

## **Il gusto estetico: disposizione umana e principio di analisi della società**

Emanuela Colatosti

“La bellezza non è una qualità delle cose stesse: essa esiste soltanto nella mente che la contempla ed ogni mente percepisce una bellezza diversa”<sup>1</sup>. La celebre definizione di David Hume, il filosofo scozzese maestro dell’empirismo<sup>2</sup>, asserisce la possibilità di una varietà di giudizi di gusto ampia tanto quanto il numero di persone chiamato in causa a disputare sull’oggetto in questione. La preziosità della concezione humane della bellezza sta nel fatto che essa non sia una caratteristica *dell’oggetto*, bensì del *sentimento* che certi oggetti suscitano nell’osservatore. Da questa prospettiva di analisi del gusto, facoltà adibita a quell’attività naturalmente sociale che è l’apprezzamento – e di converso il disprezzo – di oggetti, la possibilità di un riconoscimento unanime della bellezza può essere spiegata unicamente a partire dall’abitudine, disposizione caratteristica dell’uomo molto simile all’istinto delle bestie sebbene, diversamente da quest’ultimo, non sia biologicamente determinata in una risposta predefinita ad uno stimolo, e risulti quindi ogni volta passibile di revisione e modifica. Tuttavia la possibilità della produzione di un apprezzamento che sia interamente personale su un oggetto è quanto di più lontano ci sia dal risultato dell’analisi sociale del gusto: ciò che si riscontra è, da un lato, una tendenza all’allineamento delle opinioni sul bello e, dall’altro, la pretesa che il giudizio singolare sia considerato vero per tutti da ciascun altro.

Immanuel Kant individua le condizioni di possibilità di una considerazione universalmente valida nella condivisione delle medesime facoltà conoscitive: un’intesa intersoggettiva su ciò che si intende “bello” risulta possibile perché tutti gli uomini sono dotati di intelletto e sensibilità. Ci si può chiedere, a ragione, per quale motivo

---

<sup>1</sup> D. Hume, *La regola del gusto* (a cura di G. Preti, Milano 2006), p. 59.

<sup>2</sup> Metodologia di ricerca della verità che considera la percezione sensibile il fondamento unico e necessario di ogni possibile conoscenza.

vengano chiamate in causa le facoltà conoscitive in un discorso che concerne l'apprezzamento di qualcosa e la statuizione della bellezza. Il riconoscimento ufficiale dell'Estetica, sia in quanto "scienza della conoscenza sensibile"<sup>3</sup> e in quanto filosofia dell'arte<sup>4</sup>, è un avvenimento relativamente più recente rispetto alle discipline morale e metafisica, tanto quanto la nascita delle "belle arti".

Se convenzionalmente si è portati a collocare nel Rinascimento italiano la coordinata temporale che segna l'avvio del connubio indistricabile tra arte e bellezza è perché in quei decenni si satura il compimento di un percorso, svelatosi come tale solo al traguardo. Proprio come il poeta non vorrebbe suggerire al fanciullo la frustrazione e la spossatezza che sopraggiungono con la coscienza del termine della giovane età e con la maturata disillusione che sbriciola ogni speranza di avvenire sereno<sup>5</sup>, allo stesso modo riflessione ed approfondimento possono darsi solo al termine di un'esperienza, che assume le fattezze della conoscenza nel momento in cui il soggetto sia in grado di tornare sui propri passi e descrivere l'intero processo.

Ciò che avvenne nel corso del XVI secolo fu il verificarsi delle condizioni di formazione dell'ambito artistico in autonomia dalla funzione simbolico-ornamentale che aveva rivestito nei secoli addietro. Lo sperimentalismo dell'Europa Moderna, tanto nel campo dell'arte quanto in quello scientifico, fu accompagnato da un'intensa e

---

<sup>3</sup> A.G. Baumgarten (1714-1762) è l'autore che ha formulato il termine del settore disciplinare operando un calco dalla lingua greca: significando *aisthesis* percezione, la nuova scienza avrebbe raccolto in un unico insieme la teoria della conoscenza, la psicologia e l'antropologia empiriche, la poetica e la retorica. Per quanto dotata di una sua autonomia, resta una scienza analoga alla logica, nel senso che deve ambire alla medesima perfezione (nel senso di "completezza ed esaustività") affinché si raggiunga la *verità estetica*: la *bellezza* altro non è che il raggiungimento della perfezione della conoscenza sensibile. In proposito cfr. D'Angelo – Franzini – Scaramuzza 2002, p. 108.

<sup>4</sup> Ch. Batteaux (1713-1780) ha inaugurato in filosofia il discorso sulle arti belle come possibile ambito di indagine filosofica cercando di rispondere alla domanda "cos'è un'opera d'arte?". La sua riflessione prende avvio dall'esigenza di semplificare e sistematizzare il discorso relativo alle belle arti, per chiarirne la posizione autonoma e il valore conoscitivo all'interno dell'intero campo culturale. Nella contemporaneità dovrà essere necessariamente accompagnata alla questione se un'opera d'arte possa permettersi di non essere bella, o di non avere un significato immediatamente fruibile dall'osservatore. In proposito cfr. D'Angelo – Franzini – Scaramuzza 2002, pp. 137-140.

<sup>5</sup> G. Leopardi, *Il sabato del villaggio*, vv. 51-53: "Godi fanciullo mio; stato soave, / Stagion lieta è cotesta. / Altro dirti non vo'" (a cura di F. Bandini, Milano 2007).

seria riflessione da parte degli intellettuali, che portò ad una continua ridefinizione del concetto di opera d'arte, di genio, di bellezza. In un certo senso si può affermare che il compimento del campo dell'arte è stato raggiunto storicamente con la formalizzazione del giudizio di gusto, sancita proprio dalla riflessione critica di Immanuel Kant.

