

to a prendere forma le istituzioni che l'hanno resa possibile (il giornale, l'autore svincolato da un rapporto di dipendenza con la committenza, un pubblico pagante, il *salon* e il museo), ma perché in quel secolo l'estetica ha liberato il giudizio sulle opere dal miraggio di una regola precostituita, lo ha affrancato da metri di paragone estranei, come la funzione pedagogica o illustrativa dell'arte, ed ha aperto così la strada per un libero confronto di opinioni, che ha esercitato una funzione liberatoria importantissima anche rispetto ad altri campi del sapere e dell'agire. Il Romanticismo, poi, ha reso la critica consapevole delle sue enormi responsabilità nei confronti dell'arte, insegnandole che il suo ufficio va ben al di là del semplice giudizio, e consiste in un attraversamento dell'opera, che si trasforma in un suo accrescimento e in un certo senso compimento.

Oggi si sente dire spesso che la critica è morta o sta morendo, e si cita in proposito il declino del prestigio dei critici letterari e dei critici d'arte, lo spazio sempre più esiguo dedicato alla critica sulle pagine dei giornali, il perdere terreno dell'analisi circostanziata rispetto a modalità che mirano più all'informazione, magari pubblicitaria, che al dibattito (interviste, anteprime ecc.). Indubbiamente, alcune forme tradizionali di critica risentono oggi di una serie di trasformazioni che ne limita il prestigio e la portata, anche perché in un passato ancora recente il critico godeva di una reputazione assai alta, che spesso rivalessava con quella dell'artista stesso, proprio per la diffusione di quella altissima idea dell'ufficio della critica che era stata elaborata dal Romanticismo. Ma, se quanto abbiamo detto in questo capitolo ha qualche fondamento, la funzione della critica non è così facilmente oscurabile. Possono mutare le sue forme e le sedi in cui si esercita, e naturalmente può mutare il riconoscimento che riesce a meritarsi. Ma sparire non può, perché è consustanziale al fatto estetico stesso.

P. D'Angelo - *Estetica, Roma - Bari, Laterza, cap. VIII, 2011*

Capitolo ottavo

1. *L'equivoco della bellezza*

Il lettore che ci ha seguito fin qui sarà forse stupito di non aver ancora incontrato una trattazione specifica del concetto di *bellezza*, un concetto che viene quasi automaticamente associato all'estetica. In effetti qui si è usato l'aggettivo bello solo come attributo generico, e non abbiamo dedicato una riflessione *ad hoc* alla bellezza. Anzi, quando ci è accaduto di incontrarla, a proposito della bellezza del corpo umano e della natura dei caratteri ad essa legati, la nostra posizione è stata di sostanziale diniego, dato che abbiamo escluso che i fenomeni correlati alla percezione della bellezza corporea siano fenomeni da ascrivere in via principale all'esperienza estetica in senso proprio.

E in effetti proprio questa è la posizione che intendiamo sostenere: la bellezza non è affatto un concetto centrale dell'estetica, anzi la bellezza, nella sua accezione corrente, è un valore sostanzialmente extra-estetico. Se di solito si pensa il contrario, ciò accade in forza di uno scambio e di una confusione concettuale, che sarà compito di questo capitolo sciogliere.

'Bello' è infatti una parola ambigua, ancipite. Per un verso, se dico che un'opera d'arte è bella intendo per lo più soltanto affermare che è un'opera d'arte riuscita, che funziona, che suscita la mia approvazione. Anzi per noi sarebbe sufficiente dire che quando uso 'bello' in questo senso sto

dicendo che ho davanti un'opera d'arte e non un'altra cosa, che magari può assomigliarle. Infatti, come abbiamo spiegato in precedenza, per noi 'opera d'arte' è una nozione valutativa e onorifica, ragione per cui non esistono opere d'arte brutte, perché le opere d'arte brutte semplicemente non sono opere d'arte. La resistenza ad accettare questo punto di vista nasce dal fatto che comunemente si pensa che ci sia una 'essenza' o una 'proprietà' dell'opera d'arte diversa da quella di avere come funzione prevalente quella di produrre un'esperienza estetica. Se dico che c'è una sega a motore che non taglia il legno, la cosa non desta alcuna difficoltà perché posso ancora riconoscere che si tratta di una sega perché ha una catena dentata, degli ingranaggi, una impugnatura ecc. Ma se dico che ho davanti un'opera d'arte che non produce un'esperienza estetica, questo è contraddittorio perché non c'è nessun'altra caratteristica che può accertarmi del fatto che si tratta di un'opera d'arte. È altrettanto paradossale affermare che ci sono opere d'arte che non producono esperienze estetiche e dire di un mandolino che è una sega che non taglia il legno. Dunque, a nostro parere, quando diciamo 'bello' vogliamo semplicemente dire che c'è qualcosa che produce un'esperienza estetica.

