



EINAUDI

STORIA DELLA BELLEZZA

A CURA DI
UMBERTO
ECO



STORIA DELLA BELLEZZA

I - INTRODUZIONE

“**Bello**” - insieme a “grazioso”, “carino”, oppure “sublime”, “meraviglioso”, “superbo” ed espressioni consimili - è un aggettivo che usiamo sovente per indicare qualcosa che ci piace. Sembra che, in questo senso, ciò che è bello sia uguale a ciò che è buono, e infatti in diverse epoche storiche si è posto uno stretto legame tra il Bello e il Buono.

Se però giudichiamo in base alla nostra esperienza quotidiana, noi tendiamo a definire come buono ciò che non solo ci piace, ma che anche vorremmo avere per noi. Infinite sono le cose che giudichiamo buone, un amore ricambiato, una onesta ricchezza, un manicaretto raffinato, e in tutti questi casi noi *desidereremmo* possedere quel bene.

È un bene ciò che stimola il nostro desiderio. Anche quando giudichiamo buona un'azione virtuosa, vorremmo averla compiuta noi, ovvero ci ripromettiamo di compierne una altrettanto meritevole, spronati dall'esempio di ciò che riteniamo essere bene.

Oppure chiamiamo buono qualcosa che è conforme a qualche principio ideale, ma che costa dolore, come la morte gloriosa di un eroe, la dedizione di chi cura un lebbroso, il sacrificio della vita compiuto da un genitore per salvare un figlio... In questi casi riconosciamo che la cosa è buona ma, per egoismo o per timore, non vorremmo essere coinvolti in un'esperienza analoga.

Riconosciamo quella cosa come un bene, ma un bene altrui, che guardiamo con un certo distacco, anche se con commozione, e senza essere trascinati dal desiderio. Spesso, per indicare azioni virtuose che preferiamo ammirare anziché compiere, parliamo di una “bella azione”.

Se riflettiamo sull'atteggiamento di distacco che ci permette di definire come bello un bene che non suscita il nostro desiderio, comprendiamo che noi parliamo di Bellezza quando godiamo qualcosa per quello che è, indipendentemente dal fatto che lo possediamo. Persino una torta di nozze ben confezionata, se la ammiriamo nella vetrina di un pasticciere, ci appare bella, anche se per ragioni di salute o inappetenza non la desideriamo come bene da conquistare. È bello qualcosa che, se fosse nostro, ne saremmo felici, ma che rimane

tale anche se appartiene a qualcun altro.

Naturalmente non si considera l'atteggiamento di chi, di fronte ad una cosa bella come il quadro di un gran pittore, desidera possederlo per l'orgoglio di esserne il possessore, per poterlo contemplare ogni giorno, o perché ha un grande valore economico. Queste forme di passione, gelosia, voglia di possesso, invidia o avidità, non hanno nulla a che fare col sentimento del Bello.

L'assetato che, trovata una fonte, si precipita a bere, non ne contempla la Bellezza. Potrà farlo dopo, una volta che il suo desiderio si è assopito.

Per questo il senso della Bellezza è diverso dal desiderio. Si possono giudicare degli esseri umani come bellissimi, anche se non si desiderano sessualmente, o se si sa che non potranno mai essere nostri. Se invece si desidera un essere umano (che oltretutto potrebbe essere anche brutto) e non si può avere con esso i rapporti sperati, si soffre.

In questa rassegna delle idee di Bellezza attraverso i secoli, si cercherà dunque di identificare anzitutto quei casi in cui una data cultura o una data epoca storica hanno riconosciuto che ci sono delle cose che risultano piacevoli da contemplare indipendentemente dal desiderio che proviamo nei loro confronti.

In tal senso non partiremo da una idea preconcepita di Bellezza: passeremo in rassegna le cose che gli esseri umani hanno considerato (nel corso dei millenni) come belle.

Un altro criterio che ci guiderà è che lo stretto rapporto che l'epoca moderna ha posto tra Bellezza e Arte non è così ovvio come noi crediamo. Se certe teorie estetiche moderne hanno riconosciuto solo la Bellezza dell'arte, sottovalutando la Bellezza della natura, in altri periodi storici è accaduto l'inverso:

la Bellezza era una qualità che potevano avere le cose della natura (come una bella luce di luna, un bel frutto, un bel colore), mentre l'arte aveva soltanto il compito di fare *bene* le cose che faceva, in modo che servissero allo scopo a cui erano destinate - a tal punto che si considerava arte sia quella del pittore e dello scultore sia quella del costruttore di barche, del falegname o del barbiere. Soltanto molto tardi, per distinguere pittura, scultura e architettura da quello che oggi chiameremmo artigianato, si è elaborata la nozione di Belle Arti.

Tuttavia vedremo che il rapporto tra Bellezza e Arte si è spesso posto in modo ambiguo, perché, anche privilegiando la Bellezza della natura, si ammetteva che l'arte potesse rappresentare in modo bello la natura, anche quando la natura rappresentata fosse in sé pericolosa o ripugnante.

In ogni caso, questa è una storia della Bellezza e non una storia dell'arte (o della letteratura o della musica), e quindi si citeranno le idee via via espresse sull'arte solo quando esse pongono in rapporto Arte e Bellezza.

La domanda prevedibile è: perché allora questa storia della Bellezza è documentata solo attraverso opere d'arte? Perché sono stati gli artisti, i poeti, i romanzieri a raccontarci attraverso i secoli che cosa essi consideravano bello, e a lasciarcene degli esempi. I

contadini, i muratori, i panettieri o i sarti hanno fatto delle cose che forse consideravano anche belle, ma di queste ci sono rimasti pochi reperti (come un vaso, una costruzione per dar riparo agli animali, una veste); soprattutto non hanno mai scritto nulla per dirci se e perché considerassero belle queste cose, o per dirci che cos'era per essi il bello naturale.

È solo quando gli artisti hanno rappresentato persone vestite, capanne, attrezzi, che possiamo pensare che essi ci dicessero qualcosa circa l'ideale di Bellezza degli artigiani del loro tempo, ma non possiamo esserne sicuri del tutto. Talora gli artisti, per rappresentare personaggi del loro tempo, si ispiravano alle idee che avevano circa la moda ai tempi della Bibbia o dei poemi omerici; talora, al contrario, nel rappresentare personaggi della Bibbia o dei poemi omerici, si ispiravano alla moda del loro tempo. Non possiamo mai essere sicuri dei documenti su cui ci basiamo, ma possiamo tuttavia tentare delle inferenze, sia pure caute e prudenti.

Spesso, di fronte a un reperto dell'arte o dell'artigianato antico, saremo aiutati da testi letterari e filosofici dell'epoca. Per esempio, non potremmo dire se chi scolpiva mostri sulle colonne o sui capitelli delle chiese romaniche li considerasse belli; tuttavia esiste un testo di [San Bernardo](#) (il quale non considerava queste rappresentazioni né buone né utili), che testimonia come i fedeli godessero nel contemplarle (tanto che anche San Bernardo, nel condannarle, mostra di soggiacere al loro fascino). E a questo punto, ringraziando il cielo per la testimonianza che ci arriva da una parte insospettabile, noi potremo dire (**cfr. capitolo V**) che la rappresentazione dei mostri, per un mistico del XII secolo, era bella (anche se moralmente condannabile).

Abbiamo detto che useremo per la maggior parte documenti che provengono dal mondo dell'arte. Ma, specie avvicinandosi alla modernità, potremo disporre anche di documenti che non hanno fini artistici, ma di puro intrattenimento, di promozione commerciale o di soddisfazione di pulsioni erotiche, come immagini che ci provengono dal cinema di consumo, dalla televisione, dalla pubblicità. In linea di principio, grandi opere d'arte e documenti di scarso valore estetico avranno per noi lo stesso valore, purché ci aiutino a capire quale era l'ideale di Bellezza in un certo momento.

Detto questo, il nostro cd-rom potrà essere accusato di relativismo, come se si volesse dire che ciò che è ritenuto bello dipende dall'epoca e dalle culture. È esattamente ciò che si intende dire. C'è un passo celebre di

[Senofane di Colofone](#), uno dei filosofi presocratici, che recita “ Ma se i bovi e i cavalli e i leoni avessero le mani, o potessero disegnare con le mani, e fare opere come quelle degli uomini, simili ai cavalli il cavallo raffigurerebbe gli dèi, e simili ai bovi il bove, e farebbero loro dei corpi come quelli che ha ciascuno di coloro “ (Clemente, *Stromata*, V, 110).

È possibile che al di là delle diverse concezioni della Bellezza vi siano alcune regole uniche per tutti i popoli in tutti i secoli. In questo cd-rom non tenteremo di cercarle e trovarle a tutti i costi. Piuttosto, metteremo in luce le differenze. Starà al lettore cercare l'unità al di sotto di queste differenze.

Questo cd-rom parte dal principio che la Bellezza non è mai stato qualcosa di assoluto e immutabile ma ha assunto volti diversi secondo il periodo storico e del paese: e questo non solo per quanto riguarda la Bellezza fisica (dell'uomo, della donna, del paesaggio) ma anche per quanto riguarda la Bellezza di Dio, o dei santi, o delle Idee....

In tal senso saremo molto rispettosi del lettore. Ci accadrà di mostrare che, mentre in un medesimo periodo storico, le immagini dei pittori e degli scultori sembravano celebrare un certo modello di Bellezza (degli esseri umani, della natura, o delle idee), la letteratura ne celebrava un altro.

È possibile che certi lirici greci parlino di un tipo di grazia femminile che vedremo realizzata solo dalla pittura e dalla scultura di un'epoca diversa. D'altra parte basta pensare allo stupore che proverebbe un marziano del prossimo millennio che scoprisse improvvisamente un quadro di

Picasso e la descrizione di una bella donna in un romanzo d'amore dello stesso periodo. Non capirebbe quale sia il rapporto tra le due concezioni di Bellezza. Per questo ogni tanto dovremo fare uno sforzo, e vedere come diversi modelli di Bellezza coesistano in una medesima epoca e come altri si rinvino l'un l'altro attraverso epoche diverse.

Come ogni cd-rom ipertestuale, questa nostra *Storia della Bellezza* può essere letta e consultata in vari modi. L'ossatura portante che proponiamo è la seguente: per ogni epoca o modello estetico fondamentale si scorre un testo che rinvia a immagini e testi connessi al problema trattato. Ovviamente alcuni rinvii nel corpo del testo servono a collegarsi ad altri capitoli che meglio chiariscono un certo concetto.

A sinistra del testo di questo lungo racconto si troveranno tuttavia altri rinvii possibili, alle *Tavole comparative* e ai *Cortocircuiti*. Nell'intento di mostrare come, attraverso le diverse idee di Bellezza, ci siano alcune idee o sentimenti fondamentali che ritornano uguali in epoche diverse, ogni *cortocircuito* metterà in rapporto una immagine e un testo di epoche o ambienti culturali diversi. I *Cortocircuiti* non intendono dimostrare nulla, servono piuttosto a fare nascere idee e associazioni di idee nella mente di chi si avventura nei meandri della storia della Bellezza.

II – L'IDEALE ESTETICO NELLA GRECIA ANTICA

1. Il coro delle Muse

Narra

Esiodo che alle nozze tra Cadmo e Armonia in Tebe le Muse abbiano cantato in onore degli sposi questi versi, immediatamente ripresi dagli dei presenti: “Chi è bello è caro, chi non è bello non è caro”. Questi versi proverbiali, frequentemente ripresi dai poeti successivi (tra i quali

Teognide ed

Euripide) sono in qualche modo l'espressione dell'opinione del senso comune sulla Bellezza presso gli antichi greci. Infatti, nella Grecia antica la Bellezza non aveva uno statuto autonomo: potremmo anche dire che ai greci, almeno fino all'età di

Pericle, mancassero una vera e propria estetica e una teoria della Bellezza.

Non a caso ritroviamo la Bellezza quasi sempre associata ad altre qualità. Per esempio, alla domanda sul criterio di valutazione della Bellezza, l'oracolo di Delfi risponde: “Il più giusto è il più bello”. Anche nel periodo aureo dell'arte greca, la Bellezza è sempre associata ad altri valori, quali la “misura” e la “convenienza”. Si aggiunga una latente diffidenza dei greci nei confronti della poesia, che diverrà esplicita con

Platone: l'arte e la poesia (e di conseguenza la Bellezza) possono allietare lo sguardo o la mente, ma non sono in connessione diretta con la verità. Non è casuale inoltre che il tema della Bellezza sia associato così frequentemente alla guerra di Troia.

Anche in Omero non troviamo una definizione della Bellezza; nondimeno, il mitico autore dell'*Iliade* dà una giustificazione implicita della guerra di Troia, anticipando lo scandaloso *Encomio di Elena* scritto dal sofista

Gorgia: l'irresistibile Bellezza di Elena assolve di fatto la stessa Elena dai lutti da essa causati. Menelao, espugnata Troia, si avventerà sulla sposa traditrice per ucciderla, ma il suo braccio armato rimarrà paralizzato alla vista del bel seno nudo di Elena.

A partire da questi e da altri cenni alla Bellezza dei corpi, maschili e femminili, non possiamo tuttavia affermare che i testi omerici manifestino una comprensione consapevole della Bellezza. Lo stesso dobbiamo dire anche per i poeti lirici successivi, tra i quali – con l'importante eccezione di

Saffo – il tema della Bellezza non sembra rilevante. Questa prospettiva originaria non può però essere compresa appieno se si guarda alla Bellezza con occhi moderni, come spesso è accaduto nelle diverse epoche che hanno assunto come autentica e originale una rappresentazione “classica” della Bellezza che in realtà era fittizia, ovvero prodotta dalla proiezione sul passato di una visione del mondo moderna (si pensi, ad esempio, al classicismo di

Winckelmann).

La stessa parola *Kalón*, che solo impropriamente può essere tradotta col termine “bello”, ci

deve mettere sull'avviso: *Kalón* è tutto ciò che piace, che suscita ammirazione, che attrae lo sguardo. L'oggetto bello è un oggetto che in virtù della sua forma appaga i sensi, e tra questi in particolare l'occhio e l'orecchio. Ma non sono solo gli aspetti percepibili con i sensi a esprimere la Bellezza dell'oggetto: nel caso del corpo umano assumono un ruolo rilevante anche le qualità dell'anima e del carattere, che vengono percepite con l'occhio della mente piuttosto che con quello del corpo.

Su queste basi possiamo parlare di una prima comprensione della Bellezza, che però è legata alle diverse arti che la esprimono e non ha uno statuto unitario: negli inni la Bellezza si esprime nell'armonia del cosmo, in poesia si esprime nell'incanto che fa gioire gli uomini, in scultura nell'appropriata misura e simmetria delle parti, in retorica nel giusto ritmo.

Vedi anche:

Kore, VI secolo a.C.

Saffo e Alceo, 470 a.C.

Eos con il corpo di suo figlio Memnone, 490-480 a.C.

Esaltazione del fiore, 470-460 a.C.

2. La Bellezza degli artisti

Nel periodo dell'ascesa di Atene come grande potenza militare, economica e culturale si forma una percezione più chiara del bello estetico. L'età di

Pericle, che vede il suo apice nelle guerre vittoriose contro i persiani, è un'età di grande sviluppo delle arti, e in particolare della pittura e della scultura. Le ragioni di questo sviluppo sono da ravvisare principalmente nell'esigenza di ricostruire i templi distrutti dai persiani, nell'esibizione orgogliosa della potenza ateniese, nel favore accordato da Pericle agli artisti.

A queste cause estrinseche si deve aggiungere il peculiare sviluppo tecnico delle arti figurative greche. La scultura e la pittura greche compiono, rispetto all'arte egizia, un progresso enorme, in qualche modo favorito dal legame tra arte e senso comune.

Gli egizi non consideravano, nella loro architettura e nelle loro rappresentazioni pittoriche, le esigenze della vista, che veniva subordinata a canoni stabiliti in maniera astratta e rispettati

rigidamente. Invece, l'arte greca mette al primo posto la visione soggettiva. I pittori inventano lo scorcio, che non rispetta l'esattezza oggettiva delle belle forme: la perfetta circolarità di uno scudo può essere adattata alla vista dello spettatore, che lo vede prospetticamente schiacciato.

Analogamente, nella scultura si può parlare senz'altro di una ricerca empirica che ha come obiettivo l'espressione della Bellezza vivente del corpo. La generazione di

Fidia (di cui conosciamo molte opere solo attraverso copie successive) e di

Mirone e quella successiva di

Prassitele realizzano una sorta di equilibrio tra la rappresentazione realistica della Bellezza, in particolare quella delle forme umane - la Bellezza delle forme organiche è preferita a quella degli oggetti inorganici - e l'adesione a un canone (*kánon*) specifico, in analogia con la regola (*nómos*) nelle composizioni musicali.

Contrariamente a quanto in seguito si crederà, la scultura greca non idealizza un corpo astratto, ma ricerca piuttosto una Bellezza ideale operando una sintesi di corpi vivi, nella quale si esprime una Bellezza psicofisica che armonizza l'anima e il corpo, ovvero la Bellezza delle forme e la bontà dell'animo: è questo l'ideale della *Kalokagathía*, la cui espressione più alta sono i versi di

Saffo e le sculture di Prassitele.

Questa Bellezza si esprime al meglio in forme statiche, nelle quali un frammento di azione o movimento trova equilibrio e riposo, e per le quali la semplicità espressiva è più appropriata della ricchezza di particolari. Nondimeno una delle più importanti sculture greche costituisce una potente violazione

di questa regola: nel *Laocoonte* (risalente al periodo ellenistico) la scena è dinamica, drammaticamente descritta e tutt'altro che semplificata dall'autore. E infatti la sua scoperta, nel 1506, suscitò stupore e sconcerto.

Vedi anche:

Facciata del Partenone, 500 a.C.

Lotta fra Centauri e Lapiti, IV secolo a.C.

Venere accovacciata, III secolo a.C.

Laocoonte, I secolo a.C.

3. La Bellezza dei filosofi

Il tema della Bellezza viene elaborato ulteriormente da

Socrate e

Platone. Il primo, secondo la testimonianza dei *Memorabilia* di

Senofonte (sulla cui veridicità nutriamo oggi qualche dubbio, stante la faziosità dell'autore), sembra aver voluto legittimare sul piano concettuale la prassi artistica, distinguendo almeno tre diverse categorie estetiche: la *Bellezza ideale*, che rappresenta la natura attraverso un montaggio delle parti; la *Bellezza spirituale*, che esprime l'anima attraverso lo sguardo (come accade nelle sculture di

Prassitele, sulle quali lo scultore dipingeva gli occhi per renderli più veritieri), la *Bellezza utile*, o funzionale.

Più complessa è la posizione di Platone, da cui nasceranno le due concezioni più importanti della Bellezza che sono state elaborate nel corso dei secoli: la Bellezza come armonia e proporzione delle parti (derivata da

Pitagora), e la Bellezza come splendore, esposta nel *Fedro*, che influenzerà il pensiero neoplatonico. Per Platone la Bellezza ha un'esistenza autonoma, distinta dal supporto fisico che accidentalmente la esprime; essa non è dunque vincolata a questo o quell'oggetto sensibile, ma risplende ovunque.

La Bellezza non corrisponde a ciò che si vede (celebre era infatti la bruttezza esteriore di Socrate, che però risplendeva di Bellezza interiore). Poiché il corpo è per Platone una caverna buia che imprigiona l'anima, la visione sensibile deve essere superata dalla visione intellettuale, che richiede l'apprendimento dell'arte dialettica, ossia della filosofia.

Non a tutti dunque è dato di cogliere la vera Bellezza. In compenso, l'arte propriamente detta è una falsa copia dell'autentica Bellezza e come tale è diseducativa per i giovani: meglio dunque bandirla dalle scuole, e sostituirla con la Bellezza delle forme geometriche.

Vedi anche:

Leonardo da Vinci, *Vigintisex basium elevatus vacuum*, 1509

Leonardo da Vinci, *Septuaginta duarum basium vacuum*, 1509

Leonardo da Vinci, *Ycocohon absciusus solidus*, 1509

III – LA BELLEZZA COME PROPORZIONE E ARMONIA

1. Il numero e la musica

Secondo il senso comune giudichiamo bella una cosa ben proporzionata. È pertanto spiegabile perché sin dall'antichità si fosse identificata la Bellezza con la proporzione - anche se occorre ricordare che nella definizione comune della Bellezza, nel mondo greco e latino, si univa sempre alla proporzione anche la piacevolezza del colore (e della luce).

Quando nella Grecia antica i filosofi detti pre-socratici – come

Talete,

Anassimandro e

Anassimene, fra il VII e il VI secolo a.C. – iniziano a discutere quale sia il principio di tutte le cose (e indicano l'origine della realtà nell'acqua, nell'infinito originario, nell'aria) essi mirano a dare una definizione del mondo come un tutto ordinato e governato da una sola legge. Questo significa anche pensare al mondo come a una forma, e i greci avvertono nettamente l'identità tra Forma e Bellezza. Tuttavia chi affermerà queste cose in modo esplicito, iniziando a stringere in un solo nodo cosmologia, matematica, scienza naturale ed estetica, sarà

Pitagora con la sua scuola, sin dal VI secolo avanti Cristo.

Pitagora (che probabilmente nel corso dei suoi viaggi era venuto in contatto con le riflessioni matematiche degli egizi) è il primo a sostenere che il principio di tutte le cose è il numero. I pitagorici avvertono una sorta di sacro terrore di fronte all'infinito e a ciò che non può essere ricondotto a un limite, e perciò cercano nel numero la regola capace di limitare la realtà, di darle ordine e comprensibilità. Con Pitagora nasce una visione estetico-matematica dell'universo: tutte le cose esistono perché sono ordinate e sono ordinate perché in esse si realizzano leggi matematiche, che sono insieme condizione di esistenza e di Bellezza.

I pitagorici sono i primi a studiare i rapporti matematici che regolano i suoni musicali, le proporzioni su cui si basano gli intervalli, il rapporto tra la lunghezza di una corda e l'altezza di un suono. L'idea dell'armonia musicale si associa strettamente a ogni regola per la produzione del Bello. Questa idea attraversa tutta l'antichità e si trasmette al Medio Evo attraverso l'opera di

Boezio tra IV e V secolo dopo Cristo. Boezio ricorda che un giorno Pitagora osservò come i martelli di un fabbro, picchiando sull'incudine, producessero suoni diversi, e si era reso conto che i rapporti tra i suoni della gamma così ottenuta sono proporzionali al peso dei martelli. Non solo, Boezio ricorda come i pitagorici sapessero che i diversi modi musicali influiscono diversamente sulla psicologia degli individui, e parlavano di ritmi duri e ritmi temperati, ritmi adatti a educare gagliardamente i fanciulli e ritmi molli e lascivi. Pitagora aveva reso più calmo e padrone di sé un adolescente ubriaco facendogli ascoltare una melodia di modo ipofrigio in ritmo spondaico (poiché il modo frigio lo stava sovrecitando). I pitagorici, pacificando nel sonno le cure quotidiane, si facevano addormentare da determinate cantilene; svegliatisi si liberavano dal torpore del sonno con altre modulazioni.

Vedi anche:

Franchino Gaffurio, *Tavola*, 1492

Franchino Gaffurio, *Gli esperimenti di Pitagora sulle relazioni fra i suoni*, 1492

2. La proporzione architettonica

I rapporti che regolano le dimensioni dei templi greci, gli intervalli tra le colonne o i rapporti tra le varie parti della facciata corrispondono agli stessi rapporti che regolano gli intervalli musicali. L'idea di passare dal concetto aritmetico di numero al concetto geometrico-spaziale di rapporti tra vari punti, è appunto un'idea dei pitagorici.

La *tetraktys* è la figura simbolica su cui essi compiono i loro giuramenti, e nella quale si condensa in misura perfetta ed esemplare la riduzione del numerico allo spaziale, dell'aritmetico al geometrico. Ogni lato di questo triangolo è formato da quattro punti e al centro di esso vi è un solo punto, l'unità, dalla quale si generano tutti gli altri numeri. Il quattro diventa così sinonimo di forza, di giustizia e di solidità; il triangolo formato da tre serie di quattro numeri è e rimane simbolo di eguaglianza perfetta. I punti che formano il triangolo sommati tra loro danno il numero dieci, e con i dieci primi numeri si possono esprimere tutti i numeri possibili. Se il numero è l'essenza dell'universo, nella *tetractys* (o decade) si condensano tutta la saggezza universale, tutti i numeri e tutte le operazioni numeriche possibili. Se si continua poi a stabilire i numeri secondo il modello della *tetractys*, allargando progressivamente la base del triangolo, si ottengono delle progressioni numeriche nelle quali si alternano i numeri pari (simbolo dell'infinito, poiché è impossibile identificare in essi un punto che divida la linea di punti in due parti uguali) e i numeri dispari (finiti, perché la linea ha sempre un punto centrale che separa un numero eguale di punti).

Ma a queste armonie aritmetiche corrisponderanno anche armonie geometriche e l'occhio potrà continuamente collegare questi punti in una serie indefinita e concatenata di triangoli equilateri perfetti. Questa concezione matematica del mondo la si ritroverà anche in Platone e specialmente nel dialogo *Timeo*.

Tra Umanesimo e Rinascimento, epoche in cui si assiste a un ritorno del Platonismo, i corpi regolari platonici vengono studiati e celebrati appunto come modelli ideali, da Leonardo, nel *De perspectiva pingendi* di

Piero della Francesca,

nel *De Divina Proportione* di

Luca Pacioli, nel *Della simmetria dei corpi umani* di

Dürer. La divina proporzione di cui si parla in Pacioli è la sezione aurea, quel rapporto che si realizza in un segmento AB quando, posto un punto C di divisione, AB sta a AC come AC sta a CB.

Il *De Architectura* di

Vitruvio (I secolo a.C.) tramanderà sia al Medio Evo che al Rinascimento istruzioni per la realizzazione di proporzioni architettoniche ottimali. Dopo l'invenzione della stampa la sua opera apparirà in numerose edizioni, con diagrammi e disegni sempre più rigorosi.

All'opera di Vitruvio saranno ispirate le teorie rinascimentali dell'architettura (Dal *De re aedificatoria* di

Leon Battista Alberti a Piero della Francesca, da Pacioli sino ai *Quattro Libri dell'Architettura* di

Palladio).

Il principio di proporzione riappare nella pratica architettonica anche come allusione simbolica e mistica.

Così va forse inteso il gusto per le strutture pentagonali che si ritrovano nell'arte gotica, specie nei tracciati dei rosoni della cattedrale. In tal senso vanno viste anche i segni lapidari, e cioè le sigle personali che ciascun costruttore di cattedrali apponeva alle pietre più importanti della sua costruzione, come le chiavi di volta. Sono dei tracciati geometrici, fondati su determinati diagrammi o "griglie" direttrici.

Vedi anche:

Costruzione della *Tetraktys* pitagorica

Cortili, 1521

Piero della Francesca, *Sacra conversazione*, 1472-1474

Michelangelo Buonarroti, *Studio per la sala dei libri rari della Biblioteca laurentiana*, 1516 ca

Leonardo da Vinci, *Septuaginta duarum basium vacuum*, 1509

Leonardo da Vinci, *Ycocothon absciscus solidus*, 1507

3. Il corpo umano

Per i primi pitagorici l'armonia consiste, sì, nella opposizione, oltre che del pari e dell'impari, di limite e illimitato, unità e molteplicità, destra e sinistra, maschile e femminile, quadrato e rettangolo, retta e curva, e così via, ma sembra che per

Pitagora e i suoi immediati discepoli, nella opposizione di due contrari, uno solo rappresenti la perfezione: l'impari, la retta e il quadrato sono buoni e belli, le realtà opposte rappresentano l'errore, il male e la disarmonia.

Diversa sarà la soluzione proposta da

Eraclito: se esistono nell'universo degli opposti, delle realtà che paiono non conciliarsi, come l'unità e la molteplicità, l'amore e l'odio, la pace e la guerra, la calma e il movimento, l'armonia tra questi opposti non si realizzerà annullando uno di essi, ma proprio lasciando vivere entrambi in una tensione continua. L'armonia non è assenza bensì equilibrio di contrasti.