Al di fuori di ogni categorizzazione accademica delle molteplici prospettive da cui è possibile affrontare l'argomento<sup>6</sup>, è interessante rilevare il legame fortissimo tra l'aspetto – per così dire – *culturale* del bello e dell'arte in quanto bella, da un lato, e l'aspetto – sempre per così dire – *epistemologico e cognitivo*; una connessione che attraversa la storia della filosofia, e che sarà euristicamente fondamentale per cercare di capire quali siano le ragioni che hanno portato la maggior parte dei filosofi a individuare nel riconoscimento della bellezza – tanto nell'arte più astratta come la poesia, quanto nella natura – una peculiare operazione conoscitiva. Un interrogativo di questo tipo ci porta necessariamente ad affrontare la questione secondo una metodologia che mutui non solo i vantaggi dell'empirismo humeano, ma anche del razionalismo di matrice leibniziana che, attraverso Baumgarten, aveva dato l'avvio alla riflessione sulla possibilità di un discorso oggettivo su quegli oggetti che sembrava non potessero essere considerati scientificamente: poiché esiste un discorso sul bello, facendo astrazione dall'oggetto a cui questo attributo viene riferito, è quasi d'obbligo affermare che sia quantomeno possibile un'intesa su ciò che è bello, e che l'apprezzamento passi nella forma di giudizi del tipo “x è bello”.

Il filosofo di Königsberg fu l'artefice di questo miracolo, avendo ridisegnato completamente le fattezze del soggetto conoscente: se prima di lui la discussione gnoseologica verteva sulla dignità delle fonti di conoscenza – sensibilità e intelletto – che potevano diacronicamente susseguirsi nell'organizzazione dell'esperienza, a seconda che si fosse data priorità ontologica all'una o all'altra, dopo di lui, avendole distinte secondo le funzioni svolte all'interno di un'unità di esperienza (rappresentazione) e avendole sintetizzate in un'unità soggettiva (io penso) produttore giudizi conoscitivi, l'attenzione è posta sulla tipologia di giudizio prodotta dall'incontro delle facoltà conoscitive. A questo punto un enunciato del tipo “x è bello” non potrà essere vittima del disprezzo per

---

<sup>6</sup> Estetica come teoria della sensibilità, come filosofia dell'arte, come teoria della bellezza, come filosofia dell'esperienza; in proposito, cfr. D'Angelo 2010.

l'inattendibilità scientifica<sup>7</sup>. Come anticipato da Hume, poiché siffatto giudizio si riferisce al sentimento di chi lo enuncia piuttosto che all'oggetto che lo causa, deve essere esito di una modalità "riflessiva" delle facoltà conoscitive, pertanto il giudizio di gusto non sarà *determinante* (l'oggetto della rappresentazione), bensì *riflettente*.

Dire "x è bello" significa, secondo la prospettiva kantiana, dare voce al peculiare sentimento generato dall'incontro armonico delle facoltà conoscitive (sensibilità e intelletto). Un enunciato di tal fatta avrebbe luogo solo quando il soggetto non sia affatto interessato all'esistenza dell'oggetto che ha stimolato il compiacimento, perché altrimenti sarebbe stata chiamata in causa la facoltà di desiderare (la volontà) che dovrebbe trovare soddisfacimento o dal punto di vista della sola sensibilità, come quando piace un cibo e non si farebbe altro che mangiarne, o dal punto di vista della utilità, come quando piace andare a scuola con profitto solo per averne poi un aumento della paghetta, o dal punto di vista della moralità, come quando si porta rispetto alla legge perché è giusto farlo e non per paura di una pena o per la speranza di un premio<sup>8</sup>. La particolare costituzione del giudizio "x è bello" suggerisce di avvicinarlo, per familiarità, ad un qualsiasi enunciato predicativo, per cui ad un oggetto si attribuisce una caratteristica che si è rilevata nell'esperienza. Si è detto che *bello* non è tanto l'oggetto, quanto il *sentimento* che l'incontro con un certo oggetto – o una certa rappresentazione di questo – produce su un osservatore disinteressato. Se, da un lato, risulta facilmente comprensibile come metabolicamente il disinteresse del soggetto per l'esistenza dell'oggetto bello proietti il giudizio di gusto verso una più vasta condivisione, non sarà altrettanto semplice spiegare come il bello sia "ciò che piace universalmente senza concetto"<sup>9</sup>. La connotazione riflessiva del giudizio di gusto porta ad escludere la natura logica dell'universalità pretesa. È lecito chiedersi su quali basi si possa presupporre universalità quando ad essere giudicato non è propriamente un oggetto, bensì un sentimento. Sarà la possibilità – da parte del parlante – di condivisione con l'altro da sé di un siffatto enunciato, e la possibilità che ha il destinatario di comprendere esattamente a cosa si sta riferendo l'altro polo dell'incontro, a fornire

---

<sup>7</sup> La "scienza della conoscenza sensibile" non è perfettibile per natura, in quanto trova la sua determinazione esaustiva in rappresentazioni chiare sì, ma confuse. (cfr. nota 3).

