

Elio Franzini

*Sentire e gustare: una prospettiva settecentesca*

1. “Corpo” è una nozione ambigua, ed ancor più ambiguo è il gusto che circonda il disegno dei corpi, delineati in un'ambivalenza che sembra irriducibile alla teoria e che ben è riflessa all'interno della tradizione iconografica, in primo luogo secentesca e settecentesca. Da un lato, sin dal Medio Evo, è dunque un'eterea trasfigurazione mitologica, in cui è leggiadra metafora, e dall'altro è ricondotto alla fisiologia e, di conseguenza, all'eccesso, alle crapule e alle ubriachezze dei peccati di gola. Tale ambivalenza può essere letta come il primo sintomo di una sorta di imbarazzo che sembra accompagnare il disegno del corpo nel quadro di un ben regolato “buon gusto”.

D'altra parte, è stato proprio attraverso il concetto di gusto che il corpo è, quasi di prepotenza, entrato nella filosofia, come segnale che i nostri sensi posseggono qualità e giudizio, pur difficili da analizzare e comprendere. Siamo infatti ben consapevoli che il gusto svolge una funzione fisiologica, sociale e culturale di estrema importanza: ci nutriamo, ci innamoriamo, ci riproduciamo, ci esprimiamo, comunichiamo e ci relazioniamo essenzialmente in base al nostro gusto; ma abbiamo ritengo a trasformare in certezza, in oggettività, in giudizio, questa essenzialità del corpo che pur quotidianamente proviamo. E, per di più, il rapporto “corporeo” con l'arte è sempre più complesso, sempre meno connesso al piacere, a quel piacere estetico che si rivolge, come scrive Valéry, a quelle reazioni, azioni ed eccitazioni sensibili che, pur corporee, non hanno una funzione fisiologica uniforme e ben definita. Se tale funzione si svolgeva, nel Settecento, in primo luogo, anche se non esclusivamente, a quegli oggetti dotati di particolare pregnanza simbolica e sociale che chiamiamo opere d'arte, oggi invece sembra rifuggire sia l'esteticità del gusto sia quella del disgusto: non vediamo nulla dove il piacere corporeo possa trasformarsi in giudizio valutativo né in qualcosa che, come direbbe Derrida, faccia al contrario davvero “schifo”, inducendo al vomito.

Ci si può allora chiedere che cosa rimanga delle vicende teoriche che hanno visto il corpo “disegnato” dal gusto, dal gusto come facoltà “intermedia”, che lega alla ragione e al giudizio le pulsioni originarie del corpo stesso. La risposta, come il punto di partenza, potrebbe essere duplice. Rimane infatti, senza dubbio, e in modo sempre più deciso nell'ambito del senso comune, del linguaggio quotidiano, il gusto come “degustazione” corporea (basta ricercare la parola su un “motore di ricerca” Internet e stampare qualche

pagina a caso), rivolto in particolare alla cucina. Si può infatti supporre che leggendo oggi le varie voci che la settecentesca *Encyclopédie* dedica al gusto, le parti filosofiche scritte da autori quali Montesquieu, Voltaire, d'Alembert, ed anche quella sul gusto musicale scritta da Rousseau, sembrino inevitabilmente appartenere al passato, alla storia e possano essere lette soltanto come documenti della genesi di un'idea estetica. Invece, l'unica voce che potrebbe essere ancora compresa e ritenuta "attuale" (anche da Derrida) è quella dell'oscuro Jacourt, che la dedica al *gusto corporeo e fisiologico*, partendo dal presupposto che il gusto è un organo che raccoglie le "esigenze" della bocca, dell'esofago e dello stomaco, avendo come "effetti" la fame, la sete e il gusto propriamente detto. E che, per di più, riconosce un'unica e comune base, appunto quella fisiologica, al piacere per le opere d'arte e a quello, come si vedrà, per il "ragout": si tratta semplicemente – come dirà ancora Derrida – di un differente rapporto corporeo tra l'organo e le sue rappresentazioni.

D'altra parte, la fisiologia, il corporeo, ancora presente nel gusto non tocca certo la tradizione filosofica dell'arte: al contrario, la "rappresentazione" è divenuta seriale o, per usare un'espressione di Deleuze, "ripetizione" e quindi ignora la potenza sovvertitrice della differenza, la forza bruta della sensazione, non cercando neppure più alcuna "vicarianza" della forma.

