

Du Bos e il sistema (precario) dell'esperienza estetica

di Giuseppe Di Liberti

A più riprese, negli ultimi anni di magistero e di ricerca, Luigi Russo ha tentato di delineare l'orizzonte metodologico di una "neoestetica" e, allo stesso tempo, le ragioni di una rilettura di Du Bos, la cui opera principale precede la nascita canonica dell'estetica, intestata all'asse Batteux/Baumgarten. Lo scopo del presente contributo è di riconoscere proprio nel pensiero di Du Bos alcuni tratti caratteristici del programma di ricerca della neoestetica e, più in generale, dell'odierno dibattito estetologico.

Nell'intera riflessione di Luigi Russo, da storico dell'estetica, da editore, da osservatore dei fenomeni a lui contemporanei, riaffiora di frequente un'intuizione storiografica ereditata da Ermanno Migliorini: la comprensione e l'articolazione del sistema moderno dell'estetica, da Baumgarten a Hegel, dipendono necessariamente dal parallelo sviluppo del sistema delle arti. Tale assunto non implica affatto una riduzione dell'estetica alla sola filosofia dell'arte, ma piuttosto impone una riflessione storiografica sulla costruzione dello statuto epistemologico della disciplina a partire dalla determinazione del suo oggetto esemplare. L'esemplarità del sistema delle arti per l'estetica moderna è da ricondurre al fatto che l'arte, divenuta un concetto proprio grazie al sistema, si offre, ben prima della nascita di un'estetica scientifica (psicologica) nella seconda metà dell'Ottocento, come il terreno di sperimentazione della conoscenza sensibile, messa in forma e oggettivata nell'opera d'arte: il luogo in cui corre per la prima volta l'obbligo di delineare delle categorie estetiche. In altri termini, il sistema delle arti, oltre ad affermare una definizione d'arte e stabilire le relazioni tra i diversi saperi artistici, si configura come il laboratorio nel quale riconoscere il valore cognitivo dell'estetico e la sua specificità in una più ampia riflessione sulla soggettività e sulla piena implicazione del soggetto senziente nel processo conoscitivo. Migliorini indicava chiaramente tale prospettiva già nelle prime battute della sua *Presentazione* all'edizione italiana de *Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio* di

Batteux, prima di analizzare in dettaglio come il sistema delle arti dell'abate si costituisse come sistema dell'estetica *tout court*: "l'opera batteuxiana si presenta proprio, come osservava Kristeller, quale un 'passo decisivo'; e non solo come egli riteneva per quanto attiene al 'sistema moderno delle arti', ma proprio per la stessa struttura dell'estetica, della sistematica che essa sarebbe venuta assumendo"¹. Il sistema delle arti, concluderà Migliorini, conduce dunque ad un più generale sistema dell'estetica, "con i suoi principî disposti per così dire 'a cascata'"²: l'autonomia dell'arte, la bellezza, il binomio genio/gusto, l'imitazione, il piacere estetico, i criteri di giudizio. E proprio tale sistematicità permetterà, da un lato, l'integrazione, e non il semplice parallelismo, tra Batteux e Baumgarten e, dall'altro, una migliore comprensione delle radicali riconfigurazioni dell'estetica nel Novecento³.

L'asse Batteux/Baumgarten definisce dunque la nascita di un'estetica sistematica e delinea un modello decisivo del fare estetico. Ma l'errore che sovente si compie davanti a un modello del genere consiste nel pensare i sistemi come necessariamente esaustivi (e relativamente chiusi), laddove invece la durata e la tenuta dei sistemi dipendono piuttosto dalle loro debolezze, dalle loro aperture, dalla loro capacità di integrare elementi critici.

