

² *Ibid.*

³ *SM*, p. 410 (*Char.*, III, 120).

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

tutto”¹. La sinonimia della immaginazione prima con la *fancy* e poi con il *sense* determina la duplice gestione dei dati immaginativi nella mente, diventando o “capriccio”, e quindi preda passiva delle affezioni, o forza attiva che può costruire una retta interiorità, e in tal senso, attraverso i principi connaturati, costruire opinioni armoniche: l’immaginazione-senso trova il bello e il condecete nelle cose, negli oggetti, nei sentimenti, l’immaginazione-fantasia è priva di quella “razionalità” estetica e, se lasciata a se stessa, diventa ingovernabile.

In base a quanto detto è in parte da modificare il giudizio della Formigari² sulla differenza tra *fancy* e *imagination*, per la quale i due termini ricorrono in due accezioni fondamentali, e cioè come sinonimo di capriccio o opinione, oppure come termini indicanti la funzione intuitiva della ragione, ovvero in ultima analisi il senso comune. Infatti, quest’ultimo significato lo si ritrova solo con l’*anticipating fancy*, e con l’*imagination*, ma non con la semplice *fancy*, che da sola vuol dire sempre capriccio e indica una immaginazione senza controllo; in tal modo è più stridente il contrasto con l’immaginazione che invece si identifica col *sense*, che di quest’ultima forma di immaginazione rappresenta un’altra e ben diversa faccia.

Un accostamento tra *fancy* e *imagination* lo si ritrova anche nel *Soliloquio*:

[...] grazie a una certa figura potente della retorica interiore, l’intelletto *apostrofa* le proprie FANTASIE [FANCYS], le evoca nelle loro giuste *forme* e *personaggi*, e si rivolge loro in modo familiare, senza la minima cerimonia o deferenza. Per mezzo di ciò accadrà presto che i DUE partiti costituiti si ergeranno all’*interno*. Perché le immaginazioni e le fantasie [*Imaginations or Fancys*] che vengono trattate così energicamente sono obbligate a dichiararsi e schierarsi³.

In questo passo l’immaginazione è sinonimo di fantasia, e la caratteristica che fonda la stessa possibilità di questa sinonimia è la loro confusione formale, tanto che l’intelletto deve evocarle nella loro giusta forma. La confusione è dunque il carattere fondamentale delle fantasie (o immaginazioni); confusione, si può dire, non nel senso, puramente estetico, dell’immagine confusa, ma in quello del fine ultimo del loro essere. La finalità che hanno queste immagini, se sconosciuta, genera una confusione pericolosa soprattutto per la vita interiore. Non la presenza stessa dei prodotti della fantasia, bensì il loro organizzarsi in vista di qualcosa di diverso dai fini della ragione costituisce il reale pericolo di tali immagini. Shaftesbury sta indicando in sostanza l’uso spurio delle fantasie che inevitabilmente può essere fatto, in quanto costituenti la fonte maggiore e più probabile di ogni forma di strumentalizzazione e impostura.

¹ SM, p. 411 (*Char.*, III, 121).

² Cfr. L. Formigari, *L’estetica del gusto nel Settecento inglese*, cit., p. 162.

³ Cfr. *Soliloquio*, cit., p. 65 (*Char.*, I, 117).

Il nesso tra politica ed etica si stringe ancor più nell'uso improprio delle immaginazioni degli uomini, ma si riduce in ultima analisi alla esecuzione di un'ulteriore "retorica interiore", operata dall'intelletto, che riconduce a giuste forme e personaggi queste fantasie, senza la minima deferenza.

Quest'ultimo particolare (il non essere timorosi, e quindi il non subire la potenza delle immagini), ha un senso solo se si intende tale esecuzione nell'ottica del rapporto verticale di potere che l'uso delle immagini implica nella società: la sudditanza psicologica che l'apparato retorico del potere ispira (nelle vesti, più volte citate da Shaftesbury, anche della moda e della falsa cultura rappresentata dai "falsi virtuosi"), trova, riproponendosi in maniera speculare all'interno della mente, un parallelo fondante nel rapporto delle fantasie con l'intelletto. Le forme e le strategie del potere pubblico sono parallele a quelle del privato. Il giusto comportamento non può che partire da una corretta riproposizione delle forme della fantasia, ovvero da un chiarimento del loro fine.

Ciò che vale la pena qui di sottolineare è che tale operazione, chiaramente intellettuale, non usa gli strumenti dell'analisi e della sintesi né alcun'altra metodica assimilabile alla filosofia formale, ma solo una ulteriore retorica interiore che pone le fantasie come sul banco degli imputati, oggettivandole e privandole dell'ascendente che potrebbero avere sull'intelletto stesso. Shaftesbury propone di evocarle nelle vesti di personaggi veri e propri e di trattarle in maniera familiare, vale a dire di non subirle, e contemporaneamente di farle agire guardandole a distanza, come su un palco, riuscendo così scorgerne i contorni in maniera più distinta. L'attività intellettuale opera come una rappresentazione in cui colori e forme, e quindi finalità, sono percepiti sempre più chiaramente in modo tale da non poter più confondere il soggetto. La mente, in questo caso, nella sua istanza critica funziona come un sistema retorico, e l'uso stesso dei mezzi retorici e delle dinamiche teatrali genera una rappresentazione, parallela allo sdoppiamento auspicato nel soliloquio interiore, che fa verità nel caos interiore che le fantasie possono creare.

È molto interessante notare come la riflessione critica si sviluppi con un metodo d'indagine interiore squisitamente retorico, e come quindi si risolva in una questione di forme. Lo stesso *sense*, come si vedrà, ha un significato, tra i vari, che lo accosta anche alla ragione, rendendo l'attività della stessa una operazione all'interno delle forme stesse. Anche se non sviluppa sufficientemente questo punto, L. Klein evidenzia come "one important way that Shaftesbury figured the imposition of order on the inner world

was aesthetic. The Mind, he wrote, was a kind of artist, subjecting its materials (ideas, images and so forth) to formal criteria”¹. La ragione sempre più si configura come una esatta distribuzione di forme.

Gli *Askêmata*, come il *Soliloquio*, sostengono la confusione di una rappresentazione sino a che non la si sia fatta parlare. Apostrofarla, poi, è il secondo passo. Jaffro, citando da Marco Aurelio, accosta questa operazione al tema stoico del λόγος come discorso interiore, ma, cosa ancor più importante, interpreta il dialogo col sé come preparatorio al dialogo con gli altri². Questa linea interpretativa rende senz’altro giustizia dello iato evidente che esiste tra gli scritti, per così dire, “privati”, e quelli raccolti nelle *Characteristicks*, e palesa magistralmente come il dialogo con sé, come davanti allo specchio, sia la oggettivazione necessaria della propria interiorità, in quanto preambolo del rapporto con gli altri sé che si dovrà affrontare nella società. La sostanza di questi rapporti è la forma: al culmine della loro astrazione, di essi si può parlare in termini di forme, corrette o scorrette, in relazione alla loro naturalità o meno.

Il “senso”, nel modo in cui si è cercato di descriverlo e si cercherà ancora di fare, è una forza della mente che permette, partendo dalla naturalità patrimonio comune degli uomini, non solo di creare le forme corrette della propria interiorità, ma anche di costruire correttamente quelle della esteriorità, dei rapporti con gli altri. Questa è la via per la quale la razionalità di una nazione risiede anche nello sviluppo delle arti, del gusto, in una cultura, in sostanza, delle forme: perché, evidentemente, nelle forme v’è più sostanza di quanto non s’immagini, e più potere che in ogni dimostrazione. L’appello al buon gusto, e all’esercizio del *sense*, è in Shaftesbury un tentativo di ricostruzione dell’intera società attraverso un particolare intendimento dell’universo e attraverso la teoria di una particolare forma di conoscenza di esso che noi possiamo avere.

Si capisce bene come si possa quindi sostenere (analogamente alla riflessione citata poco sopra di L. Klein) che “le développement de la réflexion est éminemment artiste”, e come quindi lo spirito, sistema di immaginazioni, “est alors un système de tropes”³.