Non può dunque essere escluso che un esito contemporaneo - certo non l'unico - della vicenda del rapporto tra il corpo e il gusto conduca alla sua seriale banalizzazione anestetica: dal momento che si rinuncia all'esteticità della rappresentazione formale, l'esito possibile di un gusto in decadenza è proprio la ripetitività, che può essere assimilata al "cattivo" gusto, al Kitsch - che non è il rifiuto fisiologico della rappresentazione, cioè il disgusto, bensì un gusto incapace di passare dalla valutazione sensibile al valore estetico, di mediare cioè, come si sarebbe fatto nel settecento, il corpo e la ragione.

Sembra allora quasi che il Kitsch travolga i modi per disegnare il corpo, e permettergli di "gustare": se infatti nel Settecento si cercava nel gusto corporeo il riscontro di un potere sentimentale che accordava l'uomo e la natura, ora, segno di tempi in cui i livelli di costituzione di comunità intersoggettive passano attraverso processi dialogici di stratificata e spesso irrisolvibile complessità, sembra quasi l'avvertenza dei pericoli intrinseci in una fiducia acritica nei confronti del sentimento e dell'immagine. Il Kitsch può allora essere il simbolico avviso che il nostro corpo ha smesso di "gustare" e che un velo di inautenticità sempre grava sulla nostra vita e sui nostri sentimenti. E' in esso quella minaccia che Kundera ci ricorda: "Prima di essere dimenticati, verremo trasformati in Kitsch. Il Kitsch è la stazione di passaggio tra l'essere e l'oblio".

2. Recuperare il senso storico del gusto, e del suo rapporto con il nostro corpo sensibile, è dunque un modo per restituire alla corporeità senziente un senso, un valore, un'autenticità che il cattivo gusto sembra quotidianamente sottrargli. E' allora evidente che far diventare oggetto filosofico, cioè oggetto di una ricerca veritativa, questo tema così soggettivo, incerto anche dei suoi confini fisiologici e culturali, richiede qualche premessa. E la richiede in particolare oggi quando il tema del gusto, centrale all'interno della filosofia e della cultura settecentesche, sembra ormai ritornato (dopo Kant) là da dove era venuto, cioè nella fisiologia e nel senso comune, marginalizzato invece nell'ambito del pensiero sull'arte, dove sembrano dominanti differenti modi di avvicinarsi criticamente alla vita delle opere. Forse, però, è questa stessa anomala vicenda del gusto, che passa dall'imperialismo, nel mondo delle arti e della vita sociale, all'oblio, a giustificare un interesse storico e filosofico: ricostruire la genesi, il dominio, la decadenza dell'idea estetica di gusto significa analizzare il momento nascente dell'estetica moderna, comprenderne i temi, i motivi, le svolte, le differenze e le analogie, a partire dalla nozione stessa in cui il "buon gusto" è nato.

Il non so che quale progenitore del gusto deriva dunque, come peraltro il gusto stesso, dal piacere, da un qualche cosa di indefinito che viene tuttavia "gustato". Alcune tappe essenziali di questo percorso sono offerte da Bouhours, da Leibniz, da Marivaux, da Montesquieu (e da quest'ultimo, significativamente, in un contesto che è quello della definizione, all'interno della *Enciclopedia*, del gusto in generale). Sul piano della rigorosa indagine filosofica la priorità e una particolare rilevanza nella determinazione di tale concetto va data a Leibniz, dal momento che, in definitiva, è dal non so che come lui lo concepisce, da questo particolare "gusto", che nasce l'estetica filosofica e, con essa, il trapassare del gusto stesso nel giudizio, nella filosofia.

