

WILLIAM HAZLITT E LA VIOLENZA DEL PENSIERO

Silvia Panizza

In this paper I review the abstract view of the concept of destruction as it is found in the writings of William Hazlitt—namely, abstraction as destruction. By looking at the three areas in which Hazlitt was mostly interested—art, philosophy and criticism (mainly literary), I present an overview of the problem. In the first part, I treat the pars destruens of Hazlitt’s notion of abstraction, as a negative though human tendency to look away from truth; in the second part, by contrast, I try to demonstrate that Hazlitt’s interest really lay in suggesting a pars construens that would help regain a more truthful as well as joyful worldview: through attention to concrete and particular experience.

0. Introduzione

William Hazlitt è stato descritto come “the most restless of the English Romantics, the most dangerous [...] and in one sense the most shocking”.¹ Uomo di violente passioni, meglio conosciuto per lo scandalo sollevato da una disavventura amorosa che raccontò in dettaglio nel romanzo *Liber Amoris*, odiato dalla maggioranza dei suoi contemporanei, in quanto capace nelle sue recensioni di sferrare attacchi precisi, puntuali, spietati. Amico di S. T. Coleridge e William Wordsworth, non risparmiò aspre critiche ai due poeti quando il loro voltafaccia politico lo lasciò deluso, provocando una profonda ostilità in Wordsworth, il quale scrisse a Robert Haydon la celebre ingiunzione: “the miscreant Hazlitt continues, I have heard, his abuse of Coleridge, Southey and myself, in the *Examiner*. I hope that you do not associate with the Fellow, he is not a proper person to be admitted into respectable society.”²

Una panoramica sul personaggio di Hazlitt può indurre a pensare che egli fosse impegnato in un’attiva e violenta distruzione della società e degli artisti suoi contemporanei e che tale tentativo di distruzione fosse reciproco; in parte è senz’altro così. Tuttavia, la passione con cui Hazlitt difendeva certe idee e la schiettezza con cui non si stancava di esprimerle erano parte di una più generale

passione per la vita e per il mondo che lo circondava. Lungi dall'essere una forza negativa, la "passione" era per Hazlitt proprio ciò che collegava l'uomo con il mondo, istigava l'immaginazione e la volontà; era la forza creatrice da cui scaturivano azione e arte.

Vi sono quindi due sensi in cui la vita e l'opera di Hazlitt possono essere considerate in relazione al concetto di distruzione: il primo, appena indicato, è più evidente e attivo; il secondo, argomento di questo saggio, è meno ovvio e immediato ed emerge non da ciò verso cui Hazlitt tendeva, ma da ciò che, in quasi ogni aspetto della sua molteplice attività, cercò di combattere. Il principio distruttivo per eccellenza, che andava opposto a tutti i costi, era per Hazlitt l'astrazione.

Il pensiero astratto è visto da Hazlitt come distruttore sia dell'oggetto pensato, sia del soggetto pensante. L'astrazione viola l'oggetto, forzandolo nei confini artificiali del pensiero, e viola il soggetto, da una parte distruggendone l'unità con la realtà concreta e stabilendo una sorta di dualismo, dall'altra permettendo al soggetto di imporre i propri schemi sulla realtà e allontanandolo dalla verità e dalla capacità di uscire da se stesso – capacità che per Hazlitt era l'essenza dell'etica. Mi soffermerò qui maggiormente sul primo punto, ovvero sulla distruzione dell'oggetto attraverso l'astrazione; il secondo, riguardante il soggetto, dovrebbe emergere come necessaria conseguenza.

Il concetto di astrazione è osservabile, in una simile oscillazione fra attrazione e rifiuto, in ciascuna delle tre discipline praticate da Hazlitt: arte (sia come pittura che letteratura), critica, filosofia.

Le tre discipline s'intersecano incessantemente negli scritti di Hazlitt e s'illuminano a vicenda. Egli stesso dichiarò che anche nell'attività di critico e saggista i suoi erano "the thoughts of a metaphysician expressed by a painter".³ Arte, critica e filosofia, per Hazlitt, possono oscillare tra due poli opposti, a seconda che diano espressione alla per lui malsana e distruttrice tendenza umana verso l'astrazione o alla passione per la verità e per la realtà concreta.