I pitagorici successivi, che vivono tra il V e il IV secolo a.C., come

Filolao e

Archita, coglieranno questi suggerimenti e li convoglieranno nel corpo delle loro dottrine. L'equilibrio tra due entità opposte che si neutralizzano l'una con l'altra, la polarità tra due aspetti che sarebbero l'un con l'altro contraddittori e che diventano armonici solo perché si contrappongono possono diventare, trasportati sul piano dei rapporti visivi, simmetria. E quindi la speculazione pitagorica dà ragione di una esigenza di simmetria che era stata sempre viva in tutta l'arte greca e che diventa uno dei canoni del bello nell'arte della Grecia classica.

Guardiamo una di quelle statue di giovinetta che scolpivano gli artisti del VI secolo a.C. Erano forse costoro quelle stesse fanciulle che innamoravano Anacreonte e

Saffo, che trovavano bello il loro sorriso, il loro sguardo, il loro passo, le loro trecce. I pitagorici avrebbero spiegato che la fanciulla era bella perché in essa un giusto equilibrio degli umori produceva un colorito piacevole, e perché le sue membra si ponevano in un rapporto giusto e armonico, dato che erano regolate dalla stessa legge che reggeva le distanze tra le sfere planetarie. L'artista del VI secolo si trovava a dovere rendere quella Bellezza imponderabile di cui parlavano i poeti e che egli stesso avrà avvertito in un mattino di primavera osservando il viso della fanciulla amata, ma doveva realizzarla nella pietra, e concretare l'immagine della fanciulla in una forma. Uno dei primi requisiti di una buona forma era proprio quello della giusta proporzione e della simmetria. Così l'artista ha fatto uguali gli occhi, ugualmente distribuite le trecce, uguali i seni e di pari giustezza le gambe e le braccia, uguali e ritmiche le pieghe della veste, simmetrici gli angoli delle labbra piegate nel tipico vago sorriso che caratterizza quelle statue.

A parte il fatto che la sola simmetria non riesce a rendere ragione del fascino di quel sorriso, siamo ancora di fronte a una nozione abbastanza rigida di proporzione.

Due secoli dopo

Policleto, nel IV secolo a.C., produce una statua che è stata detta poi il Canone, in quanto in essa si incarnano tutte le regole per una giusta proporzione, e il principio che regge il Canone non è quello basato sull'equilibrio di due elementi uguali. Tutte le parti di un corpo devono reciprocamente adattarsi secondo rapporti proporzionali nel senso geometrico: A sta a B come B sta a C. Più tardi

Vitruvio,

esprimerà le giuste proporzioni corporali in frazioni della figura intera: la faccia dovrà essere $\frac{1}{10}$ della lunghezza totale, la testa $\frac{1}{8}$, la lunghezza del torace $\frac{1}{4}$, e così via...

Il canone proporzionale greco era diverso da quello egiziano. Gli egiziani possedevano dei reticoli a maglie quadrettate uguali che prescrivevano misure quantitative fisse. Posto ad esempio che una figura umana dovesse essere alta diciotto unità, automaticamente la lunghezza del piede era di tre unità; quella del braccio di cinque, e così via.

Nel Canone di Policleto non ci sono più unità fisse: la testa starà al corpo come il corpo starà alle gambe, e così via. Il criterio è organico, i rapporti tra le parti del corpo sono trovati secondo il movimento del corpo, il mutare della prospettiva, gli stessi adattamenti della figura alla posizione dello spettatore.

Un brano del *Sofista* di

Platone ci fa capire come gli scultori non osservassero le proporzioni in modo matematico, ma le adattassero alle esigenze della visione, alla prospettiva da cui la figura veniva vista. Vitruvio distinguerà la proporzione, che è l'applicazione tecnica del principio di simmetria,

dalla euritmia ("venusta species commodusque aspectus") che è l'adattamento delle proporzioni alle necessità della visione, nel senso indicato dal brano platonico citato.

Apparentemente il Medio Evo non applica una matematica delle proporzioni alla valutazione o alla riproduzione del corpo umano. Si potrebbe pensare che gioca in questa disattenzione la svalutazione della corporeità in favore della Bellezza spirituale. Naturalmente non è estranea al mondo medievale maturo una valutazione del corpo umano come prodigio della Creazione, come si trova in un testo di

San Tommaso d'Aquino. Tuttavia accade maggiormente che criteri pitagorico-proporzionali siano usati per definire la Bellezza morale, come accade nella simbologia dell'*homo quadratus*.

La cultura medievale partiva da una idea di origine platonica (che peraltro si stava sviluppando contemporaneamente anche nell'ambito della mistica ebraica) per cui il mondo è come un grande animale e quindi come un essere umano, e l'essere umano è come il mondo, ovvero il cosmo è un grande uomo e l'uomo è come un piccolo cosmo. Nasce così la teoria detta dell'*homo quadratus* in cui il numero, principio dell'universo, viene ad assumere significati simbolici, fondati su serie di corrispondenze numeriche che sono anche corrispondenze estetiche.

Gli antichi infatti ragionavano in questo modo: come è nella natura così deve essere nell'arte: ma la natura in molti casi si divide in quattro parti.

Il numero quattro diviene un numero perno e risolutore. Quattro sono i punti cardinali, i venti principali, le fasi della luna, le stagioni, quattro il numero costitutivo del tetraedro timaico del fuoco, quattro le lettere del nome "Adam". E quattro sarà, come insegnava Vitruvio, il numero dell'uomo, poiché la larghezza dell'uomo a braccia spalancate corrisponderà alla sua altezza dando così la base e l'altezza di un quadrato ideale.

Quattro sarà il numero della perfezione morale, così che tetragono sarà detto l'uomo moralmente agguerrito. Ma l'uomo quadrato sarà insieme anche l'uomo pentagonale, perché anche il 5 è un numero pieno di arcane corrispondenze e la pentade è un'entità che simboleggia la perfezione mistica e la perfezione estetica. Cinque è il numero circolare che moltiplicato rinvia continuamente su di sé ($5 \times 5 = 25 \times 5 = 125 \times 5 = 625$, ecc.). Cinque sono le essenze delle cose, le zone elementari, i generi viventi (uccelli, pesci, piante, animali, uomini); la pentade è matrice costruttrice di Dio e la si rinvia anche nelle Scritture (il Pentateuco, le cinque piaghe del Signore); a maggior ragione la si rinvia nell'uomo,

inscrivibile in un cerchio di cui centro è l'ombelico, mentre il perimetro formato dalle linee rette che uniscono le varie estremità dà la figura di un pentagono. La mistica di santa

Hildegarda (con la sua concezione dell'*anima symphonizans*) si basa sulla simbologia delle proporzioni e sul fascino misterioso della pentade. Nel XII secolo,

Ugo di San Vittore afferma che corpo e anima riflettono la perfezione della Bellezza divina, l'uno fondandosi sulla cifra pari, imperfetta e instabile, la seconda sulla cifra dispari, determinata e perfetta; e la vita spirituale si basa su una dialettica matematica fondata sulla

perfezione della decade.

Tuttavia basta paragonare gli studi sulle proporzioni del corpo in un artista medievale come Villard de Honnecourt con quelle di artisti come Leonardo e

Dürer, e si vede quale sia stato il peso della riflessione matematica più matura dei teorici dell'Umanesimo e del Rinascimento. In Dürer le proporzioni del corpo sono fondate su moduli matematici rigorosi. Quindi si parlava di proporzione sia ai tempi di Willard che a quello di Dürer, ma è evidente che è mutato il rigore del calcolo e che il modello ideale degli artisti rinascimentali non è la nozione filosofica di proporzione medievale ma piuttosto quella incarnata dal Canone di Policleto.

Vedi anche:

Esaltazione del fiore, 470-460 a.C.

Kore, VI secolo a.C.

Figura vitruviana, 1521

Umori corporali e qualità elementari dell'uomo in relazione con lo zodiaco, XI secolo

Venti, elementi, temperamenti, XII secolo

Angeli che mettono in movimento la sfera delle stelle fisse, XIV secolo

Rabano Mauro, *I quattro elementi, le quattro stagioni, le quattro regioni del mondo, i quattro quarti del mondo...*, IX secolo

Hildegarda di Bingen, *La Creazione con l'Universo e l'Uomo cosmico*, 1230 ca.

Beato di Liebana, *Capi delle dodici tribù di Israele*, XIII secolo

Leonardo da Vinci, *Schema delle proporzioni del corpo umano*, 1530 ca

4. Il cosmo e la natura

Per la tradizione pitagorica (e il concetto sarà ritrasmesso al Medio Evo da Boezio), l'anima e il corpo dell'uomo sono soggetti alle stesse leggi che regolano i fenomeni musicali, e queste stesse proporzioni si ritrovano nell'armonia del cosmo così che micro e

macrocosmo (il mondo in cui viviamo e l'intero universo) appaiono legati da un'unica regola matematica ed estetica insieme. Questa regola si manifesta nella musica mondana: si tratta della gamma musicale prodotta dai pianeti di cui parla

Pitagora i quali, ruotando intorno alla terra immobile, generano ciascuno un suono tanto più acuto quanto più lontano il pianeta è dalla terra e quanto più rapido, quindi, il suo movimento. Dall'insieme proviene una musica dolcissima che noi non intendiamo per inadeguatezza dei nostri sensi.

Il Medio Evo svilupperà un'infinità di variazioni su questo tema della Bellezza musicale del mondo. Nel IX secolo,

Scoto Eriugena ci parlerà della Bellezza del Creato costituita dal consonare dei simili e dei dissimili a modo di armonia le cui voci, ascoltate isolatamente, non dicono nulla, ma fuse in un unico concerto rendono una naturale dolcezza.

Onorio di Autun (secolo XII) nel *Liber duodecim quaestionum* dedicherà un capitolo a spiegare come il cosmo sia disposto in modo simile a una cetra in cui i diversi generi di corde suonano armoniosamente.

Nel XII secolo gli autori della scuola di Chartres (

Guglielmo di Conches, Thierry di Chartres,

Bernardo Silvestre,

Alano di Lilla) riprendono le idee del *Timeo* di

Platone, unitamente all'idea agostiniana (di origine biblica) per cui Dio ha disposto ogni cosa secondo ordine e misura. Il cosmo, per la scuola di Chartres è una sorta di unione continua fatta di consenso reciproco tra le cose, sorretta da un principio divino che è anima, provvidenza, fato. Opera di Dio sarà appunto il *kósmos*, l'ordine del tutto, che si contrappone al caos primigenio. Mediatrix di quest'opera sarà la Natura, una forza insita nelle cose, che da cose simili produce cose simili, come dice Guglielmo di Conches nel *Dragmaticon*. E l'ornamento del mondo, e cioè la sua Bellezza, è l'opera di compimento che la Natura, attraverso un complesso organico di cause, ha attuato nel mondo una volta creato.

La Bellezza comincia ad apparire nel mondo quando la materia creata si differenzia per peso e per numero, si circoscrive nei suoi contorni, prende figura e colore; ovvero, la Bellezza si fonda sulla forma che le cose assumono nel processo creativo. Gli autori della scuola di Chartres non ci parlano di un ordine matematicamente immobile, ma di un processo organico di cui possiamo sempre reinterpretare la crescita risalendo all'Autore. La Natura, non il numero, regge questo mondo.

Anche le cose brutte si compongono nell'armonia del mondo per via di proporzione e contrasto. La Bellezza (e questa sarà ormai persuasione comune a tutta la filosofia medievale) nasce anche da questi contrasti, e anche i mostri hanno una ragione e una dignità nel concerto del creato, anche il male nell'ordine diviene bello e buono perché da

esso nasce il bene, e accanto a esso il bene meglio rifulge (**cf. capitolo V**).

Vedi anche:

Rappresentazioni geometriche dei concetti di Dio, Anima, Virtù e Vizi, Predestinazioni, XIII secolo

Dio misura il mondo con un compasso, 1250 ca.

L'albero di Jesse, XII secolo

Colonna con il sacrificio di Isacco, XI-XII secolo

5. Le altre arti

L'estetica della proporzione ha assunto varie forme sempre più complesse e la ritroviamo anche in pittura. Tutti i trattati di arti figurative, da quelli bizantini dei monaci di Monte Athos al *Trattato* del

Cennini (XV secolo), rivelano l'ambizione delle arti plastiche di porsi allo stesso livello matematico della musica. In tal senso ci pare opportuno vedere un documento come l'*Album o Livre de portraiture* di

Villard de Honnecourt (XIII secolo):

qui ogni figura è determinata da coordinate geometriche.

Dove gli studi matematici raggiungono il massimo di precisione è nella teoria e nella pratica rinascimentale della prospettiva. Di per sé la rappresentazione prospettica è un problema tecnico,

ma esso ci interessa nella misura in cui la buona rappresentazione prospettica è stata intesa dagli artisti del Rinascimento, non solo giusta e realistica, ma anche bella e gradevole alla vista a tal punto che, sotto l'influenza della teoria e della pratica prospettiva rinascimentale, a lungo si sono considerate primitive, inabili, o addirittura brutte le rappresentazioni di altre culture, o di altri secoli, in cui tali regole non venivano osservate.

Vedi anche:

Albrecht Dürer, *Portula Optica*, 1525

Piero della Francesca, *Sacra conversazione*, 1472-1474

6. I modi della proporzione

Nella fase più matura del pensiero medievale,

Tommaso d'Aquino dirà che, perché ci sia Bellezza, occorre che ci sia integrità (e cioè che ogni cosa abbia tutte le parti che le competono, per cui brutto sarà detto un corpo mutilato), chiarezza - perché è detto bello ciò che ha colore nitido - e proporzione o consonanza. Ma per lui la proporzione non è soltanto una giusta disposizione della materia, ma un perfetto adattamento della materia alla forma, nel senso che è proporzionato un corpo umano che adegua le condizioni ideali dell'umanità.

Per Tommaso la proporzione è valore etico, nel senso che l'azione virtuosa attua una giusta proporzione di parole e atti secondo una legge razionale, e perciò si deve parlare anche di Bellezza (o di turpitudine) morale.

È adeguazione di una cosa agli scopi a cui è destinata, per cui Tommaso non avrebbe esitato a definire brutto un martello fatto di cristallo perché, malgrado la Bellezza superficiale della materia di cui è fatto, è inadatto alla propria funzione. La bellezza è mutua collaborazione tra le cose, per cui si può definire "bella" l'azione reciproca delle pietre che, sostenendosi e spingendosi a vicenda, reggono solidamente l'edificio. È il giusto rapporto tra l'intelligenza e la cosa che l'intelligenza capisce. La proporzione si fa insomma principio metafisico che spiega la stessa unità del cosmo.

Vedi anche:

Interno della cattedrale di Nôtre Dame di Laon, XII secolo

Facciata della Cattedrale di Notre Dame di Chartres

7. La proporzione nella storia

Se noi consideriamo molte espressioni dell'arte medievale e le confrontiamo coi modelli dell'arte greca, ci pare a prima vista difficile pensare che queste statue o queste costruzioni architettoniche, che dopo il Rinascimento sono state considerate barbare e sproporzionate, potessero incarnare criteri di proporzione.

Il fatto è che la teoria della proporzione è sempre stata legata a una filosofia di stampo platonico, per cui il modello della realtà sono le idee, di cui le cose reali sono solo pallide e imperfette imitazioni. La civiltà greca sembra aver fatto del proprio meglio per incarnare la perfezione dell'idea in una statua o in una pittura, anche se è difficile dire se

Platone, quando pensava all'idea dell'Uomo, avesse presente i corpi di

Policleto o le arti figurative precedenti. Egli riteneva l'arte una imitazione imperfetta della natura, a sua volta imitazione imperfetta del mondo ideale. Comunque questo tentativo di adeguare la rappresentazione artistica alla Bellezza dell'idea platonica era comune agli artisti rinascimentali. Ma ci sono state epoche in cui la scissione tra il mondo ideale e quello reale è stata più decisa.

Boezio, per esempio, non sembrava interessato ai fenomeni musicali concreti, in cui la proporzione dovrebbe incarnarsi, ma a regole archetipe del tutto separate dalla realtà concreta. Per Boezio il musicista era colui che conosceva le regole che governano il mondo sonoro, mentre l'esecutore spesso non veniva considerato che uno schiavo privo di consapevolezza teorica, un istintivo che non conosceva quelle bellezze ineffabili che solo la teoria poteva rivelare. Boezio sembra quasi felicitare

Pitagora di avere intrapreso uno studio della musica "prescindendo dal giudizio dell'udito". Il disinteresse per il mondo fisico dei suoni e per il "giudizio dell'orecchio" lo si vede nell'idea della musica mondana. Infatti, se ogni pianeta producesse un suono della gamma musicale, tutti i pianeti insieme produrrebbero una dissonanza sgradevolissima. Ma il teorico medievale non si preoccupava di questo controsenso di fronte alla perfezione delle corrispondenze numeriche.

Questo ancorarsi a una nozione puramente ideale di armonia era tipica di un'epoca di grande crisi, quale erano i primi secoli medievali, e in cui si cercava rifugio nella consapevolezza di alcuni valori stabili ed eterni, mentre si era indotti a considerare con sospetto tutto ciò che era legato alla corporeità, ai sensi e alla fisicità. Il Medio Evo rifletteva per ragioni moralistiche sulla transitorietà delle bellezze terrene e sul fatto che, come diceva Boezio nella sua *Consolazione della filosofia*, la Bellezza esteriore fosse "fugace come i fiori di primavera".

Tuttavia non bisogna pensare che questi teorici fossero insensibili alla gradevolezza fisica dei suoni, o delle forme visibili, e non facessero andare di pari passo le speculazioni astratte sulla

Bellezza matematica dell'universo e un gusto vivissimo della Bellezza mondana. È

testimonianza di ciò l'entusiasmo che gli stessi autori manifestano per la Bellezza della luce e del colore (cfr. capitolo VI). Tuttavia pare che nel Medio Evo si manifestasse una disproporzione tra un ideale della proporzione e ciò che si rappresentava o costruiva come proporzionato.

Ma questo non vale solo per il Medio Evo. Se si prendono i trattati rinascimentali sulla proporzione come regola matematica, il rapporto tra teoria e realtà pare soddisfacente solo per quanto riguarda l'architettura e la prospettiva. Quando, attraverso la pittura, si cerca di capire quale fosse l'ideale rinascimentale di Bellezza umana, sembra che ci sia un divario tra la perfezione della teoria e le oscillazioni del gusto. Quali sono i criteri proporzionali comuni a una serie di uomini e donne considerati come belli da artisti diversi? Possiamo trovare la stessa regola proporzionale nella

Venere di

Botticelli, nelle Veneri di

Lucas Cranach e in quella di

Giorgione? È possibile che nel rappresentare uomini famosi, più che la corrispondenza a un canone proporzionale, se ne apprezzasse maggiormente la corporatura possente o la forza d'animo e la volontà di potere che esprimeva il loro volto; ma ciò non toglie che molti di questi uomini rappresentassero anche un ideale di prestanza fisica, e proprio non si vede quali siano i criteri proporzionali comuni agli eroi dell'epoca.

Quindi pare che in tutti i secoli si sia parlato della Bellezza della proporzione, ma che a seconda delle epoche, malgrado i principi aritmetici e geometrici che si asserivano, il senso di questa proporzione sia cambiato. Affermare che ci debba essere un giusto rapporto tra la lunghezza delle dita e la mano, e tra questa e il resto del corpo, è una cosa; stabilire quale fosse il rapporto giusto era materia di gusto che poteva mutare lungo i secoli.

Nel corso del tempo si sono avuti infatti diversi ideali di proporzione. La proporzione intesa dai primi scultori greci non era la stessa di Policleto, le proporzioni musicali a cui pensava Pitagora non erano le stesse a cui pensavano i medievali, perché diversa era la musica che essi consideravano piacevole. Per i compositori della fine del primo millennio, quando a quei vocalizzi detti "giubili allelujatici" si dovevano adattare le sillabe di un testo, nasce il problema di una proporzione tra parola e melodia. Quando nel IX secolo le due voci dei diafonisti abbandonano l'unisono e cominciano a seguire ciascuna una linea melodica propria, conservando però la consonanza dell'insieme, ancora una volta si tratta di trovare un'altra regola proporzionale.

Il problema si allarga quando dalla diafonia si passa al discanto e da questo alla polifonia del XII secolo.

Di fronte a un *organum* di Pérotin, quando dal sottofondo di una nota generatrice sale il movimento complesso di un contrappunto di arditezza veramente gotica, e tre o quattro voci tengono sessanta misure consonanti sulla stessa nota di pedale, in una varietà di ascese

sonore pari ai pinnacoli di una cattedrale, allora il musicista medievale che ricorre ai testi della tradizione dà un significato ben concreto a quelle categorie che per Boezio erano astrazioni platoniche. E così sarà via via nel corso della storia della musica. Nel IX secolo si riconosceva ancora l'intervallo di quinta (Do-Sol) come consonanza imperfetta, ma nel XII secolo esso viene ammesso, e nell'Ottavo secolo apparirà anche la terza (Do-Mi) tra gli esempi di buona proporzione musicale.

In letteratura, nell'VIII secolo,

Beda, nel *De arte metrica*, elabora una distinzione tra metro e ritmo, tra la metrica quantitativa latina e la metrica sillabica che si sarebbe successivamente imposta, notando come i due modi poetici possedessero ciascuno un tipo di proporzione loro propria.

Goffredo di Vinosalvo, nella *Poetria nova* (verso il 1210), parla di proporzione come appropriatezza, per cui sarà giusto usare aggettivi quali “fulvum” per l'oro, “nitidum” per il latte, “praerubicunda” per la rosa, “dulcifluum” per il miele. Ogni stile deve essere adatto a ciò di cui si parla. È chiaro che qui non si parla più di una proporzione come quantità matematica, bensì come convenienza qualitativa. Lo stesso avviene per l'ordine delle parole, per il coordinamento delle descrizioni e delle argomentazioni, per la composizione narrativa.

I costruttori di cattedrali seguivano un loro criterio proporzionale che era diverso da quello di

Palladio. E tuttavia molti studiosi contemporanei hanno cercato di dimostrare come i principi di una proporzione ideale, compresa la realizzazione della sezione aurea, si possano ritrovare nelle opere di tutti i secoli, anche quando gli artisti non conoscevano le regole matematiche corrispondenti. Quando si intende la proporzione come regola rigorosa, allora ci si accorge che in natura essa non esiste, e si può arrivare alle argomentazioni settecentesche di

Burke, che nega che la proporzione sia criterio di Bellezza.

Il fatto significativo è piuttosto quello per cui, al tramonto della civiltà rinascimentale, si fa strada l'idea che la Bellezza, anziché equilibrata proporzione nasca da una sorta di torsione, di tensione inquieta verso qualcosa che sta al di là delle regole matematiche che governano il mondo fisico.

Così all'equilibrio rinascimentale farà seguito l'inquietudine del manierismo. Ma perché nelle arti (e nella concezione della Bellezza naturale) si verifichi questa mutazione, occorrerà che anche il mondo sia visto come meno ordinato e geometricamente ovvio. Il modello dell'universo di Tolomeo, basato sulla perfezione del cerchio, sembrava incarnare gli ideali classici della proporzione. Anche il mondo di

Copernico e di

Galileo, sia pure spostando la terra dal centro dell'universo e facendola ruotare intorno al sole, non turbava questa idea antichissima di una perfezione delle sfere.

Con il modello planetario di

Keplero invece, in cui la terra compie la propria rivoluzione lungo un'ellisse di cui il sole è uno dei fuochi, questa immagine di perfezione sferica entra in crisi. Non è che il modello del cosmo kepleriano non ubbidisca a leggi matematiche, è che visivamente non ricorda più la perfezione “pitagorica” di un sistema di sfere concentriche.

Se poi pensiamo che, sul finire del XVI secolo,

Giordano Bruno aveva iniziato a suggerire l'idea di un cosmo infinito e di una pluralità dei mondi, è evidente che la stessa idea di armonia cosmica dovrà prendere un'altra strada.

Vedi anche:

Facciata del Partenone, 500 a.C.

David e i musici, XII secolo

Rappresentazioni geometriche dei concetti di Dio, Anima, Virtù e Vizi, Predestinazioni, XIII secolo

Miniature della corte angioina, *La musica e i suoi cultori*, XIV secolo

Tropo, *Auctor celorum*, IX-X secolo

Pontormo, *Deposizione*, 1526-1528

Jacopo de'Barbari, *Ritratto di fra' Luca Pacioli e di giovane ignoto*, XIII secolo

Francesco Borromini, *Sant'Ivo alla Sapienza*, 1642-1662

Sandro Botticelli, *Nascita di Venere*, 1482 ca

VI – APOLLINEO E DIONISIACO

1. Gli dei di Delfi

Secondo la mitologia, Zeus avrebbe assegnato una misura appropriata e un giusto limite a ogni essere: il governo del mondo coincide così con un'armonia precisa e misurabile, espressa nei quattro motti scritti sulle mura del tempio di Delfi: “Il più giusto è il più bello”, “Osserva il limite”, “Odia la *hybris* (tracotanza)”, “Nulla in eccesso”. Su queste regole si fonda il senso comune greco della Bellezza, in accordo con una visione del mondo che

interpreta l'ordine e l'armonia come ciò che pone un limite allo "sbadigliante Caos", dalla cui gola è scaturito, secondo

Esiodo, il mondo. È una visione posta sotto la protezione di Apollo, che infatti viene raffigurato tra le Muse sul frontone occidentale del tempio di Delfi. Ma sullo stesso tempio (risalente al IV secolo a.C.) è raffigurato, sul frontone orientale opposto, Dioniso, dio del caos e della sfrenata infrazione di ogni regola.

Questa compresenza di due divinità antitetiche non è casuale, anche se è stata tematizzata solo in età moderna, con

Nietzsche. In generale essa esprime la possibilità, sempre presente e periodicamente inverantesi, di un'irruzione del caos nella bella armonia. Più specificamente, si esprimono qui alcune antitesi significative che rimangono irrisolte entro la concezione greca della Bellezza, che risulta essere ben più complessa e problematica delle semplificazioni operate dalla tradizione classica.

Una prima antitesi è quella tra bellezza e percezione sensibile. Se infatti la Bellezza è sì percepibile, ma non completamente, perché non tutto di essa si esprime in forme sensibili, si apre una pericolosa forbice tra apparenza e Bellezza: forbice che gli artisti cercheranno di mantenere socchiusa, ma che un filosofo come

Eraclito aprirà in tutta la sua ampiezza, affermando che la Bellezza armonica del mondo si palesa come casuale disordine.

Una seconda antitesi è quella tra suono e visione, le due forme percettive privilegiate dalla percezione greca (probabilmente perché, diversamente dall'odore e dal sapore, sono riconducibili a misure e ordini numerici): benché si riconosca alla musica il privilegio di esprimere l'anima, è solo

alle forme visibili che si applica la definizione di bello (*Kalón*) come "ciò che piace e attrae". Disordine e musica vengono così a costituire una sorta di lato oscuro della Bellezza apollinea armonica e visibile, e come tali ricadono nella sfera di azione di Dioniso.

Questa differenza è comprensibile se si pensa che una statua doveva rappresentare una "idea" (e, quindi, presumeva una pacata contemplazione) mentre la musica era intesa come qualcosa che suscita passioni.

Vedi anche:

Apollo e le muse, 500 a.C

Pittore di Kleophrades, *Dioniso fra Satiri e Menadi* (particolare), 500-495 a.C.

Pittore di Kleophrades, *Dioniso fra Satiri e Menadi* (particolare), 500-495 a.C.

Apollo del Belvedere, I secolo

2. Dai Greci a Nietzsche

Infatti un aspetto ulteriore dell'antitesi tra Apollo e Dioniso riguarda la diade distanza/vicinanza. L'arte greca e quella occidentale in generale privilegiano infatti, diversamente da certe forme artistiche orientali, la giusta distanza dall'opera, con la quale non si entra in contatto diretto: al contrario, una scultura giapponese si tocca, con un mandala tibetano di sabbia si interagisce. La Bellezza greca viene così espressa dai sensi che lasciano mantenere la distanza tra l'oggetto e l'osservatore: vista e udito piuttosto che tatto, gusto, olfatto. Ma le forme udibili, come la musica, suscitano sospetto, per il coinvolgimento che comportano nell'animo dello spettatore. Il ritmo della musica rimanda al fluire perenne (e disarmonico, perché privo di limite) delle cose.