Tuttavia, prima ancora di affrontare questa decisiva motivazione d'ordine storico, vanno individuati alcuni precisi fili teorici che, ancor oggi, conducono nei pressi del tema del gusto. In primo luogo, infatti, come già si è accennato, il gusto ha un originario legame con la fisiologia, presentandosi come un senso fortemente "corporeo", legato al piacere della nutrizione, connesso comunque, anche quando si nobilita avvicinandosi all'arte, al "provare piacere". Nel momento, tuttavia, in cui tale base istintuale va alla ricerca del proprio fondamento giudicativo, la questione assume contorni totalmente nuovi: infatti non ci si limita a provare piacere, a degustare qualcosa, bensì si cerca di spiegare tale piacere, di analizzarlo, appunto di trasformarlo in "giudizio", in una dimensione di pensiero in grado di farci accedere a una sua "verità", di cui presenta le "condizioni di possibilità" dell'apprensione. Questo percorso, che si svolge nell'intero settecento, ha ovviamente in Kant, nella *Critica del*

*Giudizio*, il suo compimento: e forse, con esso, proprio per la sua forza sistematica, l'inizio della sua decadenza. E' infatti solo con Kant che il gusto esce dalla sua essenziale "varietà" e, presentandosi come parte integrante di un sapere "critico", dal quale è per Kant inseparabile (pena la sua "ricaduta" nella psicologia), si qualifica secondo caratteristiche tanto note quanto precise.

3. Ma questo passaggio - dal piacere al giudizio - di cui è protagonista il gusto, in particolare nel suo rapporto "razionale" con il genio, e che lo fa divenire oggetto filosofico, cioè da chiarificare concettualmente, si verifica in virtù di un ben preciso ragionamento che, indipendentemente dalle vicende storiche che lo sottendono, ha un suo specifico "filo rosso" teorico.

Infatti, se anche si esce dal sistema funzionale con cui Kant ha "fissato" le relazioni tra facoltà, ci si rende conto che il legame giudicativo tra piacere e gusto è finalizzato a sottolineare il suo senso "riflessivo" che diviene quindi quasi il "modello" di un sapere estetico che mette alla prova la capacità critica delle facoltà conoscitive, attestando il loro potere di "pensare" anche quando, pur "sentendo", non conoscono. Tale passaggio, al di là del linguaggio kantiano, potrebbe peraltro essere illustrato anche sottolineando, quasi per inciso, le "differenze" che si disegnano negli atteggiamenti soggettivi quando ci si rapporta, sensorialmente o in una direzione teoretica, al "piacere" e al suo senso esperienziale.

Scrive a questo proposito Husserl: "Più sopra avevamo contrapposto l'aver coscienza, attraverso la visione, del cielo azzurro da un lato, e l'attuazione teoretica di questo atto dall'altro. Ora, se noi, vedendo il cielo azzurro e radioso ne siamo entusiasti e viviamo in questo entusiasmo, non realizziamo più la visione in questo senso privilegiato. Non siamo in un atteggiamento teoretico o conoscitivo bensì in un atteggiamento emotivo. Inversamente, mentre siamo atteggiati in modo teoretico può benissimo essere presente anche il piacere: per es. quando noi, in quanto fisici, osserviamo il cielo azzurro e radioso; ma in questo caso non viviamo più nel piacere, nell'entusiasmo. Si produce un'essenziale modificazione fenomenologica del piacere, cioè del vedere e del giudicare, ogni volta che passiamo dall'uno all'altro atteggiamento. Questa peculiare modificazione dell'atteggiamento inerisce come possibilità ideale a tutti gli atti, e ad essa corrisponde, per tutti gli atti, la corrispondente modificazione fenomenologica. Cioè, tutti gli atti che non sono in partenza teoretici possono essere trasformati, attraverso una modificazione dell'atteggiamento, in atti teoretici". Per cui, noi "possiamo osservare un quadro godendolo" e in questo caso "viviamo nella realizzazione del piacere estetico", in un "atteggiamento degustativo". Però possiamo anche giudicare bello il quadro "con gli occhi del critico o dello storico dell'arte" e allora "viviamo in un

atteggiamento teoretico, nell'atteggiamento del giudizio e non più nell'atteggiamento valutativo, degustativo". D'altra parte, "nel giudizio estetico, nella valutazione estetica, l'oggetto non è più oggetto di una dedizione meramente degustativa, bensì oggetto in un particolare senso dossotetico: l'intuito si dà col carattere qualitativo (costitutivo del suo essere così) della gradevolezza estetica. Si tratta di una nuova obiettività teoretica, di una particolare obiettività di grado più alto"<sup>1</sup>