Il modo migliore, come si sostiene negli *Askêmata*, per purificare le rappresentazioni e adoperarle in un modo corretto (il corretto uso delle immagini, o

¹ Cfr. L. Klein, *Shaftesbury and the Culture of Politeness*, cit., p. 87. In particolare, per questa asserzione, cfr. PRO 30/24/27/10 f 152r (*Life, Unpublished Letters,...*, cit., p. 32).

² Cfr. L. Jaffro, *Éthique de la communication et art d’écrire. Shaftesbury et les Lumières anglaises*, cit., p. 155 e nota 5.

³ *Op. cit.*, p. 156.

khrēsis phantasiōn, secondo l'espressione usata da Shaftesbury stesso), è ancora una volta retorico, e si tratta della "inversione", che è definita come "the wresting of them from their own naturall & vulgar sence [*sic*] into a meaning truly Naturall & free of all delusion & imposture"¹.

Questo importante passo contiene alcune tematiche di estremo interesse.

Prima di tutto, conferma che la strategia retorica, in questo caso quella della inversione, è cosa che investe un campo ben più ampio di quello della semplice disciplina retorica. Essa, infatti, si sviluppa nei recessi della mente sostenendo questa o quella convinzione, e analogamente abbattendone altre.

Inoltre, il suo operare lo si ritrova all'interno di due poli, quelli cioè di una doppia naturalità (cosa che si era già sottolineata in precedenza, e che qui trova pertanto conferma). La naturalità non è cosa scontata. Anche quando, paradossalmente, Shaftesbury rinvia continuamente a un supposto concetto di naturalità di cui noi tutti saremmo portatori, in realtà egli distingue una naturalità "volgare", che sarebbe quella in cui nasciamo, da una naturalità "sinceramente" naturale, che si distingue per il suo essere libera da ogni illusione (*delusion* indica una convinzione errata più personale e soggettiva di quella indicata da *illusion*) e da ogni impostura. Pare evidente come l'illusione e l'impostura non siano altro che un prodotto del primo tipo di naturalità, affatto genuina, seppure anteriore nella genesi.

La consapevolezza di Shaftesbury è che si vive immersi da sempre in un mondo di forme, e quindi, in qualche modo, di convincimenti, e di conseguenza di imposture e illusioni. Non esiste dunque una naturalità data; esiste solo una idea di naturalità sopita in noi, nella nostra mente, ed è a quella che Shaftesbury si riferisce quando parla di una naturalità genuina e sincera, basata sulla correttezza delle forme. E per arrivare a quella naturalità occorre un lavoro intenso sulle proprie convinzioni, e soprattutto sui convincimenti "volgari" di cui siamo portatori, e che sono solo il prodotto di una cultura che mira all'affermazione di illusioni e imposture.

Ben lungi allora dall'essere un dato acquisito una volta per tutte, la naturalità, nella filosofia di Shaftesbury, implica invece un costante lavoro di ricerca sul sé e sulla società, ed è solo l'esito ultimo di una incessante fatica il cui primario oggetto è l'esame della forma, la sua correttezza, e quindi la sua validità etica, attraverso i concetti di ordine e armonia, proporzione e bellezza.

¹ PRO 30/24/27/10 f 57v (*Life, Unpublished Letters,...*, cit., p. 168).

Sense come ragione

Nel *Saggio sulla virtù* si leggono le seguenti parole, in parte già citate precedentemente:

È impossibile supporre una creatura meramente sensibile, originariamente così mal conformata e snaturata che, dal momento in cui comincia a percepire gli oggetti sensibili, non provi alcuna benevola inclinazione verso la propria specie, né abbia alcuno slancio di compassione, amore, tenerezza o affetto sociale. A maggior ragione è impossibile supporre che una creatura ragionevole, quando percepisce per la prima volta gli oggetti razionali e accoglie nel proprio spirito immagini e rappresentazioni di giustizia, di generosità, di gratitudine e di altre virtù, non provi inclinazioni per esse e repugnanza per i loro contrari, ma si mostri assolutamente indifferente a qualunque immagine di questo genere che le si presenti. Indubbiamente un'anima può esser priva di sensibilità (*Sense*) e d'ammirazione per oggetti che ignora. Ma quando acquista la facoltà [*Capacity*] di vedere e ammirare nel modo nuovo che s'è detto, deve trovare bellezza e deformità così nelle azioni, negli animi, nei caratteri, come nelle figure, nei suoni e nei colori. Se non v'è nelle azioni morali una reale amabilità o deformità, ve n'è almeno una immaginaria [*an imaginary one*], assai forte. Se anche non si ammette che esista in natura la cosa in se stessa, bisogna ammettere che l'immaginazione o rappresentazione [*Imagination or Fancy*] di essa è da natura. E non v'è cosa, salvo l'arte e un rigoroso esercizio fondato su una lunga pratica e meditazione, che possa sopraffare la naturale propensione e preferenza dello spirito per tale distinzione morale¹.

Già dall'inizio del passo la ragione è accostata alla sensibilità non in maniera oppositiva ma come uno sviluppo della sensibilità stessa. L'inclinazione benevola verso la propria specie è presente anche lì dove la ragione ancora non domina. La ragione non può che confermare l'affetto sociale istintivo che la sensibilità prova. La percezione, in entrambi i casi, si sofferma su un oggetto: sensibile in un caso, razionale nell'altro. La differenza non consiste tanto in una radicale alterità della ragione rispetto alla sensibilità, bensì nella capacità della ragione di ricreare nello spirito "immagini e rappresentazioni" di varia natura, ovviamente virtuosa. L'inclinazione benevola è successiva alla percezione di queste immagini, ed è la medesima tanto per la sensibilità quanto per la razionalità.

Ciò che in sostanza Shaftesbury non nega è l'inclinazione inevitabile, il prender partito senza indugio, da parte dell'uomo, per una cosa o per un'altra. Assente può essere, invece, la sensibilità (il *sense*, in questo caso) e l'ammirazione per oggetti che ignora. Tale sensibilità però è una *capacity* che può essere acquistata, consentendo così un vero e proprio modo nuovo di vedere che consente di percepire la bellezza e la deformità delle cose. In questo caso, tale percezione è sviluppata tanto a un livello esteriore (bellezza di figure, suoni, colori) quanto a un livello interiore (bellezza di animi, caratteri e azioni).

Vorrei a questo punto sottolineare due cose. Primo, la capacità di vedere la bellezza negli oggetti e nelle azioni non è innata e acquisita da sempre come si potrebbe supporre. È un *sense* che si acquista col tempo: immediata è, semmai, la conseguenza

¹ *SM*, pp. 120-121 (*Char.*, II, 25).

emotiva di una certa percezione. Ancora una volta ci troviamo di fronte a una naturalità che si sviluppa nel tempo, quindi a una *connaturalità*.

Secondo, il punto attorno al quale tutto il discorso si concentra è costituito dalle immagini, anche quando si parla dell'attività razionale. Addirittura, Shaftesbury porta il discorso alle estreme conseguenze sostenendo che se anche nelle azioni stesse non c'è una reale amabilità o deformità, ne esiste senz'altro una immaginaria. Se dunque non si intende ammettere che una cosa sia giusta o morale o bella in se stessa, bisogna ammetterne la bellezza nella rappresentazione che di essa noi ci facciamo.

Paradossalmente, Shaftesbury è disposto a parlare di una oggettività delle immagini, se proprio non si vuole ammettere l'oggettività dell'eticità di un'azione. Se, da una parte, questa pare una concessione forse eccessiva a una possibile forma di relativismo etico-estetico da cui Shaftesbury non poteva che dissentire, d'altra parte apre la via a una particolare valorizzazione delle immagini e dei prodotti della immaginazione visti anche come i garanti di una oggettività etica.

L'enorme valorizzazione delle immagini in realtà è presente soprattutto negli *Askêmata*, ovvero nei taccuini privati, lì dove il discorso interiore porta Shaftesbury a descrivere incessantemente il continuo flusso di immagini dalle quali la sua coscienza è inondata. Ed è proprio in questi taccuini che prende forma una nozione di ragione che sempre più si accosta a una sorta di organizzazione di queste immagini.