È sostanzialmente questo il punto di forza della lettura di

Nietzsche dell'antitesi tra apollineo e dionisiaco, al di là delle sue ingenuità giovanili (peraltro riconosciute dall'autore) e di alcuni azzardi giustamente stigmatizzati dai filologi. L'armonia serena, intesa come ordine e misura, si esprime in una Bellezza che Nietzsche denomina apollinea.

Ma questa Bellezza è al tempo stesso uno schermo che cerca di cancellare la presenza di una Bellezza selvaggia, conturbante, che non si esprime nelle forme apparenti, ma al di là delle apparenze. È questa una Bellezza gioiosa e pericolosa, antitetica alla ragione e spesso raffigurata come possessione e follia: è il lato notturno del mite cielo attico, che si popola di misteri iniziatici e di oscuri riti sacrificali, come i Misteri Eleusini e i riti dionisiaci. Questa Bellezza notturna e conturbante rimarrà nascosta sino all'età moderna (**cf. capitolo XIV**), per configurarsi poi come il serbatoio segreto e vitale delle espressioni contemporanee della Bellezza, prendendosi la sua rivincita sulla bella armonia classica.

Vedi anche:

Sileno con due satiri, I secolo a.C.

Luca della Robbia, *Cantoria*, 1438

Donatello, *Cantoria*, 1439

Confronto Ingres e Delacroix

Confronto Mondrian e Pollock

V – LA BELLEZZA DEI MOSTRI

1. Una bella rappresentazione del brutto

Ogni cultura, accanto a una propria concezione del Bello, ha sempre affiancato una propria idea del Brutto, anche se dai reperti archeologici di solito è difficile stabilire se quello che è raffigurato era realmente considerato brutto: agli occhi di un occidentale contemporaneo certi feticci, certe maschere di altre civiltà sembrano rappresentare esseri orribili e deformi, mentre per i nativi possono o potevano essere raffigurazioni di valori positivi.

La mitologia greca era ricca di figure quali fauni, ciclopi, chimere e minotauri, o divinità come Priapo, considerate mostruose ed estranee ai canoni di Bellezza espressi dalla statuaria di

Policleto o di

Prassitele; tuttavia l'atteggiamento verso queste entità non era sempre di ripugnanza.

Platone nei suoi *Dialoghi* discute a più riprese del Bello e del Brutto, ma di fronte alla grandezza morale di

Socrate si sorride sul suo aspetto di sileno.

Varie teorie estetiche, dall'Antichità al Medio Evo, vedono il Brutto come un'antitesi del Bello, una disarmonia che viola le regole di quella proporzione (**cfr. capitolo III**) su cui si fonda la Bellezza, sia fisica che morale, o una mancanza che sottrae a un essere ciò che per natura dovrebbe avere.

In ogni caso si ammette un principio che viene osservato quasi uniformemente: seppure esistono esseri e cose brutte, l'arte ha il potere di rappresentarle in modo bello, e la Bellezza (o almeno la fedeltà realistica) di questa imitazione rende il Brutto accettabile. Le testimonianze di questa concezione non mancano, da

Aristotele sino a

Kant.

Se ci fermiamo dunque a queste riflessioni, la questione è semplice: esiste il Brutto che ci ripugna in natura ma che diventa accettabile e persino piacevole nell'arte che esprime e denuncia "bellamente" la bruttezza del Brutto, inteso in senso fisico e morale. Ma sino a che punto una bella rappresentazione del Brutto (e del mostruoso) non lo rende in qualche

misura affascinante? È un problema che riapparirà in tutta la sua forza nell'età romantica.

Non è un caso se, con la tarda età classica e soprattutto con l'era cristiana, la problematica del Brutto si fa più complessa. Lo dice molto bene

Hegel in una sua pagina dove avverte che, con l'avvento della sensibilità cristiana e dell'arte che la esprime, diventano centrali (specie per quanto riguarda la figura di Cristo e dei suoi persecutori) il dolore, la sofferenza, la morte, la tortura, e le deformazioni fisiche che subiscono sia le vittime che i carnefici.

Per non parlare della presenza sempre più ossessiva del Diavolo, e delle descrizioni delle pene infernali.

Vedi anche:

Antefissa a testa di Gorgone, IV secolo a.C.

Statuetta bronzea di placentarius, I secolo a.C.

Lotta fra Centauri e Lapiti, IV secolo

Centauro, II secolo

Beato di Liebana, *Lotta del dragone con la donna, suo figlio, Michele e i suoi angeli*, VIII secolo

Hieronymus Bosch, *Cristo deriso*, 1490

Fratelli Limbourg, *L'inferno*, 1410 ca.

2. Esseri leggendari e “meravigliosi”

C'è poi un'altra fonte di attrazione verso il Brutto. Nell'età ellenistica s'intensificano i contatti con terre lontane e si diffondono descrizioni talora apertamente leggendarie, talora con pretese di rigore scientifico. Potremmo citare per il primo caso quel *Romanzo di Alessandro* (che narra fantasiosamente i viaggi di Alessandro Magno) che avrà grande diffusione nell'occidente cristiano dopo il X secolo dopo Cristo,

ma le cui origini vengono fatte risalire a

Callistene, ad

Aristotele, o a

Esopo - anche se si può ritenere che il testo più antico risalga ai primi secoli dell'era cristiana.

Per il secondo caso si pensi alla *Storia Naturale* di

Plinio il Vecchio, immensa enciclopedia di tutto il sapere dell'epoca. In questi testi appaiono uomini e animali mostruosi che poi entreranno a popolare i bestiari ellenistici e medievali (a cominciare dal famoso *Fisiologo*, scritto tra il II e il V secolo dopo Cristo) per diffondersi nelle varie enciclopedie del Medio Evo e persino in relazioni di viaggiatori posteriori.

Ci sono dunque i Fauni, gli Acefali, con gli occhi sulle spalle e due buchi sul petto a modo di naso e bocca, gli Androgini, con una sola mammella ed entrambi gli organi genitali, gli Artabanti di Etiopia che vanno proni come pecore, gli Astomati che per bocca hanno solo un forellino e si nutrono con una cannuccia, gli Astomori, senza bocca del tutto, che si nutrono di soli odori, i Bicefali, i Blemmi senza testa e con occhi e bocca sul petto, i Centauri, gli Unicorni, le Chimere, bestie triformi con testa di leone, la parte posteriore di drago e quella mediana di capra, i Ciclopi, i Cinocefali dalla testa di cane, donne con denti di cinghiale, capelli sino ai piedi e coda di vacca, i Grifoni col corpo d'aquila davanti e di leone dietro, i Ponci con le gambe dritte senza ginocchio, lo zoccolo di cavallo e il fallo sul petto, altri esseri con il labbro inferiore così grande che quando dormono se ne coprono la testa,

la Leucrococa dal corpo d'asino, il retro di cervo, petto e cosce di leone, piedi di cavallo, un corno biforcuto, una bocca tagliata sino alle orecchie da cui esce voce quasi umana, e in luogo di denti un solo osso, la Manticora, con tre file di denti, corpo di leone, coda di scorpione, occhi azzurri, carnagione color sangue, sibilo di serpente, i Panozi, con orecchie così grandi che scendono sino alle ginocchia, i Phiti, con colli lunghissimi e piedi lunghi e le braccia simili a seghe, i Pigmei, sempre in lotta con le gru, alti tre spanne, che vivono sette anni al massimo e si sposano e figliano a sei mesi, i Satiri dal naso adunco con le corna e la parte inferiore caprina,

Serpenti con la cresta sul capo che camminano sulle gambe, e tengono sempre la gola aperta dalla quale gocciola veleno, topi grandi come levrieri, catturati da mastini perché i gatti non riescono a prenderli, uomini che camminano con le mani, uomini che camminano sulle ginocchia e hanno otto dita per piede, uomini con due occhi davanti e due dietro, uomini dai testicoli così grandi che arrivano alle ginocchia, Sciapodi, da un'unica gamba con cui corrono velocissimi e che rizzano quando si riposano, per stare all'ombra del loro grandissimo e unico piede.

È una popolazione di esseri leggendari, tutti straordinariamente difformi, le cui immagini ritroviamo nelle miniature, nelle sculture sui portali e sui capitelli delle abbazie romaniche, sino ad opere più tarde e già a stampa.

La cultura medievale non si pone il problema se questi mostri siano "belli". Essa è affascinata dal Meraviglioso, che è poi la forma che all'epoca assume quello che per i secoli successivi sarà l'Esotico. Molti viaggiatori del tardo Medio Evo si lanciano alla scoperta di nuove terre anche perché da questo Meraviglioso sono affascinati, e s'ingegnano di

ritrovarlo anche quando non c'è. Per esempio

Marco Polo ne *Il Milione* identifica i rinoceronti, animali mai visti, con i leggendari unicorni (anche se gli unicorni dovevano essere bianchi e leggiadri, e i rinoceronti apparivano goffi, massicci e scuri).

Vedi anche:

Anello con maschera

Beato di Liebana, *Mappa del mondo*, VIII secolo

Cronica di Norimberga, 1493

Lettera istoriata, IX secolo

Mostro con una sola testa che divora un uomo, XII secolo

Maestro del Maresciallo di Boucicault, *Livres des merveilles*, 1410 ca.

3. Il Brutto nel simbolismo universale

Tuttavia il pensiero mistico e teologico dell'epoca deve in qualche modo giustificare la presenza nel creato di questi mostri, e sceglie due strade. Da un lato li inserisce nella grande tradizione del simbolismo universale. Partendo dal detto di

San Paolo per cui in questo modo vediamo le cose soprannaturali *in aenigmate*, in forma allusiva e simbolica, se ne trae l'idea che ogni essere mondano, animale, pianta o pietra che sia, abbia una significazione morale (ci ammaestra su virtù e vizi), o allegorica, e cioè attraverso la sua forma o i suoi comportamenti simboleggi realtà soprannaturali.

Per questo, accanto a Bestiari che sembrano soltanto prediligere il meraviglioso e l'insolito (come il *Liber de monstorum diversi generibus*), sin dal già citato *Fisiologo* prendono forma i bestiari "moralizzati", dove non solo a ogni animale noto ma a ogni mostro leggendario vengono associati insegnamenti mistici e morali.

Quindi i mostri sono inseriti nel disegno provvidenziale di Dio per cui, come per

Alano di Lilla, ogni creatura di questo mondo, come in un libro o in una immagine, ci appare come specchio della vita e della morte, del nostro stato attuale e del nostro destino futuro.

Ma se Dio li ha inseriti nel suo disegno, come possono i mostri essere "mostruosi" e insinuarsi nell'armonia del creato come elemento di disturbo e deformazione? Il problema

era già stato affrontato da

Sant'Agostino in un paragrafo della sua *Città di Dio*: anche i mostri sono creature divine e in qualche modo appartengono anch'essi all'ordine provvidenziale della natura.

Sarà compito di molti mistici, teologi e filosofi medievali dimostrare come, nel gran concerto sinfonico

dell'armonia cosmica, gli stessi mostri contribuiscano, sia pure per contrasto (come fanno le ombre e i chiaroscuri in un quadro) alla Bellezza dell'insieme. Per

Rabano Mauro i mostri non sono contro natura perchè nascono per volontà divina. Non sono contro natura, ma contro la natura a cui siamo abituati. Diversi dai *portenta* (nati per significare qualcosa di superiore) sono i *portentosa*, che hanno mutazioni minori e accidentali, come i bambini che nascono con sei dita, per difetto materiale ma non per ubbidire a un piano divino.

Vedi anche:

Colonna con il sacrificio di Isacco, XI-XII secolo

Figure, XII secolo

Plutei del parapetto del matroneo, XIII secolo

Apocalisse: il drago dalle sette teste precipitato in inferno, 1230 ca.

4. Il Brutto necessario alla Bellezza

Nella *Summa* attribuita ad

Alessandro di Hales, l'universo creato è un tutto che va apprezzato nel suo insieme, dove le ombre contribuiscono a far risplendere meglio le luci, e anche ciò che può essere considerato brutto di per sé appare bello nel quadro dell'Ordine generale. È l'ordine nel suo insieme che è bello, ma da questo punto di vista viene redenta anche la mostruosità che contribuisce all'equilibrio di quell'ordine.

Guglielmo d'Alvernia dirà che la varietà

accresce la Bellezza dell'universo, e pertanto anche le cose che ci paiono sgradevoli sono

necessarie all'ordine universale, mostri compresi.

D'altra parte, anche quando si lamentavano per la propensione degli artisti a raffigurare mostri, i rigoristi più radicali non sapevano sottrarsi al fascino di quelle figure.

Si veda un testo celebre di

San Bernardo che si è sempre battuto contro gli eccessivi ornamenti delle chiese e che si scaglia contro i troppi mostri che vi appaiono. Le parole sono di condanna, ma la descrizione che egli dà del male è piena di fascino, come se anch'egli non potesse sottrarsi alle seduzioni di quei "portenti".

Ed è così che i mostri, amati e temuti, tenuti a bada ma liberamente ammessi al tempo stesso, entrano con tutto il loro fascino dell'orrendo nella letteratura e nella pittura, sempre di più, dalle descrizioni infernali di

Dante ai quadri più tardi di

Bosch.

Solo alcuni secoli dopo, nella temperie romantica e decadente, si riconosceranno senza ipocrisie il fascino dell'orrendo e la Bellezza del Diavolo.

Vedi anche:

Beato di Liebana, *Angelo che incatena il diavolo negli abissi*, VIII secolo

Pierre Bruegel, *La caduta degli angeli ribelli*, 1562

Carlo Crivelli, *L'arcangelo Michele*, 1476-1485

Paolo Uccello, *San Giorgio e il drago*, 1456

Jean Delville, *I tesori di Satana*, 1894

Hieronymus Boch, *Trittico delle delizie. Paradiso*, 1506 ca

5. Il Brutto come curiosità naturale

Ma nel passaggio tra Medio Evo ed età moderna muta l'atteggiamento nei confronti del mostro. Tra XVI e XVII secolo, medici come

Ambroise Paré, naturalisti come

Ulisse Aldrovandi o

John Johnston, raccoglitori di meraviglie e curiosità come

Athanasius Kircher e

Caspar Schott non riescono a liberarsi dal fascino delle voci tradizionali e annoverano nei loro trattati, accanto a sconvolgenti malformazioni, veri e propri mostri come la sirena o il drago.

Tuttavia il mostro perde la sua carica simbolica e viene visto come curiosità naturale. Il problema non

è più di vederlo come bello o brutto, ma di studiarlo nella sua forma, talora nella sua anatomia. Il criterio, se pure ancora fantasioso, è ormai "scientifico", l'interesse non è mistico ma naturalistico. I mostri che popolano le nuove raccolte di prodigi ci affasciano oggi come opera di fantasia, ma affascinavano i contemporanei come rivelazione dei misteri ancora non del tutto esplorati del mondo naturale.

Vedi anche:

Carlo Crivelli, *L'arcangelo Michele*, 1476-1485

Jacopo Ligozzi, *Vipera del corno e vipera di Avicenna*, 1590

Paolo Uccello, *San Giorgio e il drago*, 1456

VI – LA LUCE E IL COLORE NEL MEDIOEVO

1. Luce e colori

Ancora oggi molte persone, vittime dell'immagine convenzionale degli "evi bui", s'immaginano il Medio Evo come un'epoca "oscura", anche dal punto di vista coloristico. In quest'epoca, la sera si vive in ambienti poco luminosi: in capanne rischiarate - al massimo - dal fuoco del camino, nelle stanze amplissime di castelli illuminate da fiaccole o nella cella di un monaco al lume di una fioca lucerna e buie (oltre che infide) erano le strade dei villaggi e delle città. Tuttavia questa è una caratteristica propria anche del rinascimento, del barocco e - dopo ancora - del periodo che giunge almeno fino alla scoperta dell'elettricità.

L'uomo medievale si vede invece (o almeno si rappresenta nella poesia o nella pittura) in un ambiente luminosissimo. Quello che colpisce nelle miniature medievali è che esse, che forse sono state eseguite in ambienti ombrosi appena rischiarati da una sola finestra, sono piene di luce, anzi di una luminosità particolare, generata dall'accostamento di colori puri: rosso, azzurro, oro, argento, bianco e verde, senza sfumature e chiaroscuri.

Il Medio Evo gioca su colori elementari,

su zone cromatiche definite e ostili alla sfumatura, sull'accostamento di tinte che generano luce dall'accordo d'insieme anziché venire caratterizzati da una luce che li avvolga in chiaroscuri o faccia stillare il colore oltre i limiti della figura.

Nella pittura barocca, per esempio, gli oggetti sono colpiti dalla luce, e nel gioco dei volumi si disegnano zone chiare e zone scure (vedi per esempio la luce in

Caravaggio o in

Georges de La Tour). Nelle miniature medievali, invece, la luce sembra irradiarsi dagli oggetti. Essi sono luminosi in sé poiché belli.

Questo è evidente non solo nella più matura stagione della miniatura fiamminga e borgognona (si pensi alle *Très riches heures du Duc de Berry*), ma anche in opere dell'Alto Medio Evo, come le miniature mozarabiche, giocate su contrasti violentissimi di giallo e rosso o blu, o le miniature ottoniane,

dove allo splendore dell'oro fanno riscontro toni freddi e chiari, come il lilla, il verde glauco, il giallo sabbia o il bianco azzurrato.

Nel Medio Evo maturo

Tommaso d'Aquino ricorda (ma riprendendo idee che circolavano ampiamente anche prima) che alla bellezza sono necessarie tre cose: la proporzione, l'integrità e la *claritas*, vale a dire la chiarezza e la luminosità.

Vedi anche:

Parte del manoscritto Vaticano con la liturgia di san Giovanni Crisostomo, X-XI secolo

Beato di Liebana, *Angelo della quinta tromba*, VIII secolo

Beato di Liebana, *Donna seduta su una bestia scarlatta con sette teste*, VIII secolo

Beato di Liebana, *I cavalieri dell'Apocalisse*, VIII secolo

2. Dio come luce

Una delle origini dell'estetica della *claritas* deriva certamente dal fatto che in numerose civiltà Dio veniva identificato con la luce: il Bel semitico, il Ra egizio, l'Ahura Mazda iranico, sono tutte personificazioni del sole o della benefica azione della luce, che arrivano naturalmente alla concezione del Bene come sole delle idee in

Plotone; attraverso il neoplatonismo queste immagini s'immettono nella tradizione cristiana.

Plotino eredita dalla tradizione greca l'idea che il bello consista anzitutto nella proporzione (**cfr. capitolo III**) e sa che questa nasce da un rapporto armonico tra le varie parti di un tutto. Poiché la tradizione greca affermava che la bellezza non è solo *symmetria* ma anche *chroma*, colore, si domanda come fosse possibile avere una bellezza che noi oggi definiremmo come "qualitativa", "puntuale", che poteva manifestarsi in una semplice sensazione cromatica.

Nelle sue *Enneadi* (I, 6)

Plotino si chiede come mai giudichiamo belli i colori e la luce del sole

, o lo splendore degli astri notturni, che sono semplici e non traggono la loro bellezza dalla simmetria delle parti. La risposta cui perviene è che "la semplice bellezza di un colore è data da una forma che domina l'oscurità della materia, dalla presenza di una luce incorporea che altro non è che ragione e idea". Di qui la bellezza del fuoco, che brilla simile a una idea.

Ma quest'osservazione acquista senso solo nel quadro della filosofia neoplatonica, per cui la materia è l'ultimo stadio (degradato) di una discesa per "emanazione" di un Uno inattingibile e supremo. Per cui non si può attribuire quella luce che risplende sulla materia che al riflesso dell'Uno da cui essa emana. Dio si identifica dunque con lo splendore di una sorta di corrente luminosa che percorre tutto l'universo.

Queste idee vengono riprese dallo

Pseudo-Dionigi Areopagita, oscuro autore, che probabilmente scrive nel V secolo dopo Cristo ma che la tradizione medievale, dopo che verrà tradotto in latino nel IX secolo, identifica con Dionigi convertito da San Paolo nell'Areopago di Atene.

Egli rappresenta, nei suoi scritti come *La gerarchia celeste* e *Dei Nomi divini*, Dio come "lume", "fuoco", "fontana luminosa". Le stesse immagini si ritrovano nel massimo esponente del neoplatonismo medievale,

Giovanni Scoto Eriugena.

A influenzare tutta la Scolastica posteriore concorre ancora sia la filosofia che la poesia araba, che aveva tramandato visioni di essenze rutilanti di luce, estasi di bellezza e fulgore, e con

Al-Kindi, nel IX secolo elaborerà una complessa visione cosmologica basata sulla potenza

dei raggi stellari.

Vedi anche:

Beato di Liebana, *Angelo della terza tromba*, VIII secolo

Mosaico absidale, XI secolo

Rilegatura di evangelario, VII secolo

3. Luce, ricchezza e povertà

Alla base della concezione della *claritas* non vi sono solo ragioni filosofiche. La società medievale è composta da ricchi e potenti, e da poveri e diseredati. Nonostante questa non sia una caratteristica soltanto della società medievale, nelle società antiche e nel Medio Evo, in particolare la differenza fra ricchi e poveri è più marcata che nelle società occidentali e democratiche moderne, anche perché in una società dalle scarse risorse e con un commercio basato sullo scambio in natura,

battuta da pestilenze e carestie endemiche, il potere trova la sua esemplare manifestazione nelle armi, nelle armature e nello sfarzo vestimentario.

Per manifestare il loro potere, i signori si adornano di oro, di gioielli, e indossano vesti colorate con i colori più preziosi, come la porpora. I colori artificiali, che derivano da minerali o vegetali e subiscono complicate elaborazioni, rappresentano quindi una ricchezza, mentre i poveri si vestono solo di tessuti dai colori scialbi e modesti.

È normale che un contadino vesta in rozzi tessuti al naturale, non toccati dal tintore, consunti dall'uso, di un grigio o marrone quasi sempre sporchi. Un giustacuore verde o rosso, per non dire di un ornamento fatto d'oro o di pietre preziose (che spesso sono quelle che oggi chiamiamo pietre dure, come l'agata o l'onice), è cosa rara e ammirevole. La ricchezza dei colori e lo splendore delle gemme sono segno di potere, e dunque oggetto di desiderio e di meraviglia.

E siccome anche i castelli dell'epoca, che ormai siamo abituati a vedere turrati e fiabeschi attraverso le loro trasfigurazioni romantiche e disneyane, sono in effetti rudi roccaforti - talora addirittura in legno - al centro di una cinta di difesa, poeti e viaggiatori sognano castelli splendidi di marmi e di gemme: li inventano, come

San Brandano nel corso dei suoi viaggi, o come

Mandeville, e talora forse li vedono davvero ma li raccontano così come avrebbero dovuto essere per essere bellissimi, come nel caso di

Marco Polo.

Per comprendere quanto costose siano le tinture, si pensi al lavoro che devono compiere gli stessi miniatori per fabbricare colori vivaci e brillanti, come testimoniano testi quali la *Schedula diversarum artium* di

Teofilo, o il *De Arti illuminandi* di un anonimo trecentesco.

D'altra parte i diseredati, che hanno però la ventura di vivere in una natura certamente avara e dura, ma più integra che quella in cui viviamo, possono godere solo dello spettacolo della verzura, del cielo, della luce solare o lunare, dei fiori.

E quindi è naturale che il loro concetto istintivo di Bellezza si identifichi con la varietà di colori che la natura sa loro offrire.

Uno dei primi documenti della sensibilità coloristica medievale lo si trova in un'opera che, scritta nel VII secolo, influenzerà notevolmente la cultura successiva, le *Etimologie* di

Isidoro di Siviglia.

Vedi anche:

Rilegatura di evangelario, IX secolo

Niccolò da Bologna, *Cesare nel suo accampamento*, 1373

David e i musici, XII secolo

Fratelli Limbourg, *Settembre*, 1410-1416

Simone Martini, *Frontespizio*, 1340

4. L'ornamento

Per

Isidoro di Siviglia, nel corpo umano alcune cose sono finalizzate all'utilità, altre al *decus*, ovvero all'ornamento, al bello e al piacevole. Per autori posteriori, come per esempio

Tommaso d'Aquino, una cosa è bella anche in quanto adeguata alle proprie funzioni, nel senso che un corpo mutilato - o eccessivamente piccolo - o un oggetto che non sappia svolgere correttamente la funzione per cui è stato pensato (come ad esempio un martello di

cristallo) è da considerarsi brutto anche se prodotto con materiale pregiato. Ma accettiamo da Isidoro la distinzione (di origine tradizionale) tra utile e bello: come l'ornamentazione delle facciate aggiunge Bellezza agli edifici e l'ornato retorico aggiunge Bellezza ai discorsi, così il corpo umano appare bello a causa di ornamenti naturali (l'ombelico, le gengive, le sopracciglia, i seni) e artificiali (le vesti e i gioielli).

Tra gli ornamenti in generale sono fondamentali quelli che si basano sulla luce e sul colore: i marmi sono belli a causa della loro bianchezza, i metalli per la luce che riflettono. L'aria stessa è bella, perché *aes-aeris* (afferma Isidoro con la sua discutibilissima tecnica etimologica) è così chiamata dallo splendore dell'*aurum*, cioè dell'oro. Come l'oro infatti, l'aria risplende appena viene colpita dalla luce. Le pietre preziose sono belle a causa del loro colore, e il colore altro non è che luce del sole imprigionata e materia purificata. Gli occhi sono belli se luminosi e i più belli sono gli occhi glauchi.

Una delle prime qualità di un corpo bello è la pelle rosata e, infatti, argomenta l'etimologista Isidoro *venustas*, "Bellezza fisica" viene da *venis* e cioè dal sangue mentre *formosus* "bello" viene da *formo*, che è il calore che muove il sangue; da *sanguis* viene anche *sanus*, che si dice di chi è privo di pallore.

In queste pagine si avverte quanto sia importante un corpo d'aspetto sano in un'epoca in cui si muore giovani e si patisce la fame: Isidoro afferma che chiamiamo un aspetto *delicatus* dalle *deliciae* dei buoni pasti e tenta persino una classificazione del carattere di alcuni popoli in base al modo in cui vivono e si nutrono, utilizzando sempre etimologie azzardate. Ed ecco che i Galli, detti così da *gala*, in greco "latte", a causa del candore dei loro corpi, sono feroci a causa del clima in cui vivono.

Vedi anche:

Settimo frontespizio di Omilie, 941

Arca di san Calmin, XI-XII secolo

Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi*, 1423

5. I colori nella poesia e nella mistica

Nei poeti questo senso del colore squillante è sempre presente: l'erba è verde, il sangue rosso, il latte candido. Esistono superlativi per ogni colore (come il *praerubicunda* della rosa) e uno stesso colore possiede molte gradazioni, ma nessun colore muore in zone

d'ombra. Potremmo ricordare il “dolce colore di oriental zaffiro” di

Dante, o il “viso di neve colorato in grana” del

Guinizzelli, la “clère et blanche” Durandal della *Chanson de Roland* che riluce e fiammeggia contro il sole.

Ne l'*Paradiso* dantesco appaiono visioni luminose come “l'incendio suo seguiva ogni scintilla”, oppure “ed ecco intorno di chiarezza pari - nascere un lustro sopra quel che v'era - per guisa d'orizzonte che rischiarì”. Nelle pagine mistiche di santa

Hildegarda di Bingen appaiono visioni di fiamma rutilante. Nel descrivere la Bellezza del primo angelo Hildegarda parla di un Lucifero (prima della caduta) ornato di pietre rifulgenti a guisa di cielo stellato, così che l'innumerabile turba delle scintille, risplendendo nel fulgore di tutti i suoi ornamenti, rischiarò di luce il mondo (*Liber divinorum operum*).