Ma usare 'bello' in questa accezione significa usarlo come epiteto esclusivamente valutativo, e non riconoscergli alcun valore descrittivo. Dicendo che un'opera d'arte è 'bella' intendo *soltanto* dire che è riuscita, e non affermo nulla sul suo aspetto, i suoi caratteri, il genere d'arte che è. Se pensiamo a termini valutativi che sono *anche* descrittivi, capiamo subito la differenza. Se dico che un'opera d'arte è sublime, sto riconoscendo il suo valore estetico, cioè che è un'opera d'arte (si ricorderà che per noi tutti i termini estetici sono in ultima analisi termini valutativi), ma sto anche dicendo che è maestosa, potente, travolgente. Non potrei usare lo stesso aggettivo per un'opera di piccole dimensioni, inappariscente, tranquillizzante. Lo stesso accade se dico che qualcosa è comico o epico. Quando lo dico, uso un termine che è appropriato a certe opere d'arte, ma non ad altre. Comico sarà *Il Circolo Pickwick* di Dickens o *Se la luna mi porta fortuna* di

Achille Campanile, ma non la *Lettera al padre* di Franz Kafka o *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller, epica sarà la poesia di Derek Walcott o *Vita e destino* di Vasilij Grossmann, ma non *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino o la poesia di Andrea Zanzotto. Wolfgang Goethe una volta ebbe a dire che la *Quinta* di Beethoven era *köstlich*, 'carina', ma dubito che qualcuno sarebbe disposto a considerarlo un aggettivo appropriato per la maestosa sinfonia beethoveniana.

Ora, l'ambiguità del termine 'bello' risiede nel fatto che esso, accanto a questo significato puramente valutativo, ne possiede uno descrittivo. Possiamo definire 'bella' la *Venere allo specchio* di Velázquez, o la *Danae* del Correggio, ma non la *Vecchia* di Giorgione che ci guarda col volto rugoso e la scritta 'col tempo' dalle pareti della galleria dell'Accademia di Venezia, così come non possiamo definire 'bella' una figura maschile di Francis Bacon o un nudo di Lucian Freud. Bella, in questo senso, può essere una poesia di Gerard Manley Hopkins ma non una di Stephen Larkin, un racconto come *Immensee* di Theodor Storm, ma non *Der Sandmann* di Ernst T.A. Hoffmann. Bella una cassazione di Mozart, ma non *Un sopravvissuto di Varsavia* di Arnold Schönberg. Quando usiamo 'bello' in questa accezione descrittiva intendiamo non soltanto lodare l'opera in questione, ma sottolineare che essa ha delle caratteristiche di piacevolezza, amabilità, gradevolezza, che invece mancano alle opere per le quali ci rifiuteremmo di usare bello nello stesso senso. *Pulcra dicuntur quae visa placent*, diceva Tommaso: il bello è cioè la cui percezione ci diletta, *id cuius ipsa apprehensio placet*.

La medesima situazione si può naturalmente verificare per l'antonimo del bello, il brutto. Può trattarsi di una semplice espressione reprobativa, indicare il disvalore estetico, la mancata riuscita artistica, il fatto che l'esperienza estetica non si è costituita, oppure può portare l'attenzione su alcuni caratteri intrinseci dell'opera, e segnalare il fatto che in essa si trovano elementi sgradevoli, urtanti, dissonanti. Tutte le opere appena citate non sono 'brutte' in senso valutativo, e inoltre solo alcune di esse si prestano ad essere qualificate

come brutte in senso descrittivo. Potremo dire che è 'brutto' un nudo di Freud, ma il racconto di Hoffmann sarà piuttosto perturbante, inquietante, disturbante.

Per capire ancor meglio la differenza tra i due usi di 'bello' e 'brutto' si può ricorrere a quello che un filosofo italiano, Guido Calogero, chiamava la 'prova di Pigmalione'. Pigmalione, come è noto, è lo scultore che si innamorò di una statua da lui scolpita, e che ottenne in dono dagli dèi la trasformazione della statua in una donna in carne ed ossa. Ebbene, la prova di Pigmalione consiste proprio in questo: prendete il soggetto rappresentato in un dipinto, e immaginate che sia possibile renderlo reale qui, davanti a voi. Se il dipinto rappresenta una Venere o un Apollo, ne sarete contenti, ma se rappresenta un'arpia o un diavolo lo sarete molto meno. Se rappresenta un serto di fiori, desidererete ripetere la prova, ma non lo farete se il dipinto rappresenta un serpente o un cadavere. Tutto questo ci dice una cosa importante: siccome quando la prova di Pigmalione ha successo, noi continuiamo ad apprezzare la cosa rappresentata che è divenuta reale, ciò significa che la nostra approvazione non aveva un'origine estetica, ma si fondava su qualcosa d'altro. E, simmetricamente, il fatto che noi possiamo provare piacere di fronte alla rappresentazione di cose che viste nella realtà ci farebbero orrore («il n'ya point de serpent, ni de monstre odieux/ qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux», si legge nell'*Arte poetica* di Nicolas Boileau, 1674) dimostra che l'organizzazione dell'esperienza che ha luogo nell'estetico può prescindere totalmente dalla gradevolezza e amabilità, insomma dalla bellezza in senso descrittivo. Lo sapeva già Aristotele: un dipinto può rappresentare un cadavere e piacerci, come ci piace *La zattera della Medusa* di Théodore Géricault col suo carico di moribondi assetati e piagati dal sole dell'oceano. E noi possiamo aggiungere che è vero anche il contrario, e cioè che un soggetto amabilissimo nella realtà, per esempio un bel corpo di ragazzo o di ragazza, può risultare, messo sulla tela da un pittore *pompier*, freddo, manierato, insipido, come sono per esempio i nudi di Adolphe Bouguereau.