<sup>8</sup> I. Kant, *Critica del giudizio* (a cura di M. Marassi, Milano 2004), pp. 75-91.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 111.

quella giustificazione ricercata per attribuire universalità al giudizio di gusto, la quale si connota *intersoggettivamente* piuttosto che oggettivamente per la mancata determinazione dell'oggetto della rappresentazione<sup>10</sup>. Quest'ultima viene a mancare in quanto le facoltà conoscitive, se stimolate da certi oggetti, si incontrano senza la mediazione di uno schema ben preciso, ma in un libero gioco, non producendo conoscenza ma sentimento, basato sull'esistenza di un *sensu comune* che, non altra cosa dal pregiudizio o dal pensiero semplice, è inteso come quel *buon senso* che necessariamente accomuna<sup>11</sup>. La caratteristica più peculiare del bello, in quanto sentimento di piacere avvertito dal soggetto – le cui facoltà conoscitive invece che essere proiettate in una conoscenza oggettivante si ripiegano e si riflettono su se stesse – è una certa finalità ascritta all'oggetto osservato, il quale sembra implorare dal soggetto la caratterizzazione della bellezza, “forma della finalità di un oggetto in quanto essa vi viene percepita senza rappresentazione di un fine”<sup>12</sup>. Kant riesce a superare l'arbitrarietà dei giudizi, mutuata dall'abitudine come dispositivo di conoscenza cara alla tradizione empirista, attraverso la derivazione dei giudizi (conoscitivi, morali o riflettenti) dalle funzioni organizzative dell'esperienza che tutti gli uomini condividono e che operano allo stesso modo per ciascuno.

Ascrivibile tanto alle opere d'arte quanto agli oggetti della natura, la teoria della bellezza formulata dal filosofo di Königsberg è catalogabile come *formale*, in quanto non prende in considerazione gli elementi dell'insieme delle cose belle, ma tutto l'insieme, cercando di individuare quali siano i presupposti che spingono gli individui di una società a considerare belli certi oggetti e non altri. Questa teoria della bellezza ha fatto scuola per quanto riguarda la critica d'arte, tanto che gran parte dei benpensanti spiegano le divergenze di opinione all'intromissione di ragioni non propriamente pertinenti alla formazione del giudizio estetico. Dunque, se un individuo non apprezza un'opera d'arte esposta in un museo non è a causa di quella assoluta individualità dell'opinione mutuata dalla soggettività del sentimento, ma del fallimento dell'esercizio del giudizio di gusto. Affinché si possa meglio comprendere il legame tra l'opinione legittima sul bello artistico da un lato, che comporta l'istituzione del

---

<sup>10</sup> *Idem*, pp. 97-105.

<sup>11</sup> *Idem*, pp. 149- 159.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 147.

museo come luogo simbolico adibito all'esibizione dei capolavori, e la teoria formale del bello, dall'altro, sarà necessario volgere un attimo lo sguardo a quell'approccio estetico già denominato sinteticamente "filosofia dell'arte".

Esso ha verosimilmente origine dalla riflessione hegeliana sull'ontogenesi dell'arte, considerata dal filosofo di Jena un prodotto di uno dei bisogni dell'Uomo: egli sente il bisogno di "raddoppiare la propria coscienza"<sup>13</sup> ponendo in una forma sensibile ciò che egli è spiritualmente, proprio come l'adolescente – dilaniato dai travagli emotivi tipici dell'età di mezzo – trascrive nervosamente le proprie emozioni sul suo diario, con tutti i limiti che questa traduzione comporta<sup>14</sup>. La metafora che ricollega gli stadi della crescita dell'individuo con quelli della storia della società, suggerisce un ruolo chiave dell'arte che, per Hegel, è una delle possibili vie d'accesso a quell'approfondimento del sé, fondamentale prima di un incontro con l'altro, che non sia ridotto ad una negazione o un rifiuto. Il legame tra la bellezza e l'opera d'arte rimane vivo, secondo la teorizzazione hegeliana, solo all'interno dell'arte classica<sup>15</sup>. Essendo, però, l'arte un contenuto spirituale *incastrato* in una forma sensibile, risulta chiaro che il riconoscimento dell'artisticità non è un fatto immediato: se per Kant il giudizio estetico era foriero di un sentimento che trova espressione immediata nell'aggettivo – assolutamente riduttivo – bello, per Hegel l'arte è una forma di espressione della tradizione e della cultura di un popolo, ragion per cui il gusto risulta una facoltà conoscitiva a tutti gli effetti<sup>16</sup>. Nelle *Lezioni di estetica* viene descritta a grandi linee la fenomenologia della conoscenza di un qualsivoglia oggetto: bisogna prima "strappare un oggetto dal vasto regno della rappresentazione" per poi "separarlo da altri campi per fare più dappresso la sua conoscenza"<sup>17</sup>. Che poi è la difficile operazione richiesta al fruitore intento ad ammirare, per esempio, una pala d'altare del XIII secolo trapiantata in un museo: la

---

<sup>13</sup> Hegel 2011, p. 15.

<sup>14</sup> Hegel 2011, p. 29: "Quando un uomo può comporre una poesia su una propria passione, vuol dire che quella passione non è più così pericolosa per lui. Infatti attraverso il rendere oggettivo l'interno viene fuori, e si colloca dinanzi all'uomo, esteriormente".

<sup>15</sup> Hegel 2011, pp. 114-115: "Il bello è dapprima ricerca, poi è compiuto, indi procede oltre la compiutezza... Questa compiutezza si realizza nel classico".

<sup>16</sup> Hegel 2011, pp. 6-10.

<sup>17</sup> Hegel 2011, p. 3.

decontestualizzazione di un oggetto, snidato dal suo ruolo naturale all'interno della funzione liturgica, affinché sia contemplato e compreso in un'intenzionalità che, la maggior parte delle volte, non è quella che ne ha permesso la creazione. Se si considera, inoltre, che il museo, in quanto luogo di esposizione di "ciò che è riconosciuto come artisticamente valido", nasce alla fine del XIX secolo, quando si consuma la costituzione del campo dell'arte in tutta la sua autonomia, si può desumere la formalizzazione di un certo modo di recepire e di apprezzare l'opera d'arte da parte del pubblico.