D'altra parte è proprio il Medio Evo a elaborare la tecnica figurativa che maggiormente sfrutta la vivacità del colore semplice unito alla vivacità della luce che lo compenetra: la vetrata della cattedrale gotica. La chiesa gotica è falciata da lame di luce che penetrano dalle finestre, ma filtrate da vetri colorati connessi attraverso piombi di riunione. Essi esistevano già nelle chiese romaniche, ma con il gotico le pareti si alzano unendosi nella chiave della volta ogivale.

Lo spazio per le finestre e i rosoni si allarga e le mura, così traforate, si reggono piuttosto sulla contropinta dei contrafforti e degli archi rampanti. La cattedrale è costruita in funzione della luce che irrompe attraverso un traforo di strutture.

L'arcivescovo

Suger che, per la gloria della fede e dei re di Francia, concepisce la chiesa abbaziale di Saint Denis (inizialmente di stile romanico) ci rende testimonianza di come questo spettacolo può incantare l'uomo medievale. Suger descrive la sua chiesa con accenti di grande commozione, estasiato sia per la Bellezza dei tesori che essa accoglie, sia per il gioco della luce che penetra dalle vetrate.

Vedi anche:

Miniature della corte angioina, *La musica e i suoi cultori*, XIV secolo

Hildegarda di Bingen, *La Creazione dell'Universo e l'Uomo cosmico*, 1230 ca.

L'albero di Jesse, XII secolo

Storie dell'antico testamento, 1270

Fratelli Limbourg, *Pagina con coro*, 1410-1416

6. I colori nella vita quotidiana

Questo gusto per il colore si manifesta al di fuori dell'arte, nella vita e nel costume quotidiano, negli abiti, negli addobbi, nelle armi. In una sua affascinante analisi della sensibilità coloristica tardomedievale

Huizinga (*L'autunno del Medio Evo*, Sansoni) ci ricorda l'entusiasmo del cronista

Froissart per le "navi con le bandiere e le fiamme sventolanti e i blasoni variopinti scintillanti al sole. Oppure il giuoco dei raggi del sole sugli elmi, le corazze, le punte delle lance, i pennoncelli e i vessilli dei cavalieri in marcia".

O le preferenze cromatiche menzionate nel *Blason des couleurs*, dove sono lodate le combinazioni di giallo pallido e azzurro, arancione e bianco, arancione e rosa, rosa e bianco, nero e bianco; e la rappresentazione descritta da La Marche, nella quale appare una giovinetta in seta viola

su una chinea con gualdrappa di seta azzurra, condotta da tre uomini in seta vermiglia con cappe di seta verde.

Vedi anche:

Miniature napoletano, *Un cavaliere angioino*, XIV secolo

Fratelli Limbourg, *Marzo*, 1410-1416

Miniature veneto, *La vanagloria*, (particolare di un foglio) XIV secolo

7. Il simbolismo dei colori

Il Medio Evo crede fermamente che ogni cosa nell'universo abbia un significato soprannaturale, e che il mondo sia come un libro scritto dal dito di Dio. Ogni animale ha una significazione morale o mistica, così come ogni pietra e ogni erba (e questo raccontano i bestiari, i lapidari e gli erbari). Si è così portati ad attribuire significati positivi o negativi anche ai colori, nonostante gli studiosi talora si contraddicano sul significato di un certo

colore, e questo per due ragioni:

innanzitutto per il simbolismo medievale una cosa può avere anche due significati opposti a seconda del contesto in cui viene vista (per cui il leone può talora simboleggiare Cristo e talora il Demonio); in secondo luogo il Medio Evo dura quasi dieci secoli, e in quel periodo di tempo si verificano cambiamenti nel gusto e nelle convinzioni circa i significati dei colori. È stato osservato che nei primi secoli il blu è considerato con il verde un colore di scarso pregio, probabilmente in ragione del fatto che inizialmente non si riescono a ottenere dei blu vivaci e brillanti, e quindi gli abiti o le immagini blu appaiono sbiadite e scialbe.

A partire dal Dodicesimo secolo il blu diventa un colore pregiato: pensiamo al valore mistico e allo splendore estetico del blu delle vetrate e dei rosoni delle cattedrali, che domina sugli altri colori e contribuisce a filtrare la luce in modo "celestiale". In certi periodi e in certi luoghi nero è colore regale, in altri è il colore di cavalieri misteriosi che celano la loro identità. Si è notato che nei romanzi del ciclo di Re Artù i cavalieri dai capelli rossi sono vili, traditori e crudeli, mentre alcuni secoli prima

Isidoro di Siviglia pensava che tra i capelli più belli ci siano quelli biondi e rossi.

Allo stesso modo i giustacuori e le gualdrappe rosse esprimono coraggio e nobiltà, nonostante il rosso sia anche il colore dei boia e delle prostitute. Il giallo è considerato il colore della codardia ed è associato alle persone ai margini e ai reietti, ai pazzi, ai musulmani, agli ebrei; tuttavia è anche celebrato come il colore dell'oro, inteso come il più solare e il più prezioso dei metalli.

Vedi anche:

Miniature lombardo, *Foglio miniato*, XIV secolo

Beato di Liebana, *Cavalieri sui cavalli con la testa di leone che vomitano fuoco*, VIII secolo

Mantello di Enrico II, XI secolo

Parte di un manoscritto Vaticano con la liturgia di san Giovanni Crisostomo, X-XI secolo

Giovannino de' Grassi, *Alfabeta figurato*, XIV secolo

Mathis Grünewald, *Cristo deriso*, 1505

8. Teologi e filosofi

Questi richiami al gusto corrente dell'epoca sono necessari per capire in tutta la loro importanza i riferimenti dei teorici al colore come causa di Bellezza. Senza tenere presente questo gusto così radicato ed essenziale, possono sembrare superficiali annotazioni come quelle di

Tommaso D'Aquino (*Somma Teologica* I, 39, 8), secondo cui diciamo belle le cose dai colori nitidi. Invece questi sono proprio i casi in cui i teorici sono influenzati dalla sensibilità comune.

In tal senso

Ugo di San Vittore (*De tribus diebus*) loda il colore verde come il più bello fra tutti, simbolo della primavera, immagine della futura rinascita (dove il riferimento mistico non annulla la compiacenza sensibile) e la stessa spiccata preferenza manifesta

Guglielmo d'Alvernia, sostenendola con argomenti di convenienza psicologica, in quanto cioè il verde si troverebbe a metà strada tra il bianco che dilata l'occhio e il nero che lo contrae.

Siamo nel secolo in cui Ruggero Bacone proclamerà l'Ottica la nuova scienza destinata a risolvere tutti i problemi. La speculazione scientifica sulla luce arriva al Medio Evo attraverso il *De aspectibus o Perspectiva* scritto dall'arabo

Alhazen tra il decimo e l'undicesimo secolo, ripreso nel dodicesimo secolo da Vitellione nel suo *De perspectiva*.

Nel *Roman de la Rose*, somma allegorica della Scolastica più progressiva,

Jean de Meung, per bocca di Natura, disquisisce a lungo sulle meraviglie dell'arcobaleno e i miracoli degli specchi ricurvi, attraverso i quali nani e giganti trovano le rispettive proporzioni invertite e le loro figure distorte o capovolte. Sia che si tratti di metafore metafisiche sia di manifestazioni ingenuie di gusto per il colore, il Medio Evo si rende conto di come la concezione qualitativa della Bellezza non si concili con la sua definizione proporzionale. Sinché si apprezzano i colori piacevoli senza pretese critiche e si fa uso di metafore nell'ambito di un discorso mistico o di vaghe cosmologie, questi contrasti possono anche non essere avvertiti.

Ma la Scolastica del tredicesimo secolo affronterà anche questo problema.

Si veda la cosmologia della luce proposta da

Roberto Grossatesta. Nel commentario all'*Hexaéméron* egli tenta di risolvere il contrasto tra principio qualitativo e principio quantitativo, e definisce la luce come la massima delle proporzioni, la *convenienza a sé*. In tal senso l'identità diviene la proporzione per eccellenza e giustifica la Bellezza indivisa del Creatore come fonte di luce, poiché Dio, che è sommamente semplice, è la massima concordia e convenienza di sé a se stesso.

L'impostazione neoplatonica del suo pensiero lo porta a elaborare un'immagine dell'universo formato da un unico flusso di energia luminosa che è fonte insieme di Bellezza e di Essere. Dalla luce unica derivano per rarefazioni e condensazioni progressive le sfere astrali e le zone naturali degli elementi, e di conseguenza le sfumature infinite del colore e i volumi delle cose. La proporzione del mondo altro non è, dunque, che l'ordine matematico in cui la luce, nel suo diffondersi creativo, si materializza secondo le diverse resistenze imposte dalla materia (**cfr. capitolo III**).

Nell'insieme la visione del creato risulta una visione di Bellezza, sia per le proporzioni che l'analisi rinviene nel mondo, sia per l'effetto immediato della luce, piacevolissima a vedersi, *maxime pulchrificativa*.

Bonaventura da Bagnoregio riprende una metafisica della luce, ai termini aristotelici. La luce è per lui infatti *forma sostanziale* dei corpi. In tal senso essa è principio di ogni Bellezza. La luce è *maxime delectabilis*, la cosa più dilettevole a cui si possa pensare, perché per mezzo suo si crea il vario differenziarsi dei colori e delle luminosità, della terra e del cielo.

La luce infatti si può considerare sotto tre aspetti. Come *lux* essa è considerata in se stessa, come pura diffusione di forza creativa e origine di ogni movimento; sotto questo aspetto essa penetra sino nelle viscere della terra formandovi i minerali e i germi di vita, portando alle pietre e ai minerali quella *virtù delle stelle* che è opera della sua occulta influenza. Come *lumen* essa possiede l'essere *luminoso* ed è trasportata dai mezzi trasparenti attraverso gli spazi. Come *colore* o *splendore* essa appare riflessa dal corpo opaco contro il quale batte. Il colore visibile nasce in fondo dall'incontro di due luci, quella irradiata attraverso lo spazio diafano fa vivere quella incorporata nel corpo opaco.

E proprio in virtù di tutte le implicazioni mistiche e della sua filosofia, Bonaventura è portato a sottolineare gli aspetti cosmici ed estatici di una estetica della luce. Le più belle pagine sulla Bellezza sono proprio quelle in cui sono descritte la visione beatifica e la gloria celeste: nel corpo dell'individuo rigenerato nella risurrezione della carne, la luce rifulgerà nelle sue quattro proprietà fondamentali: la *claritas* che illumina, l'impassibilità per cui nulla può corromperla, l'agilità, e la penetrabilità per la quale attraversa i corpi diafani senza corromperli.

Per Tommaso d'Aquino la luce si ridurrà a una qualità attiva che risulta dalla forma sostanziale del sole e che trova nel corpo diafano una disposizione a riceverla e trasmetterla. Questo *affectus lucis in diaphano* si chiama *lumen*. Quindi per Bonaventura la luce è fondamentalmente una realtà metafisica, mentre per Tommaso è una realtà fisica. Solo pensando a queste speculazioni filosofiche si può comprendere il valore che la luce assume nel *Paradiso* dantesco.

Vedi anche:

Guariento di Arpo, *Schiera di angeli corazzati e armati*, 1360

Simone Martini, *Frontespizio*, 1340

Giotto, *Giudizio universale* (particolare), 1304-1306

Cattedrale di Ruvo di Puglia, XII-XIII secolo

Fratelli Limbourg, *Battesimo di Cristo*, 1410-1416

Beato Angelico, *Incoronazione della Vergine*, 1435

Mosaico absidale, XI secolo

Lorenzo Monaco, *Incoronazione della Vergine*, 1414

VII – DALLA PASTORELLA ALLA DONNA ANGELICATA

1. Amore sacro e amor profano

I filosofi, i teologi e i mistici che nel Medio Evo si sono occupati della Bellezza, non avevano molte ragioni di occuparsi di quella femminile, dato che erano tutti uomini di chiesa e che il moralismo medievale invitava a diffidare dei piaceri della carne. Tuttavia non potevano disconoscere il testo biblico e dovevano interpretare i sensi allegorici espressi dal *Cantico dei Cantici*, il quale - se preso alla lettera - celebra per bocca dello Sposo le grazie visibili della sua Sposa.

Ed ecco che si possono trovare nei testi dottrinali accenni alla Bellezza muliebre che rivelano una sensibilità non del tutto assopita. Basti citare quel passo in cui Ugo de Fouilloi (appunto nel corso di un sermone sul *Cantico*) ci dice come dovrebbero essere i seni femminili: "belli sono infatti i seni che sporgono di poco e sono modicamente tumidi... trattenuti, ma non compressi, legati dolcemente senza che ondegghino in libertà". Non ci vuole molto a ricondurre questo ideale di Bellezza all'aspetto di tante dame che si vedono nelle miniature delle storie cavalleresche, e persino a tante sculture della Vergine con il bambino in braccio, dal corsetto ristretto che trattiene pudicamente il seno, come doveva accadere in tante acconciature delle dame di quel tempo.

Al di fuori dell'ambiente dottrinale, abbiamo deliziose descrizioni di bellezze muliebri nei canti dei goliardi (i *Carmina Burana*), e in quelle composizioni poetiche dette "pastorelle", dove uno studente o un cavaliere seducono una pastorella incontrata per caso e ne godono le grazie.

Ma così era il Medio Evo, che celebrava pubblicamente la mansuetudine e dava pubbliche manifestazioni di ferocia, e accanto a pagine di estremo rigore moralistico ci offre pagine di franca sensualità, e non solo nelle novelle del

Boccaccio.

Vedi anche:

Konrad von Altsetten allo stesso tempo cacciatore e preda, 1300 ca.

Madonna con Bambino

Gioco con un cappuccio, borsa ricamata, 1340 ca.

2. Dame e trovatori

In ogni caso è verso l'XI secolo che inizia la poesia dei trovatori provenzali, seguita dai romanzi cavallereschi del ciclo Bretone e dalla poesia degli stilnovisti italiani, e in tutti questi testi si fa strada una particolare immagine della donna, come oggetto d'amore casto e sublimato, desiderata e irraggiungibile, e spesso desiderata in quanto irraggiungibile.

Una prima interpretazione di questo atteggiamento (e riguarda in particolare la poesia dei trovatori) è che essa sia manifestazione di ossequio feudale: il signore, ormai volto alle avventure della crociata, è assente, e l'ossequio del trovatore (che è sempre un cavaliere) si sposta sulla dama, adorata ma rispettata, di cui il poeta si fa servente, vassallo, seducendola platonicamente con le sue canzoni. La dama assume il ruolo che spettava al signore, ma la fedeltà al signore fa sì che essa sia intoccabile.

Un'altra interpretazione vuole che i trovatori fossero ispirati dall'eresia catara, di cui subivano l'atteggiamento di disprezzo verso la carne; un'altra ancora li vuole influenzati dalla poesia mistica araba, e infine si vede la poesia cortese come manifestazione di un ingentilimento dei costumi presso una classe cavalleresca e feudale che era sorta con abitudini di ferocia e violenza. Nel secolo XX non sono mancate le disquisizioni

psicoanalitiche sulle lacerazioni interiori dell'amor cortese, in cui la Donna viene desiderata e rifiutata al tempo stesso perché in lei s'incarna una immagine materna, oppure il cavaliere s'innamora narcisisticamente nella dama della propria immagine riflessa.

Vedi anche:

Venere venerata da sei amanti leggendari, 1350 ca.

3. Dame e cavalieri

Ma non è qui il caso di addentrarci in un dibattito storico che ha fatto versare fiumi d'inchiostro. Ci interessa invece il sorgere di un ideale di Bellezza femminile, e di educata passione amorosa, in cui il desiderio viene amplificato dall'interdizione, la dama alimenta nel cavaliere uno stato permanente di sofferenza, che il cavaliere accetta con gioia. Di qui fantasie di un possesso sempre dilazionato, in cui più la donna è vista come irraggiungibile, più s'alimenta il desiderio che essa accende, e la sua Bellezza si trasfigura.

Questa "lettura" dell'amore cortese non tiene in considerazione il fatto che molte volte il trovatore non si arresta alle soglie della rinuncia, e il cavaliere errante non si trattiene dall'adulterio, così come accade a Tristano, che - travolto dalla passione per Isotta - tradisce re Marco. Tuttavia non è mai assente da queste storie di passione l'idea che l'amore, oltre al rapimento dei sensi, porti con sé infelicità e rimorso. Per cui, nel modo in cui i secoli successivi hanno letto la vicenda dell'amore cortese, i momenti di cedimento morale (e di successo erotico) sono indubbiamente caduti in secondo piano rispetto all'idea dell'insoddisfazione e del desiderio protratto all'infinito, dove il dominio acquisito dalla donna sull'amante presenta aspetti masochistici, e la passione si amplifica quanto più è umiliata.

Vedi anche:

L'offerta del cuore e un amante offre argento alla sua dama, 1344

4. Poeti e amori impossibili

Potremmo dire che questa concezione dell'amore impossibile è stata più effetto di una interpretazione romantica del Medio Evo che una creazione a tutto tondo del Medio Evo stesso, così che si è detto che la "invenzione" dell'amore (nella sua forma di passione eternamente insoddisfatta, fonte di dolce infelicità) sia nata proprio allora, e di lì sia migrata ad abitare l'arte moderna, dalla poesia al romanzo e all'opera lirica.

Si veda quanto è accaduto a

Jaufré Rudel. Egli era, nel XII secolo, signore di Blaye, e aveva partecipato alla seconda crociata. Difficile stabilire se qui abbia conosciuto l'oggetto del suo amore, che poteva essere la contessa di Tripoli di Siria, Odierna, o sua figlia Melisenda. In ogni caso fiorisce ben presto la leggenda che vuole che Rudel fosse colto d'amore per questa "principessa lontana", mai veduta, e si muovesse alla sua ricerca. In questo viaggio verso l'oggetto mai visto del suo incontenibile amore, Rudel cade malato e, solo quando egli sta per morire, la dama, avvertita dell'esistenza di questo amante straziato, corre al suo letto di morte e fa in tempo a dargli un castissimo bacio prima che egli spiri. La leggenda era stata evidentemente provocata, oltre che da alcuni aspetti della vita reale di Rudel, dalle sue canzoni, che cantano appunto la passione per una Bellezza mai veduta e solo sognata.

Nel caso di Rudel ci troviamo effettivamente di fronte alla glorificazione dell'amore impossibile, voluto come tale, ed è per questo che il poeta, più di ogni altro, affascina secoli dopo l'immaginazione romantica. È quindi interessante leggere, insieme ai testi del trovatore, quelli di

Heine, di

Carducci e di

Rostand, che nel XIX secolo riprendono, con citazioni quasi letterali, le canzoni originali, e fanno di Rudel un mito romantico.

Influenzati certamente dall'esperienza trobadorica, gli stilnovisti italiani hanno rielaborato il mito della donna irraggiungibile, da esperienza di desiderio carnale represso, a stato d'animo mistico. Anche qui le interpretazioni dell'ideale "donna angelicata" degli stilnovisti ha dato origine a molteplici interpretazioni sino all'idea fantasiosa che essi appartenessero a una setta ereticale dei Fedeli d'Amore, e l'ideale muliebre che propugnavano fosse velo allegorico per complesse concezioni filosofiche e mistiche. Ma non c'è bisogno di seguire queste avventure interpretative per rendersi conto che in

Dante la donna angelicata non è certamente oggetto di desiderio represso o protratto all'infinito, ma via di salvezza, mezzo di elevazione a Dio, non più occasione di errore, peccato, tradimento, ma via verso una spiritualità più alta.

In tal senso si deve seguire la trasformazione della Beatrice dantesca, che nella Vita Nuova è ancora vista come oggetto di passione amorosa, per quanto casta, tal che la sua morte piomba il poeta nello sconforto, ma nella *Divina Commedia* è ormai solo colei che

può permettere a Dante di giungere alla contemplazione suprema di Dio. Certo Dante non cessa di lodarne la Bellezza, ma questa Bellezza, ormai del tutto spiritualizzata, assume sempre più accenti paradisiaci e si confonde con la Bellezza delle coorti angeliche.

Tuttavia anche l'ideale stilnovista della donna angelicata sarà ripreso, all'alba del decadentismo (**cf. capitolo XIV**), in una atmosfera di religiosità ambigua, misticamente carnale e carnalmente mistica, dai preraffaelliti, che sogneranno (e rappresenteranno) creature dantesche diafane e spiritualizzate,

rivissute però con morbosa sensualità, più carnalmente desiderabili in quanto la gloria celeste o la morte le ha sottratte alla dolente ed estenuata pulsione erotica dell'amante.

Vedi anche:

La piccola morte, XIII secolo

Dante e Beatrice in Paradiso, XV secolo

Beato Angelico, *Incoronazione della Vergine*, 1435

Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, 1864-1870

Dante Gabriel Rossetti, *Il sogno di Dante*, 1871

VIII – LA BELLEZZA MAGICA FRA QUATTRO E CINQUECENTO

1.

La Bellezza fra invenzione e imitazione della natura

Nel XV secolo, sotto l'effetto di fattori distinti ma convergenti – la scoperta della prospettiva in Italia, la diffusione di nuove tecniche pittoriche nelle Fiandre, l'influsso del neoplatonismo sulle arti liberali, il clima di misticismo promosso da

Savonarola – la Bellezza viene concepita secondo un duplice orientamento che a noi moderni appare contraddittorio, ma che agli uomini del tempo parve invece coerente.

La Bellezza è infatti intesa sia come imitazione della natura secondo regole scientificamente accertate, sia come contemplazione di un grado di perfezione sovranaturale, non percepibile con la vista perché non compiutamente realizzato nel mondo sublunare. La conoscenza del mondo visibile diventa il mezzo per la conoscenza di una realtà

sovrasensibile ordinata secondo regole logicamente coerenti. L'artista è perciò al tempo stesso – e senza che questo appaia contraddittorio – *creatore* di novità e *imitatore* della natura.

Come afferma con chiarezza

Leonardo, l'imitazione è, da un lato, studio e inventività che resta fedele alla natura perché ricrea l'integrazione delle singole figure con l'elemento naturale, dall'altro, attività che richiede anche innovazione tecnica (come il celebre sfumato leonardesco, che rende enigmatica la Bellezza dei volti femminili) e non passiva ripetizione delle forme.

Vedi anche:

Giorgione, *Venere dormiente*, 1509

Leonardo da Vinci, *La vergine delle rocce*, 1482

2.

Il simulacro

La realtà imita la natura senza esserne mero specchio, e riproduce nel particolare (*ex ungue leonem*, dice

Vasari) la Bellezza del tutto. Questa nobilitazione del simulacro non sarebbe stata possibile senza alcune novità decisive nelle tecniche pittoriche e architettoniche: la messa a punto delle tecniche di rappresentazione prospettica da parte di

Brunelleschi e la diffusione delle pitture a olio presso i fiamminghi.

L'uso della prospettiva in pittura implica di fatto la coincidenza di invenzione e imitazione: la realtà viene riprodotta con precisione, ma al tempo stesso secondo il punto di vista soggettivo dell'osservatore, che in un certo senso "aggiunge" all'esattezza dell'oggetto la Bellezza contemplata dal soggetto.

Il quadro è, secondo

Alberti, una finestra aperta, all'interno della quale lo spazio prospettico moltiplica i piani: lo spazio non è più ordinato empiricamente, ma organizzato secondo una successione di "sfondamenti" rigorosamente integrati, riempiti di luce e colore.

Nel contempo, si diffonde nelle Fiandre l'uso (a quanto pare già noto nel Medio Evo) della pittura a olio, che trova il suo vertice in Jan van Eyck. Il trattamento a olio del colore

conferisce alla luce un effetto magico e avvolgente sulle figure, che risultano immerse in una luminosità quasi sovranaturale, come accadrà, pur con diversi intenti, nei quadri ferraresi di Cosmè Tura.

Vedi anche:

Jan Van Eyck, *Vergine del cancelliere Rolin*, 1435 ca.

Andrea Mantegna, *La camera degli sposi*, 1465-1474

3. La Bellezza soprasensibile

Nel processo di riabilitazione della concezione della Bellezza come imitazione della natura che

Platone aveva condannato, un ruolo decisivo è svolto dal movimento neoplatonico, promosso a Firenze da

Marsilio Ficino.

Questi, all'interno di una visione misticheggiante del Tutto ordinato in sfere armoniche e graduate, si propone un triplice compito: diffondere e rendere attuale la sapienza antica; coordinarne i molteplici aspetti, in apparenza discordanti, all'interno di un sistema simbolico coerente e intelligibile; mostrare l'armonia di questo sistema col simbolismo cristiano. La Bellezza acquista così un alto valore simbolico, che si contrappone alla concezione della Bellezza come proporzione e armonia.

Non la Bellezza delle parti, ma quella Bellezza sovrasensibile che si contempla *nella* Bellezza sensibile (pur essendole superiore) costituisce la vera natura della Bellezza. La Bellezza divina si diffonde non solo nella creatura umana, ma anche nella natura.

Di qui il carattere magico che la Bellezza naturale assume tanto in filosofi come

Pico e

Bruno,

quanto nella pittura ferrarese. Non a caso, in questi autori l'alchimia ermetica, ma anche la fisiognomica, sono presenti più o meno apertamente come chiave di comprensione della

natura, all'interno di una corrispondenza più generale tra Macrocosmo e Microcosmo.

Prende di qui le mosse un'ampia trattatistica amorosa, entro la quale si attribuiscono alla Bellezza pari dignità e autonomia rispetto al bene e alla sapienza. Questi scritti si diffondono all'interno delle botteghe dei pittori che, grazie all'aumento della committenza, hanno potuto gradualmente liberarsi dai vincoli rigidi delle regole delle corporazioni e, in particolare, da quella che prescriveva la *non* imitazione della natura, la cui violazione viene ora tollerata.

In ambito letterario, questa trattatistica si diffonde soprattutto grazie a

Bembo e

Castiglione e si indirizza verso un uso relativamente libero del simbolismo classico. Alla sua base, infatti, c'è l'intenzione, tipica di

Marsilio Ficino, di applicare alla mitologia antica i canoni dell'esegesi biblica, e una relativa autonomia nei confronti dell'autorità degli antichi (dei quali, secondo Pico, va imitato lo stile complessivo piuttosto che le forme concrete). Ha qui radice la grande complessità simbolica della cultura del tempo, che può concretizzarsi in immagini sensuali – come nella fantastica *Hypnerotomachia Poliphili* o nelle *Veneri* di

Tiziano o

Giorgione, che caratterizzano l'iconografia veneziana.

Vedi anche:

Sandro Botticelli, *La Primavera*, 1478 ca

Cosmè Tura, *Primavera*, 1463

Aprile, 1476-1484

4.

Le Veneri

È proprio sull'immagine della Venere che si concentra il simbolismo neoplatonico; essa affonda le sue radici nella rilettura ficiniana della mitologia: si pensi alle “Veneri Gemelle” del

Convivio, che esprimono due gradi dell'amore parimenti "onorevoli e degni di lode".

Alle Veneri Gemelle

Tiziano fa esplicito riferimento, nel suo *Amor sacro e amor profano*, per simboleggiare la Venere Celeste e la Venere Volgare, due distinte manifestazioni di un unico ideale di Bellezza (tra le quali

Pico inserirà, in posizione mediana, una seconda Venere Celeste).

Botticelli invece, spiritualmente vicino a

Savonarola (per il quale la Bellezza non è qualità che risalti dalla proporzione delle parti, ma risplende tanto più luminosamente quanto più si avvicina alla Bellezza divina) pone la *Venus Genitrix* al centro della duplice allegoria della *Primavera* e della *Nascita di Venere*.

IX - DAME ED EROI FRA CINQUE E SEICENTO

Rappresentare la Bellezza di un corpo significa, per il pittore, rispondere a esigenze di natura sia teorica - cos'è la Bellezza? A quali condizioni è conoscibile? - che pratica - quali canoni, quali gusti e costumi sociali permettono di dire "bello" un corpo? Come cambia l'immagine di Bellezza nel tempo, e come in rapporto all'uomo e alla donna? Accostiamo alcune immagini, per spiegarci.