Che cosa significa tutto questo? Significa che 'bellezza', in

senso descrittivo, è un valore extra-estetico, qualcosa che ha soltanto un rapporto di tangenza con l'attività estetica vera e propria, ed è un valore che non può trapassare dalla realtà extra-estetica dove vive alla realtà estetica, per esempio al mondo dell'arte, senza subire una profondissima mutazione, che lo trasforma in una cosa completamente diversa, cioè la riuscita di un'organizzazione estetica dell'esperienza. Naturalmente questo non significa che l'arte non possa prendere ad oggetto cose che sono 'belle' in senso extra-estetico. Lo stesso uso descrittivo della parola bello sta evidentemente a dimostrare che ciò è possibile. E, di fatto, esiste un'ampissima tradizione di arte che ha scelto di privilegiare, anche se non in modo esclusivo, proprio ciò che è 'bello' descrittivamente, ciò che è bello in senso extra-estetico. L'equivoco così pervicace sul senso della parola 'bello', il fatto che la sua ambiguità non viene percepita, si deve anche alla predominanza che per lunghissimo tempo ha avuto nell'arte occidentale il paradigma classico, relativamente soprattutto alle arti figurative. La scultura greca, divenuta modello per l'arte figurativa, anche pittorica, ha consacrato un trionfo dei corpi 'belli', un rifiuto della rappresentazione della bruttezza, che ha condizionato a fondo l'immagine di ciò che è artistico e che ancora la condiziona in chi non dispone di una preparazione specifica. Conosco persone che si rifiuterebbero di considerare arte una poesia come *Geburtsanzeige* di Hans Magnus Enzensberger (dove l'evento di solito più lieto e appagante, la nascita di un bambino, è associato ad immagini di disperazione e di morte), o un dipinto di Jenny Saville, coi suoi corpi e volti enfiati e sofferenti, o una performance di Franko B con sofferenze autoinflitte, spargimento di sangue (proprio), bende e oscenità. Tutti coloro i quali non riescono a staccarsi dall'idea che l'arte sia legata a doppio filo alla bellezza extra-estetica dovrebbero però riflettere sul fatto che se avessero ragione loro, il contrario dovrebbe funzionare (cioè rappresentare corpi belli o situazioni graziose dovrebbe portare *sempre* al successo artistico), mentre abbiamo visto che ciò non avviene, e *La nuda* di Giacomo Grosso, anche se «lo

fa venir duro», come dice Guido Ceronetti, non è un capolavoro e vale meno di un ritratto femminile di Lucian Freud.

Un'ultima considerazione in proposito. Se la bellezza nel senso della riuscita estetica si basa sull'efficienza di una specifica organizzazione dell'esperienza, un'efficienza che deve essere verificata di volta in volta e che può essere raggiunta nei modi più diversi, la bellezza in senso extra-estetico dovrà fondarsi su qualcos'altro. E in effetti alla base della bellezza extra-estetica ci sono proprio quelle regole, quei principi, quella legalità (che però è di tipo intellettuale e non estetico) che troppe volte sono state scambiate con i principi dell'esteticità (principi che non ci sono, o meglio non sono oggettivabili in regole e vanno raggiunti di volta in volta). La bellezza, in senso extra-estetico, è definita da quei criteri di proporzione, ordine, misura che trasferiti all'arte si dimostrano insussistenti, ma che hanno il loro campo di applicazione deputato nella bellezza considerata in senso extra-estetico, per esempio nella bellezza del corpo umano, per la quale esistono 'regole' che sono quelle seguite nei concorsi di bellezza, dove guarda caso i vincitori o le vincitrici tendono sempre a somigliarsi.

2. L'estetica come teoria della bellezza e il suo superamento moderno

L'arte ha sempre fatto posto alla rappresentazione del brutto, del disarmonico, del deforme. Anche lasciando da parte le produzioni artistiche delle società etnologiche, che spesso ci colpiscono proprio per il carattere decisamente antigrazioso dei loro manufatti, quasi sempre orientati verso la distorsione e la stilizzazione in funzione espressiva della figura umana, persino l'arte che più sembra aver pagato lo scotto all'ideale del bello, l'arte classica antica, in realtà alberga al proprio interno moltissimi motivi antitetici a quello della bellezza. Se appena ci si allontana dallo stereotipo delle arti figurative, destinate a glorificare la bellezza del corpo umano attraverso la rappresentazione degli dèi antropomorfi, già la letteratura

offre un'amplissima messe di indizi contrari. I poemi omerici fanno posto, accanto agli eroi dagli splendidi corpi, a personaggi goffi o deformati, come Tersite o Vulcano. La tragedia attica è il campo del dolore, della violenza, della sofferenza priva di senso. Essa arriva persino a rappresentare castighi ripugnanti, come la piaga purulenta che affligge Filottete nella tragedia di Sofocle. La commedia, infine, è il regno incontrastato del goffo, del deforme, del brutto. I personaggi comici non sono mai belli, e il comico stesso è descritto da Aristotele, nella *Poetica*, come qualcosa di brutto e di stravolto, ma senza dolore. La distinzione tra apollineo e dionisiaco, cardine dell'interpretazione dell'arte greca nella *Nascita della tragedia* di Nietzsche (1872), è anche una distinzione tra la natura dell'arte visiva greca, improntata all'armonia e alla bellezza, da un lato, e dall'altro le arti della poesia e della musica, dove l'aspetto conciliato ed equilibrato dell'apollineo cede il posto all'ebbrezza, alla scompostezza e al disordine che sono, espressione del dionisiaco. Ma, a ben vedere, neppure le arti figurative si sono tenute in Grecia lontane dalla rappresentazione del brutto. Anche senza giungere alle deformazioni realistiche di certa arte ellenistica, personaggi e soggetti brutti sono sempre rientrati nel novero dell'arte classica, dalle arpie ai fauni alla Medusa, così come scene cruente quali lo scorticamento di Marsia o il castigo di Isione o di Tantalò.