Riflettendo sul tema del corpo, Shaftesbury riconduce la vita dello stesso a ciò che è precipuamente mentale, concludendo che: "For 'tis of a System of Fancies Perceptions Thoughts that we are speaking: not of a Figure in Flesh or Wax: not of a Statue, a Piece of Clock-Work a set of Strings or Wires. Remember then: where the System is, there the Person & Being: there the Death: there the Improvement & Ruine: there the Good and Ill"¹. Riconducendo il plesso corpo-mente a un sistema (sistema concepito esplicitamente in contrapposizione a una concezione meccanicistica dello stesso: non una statua, non un meccanismo o un ingranaggio), Shaftesbury descrive l'uomo come un sistema di fantasie, percezioni e pensieri. Quando questo agglomerato costituisce un sistema, lì c'è la vita e l'essere stesso, ma anche la morte e gli stessi valori morali. Ma il sistema non è un meccanismo, bensì un'organizzazione di cose da intendersi come un concorrere dinamico di finalità.

Della difficoltà di coniugare la nozione di sistema al concetto di corpo e quindi, in qualche modo, di meccanismo, dà testimonianza un altro passo degli *Askêmata*:

¹ PRO 30/24/27/10 f 197v (*Life, Unpublished Letters,...*, cit., p. 150).

Self; Simple? or a System?... If simple; not Body: or if Body; an Atome (untelligible Body). But if a System; how is Body a Part? how does it enter into the System? can that enter into a System, of which any portion being lost, the System nevertheless remains the same? or is the System of Self not the same, but chang'd for a Legg or Arm lost? is the Man a Quarter less himself? a Fifth, a Sixth, or one Bitt less Himself than before¹?

La speculazione scientifica e filosofica della tradizione secentesca, descrivendo il corpo con il concetto di meccanismo (e finendo col descrivere l'intero universo come una macchina) rende problematico per Shaftesbury l'inserimento del corpo all'interno del concetto di sistema così come lui lo intendeva. In realtà, più in linea con le reali tendenze del pensiero shaftesburiano, non è tanto in questione la descrizione scientifica del mondo, quanto in realtà il problema del *self*, dell'identità personale, non a caso un problema determinante anche per Locke. In che senso il corpo può entrare a far parte del meccanismo di un sistema? tolta quale parte del corpo, il sistema (del sé, ovviamente) continua a essere lo stesso, a potersi identificare con quello dell'attimo precedente? Se si intende il corpo come un agglomerato di materia, non si viene a capo di queste domande. Ma nella considerazione dell'unità di mente e corpo, il sistema si determina come un insieme di “fantasie, percezioni, pensieri”, ed è dalla considerazione di tale fusione che scaturisce l'impossibilità dell'applicazione del principio di causa-effetto nella spiegazione di tali fenomeni. Questo è l'ambito in cui dominano i fini, le forme, dove la confusione ora cede il passo alla chiarezza, ora diventa caos insondabile, dove la teatralità, il dialogo, il colloquio hanno partita vinta rispetto a qualunque altra strategia che intenda portarvi luce.

Come nella vita sociale si può essere dominati da opinioni rese credibili dall'apparato delle forme esteriori, anche nella vita interiore si può essere dominati da fantasie. Mentre nelle opere pubblicate Shaftesbury si è concentrato soprattutto sul primo tipo di opinioni (con l'unica eccezione del *Soliloquio*), nei taccuini privati è quasi ossessionato dal dominio incontrollato sull'io che le fantasie interiori possono avere, tanto da arrivare a concludere che la vita stessa, nella sua interezza, non è che un insieme di fantasie: “all Life is Fancy or a certain Motion Course & Process of Fancies, the Business is to know what kind of Course, what exercise this is. Whether a regular March & orderly Procedure in time & misure & proportion, as when the Fancies are led, & govern'd, by a Rule...”²: come si vede la vita è intesa come un processo di fantasie; ma, si noti bene, il punto non è che la vita sia costituita essenzialmente da questo flusso

¹ PRO 30/24/27/10 f 198v (*Life, Unpublished Letters*,..., cit., p. 137).

² PRO 30/24/27/10 f 161v (*Life, Unpublished Letters*,..., cit., p. 254).

di fantasie, ma quale ordine ha questo flusso: se v'è misura, ordine e proporzione, ovvero se queste fantasie sono governate da una regola. Qui la regola cui Shaftesbury accenna si identifica col principio formale dell'ordine e della misura, e quindi la correttezza etica (tenere in ordine le fantasie) coincide con la correttezza estetica.

Se poco fa s'è visto come Shaftesbury riconducesse la vita a un insieme di fantasie, percezioni e pensieri, in un altro passo degli *Askêmata* si riassume (in riferimento alla struttura intera della natura, e al suo essere *Deity*) ciò che è “knowing and intelligent” come un insieme di senso, percezione e intelligenza:

According to this it will still remain, as to this World, that in as far as it has a Nature by which it is one & united as a Plant or Animal Body (which Nature being utterly different from Disorder & confusion, it could not have had it thence, and there-fore if not from a Principle of that kind elsewhere, it must have had it ever in itself,) and, in as far as it has Sence [*sic*], Perception, and intelligence (which if it have not receiv'd from a Principle of that kind, it must be a Principle of that kind itself), so accordingly it must be said that It has a Nature or Soul not merely Vegitative, but Knowing and Intelligent. [...] there is in this respect a supream Eternall Mind or Intelligent Principle belonging to this Whole; and this is Deity¹.

Non sono infrequenti queste triadi. Se qui abbiamo *sense, perception, intelligence*, nei *Plastics* si legge “Those Philosophers (*modern*) the poorest & most shifting, for the sake of a System; Hypothesis, who, surpassing all *antient* Conceits & Extravagancys of this kind deny Ideas, Sense, Perception (i.e. Life) [...]”². E ancora, in un frammento aggiunto a un carnet di note all'interno degli *Shaftesbury Papers*, si trova l'espressione “Opinion, Sense, Understanding”³, e nel *Giudizio d'Ercole*, diversamente ma altrettanto interessante, ciò che non rientra nella natura (acque, terre, rocce) si sintetizza con “Humanity, Sense, Manners”⁴. E ancora, sempre negli *Askêmata*, Shaftesbury scrive che “if there be a sympathizing of the Whole, there is one Perception, one Intelligence of the Whole”⁵. Pur non essendo questa una triade, esprime una forte correlazione tra la percezione dell'intero e l'intendimento che di esso si può avere, attraverso non un procedimento razionale deduttivo ma tramite il concetto di “simpatia”, che meglio si vedrà.

In quasi tutte le citazioni riportate, il *sense* occupa una posizione intermedia tale che a mio avviso, più che essere posto in relazione di sinonimia con gli altri due sostantivi, indica in realtà un momento medio in una scala di facoltà percettivo-

¹ PRO 30/24/27/10 f 11v (in una versione molto rimaneggiata si trova il passo in *Life, Unpublished Letters*,..., cit., p. 16).

² PRO 30/24/27/15 f 16r (*Life, Unpublished Letters*,..., cit., p. 105).

³ PRO 30/24/27/13 f 3v.

⁴ *Char.*, III, 232.

⁵ PRO 30/24/27/10 f 13v (*Life, Unpublished Letters*,..., cit., p. 18).

conoscitive. Lo si trova tra “percezione” e “intelligenza”, tra “percezione” e “idea”, tra “opinione” e “intelletto”, tra “umanità” (non nel senso di *mankind*) ed “educazione”. Se pure non esplicitamente detto, il *sense* pare vivere costantemente tra la percezione e la ragione, quasi in funzione mediatrice, possedendo evidentemente tanto l’intuitività della prima quanto la certezza della seconda.

Jaffro, relativamente alla sequenza citata di “senso, percezione, intelligenza”, intende questo *sense* come un sinonimo di “ragione”: “*Sense* a encore son sens classique: la raison”¹. In realtà, se è senz’altro vero che proprio nei taccuini privati il senso si configura sempre più precisamente come un sinonimo della ragione, si tratta qui a mio avviso di una facoltà della mente del tutto particolare, proprio in quanto intermedia tra percezione e intelletto, e quindi intuitiva e razionale assieme. Proprio per questa particolare configurazione e posizione che assume il senso, e nella idea che la vita sia un flusso di immaginazioni, il vero costruttore di un ipotetico ordine al loro interno è da vedersi proprio nel senso, che per il suo valore intuitivo può dare ordine alle fantasie nel modo che Shaftesbury ha descritto, e cioè non deduttivo ma estetico, attraverso un ordinamento delle forme.