Vedi anche:

Peter Paul Rubens, *Autoritratto con Isabella Brant*, 1609-1610

1. Le Dame...

Se compariamo diverse Veneri, ci accorgiamo che attorno al corpo femminile che si mostra

nudo si dipana un discorso piuttosto complesso. La Venere di

Baldung-Grien, con la sua carnagione bianca e sensuale che risalta nell'oscurità dello sfondo, allude in modo evidente a una Bellezza fisica e materiale, resa ancora più realistica dall'imperfezione (rispetto ai canoni classici) delle forme. Pur insidiata dalla Morte alle sue spalle, questa Venere annuncia una donna rinascimentale che sa curare e mostrare senza reticenze il proprio corpo.

La donna rinascimentale usa l'arte della cosmesi e si dedica con particolare attenzione alla chioma

(è un'arte raffinata soprattutto a Venezia), tingendola di un biondo che spesso tende al rosso. Il suo corpo è fatto per essere esaltato dai prodotti dell'arte orafa, che sono anch'essi oggetti creati secondo canoni di armonia, proporzione e decoro. Il Rinascimento è un periodo di intraprendenza e attività per la donna, che nella vita di corte detta legge nella moda, si adegua allo sfarzo imperante, ma non dimentica di coltivare la propria mente, partecipa attivamente alle belle arti, ha capacità discorsive, filosofiche, polemiche.

Tuttavia, al corpo della donna, che si mostra pubblicamente, fa da contraltare l'espressione privata, intensa, quasi egoistica dei volti, di non facile decifrazione psicologica e talvolta volutamente misteriosa: ecco la *Venere di Urbino* di

Tiziano, o la donna della *Tempesta* di

Giorgione.

Sfuggenti e indecifrabili sono in particolare i volti femminili di

Leonardo: lo si vede bene nella

Dama con l'ermellino, dove resta volutamente ambiguo il simbolismo espresso dalle dita femminili, innaturalmente lunghe, che accarezzano l'animale. E non sembra casuale che, proprio in un ritratto femminile, Leonardo scelga la libertà delle proporzioni e la verosimiglianza dell'animale; il carattere sfuggente e indecifrabile della natura femminile, che si esprimerà nel concetto di "grazia", rimanda anche a un problema teorico, tipico (ma non esclusivo) della pittura manieristica, delle condizioni di costruzione di un'immagine all'interno di uno spazio.

Così la *Venere*

di

Velázquez ci appare di spalle, mentre ne scorgiamo il volto solo di riflesso, all'interno dello specchio. Artificiosità dello spazio e carattere sfuggente della Bellezza femminile si incontreranno ancora, nei secoli successivi, nelle donne di Fragonard, dove il carattere

onirico della Bellezza prelude già all'estrema libertà della pittura moderna: se non ci sono vincoli oggettivi per la rappresentazione della Bellezza, perché non collocare una bella nudità in una merenda borghese sull'erba? E perché non sostituire un bel corpo con una bottiglia grigia?

Vedi anche:

Tiziano Vecellio, *Flora*, 1515-1517

2... e gli Eroi

Ma anche il corpo maschile è attraversato da questi problemi, e a sua volta ne è la verifica. L'uomo rinascimentale pone se stesso al centro del mondo e ama farsi rappresentare in tutta la sua fiera potenza, non disgiunta da una certa durezza:

Piero della Francesca dipinge nel volto di Federico da Montefeltro l'espressione di un uomo che sa esattamente ciò che vuole. Le forme del corpo non nascondono la forza, né gli effetti del piacere: l'uomo di potere, grasso e tarchiato quando non muscoloso, porta e ostenta i segni del potere che esercita. Certo non sono snelli Ludovico il Moro, Alessandro Borgia (che gode fama di oggetto del desiderio delle donne del suo tempo), Lorenzo il Magnifico ed

Enrico VIII. E se Francesco I di Francia, nel ritratto di

Jean Clouet, dissimula sotto ampie vesti la sua snellezza *demodé*, la sua amante Ferronière, ritratta da

Leonardo, arricchisce la galleria degli sguardi femminili indecifrabili e sfuggenti.

Mentre la teoria estetica si cimenta con le regole della proporzione e simmetria del corpo, i potenti uomini del tempo sono una violazione vivente di queste leggi: anche la figura maschile si presta a esaltare la libertà del pittore dai canoni classici.

Consideriamo la statua di Bartolomeo Colleoni di

Verrocchio: imponente nel fisico, freddo e sicuro di sé nell'espressione, il condottiero è saldamente sul suo destriero, in omaggio a un'iconografia classica che vuole l'uomo

padroneggiare cavalli, cani o falconi (o leoni, come nei numerosi ritratti di San Gerolamo), mentre la maggiore varietà di animali che accompagnano la donna (dal coniglio della *Madonna del coniglio* di

Tiziano all'ermellino, dal cardellino al cane da compagnia di *Las Meninas* di Velázquez) allude a volte alla sua docilità, altre volte alla sua ambiguità impenetrabile.

Tuttavia, quando la pittura si affranca dal rispetto per il tratto e l'iconografia classiche, dal cavallo l'uomo può essere rovinosamente disarcionato, e assumere sembianze realistiche, se non addirittura popolarresche, come nel San Paolo di

Caravaggio. In

Bruegel infine, altro grande pittore del corpo povero, contadinesco, la cui Bellezza formale è soffocata dall'asperità della vita materiale, gli animali perdono ogni valenza simbolica per incarnare le figure dei proverbi popolari della campagna fiamminga.

3. La Bellezza pratica...

È indubbio che in questo passaggio si innestano le vicende storiche della Riforma e, più in generale, del mutamento dei costumi tra Cinque e Seicento. Assistiamo a una trasformazione progressiva dell'immagine femminile: la donna si riveste, e diviene massaia, educatrice, amministratrice. Ad esempio, dalla Bellezza sensuale di Anna Bolena si passa alla rigida Jane Seymour, terza moglie di Enrico VIII: i ritratti la dipingono con le labbra strette e il volto di un'abile padrona di casa, senza tratti passionali, come del resto molte donne di

Dürer.

Nondimeno, è proprio nelle Fiandre olandesi, sottoposte alla tensione doppia e contraddittoria della rigida morale calvinista e del costume borghese laico ed emancipato, che si generano nuovi tipi umani, nei quali la Bellezza si unisce all'utile e al pratico. Anche nel linguaggio popolare *schoon* esprime tanto la Bellezza (di un paesaggio o di un cielo stellato) quanto la "pulizia" concreta (di una casa, o di un utensile).

Negli emblemi di

Cats, orientati a un senso tutto pratico e quotidiano, o negli ambienti dei dipinti di Steen,

dove l'interno domestico è indistinguibile dall'interno di una locanda, si vede bene come una cultura orientata al "disagio dell'abbondanza" esprima donne che possono essere sensuali e tentatrici senza però mancare al ruolo di massaie efficienti, mentre l'eleganza semplice e scarna dell'abito maschile rimanda alla necessità di non avere orpelli inutili che potrebbero essere d'intralcio se si dovesse accorrere, ad esempio, a riparare una diga improvvisamente rotta.

Vedi anche:

Johannes Vermeer Van Delft, *La lattaia*, 1658-1660

4... e la Bellezza sensuale

La Bellezza olandese, insomma, è liberamente pratica, laddove quella che si esprime alla corte del Re Sole con

Rubens è liberamente sensuale. Libera dai drammi del secolo (Rubens dipinge durante la Guerra dei Trent'anni) e dalle imposizioni morali della Controriforma, la donna di Rubens (come Hélène Fourment, sua giovanissima seconda moglie) esprime una Bellezza senza significati reconditi, lieta di esistere e di mostrarsi.

D'altra parte l'*Autoritratto* del pittore, in una posa tipicamente ispirata ai grandi ritratti di Tiziano (*Il giovane inglese*), si distacca dal modello per la consapevolezza serena del volto, che sembra voler comunicare se stesso e null'altro, privo dell'intensa spiritualità di certi personaggi di Rembrandt o dello sguardo acuto e penetrante dei Tiziano.

Il mondo di Corte si avvia così a dissolversi in quella spirale di danze galanti che vedremo nel secolo successivo con

Watteau; la dissoluzione della Bellezza classica, nelle forme del manierismo e del barocco, ovvero del realismo caravaggesco e fiammingo, indica già i segni di altre forme di espressione della Bellezza: il sogno, lo stupore, l'inquietudine.

X - LA BELLEZZA INQUIETA E STUPEFACENTE

1. Verso una Bellezza soggettiva e molteplice

Nel Rinascimento giunge a un alto grado di perfezione la cosiddetta "Grande Teoria", secondo la quale la Bellezza consiste nella proporzione delle parti. Nello stesso tempo, però, assistiamo all'insorgere, nella mentalità e cultura rinascimentali, di forze centrifughe che spingono in direzione di una Bellezza inquieta, informe, sorprendente. Si tratta di un movimento dinamico, che solo a fini espositivi può essere ricondotto a categorie scolastiche come Classicismo, Manierismo, Barocco, Rococò. Piuttosto, bisogna mettere in evidenza il carattere fluido e dinamico di un processo culturale che attraversa tanto le arti quanto la società, e che solo per brevi istanti, e spesso solo in apparenza, si cristallizza in figure determinate e nettamente definite.

Accade dunque che la "maniera" rinascimentale si rovesci nel Manierismo; che il progresso delle scienze matematizzanti, con cui il Rinascimento aveva rilanciato la Grande Teoria, porti alla scoperta d'armonie più complesse e inquietanti del previsto; che la dedizione al sapere non si esprima nella tranquillità dell'animo, ma nel suo aspetto cupo e malinconico; che il progresso del sapere tolga l'uomo dal centro del mondo, sbalzandolo in un qualunque punto periferico della Creazione.

Tutto questo non deve sorprenderci. Dal punto di vista sociale, il Rinascimento è, per la natura delle forze che lo agitano, incapace di acquietarsi in un equilibrio che non sia labile e provvisorio: l'immagine della città ideale, della novella Atene, è corrosa al suo interno da fattori che porteranno alla catastrofe politica dell'Italia e alla sua rovina economica e finanziaria. All'interno di questo processo non mutano né la figura dell'artista, né la composizione sociale del pubblico, ma entrambi sono pervasi da un senso d'inquietudine che si riverbera in tutti gli aspetti della vita, materiali e spirituali.

Lo stesso accade in campo filosofico e artistico. Il tema della Grazia, strettamente connesso a quello della Bellezza – "la bellezza non è altro che una grazia che di proporzione e convenienza nasce, e d'armonia nelle cose", scrive

Bembo – apre la strada a concezioni soggettivistiche e particolaristiche del Bello. Lo stesso movimento di anticipazione si trova nella filosofia neoplatonica, con

Leone Ebreo prima e

Giordano Bruno poi: negando l'equiparazione fra Bellezza e proporzione delle parti, si giunge infatti all'estensione della Bellezza anche ai simulacri e agli artefatti, si giunge in definitiva alla teorizzazione della piena dignità del molteplice.

Vedi anche:

Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Medusa*, 1591

Hans Holbein il Giovane, *Gli ambasciatori*, 1535 ca.

Agnolo Bronzino, *Ritratto di Lucrezia Panciatichi*, 1540

2. Il Manierismo

Dinamiche di questo tipo animano anche il rapporto contraddittorio dei Manieristi con il Classicismo: l'inquietudine dell'artista, stretto tra l'impossibilità di rigettare il patrimonio artistico della generazione precedente e il senso di estraneità verso il mondo rinascimentale, lo porta a scavare dall'interno le forme che si sono appena stabilizzate secondo i canoni "classici" e che finiscono per dissolversi come il sottile crinale di un'onda che si infrange disseminando la schiuma in mille direzioni.

Lo dimostra la violazione del canone già presente nell'artista classico per antonomasia, Raffaello; lo dimostrano i volti inquieti di pittori che si autoritraggono, come

Dürer e

Parmigianino. Imitando apparentemente i modelli della Bellezza classica, i manieristi ne dissolvono le regole. La Bellezza classica è sentita come vuota, priva di anima: ad essa i manieristi oppongono una spiritualizzazione che, per sfuggire al vuoto, si lancia verso il fantastico: le loro figure si muovono all'interno di uno spazio irrazionale, e lasciano emergere una dimensione onirica o, in termini contemporanei, "surreale".

La critica – già presente nel neoplatonismo rinascimentale, soprattutto con

Michelangelo – alle dottrine che riconducevano il Bello alle proporzioni, prende ora la sua rivincita sulle belle proporzioni minuziosamente calcolate da

Leonardo o da

Piero della Francesca: i Manieristi privilegiano le figure mosse, e in particolare la S, la figura serpentinata che non si iscrive in cerchi o quadrilateri geometrici, ma rimanda piuttosto alle lingue di fuoco. Ed è significativo che questo mutato atteggiamento nei confronti della matematica troverà, retrospettivamente, l'origine della sua genealogia nella *Melancolia* di Dürer.

Calcolabilità e misurabilità cessano di essere criteri di oggettività e si riducono a semplici strumenti per realizzare complicazioni progressive (alterazioni prospettiche, anamorfosi) delle rappresentazioni spaziali che attuano una sospensione dell'ordine proporzionato. Non

è un caso che solo in età moderna il Manierismo abbia trovato la sua piena comprensione e valorizzazione: se si priva il Bello dei criteri di misura, ordine e proporzione, lo si destina inevitabilmente a criteri di giudizio soggettivi, indefiniti.

Un caso emblematico di questa tendenza è la figura di

Arcimboldo, artista considerato minore o marginale in Italia, che conosce successo e notorietà alla corte degli Asburgo. Le sue composizioni sorprendenti, i suoi ritratti, in cui i volti sono composti da oggetti, vegetali, frutti e via dicendo, sorprendono e divertono gli spettatori. La Bellezza di Arcimboldo è spogliata da ogni apparenza di classicità e si esprime attraverso la sorpresa, l'inatteso, l'arguzia. Arcimboldo dimostra che anche una carota può essere bella: ma al tempo stesso ritrae una Bellezza che è tale non in virtù di una regola oggettiva, ma solo grazie al consenso del pubblico, dell'“opinione pubblica” delle corti.

Cade la distinzione tra proporzione e sproporzione (già in

Leone Ebreo), tra forma e informe, visibile e invisibile: la rappresentazione dell'informe, dell'invisibile, del vago trascende le opposizioni tra bello e brutto, vero e falso. La rappresentazione della Bellezza cresce di complessità, si rifà all'immaginazione più che all'intelletto, dandosi da sé regole nuove.

La Bellezza manierista esprime una lacerazione dell'animo appena velata: è una Bellezza raffinata, colta e cosmopolita come l'aristocrazia che la apprezza e ne commissiona le opere (laddove invece il Barocco avrà tratti più popolari ed emotivi).

Combatte le regole severe del Rinascimento, ma rifiuta lo sciolto dinamismo delle figure barocche; appare superficiale, ma coltiva questa superficialità con uno studio dell'anatomia e un approfondimento del rapporto con gli Antichi che sopravanza le tensioni analoghe del Rinascimento: è insomma al tempo stesso superamento e approfondimento del Rinascimento.

A lungo si è creduto di confinare i Manieristi in una breve parentesi tra Rinascimento e Barocco: oggi si riconosce invece che gran parte dell'età rinascimentale – dalla morte di

Raffaello nel 1520, se non prima – è manierista.

Vedi anche:

Pontormo, *Deposizione*, 1526-1528

Correggio, *Io*, 1530

Marcantonio Raimondi, *Lo stregozzo*, 1518-1520

Giorgione, *Doppio ritratto*, 1508

3. La crisi del sapere

Da dove sorge quest'ansia, quest'inquietudine, questa continua ricerca del nuovo? Se estendiamo lo sguardo alle conoscenze del tempo, possiamo trovare una risposta generale nella "ferita narcisistica" inferta all'*Ego* umanistico dalla rivoluzione copernicana e dagli sviluppi successivi delle scienze fisiche e astronomiche. Lo sgomento che coglie l'uomo nello scoprire di aver perso il centro dell'universo si accompagna al tramonto delle utopie umanistiche e rinascimentali riguardo alla possibilità di edificare un mondo pacificato e armonioso.

Le crisi politiche, le rivoluzioni economiche, le guerre del "secolo di ferro", il ritorno della peste: tutto concorda nel rafforzare la scoperta che l'universo non è stato creato a misura umana, e che l'uomo non ne è né l'artefice, né il signore. Paradossalmente, è l'enorme progresso del sapere a produrre la stessa crisi del sapere: la ricerca di una Bellezza sempre più complessa si accompagna, ad esempio, alla scoperta di

Keplero che le leggi celesti non seguono le semplici armonie classiche, ma necessitano di sempre maggiore complessità.

Vedi anche:

Michelangelo Buonarroti, *Veduta frontale della scala*, 1524

Spelunca aevi, 1552-1580

4. La Melanconia

Emblema dell'epoca è senz'altro la straordinaria *Melancolia I* di

Dürer, dove il carattere melanconico si sposa con la geometria. Un'intera epoca sembra separare questa raffigurazione da quella, armoniosa e serena, del geometra

Euclide nella *Scuola di Atene*: se l'uomo del Rinascimento indagava l'universo con gli strumenti delle arti pratiche, l'uomo barocco che qui si preannuncia indaga le biblioteche e i

libri e, immalinconito, lascia per terra (o tiene inoperosamente in mano) gli attrezzi.

La melanconia, come destino dell'uomo di studi, non è di per sé una novità: il tema è già presente, seppure in modi diversi, in

Marsilio Ficino e

Agrippa da Nettesheim. Originale è invece la compenetrazione di *ars geometrica* e *homo melancholicus*, nella quale la geometria acquista un'anima e la melanconia una piena dimensione intellettuale: è questa doppia attribuzione a creare la Bellezza melanconica che attrae a sé, come in un vortice, i precedenti tratti di inquietudine d'animo del Rinascimento, e si costituisce come punto d'origine del tipo umano barocco.

Il passaggio dal Manierismo al Barocco non è tanto un mutamento di scuola, quanto un'espressione di questa drammatizzazione della vita, strettamente connessa alla ricerca di nuove espressioni della Bellezza: lo stupefacente, il sorprendente, l'apparentemente sproporzionato.

Borromini può stupire e sorprendere, con la chiesa di *Sant'Ivo alla Sapienza*, con una struttura insospettabilmente nascosta nel cortile interno del Palazzo della Sapienza, realizzando un contrasto di strutture concave e convesse che occulta la cupola interna, e facendo sormontare l'insieme da un'arditissima e inattesa lanterna a spirale.

5. Agudeza, Wit, concettismo...

Uno dei tratti caratterizzanti della mentalità barocca è la combinazione d'immaginazione esatta ed effetto sorprendente, che assume diversi nomi – *agudeza*, concettismo, *Wit*, marinismo – e che trova la più alta espressione in

Gracián. A favorire questa nuova forma d'eloquenza furono i programmi scolastici elaborati dai gesuiti all'indomani del Concilio di Trento: la *Ratio studiorum* del 1586 (rinnovata nel 1599) prevedeva, al culmine del quinquennio di studi pre-universitari, un biennio di retorica che assicurasse all'allievo una perfetta eloquenza, finalizzata non solo all'utilità, ma anche alla bellezza dell'espressione ("nec utilitati solum servit, sed etiam ornatui indulget").

I concetti, pur non avendo forma propria, devono nondimeno avere sottigliezza o acutezza in grado di sorprendere e penetrare l'anima dell'ascoltatore.

L'acutezza richiede una mente sveglia, ingegnosa, creativa, capace di vedere connessioni invisibili all'occhio comune con la facilità dell'ingegno (*Wit*). In tal modo alla Bellezza concettosa si aprono spazi percettivi del tutto nuovi, mentre la Bellezza sensibile si approssima sempre più a forme di Bellezza a-significante e informe. L'applicazione dell'acutezza alla poesia (il "gongorismo" in Spagna, dal poeta

Luis de Góngora, il "marinismo" in Italia, dal poeta

Gian Battista Marino) si esprime in una poesia virtuosa, dove il carattere sorprendente, stupefacente,

impressionante dello stile, la sua ingegnosità pungente e concisa sovrastano di gran lunga il contenuto. Più importante di una descrizione esatta della Bellezza della donna è la capacità di esprimere la molteplicità di particolari e di relazioni del corpo della donna, anche a partire da quelli che possono apparire aspetti del tutto insignificanti, come un neo o una chioma: una molteplicità di forme e di dettagli che irretisce.

Vedi anche:

Gian Lorenzo Bernini, *Beata Ludovica Albertoni*, 1674

Pietro da Cortona, *Trionfo della divina provvidenza* 1633-1639

Luigi Vanvitelli, *Diana e le ninfe*, 1751-1760

6. La tensione verso l'assoluto

Il reticolo di relazioni e di forme, da crearsi e ricrearsi ogni volta, prende il posto dei modelli naturali, vincolanti e oggettivi: il secolo barocco esprime una Bellezza, per così dire, *al di là del bene e del male*. Essa può dire il bello attraverso il brutto, il vero attraverso il falso, la vita attraverso la morte. Questo tema della morte è peraltro ossessivamente presente nella mente barocca. Lo si vede anche in un autore non barocco come

Shakespeare, e lo si vedrà ancora, nel secolo successivo, nelle stupefacenti figure macabre della Cappella di San Severo a Napoli.

Non per questo la Bellezza barocca è amorale o immorale, tutt'altro: la profonda eticità di questa Bellezza non sta nell'adesione ai canoni rigidi dell'autorità politica e religiosa che il Barocco esprime, quanto nel carattere di totalità della creazione artistica. Come nel firmamento ridisegnato da

Copernico e

Keplero i corpi celesti rimandano l'uno all'altro entro relazioni sempre più complesse, così in ogni particolare del mondo barocco si ripiega, e al tempo stesso si dispiega, l'intero cosmo. Non c'è linea che non guidi l'occhio verso un "oltre" sempre da raggiungere, non c'è linea che non si carichi di tensione: alla Bellezza immobile e inanimata del modello classico si è sostituita una Bellezza drammaticamente tesa.

Se accostiamo due opere apparentemente lontane – la *Santa Teresa* di

Bernini e *l'Imbarco per Citera* di

Watteau, vediamo nel primo caso dispiegarsi linee di tensione che dal volto sofferente conducono al margine estremo della veste ripiegata e, nel secondo, una linea diagonale che, partendo dal putto più marginale, si tramanda di braccio in veste, di gamba in bastone, indicando il girotondo degli angeli. Nel primo caso una Bellezza drammatica, sofferente; nel secondo una Bellezza melanconica, onirica.

In ambedue i casi, una concatenazione che non rispetta alcuna gerarchia tra centro e periferia, che esprime la piena dignità di Bellezza dell'orlo della veste come dello sguardo, del reale come del sognato, in un rimando reciproco tra il tutto e il particolare.

Cristo velato, 1753

XI – LA RAGIONE E LA BELLEZZA

1.

Dialettica della Bellezza

Di solito ci si rappresenta il Settecento come un secolo razionale, coerente, un po' freddo e distaccato, ma quest'immagine, legata al modo in cui il gusto contemporaneo percepisce la pittura e la musica dell'epoca, è decisamente fuorviante.

Stanley Kubrick nel suo *Barry Lindon* ha mostrato con acutezza come, dietro la patina algida e distanziante del secolo dei Lumi, si agitassero passioni sfrenate e violente, sentimenti travolgenti, uomini e donne raffinate quanto crudeli. La violenza inaudita del duello tra padre e figlio è racchiusa dal regista in un pagliaio che ha la struttura architettonica di un edificio classico palladiano: ecco come, più verosimilmente, dovremmo cercare di pensare e rappresentarci il Settecento, il secolo di

Voltaire e

Rousseau, di

Kant e

De Sade, della *douceur de vivre* e della Ghigliottina, di Leporello e Don Giovanni, dell'esuberante Bellezza tardo-barocca e rococò e del neoclassicismo.

Potremmo dire che nel Settecento la persistenza della Bellezza barocca trova ragione nel gusto aristocratico dell' abbandono alla dolcezza del vivere, mentre il severo rigore neoclassico si addice al culto della ragione, della disciplina e della calcolabilità tipici della borghesia in ascesa.

Tuttavia, uno sguardo più attento non farà fatica a scorgere, accanto alla vecchia nobiltà di corte, una nobiltà imprenditrice più giovane e dinamica, dai gusti e costumi ormai borghesi di fatto, modernizzatrice e riformista, che legge l'*Encyclopédie* e discute nei salotti. Lo stesso sguardo farà però fatica a individuare nel Settecento, tra le molteplici stratificazioni dei ceti di commercianti, notai e avvocati, scrittori, giornalisti e magistrati, quei tratti che un secolo più tardi permetteranno di identificare il tipo sociale del borghese.

A questa complessa dialettica di ceti e classi corrisponde una altrettanto complessa dialettica del gusto: alla variegata Bellezza rococò non si oppone un solo classicismo, ma molti classicismi, rispondenti a esigenze diverse, talvolta in contraddizione tra loro. Il filosofo illuminista reclama la liberazione della mente dalle nebbie dell'oscurantismo, ma simpatizza senza remore per il sovrano assoluto e i governi autoritari; la ragione illuministica ha il suo lato luminoso nel genio di Kant, ma un lato oscuro e inquietante nel teatro crudele del marchese De Sade; parimenti, la Bellezza del neoclassicismo è una reazione vivificante al gusto dell'*ancien régime*, ma anche una ricerca di regole certe, e dunque rigide e vincolanti.

Vedi anche:

Jean-Honoré Fragonard, *L'altalena*, 1770

Étienne Louis Boullée, *Cenotafio di Newton*, 1784

Maurice Quentin de Latour, *Ritratto di Madame Pompadour che consulta l'Encyclopédie*, 1755

Jean Baptiste Chardin, *Ragazzo con trottola*, 1738

2. Rigore e liberazione

È sintomatico che il carattere innovativo del classicismo nasca da un'esigenza di maggior rigore, che dal bisogno di una maggiore aderenza alla realtà abbia origine un superamento

del realismo. Ancora in età barocca, ma già manifestando questa tendenza, il teatro seicentesco aveva reagito con la tragedia classica alle regole dell'unità di tempo, luogo e azione, in nome di una adesione più stretta alla realtà: come può infatti un'azione che dura anni essere compressa in poche ore, come può la pausa tra due atti condensare gli anni che si suppongono trascorsi tra una vicenda e l'altra?

Ecco dunque che l'esigenza di un naturalismo più rigoroso porta a comprimere i tempi e a ridurre i luoghi, ad accrescere lo spazio dell'illusione scenica e a ridurre all'essenziale le azioni che devono idealmente far coincidere tempo scenico e tempo dello spettatore. Alla Bellezza aderente alla realtà del teatro della Pleiade si sostituisce una Bellezza stilizzata, inserita in una realtà violentemente alterata, entro la quale l'uomo è posto al centro di un dramma che non ha bisogno di orpelli scenici.

Racine esprime molto bene la compresenza di classicismo e anticlassicismo, di una Bellezza dilatata, esuberante e aulica e di una Bellezza stilizzata, condensata, *tragica* nel senso greco del termine.

Vedi anche:

Jean Honoré Fragonard, *Coreso e Calliroe*

3. Palazzi e giardini

Che il neoclassicismo sia una reazione a un falso classicismo in nome di un naturalismo più rigoroso risulta ancor più evidente dal rigore dei nuovi stili architettonici, in particolare in Inghilterra. L'architettura inglese del Settecento esprime soprattutto sobrietà e buon gusto e afferma una decisa presa di distanza degli eccessi del barocco.

L'aristocrazia e la *gentry* inglese non hanno alcuna propensione a ostentare le loro ricchezze: la consegna è dunque di attenersi alle regole dell'architettura classica, e in particolare a quella di

Palladio. L'architettura barocca è bella nella misura in cui sorprende, stupisce, spiazza con i suoi eccessi, le sue ridondanze, le sue linee ripiegate.

Allo sguardo razionale del Settecento questa Bellezza appare invece assurda e artificiosa, e la condanna non risparmia il giardino barocco: il parco di Versailles è assunto a modello negativo, laddove il giardino inglese non crea nuovamente, ma riflette la Bellezza della natura, non incanta con l'eccesso ma con la composizione armoniosa degli scenari.