Si può considerare chiuso e maturo il campo dell'arte grazie ad una duplice formalizzazione: da un lato, quella del giudizio di apprezzamento dell'opera come indicato dalla teoria kantiana e, dall'altro lato, quella del riconoscimento di un certo modo di rapportarsi all'oggetto considerato arte come statuito dal pensiero hegeliano. Entrambe le teorie si fondano sulla possibilità di una comunicazione e di una condivisione intersoggettiva del giudizio estetico, che ha la sua ragion d'essere nella formazione del pubblico, riunito nella *presupposta* uguaglianza delle condizioni alla base della *riflessione*, disposizione introspettiva necessaria per l'attribuzione del riconoscimento dell'artisticità o della bellezza, o anche dell'apprezzamento in generale, in quanto sembrano essere l'approfondimento e la padronanza del sé a rendere possibile una teoria generale del gusto.

Ad un'onesta disamina del reale, l'uguaglianza delle condizioni a fondamento della possibilità del giudizio di gusto risulta presupposta: anche osservando solo disattentamente la società si vede che esistono una quantità sterminata di differenze di gusto. Tant'è che Bourdieu, ne *La distinzione*, ha deciso di farne il punto di partenza per la spiegazione delle differenze in seno alla realtà sociale<sup>18</sup>. Se la disposizione alla riflessione – connotata come approfondimento del sé – è necessaria affinché qualcosa sia *socialmente* riconosciuto come arte, bisogna capire quali siano le condizioni materiali che consentono ad un soggetto di ripiegarsi su se stesso per conoscersi, in modo da poter così riconoscere tanto nel contenuto quanto nella forma dell'opera d'arte l'intenzione del genio che l'ha prodotta. Secondo il sociologo è una capacità possibilmente appartenente all'umanità tutta, ma realmente esercitata solamente dalla cosiddetta "nobiltà culturale". Se quel riconoscimento della "forma della finalità... percepita senza

---

<sup>18</sup> Bourdieu 1983, p. 3.

rappresentazione di un fine”<sup>19</sup>, da un lato, non è troppo distante dal riconoscimento nell’oggetto della propria coscienza raddoppiata, dall’altro, la validità delle teorie estetiche risulta irrimediabilmente circoscritta, essendo l’elaborazione metafisica di un atteggiamento pratico che è molto lontano dall’essere concretamente universale. La presupposizione metafisica dell’universalità delle condizioni di possibilità di accesso ad una retta fruizione dell’arte è frutto della rimozione e della negazione di ciò che consente alla nobiltà culturale di esercitare la propria competenza.

Bourdieu ravvisa nel capitale scolastico<sup>20</sup> (insieme ad un certo capitale economico e alle variabili secondarie quali età, genere e determinazione geografica<sup>21</sup>) trasfigurato e naturalizzato in talento ed abilità la ragione delle differenze. Il differente grado di confidenza che un attore sociale ha con una certa classe di oggetti – dove per oggetti si può intendere prodotti dell’arte, beni di consumo o contesti – è in alto grado determinato dalle condizioni sociali: un pastore della Patagonia avrà più difficoltà di un esponente della media imprenditoria di Buenos Aires a destreggiarsi e ad ambientarsi in una cena in un ristorante pentastellato; un insegnante residente ai Parioli avrà più difficoltà di un “autoctono” ad esercitare la sua professione in un istituto tecnico nella periferia romana. Come diceva anche Marx, sono le condizioni socio-economiche di sviluppo a produrre il soggetto, per cui sarà il capitale economico a permettere ad ogni attore sociale l’accesso a determinati beni di consumo e, di conseguenza, a fornire familiarità e competenza<sup>22</sup>. C’è da dire che se Bourdieu deve a

---

<sup>19</sup> Cfr. nota 12.

<sup>20</sup> Il lascito marxiano del termine capitale sta ad indicare l’ereditarietà, la cumulabilità e l’investibilità del patrimonio scolastico e della competenza culturale da parte di un qualsiasi attore sociale (p. es. Bourdieu 1983, p. 83: “La competenza specifica... dipende dalle possibilità offerte dai differenti mercati, familiare, scolare o professionale, *in modo inseparabile dalla sua accumulazione, dalla sua utilizzazione e dalla sua valorizzazione*, cioè nella misura in cui favoriscono l’acquisizione di questa competenza prospettandole o assicurandole dei profitti, che rappresentano altrettante conferme ed altrettante spinte a nuovi investimenti”.

<sup>21</sup> Bourdieu 1983, pp. 99-111.

<sup>22</sup> È sostanzialmente vero che nella descrizione della società che Marx dà nei *Grundrisse* e ne *Il Capitale* esiste un unico soggetto impersonale, *Das Kapital*, che svuota di senso, significato ed importanza chiunque e qualunque cosa contribuisca alla sua riproduzione, in quanto non sufficiente a spiegare le singole differenze di gusto che sono legate alla possibilità di utilizzo di un determinato bene di consumo; l’aggiunta del capitale scolastico come operatore volto ad arricchire il semplicistico



Marx la teoria per cui si danno soggettività determinate solo a partire dalla struttura socio-economica, risulta chiaro che per il sociologo francese rimane un riferimento ideale ed astratto. Inoltre, egli aggiunge il capitale scolastico come operatore volto ad arricchire e a precisare l'impianto di analisi marxiano. Negli esempi sopraccitati, però, leggendo tra le righe, si sottintende il fattore temporale come variabile imprescindibile per l'apprendimento di una pratica e la familiarizzazione con essa che la rende, all'occhio dell'osservatore, un automatismo naturale: conformarsi al galateo di un evento mondano dell'alta borghesia, oppure trovare un canale di comunicazione che sappia ovviare tanto agli scarti generazionali quanto alla distanza culturale significa rendere esplicitamente abitudinario un contesto che può essere straordinario. Nell'analisi sociale operata da Bourdieu questo fattore viene denominato *traiettoria sociale*<sup>23</sup>, variabile che, oltre a descrivere la biografia dell'individuo, rende ragione delle sue reticenze o le sue propensioni a rivestire un certo ruolo in un contesto sociale, che è insieme fiducia e coscienza delle proprie possibilità di riuscita o di successo. Da questo punto di vista, il ceto medio è quel *topos* quasi mitologico della società su cui gli scienziati sociali si sono arrovelati maggiormente, in quanto racchiude in una vaghezza classificatoria attori provenienti da condizioni socio-economiche molto diverse, dal figlio di operai al figlio di imprenditori in disgrazia i quali, pur condividendo lo stesso capitale economico e scolastico, hanno esperienze biografiche eterogenee che spiegherebbero le modalità differenti di padroneggiare la competenza estetica.