Comunque stiano le cose per l'arte classica, un semplice sguardo alle epoche che si sono discostate dal modello antico è sufficiente per rendersi conto di quanto spazio la raffigurazione del non-bello può arrivare ad occupare nell'arte. Basti pensare ai mostri e alle figure fantastiche che popolano le cattedrali gotiche, alle raffigurazioni scurrili o ripugnanti dei diavoli, dai mosaici del Battistero di Firenze all'*Inferno* di Dante, nel quale troviamo moltissimi elementi 'bassi' (appunto, da commedia) o ripugnanti (come la descrizione delle pene inflitte ai seminatori di discordia nel canto XXVIII, con Maometto che avanza reggendosi gli intestini, fuoriusciti dal ventre, con le mani insanguinate).

E tuttavia, anche se l'arte offre uno sterminato campionario di rappresentazioni ben lontane dalla bellezza, l'estetica

ha impiegato molto tempo per dare legittimazione teorica a tutto questo. Si è trattato di un processo molto lungo, e che soprattutto si può dire abbia preso avvio soltanto con la nascita dell'estetica moderna, cioè di una riflessione sull'esperienza estetica riconosciuta nella propria legittimità e autonomia e svincolata da pietre di paragone estrinseche. Prima che ciò avvenisse, una parte cospicua del campo di riflessione che poi sarà presidiato, a partire dalla metà del Settecento, dalla disciplina chiamata 'estetica' è occupato, a vario titolo, da riflessioni sulla bellezza. Si noti che dobbiamo ricorrere a questa formulazione un po' involuta perché non sarebbe legittimo affermare semplicemente che prima del Settecento quello che per noi è estetica era teoria della bellezza. Infatti nella nozione antica di bellezza si mescolano molti aspetti che non hanno un rapporto diretto con l'esperienza estetica, e che pertengono piuttosto all'etica o alla metafisica. Nonostante il peso riconosciuto retrospettivamente all'arte classica nella fissazione dello stereotipo dell'arte 'bella', infatti, occorre dire che la teoria antica non vede una relazione vincolante, anzi non vede neppure un rapporto privilegiato tra bellezza da un lato e arte dall'altro. Aristotele può scrivere tutta la *Poetica*, o almeno la parte che ce ne è rimasta, quella sulla tragedia, senza usare mai la parola bellezza, che infatti nella *Poetica* ricorre una volta sola e in una frase incidentale. E Platone è bensì l'elaboratore di una influentissima teoria della bellezza, dal *Fedro* al *Simposio* al *Timeo*, ma appunto tale teoria ha poco o nulla a che fare con la teoria dell'arte, come del resto dimostra già la semplice circostanza che l'esaltazione platonica della bellezza può convivere senza alcuna contraddizione con la condanna dell'arte promulgata nei libri III e X della *Repubblica*.

Da un lato il bello, per Platone come del resto per la società greca, è un valore che si approssima assai più al bene che all'arte, riguarda i comportamenti e le azioni assai più che i prodotti artistici; dall'altro esso è un'idea che vive al di là di ogni sua incarnazione terrena, e alla quale si può ascendere mediante un esercizio di progressiva spiritualizzazione. Buona parte della riflessione successiva sulle arti sarà occu-

pata proprio dal transito, dalla traslazione della teoria della bellezza alla teoria delle arti, e alla loro saldatura. Il processo si avvia già con la dottrina del *bello ideale*, cioè di quella teoria che vede nell'arte lo sforzo di rappresentare una realtà più bella e più perfetta di quella che possiamo osservare in natura, perché emendata e resa esente da difetti sulla base di un modello non ricavato dalla realtà, ma contemplato con gli occhi della mente. Si tratta di una teoria che troviamo già attestata in Cicerone, quando scrive che Fidia, per scolpire i suoi capolavori, non si basava su di un individuo reale, dal quale trarre la somiglianza, ma su di una superiore apparenza di bellezza che contemplava con la sua mente. Un passo essenziale nella congiunzione di teoria della bellezza e teoria dell'arte sarà poi compiuto, nel III secolo d.C., da Plotino nelle sue *Enneadi*: le arti non imitano le cose visibili, ma si elevano alle forme ideali, dalle quali la stessa natura deriva. Il classicismo rinascimentale opererà definitivamente la saldatura tra arte e bellezza, e 'belle arti' finirà per diventare dapprima un sintagma obbligato, poi un pleonasma.

Abbiamo incontrato in precedenza l'estetica come teoria dell'arte, come teoria della sensibilità e come filosofia dell'esperienza. Ora possiamo aggiungere una quarta determinazione, quella di estetica come teoria della bellezza, che è certamente la più tradizionale, sia nel senso che è la più antica, precedendo storicamente il battesimo stesso dell'estetica, sia nel senso che è quella che appare più remota dalla riflessione attuale della disciplina. Per molto tempo tuttavia l'estetica ha continuato a comprendersi come una teoria della bellezza, e non si contano le opere di estetica nei titoli delle quali spicca il termine 'bello', ancora nel Sette e nell'Ottocento. Dai trattati di Crousaz (*Traité du Beau*, 1714) e di André (*Essai sur le Beau*, 1747), dall'*Origine della Bellezza* di Francis Hutcheson alle *Osservazioni sulla bellezza* di Johann J. Winckelmann, il Settecento sente ancora risuonare quasi ovunque il termine 'bello', e ciò accade fin nell'Ottocento, dall'*Erwin* di Karl F. Solger (sottotitolo: *Quattro dialoghi sulla bellezza*, 1815), al *Sistema di estetica come scienza dell'idea della bellezza* dell'hegeliano Christian Hermann Weisse alla *Filosofia del Bello* di

Eduard von Hartmann. Significativamente, è solo a partire dalla fine dell'Ottocento e dall'inizio del Novecento che le parole bello e bellezza tendono a sparire dai titoli delle opere di estetica (e perfino quando vi compaiono, come in *Il senso della bellezza* di Santayana, non indicano più un valore diverso dalla riuscita estetica in genere).