In tal senso, la determinazione dell'asse Batteux/Baumgarten è una necessità teorica, in quanto entrambi i progetti, presi in sé, sarebbero assai parziali: da un lato, il "passo decisivo"⁴ di Batteux, è in realtà supportato da un modello teorico pressoché obsoleto nel 1746 (si pensi alle immediate critiche di Diderot nella sua *Lettre sur les sourds*⁵); dall'altro lato, l'incompiuta estetica di Baumgarten, pur offrendo una teoria della conoscenza propria alle arti non arriva, operativamente, a descriverne il funzionamento e ad organizzare

¹ E. Migliorini, *Presentazione*, in Ch. Batteux, *Le Belle arti ricondotte ad un unico principio*, Aesthetica, Palermo 1992, p. 7.

² Ivi, p. 24. Le conclusioni di Migliorini sono riprese in L. Russo, *Ermanno Migliorini e il cielo vuoto dell'estetica*, in Id., *Verso la Neoestetica. Un pellegrinaggio disciplinare*, in "Aesthetica Preprint. Supplementa", n. 30, 2013, pp. 263-268, p. 267.

³ A tal proposito si veda E. Migliorini, *Introduzione all'estetica contemporanea*, Le Monnier, Firenze 1980. Cfr. anche L. Russo, *Ermanno Migliorini e il cielo vuoto dell'estetica*, cit., p. 266. Mi permetto inoltre di rinviare al mio *Note su Ermanno Migliorini. Per un discorso delle arti contemporanee*, in "Studi di estetica", 22, 2000, pp. 219-233, articolo fortemente incoraggiato e attentamente seguito da Luigi Russo.

⁴ Cfr. P.O. Kristeller, *The Modern System of the Arts: a Study in the History of Aesthetics*, in "Journal of the History of Ideas", Volume 12, 4, Oct., 1951, pp. 496-527 e Vol. 13, 1, Jan., 1952, pp. 17-46, poi in Id., *Renaissance Concepts of Man and Other Essays*, Harper Torchbooks, New York 1972; tr. it. di S. Salvestroni, *Il sistema moderno delle arti*, in Id., *Concetti rinascimentali dell'uomo e altri saggi*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 276.

⁵ Cfr. D. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, in Id., *Œuvres Complètes*, édition critique et annotée de Jean Varloot, Hermann, Paris 1978, tome IV, pp. 111-233, pp. 182-183.

un sistema delle arti. A più riprese Russo aveva indicato allo stesso tempo la necessità e i limiti dell'asse:

Acquisiti Baumgarten e Batteux, abbiamo trovato la radice della polarità che cercavamo, ma non siamo ancora arrivati a una vera spiegazione complessiva: da Baumgarten viene il profilo della (filosofia) estetica e da Batteux il sinolo di arte bella, ma non ancora l'estetica come filosofia dell'arte bella. Del resto, nulla garantiva, e non era forse neanche probabile, che questa concrezione giungesse a compimento. [...] Il punto essenziale è che le prospettive eteronome di Baumgarten e Batteux, attraverso mediazioni e filtraggi, entrarono in contatto, e l'attivazione delle loro polarità determinò l'asse teorico della nuova disciplina, asse che lievità progressivamente attraendo e assimilando ulteriori entità cromosomiche⁶.

Si tratta quasi di un paradosso storiografico: la polarità Batteux/Baumgarten disegna una sfera disciplinare che si propone come una chiave di lettura generale del Settecento e proprio per questa ragione impone di oltrepassare largamente i confini delle proposte teoriche dei due autori. D'altronde, l'interesse per la storia dell'estetica in Russo (e mi permetterei di aggiungere, nei suoi allievi) travalica le ragioni specialistiche per proporsi piuttosto come un filo rosso capace di attraversare e attualizzare la cultura e il pensiero del secolo dei Lumi: "Se riconsideriamo il Settecento attraverso l'evento della 'nascita dell'estetica', guadagniamo un paradigma esemplare entro le cui dinamiche il progetto illuministico di sistematica chiarificazione concettuale diventa l'insegna luminosa di una singolarissima gravitazione epistemica"⁷.