Vedi anche:

Lord Burlington, *Chiswick House*, 1729

Francesco Borromini, *Sant'Ivo alla Sapienza*, 1642-1662

4. Classicismo e neoclassicismo

Nel neoclassicismo si incontrano due esigenze distinte ma convergenti, proprie dello spirito borghese: il rigore individualistico e la passione archeologica. L'attenzione alla dimensione del privato, al domicilio come espressione dell'individualismo tipico dell'uomo moderno si concretizzano nella ricerca e nell'applicazione di norme rigide e severe: ne è un esempio la casa che

Thomas Jefferson, artefice della rivoluzione americana e terzo presidente degli Stati Uniti, progetta personalmente.

Il nuovo classicismo si impone come il canone di una Bellezza "realmente" classica, la nuova Atene, nel senso duplice della città greca classica per antonomasia e dell'incarnazione della dea Ragione che spazza via il passato prossimo. Questo aspetto si sposa con il cosiddetto "neoclassicismo archeologico", espressione del crescente interesse settecentesco per l'archeologia.

La ricerca archeologica è certamente una moda nella seconda metà del Settecento; in essa si manifesta la passione per i viaggi in terre lontane, alla ricerca di una bellezza esotica al di fuori dei canoni europei. Ma le ricerche, gli scavi, la messa in luce delle rovine non bastano da soli a spiegare il fenomeno: lo dimostra l'indifferenza dell'opinione pubblica per gli scavi di Ercolano (1737), anteriori di un solo decennio agli scavi di Pompei (1748) che invece segnano l'inizio di un'autentica febbre per l'antico e l'originario.

Tra i due scavi si è affermata una trasformazione profonda del gusto europeo. Decisiva è la scoperta che l'immagine rinascimentale della classicità fosse in realtà riferita all'età della decadenza: si scopre che la Bellezza classica è in realtà una deformazione a opera degli umanisti e, nel rigettarla, ci si mette alla ricerca della "vera" antichità.

Di qui l'aspetto innovativo che caratterizza le teorie sul bello nel secondo Settecento: la ricerca dello stile originario comporta la rottura con gli stili tradizionali, sia dal punto di vista teorico - come dimostra l'eclettismo degli enciclopedisti - sia dal punto di vista del contenuto, con il rifiuto dei soggetti e delle pose tradizionali, verso una maggiore libertà espressiva.

Ma non sono solo gli artisti a reclamare una maggiore libertà dai canoni: secondo

Hume, il critico può determinare le regole del gusto solo se ha la capacità di

liberarsi dalle consuetudini e dai pregiudizi che dall'esterno sovradeterminano il suo giudizio, che deve invece basarsi su qualità interiori come buon senso e libertà dai pregiudizi, e anche metodo, squisitezza, pratica. Questo critico, come vedremo, presuppone un'opinione pubblica in cui le idee siano oggetto di circolazione, di discussione e anche - perché no? - di mercato. Al tempo stesso, l'attività del critico presuppone la liberazione definitiva del gusto dalle regole classiche: un movimento che prende le mosse quantomeno dal Manierismo, e

che in Hume approda a un soggettivismo estetico che rasenta lo scetticismo (termine che lo stesso Hume non esita ad attribuire, con valore positivo, alla propria filosofia).

In questo contesto la tesi fondamentale è che la Bellezza non è inerente alle cose, ma si forma nella mente del critico (cioè dello spettatore libero dalle influenze esterne). L'importanza di questa scoperta è pari a quella del carattere soggettivo delle qualità dei corpi (caldo, freddo, ecc.) fatta nel Seicento, nel campo della fisica, da

Galilei. Alla soggettività del "gusto corporeo" - che un cibo abbia sapore dolce o amaro non dipende dalla sua natura, ma dagli organi di gusto di chi lo assaggia - corrisponde un'analogia soggettività del "gusto spirituale": poiché non esiste un criterio di valutazione oggettivo e intrinseco alle cose, lo stesso oggetto può apparire bello ai miei occhi e brutto agli occhi del mio vicino.

Vedi anche:

Johann Friedrich August Tischbein, *Goethe nella campagna romana*, 1787

Antonio Canova, *Le Grazie*, 1812-1816

Johann Zoffany, *Charles Townley e i suoi amici nella Townley Gallery*, 1781-1783

5. Eroi, corpi e rovine

Anche l'estetica delle rovine che si sviluppa nella seconda metà del Settecento esprime l'ambivalenza della Bellezza neoclassica. Che le rovine della storia possano essere percepite come belle è una novità che trova le sue ragioni nell'insofferenza per gli oggetti tradizionali e nella ricerca conseguente di temi nuovi, al di fuori degli stili canonici.

Non è azzardato paragonare lo sguardo razionale e al tempo stesso melanconico di

Diderot o

Winckelmann di fronte ai resti di un edificio antico allo sguardo di

David davanti al corpo pugnalato di Marat, che nessun pittore della generazione precedente avrebbe dipinto nella vasca da bagno.

Nel *Marat* di David la necessità di rispettare fino al dettaglio la verità storica non significa un'algida riproduzione della natura, ma una mescolanza di sentimenti contraddittori: la virtù stoica del rivoluzionario assassinato fa della Bellezza delle sue membra il veicolo per

riaffermare la fede nei valori della Ragione e della Rivoluzione; tuttavia, lo stesso corpo ormai privo di vita rivela un senso di tristezza profonda per la caducità della vita e per l'irrecuperabilità di ciò che il tempo e la morte ingoiano.

Troviamo la stessa ambivalenza nei discorsi di Diderot e Winckelmann davanti alle rovine. La Bellezza degli antichi monumenti ammonisce a non dimenticare le devastazioni del tempo e il silenzio che regna sulle nazioni, ma rafforza anche la fede nella possibilità di ricostruire con fedeltà assoluta un'origine che in passato si credeva irrecuperabile e alla quale si preferiva erroneamente la Bellezza naturale.

C'è una nostalgia profonda nell'aspirazione di Winckelmann a una purezza lineare, chiara e semplice, la stessa che

Rousseau prova per la purezza originaria dell'uomo naturale. Ma c'è anche un sentimento di rivolta contro la vuota abbondanza delle costruzioni rococò, fittizie quando non addirittura contro natura.

Vedi anche:

Johann Heinrich Füssli, *La disperazione dell'artista davanti alla grandezza dei reperti antichi*, 1778-1780

Jacob Philipp Hackert, *Goethe a Roma visita il Colosseo*, 1786

Apollonio di Atene, *Torso del Belvedere*, I secolo a.C.

6. Nuove idee, nuovi soggetti

Il dibattito estetico del Settecento presenta tratti di forte innovazione rispetto al Rinascimento e al Seicento, che ne determinano la peculiarità e l'intrinseca modernità: si tratta del rapporto tra intellettuali e pubblico, dell'affermazione dei salotti femminili e del ruolo delle donne, della comparsa di nuovi soggetti artistici.

Nel Settecento l'intellettuale e l'artista sono sottomessi sempre meno all'umiliante dipendenza da mecenati e sovvenzionatori, e cominciano ad acquisire una certa indipendenza economica grazie all'espansione dell'industria editoriale. Se un tempo

Defoe aveva ceduto i diritti del suo *Robinson Crusoe* per sole dieci sterline, ora

Hume può guadagnarne più di tremila con la sua *Storia di Gran Bretagna*.

Anche autori meno affermati trovano lavoro come compilatori di libri popolari che

sintetizzano e divulgano i grandi temi politici e filosofici, e che in Francia si vendono nei mercatini itineranti: il libro si diffonde così fino alle periferie estreme della provincia, in un paese in cui oltre la metà della popolazione è capace di leggere. Questi mutamenti preparano il terreno alla Rivoluzione; non a caso la Bellezza del neoclassicismo sarà assunta a emblema di questo evento (e anche del successivo Impero napoleonico), mentre la Bellezza rococò sarà identificata con l'*ancien régime* odioso e corrotto.

Il filosofo si confonde con il critico e l'opinionista, e si crea un pubblico ben più vasto della cerchia ristretta di intellettuali della cosiddetta Repubblica delle Lettere, all'interno del quale assumono sempre più rilievo gli strumenti di propagazione delle idee. I critici più noti del tempo sono

Addison e

Diderot; il primo rivaluta l'immaginazione come potere di cogliere empiricamente sia la Bellezza artistica che la Bellezza naturale; il secondo, col suo tipico eclettismo, studia la Bellezza come prodotto dell'interazione tra l'uomo sensibile e la natura, all'interno di una molteplicità di relazioni sorprendenti e variegate, la cui percezione fonda il giudizio di bello: in entrambi i casi la propagazione di queste idee dipende strettamente dalla diffusione della stampa, che Addison utilizza per il suo *Spectator*, e Diderot per l'*Enciclopedia*.

Naturalmente il mercato editoriale produce anche nuove forme di reazione e frustrazione.

È il caso di

Hogarth, escluso dal mercato per il favore dei committenti dell'aristocrazia britannica per gli artisti stranieri, e costretto a guadagnarsi da vivere col mestiere di illustratore di libri a stampa. La pittura e le teorie estetiche di Hogarth esprimono un tipo di Bellezza in aperto contrasto con la classicità aristocratica britannica. Con la sua apologia dell'intrigo, della linea serpeggiante e ondeggiante (che si confà tanto a una bella capigliatura quanto a un'arguzia della mente) contro la linea rigida, Hogarth rigetta il legame classico tra Bellezza e proporzione, in modo analogo a quanto, per altro verso, fa anche

Burke, suo conterraneo. I dipinti di Hogarth esprimono una Bellezza edificante e narrativa, ovvero a suo modo esemplare e inserita in una storia da cui non può essere estrapolata (si direbbe un romanzo o una novella). Correlata al contesto narrativo, la Bellezza perde ogni aspetto ideale e, non vincolata a nessun tipo di

perfezione, può esprimersi anche in nuovi soggetti, come ad esempio i servi, tema peraltro comune anche ad altri autori.

Non a caso nel *Don Giovanni* di

Mozart - che al tempo stesso chiude l'età classica e inaugura l'età moderna - la figura del libertino che cerca vanamente la Bellezza ideale nelle mille e più conquiste è guardata ironicamente a distanza - e scrupolosamente annotata, con capacità contabile tutta borghese - dal servo Leporello.

Vedi anche:

Giovanni Paolo Pannini, *Galleria di vedute di Roma antica*, 1758

Jean Antoine Houdon, *Ritratto di Voltaire*, 1781 ca.

Jean-Etienne Liotard, *La bella cioccolataia*, 1745

François Boucher, *La colazione*, 1739

Bernardino Nocchi, *Camillo Borghese sullo sfondo del laghetto di Villa Borghese*, 1805

7. Donne e passioni

Il *Don Giovanni*, nel rappresentare lo scacco esistenziale del seduttore, propone per converso una donna nuova; lo stesso si può dire per la *morte di Marat*, che documenta un fatto storico dovuto a una mano femminile: non poteva essere altrimenti, nel secolo che segna la comparsa delle donne sulla scena pubblica.

Lo si vede anche nelle immagini pittoriche, quando alle dame barocche subentrano donne meno sensuali ma più libere nei costumi, prive del corsetto soffocante, con i capelli fluttuanti liberamente: alla fine del Settecento è di moda non nascondere il seno, che a volte si mostra liberamente al di sopra di una fascia che lo sorregge e disegna la vita.

Le dame parigine organizzano salotti e partecipano, non certo come comprimarie, ai dibattiti che si svolgono al loro interno, prefigurando i Club della Rivoluzione ma seguendo una moda che aveva già preso piede nel Seicento, all'interno delle discussioni salottiere sulla natura dell'amore.

È indicativo che la scena dell'*Imbarco a Citera* di

Watteau prenda le mosse dalla geografia immaginaria delle passioni amorose rappresentata, nei colloqui seicenteschi, in una sorta di mappa del cuore, la *Carte du Tendre*. È all'interno di queste discussioni che, sul finire del XVII secolo, era nato uno dei primi romanzi d'amore, la *Principessa di Clèves* di

Madame de La Fayette. A questo seguono nel Settecento *Moll Flanders* (1722) di

Daniel Defoe, *Pamela* (1741) di

Samuel Richardson e *La Nouvelle Héloïse* (1761) di

Jean-Jacques Rousseau.

Nel romanzo d'amore settecentesco la Bellezza è vista con l'occhio interiore delle passioni, nella forma prevalente del diario intimo: una forma letteraria che già contiene al suo interno tutto il primo Romanticismo. Ma soprattutto, attraverso queste discussioni si fa strada la convinzione - ed è il contributo delle donne alla filosofia moderna - che il sentimento non sia una semplice perturbazione della mente, ma esprima, accanto alla ragione e alla sensibilità, una terza facoltà dell'uomo.

Il sentimento, il gusto, le passioni perdono quindi l'aura negativa dell'irrazionalità e, nell'essere riconquistate dalla ragione, diventano protagonisti di una lotta contro la dittatura della ragione stessa. Il sentimento rappresenta una riserva alla quale

Rousseau attinge per ribellarsi alla Bellezza moderna artificiosa e decadente, riconquistando all'occhio e al cuore il diritto di immergersi nella Bellezza originaria e incorrotta della natura, con un senso di nostalgia melanconica per il "buon selvaggio" e per il fanciullo spontaneo che erano nell'uomo all'origine e che sono stati ormai perduti.

Vedi anche:

Angelica Kauffmann, *Autoritratto*

Jacque-Louis David, *Ritratto di Madame Récamier*, 1800

Jean Étienne Liotard, *Maria Adelaide di Francia vestita alla turca*, 1753

8. Il libero gioco della Bellezza

L'estetica del Settecento dà ampia risonanza agli aspetti soggettivi e indeterminabili del gusto. Al suo apice Immanuel

Kant, con la *Critica del Giudizio*, pone alla base dell'esperienza estetica il piacere disinteressato che si produce contemplando la bellezza. Bello è ciò che piace in maniera disinteressata senza essere originato da o riconducibile a un concetto: il gusto è perciò la facoltà di giudicare disinteressatamente un oggetto (o una rappresentazione) mediante un piacere o un dispiacere; l'oggetto di questo piacere è ciò che definiamo come bello.

Resta vero che, nel giudicare bello un oggetto, noi riteniamo che il nostro giudizio debba avere un valore universale e che tutti debbono (o dovrebbero) condividere il nostro giudizio. Ma, poiché l'universalità del giudizio di gusto non richiede l'esistenza di un concetto cui adeguarsi, l'universalità del bello è soggettiva: è una pretesa legittima da parte di chi esprime il giudizio, ma non può assumere in alcun modo valore di universalità conoscitiva. "Sentire" con l'intelletto che la forma di un quadro di

Watteau raffigurante una scena galante è rettangolare, o "sentire" con la ragione che ogni gentiluomo ha il dovere di porgere aiuto a una donna in difficoltà non è lo stesso che "sentire" che il quadro in esame è bello: in questo caso, infatti, sia l'intelletto che la ragione rinunciano alla supremazia che esercitano rispettivamente nel campo conoscitivo e in quello morale, e si mettono in libero gioco con la facoltà immaginativa, secondo le regole dettate da quest'ultima.

Anche in Kant, come in

Rousseau e nelle discussioni sulle passioni, si assiste a un farsi da parte della ragione. Nondimeno questo cedere il passo di fronte a ciò che la ragione non può controllare avviene ancora secondo le regole della ragione stessa e nessuno meglio di Kant è riuscito a reggere questa tensione interna all'illumunismo. Tuttavia lo stesso Kant deve concedere la penetrazione di elementi non razionali all'interno del sistema. Uno di questi è la legittimazione, accanto alla "Bellezza aderente", della "Bellezza vaga", dell'indefinibilità dell'arabesco e dell'astratto. Il Romanticismo accrescerà smisuratamente lo spazio della Bellezza vaga, facendola coincidere con la Bellezza *tout court*.

Ma, soprattutto, Kant deve riconoscere nel Sublime (**cf. capitolo XII**) la potenza della Natura informe e illimitata: le rocce ardite e maestose, le nuvole temporalesche, i vulcani, gli uragani, l'oceano, e ogni altro fenomeno in cui si manifesta l'idea dell'infinità della Natura. In Kant opera ancora una fiducia indimostrata nella positività della Natura, nei suoi fini (che comportano e realizzano il progresso del genere umano verso il meglio) e nelle sue armonie. Questa "teodicea estetica", tipica del secolo, è presente anche in

Hutcheson e

Shaftesbury, per i quali l'esistenza in natura del male e del brutto non contraddice l'ordine positivo e sostanzialmente buono della creazione.

Tuttavia, se la Natura non è più un bel giardino inglese ma qualcosa di indefinibilmente più potente che provoca una sorta di soffocamento della vita, diventa difficile ricondurre questa commozione ad armonie universali regolari. Infatti l'esito *razionale* dell'esperienza del Sublime è per Kant il riconoscimento dell'indipendenza della ragione umana dalla Natura, grazie alla scoperta dell'esistenza di una facoltà dell'animo che può oltrepassare ogni misura sensibile.

Vedi anche:

George Romney, *Ritratto di Lady Hamilton*, 1782 ca

Etiénne Louis Boullée, *Cenotafio di Newton*, 1784

John Russel, *Luna*, 1795 ca

9. La Bellezza crudele e tenebrosa

Il lato oscuro della ragione è iscritto nelle stesse conclusioni di

Kant: l'indipendenza della ragione dalla natura e la necessità di una fede immotivata in una Natura buona. La ragione umana ha il potere di disincarnare ogni oggetto conoscitivo per ridurlo, sotto forma di concetto, in proprio dominio, ovvero di rendersene indipendente. Tuttavia, se è così, quale limite può impedire di ridurre non solo le cose, ma addirittura le persone a oggetti manipolabili, sfruttabili, modificabili? Chi può impedire la pianificazione razionale del male e la distruzione dei cuori altrui?

È ciò che viene mostrato dai protagonisti delle *Liaisons dangereuses* di

Laclos, dove la Bellezza raffinata e colta è una maschera dietro cui si nascondono il lato tenebroso dell'uomo e soprattutto la sete di vendetta della donna, decisa a vendicare con le armi della crudeltà e del male l'oppressione che il proprio sesso ha subito per secoli.

L'uso crudele e spietato della ragione lascia sospettare che la Natura non sia in sé né buona, né bella. E allora cosa impedisce di pensarla, come fa

De Sade, come un mostro crudele affamato di carne e di sangue? L'evidenza della storia umana non offre forse prove abbondanti a sostegno? La crudeltà coincide dunque con la natura umana, la sofferenza è il mezzo per raggiungere il piacere, unico fine in un mondo illuminato dalla luce violenta di una ragione senza limiti che popola il mondo dei suoi incubi. La Bellezza dei corpi non ha più alcun connotato spirituale, esprime solo il piacere crudele del carnefice o il supplizio della vittima, senza alcun orpello morale: è il trionfo del regno del male sul mondo.

Vedi anche:

Francisco Goya y Lucientes, *Il sogno della ragione genera mostri*, 1797-1798

Clemente Susini, Giuseppe Ferroni, *Donna di cera*, 1782

Pietro Longhi, *Il ridotto*, 1750

XII – IL SUBLIME

1. Una nuova concezione del Bello

Nella concezione neoclassica, come del resto in altre epoche, la Bellezza viene vista come una qualità dell'oggetto che noi percepiamo come bello e per questo si fa ricorso a definizioni classiche come "unità nella varietà" oppure "proporzione" e "armonia". Per

Hogarth, per esempio, esistono una "linea della Bellezza" e una "linea della grazia", vale a dire le condizioni della Bellezza risiedono nella forma dell'oggetto.

Nel Settecento, tuttavia, iniziano a imporsi alcuni termini quali "genio", "gusto", "immaginazione" e "sentimento" che ci fanno comprendere come si stia formando una nuova concezione del bello. L'idea del "genio" e di "immaginazione" rimandano sicuramente alla dote di chi inventa o produce una cosa bella, mentre l'idea di "gusto" caratterizza maggiormente la dote di chi è capace di apprezzarla. È chiaro tuttavia che tutti questi termini non hanno a che fare con le caratteristiche dell'oggetto bensì con le qualità, le capacità o le disposizioni del soggetto (sia colui che produce, sia colui che giudica il bello).

Nonostante nei secoli precedenti non fossero mancati termini riferiti alle capacità estetiche del soggetto (pensiamo al concetto di "ingegno", "Wit", di "Agudeza", di "Esprit") è nel Settecento che i diritti del soggetto entrano pienamente a definire l'esperienza del bello.

Ciò che è bello viene definito dal modo in cui lo apprendiamo, analizzando la coscienza di colui che pronuncia un giudizio di gusto. La discussione sul bello si sposta dalla ricerca delle regole per produrlo o riconoscerlo alla considerazione degli effetti che esso produce (anche se

Hume, nella sua *Regola del gusto*, cerca di conciliare la soggettività del giudizio di gusto e dell'esperienza di un effetto con alcune caratteristiche oggettive della cosa apprezzata come bella). Che il bello sia qualcosa che appare tale a noi che lo percepiamo, che sia legato ai sensi, al riconoscimento di un piacere, è idea che domina in ambienti filosofici diversi. Allo stesso modo è in ambienti filosofici diversi che si fa strada l'idea del Sublime.

Vedi anche:

Johann Zoffany, *Charles Townley e i suoi amici nella Townley Gallery*, 1781-1783

Hubert Robert, *Progetto di sistemazione della Grande Galleria del Louvre*, 1976

Caspar David Friedrich, *Viandante in un mare di nebbia*, 1818

2. Sublime è l'eco di una grande anima

È un autore di epoca alessandrina, lo

Pseudo-Longino, il primo a parlare del Sublime e a dedicare a questo concetto un famoso trattatello, che circolerà ampiamente sin dal Seicento nella traduzione inglese di John Hall e in quella francese di

Boileau, ma è solo nella metà del Settecento che questo concetto viene ripreso con particolare vigore.

Lo Pseudo-Longino considera il Sublime come un'espressione di grandi e nobili passioni (come quelle espresse dai poemi omerici o dalle grandi tragedie classiche) che mettono in gioco una partecipazione sentimentale sia del soggetto creatore sia del soggetto fruitore dell'opera d'arte. Longino pone in primo piano nel processo della creazione artistica il momento dell'entusiasmo: il Sublime è per lui qualcosa che anima dall'interno il discorso poetico e trascina gli ascoltatori o i lettori all'estasi. Longino pone molta attenzione alle tecniche retoriche e stilistiche con cui si produce questo effetto, affermando quindi che al Sublime si giunge attraverso l'arte.

Per Longino, dunque, il Sublime è un effetto artistico (non un fenomeno naturale) alla cui realizzazione concorrono determinate regole e che ha come fine quello di procurare piacere. Le prime riflessioni seicentesche ispirate dallo Pseudo-Longino si riferiscono ancora a uno "stile Sublime" e quindi a un procedimento retorico appropriato ad argomenti eroici ed espresso attraverso un linguaggio elevato, capace di far provare nobili passioni.

Vedi anche:

Laocoonte, I secolo a.C.

Studio del Laocoonte, 1751-1772

3. Il Sublime della Natura

In questo scorcio del Settecento, invece, l'idea del Sublime si associa anzitutto a un'esperienza non nei confronti dell'arte bensì della natura, e in questa esperienza vengono privilegiati l'informe, il doloroso e il tremendo. Nel corso dei secoli, si era riconosciuto che vi sono cose belle e piacevoli e cose o fenomeni terribili, spaventevoli e dolorosi: spesso l'arte era stata lodata per avere imitato o rappresentato in bel modo il brutto, l'informe e il

terribile, i mostri o il diavolo, la morte o una tempesta. Nella sua *Poetica*,

Aristotele spiega appunto come la tragedia, nel rappresentare eventi tremendi, deve produrre nell'animo dello spettatore pietà e terrore. L'accento, tuttavia, è posto sul processo di purificazione (catarsi) attraverso il quale lo spettatore si libera da quelle passioni, che di per sé non procurano alcun piacere. Nel Seicento alcuni pittori sono apprezzati per le loro rappresentazioni di esseri brutti, sgradevoli, storpi e sciancati, o di cieli nuvolosi e temporaleschi, ma nessuno afferma che un temporale, un mare in tempesta, un qualcosa privo di forma definita e minaccioso, possa essere bello per se stesso.

In questo periodo, invece, l'universo del piacere estetico si divide in due provincie, quella del Bello e quella del Sublime, anche se le due provincie non sono del tutto separate (come è avvenuto per la distinzione tra Bello e Vero, Bene e Buono, Bello e Utile, e addirittura tra Bello e Brutto), perché l'esperienza del Sublime acquista molte di quelle caratteristiche attribuite in precedenza a quella del Bello.

Il Settecento è un'epoca di viaggiatori ansiosi di conoscere nuovi paesaggi e nuovi costumi non per desiderio di conquista, come è avvenuto nei secoli precedenti, ma per provare nuovi piaceri e nuove emozioni. Si sviluppa così un gusto per l'esotico, l'interessante, il curioso, il diverso, lo stupefacente.

Nasce in questo periodo quella che potremmo chiamare la "poetica delle montagne": il viaggiatore che si avventura nella traversata delle Alpi è affascinato da rupi impervie, ghiacciai senza fine, abissi senza fondo, distese senza confini.

Già alla fine del Seicento

Thomas Burnet nel suo *Telluris theoria sacra* vede nell'esperienza delle montagne qualcosa che eleva l'animo a Dio, evoca l'ombra dell'infinito e suscita grandi pensieri e passioni. Nel Settecento

Shaftesbury, nei suoi *Saggi morali*, scriverà: "Persino le aspre rupi, gli antri muscosi, le caverne irregolari e le cascate ineguali, adorne di tutte le grazie della selvatichezza, mi appaiono tanto più affascinanti perché rappresentano più schiettamente la natura e sono avvolte da una magnificenza che supera di gran lunga le ridicole contraffazioni dei giardini principeschi".

Vedi anche:

Thomas Doughty, *Nel meraviglioso mondo della natura*, 1835

Giorgione, *La tempesta*, 1507

Johann Friedrich August Tischbein, *Goethe nella campagna romana*, 1787

Caspar David Friedrich, *Naufragio*, 1824

Caspar David Friedrich, *Scogliere a Rügen* 1818

Caspar Wolf, *Il ponte del diavolo*, 1777

Johan Christian Dahl, *Paesaggio*, 1821

4. La poetica delle rovine

Dalla seconda metà del Settecento si afferma, infatti, il gusto per le architetture gotiche che, rispetto alle misure neoclassiche, non possono che apparire sproporzionate e irregolari, e proprio il gusto per l'irregolare e l'informe porta a un nuovo apprezzamento delle rovine. Il Rinascimento si era appassionato alle rovine dell'antichità greca perché attraverso di esse si può indovinare la forma compiuta delle opere originali; il neoclassicismo aveva cercato di reinventare queste forme (si pensi a

Canova e a

Winckelmann).

Ora invece la rovina è apprezzata proprio per la sua incompletezza, per i segni che il tempo inesorabile vi ha lasciato, per la vegetazione incolta che la ricopre, per i suoi muschi e per le sue crepe.

Vedi anche:

Caspar David Friedrich, *Abbazia nel bosco di querce*, 1809-1810

Hubert Robert, *Veduta immaginaria della Grande Galleria del Louvre in rovina*, 1796

Tiziano Vecellio, la fonte al centro di *Amor sacro e Amor profano*, 1514

Giovanni Battista Piranesi, *Veduta di un sepolcro fuori Porta del Popolo sull'antica via Cassia, chiamata dal volgo il sepolcro di Nerone*, 1756

5. Il "gotico" nella letteratura

Il gusto del gotico e delle rovine non caratterizza solo l'universo del visivo ma anche la letteratura: è in questa seconda metà del secolo che fiorisce il romanzo "gotico", popolato di castelli e monasteri in decadenza, sotterranei inquietanti, propizi a visioni notturne, delitti tenebrosi e fantasmi.

Parallelamente fioriscono la poesia cimiteriale, l'elegia funebre,

una sorta di erotismo mortuario che si prolungherà e arriverà al culmine della morbosità con il Decadentismo di fine Ottocento (e che ha già fatto la sua apparizione nella poesia seicentesca, nella morte di Clorinda del

Tasso). Così, mentre alcuni rappresentano paesaggi o situazioni terrorizzanti, altri s'interrogano sul perché l'orrore possa provocare diletto, visto che sino ad allora l'idea di diletto e piacere era stata associata invece all'esperienza del Bello.