Più comosa e veemente è in Hazlitt la *pars destruens*, in questo caso arte, critica e filosofia viste nelle loro manifestazioni negative, come espressioni della prima tendenza verso l'astrazione. Vi è

tuttavia in Hazlitt anche una parte costruttiva, per quanto aspra fosse la sua critica dell'astrazione: proprio da questa sua teoria positiva di filosofia, arte e critica (che si allontana dall'astrazione verso la realtà e l'immaginazione), emerge la qualità estremamente originale e moderna del pensiero hazlittiano. Attraverso associazioni con teorie più recenti, questo saggio è in accordo con la tesi del suo biografo Duncan Wu, secondo cui Hazlitt è "the first modern man".

Il passo che apre il primo saggio di *Table Talk* (1821), la raccolta in cui Hazlitt raggiunse il suo apice come saggista, racchiude gli elementi principali del suo pensiero e illustra la sua rivolta contro l'astrazione. Qui la pittura è contrapposta alla scrittura, vista come espressione del pensiero astratto, contro l'attività concreta, spontanea ed emotiva del pittore:

In writing, you have to contend with the world; in painting, you have only to carry on a friendly strife with Nature. [...] No angry passions rise to disturb the silent progress of the work, to shake the hand, or dim the brow: no irritable humours are set afloat: you have no absurd opinions to combat, no point to strain, no adversary to crush, no fool to annoy—you are actuated by fear or favour to no man. [...] There is no sophistry, no intrigue, no tampering with the evidence: but you resign yourself into the hands of a greater power, that of Nature. [...] A streak in a flower, a wrinkle in a leaf, a tinge in a cloud [...] furnish out labour for another half-day. Innocence is joined with industry and the mind is satisfied, though it is not engaged in *thinking or in doing any mischief*. (Hazlitt, "On the Pleasure of Painting", *Works*, vol. II, p. 3, corsivo mio)

Questo passo contiene parole e concetti chiave del pensiero e della scrittura di Hazlitt, che ritorneranno anche in ambito filosofico e letterario:

- (i) in primo luogo, le connotazioni violente dell'attività dello scrittore, in contrasto con la placida calma del pittore: "angry," "irritable," "combat," "crush" e, soprattutto, alla fine del passo, l'equazione di "thinking" e "doing harm;"
- (ii) l'idea di Natura, con la "N" maiuscola, come principio primo al quale la mente deve rispondere. Anche per via di questa idea Hazlitt è considerato da molti critici – *in primis* Michael Foot ed Elisabeth Schneider⁴ – un realista, il quale considera il mondo come precedente la sua concettualizzazione. Per Hazlitt, infatti,

come egli scrive nel saggio “On Genius and Common Sense,” “nature does not follow the rule, but suggests it” (*Works*, vol. VIII, p. 45);

- (iii) di conseguenza, l’abbandonarsi del soggetto alla Natura come a qualcosa di più grande di esso;
- (iv) al polo opposto rispetto alla natura, l’associazione del pensiero, espresso nella scrittura, con la falsità, in parole come “sophistry,” “strain,” “tampering” e “favour;”
- (v) in ultimo, la concretezza dell’esperienza pittorica e le connotazioni positive di tale schietta rappresentazione di mondo o natura, nella sua fisicità: un fiore, una foglia, un’ombra gettata da una nuvola.

1. Astrazione e Distruzione

1.1. Filosofia

Hazlitt considerava l’epoca in cui viveva come “l’età dell’astrazione”, un’età immersa in teorie, sistemi, dogmi, ed era convinto che l’astrazione fosse, nelle parole di Roy Park, “the gravest threat to the quality of man’s response to life, and to the quality of civilized living generally”.⁵

Le ragioni di una visione così negativa del pensiero astratto si possono in parte ricercare nella teoria filosofica hazlittiana, la cui applicazione colora la sua concezione di arte e letteratura e ne guida l’attività di critico.

La teoria dell’astrazione di Hazlitt si ritrova, con poche modifiche, in *Essay on the Principles of Human Action* del 1805, nelle *Lectures on English Philosophy*, tenute alla Russell Institution a Londra nel 1812, e nel saggio su Madame de Staël del 1814, apparso su *The Morning Chronicle*.