Se si privilegia questa particolare ottica di intendere il *sense*, si rende giustizia al vero concetto base che per Shaftesbury spiega l’unità dell’universo, a qualunque livello lo si intenda o lo si percepisca. Rinnegato il modello meccanicistico, infatti, è la nozione di “simpatia” che fa da collante all’interno dei diversi sistemi dai quali il sistema ultimo è formato. Sempre nei taccuini si dice che se tutto nel mondo “simpatizza”, a partire dalle piante, allora “the World and the heavenly Bodyes / (more united & more harmoniously conspiring together than either the Plant or Animal-Body) must also sympathize”². La simpatia è una forza dinamica che permea l’intero universo e che consente di considerare tutte le cose legate tra loro non da leggi meccaniche ma da una energia intima che organizza i sistemi della natura. Questa legge particolare del sentire non è un intendere ma un sentire: che le cose stiano così è una percezione degli esseri viventi stessi. Shaftesbury, negli *Askêmata*, quando si chiede cosa voglia dire “simpatizzare”, risponde: “to feel together, or be united in one Sence [*sic*] or Feeling”³.

Il recupero di certo pansichismo rinascimentale, se da un lato riprende la questione, ambigua e irrisolta, del panteismo in Shaftesbury, ripropone in realtà una

¹ Cfr. Shaftesbury, *Exercices*, trad., présent. et annot. par L. Jaffro, Aubier, Paris 1993, p. 419 n. 61.

² PRO 30/24/27/10 ff 12r - 13v (*Life, Unpublished Letters,...*, cit., p. 18).

³ PRO 30/24/27/10 f 12r (*Life, Unpublished Letters,...*, cit., p. 17).

innovativa concezione di sistema, grazie alla quale non si è uniti al tutto per il continuo rimando dei nessi di causa ed effetto, bensì solo per una sorta di sentimento interno. L'oggettività della legge fisica cede il passo alla soggettiva certezza interiore, che è al contempo "sensazione" e "sentimento". Si tratta, ovviamente, di una certezza che tanto la sensazione quanto il sentimento costruiscono, e che parte dal presupposto (o piuttosto lo fonda?) che l'unità dei sistemi sia data dall'affetto sociale. Se, infatti, anche le piante sono unite nelle loro fibre, gli uomini hanno il privilegio di percepire questa oggettività interiormente, ed è da qui che scaturisce un *feeling*, ovvero un percepirsi nella comunità sociale. In quanto legge dell'universo, questa sensazione (*sense*) che garantisce l'unità delle cose, possiede qualcosa di razionale, fonda una certezza valida da un punto di vista epistemologico e quindi un sentire intersoggettivo.

Da queste considerazioni si deduce una nozione di *sense* che senz'altro esprime istanze razionali senza però potersi del tutto assimilare alla ragione stessa. Esso continua a mantenere quel carattere intuitivo, e in qualche modo peculiarmente "estetico" (il sentimento dell'unione generale delle cose è una delle manifestazioni dell'armonia), che è stato possibile rinvenire anche in altri casi. Il *sense* costruisce così una legge morale che diventa vera e propria legge fisica. Che lo sfondo collettivo sia il vero punto di svolta della teoria shaftesburiana, è ribadito dal fatto che nelle righe immediatamente successive a quelle appena citate, gli uomini (denominati come un insieme di "percezioni" e "intelligenze") devono credere in altre menti oltre la propria. Il sentimento della comunità non solo si fa legge universale attraverso un *feeling*, ma costituisce il più valido baluardo contro lo scetticismo sistematico. Questa legge, che si sente interiormente, è valida solo nella compresenza di più menti, di una serie di alterità soggettive che assieme formano una collettività che pensa in armonia. Essendo questa la legge universale, ovvero l'armonia generale delle cose, essa può operare solo in una pluralità di soggetti pensanti. Anche se l'argomentazione di Shaftesbury non è certo tra le più stringenti (e tale è anche per il rifiuto di siffatto metodo), in realtà la sua proposta estetica, o etico-estetica, la cui teoria del *sense* costituisce il nodo cruciale, sono il tentativo di superare l'impasse scettico in cui la filosofia si era trovata spesso a cadere e di scongiurare la deriva edonistica o egoistica che, ad esempio con Hobbes, aveva già avuto in passato.

Che, d'altra parte, il legame dell'uomo con la società fosse caratterizzato più che da una teoria, da un vero e proprio istintivo sentire interiore, era cosa già ribadita da

Shaftesbury nel *Saggio sulla virtù*, che nel parlare di questa naturale inclinazione dell'uomo, lo definisce sempre come un *sense* o un *feeling*:

Gli animali comuni appaiono innaturali e mostruosi quando perdono i loro naturali istinti, trascurano la specie e la prole, pervertono le funzioni e gli impulsi donati loro dalla natura. Sciagurato dunque, tra tutte le altre creature, l'uomo che perda quel senso [*Sense*] e quel sentimento [*Feeling*] che gli è peculiare in quanto uomo, e che si addice al suo carattere e alla sua natura! Infelice la creatura per la quale il legame con la società è più essenziale che per ogni altra, se perde l'inclinazione naturale che la induce a operare a favore del bene e dell'interesse della sua specie e della sua società¹!

L'affermazione del carattere essenzialmente sociale della natura dell'uomo, però, più che essere intesa come l'innocua affermazione della sua naturale benevolenza, deve essere inquadrata nell'ottica della più naturale realizzazione di questo suo carattere essenziale, che è la libertà e la vita civile in un clima di generale *politeness*. Non è un caso, infatti, che subito dopo queste righe, Shaftesbury faccia interessanti riflessioni sulla tristezza della solitudine e in generale dell'uomo solo, riportando come esempio, però, non la solitudine del cittadino, ma quella del monarca, e descrivendo le amicizie immaginarie che egli spesso si crea, anche con esseri spregevoli, per ovviare al problema della mancanza di socialità.

In sostanza, il carattere sociale dell'uomo non può che svilupparsi come carattere politico e come realizzazione di una società libera. E la solitudine del monarca non è la solitudine di un uomo tra gli altri uomini, ma di un uomo che ha perduto e la propria più intima dimensione sociale e lo sviluppo più naturale che da essa potrebbe conseguire: la libertà politica. Direi, pertanto, che, per quanto possa essere velato da svolazzi stilistici e da tematiche spesso squisitamente “leggere”, non debba mai essere dimenticato (anche, se non soprattutto) il carattere *engagé* della riflessione shaftesburiana anche all'interno di quegli scritti che sembrano meno legati all'attualità storica, perché il particolare punto di vista estetico è la base per Shaftesbury più importante per riformare la comunità civile secondo regole diverse e mediante la valorizzazione di diverse facoltà della mente, quale ad esempio il *sense*.

In questa parte, dunque, cerco di mostrare proprio come il *sense* abbia anche, tra gli altri, un significato prossimo a quello di “ragione”, e come questa ragione, però, sia particolare in quanto operante secondo criteri estetici e per vie immediate e intuitive.

Sempre negli *Askêmata* Shaftesbury scrive che “the senseless [*sic*] part of mankind admire Gaudiness: the better sort & those who are good judges, admire *Simplicity*”². Se

¹ *SM*, p. 175 (*Char.*, II, 78).