Vedi anche:

Karl Friedrich Schinkel, *Città medievale sul fiume*, 1815

Giovanni Battista Piranesi, *Iscrizioni romane, urne, sarcofagi e altri frammenti*, 1756

Johann Heinrich Füssli, *L'incubo*, 1781

6. Edmund Burke

L'opera che più di ogni altra ha contribuito a diffondere il tema del Sublime è stata *l'Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee del Sublime e del Bello* di

Edmund Burke, apparsa in una prima versione nel 1756 e poi nel 1759.

"Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in certo senso terribile, o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte di Sublime, ossia è ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire."

Burke oppone il Bello al Sublime. La Bellezza è anzitutto una qualità oggettiva dei corpi "per cui essi destano amore" e che agisce sulla mente umana attraverso i sensi. Burke si oppone all'idea che la Bellezza consista nella proporzione e nella convenienza (e in tal senso polemizza con secoli di cultura estetica), e vede come tipiche del Bello la varietà, la

piccolezza, la levigatezza, la variazione graduale, la delicatezza, la purezza e chiarezza del colore come pure - in una certa misura - la grazia e l'eleganza.

Queste sue predilezioni sono interessanti in quanto si oppongono alla sua idea del Sublime, che implica la vastità delle dimensioni, la ruvidità e la trascuratezza, la solidità anche massiccia, la tenebrosità. Il Sublime nasce quando si scatenano passioni come il terrore, prospera nell'oscurità, evoca idee di potenza, e di quella privazione di cui sono esempi il vuoto, la solitudine e il silenzio. Predomina nel Sublime il non-finito, la difficoltà, talora la magnificenza.

Difficile trovare in questa serie di caratteristiche una idea unificatrice, anche perché le categorie di Burke risentono molto del suo gusto personale (gli uccelli sono belli ma sproporzionati perché hanno il collo più lungo del resto del corpo e la coda cortissima, e tra gli esempi di magnificenza stanno alla pari il cielo stellato e uno spettacolo di fuochi d'artificio). Quello che appare interessante nel suo trattato è piuttosto l'elenco abbastanza incongruo di caratteristiche che in un modo o nell'altro, e non necessariamente tutte insieme, appaiono tra Settecento e Ottocento quando si vuole definire o rappresentare il Sublime: ed ecco di nuovo evocati gli edifici oscuri e tetri, e tra questi quelli in cui il passaggio tra la luce esterna e l'oscurità interna è più marcato, la preferenza per i cieli nuvolosi rispetto a quelli sereni, per la notte rispetto al giorno e persino (nel campo del gusto) dell'amaro e maleodorante.

Quando Burke parla del Sublime sonoro ed evoca "il frastuono di vaste cateratte, di furiosi temporali, del tuono o di colpi d'artiglieria", oppure dell'urlo degli animali, si possono anche trovare i suoi esempi abbastanza rozzi, ma quando parla dell'improvvisa sensazione di un suono di considerevole intensità, rispetto a cui "l'attenzione... è eccitata, e le facoltà si tendono a loro difesa", e dice che "un solo suono di una certa forza, anche se di breve durata, qualora venga ripetuto a intervalli, produce un grande effetto", è difficile non pensare all'inizio della Quinta di

Beethoven.

Burke afferma di non essere capace di spiegare le vere cause dell'effetto del Sublime e del Bello, ma in effetti la domanda che si pone è: come può il terrore essere dilettevole? La sua risposta è: quando non incalza troppo da vicino. Poniamo attenzione a questa affermazione. Essa implica un distacco dalla cosa che fa paura e quindi una sorta di disinteresse nei suoi confronti. Dolore e terrore sono causa di Sublime se non sono realmente nocivi. Questo disinteresse è lo stesso che nel corso dei secoli è parso strettamente legato all'idea del Bello. Il Bello è ciò che produce un piacere che non spinge necessariamente al possesso o al consumo della cosa che piace; del pari, l'orrore legato al Sublime è orrore di qualcosa che non può possederci e non può farci del male. In questo consiste la relazione profonda tra Bello e Sublime.

Vedi anche:

Johann Heinrich Füssli, *La disperazione dell'artista davanti alla grandezza dei frammenti antichi*, 1778-80

Giovanni Battista Piranesi, Tavola da *Carceri d'invenzioni*, 1745

Caspar David Friedrich, *Naufragio*, 1824

Johann Heinrich Füssli, *L'incubo*, 1781

7. Il sublime deve sempre essere grande, il bello può essere anche piccolo

Chi definirà con maggior precisione le differenze e le affinità tra Bello e Sublime sarà

Immanuel Kant nella *Critica della facoltà di giudizio* (1790). Per Kant le caratteristiche del bello sono: piacere senza interesse, finalità senza scopo, universalità senza concetto e regolarità senza legge. Egli vuole dire che si gode la cosa bella senza per questo volerla possedere, la si vede come se fosse organizzata a perfezione per un fine particolare, mentre di fatto l'unico scopo a cui quella forma tenda è la propria autosussistenza, e pertanto si gode come se essa incarnasse alla perfezione una regola, mentre essa è regola a se stessa. In tal senso un fiore è un esempio tipico di cosa bella,

e proprio in tal senso si capisce anche perché fa parte della Bellezza l'universalità senza concetto: perché non è giudizio estetico quello che afferma che tutti i fiori sono belli, ma quello che dice che questo particolare fiore è bello, e la necessità che ci porta a dire che questo fiore è bello non dipende da un ragionamento in base a principi, ma dal nostro sentimento. In questa esperienza si ha allora un "libero gioco" dell'immaginazione e dell'intelletto.

L'esperienza del Sublime è diversa. Kant distingue due sorte di Sublime, quello matematico e quello dinamico. L'esempio tipico di Sublime matematico è la visione del cielo stellato. Qui si ha l'impressione che quello che vediamo vada ben al di là della nostra sensibilità e si è portati a immaginare più di quello che si vede. Si è portati a questo perché la nostra ragione (la facoltà che ci porta a concepire le idee di Dio, del mondo o della libertà, che il nostro intelletto non può dimostrare) ci induce a postulare un infinito che non solo i nostri sensi non riescono a cogliere ma neppure la nostra immaginazione riesce ad abbracciare in un'unica intuizione. Cade la possibilità di un "libero gioco" dell'immaginazione e dell'intelletto e nasce un piacere inquieto, negativo, che ci fa sentire la grandezza della nostra soggettività, capace di volere qualcosa che non possiamo avere.

Esempio tipico del Sublime dinamico è la visione di una tempesta. Qui a scuotere il nostro animo non è l'impressione di una infinita vastità, bensì di una infinita potenza: anche qui

rimane umiliata la nostra natura sensibile, da cui deriva ancora una volta un senso di disagio, compensato dal sentimento della nostra grandezza morale, contro a cui nulla valgono le forze della natura.

Riprese in seguito, e lungo tutto l'Ottocento, da vari autori e con tonalità diverse, queste idee nutriranno di sé la sensibilità romantica. Per

Schiller, il Sublime sarà un oggetto di fronte alla rappresentazione del quale la nostra natura fisica avverte i propri limiti, nello stesso modo in cui la nostra natura ragionevole sente la propria superiorità e la sua indipendenza da ogni limite (*Sul Sublime*). Per

Hegel è il tentativo di esprimere l'infinito senza trovare nel regno dei fenomeni un oggetto che si mostri adeguato a questa rappresentazione (*Lezioni di Estetica*, II, 2).

Si è detto tuttavia che la nozione del Sublime si afferma nel Settecento in modo originale e inedito, in quanto riguarda una esperienza che proviamo di fronte alla natura, non all'arte. Benché autori successivi applichino poi - e ancora - la nozione di Sublime alle arti, la sensibilità romantica si trova di fronte a un problema: come rappresentare artisticamente l'impressione di sublimità che si trova di fronte agli spettacoli della natura? Ci si proveranno gli artisti in vari modi, dipingendo o raccontando (o addirittura esprimendo musicalmente) scene di tempesta, di distese interminate, di algidi ghiacciai, o sentimenti esasperati.

Tuttavia ci sono quadri, per esempio alcuni di

Friedrich, in cui viene messo in scena l'essere umano mentre guarda uno spettacolo Sublime.

L'essere umano è di spalle, in modo che noi non dobbiamo guardare lui, ma attraverso di lui, mettendoci al suo posto, vedendo quello che lui vede e sentendoci come lui un elemento trascurabile nel grande spettacolo della natura. In tutti questi casi, più che rappresentare la natura in un momento Sublime, la pittura cerca di rappresentare (con la nostra collaborazione) l'esperienza del sentimento del Sublime.

Vedi anche:

Caspar David Friedrich, *Mattino in montagna*, 1812

John Constable, *Studio di nuvole*, 1822

John Russell, *Luna*, 1795

Joseph Mallord William Turner, *Tempesta di neve in Val d'Aosta*, 1812 ca.

Caspar David Friedrich, *La luna si leva sul mare*, 1822

Caspar David Friedrich, *La grande riserva*, 1832

XIII – LA BELLEZZA ROMANTICA

1. La Bellezza romantica

"**R**omanticismo" è un termine che non designa tanto un periodo storico o un preciso movimento artistico, quanto un insieme di caratteri, atteggiamenti e sentimenti, le cui peculiarità risiedono nella loro natura specifica e soprattutto nelle loro relazioni originali. Originali sono, infatti, aspetti particolari della Bellezza romantica, anche se non è difficile trovare antecedenti e precursori: la Bellezza di Medusa, grottesca, torbida, malinconica, informe. Ma originale è soprattutto il legame tra le diverse forme, dettato non dalla ragione, ma dal sentimento e dalla ragione, legame che non mira a escludere le contraddizioni o a risolvere le antitesi (finito/infinito, intero/frammento, vita/morte, mente/cuore), ma ad accoglierle in una compresenza che costituisce la vera novità del Romanticismo.

Il ritratto che

Foscolo offre di sé ben esemplifica l'autorappresentazione dell'uomo romantico: Bellezza e malinconia, cuore e ragione, riflessione e impulso si compenetrano vicendevolmente. Occorre tuttavia fare attenzione a non considerare l'epoca storica in cui visse Foscolo - tesa tra la Rivoluzione e la Restaurazione, tra il Neoclassicismo e il Realismo - come quella in cui si esprime la Bellezza romantica.

Questa Bellezza infatti, che si trova in un volto smunto e incavato e dietro la quale occhieggia, non troppo nascosta, la Morte, era già ampiamente presente in

Tasso e si estenderà fino alla fine del XIX secolo con la lettura in chiave macabra della *Gioconda* leonardesca da parte di

D'Annunzio. La Bellezza romantica esprime insomma uno stato d'animo che, a seconda dei temi, prende le mosse da Tasso e

Shakespeare, e si trova ancora in

Baudelaire e D'Annunzio, elaborando forme che saranno a loro volta riprese dalla Bellezza onirica dei surrealisti e dal gusto macabro del Kitsch moderno e postmoderno.

Vedi anche:

Francesco Hayez, *Ritratto della contessa Teresa Zumali Marsili col figlio Giuseppe*, 1833

Francesco Hayez, *Maddalena penitente*, 1833

Thomas Lawrence, *Ritratto di Lord Byron*, 1815 ca.

2. Stratificazioni del Bello

È interessante ripercorrere la formazione progressiva del gusto romantico attraverso i mutamenti semantici dei termini "romantic", "romanesque", "romantisch". A metà del Seicento il termine "romantic" è sinonimo (in senso negativo) di "romanzesco" ("like the old romances"); un secolo più tardi significa piuttosto "chimerico" ("romanesque") o "pittresco"; a questo spettacolo pittresco

Rousseau aggiunge una importante determinazione soggettiva: l'espressione di un "non so che" ("je ne sais quoi") di vago e indeterminato.

Infine, i primi romantici tedeschi ampliano la portata dell'indefinibile e del vago coperto dal termine "romantisch": esso include tutto ciò che è lontano, magico, sconosciuto, compreso il lugubre, l'irrazionale, il mortuario. Soprattutto, è specificamente romantica l'*aspirazione* ("Sehnsucht") a tutto ciò: un'aspirazione che non si caratterizza storicamente, per cui è romantica ogni arte che esprima tale aspirazione o forse è romantica tutta l'arte nella misura in cui non esprime altro che tale aspirazione. La Bellezza cessa di essere una forma e diventa Bello l'informe, il caotico.

Vedi anche:

Eugène Delacroix, *Morte di Sardanapalo*, 1827

3. Dalla Bellezza romanzesca alla Bellezza romantica

"Come i vecchi romanzi": a metà del Seicento il riferimento era ai romanzi d'ambientazione medievale e cavalleresca, ai quali veniva contrapposto il nuovo romanzo sentimentale, che non aveva per argomento la vita fantastica delle gesta eroiche, ma la vita reale, quotidiana.

Questo nuovo romanzo, che era nato nei salotti parigini, influenza profondamente il senso romantico della Bellezza, nella cui percezione si mescolano passione e sentimento: ne è un documento eccellente, anche per la sorte successiva dell'autore, il romanzo giovanile di Napoleone *Clisson et Eugénie*, in cui è già presente la novità dell'amore romantico rispetto alla passione amorosa settecentesca.

Diversamente dai personaggi di

Madame de La Fayette, gli eroi romantici - da Werther a Jacopo Ortis, per citare i più noti - non sono in grado di resistere alla forza delle passioni. La Bellezza amorosa è una Bellezza tragica, di fronte alla quale il protagonista è inerme e indifeso.

Resta il fatto che - come vedremo oltre - per l'uomo romantico la stessa morte, strappata al regno del macabro, ha una sua fascinazione e può essere bella: lo stesso Napoleone, divenuto Imperatore, dovrà emanare un decreto contro quel suicidio d'amore cui aveva destinato il suo Clisson, a dimostrazione della diffusione delle idee romantiche nella gioventù del primo Ottocento.

La Bellezza romantica eredita dal romanzo sentimentale il realismo della passione e sperimenta al suo interno il rapporto dell'individuo col destino che caratterizza l'eroe romantico. Tuttavia, questa eredità non cancella il radicamento originale nella storia. Per i romantici, infatti, la storia è oggetto del massimo rispetto, ma non è oggetto di venerazione: l'età classica non contiene canoni assoluti che la modernità deve imitare.

Privo della sua componente ideale, lo stesso concetto di Bellezza si modifica profondamente. In primo luogo, quella relatività della Bellezza, cui alcuni scrittori del Settecento erano già pervenuti, può essere fondata storicamente, attraverso gli strumenti propri della ricerca storica sulle fonti. La Bellezza semplice e contadina (ma non stolta) di Lucia Mondella riflette sì un ideale - l'immediatezza dei valori di un'Italia premoderna idealizzata nella campagna lombarda seicentesca - ma è un ideale storicamente, e cioè realisticamente, descritto, non astratto. Analogamente, sempre nei *Promessi Sposi*, la Bellezza del paesaggio alpino nel momento della fuga esprime un sentimento di Bellezza sincera e ingenua, non ancora corrotta dai valori della modernità e del progresso, modernità e progresso che il

Manzoni realista e razionalista sa essere conseguenza dell'indipendenza nazionale e dell'età liberale, ma che il Manzoni giansenista non può accettare.

In secondo luogo, nel conflitto tra il canone classico e il gusto romantico emerge una visione

della storia come serbatoio di immagini variegata, sorprendenti, insolite, che il classicismo tendeva a relegare in secondo piano e che la moda dei viaggi aveva rilanciato col culto dell'esotico e dell'orientale: nulla esprime questa distanza meglio del confronto tra la straordinaria maestria tecnica di

Ingres, con quel suo senso di perfezione che ai contemporanei appare talvolta insopportabile,

e l'approssimazione relativa del tratto di

Delacroix, che esprime la tensione verso una Bellezza sorprendente, esotica, violenta.

Vedi anche:

Francesco Hayez, *Il bacio*, 1859

John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-1852

Francesco Hayez, *I profughi di Parga*, 1832

4. La Bellezza vaga del “non so che”

L'espressione "Je ne sais quoi" in riferimento a una Bellezza non esprimibile con le parole, e soprattutto in riferimento al corrispondente sentimento nell'animo dello spettatore, non è di per sé un'invenzione di

Rousseau. Non è originale la frase, già presente in

Montaigne e poi in

padre Bouhours che, negli *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671), stigmatizzava la moda dei poeti italiani di far mistero d'ogni cosa con il loro “non so che”; non è originale l'uso, già presente nella *Bellezza delle donne* di

Agnolo Firenzuola - e soprattutto in

Tasso, col quale il “non so che” era passato a significare non più la Bellezza come grazia, ma il moto emotivo suscitato nell'animo dello spettatore.

È in questa accezione che

Rousseau riprende il “non so che”, “romanticizzando” Tasso. Ma soprattutto, Rousseau inserisce questa vaghezza espressiva nel contesto di un'offensiva più vasta contro l'artificiosa Bellezza aulica e classicheggiante, condotta ora con mezzi più radicali dei suoi

contemporanei illuministi e neoclassicisti. Se l'uomo moderno non è il frutto di una evoluzione ma di una degenerazione della purezza originaria, allora la battaglia contro la civiltà va combattuta con armi nuove, non più tratte dall'arsenale della ragione (che è prodotta dalla medesima degenerazione): le armi del sentimento, della natura, della spontaneità.

Agli occhi dei romantici, sui quali Rousseau imprime un'impronta decisiva e duratura, si apre un orizzonte che

Kant ha prudentemente socchiuso con la critica del Sublime. La natura stessa, contrapposta all'artificio della storia, appare oscura, informe, misteriosa: non si lascia catturare da forme precise e nette, ma travolge lo spettatore con visioni grandiose e sublimi. Per questo non si descrive la Bellezza della natura, ma la si sperimenta direttamente, la si intuisce lanciandovisi dentro.

E poiché la malinconia notturna è il sentimento che esprime meglio questo immergersi e compenetrarsi nella natura, il Romantico è anche l'uomo delle passeggiate notturne e dell'inquieto vagare al chiaro di luna.

Vedi anche:

Gorge Romney, *Ritratto di Lady Hamilton come Circe*, 1782

Caspar David Friedrich, *La luna si leva sul mare*, 1822

5. Romanticismo e rivolta

Rousseau dà inconsapevolmente voce a un disagio diffuso nei confronti dell'epoca presente che pervade non solo gli artisti e gli intellettuali, ma l'intero ceto borghese. Ciò che accomuna soggetti spesso molto diversi tra loro, che solo più tardi si compatteranno in una classe sociale omogenea per gusto, spirito e ideologia, è la percezione del mondo aristocratico, con le sue regole classiche e le sue Bellezze auliche, come un mondo angusto, e freddo. Questo spirito è rafforzato dalla valorizzazione dell'individuo, a sua volta amplificata dalla concorrenza che gli scrittori e gli artisti devono farsi sul libero mercato della cultura per contendersi i favori dell'opinione pubblica. Come in Rousseau, questa ribellione si lascia esprimere attraverso il sentimentalismo, la ricerca delle emozioni e delle commozioni, la valorizzazione degli effetti sorprendenti.

È in Germania che queste tendenze trovano la loro espressione più immediata, nel movimento dello *Sturm und Drang* che esprime l'opposizione contro quella ragione dispotica che governa attraverso i sovrani illuminati, negando spazio legittimo a un ceto intellettuale

ormai affrancatosi, nella morale e nelle idee, dall'aristocrazia di corte.

Alla Bellezza disincantata dell'epoca i preromantici oppongono una concezione del mondo inteso come inesplicabile e imprevedibile: un "sanculottismo letterario" (come dirà

Goethe) che dalla costrizione esteriore trae vigore per un sentimento tutto interiore della ribellione.

Ma è un'interiorità che, proprio per la sua negazione delle regole della ragione, è di per sé libera e dispotica allo stesso tempo: l'uomo romantico vive la propria vita come un romanzo, trascinato dalla potenza dei sentimenti a cui non può resistere. È da qui che scaturisce la malinconia dell'eroe romantico. Non a caso

Hegel fa iniziare il romanticismo proprio da

Shakespeare, ricollegandosi al prototipo dell'eroe pallido e triste, Amleto, prefigurato dal maestro riconosciuto dei romantici.

Vedi anche:

Jean Baptiste Greuze, *Ritratto di Diderot*, 1767

Thomas Lawrence, *Ritratto di Lord Byron*, 1815 ca.

6. Verità, mito, ironia

Lo stesso

Hegel svolge un ruolo consapevole di normalizzazione dell'impulsività romantica, formulando categorie estetiche che imporranno a lungo una visione distorta dell'intero movimento romantico: l'aspirazione all'infinito è da Hegel etichettata con l'espressione "Anima Bella", a indicare un rifugiarsi illusorio nella dimensione dell'interiorità che si nega al rapporto etico col mondo reale.

Il giudizio di Hegel è profondamente ingeneroso perché egli, irridendo alla purezza dell'Anima Bella, non coglie quanto di profondamente innovativo elabora lo spirito romantico rispetto al concetto di Bellezza. I romantici - in particolare

Novalis e

Friedrich Schlegel, animatori della rivista *Athenäum*, e

Hölderlin - non cercano una Bellezza statica e armonica, ma dinamica, in divenire, dunque disarmonica, nella misura in cui (come ancora avevano insegnato

Shakespeare e i manieristi) il bello può scaturire anche dal brutto, la forma dall'informe, e viceversa.

Si tratta insomma di rimettere in discussione le antitesi classiche del pensiero, per ripensarle in un rapporto dinamico: diminuire la distanza tra soggetto e oggetto - e l'esperienza del romanzo è decisiva, per la formazione di questo sentimento - in vista di una discussione più radicale della separazione tra finito e infinito, individuo e totalità.

La Bellezza si configura come sinonimo di Verità, all'interno di un ripensamento profondo di un'endiade tradizionale. Per il pensiero greco (e per tutta la tradizione seguente che a questo riguardo può ben essere definita "classica") la Bellezza coincideva con la verità perché era, in qualche modo, la verità a produrre Bellezza; al contrario, per i romantici è la Bellezza a produrre la verità. La Bellezza non partecipa alla verità, ma ne è l'artefice. Lungi dal sottrarsi al reale in nome di una Bellezza pura, i romantici pensano invece a una Bellezza che produce maggiore verità e realtà.

Ciò che i romantici tedeschi si attendono è che tale Bellezza possa produrre una nuova mitologia, che sostituisca alle "favole" degli antichi un discorso che sia moderno nei contenuti ma che possieda la stessa immediatezza comunicativa dei miti greci.

Attorno a questa idea lavorano separatamente sia Friederich Schlegel che i giovani Hölderlin,

Schelling e Hegel. Di questi tre ci resta un documento, scritto dal giovane Hegel ma di incerta attribuzione (Hegel elaborò il resoconto di una discussione tra Hölderlin e Schelling o trascrisse un discorso di Hölderlin a Schelling riferitogli, con o senza annotazioni e correzioni, dal secondo?): la radicalità del legame tra Bellezza, mitologia e liberazione che viene espressa in questo scritto non sarà più sfiorata dallo Hegel maturo. Il compito di questa mitologia della ragione è di portata politica inaudita: realizzare, nell'immediatezza della comunicazione universale, la completa liberazione dello spirito dell'umanità. Questa Bellezza ha il potere di dissolvere il proprio contenuto particolare per aprire l'opera d'arte verso l'Assoluto, e contemporaneamente di superare la forma dell'opera d'arte in direzione dell'opera d'arte assoluta, espressione dell'arte interamente romanticizzata.

A questa particolare Bellezza i romantici - e Schlegel in particolare - connettono il concetto di "ironia".

L'ironia romantica non è (come in seguito faranno intendere alcuni detrattori, tra cui Hegel) un movimento soggettivo che ha il potere di sminuire ogni contenuto oggettivo sino a farlo dissolvere nell'arbitrio. Al contrario, la radice dell'uso romantico dell'ironia è il metodo dialogico socratico: praticando la leggerezza anche in presenza di contenuti gravi e impegnativi, il metodo ironico consente di presentare come compresenti due punti di vista o due opinioni opposte, senza selezioni preconcepite o pregiudiziali. L'ironia è quindi un metodo - se non addirittura *il* metodo - filosofico.

Inoltre l'atteggiamento ironico consente al soggetto un doppio movimento di avvicinamento e

allontanamento rispetto all'oggetto: l'ironia è una sorta di antidoto che tiene a freno l'entusiasmo correlato al contatto con l'oggetto e l'annullamento nell'oggetto stesso, ma impedisce anche la caduta nello scetticismo correlata alla presa di distanza dall'oggetto.

Così il soggetto può, senza perdere la propria libertà e senza diventare schiavo dell'oggetto, compenetrarsi con l'oggetto stesso, mantenendo la propria soggettività. In questa compenetrazione di soggetto e oggetto si rispecchia la compenetrazione correlativa tra l'aspirazione soggettiva a una vita romanzesca, lanciata oltre i limiti angusti della realtà data, e la vita dell'eroe del romanzo romantico: quella compenetrazione tra e

Ugo Foscolo e Jacopo Ortis cui non arriva

Goethe col suo Werther.

Vedi anche:

Caspar David Friedrich, *Monaco in riva al mare*, 1809

Théodor Chassériau, *Le due sorelle*, 1843

Théodor Géricault, *Zattera della Medusa*, 1819

Francesco Hayez, *Fiere in gabbia e autoritratto del pittore*, 1813

7. Torbido, grottesco, melanconico

La rivolta rousseauiana contro la civiltà si esprime, dal punto di vista artistico, come rivolta contro le regole e gli artifici classici e soprattutto contro il classicista per eccellenza,

Raffaello, rivolta che procede da

Constable a

Delacroix (che predilige

Rubens e la scuola veneta) e arriva fino ai Preraffaelliti. La Bellezza ambigua, moralistica ed erotica dei Preraffaelliti, con le sue propensioni al torbido e al macabro, è uno degli effetti della liberazione della Bellezza dai canoni classici. La Bellezza può ora esprimersi facendo convergere gli opposti, cosicché il Brutto non è la negazione, ma l'altra faccia della Bellezza.

Opponendosi alla Bellezza idealizzata e impersonale dei classicisti,

Friederich Schlegel rivendica per la Bellezza i caratteri dell'interessante e del caratteristico e pone di fatto il problema di un'estetica del Brutto. La potenza di

Shakespeare, comparata a quella di

Sofocle, sta proprio nel fatto che il secondo esprime una Bellezza pura, laddove nel primo si assiste a una compresenza di Bellezza e Bruttezza, alle quali fa spesso da *pendant* il grottesco (si pensi a Falstaff).

Per ulteriori approssimazioni alla realtà si giunge al ripugnante, allo stravagante, all'orrido. È

Hugo, teorico del grottesco come antitesi del Sublime e novità dell'arte romantica, a darci una galleria indimenticabile di personaggi grotteschi e ripugnanti, dal gobbo Quasimodo al volto deforme dell'*Uomo che ride*, sino alle donne devastate dalla miseria e dalla crudeltà della vita, che pare avere in odio la Bellezza tenera dei fanciulli innocenti.

Si è già visto come lo slancio verso l'Assoluto e l'accettazione del destino possano rendere la morte dell'eroe non più soltanto tragica, ma soprattutto bella: la stessa forma, svuotata dei contenuti di libertà e rivolta contro il mondo, costituirà l'involucro kitsch della "bella morte" cui inneggeranno (per lo più a parole) i fascismi nel Novecento.

Ma belle sono anche le tombe, notturne o meno: agli occhi di

Shelley non sembra esserci Bellezza più meritevole di soggiorno in Roma che il piccolo cimitero dov'è sepolto l'amico

Keats. Lo stesso Shelley, consapevole propagatore di temi satanisti e vampiristi, si lascia ammaliare dalla immagine di Medusa erroneamente attribuita a

Leonardo, nella quale orrore e Bellezza sono un tutt'uno.