Nella teoria dell’astrazione troviamo un primo elemento della modernità e originalità di Hazlitt: egli, infatti, si oppone sia all’idea di Locke, rifiutando l’esistenza di idee particolari e idee generali in corrispondenza di oggetti semplici e complessi, sia a Hobbes,

Berkeley e Hume, i quali sostenevano fosse possibile solo concepire idee particolari e che l'astrazione avesse luogo nel linguaggio.

Secondo Hazlitt, tutte le nostre idee sono generali e astratte. Un oggetto esiste nel mondo in modo diverso da come esiste nella mente: la realtà è molteplice, le idee unificano. Tale teoria poggia su due presupposti: mente e mondo, soggetto e oggetto sono distinti ma non separati e, come si è detto, la realtà ha precedenza sulla mente, che elabora ma non crea dal nulla.

Nel saggio "On Abstract Ideas" Hazlitt scrive: "all our notions, from first to last, are general and abstract, not absolute or particular; and to have a perfectly distinct idea of any one individual thing, or concrete existence [...] would imply an unlimited power of comprehension in the human mind, which is impossible" (*Works*, vol. XI, pp. 1-2). L'astrazione è poi definita come "a trick to supply the defect of comprehension" ("Preface to the Abridgement of Tucker's *Light of Nature*", *Works*, vol. IV, p. 374).

Il progresso intellettuale avviene dunque non, come generalmente si pensava, per astrazione, ma al contrario per individuazione, portando il pensiero, per quanto ne è capace, ad afferrare un oggetto nei suoi dettagli. Hazlitt ripone poca fiducia nella capacità del filosofo di raggiungere quest'obiettivo. Sono gli artisti, i pittori e, anche se meno di frequente, i poeti e gli scrittori, i quali grazie alla loro abitudine a osservare la realtà si avvicinano maggiormente alla molteplicità del mondo. Il pensiero, quanto più si allontana dalla concretezza del mondo, diventa astratto e quindi pericoloso. Maggiore il grado di astrazione, maggiore la violenza fatta all'oggetto, che viene semplificato e distorto.

Hazlitt osserva questo tipo di violenza distruttrice nella società dell'epoca. Non solo nei filosofi, ma anche nei critici e negli artisti. In parte, egli vede tale tendenza come propria della mente umana: "the craving in the human mind after the One is [...] a natural infirmity, a disease, a false appetite in the popular feeling. [...] Man is an individual animal with narrow faculties, but infinite desires, which he is anxious to concentrate in some object within the grasp of his imagination" ("On the Spirit of Monarchy", *Works*, vol. II, p. 30).

Oltre a violare l'oggetto, il pensiero astratto ha la tendenza a solidificarsi nei propri malsani vapori, diventando dogmatico. L'opposizione a ogni forma di dogmatismo, di sapore kantiano, è un altro dei capisaldi del pensiero di Hazlitt e deriva dalla sua critica dell'astrazione.

In "The Spirit of Philosophy" (1836) egli scrive: "instead of taking for his motto 'I will lead you into all knowledge' philosophy should say: 'I will show you a mystery'. The more we are convinced of the value of the prize, the less we shall be tempted to lay rash hands on it" (*Works*, vol. XX, p. 371).

1.2. Arte

La stessa critica dell'astrazione è applicata all'arte, in particolare alla letteratura. Questo riporta al conflitto di Hazlitt con i grandi poeti romantici, a uno dei motivi per cui la loro amicizia diventò ostilità, nonostante la quale Hazlitt mantenne sempre nei loro confronti una grande obiettività e seppe riconoscerne, quand'era il caso, i meriti. In quest'equanimità di Hazlitt si può tra l'altro osservare un'altra manifestazione del suo rispetto per la realtà e la verità.

Come alcuni filosofi ghermiscono l'oggetto e lo rinchiudono nelle rigide gabbie del pensiero, così alcuni poeti, chiamati da Hazlitt "metafisici", si spingono oltre e dimenticano del tutto l'oggetto. Il peccato capitale dell'artista è quello di creare dal nulla, spacciando le proprie emozioni per realtà, non riconoscendo la differenza. Hazlitt si scaglia contro questa tendenza, che riconduce al principio che chiama "egotism" e che vede personificato da Wordsworth.