Questa lunga citazione, una cui analisi particolareggiata metterebbe in luce vari aspetti caratteristici del metodo fenomenologico, ha un senso finale del tutto chiaro: è possibile "modificare" l'atteggiamento "sensoriale" del gusto, è possibile guardarlo come "atto teoretico", è possibile stabilire un suo "valore". Ed è questo, appunto, il percorso di Kant: "sospende" le teorie del gusto settecentesche, in cui ancora rilevante era la funzione "degustativa", evidenziando piuttosto i piani epistemologici del gusto, senza tuttavia mai porsi nell'ambito di un'ontologia, senza cioè trasformare il gusto nel correlato veritativo della bellezza.

Tuttavia, la "modificazione" dell'atteggiamento, a differenza di Husserl, è finalizzata a sottolineare, attraverso il gusto, il contesto "formale" in cui va inserita anche la "libertà" del sentimento. L'atteggiamento teoretico, per Kant, trasforma infatti un "sentire" in un oggetto epistemologico, cioè in un oggetto che può venire "rappresentato", che viene "posto" da un atto soggettivo e in quanto tale conosciuto. In altri termini, il giudizio di gusto trova la sua verità quando si inserisce all'interno di un orizzonte "rappresentazionale", che è poi il medesimo del giudizio. Per cui, in quanto elemento "soggettivo", fisiologico, inserito in dispute apparentemente lontane dal mondo del vero, il gusto incarna - ed è una motivazione ben presente nell'estetica settecentesca - una precisa opzione gnoseologica: è possibile far divenire orizzonte di verità anche la sfera del sentire soggettivo ma ciò accade soltanto "cambiando atteggiamento", cioè se, e solo se, la si inserisce nell'ambito di un atteggiamento teoretico che la riporti all'oggettività formale della rappresentazione, trovando la propria verità nel giudizio.

4. E' in questo modo, di conseguenza, che si può tornare, dopo un percorso che è passato dal piacere fisiologico al suo inquadramento nell'ordine formale del giudizio e, da questo, a un rinnovato impulso fisiologico che tende a "liberare" dalla forma, alla domanda da cui si è partiti: come, dunque, questo ordine, ordine che ha in Kant il suo sistema e, al tempo stesso, la sua interna "differenza" decostruttiva, si è instaurato? E quali eventi ne hanno evidenziato una crisi che coinvolge il senso generale di rappresentazioni formali connesse a un piacere "puro"?

La prima domanda potrebbe essere soddisfatta da un'esposizione storica, in grado di spiegare, ancor prima di Kant, la genesi del "gusto", cioè il suo trasformarsi da nozione corporea e fisiologica in giudizio. Al di là delle immagini che mostrano il progressivo "raffinarsi" del gusto (che pur mai perde l'ambiguità tra fisiologia e filosofia), corre infatti una parallela vicenda filosofica del concetto, che ha ben precisi passaggi: dalla confusa nozione di non-so-che ci si muove, come già si è osservato, a una sua "razionalizzazione" in vari contesti filosofici, che la conducono al giudizio attraverso differenti modi, radicati all'interno delle tradizioni dell'empirismo e del razionalismo. Ma che, anche, "contaminano" questi giudizi rendendoli protagonisti di ricche polemiche culturali, che hanno al loro centro la disputa tra Antichi e Moderni, e che, al di là di essa, sono connesse a tutte le battaglie critiche e pubblicistiche che tramano, nei vari paesi, la cultura settecentesca.

Se è chiaro il percorso generale<sup>ii</sup>, avvicinandosi ad esso, ai microproblemi che suscita, e alle deviazioni che comporta, tutto, ovviamente, si complica, soprattutto perché si hanno nei vari paesi piccole, ma significative, differenze nel concepire il gusto: con ciò si genera e si potenzia la "varietà" dei gusti stessi, la specificità cioè delle varie tradizioni "regionali", parallela alla diversità delle varie correnti filosofiche.