² PRO 30/24/27/10 f 34v (*Life, Unpublished Letters,...*, cit., p. 179).

da una parte l'uso della parola *senseless* rinvia senz'altro al significato classico di "privo di ragione", questo esser privo di ragione, più che indicare una scarsa attitudine intellettuale, indica una scarsa capacità di apprezzare e intendere il bello in una delle sue manifestazioni preferite da Shaftesbury, ovvero quella della semplicità. Essere *senseless* quindi vuol dire non avere sviluppato in sé la capacità di ammirare ciò che è semplice, quindi bello, e preferire il vistoso e lo sgargiante: un criterio estetico che si riferisce direttamente anche a una pratica etica, perché qui non sono solo in gioco le categorie estetiche del classico e del gotico, ma un vero e proprio stile di vita. Nella stessa pagina, infatti, si dice che quando si trova un oggetto anche umile di una certa bellezza, occorre ricordare ciò che somiglia a questo nella vita: "Unity of Design, so as to exclude Hypocrisy, Falseness, Mysteriousness, Subtlety"¹. La bellezza della semplicità risiede nell'essere una unità di fini (sul doppio significato della parola *end* Shaftesbury gioca più volte, specie nella *Letter concerning Design*): l'armonia di questi fini rinvia tanto a una armonia estetica quanto a una armonia etica, perché essa esclude l'ipocrisia, la falsità, l'oscurità e l'astuzia. La disarmonia di certi caratteri si spiega anche con il loro essere oscuri, privi di luce, sottilmente doppi; è in queste pieghe torbide che si nasconde l'inganno, anche politico, e le varie imposture della falsa cultura. La chiarezza dell'immagine è un requisito imprescindibile tanto della rappresentazione estetica quanto del carattere etico. Sempre negli *Askêmata* si legge: "Unless perhaps thou art frightened at the Convulsions, & pulling of the things, when even Sence [*sic*] is in a manner gone"². Se è pur vero che "senso", come sostiene Jaffro³, qui abbia ancora il suo significato classico di "ragione", io porrei l'accento sul fatto che il *sense*, come questo stesso caso testimonia, pare sempre trovarsi in opposizione a fenomeni di caos e confusione, e funzioni quindi come criterio regolatore, che dando armonia alle forme delle fantasie interiori, riesce ad essere criterio di ordine etico-estetico. In qualche modo questa funzione del *sense* richiama decisamente quella che esso svolge all'interno della vita, interpretata da Shaftesbury negli *Askêmata* come un insieme di fantasie e immagini confuse dalle quali sarebbe meglio non farsi sopraffare: ancora una volta, il *sense* è chiamato ad ordinare i dati delle immaginazioni e quindi a chiarire il fine delle stesse (ché la ragione a questo pare ridursi: identificare la "ragione" reale dell'essere di ogni fantasia).

¹ PRO 30/24/27/10 f 34v-r (*ibid.*).

² PRO 30/24/27/10 f 202r (*Life, Unpublished Letters,...*, cit., p. 266).

³ Cfr. *Exercices*, cit., p. 450 nota 648.

E la “ragione” delle fantasie, ovvero la loro finalità, non è solo uno dei modi d’essere della ragione stessa, perché essa è anche strettamente connessa col problema dell’identità. Sempre nei taccuini si legge che “when my Fancy & I are all one, am I then my Self? When the Senses are by themselves and there is no supreme Sense above them, am I then in my Senses? when they report, and nothing better than they takes the Report, have I my Reason?”¹: la questione dell’identità è parallela alla questione della ragione, che, in ultima analisi, non può che ridursi a un discorso sull’interiorità. Il punto è che essere in sé vuol dire possedere un “supreme sense”, al di sopra dei sensi, che riesce a organizzarne il flusso e a individuarne i fini; questa organizzazione, da come la descrive Shaftesbury, poco ha a che fare con la ragione intesa come potevano intenderla Cartesio o Spinoza, o lo stesso Locke, perché rinvia a istanze etico-estetiche e a un mondo di fini che la strutturano come una ragione “estetica”, ovvero come una ragione delle forme, la cui razionalità non mira al rinvenimento di nessi di causa-effetto, ma alla organizzazione di forme armoniche e quindi chiare e limpide: è questa una delle caratteristiche della verità (chiarezza ed evidenza, certo, hanno accompagnato la nozione di verità per tutto il Seicento, da Shaftesbury però applicata in particolar modo al mondo interiore), così come il filosofo inglese la descrive.

Il forte legame tra il *sense* e la percezione di un ordine razionale del mondo è ribadito da un altro passo degli *Askēmata*, in cui si dice con enfasi retorica: “O Cymmerian Darkness! fatal overcoming Blindness! Epidemical Contagion! universal & incurable! not to be sensible in this Chief Part of Sense: not to see thus clear apparent first fundamental Truth: not to see that Thing which sees which judges which pronounces and which only *is!*”². Ritengo che senz’altro qui, come in tanti altri luoghi, alcuni dei quali di sopra esaminati, il *sense* rinvii alla nozione di “ragione”, ma insisto sul fatto che si tratta di una ragione particolare: qui Shaftesbury si sta riferendo a una parte, la parte principale del senso (ed è da intendersi questa parola nella sua più ampia complessità), assimilabile al “supreme sense” citato sopra, che non può non percepire quella fondamentale verità la cui caratteristica è la chiarezza e l’evidenza. Shaftesbury qui non parla direttamente della divinità, ma di una verità che è, e la cui evidenza dell’esistenza è testimoniata dall’ordine armonico dell’universo intero.

Il rapporto tra la percezione di un ordine armonico dell’universo e la facoltà stessa di poter percepire tale ordine, si concretizza anche attorno al problema del deismo:

¹ PRO 30/24/27/10 f 163r (*Life, Unpublished Letters*,..., cit., p. 175).

² PRO 30/24/27/10 f 170v (*Life, Unpublished Letters*,..., cit., p. 133).

What is that which at present they call *Deism*? the Belief [*sic*] of a God? What God? a Mind? a real Mind? Universally governing presiding acting? present every where? consciouse of every thing? even of secret Thought & every intelligent Act, as being infinitely Intelligent, & the Principle of all Intelligence? Is it this they understand? is it of such a Providence as this that they are persuaded in themselves? ... Be it so. 'Tis well. But if it be any thing less than this; if this be too high a Key; if the Heart (the truest Pledg of Thought) discover plainly a Sense & Apprehension of Things far short of this, far wide of such a System, far beneath so high & exalted an Idea; then let us hear what this idea is¹.

L'attacco è qui volto al deismo materialista o meccanicista, come giustamente scrive Jaffro², ma ciò che mi preme sottolineare è che, sull'attacco al meccanicismo, si innesta la speculazione su cosa sia veramente la divinità, e Shaftesbury parla ancora una volta di un "sense & apprehension" delle cose che non rinvia alla comprensione razionale delle cose (ha appena criticato il modello meccanicistico dell'universo), ma a una parte del pensiero più istintiva e naturale, il cuore: il senso diventa vera e propria comprensione delle cose nel momento in cui abbandona tale modello per dare spazio a un universo dei fini e dell'armonia:

Embrace, as it were, with thy Imagination all those Spaciouse Orbs; and place thy Self in the midst of this Divine Architecture. Consider other Orders of Beings, other Schemes, other Designs, other Executions, other Faces of things, other Respects, other Proportions & Harmony. Be deep in this Imagination & Feeling; so as to enter into what is done; so as to admire that Grace & Majesty of things so Great and Noble; and so as to accompany with thy Mind, that order, & those concurrent Interests of Things Gloriously & Immense. for here surely, if any where, there is Majesty Beauty & Glory. Bring thy Self as oft as thou canst into this Sense and Apprehension: not like the Children, admiring only what belongs to their Play; but considering & admiring what is chiefly [*sic*] Beautifull Splendid & Great in things³.

In questo passo degli *Askêmata* la possibilità di avere una conoscenza totale delle cose viene affidata alle possibilità dell'immaginazione e alla capacità del *sense* di essere, ancora una volta, una comprensione "alternativa" delle cose. Ammirare ciò che è realmente bello equivale all'uscire dal proprio mondo per entrare in quello immenso dell'universo (superando l'incanto fanciullesco solo per ciò che ci è più vicino). Ma per immergersi in armonie più grandi e negli schemi e nei fini più complessi e ampi non basta la scienza sperimentale, o la descrizione dell'universo come meccanismo, ma occorre un sentire ("feeling"), una interiorità che possa interagire con tale grandezza, e percepirne la perfezione delle forme, ovvero un *sense* nel quale occorre sprofondarsi per farlo operare nel migliore dei modi.

¹ PRO 30/24/27/10 f 180v (*Life, Unpublished Letters*,..., cit., p. 38).

² Cfr. *Exercices*, cit., p. 445 nota 526.

³ PRO 30/24/27/10 f 14r (*Life, Unpublished Letters*,..., cit., pp. 19-20).