Di quest'ultimo, in un'ironica stilettata, Hazlitt scrive che egli "has a faculty of making something out of *nothing*, that is, out of *himself*, by the medium through which he sees and with which he clothes the barrenest subject" ("On Genius and Common Sense", *Works*, vol. VIII, p. 49). Altrove Hazlitt dice di Wordsworth: "He takes a *subject or a story as pegs* or loops to hang thought and feeling on [...] or chooses to have his subject a foil to his invention, to owe nothing but to him" (*Works*, vol. IX, p. 254).

Shelley e Coleridge, seppur meno colpevoli, non sono risparmiati: il primo è ritenuto “more intent upon startling himself with his electrical experiments in morals and philosophy than upon communicating some truth” (Hazlitt, “On Paradox and Common Place”, *Works*, vol. VIII, p. 214), mentre il secondo è attaccato per le sue astrazioni, in cui un oggetto vivente è “pounded in the same metaphysical mortar” (*Works*, vol. XVIII, p. 55), finché è completamente distrutto, ridotto a poltiglia.

In tale battaglia contro i pericoli di una soggettività esagerata, Hazlitt è veramente eccezionale per la sua epoca. Egli, infatti, è uno dei pochi a salvarsi dall'accusa rivolta da Benedetto Croce ai romantici di trattare le emozioni e le idee che incontrano le loro simpatie come realtà eterne. In questo risiede un altro aspetto dell'originalità e modernità hazlittiana.

1.3. Critica

Il terzo campo in cui la tendenza all'astrazione è attaccata è quello della critica. Nel saggio “On Criticism”, in un atto di sincerità lodevole ma, vista la sua professione, quasi suicida, Hazlitt sferra un violento attacco all'attività del critico, utilizzando ancora una volta termini che richiamano la distruzione operata dal pensiero verso l'oggetto su cui poggia.

La violenza dell'astrazione si manifesta nell'incapacità dei critici contemporanei o cosiddetti “metafisici” di rendere giustizia all'opera in questione. Come certi poeti, i critici sono preda di narcisismo ed egotismo, imponendo le proprie idee sull'opera, non curandosi di quanto siano effettivamente aderenti. Lo scopo dei critici “is not to do justice to an author but homage to themselves”; il soggetto è solo la seconda figura nel pezzo. L'autore, invece, è “a kind of humble companion or unnecessary interloper on the vehicle of fame [...] whom he [the critic] may treat with neglect or insult” (Hazlitt, “On Criticism”, *Works*, vol. VIII, p. 214).

Come i filosofi, i critici impongono sistemi astratti e alieni sulle opere altrui, non facendo altro che “torture the most obvious expression into a thousand meanings”. L'attività dei critici prevede

uno “scalping of authors, hacking and hewing of their Lives and Opinions”. Alla fine, attraverso vari “incorporeal principles”, l’autore è consegnato a una “summary execution with as little justice as pity” (*ibid.*). Il critico è anche colpevole di un profondo dogmatismo, le sue teorie sono definite “oracolari”. Lungi dall’essere, come Hazlitt considerava se stesso, servi della verità, i critici adottano ogni misura possibile affinché le loro teorie non siano messe in discussione e le difendono in tono aspro, sentenzioso, brusco e dogmatico.

Una citazione tipica della schiettezza velenosa di Hazlitt renderà più evidente la sua ostilità verso i critici: nel saggio “On the Ignorance of the Learned,” Hazlitt scrive: “If we wish to know the force of human genius, we should read Shakespear [*sic*]. If we wish to see the insignificance of human learning, we may study his commentators” (*Works*, vol. VIII, p. 70).

2. Concretezza e costruzione

Hazlitt non si accontentò di sferrare una critica al pensiero astratto e alle forme che assumeva in filosofia, arte e critica. Alle espressioni dell’astrazione quali dogmatismo, egotismo, falsificazione, egli aveva da opporre una robusta e vitale teoria fatta di apertura, altruismo, onestà e concretezza. A partire dall’arte, in particolare dalla pittura, dove la possibilità di vivere ed esprimere tale concezione raggiunge l’apice, la sua idea positiva si articola in una nuova visione che comprende anche filosofia e critica letteraria.