L'indebolimento della categoria del bello, che poi va di pari passo col riconoscimento del carattere semplicemente descrittivo che esso può avere, è stato dunque un processo lungo, che ha portato all'affermarsi, accanto a quella della bellezza, di altre e diverse categorie estetiche, cioè di altri modi di caratterizzare la riuscita dell'esperienza estetica descrivendola. La teoria, per esempio, ha impiegato moltissimo a legittimare quella presenza del brutto nell'arte che pure abbiamo visto imporsi sin dalla più remota antichità. Nella filosofia greca il brutto è avvertito solo come disvalore, come negazione o privazione della bellezza (così in Plotino, *Enneadi* I, 6); esprimendo unicamente privazione di bellezza e assenza di forma, la nozione di brutto non può che assumere un valore di giudizio negativo. Solo lentamente verranno valorizzati alcuni germi di teorie migliori già presenti nell'antichità, come l'intuizione aristotelica secondo la quale «quelle cose medesime le quali in natura non possiamo guardare senza disgusto, se invece le contempliamo nelle loro riproduzioni artistiche ci recano diletto»¹. Ma è soprattutto la riflessione da un lato sulla tragedia, (cioè su di una forma letteraria che sembra produrre una sorta di piacere negativo, scaturente dalla visione di cose terribili e dolorose, che si origina dalla violenza, dalla sofferenza e dalla smisuratezza,) dall'altro sulla commedia, (un genere letterario nel quale è di casa il ridicolo, il brutto e il deforme,) a preparare quel riconoscimento della funzione positiva del brutto in arte, e dunque la comprensione del valore descrittivo e non più reprobato che il termine può avere, riconoscimento che si fa strada nel Settecento dapprima timidamente, poi con sempre maggior

¹ Aristotele, *Poetica*, 1448b 10-13.

franchezza. Se Lessing nel *Laocönte* ammetteva la possibilità di rappresentare il brutto solo in poesia e non nelle arti visive, Friedrich Schlegel, alla fine del Settecento, stabiliva che il 'bello' può al massimo essere il principio dell'arte 'classica', mentre le più grandi opere moderne, prime fra tutte quelle di Shakespeare, traggono gran parte della loro forza dalla rappresentazione del brutto. Su questa strada, l'hegeliano Karl Rosenkranz arriverà a dedicare, nel 1853, un'intera opera ad una fenomenologia del brutto in tutte le sue gradazioni, dal meschino al rozzo, dal goffo al nauseante, nell'opera intitolata appunto *Estetica del brutto*.

Accanto a questa vicenda, pur fondamentale, altre venivano a limitare e a relativizzare il ruolo del bello, facendogli nascere a fianco altre categorie e altri concetti. Importantissimo, ^{e il concetto} è quello di sublime, che svolge un ruolo altrettanto decisivo di quello del brutto. La nozione nell'antichità vive in ambito retorico, come indicazione di uno stile 'alto' ed espressivo di forti passioni, in contrapposizione allo stile 'umile'; a partire dalla fine del Seicento, invece, comincia ad essere riferita all'esperienza estetica in genere, nella quale designa quel piacere apparentemente paradossale che si origina dalla contemplazione della grandezza, da un lato, e da quella della forza e della potenza dall'altro. Edmund Burke, nell'*Inquiry on our Ideas of Beautiful and Sublime*, del 1747, lega l'esperienza della bellezza alla misura, alla dolcezza, alla piccolezza, e in ultima analisi all'amore, e quella del sublime alla grandezza, all'oscurità, alla forza e all'impulso di sopravvivenza. Kant sistematizzerà queste due fonti del sublime distinguendo un sublime matematico, legato alla grandezza, e un sublime dinamico, legato alla forza e alla potenza. La nozione di sublime si dirige in prima istanza, almeno in Kant, agli spettacoli naturali. Come esempio di sublime matematico Kant cita un'alta montagna, mentre per il sublime dinamico sceglie un vulcano o un uragano. Persino nel caso della nostra percezione estetica della natura, insomma, non si può restringere l'apprezzamento alla sola categoria del bello. Sebbene l'antica idea, di origine religiosa, della *pancalia* (la convinzione che ogni cosa in natura sia bella, perché creata

da Dio) continui ad avere i suoi seguaci – il pittore John Constable amava dire di non aver mai visto qualcosa di brutto in natura – tuttavia la nostra esperienza estetica della natura è troppo varia per potere essere riassunta nella sola nozione della bellezza. In realtà, ci piacciono in natura non solo luoghi armonici e ospitali, giovevoli alla vita, ma anche paesaggi inabitabili, insospitati e pericolosi, come cime innevate, ghiacciai, deserti: esattamente quel tipo di paesaggi per i quali l'estetica ha teorizzato, nel Settecento, la nozione di sublime.