La nascita dell'estetica, in altri termini, è un sintomo precipuo della nostra modernità e ci mostra come la soggettività irrompa nel pensiero europeo, come il giudizio non sia esclusivo appannaggio della ragione, come la posizione dell'uomo nel mondo dipenda intimamente dalla sensibilità. In tal senso, i sistemi fondatori allo stesso tempo rigorosi e incompleti di Batteux e Baumgarten non solo devono appoggiarsi a vicenda, ma richiedono un ulteriore ampliamento per rendere conto della complessità del fenomeno che per sintesi chiamiamo "nascita dell'estetica".

Ritengo che la proposta teorica e storiografica di Russo di una rivalutazione attenta delle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de l'abate Du Bos vada letta in questa direzione, tenendo a mente un accorgimento proprio all'operare di Russo: il volgere lo sguardo indietro fino al 1719, verso colui che Russo chiama "il Grande Antenato" procede di pari passo ad uno sguardo in avanti verso le prospettive attuali e potenziali di una neoestetica⁸.

Il termine "neoestetica", adottato da Russo negli ultimi anni del-

⁶ L. Russo, *Notte di luce*, in Id., *Verso la Neoestetica*, cit., pp. 269-288, p. 285.

⁷ Ivi, p. 279.

⁸ Id., *Neoestetica: un archetipo disciplinare*, in Id., *Verso la Neoestetica*, cit., pp. 289-

la sua riflessione, rimane volutamente vago e indica più un modo di procedere e un assunto metodologico largamente adottato che delle istanze teoriche comuni:

[la Neoestetica] è un'Eстетica che ha studiato in modo rigoroso le proprie origini, con spregiudicatezza ha riletto autori noti e riscoperto autori dimenticati, ha illuminato le trame del passato rinveridendole e rimotivandole, e dai tesori della sua tradizione ha preso ispirazione per intraprendere nuove imprese conoscitive⁹.

Se queste sono le coordinate generali della neoestetica, proprio la lettura di Du Bos può forse aiutarci a riconoscere alcuni nodi teorici che potrebbero caratterizzarla. Senza tentare di definire la neoestetica – col rischio di tradirne l'apertura metodologica di certo presente negli intenti di Russo – vorrei soltanto abbozzarne qualche "sintomo" attraverso le *Réflexions*. Mi limiterò quindi ad alcuni aspetti metodologici che emergono dal testo di Du Bos, senza con questo pretendere di indicare l'insieme dei temi dell'opera che ancora oggi alimentano il dibattito estetologico.

Una condizione preliminare per cogliere l'attualità di Du Bos consiste nel pensare il suo apporto non in opposizione all'asse Batteux/Baumgarten, ma piuttosto come un terzo polo che integra quell'asse introducendo un importante tassello. In estrema sintesi potremmo dire: se Batteux ha costruito il sistema delle arti e Baumgarten ha fondato una teoria della conoscenza sensibile, Du Bos ha articolato una prima teoria dell'esperienza estetica (e non solo artistica) tracciandone i fondamenti fisiologici e culturali. Per attuare una simile integrazione bisogna però riconoscere il principio e il metodo adottati, in altri termini, la sistematica del pensiero dell'abate Du Bos. Sorprende la divergenza delle letture delle *Réflexions*: talora considerate del tutto asistematiche (da Voltaire¹⁰ a Kristeller¹¹), talora, con qualche accorgimento, rigorose e metodiche (da Lombard¹² a

301, p. 299: "[Du Bos] sembra un autore dei nostri giorni. E non è inverosimile che possa diventarlo, se leggiamo Du Bos come se stesse dopo Batteux e Kant, e dopo Hegel e l'Eстетica moderna".

⁹ Ivi, p. 300.

¹⁰ Cfr. F. Bollino, *Du Bos e l'estetica francese del Settecento*, in L. Russo (a cura di), *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, "Aesthetica Preprint. Supplementa", n. 15, 2005, pp. 127-138.