Non è un caso, infatti, che Hazlitt trovasse la voce per esprimere le proprie idee attorno al 1814, alla fine di una lunga carriera come pittore, dopo aver abbandonato il pensiero astratto. Secondo Park, da allora la sua arte e la sua filosofia confluiscono nei saggi critici, in cui si ritrovano i “thoughts of a metaphysician expressed by a painter” già menzionati. I pensieri, Hazlitt confessa, “came in such throngs and confused heaps, when I burst from that void of abstraction [...] till I began to paint”.⁶

La pittura è per Hazlitt l’arte che, per eccellenza, dà corpo a emozioni, pensieri, immagini. Questo collegamento tanto stretto tra

pensiero, parola e pittura mostra quanto egli reputasse necessario che i pensieri fossero incarnati. Dalla realtà concreta della natura, ovvero dall'esperienza, il pensiero prende il volo; e sulla tela del pittore, così come sulla pagina del miglior poeta e saggista, si concretizza di nuovo. Ciò è possibile, secondo Hazlitt, solo se il soggetto si apre alla realtà e osserva il mondo, cercando per quanto possibile di resistere alla tendenza ad astrarre, in altre parole unificare e distorcere. In questo modo, la mente è in grado di passare, da un'astrazione distruttiva di soggetto e oggetto, a una tollerante accettazione di quel vasto regno che Hazlitt chiama Natura.

2.1. Letteratura

Nelle *Lectures on the English Poets and the English Comic Writers*, tenute nel 1818-19 alla Surrey Institution, Hazlitt loda la letteratura capace di riflettere il mondo, quella che sa esercitare una “sensitivity which is awake to every change and every modification of its ever-varying impressions” (*Works*, vol. VI, p. 127), che non fugge dalla realtà ma piuttosto, come scriveva di Walter Scott, fugge *nella* realtà. L'arte deve farsi specchio della Natura; deve, in altre parole, permettere alla realtà di emergere da sola, di mostrare il suo vero volto, ciò che è in sé.

Nelle *Lectures*, Chaucer, Shakespeare, così come i romanzieri del Settecento, in particolare Defoe, sono lodati per la loro capacità di restituire la realtà nelle loro opere, e di restituirla in quelli che sono i suoi due elementi principali: concretezza e molteplicità. I due termini sono esattamente i poli opposti della definizione hazlittiana di pensiero, che è invece astratto e singolare. Se la realtà è concreta e molteplice, e la letteratura ne è lo specchio, allora la vera arte possederà le stesse due caratteristiche. Concretezza e molteplicità, per inciso, sono gli stessi termini con cui Erich Auerbach ha definito l'essenza del realismo.

Ecco un altro segno della modernità di Hazlitt: come ha notato M. H. Abrams, soltanto Hazlitt e Blake, nel primo Ottocento, sostennero il valore del dettaglio e del particolare concreto in letteratura, in un'epoca che prediligeva l'astrazione e l'impressione generale.

2.2. Critica

La concretezza della rappresentazione contrasta dunque il pericolo dell'astrazione. Ciò vale per la pittura, per la letteratura, ma anche per altre forme di scrittura, come la critica letteraria e la saggistica. I saggi stessi di Hazlitt hanno una corporeità che è stata molte volte rimarcata. Le idee sono sempre inserite in una situazione, calate in esempi; la persona stessa dell'autore emerge nella sua concreta corporeità. Celebre è l'esempio del saggio "Living to One's Self", in cui Hazlitt esalta i piaceri della contemplazione, ma non prima di aver invitato il lettore nella sua stanza, davanti a un tavolo apparecchiato mentre il fuoco crepita nel camino.