Quel che abbiamo notato a proposito del brutto e del sublime, e che potrebbe facilmente essere esteso ad altre categorie, come il tragico, il doloroso, lo spaventoso, il terribile ecc., ci consente una precisazione importante e necessaria. Tutte le teorie che considerano essenziale per il costituirsi dell'esperienza estetica una forma di soddisfazione, di gradimento, di compiacimento (e quindi anche la nostra) si espongono all'obiezione che molte opere d'arte non sembrano mirare affatto a compiacere il fruitore, ma piuttosto a disturbarlo, a inquietarlo, a provocargli uno shock. *L'art serve pour troubler, la science rassure*, è stato detto: per rassicurarci basta la scienza, l'arte serve a inquietarci. Intere forme d'arte, dalla nobilissima e antichissima tragedia al modesto e contemporaneo film dell'orrore stanno lì a ricordarcelo. Molte esperienze che l'arte ci procura sono spiazzanti, tutt'altro che gradevoli, e questo non vale solo per l'arte del Novecento: il Cristo di Mathias Grünewald a Issenheim è un'immagine di sofferenza così potente che non lo si può contemplare senza sentire nelle nostre membra lo stesso dolore che stravolge i lineamenti, e si dilata nelle membra enfiate e rese quasi mostruose del Crocifisso. Proprio per questo abbiamo evitato di parlare di piacere estetico, che pure è un termine con una lunga e tutt'altro che ignobile tradizione, e abbiamo preferito un termine meno impegnativo come *apprezzamento*. In effetti, se l'arte si configura come un supplemento di esperienza, come un'organizzazione diversa del nostro esperire, quel che conta è che tale organizzazione abbia successo, che si dimostri efficace; e può farlo non soltanto suscitando sentimenti gradevoli, che ci augureremmo di provare nella vita reale, ma anche provocan-

do reazioni che, vissute realmente, ci procurerebbero fastidio o addirittura orrore. Ma, in fondo, ogni opera d'arte, anche la più ingrata, la più difficile, la più disturbante, ci consente un apprezzamento che altro non è che l'indice della riuscita dell'esperienza che abbiamo vissuto, trasposta immaginativamente, una riuscita che può anche prendere l'aspetto di qualcosa di negativo, di respingente. Del resto, fin dalla più antica teoria della tragedia, attraverso la nozione di *catarsi*, si notò che le passioni tragiche emergono alla fine *purgate*, purificate, e così rese per noi sopportabili. Qualcosa di cui facciamo continuamente esperienza quando l'arte ci offre dei contenuti che ci respingono o ci disgustano: l'equilibrio alla fine si ricompone e noi abbiamo provato reazioni apparentemente simili a quelle che avremmo provato nella vita reale, ma con un esito totalmente opposto. Vedendo un *horror* si salta sulla sedia e si muore di paura, ma poi si esce tranquilli e soddisfatti, e se il film era ben fatto si è persino contenti di aver pagato il biglietto.

3. L'errore della neuroestetica

Abbiamo detto che l'estetica come teoria della bellezza appartiene al passato. Le filosofie del bello sono tramontate, e con esse altre denominazioni alquanto buffe, come *Callistica*, *Callofilia* o *Callomanzia* e via variando a partire dalla radice greca *kalós*. In particolare, è stata l'avanguardia novecentesca a togliere il terreno sotto i piedi ad ogni teoria della bellezza, perché l'avanguardia ha fatto del rifiuto del bello, della ricerca dello shock, dello schiaffo al gusto pubblico la propria bandiera, dell'antigratzioso la propria divisa. Lottando con tutte le sue forze contro le forme conciliate e piacevoli, rivendicando per sé il ruolo di eversore rivoluzionario, l'avanguardia ha finito per relegare le forme belle a ripieghi buoni al massimo per l'arte commerciale e la cattiva arte. Per cinquant'anni e più nessuno ha parlato di bellezza.

Stranamente, però, negli ultimi decenni il termine ^{bellezza} ha fatto di nuovo capolino tra le teorie, e sono tornate a fiorire

le opere di estetica che contengono nel loro titolo le parole 'bello' e 'bellezza'. A partire da *Beauty Restored* di Mary Mothersill, quasi non si contano più: *Sulla bellezza e sull'essere giusti* di Elaine Scarry; *I cinque nomi della bellezza* di Crispin Sartwell; *Only a Promise of Happiness. The Place of Beauty in a World of Art* di Alexander Nehamas; *Cinque meditazioni sulla bellezza* di François Cheng, e anche *The Abuse of Beauty* di Danto, che riprende nel titolo la minaccia di Arthur Rimbaud: farò sedere la bellezza sulle mie ginocchia e la insulterò. L'Italia non è stata da meno, a partire da *La bellezza* di Stefano Zecchi, fino a *Giustizia e bellezza* di Luigi Zoja. Se però, come abbiamo visto, la bellezza è solo una delle possibili organizzazioni dell'esperienza estetica (e sia pure a lungo la più usata perché può sfruttare elementi di attrattiva extra-estetici, e quindi garantire apparentemente, ma solo apparentemente, una maggiore possibilità di successo) ogni tentativo di restituire un primato, e, a maggior ragione, l'esclusività, è destinato al fallimento. Tutti i tentativi di riabilitare la bellezza come fenomeno centrale dell'estetica mostrano infatti la corda, o, fuor di metafora, mostrano di essere originati da motivazioni contingenti e da intenti polemici. Spesso l'appello alla bellezza, che ci aspetteremmo venato di estetismo, rivela invece la nostalgia per le accezioni pre-moderne del termine, cioè per i tempi in cui bellezza e bontà erano nozioni congiunte e intimamente inseparabili, come nell'antica Grecia, dove il bello era un valore morale prima e più che estetico. Da questo punto di vista il gran parlare della bellezza si rivela un sintomo di quella involuzione moralistica dell'estetica sulla quale torneremo in un prossimo capitolo. Altre volte, il tema della bellezza nasconde l'avversione profonda all'arte contemporanea, e, se talvolta può far propria la diffidenza postmoderna per l'avanguardia, spesso si traduce in un semplice vagheggiamento passatistico delle epoche in cui l'arte era 'bella' e consolava, mentre oggi è brutta e irritante. Più in generale, si esprime attraverso il discorso sulla bellezza la giusta esigenza che sia riconosciuto il carattere valutativo del riconoscimento estetico, e che il valore estetico recuperi la sua posizione fondante all'interno