Il *sense* si è sin qui, anche ambigualmente, posto come una via di mezzo tra sensibilità e ragione, tra percezione istintiva ed elaborazione razionale, comprensione che “sente” e sensibilità che riesce a descrivere l’universo (da cui il fondamentale aspetto epistemologico della finalità in Shaftesbury); si è posto a metà tra costruzione difficile e lunga e innata virtualità sopita ma sempre presente in noi. Ancora una volta, tutta la complessità di questa nozione la si ritrova in un passo degli *Askêmata*:

Remember the Pantheon, the wonderfull Fabrick of St. Peter’s, and (at once) the Architecture of Michel Angelo, the Sculpture & Paintings of the Masters, & the Voice of the Eunuchs with the Symphonies. Do’s this raise an Extasy & Enthousiasme? and shall not a nobler Architecture, nobler Accords, & a diviner Harmony be able to create it? Are there Senses by which all those other Graces & perfections are perceiv’d? and is there no sense nor Faculty by which to comprehend or feel this other Perfection & Grace, so as to bring that Enthousiasme hither, and transfer it from those Objects to these & to *the One Originall & Comprehensive Object*? Now observe how it is in all those other subjects of Art or Science: what difficulty to be in any degree knowing; and how long ere a true tast is gain’d: how many things shocking, how many offensive at first, which afterwards are known & acknowledged the highest Beautyes. But it is not instantly that this *Sense* is acquir’d, & these Beauties discoverable. Labor & pains are requir’d, & time to cultivate a naturall Genius tho’ ever so apt or forward. But who is there that so much as thinks of cultivating a Genius this other way, or of improving the Sense or Faculty which nature has given of this kind¹?

Il godimento estetico, derivante dall’ammirazione delle opere d’arte, costituisce nell’analisi di Shaftesbury il miglior parallelo possibile col godimento (o, meglio ancora, il rapimento entusiastico) che si può avere ammirando il creatore di quelle bellezze. Così come vi sono dei “sensi” per percepire le bellezze delle opere artistiche, v’è anche un “senso” (o “facoltà”) che permette di “comprendere o sentire” le più alte perfezioni e grazie. Nella prima parte del passo citato si insiste proprio sulla analogia tra i sensi e il senso, in quanto capaci di percepire la bellezza, anche se in ordini diversi. Ma l’immediatezza di questa percezione (giustificata e resa credibile proprio da questo parallelo) si perde subito dopo, quando Shaftesbury mette in luce invece il carattere non immediato di questo *sense*, in quanto sono richiesti, per migliorarlo, fatica e ricerca. Le bellezze più alte si percepiscono solo coltivando un genio naturale e perfezionando quel senso o facoltà che la natura ci ha dato.

¹ PRO 30/24/27/10 f 92v (*Life, Unpublished Letters*,..., cit., p. 34). Una versione in parte simile a questo passo si trova nei *Moralisti*, in *SM*, pp. 327-328 (*Char.*, II, 224).

Bibliografia

Documenti del Public Record Office

Riporto qui di seguito, secondo la catalogazione, una lista dei documenti manoscritti (gli *Shaftesbury Papers*) da me citati e consultati presso il Public Record Office di Kew (Londra).

PRO 30/24/20/143, *Thirteen letters from Lord Shaftesbury to Michael Ainsworth* (1707-1710).

PRO 30/24/22/4, *Entry-book of letters* (1703-1711).

PRO 30/24/22/4, *Small entry-book of letters* (1704-1705).

PRO 30/24/22/7, *Entry-book of letters* (1706-1711).

PRO 30/24/26/6, *Supplements to the preceding Philosophical Rhapsody*.

PRO 30/24/26/7, *Pathologia sive Explicatio Affectuum Humanorum*.

PRO 30/24/27/10, 1 e 2, *Two note-books* [*Askêmata* I e II].

PRO 30/24/27/13, *Manuscript note-book* [*Commonplace-book*].

PRO 30/24/27/15, *Manuscript Note-book on Art, Painting, Ancient and Modern Masters...* (Naples, 1712).

Classici*

Cudworth R., *The Intellectual System of the Universe*, Birch, London 1820.

Glanvill J., *The Vanity of Dogmatizing; or, Confidence in Opinions*, reprint George Hildesheim, London-New York 1970.

Herbert of Cherbury, *De Veritate editio tertia, De Causis Errorum, De Religione Laici, Parerga*, Faksimile-Neudruck der Ausgaben London 1645, herausgegeben und eingeleitet von Günter Gawlick, Friedrich Frommann Verlag (Günter Holzboog), Stuttgart-Bad Cannstatt 1966.

Leibniz G. W., *Die philosophischen Schriften von G. W. Leibniz*, a cura di C. J. Gerhardt, 7 voll., Berlin 1875-90.

* Non cito ovviamente le opere di Shaftesbury, di cui s'è già detto nell'avvertenza bibliografica.

Locke J., *Saggio sull'intelletto umano*, a cura di V. Cicero e M. G. D'Amico, intr. di P. Emanuele, Bompiani, Milano 2004.

Id., *The Correspondence of John Locke*, ed. E. S. De Beer, The Clarendon Press, Oxford 1978.

Spinoza B., *Etica*, a cura di E. Giancotti, Editori Riuniti, Roma 1988.

Monografie

Aa. Vv., *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, Aesthetica edizioni, Preprint n. 54, Palermo 1998.

Amoroso L., *Senso e consenso. Uno studio kantiano*, Guida, Napoli 1984.

Id., *L'estetica come problema*, ETS, Pisa 1988.

Id., *Ratio & aethetica. La nascita dell'estetica e la filosofia moderna*, ETS, Pisa 2000.

Anceschi L., *Da Bacone a Kant. Studi sull'estetica dell'empirismo inglese*, Il Mulino, Bologna 1972.

Baldi M. (a cura di), *"Mind senior to the world". Stoicismo e origenismo nella filosofia platonica del Seicento inglese*, Franco Angeli, Milano 1996.

Bandini L., *Shaftesbury. Etica e religione. La morale del sentimento*, Laterza, Bari 1930.

Bermudez J. L. – Gardner S. (a cura di), *Art and Morality*, Routledge, London-New York 2003.

Bernstein J. A., *Shaftesbury, Rousseau and Kant. An Introduction to the Conflict between Aesthetic and Moral Values in Modern Thought*, Fairleigh Dickinson UP, Rutherford 1980.

Bodei R., *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Feltrinelli, Milano 1991.

Brett R. L., *The Third Earl of Shaftesbury: a Study in Eighteenth-Century Literary Theory*, Hutchinson's University Library, London 1951.

Brown J., *Essays on the Characteristicks of the Earl of Shaftesbury*, D. D. Eddy, Hildersheim 1751.

Brugère F., *Théorie de l'art et philosophie de la sociabilité selon Shaftesbury*, Champion, Paris 1999.

Id., *Le goût. Art, passions et société*, Puf, Paris 2000.

- Carabelli G. – Zanardi P. (a cura di), *Il gentleman filosofo. Nuovi saggi su Shaftesbury*, Il Poligrafo, Padova 2003.
- Cassirer E., *La rinascenza platonica e la scuola di Cambridge*, La Nuova Italia, Firenze 1947.
- Crispini F., *L'opinione del bene*, Morano, Napoli 1994.
- Id., *L'etica dei moderni. Shaftesbury e le ragioni della virtù*, Donzelli, Roma 2000.
- Dilthey W., *L'analisi dell'uomo e l'intuizione della natura*, La Nuova Italia, Firenze 1974.
- Diodato R., *Vermeer, Góngora, Spinoza. L'estetica come scienza intuitiva*, Bruno Mondadori, Milano 1997.
- Ferraris M., *L'immaginazione*, Il Mulino, Bologna 1996.
- Id., *Estetica razionale*, Cortina, Milano 1997.
- Ferry L., *Homo aestheticus. L'invenzione del gusto nell'età della democrazia*, Costa & Nolan, Genova 1991.
- Formigari L., *L'estetica del gusto nel Settecento inglese*, La Nuova Italia, Firenze 1962.
- Fowler T., *Shaftesbury and Hutcheson*, Putnam's Sons, New York 1883.
- Franzini E., *L'estetica del Settecento*, Il Mulino, Bologna 1995.
- Garin E., *L'Illuminismo inglese. I moralisti*, Fratelli Bocca, Milano 1942.
- Garroni E., *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari 1986.
- Id., *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992.
- Gatti A. G., *"Il gentile Platone d'Europa". Quattro saggi su Lord Shaftesbury*, Campanotto, Udine 2000.
- Id., *"Et in Britannia Plato". Studi sull'estetica del platonismo inglese*, CLUEB, Bologna 2001.
- Goldschmidt V., *Le système stoïcien et l'idée de temps*, Vrin, Paris 1953.
- Grean S., *Shaftesbury's Philosophy of Religion and Ethics: a Study in Enthusiasm*, Ohio University Press, Athens 1967.
- Hazard P., *La crisi della coscienza europea*, Einaudi, Torino 1946.
- Jaffro L., *Éthique de la communication et art d'écrire. Shaftesbury et les Lumières anglaises*, Puf, Paris 1998.
- Id. (coordonné par), *Le sens moral. Une histoire de la philosophie morale de Locke à Kant*, Puf, Paris 2000.