Tale concretezza non è certo solo una questione di stile, ma parte di un più ampio ideale rappresentativo, in cui l'oggetto è lasciato inviolato, mostrato per ciò che è. Leigh Hunt ha osservato come uno dei primi desideri di Hazlitt fosse quello di "doing justice to that real and inner spirit of things".⁷

Una conseguenza estrema di tale teoria, in critica, è che ogni interpretazione è bandita. Nelle frequenti esortazioni di Hazlitt a osservare l'oggetto, abbandonando la teoria, si può trovare il germe di quella rivolta contro gli stretti schermi critici ben esemplificata da Susan Sontag nel 1964 nel celebre "Against Interpretation". Come Hazlitt, in pittura, esalta "the luminousness of the object transferred as it is upon the canvas" e la capacità del critico, come uno specchio, di "reflect the soul and body of a work" ("On Criticism", *Works*, vol. XII, p. 356), così Sontag afferma: "[t]ransparence is the highest, most liberating value in art—and in criticism—today. Transparence means experiencing the luminousness of the thing in itself, of things being what they are".⁸ Oggi, continua Sontag in termini simili a quelli usati da Hazlitt nella sua critica della teoria, assistiamo alla "revenge of the intellect upon the world [...] to impoverish, to deplete the world".⁹ Dovremmo, conclude Sontag, provare, anche nella critica, a limitarci a mostrare al lettore, per quanto ci è possibile, l'opera d'arte nella sua singolarità, particolarità e molteplicità.

Due conseguenze dipendono da questa concezione di critica e arte di Hazlitt, che appare straordinariamente moderna. In primo

luogo, che per interagire con l'oggetto senza violarlo è necessario esercitare una facoltà diversa dalla ragione accentratrice: questa facoltà è per Hazlitt l'immaginazione. Per comprendere "the soul speaking in the face" nei dipinti di Tiziano, scrive Hazlitt, ci vuole "another and inner sense" (*Table Talk, Works*, vol. VIII, p. 219). Ciò è possibile poiché l'uomo è molto di più che ragione astratta. L'immaginazione è spesso collegata alla passione e all'intuito, ma non è mai relegata nel regno del mistico o del trascendente: è anch'essa una facoltà umana e non incompatibile con la ragione, seppure superiore a essa.

Di recente un gruppo di filosofi anglosassoni ha sostenuto una cosiddetta "wider conception of rationality",¹⁰ rifiutando un arido razionalismo; tale posizione appare simile a quella di Hazlitt, seppur in un contesto ben diverso. Cora Diamond, Martha Nussbaum, Iris Murdoch, tra gli altri, sostengono la necessità di includere, nel concetto di ragione, altre sensibilità, tra cui le emozioni, e collegano queste facoltà alla letteratura e al suo ruolo educatore. Nella filosofia morale di Murdoch, ad esempio, ritroviamo lo stesso ruolo positivo dell'immaginazione. In modo molto simile a Hazlitt, Murdoch esalta la capacità di "contemplate the independent reality of things"¹¹ e come Hazlitt collega tale capacità a vita, arte e critica. In particolare, secondo lei, apprezzare la bellezza di un'opera d'arte significa "to refrain from consuming it, to want it not to change".¹²

Una seconda conseguenza, osservata da Hazlitt così come da Murdoch, di questa capacità di abbandonarsi alla contemplazione del mondo e dell'arte è il ridimensionamento del ruolo del soggetto, o meglio della sua parte razionale e organizzatrice. La violenza del pensiero astratto, che scaturisce dalla razionalità del soggetto e che porta, per Hazlitt, all'egotismo, svanisce nella contemplazione dell'oggetto. L'Io è ridimensionato insieme al pensiero, per fare spazio alla realtà o Natura. Osservare l'oggetto per quel che è significa sapere dove il soggetto e i suoi schemi devono arrestarsi. Ciò vale per il pensiero in generale, dunque anche per l'arte, per la critica e per la filosofia. Come osservò Hazlitt, se una sola regola si può suggerire in filosofia, questa sarà, semplicemente, "to know where to stop" ("The Spirit of Philosophy", *Works*, vol. XX, p. 375).

2.3. Filosofia

La distruzione del pensiero astratto portò dunque Hazlitt dai dogmi filosofici e dall'egotismo artistico all'esperienza e all'immaginazione, all'accettazione ed esaltazione, in altre parole, che le cose rimangano quel che sono e che l'astrazione operata dal pensiero sia illusoria.