Sebbene il quadro sia completo sul lato delle condizioni di produzione delle differenze, non risulta allo stesso modo giustificata la realtà dell'assoluta soggettività e personalità degli stili di vita, che non può essere ridotta ad epifenomeno della necessità della struttura: gli attori sociali *vivono* in piena libertà l'esperienza dell'apprezzamento, e questo dato va riportato in un'indagine sociologica che possa dirsi completa<sup>24</sup>. A mediare tra l'oggettività delle condizioni e la soggettività degli stili di vita, Bourdieu inserisce il medium epistemologico degli *habitus*, "sistemi di disposizioni durature e trasmissibili, strutture strutturate predisposte a funzionare come strutture strutturanti, cioè in quanto principi generatori e organizzatori

---

impianto marxiano è fondamentale per dare ragione di familiarità e competenza nella scelta e nella retta fruizione dell'oggetto. Cfr. Finelli 2014.

<sup>23</sup> Bourdieu 1983, pp. 111-116.

<sup>24</sup> Bourdieu 1983, pp. 129-130.

di pratiche e rappresentazioni che possono essere oggettivamente adattate al loro scopo senza produrre la posizione cosciente di fini e la padronanza esplicita delle operazioni necessarie per raggiungerli, oggettivamente «regolate» e «regolari» senza essere affatto prodotte dall'obbedienza a regole e, essendo tutto questo, collettivamente orchestrate senza essere il prodotte dall'azione organizzatrice di un direttore d'orchestra<sup>25</sup>.

Ad un primo sguardo, la lunga ed articolata definizione di *habitus* risulta un ardito gioco di parole volto a mascherare un circolo vizioso: un dispositivo, che si attiva per rispondere ad uno stimolo determinato, che *sembra solo* trascendere la mera esecuzione di una pratica. Tuttavia una *disposizione* è legata alla possibilità o meno di realizzazione: descrivere un bicchiere di vetro come *fragile* significa indicarne la predisposizione alla rottura nel caso in cui si verifichino certe condizioni al contorno (es. deve cadere da una certa altezza, deve essere soggetto a determinate forze, si deve formare un preciso angolo di incidenza tra il corpo, la traiettoria e il punto di arrivo), ma non l'ineluttabilità della sua rottura. Allo stesso modo, dire che un individuo sia *amabile* non significa che espliciti sempre questa sua caratteristica peculiare, o che un tipo *irascibile* sia sempre in conflitto con il mondo<sup>26</sup>. A partire da questi spunti si può capire meglio il difficile equilibrio che una precisa descrizione della società debba sostenere: un attore sociale è inevitabilmente determinato dalle condizioni materiali in cui si trova a nascere, ad avere una formazione, e dalle relazioni sociali che influenzano la sua personalità; è inevitabilmente condizionato dalla sua personale biografia, che determina persino i gusti volgarmente considerati più intimi, come la scelta del partner (“l'amore è anche un modo di amare in un altro il proprio destino e di sentirsi amato nel proprio destino”<sup>27</sup>); ma come il bicchiere non sempre realizza la propria *fragilità*, allo stesso modo l'attore sociale, quando si verificano alcune condizioni, ha la piena possibilità di non accettare l'eredità economica e culturale che lo ha generato<sup>28</sup>.

Ridisegnate le possibilità di libera espressione della propria personalità all'interno della struttura sociale, ciò che rimane è la ricerca di una ragione dell'improprietà di certe teorie estetiche qualora

---

<sup>25</sup> Bourdieu 2005, p. 84.

<sup>26</sup> Per approfondire l'argomento dei *disposizionali* cfr. Ryle 1951; Goodman 1985.

<sup>27</sup> Bourdieu 2005, p. 250.

<sup>28</sup> Bourdieu 1983, p. 157.

avanzassero la pretesa di universalità. Un attore sociale che vive nella penuria e nella necessità, per quanto sia ormai universalizzato l'accesso all'istruzione minima, difficilmente sarà riuscito ad incorporare la disposizione indispensabile per l'apprezzamento estetico dell'arte<sup>29</sup>. L'*astrazione* è quella capacità che permette di scindere tra forma e contenuto di un'opera d'arte per poter ragionare su entrambi i fronti; è una capacità di cui solo la sedimentazione e il raffinamento della disposizione scolastica riesce a dar ragione. Bourdieu sposa la tesi di E. Panowski (1892-1968) per cui l'opera d'arte richiede di essere percepita immediatamente con un'intenzione estetica, che è anzitutto *senza interesse* nel senso kantiano del termine, perché è una capacità di cui si deve socialmente fare sfoggio nel modo più naturale possibile, aborrendo ogni forma di artificiosità<sup>30</sup>. È la disposizione all'"interesse per il *disinteresse*" ad essere il vero fattore di distinzione sociale, attraverso cui il sociologo può scoprire le linee divisorie che intralciano l'utopia dell'integrazione sociale. Si dà apprezzamento estetico solo qualora la "gente comune" riesca ad identificarsi con un possibile contenuto etico o con il messaggio sociale dell'opera; ma il progressivo lavoro sulla forma dell'opera da parte degli artisti (a partire dalla fine del XIX secolo) intralcia ogni tentativo di comprensione da parte del grande pubblico, che avviene solo quando riesca, in qualche misura, a indentificarsi con la rappresentazione; ma il tentativo di individuare la funzione dell'opera fallisce miseramente proprio perché l'artista ha scientemente operato una selezione del fruitore.