- Kivy P., *The seventh sense. Francis Hutcheson and Eighteenth-Century British Aesthetics*, Clarendon Press, Oxford 2003.
- Klein L. E., *Shaftesbury and the Culture of Politeness. Moral Discourse and Cultural Politics in Early 18th-Century England*, CUP, Cambridge 1994.
- Lagrée J. (éd.), *Le Stoïcisme aux XVIe et XVIIe siècles*, Chaiers de philosophie politique et juridique, 25, PU de Caen, 1994.
- Lakatos I., *La metodologia dei programmi di ricerca scientifici*, Il Saggiatore, Milano 2001.
- Larthomas J.-P., *De Shaftesbury à Kant*, Atelier National de Reproduction des Thèses, Lille 1985.
- Malherbe M. – Brugère F. (éd.), *Shaftesbury: philosophie et politesse. Actes du Colloque Shaftesbury de l'Université de Nantes*, Champion, Paris 1998.
- Marquard O., *Estetica e anestetica. Considerazioni filosofiche*, Il Mulino, Bologna 1994.
- Meyer H., *Limae Labor: Untersuchungen zur Textgenese und Druckgeschichte von Shaftesbury's "The Moralists"*, Peter Lang, Frankfurt 1978.
- Micheletti M., *"Animal capax religionis". Da Benjamin Whichcote a Shaftesbury*, Benucci, Perugia 1984.
- Mignini F., *Ars imaginandi. Apparenza e rappresentazione in Spinoza*, Ed. Scient. It., Napoli 1981.
- Modica M., *Che cos'è l'estetica*, Editori Riuniti, Roma 1997.
- Nicolson M. H., *Mountain Gloom and Mountain Glory*, The Norton Library, New York 1963.
- Norton D. F., *David Hume. Common-Sense Moralist, Sceptical Metaphysician*, Princeton University Press, Princeton 1982.
- Perniola M., *Del sentire*, Einaudi, Torino 2002.
- Popkin R., *Storia dello scetticismo*, Bruno Mondadori, Milano 2000.
- Rossi M. M., *Alle fonti del deismo e del materialismo moderno*, La Nuova Italia, Firenze 1942.
- Id., *L'estetica dell'empirismo inglese*, Sansoni, Firenze 1944.
- Id., *La vita, le opere, i tempi di Edoardo Herbert di Chirbury*, Sansoni, Firenze 1947.
- Russo L. (a cura di), *Il Gusto. Storia di una idea estetica*, Aesthetica edizioni, Palermo 2000.

- Stephen L., *History of English Thought in the Eighteenth Century*, 2 vols., Putnam's Sons, New York and London 1902.
- Tedeschi P., *Paradoxe de la pensée anglaise au XVIIIe siècle, ou l'ambiguïté du sens commun*, Nizet, Paris 1961.
- Townsend D., *Hume's Aesthetic Theory. Taste and Sentiment*, Routledge, London 2001.
- Trottein S. (coordonné par), *L'esthétique naît-elle au XVIIIe siècle?*, Puf, Paris 2000.
- Uehlein F. A., *Kosmos und Subjectivität. Lord Shaftesburys Philosophical Regimen*, Alber, Freiburg-München 1976.
- Viano C. A., *John Locke. Dal razionalismo all'illuminismo*, Einaudi, Torino 1960.
- Voitle R., *The Third Earl of Shaftesbury (1671-1713)*, Louisiana State University Press, Baton Rouge and London 1984.
- Westfall R. S., *Science and Religion in Seventeenth Century England*, The University of Michigan Press, New Haven 1958.
- Wolff E., *Shaftesbury und seine Bedeutung für die Englische Literatur des 18. Jahrhunderts. Der Moralist und die literarische Form*, Nimeyer, Tübingen 1960.
- Zanardi P., *Filosofi e repubblicani alle origini dell'Illuminismo. Shaftesbury e il suo circolo*, Ediz. Sapere, Padova 2001.
- Zani L., *L'etica di Lord Shaftesbury*, Marzorati, Milano 1954.

Articoli

- Alderman W. E., *Shaftesbury and the doctrine of moral sense in the eighteenth-century*, Publications of the Modern Language Association, 46 (1931), pp. 1087-1094.
- Aldridge A. O., *Shaftesbury and the test of truth*, Publications of the Modern Language Association, 60 (1945), pp. 129-156.
- Id., *Shaftesbury and the Deist Manifesto*, Transactions of the American Philosophical Society, 41 (1951), pp. 297-385.
- Amoroso L., *Introduzione a A. G. Baumgarten, I. Kant, Il battesimo dell'estetica*, ETS, Pisa 1993.
- Armstrong R. L., *Cambridge Platonists and Locke on innate ideas*, Journal of the History of Ideas, 30 (1969), pp. 187-202.
- Aronson J., *Critical note. Shaftesbury on Locke*, The American Political Science Review, 53 (1959), pp. 1101-1104.

- Arregui J. V. – Arnau P., *Shaftesbury: father or critic of modern aesthetics?*, *British Journal of Aesthetics*, vol. 34, 4 (1994), pp. 350-362.
- Arregui J. V., *La téléologie de la nature chez Shaftesbury et Hutcheson*, in *Shaftesbury: philosophie et politesse. Actes du Colloque Shaftesbury de l'Université de Nantes*, éd. M. Malherbe et F. Brugère, Champion, Paris 1998, pp. 187-212.
- Bernstein J. A., *Shaftesbury's Identification of the Good with the Beautiful*, *Eighteenth-Century Studies*, X (1977), pp. 304-325.
- Bianchi M. L., *Conoscere immediato e conoscere discorsivo in Herbert of Cherbury e in alcuni autori della scuola di Cambridge*, in “*Mind senior to the world*”. *Stoicismo e origenismo nella filosofia platonica del Seicento inglese*, a cura di M. Baldi, Franco Angeli, Milano 1996, pp. 11-33.
- Brett R. L., *The Third Earl of Shaftesbury as a Literary Critic*, *Modern Language Review*, 37 (1942), pp. 131-146.
- Bredvold L., *The tendency toward platonism in neoclassical aesthetics*, *Journal of the History of Ideas*, 1 (1934), pp. 91-119.
- Brugère F., *Esthétique et ressemblance chez Shaftesbury*, *Revue de métaphysique et de morale*, 4 (1995), pp. 517-531.
- Cambiano G., *Shaftesbury e la politica degli antichi*, in G. Carabelli – P. Zanardi (a cura di), *Il gentleman filosofo. Nuovi saggi su Shaftesbury*, Il Poligrafo, Padova 2003, pp. 81-110.
- Casini P., *Diderot e Shaftesbury*, *Giornale critico della filosofia italiana*, XIV (1960), pp. 253-273.
- Id., *Introduzione a A. A. Cooper, Third Earl of Shaftesbury, Saggi morali*, Laterza, Bari 1962, pp. 1-20.
- Id., *Shaftesbury e il suo “angelo custode”*, in M. Ciliberto – C. Vasoli (a cura di), *Filosofia e cultura. Per Eugenio Garin*, Editori Riuniti, Roma 1991, II vol., pp. 483-493.
- Id., *Nascita di un filosofo*, in G. Carabelli – P. Zanardi (a cura di), *Il gentleman filosofo. Nuovi saggi su Shaftesbury*, Il Poligrafo, Padova 2003, pp. 17-25.
- Cowan B., *Reasonable Ecstasies: Shaftesbury and the languages of Libertinism*, *Journal of British Studies*, 37(1998), pp. 111-138.
- Croce B., *Shaftesbury in Italia*, *La Critica*, 23 (1925), pp. 1-34.
- Davidson J. W., *Criticism and Self-Knowledge in Shaftesbury's “Soliloquy”*, *Enlightenment Essays*, 2 (1974), pp. 50-61.