della esperienza dell'arte: solo che si scambia un valore, come tale contingente e variabile, con il valore in generale. Ancora una volta, e inopinatamente, il duplice carattere del termine 'bello', come indice di apprezzamento e come descrizione dell'opera, ingenera una confusione pericolosa. Accade qui qualcosa di analogo a quel che abbiamo notato per la voga del concetto di *canone*: in quel caso si trattava di far subentrare una definizione del valore di tipo estensivo ad una di tipo intensivo, che non si era in grado di produrre. Qui si tratta di appellarsi al valore per antonomasia, il bello, perché si è incapaci di vedere la struttura del valore anziché il suo caso eminente.

Non metterebbe quasi conto di insistere su questo aspetto, se un nuovo campo di studi, che ha acquisito negli ultimi anni una risonanza sempre maggiore, non rischiasse di portare acqua al mulino dei 'restauratori' della bellezza, rinforzando un equivoco che riteniamo pernicioso. Ci riferiamo all'approccio ai problemi dell'estetica che va sotto il nome di *neuroestetica*, e copre in generale i tentativi di far luce sul fenomeno estetico a partire dall'osservazione della nostra attività cerebrale studiata con le moderne tecniche di *brain imaging*, come la FRMI (risonanza magnetica nucleare funzionale) o la PET (tomografia ad emissione di positroni). Beninteso, sotto l'etichetta generica di 'neuroestetica' si raccolgono molte cose diverse, alcune molto serie, come le ricerche sugli effetti delle lesioni cerebrali sull'attività creativa di pittori, scultori e letterati, oppure ricerche di psicologia della percezione, o ancora indagini sul rapporto tra emozioni, empatia e i cosiddetti neuroni specchio. In generale, gli studi di neuroestetica mostrano come nell'esperienza estetica concorrono molte aree cerebrali interagenti tra loro, cioè non solo aree cerebrali demandate a funzioni direttamente percettive, ma anche aree della corteccia frontale, e sistema limbico, cioè sistema delle emozioni. Inoltre l'esperienza estetica sembra attivare anche meccanismi di ricompensa, legati al rilascio di sostanze neuromodulatrici. Tutto ciò è altamente interessante, perché sembra confermare che quella estetica non è un'esperienza di natura diversa dall'esperienza comu-

ne, ma piuttosto una diversa *finalizzazione* e *organizzazione* della stessa, al punto che in essa vengono coinvolte le attività percettive ed emotive che sono presenti nella nostra comune esperienza, ma indirizzate all'ottenimento di una soddisfazione che prescinde dal risultato concreto dell'esperire.

Ma, come purtroppo accade, non sono gli aspetti più seri delle indagini neurologiche quelli più noti o quelli che si conquistano maggiore attenzione. I più conosciuti esponenti della neuroestetica, Semir Zeki e Vilayanur Ramachandran (e, in misura minore, Jean-Pierre Changeux), sembrano intendere come compito fondamentale della neuroestetica quello di fondare, al livello neurologico, alcuni principi tradizionali della bellezza. Con effetti curiosi, e frequentemente contraddittori. Si prenda per esempio la lista degli universali estetici (cioè di principi dell'attività artistica svincolati da condizionamenti culturali e quindi presenti in ogni luogo e in ogni epoca) fissata dal neuroscienziato indiano Ramachandran: «Peak Shift; Grouping; Contrast; Isolation; Perception Problem Solving; Symmetry; Abhorrence of Coincidence; Repetition, Rythm and Orderliness; Balance; Metaphor». A parte il fatto che questi universali non sono poi così universali, dato che altri autori li individuano in modo del tutto diverso – e Ramachandran stesso prima ne identificava otto e non dieci –, viene spontaneo notare che molti di essi ricordano i più tradizionali principi della teoria della bellezza, come proporzione, ordine e simmetria. Altri vanno invece in una direzione molto diversa, per esempio il primo. 'Peak Shift' si può tradurre con «spostamento verso il massimo», e può essere riformulato come 'iperbole, esagerazione, distorsione'. L'arte non mirerebbe ad una resa realistica, ma piuttosto a sottolineare, accentuare, estremizzare ciò che è proprio dei soggetti che rappresenta. Ora, questo principio è ben noto alla storia dell'estetica, e si è espresso attraverso la dottrina del caratteristico: la vera bellezza consiste nel rappresentare l'individuo con tutte le sue particolarità, anzi accentuando quei caratteri che lo discostano dalla media, persino se ciò porta verso il brutto, cioè verso quello che chiamiamo *caricatura*. Ma allora viene spontaneo chiedersi come può questo

principio armonizzare con l'altro che Ramachandran chiama dell'isolamento o attenuazione, e che consisterebbe al contrario nell'abbassamento dei tratti caratteristici: se un nudo di Gustav Klimt può essere più evocativo di una foto su «Playboy», dove va a finire il principio dell'accentuazione?