Una nozione che già si è osservata, quella di non-so-che, progenitrice rispetto a quella di gusto, è in grado di ben illustrare l'ambiguità da cui nasce il gusto stesso. E può farlo soprattutto perché ambiguo, il non so che, lo è davvero: infatti è nozione "oggettiva", cioè un elemento realmente presente nelle cose, un tocco qualitativo che le accompagna, ma è anche una specificità del soggetto, che questo non-so-che "sente" e misteriosamente "riconosce".

La centralità del non-so-che deriva dunque dalla sua capacità di prospettare e preparare gli orizzonti teorici in cui il gusto appare, orizzonti che possono, sia pure per linee generalissime, venire riassunti in pochi momenti storici, che racchiudono tuttavia l'indubbia stratificazione teorica di questo ambiguo concetto che corre attraverso la Querelle e le prospettive retoriche secentesche per poi superarne i confini, radicandosi nelle tradizioni che prendono avvio dal cosiddetto razionalismo cartesiano. Razionalismo che, al di là dei testi stessi di Cartesio, raccoglie nell'estetica un insieme di nozioni che si ritrovano in diversi contesti: il retaggio dello "spirito cartesiano" si riflette infatti nell'uso frequente che, e non solo in Francia, anche attraverso la mediazione dell'opera di Malebranche, si opera delle nozioni di *ordine* e *armonia*. Nozioni che sono peraltro ben presenti in Leibniz ma che, nell'ambito specifico della storia dell'estetica, hanno il loro primo referente nel *Trattato* dedicato al bello scritto da Pierre Crousaz nel 1714, da cui prenderà avvio, rafforzata negli anni seguenti dall'opera di André, quella corrente di studi sul bello che sarà chiamata dei

“geometri”<sup>iii</sup>. Al di là dei confini francesi, il richiamo alla dimensione “ordinativa” della bellezza, con tutti i suoi ascendenti cartesiani, si ritrova invece nell’opera di Shaftesbury, divenendo, non sempre con attenzione per la precisione storica e teorica, il referente di coloro che intendono opporsi ai modi empirici (od empiristici) di avvicinarsi alla questione della bellezza.

Infine, come è ovvio, pur strettamente legata al pensiero di Cartesio, una strada autonoma, e di fondamentale importanza per la rimediazione teorica del concetto di “non so che” è quella di coloro che assumono come paradigma il razionalismo leibniziano, con particolare riferimento a quei passi che sottolineano nelle sue opere la volontà di “attualizzare” la nota frase del *De anima* aristotelico in cui si osservava che “nulla è nell’intelletto che prima non sia stato nei sensi” (frase che, come è noto, era stata al centro anche dell’attenzione lockiana).

A partire da tale frase, Leibniz nella *Prefazione ai Nuovi saggi sull’intelletto umano*, sostiene che “i sensi, benché necessari per tutte le nostre conoscenze attuali, non sono sufficienti per fornircelle tutte, perché non possono fornire altro che esempi, cioè verità particolari o individuali” (iv). Questa affermazione, apparentemente, sembra respingere un significato fondativo per il sensibile: ma, in realtà, radicalizza il pensiero di Locke, dal momento che rifiuta la convinzione che la nostra anima sia vuota, appunto una “tabula rasa”, senza le immagini colte dall’esterno. Vi sono infatti nelle monadi appetizioni e percezioni. Queste ultime sono l’espressione unitaria del molteplice (*perceptio nihil aliud est, quam multorum in uno expressio*, come scrive in una lettera a Des Bosses). La forma, il simbolo, è l’unità cosciente (appercepita) delle appetizioni e delle percezioni in quanto vita e tensione della monade. Ma, ed è l’elemento “estetico” fondamentale fatto agire da Leibniz contro Locke, non tutte le percezioni sono “consapevoli” (né, d’altra parte, il nostro spirito può essere privo di percezioni): vi sono infatti “mille segni” che “fanno giudicare che vi sono a ogni momento una infinità di percezioni in noi, ma senza appercezione e senza riflessione, cioè cambiamenti nell’anima di cui noi non ci accorgiamo perché le impressioni sono o troppo piccole o troppo numerose o troppo congiunte, sicché non si riesce a distinguerle se non in parte”<sup>v</sup>.