- Downes K., *The publication of Shaftesbury's "Letter Concerning Design"*, *Architectural History*, 27 (1984), pp. 519-523.
- Dussinger J. A., "*The lovely system of Lord Shaftesbury*": *an answer to Locke in the aftermath of 1688?*, *Journal of the History of Ideas*, 1 (1981), pp. 151-158.
- Ferraris M., *Estetica* (§§ 1 e 2), in *La filosofia* (a cura di P. Rossi), Utet, Torino 1995, III, pp. 437-482.
- Garin E., *Introduzione a Shaftesbury, Una lettera sull'entusiasmo a Lord [Somers]*, Fussi, Firenze 1948, pp. 7-23.
- Gatti A., *Introduzione a Shaftesbury, Saggio sulla virtù e il merito*, Einaudi, Torino 1946, pp. VII-XVI.
- Id., *Sul problema del giudizio estetico in Shaftesbury*, "Quaderni Utinensi", 7 (1989), pp. 23-39.
- Id., *Estetica e cosmologia in Shaftesbury*, *Giornale critico della filosofia italiana*, 12 (1992), pp. 87-101.
- Id., *I moventi nascenti del deismo di Shaftesbury*, in G. Carabelli – P. Zanardi (a cura di), *Il gentleman filosofo. Nuovi saggi su Shaftesbury*, Il Poligrafo, Padova 2003, pp. 213-228.
- Glauser R., *Aesthetic Experience in Shaftesbury*, *The Aristotelian Society*, suppl. vol. LXXVI (2002), pp. 25-54.
- Grean S., *Self-interest and Public Interest in Shaftesbury's Philosophy*, *Journal of the History of Philosophy*, 2 (1964), pp. 37-45.
- Jaffro L., *Les "Exercices" de Shaftesbury: un stoïcisme crépusculaire*, in *Le Stoïcisme aux XVIIe et XVIIIe siècles*, *Chaires de philosophie politique et juridique*, 25, éd. J. Lagrée, PU de Caen, 1994.
- Id., *La question du sens moral et le lexique stoïcien*, in *Shaftesbury: philosophie et politesse. Actes du Colloque Shaftesbury de l'Université de Nantes*, éd. M. Malherbe et F. Brugère, Champion, Paris 1998, pp. 61-78.
- Id., *La formation de la doctrine du sens moral: Burnet, Shaftesbury, Hutcheson*, in *Le sens moral. Une histoire de la philosophie morale de Locke à Kant*, coordonné par L. Jaffro, Puf, Paris 2000, pp. 11-46.
- Id., *Shaftesbury on the "Cogito". An Intermediary between Gassendism and the Common Sense School*, in G. Carabelli – P. Zanardi (a cura di), *Il gentleman filosofo. Nuovi saggi su Shaftesbury*, Il Poligrafo, Padova 2003, pp. 111-125.

- Klein L. E., *The Third Earl of Shaftesbury and the Progress of Politeness*, Eighteenth-Century Studies, 18 (1984-85), pp. 186-214.
- Id., *Shaftesbury et l'Identité de la Philosophie*, in *Shaftesbury: philosophie et politesse. Actes du Colloque Shaftesbury de l'Université de Nantes*, éd. M. Malherbe et F. Brugère, Champion, Paris 1998, pp. 79-92.
- Id., *The Theory and Practice of Letter-writing in the Third Earl of Shaftesbury*, in G. Carabelli – P. Zanardi (a cura di), *Il gentleman filosofo. Nuovi saggi su Shaftesbury*, Il Poligrafo, Padova 2003, pp. 127-141.
- Larthomas J.-P., *Humour et Enthousiasme chez Lord Shaftesbury (1671-1713)*, Archives de Philosophie, 3 (1986), pp. 355-373.
- Lotti B., *L'“argument from design” in “The Moralists” III I*, in *Il gentleman filosofo. Nuovi saggi su Shaftesbury*, a cura di G. Carabelli e P. Zanardi, Il Poligrafo, Padova 2003, pp. 143-173.
- Macciantelli M., *Shaftesbury e l'entusiasmo*, Rivista di estetica, 31 (1991), pp. 79-87.
- Markley R., *Style as philosophical structure: the contexts of Shaftesbury's Characteristicks*, in R. Ginsberg (ed.), *The Philosopher as Writer. The Eighteenth-Century*, Susquehanna University Press, Selinsgrove 1987, pp. 140-154.
- Massa D., *Giordano Bruno's ideas in seventeenth-century England*, Journal of the History of Ideas, 38 (1977), pp. 227-242.
- Morpurgo-Tagliabue G., *La reazione di “gusto” nel secolo XVIII: Shaftesbury e Addison*, Rivista di Estetica, 21 (1962), pp. 264-325.
- Mortensen P., *Shaftesbury and the Morality of Art Appreciation*, Journal of the History of Ideas, 55 (1994), pp. 631-650.
- Norton D. F., *Shaftesbury and two scepticisms*, Filosofia, 19 (1968), pp. 713-724.
- O'Connell S., *Lord Shaftesbury in Naples, 1711-1713*, Volume of the Walpole Society, 54 (1988 e 1991), pp. 149-219.
- Paknadel F., *Shaftesbury's illustrations of Characteristicks*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 37 (1974), pp. 290-312.
- Pallavidini R., *Le strutture della soggettività sociale in Rousseau, l'estetica di Shaftesbury e la cultura britannica del Settecento*, Filosofia, 3 (1997), pp. 427-464.
- Piselli F., *Shaftesbury: estetica e cosmologia*, Rivista di Filosofia neo-scolastica, 4-5 (1969), pp. 425-460.

- Robertson J. M., *Introduction a A. E. of Shaftesbury, Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, edited, with an introduction and notes, by John M. Robertson, 2 voll., Peter Smith, Gloucester 1963.
- Rogers P., *Shaftesbury an the Aesthetics of Rhapsody*, *British Journal of Aesthetics*, 12 (1972), pp. 244-257.
- Savile A., *Aesthetic Experience in Shaftesbury*, *The Aristotelian Society*, suppl. vol. LXXVI (2002), pp. 55-74.
- Simonutti L., *Shaftesbury e la Bibliothèque choisie*, *Giornale critico della filosofia italiana*, 66 (1987), pp. 235-281.
- Stolnitz J., *On the origins of "aesthetic disinterestedness"*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20 (1961), pp. 131-143.
- Id., *On the significance of Lord Shaftesbury in modern aesthetic theory*, *Philosophical Quarterly*, 11 (1961), pp. 97-113.
- Terry R., *The rapsodical manner in the Eighteenth-Century*, *Modern Language Review*, 87 (1992), pp. 273-285.
- Tiffany E. A., *Shaftesbury as Stoic*, *Publications of the Modern Language Association*, 38 (1923), pp. 642-684.
- Toole R., *Shaftesbury on God and his relationship to the world*, *International Studies in Philosophy*, vol. 8 (1976), pp. 81-100.
- Townsend D., *Shaftesbury's aesthetic theory*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 41 (1982), pp. 205-213.
- Id., *From Shaftesbury to Kant: the development of the concept of aesthetic experience*, *Journal of the History of Ideas*, 48 (1987), pp. 287-305.
- Tuveson E., *Shaftesbury and the age of sensibility*, in H. Anderson – J. S. Shea (eds.), *Studies in Criticism and Aesthetics, 1660-1800*, Minneapolis 1970, pp. 73-93.
- Uphaus R. W., *Shaftesbury on art: the rhapsodic aesthetic*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 27 (1969), pp. 341-348.
- Voitle R., *Shaftesbury's moral sense*, *Studies in Philology*, 52 (1955), pp. 17-38.
- Zanardi P., *Il terzo conte di Shaftesbury: dalla malinconia all'entusiasmo*, *I castelli di Yale – Quaderni di filosofia*, 2 (1997), pp. 45-64.
- Id., *Shaftesbury e Desmaizeaux: la storia di una traduzione mancata*, *I castelli di Yale – Quaderni di filosofia*, 3 (1998), pp. 93-98.
- Id., *Introduzione a Shaftesbury, Soliloquio ovvero consigli a un autore*, *Il Poligrafo*, Padova 2000, pp. 9-36.