¹¹ Cfr. P.O. Kristeller, *op. cit.*, p. 275.

¹² A. Lombard, *L'abbé Du Bos. Un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, Hachette, Paris 1913, p. 189: "Mais sa pensée a suivi une courbe qui l'a amené à d'autres conceptions, en politique, en histoire, puis en littérature. Là, précisément, est la nouveauté du système de Du Bos: chez lui, l'esthétique littéraire est liée non seulement à l'esthétique générale, mais à la science de l'homme et de la société. La sensibilité permet le plaisir de l'art; mais elle est avant cela 'le premier fondement de la société'".

Cassirer¹³ fino a Tatarkiewicz¹⁴). Una simile eterogeneità d'interpretazioni può forse essere ricondotta a ciò che il singolo interprete considera come oggetto centrale del sistema dell'estetica. Se invece si pensa che arte, conoscenza ed esperienza (nelle loro reciproche relazioni) costituiscano i tre campi costanti e necessari della riflessione estetologica, si può, pur riconoscendo la parzialità di una proposta teorica, affermarne il metodo e lo sviluppo sistemico a partire da un principio fondatore. Malgrado tutto, è di certo il caso di Du Bos che rispetta un metodo sperimentale di diretta matrice lockiana e un principio pervasivo nella relazione tra *passions* e *sentiment*: l'esperienza come esperimento contro il metodo astratto e disincarnato dei "géomètres"¹⁵ e il *sentiment* ancorato agli organi di senso e nutrito dalle condizioni ambientali e socio-culturali, portatore di un'universalità autonoma dall'universalità della ragione.

Russo, dopo aver percorso le principali letture storiche di Du Bos, riassume la questione della (non) sistematicità di Du Bos attraverso la distinzione tra metodo e sistema:

Le *Riflessioni* di Du Bos non sono un trattato sistematico, non sono un "sistema (filosofico) dell'estetica". Linearizzando la terminologia, potremmo dire che la questione poggia tutta sulla differenza fra "metodo" e "sistema". Se riempiamo queste parole di significati pertinenti alla storia dell'estetica, rileviamo che non significano la stessa cosa: infatti, mentre un sistema non può non essere metodico, un metodo può non essere sistematico¹⁶.

Non è scontato omogeneizzare la terminologia, ma aggiungerei un'ulteriore distinzione, quella tra sistematico e sistemico, indicando così la differenza tra il produrre un sistema e il trattare l'oggetto del

¹³ E. Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Mohr, Tübingen 1932; tr. it. di E. Pocar, *La filosofia dell'illuminismo*, La Nuova Italia, Firenze 1998 (I ed. 1936), p. 414: "Il nuovo motivo [la verità immanente dell'arte che include l'espressività del soggetto] però che si sente già nell'opera del Bouhours raggiunge il suo pieno sviluppo soltanto col Dubos. Ciò che in quello era un semplice 'Aperçu', diventa nelle 'Réflexions critiques sur la poésie et la peinture' del Dubos il pensiero sistematico che egli persegue in tutti i versi". Sulla lettura di Du Bos da parte di Cassirer si veda G. Matteucci, *Du Bos e la critica del sentire*, in L. Russo (a cura di), *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, cit., pp. 183-192.

¹⁴ Cfr. W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics III: Modern Aesthetics*, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970; tr. it. di G. Cavaglià, *Storia dell'estetica III. L'estetica moderna*, Einaudi, Torino 1979, p. 541.

¹⁵ A. Lombard, *op. cit.*, p. 195: "Du Bos adopta la doctrine sensualiste comme la méthode expérimentale. Il préféra l'observation à la spéculation, l'accumulation des faits d'expérience aux raisonnements théoriques. En même temps, il vit dans la sensibilité 'le premier fondement de la société'. [...] L' 'esprit de système' et la 'méthode des géomètres' n'eurent pas d'adversaire plus convaincu. Il félicitait l'Académie des Sciences et la Société royale de Londres de rejeter tout système préconçu et de se borner à vérifier les expériences en attendant qu'elles parlent d'elles-mêmes".