E’ questo un passo nodale per la fondazione dell’estetica moderna: vi sono percezioni oscure, inavvertite, confuse che tuttavia “fanno sentire i loro effetti”, sono “formative” per l’espressività della sostanza: e anche se non giungono alla coscienza “ci si accorge” della loro presenza nelle determinazioni della coscienza stessa.

Da ciò Leibniz deduce che non esiste un’anima “vuota”, proprio perché è riempita

"oscuramente" dalle piccole percezioni, dal loro confuso (ma potenzialmente espressivo) fungere: "queste piccole percezioni per le loro conseguenze, sono dunque di un'efficacia maggiore di ciò che si pensi". Sono infatti esse che "formano quel non so che, quei gusti, quelle immagini delle qualità dei sensi, chiare nel loro insieme, ma confuse nelle loro parti, quelle impressioni che i corpi esterni fanno su di noi e che racchiudono l'infinito, quei legami che ciascun essere ha con tutto il resto dell'universo"<sup>vi</sup>. Le piccole percezioni sono dunque *espressive e formative*: formano il gusto, le qualità dei sensi, cioè immagini e giudizi che sono chiari (so, per esempio, quel che intendo e quel che provo quando giudico bello un determinato dipinto) nel loro insieme, anche se risultano confusi nelle loro parti, nelle loro stesse origini. Il gusto nasce proprio qui: dalle impressioni confuse che i corpi esterni fanno su di noi. Ma queste impressioni estetiche confuse hanno la capacità di costruire chiarezza, di esprimere cioè significati simbolici, che Leibniz stesso definisce "infiniti", in grado di creare nessi potenziali (che sono ovviamente nessi simbolici) con tutto quanto l'universo: ci si apre così a un sentimento estetico che genera una comunione affettiva fondata su significati simbolici universali (formali), radicati tuttavia nella confusione (estetica) delle piccole percezioni e dei loro universi possibili. Questo senso che è (armonicamente) estetico, simbolico ed espressivo, giunge così ad assumere in Leibniz un significato *cosmologico*: "in conseguenza di queste piccole percezioni si può anche dire che il presente è carico del passato e gravido dell'avvenire, che tutte le cose cospirano fra di loro (*sumpnoia panta*, come diceva Ippocrate) e che nella più piccola delle sostanze, occhi penetranti, come quelli di Dio, potrebbero leggere la connessione di tutte le cose dell'Universo"<sup>vii</sup>. Potrebbero leggere, dunque, il significato simbolico-espressivo racchiuso in ogni sostanza, in ogni monade - il suo essere un *mondo di possibilità*.

E' qui che il gusto si apre alle infinite possibilità che nel Settecento esplora, recuperando anche nuove dimensioni di corporeità, e di una fondazione del senso ad essa correlata. Il ragout, che deve ravvivare il gusto (il termine ragout è infatti contrazione di un "raviver le gout", come ben sa Cartesio nel suo sospetto contro questa ambigua nozione retorica) ha infatti con esso parentele non solo terminologiche. Il gusto, come si è detto, nasce in sintonia e connessione con la cucina. Già lo sanno Orazio e Quintiliano; nel medioevo poi – si pensi a Isidoro di Siviglia – diviene il "senso comune" in cui si incrociano sapore e sapere: il gusto è qui un piacere ambivalente, facile da provare e difficile da definire. Nel seicento gli inquisitori dimostrarono di avere buon fiuto perseguitando Campanella: la conoscenza intuitiva delle anime non avviene infatti, per lui, con i sillogismi ma "con una sorta di tatto e di gusto", come con la lingua subito "avvertiamo il sapore del vino e del pane".



Siamo sempre imbarazzati, infatti, di fronte al nostro “gusto”, ed è forse l’imbarazzo di esibire la nostra interiorità: è spesso impossibile spiegare perché ci piaccia quel quadro, quella persona, quel cibo e non altri, che pure in tanti sembrano apprezzare. Ed è allora da questo “difetto”, da questa incapacità di sottoporre il gusto a un’analisi razionale che sappia spiegarlo, che sono nate, sin dalla letteratura latina, le frasi che ancora oggi ripetiamo: sui gusti è lecito disputare proprio perché il gusto non possiede una verità “in sé”; sembra, anzi, che la sua presenza in noi, tra quelle che sono le nostre “facoltà”, segni un confine ben preciso alla “verità”, verità che sicuramente non appartiene alla sfera del nostro piacere soggettivo.