Ma se i neuroscienziati talvolta non vanno d'accordo neppure con se stessi, spessissimo non vanno d'accordo tra di loro. Per esempio Zeki, forse il più noto studioso di neuroestetica, fonda l'idea di bellezza nella ricerca di immagini invariante, che compendino le particolarità e le concentrino in una sorta di immagine media. Anche questo è qualcosa di ben noto alla storia dell'estetica: è la vecchia teoria del bello ideale, che prescriveva di estrarre le parti migliori dei vari corpi e di comporle in un corpo di bellezza superiore a quella che si può riscontrare in natura. Questa veneranda teoria, presente già nell'antichità, e rinvigorita dal classicismo seicentesco e poi dal neoclassicismo, ha avuto storicamente due declinazioni molto diverse, a seconda che il modello venisse considerato come ricavato per composizione dall'osservazione degli esemplari esistenti (variante empiristica) oppure fosse inteso come un archetipo ideale, preesistente all'osservazione (variante platonica). Si tratta di due accezioni inconciliabili, ma Zeki impavidamente le tiene assieme: talvolta sembra che egli pensi alla bellezza come ad una «idea innata», appartenente al nostro patrimonio genetico ereditario, talaltra invece la intende come un'immagine media che registra e sintetizza i dati empirici, e che quindi è variabile storicamente. Che entrambi i modelli non si adattino affatto, però, a una quantità di prodotti artistici, e in particolare a tutta l'arte anticlassica, espressionistica ecc., è un problema che non pare sfiorare Zeki.

In generale, sembra che la neuroestetica, nelle declinazioni ora viste, consideri proprio compito quello di fissare delle norme circostanziate di bellezza e di riuscita artistica, ma così facendo per un verso incontra principi tradizionalissimi, e che già si sono dimostrati incapaci di fondare una normatività estetica veramente universale (Changeux, ad esempio, si riduce a dire che la bellezza consiste nella proporzione delle parti

e nella parsimonia espressiva, rinverdendo così nientemeno che la vecchissima teoria che vedeva nella bellezza l'*apta partium coniunctio*), per un altro non riesce a dar conto della variabilità storica delle norme del gusto, se non trincerandosi dietro generalità prive di qualsiasi presa. È un po' come se la linguistica, invece di andare in cerca delle universalità nelle strutture profonde del linguaggio, cercasse di dare un fondamento biologico alla variabilità storica dei significati: esiste certamente una *normatività* generale dell'estetica, ma da ciò non segue che le *norme* concrete e continuamente variabili siano riconducibili o ricavabili da una struttura neurologica.

Lo confermano i tentativi, intrapresi per esempio da Zeki, di trovare dei principi esplicativi dell'attività estetica nella massimizzazione dell'ambiguità del messaggio, o nella accentuazione del carattere modulare della visione. Nel primo caso, si vorrebbe stabilire che l'opera d'arte è tanto più efficace quanto più veicola un messaggio ad alto tasso di ambiguità. Il principio è ben familiare alla teoria dell'arte a partire dal Romanticismo, e svela la sua natura decisamente poco armonizzabile con l'impianto classicistico della bellezza ideale altrove condiviso da Zeki. D'altra parte, egli determina l'ambiguità senza alcun rigore, oscillando tra ambiguità a livello percettivo (quella delle illusioni percettive) e a livello narrativo-psicologico (ambiguità delle situazioni descritte o narrate nell'arte), per cui l'aspetto non chiaro di una scena dipinta da Vermeer viene messo in un fascio col non-finito di Michelangelo o addirittura con il vaso di Ruben dei trattati di psicologia. Ma la difficoltà di svincolarsi da principi contingenti, storicamente variabili è massima là dove Zeki applica all'arte contemporanea il principio della modularità della visione. Nel nostro cervello ci sono aree diverse che elaborano dati percettivi differenti: linee di contorno, forme, colori, movimento sono analizzate in parti diverse del cervello. Ora, secondo il neuroscienziato, l'arte figurativa del Novecento avrebbe assunto su di sé il compito di 'concentrarsi' di volta in volta su componenti diverse della percezione visiva, rivolgendosi di volta in volta ad un diverso campo recettivo. Paul Cézanne ha dato particolare importanza alle linee e al loro

orientamento, Kazimir Malevic e Piet Mondrian hanno sfruttato le cellule cerebrali che reagiscono alle forme quadrate o rettangolari, mentre l'arte cinetica ha utilizzato la capacità di alcune zone del cervello visivo di reagire al movimento. Un'opera d'arte, dunque, sarebbe tanto più grande quanto più si indirizza ad uno specifico campo ricettivo. Ma, viene naturale domandare, se i procedimenti artistici messi in atto dalla pittura del Novecento si spiegano nel radicamento neurologico, perché si sono prodotti così tardi nella storia dell'arte? Se i nostri antenati vedevano come noi (e non c'è motivo di dubitarne, dato che perfino alcuni primati hanno sviluppato una visione modulare), perché questi sviluppi artistici avrebbero atteso il Novecento per manifestarsi? E se *qualsiasi* immagine in movimento attiva le aree corrispondenti del cervello, perché mai l'arte si guadagnerebbe un merito particolare a farlo?