¹⁶ L. Russo, *Il caso Du Bos e il paradigma dell'estetica*, in Id. (a cura di), *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, cit., pp. 213-222, in part. pp. 217-218.

proprio studio come un sistema. Parafrasando allora l'osservazione di Russo appena citata, potremmo dire che ogni (buon) sistema è sistemico, ma non ogni sistemica produce necessariamente un sistema. In Du Bos avremmo dunque un oggetto, l'esperienza estetica, trattato come sistema, cioè come una costellazione di nozioni e problemi in mutuale relazione intorno alla polarità tra emozione e sentimento senza avere un sistema dell'esperienza estetica. Tale distinzione sarebbe compatibile con l'efficace sintesi formulata da Migliorini e alla quale lo stesso Russo richiama:

Le *Réflexions critiques* [...] sono, come è noto, il primo scritto della lunga serie settecentesca che si proponga, con qualche sistematicità, di chiarire i problemi dell'arte, sia della sua fruizione [...] che della sua produzione. [...] Sistematicità tuttavia assai problematica, più postulata [...] che realizzata [...]. Sistematicità dunque precaria, emergente fra le disuguaglianze e le digressioni¹⁷.

Qualche pagina dopo, Migliorini ci offre una proposta di lettura di grande utilità: “non cercare sistematicità nelle complesse connessioni delle parti tra loro ma piuttosto riconoscere, [...] la costanza di alcuni atteggiamenti, di certi motivi [...] nonché la coerenza ‘locale’, verificabile puntualmente sulla pagina”¹⁸, considerando la sistematicità delle *Réflexions* come “l'esplorazione di un campo”. Spingendo un po' nella direzione di Migliorini, potremmo forse constatare che la *precarietà* è un sintomo proprio se non addirittura necessario dell'esplorazione del campo dell'esperienza estetica, esperienza che si caratterizza appunto come sperimentazione e che in Du Bos non ha più il conforto di una metafisica della bellezza. Tale *precarietà*, in apparenza il principale punto debole di Du Bos, è forse da considerarsi come il primo dei “sintomi” della sua attualità. E in un certo senso, la *precarietà* del soggetto che analizza va di pari passo con la complessità dell'oggetto studiato.

La *precarietà* del procedere di Du Bos dipende inoltre dalla sua singolare posizione nei postumi della *Querelle des anciens et des modernes*. Malgrado i venticinque anni che separano la famosa riconciliazione tra Perrault e Boileau all'*Académie Française* e la pubblicazione delle *Réflexions* (che segue però di poco la conclusione della *Querelle d'Homère*), l'interrogazione sull'idea di progresso e sulla natura della modernità è sempre viva e presente nel panorama europeo. Per Marc Fumaroli non solo le *Réflexions* schiacciano i *Parallèles* di Perrault e si offrono come la prima “estetica generale” mai scritta dai tempi dell'*Institutio oratoria* di Quintiliano, ma mo-

¹⁷ E. Migliorini, *Studi sul pensiero estetico del Settecento*, Il Fiorino, Firenze 1966, p. 151.

¹⁸ Ivi, p. 153.