Resta, tuttavia, un bisogno da parte delle classi subalterne di capire l'eccesso di forma dell'opera d'arte, che suggerisce al sociologo un implicito riconoscimento di validità. C'è da chiedersi da cosa derivi questa legittimazione – o riconoscimento – da parte degli esclusi. È chiaro che gli schemi interpretativi – quelli utilizzati da chi non possiede la competenza specifica nell'apprezzamento estetico – siano mutuati dall'esperienza quotidiana, ed è ormai chiaro che risulti per l'attore sociale molto difficile, se non impossibile, fare astrazione da ciò che non può essere consapevolmente determinato per concentrarsi sulla possibile funzione espressiva dell'opera d'arte. Se si

---

<sup>29</sup> Bourdieu 1983, pp. 146-148.

<sup>30</sup> Bourdieu 1983, pp. 29-30: "È proprio come se l'estetica popolare si fondasse sull'affermazione della continuità tra arte e vita, che implica la subordinazione della forma alla funzione o, se preferiamo, sul rifiuto di quel rifiuto che costituisce il principio stesso dell'estetica colta"; cfr. Panowsky 1955.

fa riferimento alla struttura genetica del campo dell'arte, si scopre come l'acquisizione di una competenza specificamente estetica sia il frutto dell'affermazione di una forma di vita specifica, quella della "nobiltà culturale", in contrapposizione tanto con quella delle classi subalterne quanto con quella della piccola e media borghesia, dove la negazione e la rimozione del tempo di apprendimento di una pratica comporta la cristallizzazione di quest'ultima in oggetto di contesa volta al monopolio del criterio<sup>31</sup>.

Il gusto è quindi sì una disposizione all'apprezzamento, un senso estetico che tutti gli uomini posseggono, ma è socialmente un fattore inequivocabile di distinzione. Lo possiamo considerare, a ragione, sia come uno dei possibili principi di analisi della società, sia come una forza agente all'interno di questa. L'espressione di una preferenza, infatti, comporta la negazione e la repulsione per il suo opposto, ed è quindi affermazione del sé rispetto all'altro da sé, nel volontario ma implicito tentativo di far valere come legittima la propria convinzione. Ritorna, in una forma molto diversa, una delle peculiarità che Kant aveva riscontrato nel giudizio di gusto: la legittima pretesa di un sentimento solo soggettivo di valere universalmente, una pretesa basata tutta sulla sua comunicabilità che implica una supposta possibilità di comprensione. Fuoriuscendo dall'inguaribile ottimismo illuminista che pervade gli scritti kantiani, Bourdieu circoscrive il raggio d'azione della comprensione intersoggettiva completando, e al tempo stesso limitando, il quadro dell'universale disposizione all'apprezzamento col disincanto delle condizioni materiali. In questo modo il discorso ha compiuto uno slittamento dal confronto teorico tra esperti sulle condizioni di produzione di un giudizio di gusto in generale all'agone sociale per il monopolio del *buon gusto*: la tensione per il riconoscimento valica i limiti dell'opera d'arte e del giudizio estetico per raggiungere l'ambito della vita propria, in cui tanto l'artista quanto la nobiltà culturale negano e sbeffeggiano la serietà con cui i dominati riempiono il giudizio prodotto dall'esercizio del gusto.

“È ovvio che... le strategie che mirano a trasformare... le differenze oggettive in distinzioni elettive... sono di fatto riservate ai membri della classe dominante e persino solo all'altissima borghesia; oppure a quegli inventori e professionisti della «stilizzazione degli

---

<sup>31</sup> Bourdieu 1983, pp. 63-81.

stili di vita» che sono gli artisti, gli unici in grado di fare della loro arte di vivere una delle belle arti»<sup>32</sup>.

A subire maggiormente gli effetti della classificazione, che trova ragione nella tensione al riconoscimento tra le compagini sociali, sarà quella parte della piccola borghesia, costituita prevalentemente dagli insegnanti di scuola primaria e secondaria, perché, più vicina alla classe dominante per quanto riguarda l'incorporazione della postura scolastica, desidera disperatamente distinguersi dalle classi meno abbienti (sia economicamente che culturalmente) che apprezzano solo sottoprodotti dell'arte. Di rimando, la classe dominante opera un progressivo raffinamento e una successiva complicazione degli stili di vita, alzando così l'asticella che sancisce la legittimazione del corretto esercizio della pratica di giudizio<sup>33</sup>.

L'*habitus*, sistema di disposizioni di cui l'esercizio del gusto è solo una delle possibili specificazioni, è stato finora trattato come "struttura strutturante", in quanto possibile origine dell'attività classificatoria degli attori sociali; bisognerà quindi dar ragione anche della controparte che funziona come una "struttura strutturata". Come esiste un'abilità divisoria in classi logiche perché il principio orientante la capacità dirimente è il prodotto dell'incorporazione di una struttura già esistente, così la capacità dell'attore sociale di riconoscere le divisioni sociali può darsi solo perché delle differenze esistono. Riunendo possibilmente in un unico principio generatore tanto la necessità delle condizioni quanto la libera soggettività di uno stile di vita esprimendosi nel mondo di vita, l'*habitus* risulta un artificio teorico euristicamente fondamentale per portare alla luce le ragioni di alcune strategie sociali<sup>34</sup>: se da un lato la comprensione di un contesto è sempre anche una presa di posizione sul contesto è perché l'ordine esperito è inculcato nel corpo dell'attore sociale, prima esposto e poi disposto alle differenze. A questo punto il gusto, come il suo esercizio, assume l'importante ruolo di rivelatore insostituibile della stratificazione all'interno di società complesse; il ruolo di vocabolario in grado di tradurre la comprensione della ragione dei differenti giudizi estetici in differenze classificatorie sul piano

---

<sup>32</sup> Bourdieu 1983, p. 55.