La filosofia ha allora il compito, come di consueto, di “decorporeizzare” i concetti che hanno un primario riferimento corporeo. L’estetica, all’interno della filosofia, è ciò che, paradossalmente, ha la funzione di anestetizzare il corpo: e ciò attraverso concetti ambigui come il gusto, che si tratta di sottrarre – come nel settecento accade – alle sue matrici corporee, tattili, sensuali, peccaminose.

Si tratta dunque di ritrovare all’interno dei percorsi settecenteschi quei significati incarnati dal gusto, che rivestono una funzione specifica, quella di mostrare la “mobilità” intrinseca alla “volontà di conoscere” che è nell’uomo. Il sentimento, pur nella sua imperfezione, fa comprendere, per usare le parole di Pascal, che la nostra natura è nel movimento. E’ di conseguenza un dovere al tempo stesso etico e conoscitivo fuggire ciò che induce a rimanere passivamente nel medesimo stato, che Pascal chiama con il termine *noia*. Infatti l’uomo, aggiunge Pascal, non tollera di essere in un pieno riposo, senza passioni, senza faccende, senza svaghi, senza occupazione, dal momento che è in questo stato che sente la sua nullità, il suo abbandono, la sua insufficienza, la sua dipendenza, la sua impotenza, il suo vuoto. E’ dunque necessario, per evitare questi pericolosi stati passionali, costruirsi un *divertissement*, cioè una “distrazione”, che, come vuole il latino *devertere*, da cui la parola è tratta, “volga altrove” l’attenzione del soggetto.

Se il piacere fosse uniforme si rischierebbe la noia e si cadrebbe davvero totalmente preda del male, privandosi della scelta attiva sul possibile, rinunciando a quella tensione tra appetizione e percezione che è il vero segno della bontà dell’uomo, della sua apertura formativa al possibile. Non dunque la passione, la confusione, la dissonanza, l’inquietudine sono il male bensì la noia, il cui contrario è la felicità. L’occupazione dell’animo, cioè la “determinazione a pensare qualcosa”, tende infatti verso la perfezione, che Leibniz chiama appunto “felicità mentale”<sup>viii</sup>. Vi sono invece “animi tiepidi”, gli inerti e i frivoli, incapaci di essere “attivi con la ragione” e che, di conseguenza, sono autenticamente infelici. Ma, aggiunge Leibniz, l’attenzione seria “nasce soltanto in coloro che Dio stesso sollecita; e

questa non possiamo procurarla a nessuno”<sup>ix</sup>. Così, anche per una sorta di teoria della predisposizione, è impossibile presentare l’arte dell’amore di Dio, cioè della felicità: bisogna soltanto imparare la natura dell’amore rifuggendo la noia attraverso l’esperienza e l’azione.

La noia si combatte dunque attraverso l’azione, con la tensione conoscitiva verso la felicità, che è bontà conforme alla saggezza, amore in quanto piacere per la felicità altrui, esperienza dell’armonia. “Cattivo” non è l’uomo catturato dagli “affetti” bensì colui che ne è privo, che non si “occupa” delle cose, che accetta la passività e vive in una carenza ontologica.

---

<sup>i</sup> E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Libro secondo, Torino, Einaudi, 1976, pp. 407-8

<sup>ii</sup> Si veda R. Bufalo, *Piacere e bellezza. Percorsi del sentire tra '700 e '800*, Rubbettino, Soveria Mandelli, 2001.

<sup>iii</sup> Si veda, per questa distinzione, A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, Paris, Michel, 1994

<sup>iv</sup> G.W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, in *Opere filosofiche*, Utet, Torino, p. 168.

<sup>v</sup> Ivi, p. 173.

<sup>vi</sup> Ivi, p. 174.

<sup>vii</sup> Ivi, p. 174.

<sup>viii</sup> Si veda la raccolta di scritti su questa tema, curata da C. Calabi, in “Pratica filosofica”, 4, 1993.

<sup>ix</sup> G.W. Leibniz, *Elementi di vera pietà ovvero sull'amore di Dio sopra ogni cosa*, in “Pratica filosofica”, 4, p. 54.