strano come Du Bos fosse “chez lui aussi bien dans l’univers des Anciens que dans celui des Modernes”¹⁹. Formato al razionalismo cartesiano dei moderni e attratto dal sensualismo inglese che ben si sposa con gli argomenti degli antichi, Du Bos può allo stesso tempo criticare la speculazione normativa dei moderni e cercare un principio universale²⁰, ammirare gli antichi senza però accettarne a priori l’autorità. Tale atteggiamento ha come fondamentale conseguenza quella di trattare, attraverso l’esame dell’esperienza estetica, l’uomo come un individuo concreto calato nella storia. Si tratta di un aspetto particolarmente evidenziato da Baumler, che vede peraltro la continuità tra Vico e Du Bos: “Oltre ad essere la prima estetica del sentimentalismo, le *Réflexions* contengono una nuova visione dell’uomo: la visione storica. L’emergere nel XVIII secolo della visione storica della vita è inseparabile dalla nascita dell’estetica moderna”²¹. All’uomo razionale cartesiano isolato e atemporale, Du Bos oppone un soggetto sensibile determinato dal clima, dalla nazione, dal contesto sociale. Sulla stessa linea, Cassirer nota come le *Réflexions* tendano ad “una teoria che aderisca alla varietà e alla mobilità dei fenomeni estetici”²². Tale visione storica, e quasi antropologica, dell’uomo procede, come è noto, con una descrizione biologica, ancor più che fisiologica, delle facoltà umane: le funzioni dell’anima spirituale dipendono dalla condizione degli organi interni²³ (in particolare del cervello) e la conformazione, la disposizione e la formazione degli organi dipendono dalle condizioni ambientali²⁴, dall’educazione, dall’esercizio²⁵. Il vantaggio dell’uomo colto sarebbe quindi non di avere più elementi di giudizio intellettuale rispetto all’ignorante, ma di avere allenato e sviluppato i suoi organi

¹⁹ M. Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, in A.-M. Lecoq, (a cura di), *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*, Gallimard, Paris 2001, p. 212.

²⁰ A. Becq, *Genèse de l’esthétique française moderne 1680-1814*, Albin Michel, Paris 1994 (Pacini, Pisa 1984), p. 255: “Aussi bien que les ‘Modernes’ qui mettent en cause le prestige, jusqu’alors incontesté, de l’Antiquité, Dubos a entendu la leçon de Descartes et ne peut se contenter de la tradition et de l’autorité pour fonder son admiration. Il est, comme les hommes de sa génération, à la recherche de principes sur lesquels asseoir de nouvelles certitudes. Le ‘sentiment’ qui s’enracine, comme on l’a vu, dans des dispositions psychophysiologiques, possède les caractères d’objectivité et d’universalité propres à un principe; il garantit une nécessité aussi forte que celle des ‘Géomètres’”.

²¹ A. Baumler, *Das Irrationalismusproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Halle an der Saale, 1923; éd. fr. d’Olivier Cossé, *Le problème de l’irrationalité dans l’esthétique et la logique du XVIII^e siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1999, p. 61, ed. ted. or. p. 53 [T.d.A.].

²² E. Cassirer, *op. cit.*, p. 407.

²³ Cfr. ad esempio, J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719, 17707); tr. it. a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, Aesthetica, Palermo 2005, p. 199.

²⁴ Cfr. *ivi*, p. 218.

²⁵ Cfr. *ivi* pp. 303-304.

attraverso la frequentazione delle opere d'arte. Du Bos evita così tanto il riduzionismo naturalistico quanto il relativismo culturale e mostra quel che potremmo indicare come il secondo "sintomo" della sua attualità: Il soggetto estetico si determina all'interno della polarità tra natura e cultura ed è irriducibile ad uno solo dei due poli.

La relazione tra disposizione degli organi e ambiente aiuta a definire l'attitudine del genio e le capacità di giudizio dello spettatore e spinge inoltre a rilevare una differenza semiotica tra poesia e pittura:

I segni adoperati dalla pittura per parlarci non sono segni arbitrari e istituiti, come le parole di cui si serve la poesia. La pittura usa segni naturali, la cui efficacia non dipende dall'educazione. Essi traggono la loro forza dal rapporto che la natura stessa ha avuto cura di porre tra gli oggetti esterni e i nostri organi per la nostra conservazione²⁶.