<sup>33</sup> Per ciò che concerne i dettagli dell'analisi del gusto piccolo-borghese cfr. Bourdieu 1983, pp. 329-381.

<sup>34</sup> Bourdieu 2005, p. 84: "Vale forse anzitutto per i falsi problemi e le false soluzioni che elimina, le questioni che permette di porre meglio o di risolvere, le difficoltà propriamente scientifiche che fa sorgere".

simbolico dell'esercizio del potere<sup>35</sup>. Una volta individuata un'armonica corrispondenza tra la raffinata capacità di esercitare il giudizio di gusto sulla totalità degli oggetti dell'arte e un certo capitale culturale ereditato o acquisito – e, d'altro canto, tra una certa penuria o insufficienza di capitale scolastico e l'impossibilità di valutare un'opera d'arte secondo la forma – è possibile ricollegarla all'intera sfera dei consumi, distinguendo tra *gusti di lusso* e *gusti del necessario*. Trovando la loro origine nelle condizioni di esistenza che sottostanno alla formazione di ogni individuo, la necessità e la libertà – possibilmente da leggersi come i due lati della medaglia, condizioni determinanti e soggettività degli stili di vita, che si oppongono analiticamente tanto quanto interagiscono dialetticamente nell'*habitus* – vanno contestualizzate e concretizzate all'interno dello spazio sociale. Gli attori caratterizzati da basso capitale culturale, basso capitale economico, traiettoria sociale stabile ai limiti dell'immobilismo, in quanto sono lontanissimi da ogni possibilità di scelta, avranno sviluppato un gusto per il necessario<sup>36</sup>, in quanto sogni e desideri coincidono coi bisogni da soddisfare. Dove non c'è possibilità di scelta, non c'è stata neanche riflessione sull'assenza di questa possibilità: dunque questa tipologia di attori non è in malafede, non sceglie di apprezzare una cosa piuttosto che un'altra perché è consapevole del suo stato di necessità, ma piuttosto apprezza e sceglie ciò che può scegliere, relegando nella sfera onirica ciò che è materialmente inaccessibile e determinando ineluttabilmente il suo destino. In questo modo, persino la speranza, intesa sia come stato cognitivo sia come sentimento, di ottenere un bene o di conseguire un obiettivo maggiormente desiderabile risulta essere legata alle probabilità di realizzazione; la conseguenza più immediata di questa percezione della vita è la tendenza a non sacrificare il prima in ragione di un poi, che in altre parole significa investire unicamente sul presente e mai sul futuro, abbracciando quindi il *carpe diem* oraziano e deprezzando persino ogni favola consolatrice di aldilà idilliaco. In un contesto pervaso da funzionalità, ad annegare nell'eterno presente di chi non si attende nulla dall'avvenire è la forma di qualsiasi cosa, che indica la possibilità di impiegare un oggetto o una pratica al di là della mera strumentalità del qui ed ora. Ovviamente il gusto della "classe media" risulta più difficile da analizzare sociologicamente.

---

<sup>35</sup> Bourdieu 1983, p. 181.

<sup>36</sup> Bourdieu 1983, pp. 383-404.

Composta da insegnanti, liberi professionisti ed impiegati statali, si registrano sfumature diverse di capitale culturale ed economico ed altrettanto variegate sovrapposizioni di libertà e necessità a determinare il gusto. La completezza dell'indagine bourdesiana sulla determinazione delle ragioni alla base della differenziazione dei gusti in una società complessa è data dalla reintegrazione del corpo nell'ordine dei motivi che spiegano l'apprezzamento come pratica di vita. Dove la forza del corpo è necessaria ad una funzionalità ottimale della professione, gli oggetti – e le rappresentazioni di essi – sono compresi dagli attori sociali sotto lo schema della strumentalità. Nella classe media il corpo degli attori sociali porta con sé una categorizzazione che va al di là della potenza fisica per sfociare nell'immagine e nella forma compresa dal sé o dall'altro, comportando una maggior cura per l'apparenza che viene investita di giudizio positivo o negativo a seconda dei casi. Essendo il corpo il primo biglietto da visita che accompagna una qualsivoglia competenza appresa, risulterà anche il bacino di giacenza dell'investitura simbolica e culturale. Sfatata l'immagine mitica ereditata dall'individualismo economico, che considera l'attore sociale come un acquirente astratto di servizi ed ogni merce come possibilmente acquisibile da chiunque abbia sufficiente capitale economico per possederla, la sfera degli interessi in materia di sport, arredamento, passatempo, risulta plasmata dalle condizioni di sviluppo della soggettività<sup>37</sup>. Consideriamo un esempio: il figlio di un insegnante di scuola secondaria, che possiede maggior capitale culturale del figlio di un piccolo commerciante ma minore capitale economico rispetto al secondo, supponendo una traiettoria sociale in ascensione per entrambi, sarà verosimilmente più propenso ad investire il proprio capitale economico in un abbonamento ad un circolo di teatro sperimentale dove invece il secondo più verosimilmente lo impiegherà nell'abbonamento allo stadio di calcio.

L'attestazione dell'esistenza di relazioni tra attori sociali, relazioni date dalla corsa all'accaparramento del riconoscimento, non deve soffrire né di contingenza o fatalismo, né di immobilismo strutturale: al fine di evitare questi due eccessi Bourdieu propone una doppia oggettivazione<sup>38</sup>, dove per oggettivazione si intende la determinazione scientifica di un oggetto: una data dall'individuazione

---

<sup>37</sup> Bourdieu 1983, pp. 190-192.