Ciò, tuttavia, significa anche sapere dove fermarsi, ovvero accettare di rimanere nel dubbio. Il dubbio per Hazlitt non è mai un disvalore, anzi. Egli lo collega al dialogo, alla benevolenza, all'accettazione del fatto che spesso è impossibile raggiungere una verità assoluta. Come scrive nelle *Conversations of Northcote*, "men reach an agreement on what can be proved; what they disagree upon despite all that can be said about it, is matter of taste or opinion" (*Works*, vol. II, p. 165). Per Hazlitt, in arte, nel gusto e nelle emozioni, in quel che riguarda lo spirito impalpabile, non è né possibile né desiderabile dire qualcosa di definitivo. La filosofia in questi casi può, come l'arte, cercare di *mostrare*, invece che ordinare, la natura: nelle parole di Hazlitt, il suo valore risiede allora nella sua capacità di "mostrare un mistero", cioè il mistero dell'esistenza.¹³

La filosofia di Hazlitt si accontenta, e non è poco, di mostrare misteri, ma per far ciò è necessario uno spirito aperto, sveglio, vivo, al contrario del sonno dogmatico dell'astrazione. Come recentemente hanno sostenuto, in modo simile, Stanley Cavell e Hilary Putnam, in favore di una nuova e più "umana" filosofia, "our philosophical cravings towards certainty lead one to renounce the conditions of one's humanity".¹⁴ La soluzione, allora, come intuì Hazlitt, sta nell'immaginazione, nell'apertura, nell'osservazione e nella descrizione, nel dialogo, in una fertile e tollerante incertezza.

Questa capacità di accettare e sostenere il dubbio rappresenta forse uno dei maggiori meriti della teoria di Hazlitt, oltre che uno dei più evidenti segni della sua indipendenza di pensiero e della sua modernità.

¹ Bromwich, p. 5.

² Lettera a Benjamin Robert Haydon, 7 aprile 1817, in Wordsworth, p. 277.

³ W. C. Hazlitt, *Memoirs*, p. 257.

⁴ Vd. Schneider, cap. 1.

⁵ Park, p. 35.

⁶ W. C. Hazlitt, *Memoirs*, p. 257.

⁷ Hunt, p. 250.

⁸ Sontag, p. 185.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Concezione riassunta da Alice Crary in *Beyond Moral Judgement* (2007).

¹¹ Sontag, p. 184.

¹² *Ibid.*

¹³ Proprio da quest'idea di Hazlitt può derivare quella di "capacità negativa" di John Keats, secondo la quale "men are capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact or reason" (Bion, p. 125). È indubbio che Hazlitt sia stato una delle maggiori influenze sul giovane poeta.

¹⁴ Putnam, p. 12. Vd. anche Stanley Cavell, *The Claim of Reason* (1979).

OPERE CITATE

- ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York, O. U. P., 1953.
- BION, W. R. *Attention and Interpretation*. London, Tavistock, 1970.
- BROMWICH, David. *Hazlitt: The Mind of a Critic*. New Haven, Yale U. P., 1983.
- CRARY, Alice. *Beyond Moral Judgement*. Harvard, Harvard U. P., 2007.
- HAZLITT, William. *The Complete Works*. A cura di P. P. HOWE. 21 voll. London, Dent & Sons, 1930-34.
- HAZLITT, William Carew. *Memoirs of William Hazlitt: With Portions of his Correspondence*. Vol. II. London, Bentley, 1867.
- HUNT, Leigh. *Literary Criticism*. A cura di L. H. HOUTCHENS. New York, Columbia U. P., 1956.
- MURDOCH, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals*. London, Penguin, 1993.
- PARK, Roy. *Hazlitt and the Spirit of the Age: Abstraction and Critical Theory*. Oxford, Clarendon P., 1971.
- PUTNAM, Hilary. *Realism with a Human Face*. Cambridge (MA), Harvard U. P., 1990.
- SCHNEIDER, E. W. *The Aesthetics of William Hazlitt: A Study of the Philosophical Basis of his Criticism*. Philadelphia, U. of Pennsylvania P., 1933.
- SONTAG, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York, Farrar, Straus & Giroux, 1961.
- WORDSWORTH, William. *Critical Opinions*. A cura di M. L. PEACOCK. Indiana, Octagon, 1969.
- WU, Duncan. *William Hazlitt: The First Modern Man*. Oxford, O. U. P., 2008.