Per Todorov l'opera di Du Bos costituisce il primo progetto di tipologia semiotica delle arti²⁷ e d'altronde la distinzione tra segni naturali e arbitrari conoscerà un ampio successo: da Du Bos passerà a Lessing (che ben conosceva Du Bos, avendo tradotto in tedesco la terza parte delle *Réflexions*) e Mendelssohn per poi giungere alle teorie semiotiche novecentesche. Russo indicava proprio Mendelssohn come l'autore che meglio aveva saputo coniugare Batteux e Baumgarten²⁸. Potremmo aggiungere che il sistema mendelssohniano ha l'ulteriore merito di sintetizzare anche Du Bos²⁹. Al di là di questi esiti, mi pare importante rilevare come i segni naturali della pittura siano efficaci preconconcettualmente in virtù della corrispondenza tra l'ordine della natura e la configurazione dei nostri organi e come, ben più della poesia, essi richiedano un'iscrizione e un'interpretazione corporea.

Questa considerazione conduce al terzo, e forse il più importante, "sintomo" dubosiano che caratterizza il dibattito estetico moderno e contemporaneo: l'autonomia del giudizio estetico fondato sul sentimento rispetto alla capacità giudicatrice e legislatrice della ragione. Il sentimento, capace di produrre giudizi, assume in Du Bos un pieno valore cognitivo.

Se la *passion* è il movimento vitale, il *sentiment* indica una capacità di giudizio incarnata nel sensibile; in altri termini, la *passion*

²⁶ J.-B. Du Bos, *op. cit.*, p. 162.

²⁷ Cfr. T. Todorov, *Théorie du symbole*, Seuil, Paris 1977, p. 162.

²⁸ Cfr. L. Russo, *Notte di Luce*, cit., p. 285.

²⁹ Mi permetto qui di rinviare al mio *Il sistema delle arti. Storia e ipotesi*, Mimesis, Milano 2009, p. 152, lavoro tratto dalla mia tesi di dottorato, di cui Luigi Russo è stato il relatore.

consiste nell'essere toccati mentre il *sentiment* è la coscienza sensibile dell'essere toccati: "è l'organo della conoscenza degli *objets touchants* totalmente indipendente dalla ragione"³⁰. Il sentimento si configura così come una capacità riflessiva che si esercita sulle passioni e che è propria alla sfera sensibile. Se da un lato Du Bos corre il rischio, rilevato da Cassirer, "di misurare il contenuto estetico dell'opera esclusivamente sull'effetto che essa fa sullo spettatore"³¹, dall'altro determina un carattere universale dell'esperienza estetica (e non soltanto quella dello spettatore di opere d'arte) che sfugge ai principi della ragione, fallibili e variabili storicamente. "Il sentimento non sbaglia mai, e non può essere smentito da nessuna argomentazione, perché è sempre 'vero', per il fatto stesso di essere 'sentito'"³², riassume Russo. Du Bos potrebbe oggi essere letto come l'antesignano delle analisi attuali delle funzioni epistemiche delle emozioni o della natura nonconcettuale dei contenuti percettivi o ancora del ruolo dell'empatia nella determinazione dell'esperienza estetica³³.

Pensare l'estetica come una disciplina allo stesso tempo sistemica e strutturalmente instabile, precaria e aperta, cercare il fatto estetico in un equilibrio sempre fragile tra naturalismo e culturalismo, riconoscere una piena autonomia cognitiva alla sfera sensibile: non so se questi tre presupposti possano definire la neoestetica, ma certamente delineano un orizzonte di senso e di ricerca che Luigi Russo ha contribuito a costruire e che a tutti noi rimane da praticare con rigore e libertà.

³⁰ E. Migliorini, *Studi sul pensiero estetico del Settecento*, cit., p. 216.

³¹ E. Cassirer, *op. cit.*, p. 443.

³² L. Russo, *Neoestetica: un archetipo disciplinare*, cit., p. 296

³³ Cfr. A. Pinotti, "Emozione, rispecchiamento, come se Du Bos, l'empatia e i neuroni-specchio", in L. Russo (a cura di), *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, cit., pp. 203-212.