<sup>38</sup> Bourdieu 1983, pp. 173-174.

della percezione che gli attori sociali hanno del loro posto nel mondo, e l'altra data dalla riflessione sulla distanza che separa osservatore e partecipatore. È in questo secondo lato dell'oggettivazione che si porta a coscienza la disposizione dell'*habitus* scientifico, una specificazione particolare della postura scolastica data da chi ha incorporato la medesima fattispecie di capitale che, insieme alle altre variabili sociologiche, costituisce le differenze precipue nei giudizi di gusto. Quindi le classi sociali in quanto gerarchie, con la varietà di apprezzamenti caratteristici della propria tipologia, non devono essere considerate separatamente dalle classi in quanto principio di gerarchizzazione, perché è in quest'ultima modalità che vengono risultano prodotto delle interazioni sociali, dal momento che le proprietà di una classe sono state le poste in gioco di una determinata compagine sociale: la scalata sociale da parte di qualsivoglia individuo può dirsi avvenuta solo quando egli eredita in modo immediato e naturali i frutti delle faticose conquiste e dissimulazioni dei suoi avi. La realtà delle classi risulta quindi dedotta scientificamente da un unico principio, quello del gusto, che ha come principio di determinazione il medesimo che consente al sociologo di ricostruire la gerarchia sociale: "I gusti obbediscono pertanto ad una specie di legge di Engel generalizzata: ad ogni livello della distribuzione, quello che è raro e costituisce un lusso od una fantasia assurda per coloro che occupano un livello inferiore, diventa banale ed ordinario, e si ritrova relegato in ciò che è scontato, grazie alla comparsa di nuovi consumi più rari e distintivi; e questo, ancora una volta, a prescindere da qualsiasi ricerca intenzionale della rarità distintiva e della distinzione"<sup>39</sup>.

Poiché gli strati sociali intermedi hanno il carattere distintivo in ciò che rimane del fallito tentativo di dissimulare la mancanza di disinteresse, trasformandolo così in artificio, bisogna chiedersi quale sia la posta in gioco di chi non dissimula ma padroneggia tanto l'arte quanto l'arte di vivere, essendo in grado di trasformare la propria vita in arte. Il focus dell'indagine, a questo punto, si rivolge sulla scelta che una classe, o una frazione di classe, opera sugli intellettuali. Secondo Bourdieu tale scelta sarebbe indirizzata dall'intento non esplicito di conservazione del proprio luogo sociale, dando ragione della predilezione di una determinata compagine sociale per quelle produzioni artistiche che rispondono e rispecchiano i personalissimi

---

<sup>39</sup> Bourdieu 1983, pp. 255.



gusti che caratterizzano il proprio stile di vita. Se la frazione dominante della classe dominante ha dalla sua un cospicuo capitale culturale, altrettanto ingente economico, ed una traiettoria sociale pressoché stabile ed invariata nelle generazioni, essa è sociologicamente collocata in perfetta antitesi a quella classe che si è visto avere ed esercitare un gusto per il necessario. L'apoteosi ed il tripudio della forma, in opposizione al dominio della funzionalità, lo si riscontra in chi non ha nulla da ottenere perché la società gli ha già tributato il suo riconoscimento. Gli *aristoi*, i “migliori”, possono permettersi di scegliere di apprezzare qualsiasi prodotto dell'arte, o di disprezzare un pubblico ossequio (esemplare a riguardo fu il rifiuto del premio Nobel da parte di Sartre), mentre il piccolo-borghese non può voler giudicare positivamente un'opera d'arte volta al vilipendio della propria posizione sociale. Inevitabile è, a questo punto, lo slittamento dalla tensione per il riconoscimento alla lotta per il potere politico, che serpeggia e si incanala per tutto il tessuto sociale tramite la via del gusto.

Risulta più chiaro, a questo punto, il limite di validità della prima parte della *Critica del giudizio* kantiana. La formalizzazione del bello, in tutti e quattro i momenti: – come 1) disinteressato, come privo di concetto ma apprezzabile 2) universalmente e 4) necessariamente, come 3) dotato di un fine ma indeterminabile – trova la sua ragione nella chiusura del campo dell'arte, ma anche nella cristallizzazione di un certo modo di vivere l'arte da parte della classe dominante che, arroccata nella struttura determinate del proprio *habitus*, non può fare a meno di giocare dove altri dimostrano pedanteria, di non scegliere dove altri dovrebbero scegliere.

#### Bibliografia

- Bourdieu 1983: P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna 1983.
- Bourdieu 1998: P. Bourdieu, *Meditazioni pascaliane*, Milano 1998
- Bourdieu 2005: P. Bourdieu, *Senso pratico*, Roma 2005
- D'Angelo 2010: P. D'Angelo, *Tre modi (più uno) di intendere l'estetica*, «Aesthetica preprint suppl» 25 (2010), pp. 25-49
- D'Angelo – Franzini – Scamuzza 2002: P. D'Angelo, Elio Franzini, Gabriele Scamuzza, *Estetica*, Milano 2002

- Finelli 2014: R. Finelli, *Un parricidio compiuto*, Milano 2014
- Goodman 1985: N. Goodman, *Fatti, ipotesi e previsioni*, Bari 1985
- Hegel 2011: G.W.F. Hegel, *Lezioni di estetica. Corso del 2011. Nella trascrizione di H.G. Hotho* (a cura di P. D'Angelo), Roma – Bari 2011
- Hume, 2006: D. Hume, *La regola del gusto* (ed. G. Preti), Milano 2006
- Panowsky 1955: E. Panowsky, *Meaning in the Visual Art*, New York 1955
- Panowsky 1986: E. Panowsky, *Architettura gotica e filosofia scolastica*, Napoli, 1986
- Ryle 1951: G. Ryle, 1951 *The Concept of Mind*, Wartford 1951