Anche qui il romanticismo dà voce a spunti precedenti, creandosi una tradizione: dietro la bella morte ci sono le morti languide di Olindo e Clorinda nella *Gerusalemme liberata*, dietro al satanismo, che bene o male implica l'umanizzazione di Satana, c'è lo sguardo mesto che

Marino aveva attribuito al principe degli inferi nella *Strage degli innocenti*, e soprattutto il Satana di

Milton, esaltato da buona parte della letteratura romantica il quale, nonostante la caduta, non ha perso la sua scintillante Bellezza.

Vedi anche:

Eugène Delacroix, *Massacro di Scio*, 1824

Eugène Delacroix, *Caccia alla tigre*

Joseph Severn, *Shelley alle Terme di Caracalla*, 1818

Guido Cagnacci, *Il suicidio di Cleopatra*, 1650 ca.

Jean Delville, *I tesori di Satana*, 1894

8. Romanticismo lirico.

L'opera ottocentesca non è estranea alle raffigurazioni romantiche della Bellezza. Spesso in

Verdi la Bellezza confina con i territori delle tenebre, del satanico e del caricaturale: si pensi alla compresenza, nel *Rigoletto*, della giovanile bellezza di Gilda accanto al deforme Rigoletto e all'oscuro Sparafucile, un essere proveniente dalla più oscura notte. Come Rigoletto passa senza soluzione di continuità dall'ironia feroce allo squallido avvilito, così Gilda esprime tre diverse immagini della Bellezza femminile. La disarmante ingenuità della vergine sedicenne, ignara del male che la circonda, esprime, nella romanza "Caro nome", l'estasi amorosa in un canto angelico, trasparente, quasi asessuato; tragica è invece la Bellezza della donna oltraggiata, portatrice di una femminilità scaturita dallo stupro, che si trasfigura nel pianto della figlia stretta dall'abbraccio paterno, in una Bellezza commovente che lascia presagire il tragico epilogo. Ancora più marcato, nel *Trovatore*, il turbinio di deliranti passioni nel quale si incrociano amore, gelosia e vendetta. La Bellezza qui si esprime nell'immagine inquietante del fuoco: se l'amore di Leonora per Manrico è "perigliosa fiamma", la gelosia del conte è "tremendo foco": un'immagine tetra, poiché il rogo delle streghe è al tempo stesso sfondo e destino della bella zingara Azucena. La maestria di Verdi è qui nella capacità di trattenere il potere vulcanico e centrifugo di queste immagini entro strutture musicali salde e ancora tradizionali.

Il nesso, tipicamente romantico, tra Bellezza e morte viene accentuato in chiave pessimistica da

Wagner. In lui (in particolare nel *Tristano e Isotta*) la polifonia musicale serve a dare un tessuto unitario al duplice movimento dell'erotismo ammaliatore e della tragicità del destino. La sorte della Bellezza è di trovare il suo compimento non nella passione, ma nella morte per amore: la Bellezza si ritrae dalla luce del mondo e scivola nell'abbraccio delle potenze della notte, attraverso quell'unica forma di unione possibile che è la morte.

Vedi anche:

H. Decaisne, *Maria Malibran nel ruolo di Desdemona*, 1830 ca.

LA RELIGIONE DELLA BELLEZZA

1. La religione estetica

Charles Dickens descrive in *Tempi difficili* (1854) una città industriale inglese tipo: il regno della tristezza, dell'uniformità, della tetraggine e della bruttezza.

Siamo all'inizio della seconda metà del XIX secolo; agli entusiasmi e alle delusioni dei primi decenni del secolo si sta sostituendo ormai un periodo dagli ideali modesti ma efficienti (è il periodo vittoriano in Inghilterra, il Secondo Impero in Francia) in cui dominano le solide virtù borghesi e i principi di un capitalismo in espansione. La classe operaia prende coscienza della propria situazione: nel 1848 era apparso il Manifesto dei Comunisti.

L'artista, di fronte all'oppressività del mondo industriale, all'ampliarsi delle metropoli percorse da folle immense e anonime, all'insorgenza di nuove classi tra i cui bisogni urgenti non s'impone certamente quello estetico, offeso dalla forma delle nuove macchine che ostentano la pura funzionalità di nuovi materiali, sente minacciati i propri ideali, avverte come nemiche le idee democratiche che si fanno gradatamente strada, decide di farsi "diverso".

Così prende forma una vera e propria religione estetica, e all'insegna dell'Arte per l'Arte s'impone l'idea che la Bellezza sia un valore primario da realizzare a ogni costo, a tal punto che per molti la vita stessa andrà vissuta come opera d'arte.

E mentre l'arte si separa dalla morale e dalle esigenze pratiche, si sviluppa l'impulso, già presente nel Romanticismo, a conquistare al mondo dell'arte gli aspetti più inquietanti della vita, la malattia, la trasgressione, la morte, il tenebroso, il demoniaco, l'orrendo. Solo che ora l'arte non pretende più di rappresentare per documentare e giudicare. Rappresentando essa vuole redimere nella luce della Bellezza tutti questi aspetti e li rende affascinanti anche come modello di vita.

Entra in scena una generazione di sacerdoti della Bellezza che portano alle estreme conseguenze la sensibilità romantica, esasperandone ogni aspetto, portandola ad un punto di consunzione di cui i suoi rappresentanti sono stati così consapevoli da accettare il parallelo tra la loro sorte e quella delle grandi civiltà antiche al momento della decadenza, l'agonia della civiltà di Roma ormai preda dei barbari, e quella (millenaria) dell'impero di

Bisanzio. Questa nostalgia per i periodi della decadenza ha valso il nome di decadentismo alla temperie culturale che si suole fare iniziare nella seconda metà dell'Ottocento e che si prolunga in modo consistente sino ai primi decenni del XX secolo.

Vedi anche:

Gustave Doré, *Slum londinesi*, 1872

Gustave Courbet, *Les demoiselles au bord de la Seine*, 1857

Thomas Couture, *I romani della decadenza*, 1847

2. Il dandy

Le prime avvisaglie di un culto dell'eccezionale si erano avute con il dandismo. Il dandy nasce nella società inglese della Reggenza, nei primi decenni del XIX secolo, con

George Brummel. Brummel non è un artista, né un filosofo che rifletta sul bello e sull'arte. In lui l'amore per la Bellezza e l'eccezionalità si manifestano come costume (nel doppio senso del termine, in quanto abito e in quanto pratica di vita). L'eleganza, che si identifica con la semplicità (spinta sino alla bizzarra), si unisce al gusto per la battuta paradossale e per il gesto provocatorio. Come sublime esempio di noia aristocratica e disprezzo per il sentimento comune, si racconta di Lord Brummel che, cavalcando in collina col suo maggiordomo, e vedendo dall'alto due laghi, abbia domandato al suo dipendente: "Quale dei due preferisco?" Come avrebbe detto più tardi

Villiers de l'Isle Adam, "Vivere? Ci pensano i nostri servi per noi".

Ma negli anni della Restaurazione e durante la monarchia di Luigi Filippo il dandismo (sull'onda di una anglomania dilagante) penetra in Francia, conquista uomini di mondo, poeti e romanzieri di successo e trova infine i suoi teorici in

Charles Baudelaire e

Jules Barbey d'Aurevilly.

Verso la fine del secolo il dandismo fa un suo singolare ritorno in Inghilterra, dove - divenuto ormai imitazione delle mode francesi - verrà praticato da

Oscar Wilde e dal pittore

Aubrey Beardsley. In Italia elementi di dandismo sono presenti nei comportamenti di

Gabriele D'Annunzio.

Mentre però alcuni artisti del XIX secolo intendono l'ideale dell'Arte per l'Arte come culto esclusivo, paziente, artigianale, di un'opera a cui dedicare la propria vita, per realizzare la Bellezza in un oggetto, il dandy (e anche artisti che si vogliono al tempo stesso dandy) intende questo ideale come culto della propria vita pubblica, da "lavorare", modellare come un'opera d'arte per farne un esempio trionfante di Bellezza. Non è che la vita sia dedicata all'arte, è l'arte che viene applicata alla vita. La Vita come Arte.

In quanto fenomeno di costume, il dandismo presenta le proprie contraddizioni. Non è rivolta contro la società borghese e i suoi valori (come il culto del danaro e della tecnica), perché di questa società rimane in fin dei conti una manifestazione marginale, non certamente rivoluzionaria bensì aristocratica (accettata come ornamento eccentrico). Talora il dandismo si manifesta come opposizione ai pregiudizi e ai costumi correnti, ed ecco perché per alcuni dandy appare significativa la scelta dell'omosessualità - che all'epoca era totalmente inaccettabile e penalmente punibile (celebre rimane il doloroso processo a Oscar Wilde).

D'altra parte elementi di omosessualità, latente quando non proclamata, sono presenti in vari aspetti della vicenda del decadentismo, e basti pensare al culto dell'androgino, di cui si vanno a cercare i primi esempi nell'arte rinascimentale.

Vedi anche:

Lord Brummel, 1800 ca.

Oscar Wilde, 1880

Aubrey Beardsley, Et in Arcadia Ego, 1890 ca.

3. La carne, la morte, il diavolo

In

D'Annunzio il dandismo assumerà forme eroiche (Bellezza dell'atto ardimentoso), in altri, specie nel decadentismo francese, prende le forme di un cattolicesimo tradizionalista e reazionario, manifestazione di rivolta contro il mondo moderno. Ma questo ritorno alle sorgenti religiose non assume le forme di una restaurazione di valori morali e principi filosofici, bensì di cedimento al fascino di liturgie sontuose e desuete, dei sapori corrotti ed eccitanti della poesia della tarda latinità, dei fasti della cristianità bizantina, delle meraviglie "balbettanti" dell'oreficeria barbara dei primi secoli medievali.

La religiosità decadente coglie, del fenomeno religioso, solo gli aspetti rituali, meglio se ambigui, e della tradizione mistica dà una versione morbosamente sensuale.

La "religiosità" à *rebours* dei decadenti prende anche un'altra strada, quella del satanismo. Di qui non solo l'attrazione eccitata per fenomeni soprannaturali, le riscoperte della tradizione magica e occulta, un cabalismo che non ha nulla a vedere con la vera tradizione ebraica, l'attenzione esaltata per la presenza del demoniaco nell'arte e nella vita (esemplare in tal senso il *La bas* di

Huysmans),

ma anche l'adesione a vere e proprie pratiche di magia ed evocazione diabolica, oppure la celebrazione di ogni irregolarità sessuale, dal sadismo al masochismo, l'appello al Vizio, il fascino esercitato da figure perverse, inquietanti, crudeli, un'estetica del Male.

Per caratterizzare gli elementi di voluttà, necrofilia, interesse per le personalità che sfidano ogni regola morale, per la malattia, il peccato, il piacere ricercato nel dolore,

Mario Praz ha intitolato un suo celebre libro *La Carne, la Morte e il Diavolo*.

Vedi anche:

Gustave Moreau, *L'apparizione*, 1874-1876

Jean Delville, *I tesori di Satana*, 1894

August Clesinger, *Donna morsa da un serpente*, 1860 ca.

4. L'Arte per l'Arte

Sarebbe difficile far rientrare sotto la nozione di decadentismo i vari aspetti della sensibilità estetica della seconda metà dell'Ottocento. Non si può dimenticare l'unione tra ideale estetico e socialismo in

William Morris e non si può trascurare che in questo periodo, nel 1897, in piena fioritura estetica,

Leone Tolstoj scrive *Che cosa è l'arte*, in cui si riaffermano i legami profondi tra Arte e Morale, Bellezza e Verità. Siamo all'opposto di

Wilde a cui, proprio in quegli anni, era stato domandato se considerasse immorale un certo libro, e aveva risposto: "È peggio che immorale. È scritto male".

Mentre prende forma la sensibilità decadente, pittori come

Courbet e

Millet si volgono ancora a un'interpretazione realistica della realtà umana e della natura, democratizzando il paesaggio romantico e riconducendolo alla sua quotidianità fatta di lavoro, fatica, umili presenze di contadini e popolani. E - come vedremo in seguito - negli impressionisti c'è qualcosa di più che un vago sogno di Bellezza, c'è lo studio attento, quasi scientifico, della luce e del colore, nell'intento di penetrare più a fondo il mondo della visione. Ed è il periodo in cui drammaturghi come

Ibsen affrontano sul palcoscenico i grandi conflitti sociali della loro epoca, la lotta per il potere, il contrasto tra le generazioni, la libertà della donna, la responsabilità morale, i diritti dell'amore.

Né bisogna pensare che la religione estetica si identifichi solo con le ingenuità degli ultimi dandy o le virulenze, spesso più verbali che morali, dei cultori del demoniaco.

La figura di

Flaubert vale a mostrarci quanta probità artigiana, quanto ascetismo vi fosse in una religione dell'Arte per l'Arte. In Flaubert domina il culto della parola, e della "parola giusta", che sola può conferire armonia, assoluta necessità estetica alla pagina. Sia che egli osservi in modo minuzioso e spietato la banalità della vita quotidiana e i vizi del suo tempo (si pensi a *Madame Bovary*), sia che evochi sulle sue pagine un mondo esotico e fastoso, gravido di sensualità e di barbarie (come in *Salambò*), o che inclini alle visioni demoniache e alla glorificazione del Male come Bellezza (*La tentazione di S. Antonio*), il suo ideale rimane quello di un linguaggio impersonale, preciso, esatto, capace di rendere bello ogni soggetto per la sola forza dello stile:

"È per questo che non vi sono né soggetti belli né soggetti volgari, e che si potrebbe quasi stabilire come assioma, mettendosi dal punto di vista dell'arte pura, che non ve ne è alcuno, lo stile essendo da solo una maniera assoluta di vedere le cose".

D'altra parte, sin dal 1849,

Edgar Allan Poe (che dall'America, specie attraverso la mediazione di

Baudelaire, influenzerà profondamente il decadentismo europeo) aveva ricordato nel suo saggio *Il principio poetico* che la Poesia non deve preoccuparsi di rispecchiare o propagandare la Verità: "Non può esistere opera piena di dignità e nobile in modo più supremo di quella poesia, (quella poesia in sé) che è poesia e nulla più, quella poesia scritta unicamente per la poesia". Se l'Intelletto si occupa della Verità e il Senso Morale si rivolge al Dovere, il Gusto ci ammaestra sul Bello; il Gusto è una facoltà autonoma fornita delle sue leggi che, se ci può indurre a disprezzare il Vizio è solo perché (e in quanto) questo è deforme, contrario alla misura, alla Bellezza.

Se nelle epoche passate spesso appariva difficile intendere il legame, che a noi oggi appare pacifico, tra Arte e Bellezza, è in quest'epoca - mentre si profila una sorta di insofferenza sprezzante verso la natura Bellezza e Arte si fondono in una coppia inscindibile. Non vi è Bellezza che non sia opera di artificio; solo ciò che è artificiale può

essere bello. "La natura è abitualmente sbagliata" dirà

Whistler, e Wilde preciserà: "Più studiamo l'arte meno c'interessa la natura". La natura brutta non può produrre Bellezza: deve intervenire l'arte, che crea - laddove non v'era che disordine accidentale - un organismo necessario e inalterabile.

Questa profonda persuasione della potenza creatrice dell'arte non è solo tipica del decadentismo, ma è il decadentismo che, dall'affermazione che la Bellezza può essere solo oggetto di un lungo e amoroso lavoro artigianale (Flaubert: "Il genio è una lunga pazienza"), arriva alla constatazione che un'esperienza è tanto più preziosa quanto più artificiosa. Dall'idea che l'arte crei una seconda natura, si passa all'idea che è arte ogni violazione - quanto più bizzarra e morbosa possibile - della natura.

Vedi anche:

Édouard Manet, *Olympia*, 1863

Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863

Aubrey Beardsley, *The Toilet of Elena*, 1901

5. *À rebours*

Floressas Des Esseintes è il protagonista di *À rebours*, il romanzo pubblicato nel 1884 da

Joris-Karl Huysmans. *À rebours* vuol dire "alla rovescia, a ritroso, contropelo, controcorrente", e sia il titolo che il libro ci appaiono come la silloge della sensibilità decadente. Des Esseintes, per sfuggire la natura e la vita, si fa praticamente murare in una villa arredata con stoffe orientali, tappezzerie dal sapore liturgico, parati e legni che fingono la freddezza monastica con materiali sontuosi. Coltiva solo fiori che, pur essendo veri, appaiono artificiali, pratica amori abnormi, si eccita la fantasia con droghe, preferisce un viaggio immaginato a un viaggio realizzato, si compiace dei testi alto medievali dal latino disfatto e sonante, compone sinfonie di liquori e di profumi,

trasferendo le sensazioni dell'udito al palato e all'odorato, si costruisce insomma una vita di sensazioni artificiali, in un ambiente altrettanto artificiale in cui la natura, più che essere ricreata, come avviene nell'opera d'arte, viene imitata e negata a un tempo, rifatta, languida, stranita, malata...

Se una tartaruga è gradevole a vedersi, la tartaruga riprodotta da un grande scultore possiede una capacità simbolica che nessuna tartaruga reale ha mai avuto; e questo lo sapeva anche uno scultore greco. Ma per il decadente il processo è diverso. Des Esseintes sceglie di mettere una tartaruga su di un tappeto chiaro per contrastarne le tinte dorate col bruno della corazza dell'animale. Però la combinazione non gli appare soddisfacente ed egli fa incrostare sul dorso della tartaruga pietre preziose di vario colore, vi compone un arabesco sfolgorante, che irradia luce come "uno scudo visigoto dalle squame imbricate da un artista di gusto barbaro". Des Esseintes ha realizzato il bello violentando la natura, perché "il tempo della natura è passato. Essa ha ormai esaurito la pazienza degli spiriti raffinati con la stucchevole monotonia dei suoi paesaggi e dei suoi cieli".

I grandi temi della sensibilità decadente si aggirano tutti intorno all'idea di una Bellezza che nasce dall'alterazione delle potenze naturali. Gli esteti inglesi, da

Swinburne a

Pater, sino ai loro epigoni francesi, danno inizio a una riscoperta del Rinascimento visto come riserva inesaurita di sogni crudeli e dolcemente malati: nei volti leonardeschi e botticelliani si ricerca la fisionomia imprecisa dell'androgino, dell'uomo-donna dalla Bellezza innaturale e indefinibile. E quando si vagheggia la donna (se non la si vede sotto il profilo del Male trionfante, incarnazione di Satana, inafferrabile perché negata all'amore e alla normalità, desiderabile perché peccatrice, abbellita dalle tracce della corruzione), si ama nella femminilità la natura alterata: è la donna dipinta e acconciata, vagheggiata da

Baudelaire, è la donna fiore o la donna gioiello, è la donna di

D'Annunzio, che può essere vista in tutto il suo fascino solo se riportata a un modello artificiale, alla sua progenitrice ideale in un quadro, in un libro, in una leggenda.

L'unico oggetto di natura che sembra sopravvivere e trionfare in questa stagione del gusto, è il fiore - che anzi darà origine a uno stile, il floreale. Il decadentismo vive nell'ossessione del fiore: ma ci si accorge ben presto che ciò che attira nel fiore è la pseudo-artificialità di una oreficeria naturale, la capacità di stilizzarsi, il divenire ornamento, gemma, arabesco, il senso di fragilità e corruzione che pervade il mondo vegetale, il rapido passaggio che in esso si attua tra la vita e la morte.

Vedi anche:

August Clesinger, *Donna morsa da un serpente*, 1860 ca.

Dante Gabriele Rossetti, *Lady Lilith*, 1867

Aubrey Beardsley, *Johannes and Salomé*, 1901

Sara Bernhardt nella sua biblioteca, 1860-1865

6. Il simbolismo

La Bellezza del decadentismo è pervasa da sensi di disfacimento, di deliquio, di sfinimento, di languore; e *Languore* è intitolata una poesia di

Verlaine che può essere assunta come il manifesto (o la spia) di tutta l'avventura decadente. Il poeta avverte la sua parentela con il mondo della decadenza romana e dell'Impero di Bisanzio, oppresso da una storia troppo lunga e troppo grande; tutto è già stato detto, tutti i piaceri sono stati provati e bevuti, all'orizzonte si profilano le orde dei barbari che la civiltà malata non saprà arrestare: non rimane che tuffarsi nelle gioie sensuose di una immaginazione sovraeccitata e sovraeccitabile, elencare i tesori dell'arte, passare le mani stanche tra i gioielli accumulati dalle generazioni passate. Bisanzio, sfavillante di cupole d'oro, è il punto d'incontro tra la Bellezza, la Morte e il Peccato.

Il movimento letterario e artistico più significativo del decadentismo è il simbolismo, la cui poetica ha imposto al tempo stesso una visione dell'arte e una visione del mondo. Alle origini del simbolismo si pone l'opera di

Charles Baudelaire. Il poeta si aggira per una città industriale e mercantile, meccanizzata, in cui più nessuno appartiene a se stesso e ogni ricorso all'interiorità pare scoraggiato: i giornali (che già

Balzac aveva additato come elemento di corruzione, di falsificazione delle idee e dei gusti) appiattiscono l'esperienza individuale in schemi generici; la fotografia, che sta trionfando, immobilizza in modo crudele la realtà, fissa il volto umano in uno sguardo attonito verso l'obiettivo, toglie alla rappresentazione ogni aura di impalpabilità, uccide - a giudizio di molti contemporanei - le possibilità dell'immaginazione. Come ricreare possibilità di esperienza più intensa, più vera, più impalpabile e profonda?

Il principio poetico di

Poe teorizzava la Bellezza come una realtà che sta sempre al di fuori di noi, dei nostri stessi sforzi per immobilizzarla. Ed è sullo sfondo di questo platonismo della Bellezza che si profila l'idea di un mondo segreto, un mondo di analogie misteriose che la realtà naturale abitualmente cela e rivela solo allo sguardo del poeta. La natura è come un tempio, dice il celebre sonetto baudelairiano *Le corrispondenze*, in cui colonne viventi lasciano talora sfuggire parole confuse; la natura è una foresta di simboli. Colori e suoni, immagini e cose si richiamano gli uni con gli altri, rivelandoci affinità e consonanze misteriose. Il poeta diventa il decifratore di questo linguaggio segreto dell'universo, la Bellezza è la Verità nascosta che egli porterà alla luce: e si capisce allora come, se tutto possiede questa potenza di rivelazione, si debba intensificare l'esperienza laddove è sempre apparsa tabù, negli abissi del male e della sregolatezza, dove potranno scaturire gli accostamenti più fecondi e violenti, e le allucinazioni saranno più rivelatrici che altrove.

Ne *Le correspondances* Baudelaire parla di "tenebrosa e profonda unità", e lascia al secolo una serie di interrogativi: questa sorta di identità magica tra l'uomo e il mondo ci apre su di un universo che sta al di fuori dell'universo delle cose reali, ci svela una specie di anima segreta delle cose, o meglio ancora l'azione del poeta è tale da conferire alle cose, per forza di poesia, un valore che prima non avevano.

Se la Bellezza va fatta scaturire dal tessuto degli avvenimenti consueti, sia che essi la celino, sia che alludano a un Bello che sta fuori di essi, il problema è di fare del linguaggio un meccanismo allusivo perfetto. Si veda l'*Arte poetica* di Paul Verlaine, il più comprensibile tra i programmi del movimento simbolista: attraverso una musicalizzazione del linguaggio, un dosaggio del chiaroscuro, dell'allusione, scattano le corrispondenze, si fan chiari i legami. Ma, più di Verlaine, sarà

Stéphane Mallarmé a elaborare una vera e propria metafisica della creazione poetica. In un universo dominato dalla Casualità, solo la Parola poetica può realizzare, nella misura inalterabile del verso (frutto di lunga pazienza, di un lavoro eroico ed essenziale) l'assoluto. Mallarmé pensa al Libro supremo (a cui attenderà tutta la vita) come a "una spiegazione orfica della terra, il solo dovere del poeta e il gioco letterario per eccellenza".

Non si tratta di mostrare le cose a tutto tondo, con la chiarezza e il rigore della poesia classica; come dice Mallarmé nelle *Divagazioni*: "nominare un oggetto è sopprimere i tre quarti del godimento di una poesia, che è dato dall'indovinare a poco a poco: suggerirlo, ecco il sogno. È l'uso perfetto di questo mistero che costituisce il simbolo, evocare a poco a poco un oggetto... Istituire una relazione tra le immagini esatte, così che se ne distacchi un terzo aspetto fusibile e chiaro, presentato alla divinazione..."

Io dico: un fiore! e fuori dall'oblio ove la mia voce relega un qualche profilo, in quanto qualcosa di diverso dai calici appresi, musicalmente si leva, idea stessa e soave, l'assente da tutti i fasci di fiori..." Una tecnica dell'oscurità, un evocare attraverso gli spazi bianchi, il non dire, la poetica dell'assenza: solo così il Libro totale può rivelare infine "i merletti immutabili della Bellezza". Anche qui una tensione platonica verso un al di là, ma al tempo stesso una coscienza della poesia come azione magica, come tecnica divinatoria.

In

Arthur Rimbaud la tecnica divinatoria investe la vita stessa dell'autore: la sregolatezza dei sensi si fa strada privilegiata per raggiungere la veggenza.

La religione estetica del decadentismo non porta, con Rimbaud, all'eccentricità (tutto sommato garbata e gradevole) del dandy. La sregolatezza costa dolore, l'ideale estetico ha un prezzo. Rimbaud brucia la sua giovinezza alla ricerca di un Verbo poetico assoluto. Quando avverte di non potere andar oltre, non cerca nella vita la rivalsea per un sogno letterario impossibile. Non ancora ventenne, si ritira dalla scena culturale, scompare in Africa, muore a trentasette anni.

Vedi anche:

Henri Fantin-Latour, *Angolo di tavolo*, 1872

Édouard Manet, *Ritratto di Stéphane Mallarmé*, 1876

Gustav Klimt, *Salomè*, 1909

Édouard Manet, *Peonie bianche e forbici*, 1864-1865

7. Il misticismo estetico

Mentre

Baudelaire scriveva *Le Corrispondenze* (pubblicato nel 1856 con la raccolta *I fiori del male*) la società culturale inglese era dominata dalla figura di

John Ruskin. Ruskin reagiva - il tema è costante - alla sordida impoeticità del mondo industriale e sollecitava un ritorno all'artigianato amoroso e paziente dei secoli medievali e della società quattrocentesca; ma l'aspetto di Ruskin che qui ci interessa è l'accesso misticismo, la diffusa religiosità di cui intride le sue speculazioni sulla Bellezza. L'amore per la Bellezza è amore venerante per il miracolo della natura e per l'impronta divina che la permea; la natura ci rivela nelle cose comuni "le parabole delle cose profonde, le analogie della divinità". "Tutto è adorazione", eppure "la perfezione più alta non può esistere senza che vi si mescoli qualche oscurità...". La tensione "platonica" verso una Bellezza trascendente, il senso del mistero, il richiamo all'arte medievale e pre-raffaellesca: ecco i punti della predicazione ruskiniana che sollecitano i pittori e i poeti inglesi dell'epoca, e in particolare coloro che si riuniscono, nel 1848, nella Confraternita Preraffaellita fondata da

Dante Gabriele Rossetti.

Nelle sue opere, in quelle di

Edward Burne-Jones, di

William Holman-Hunt, di

Everett Millais, i temi e le tecniche della pittura pre-rinascimentale - che già avevano affascinato, all'inizio del secolo, i nazareni tedeschi a Roma - si piegano a esprimere atmosfere di morbido misticismo, carico di sensualità.

Rossetti raccomanda: "Dipingi soltanto ciò che il tuo cuore vuole e dipingi semplicemente; Dio è in ogni cosa, Dio è l'Amore "; ma le sue donne, le sue Beatrici e le sue Veneri hanno

bocche carnali e occhi accesi dal desiderio. Più che alle donne angelicate del Medio Evo fanno pensare alle donne perverse che abitano i versi di

[Swinburne](#), maestro del decadentismo poetico in Inghilterra.

Vedi anche:

Dante Gabriele Rossetti, *Dantis Amor*, 1848

Dante Gabriele Rossetti, *Il sogno di Dante*, 1871

8. L'estasi nelle cose

Il simbolismo pervade come un intenso filone tutta la letteratura europea sino ai giorni nostri suscitando epigoni più o meno in ritardo. Ma dal suo tronco prende forma una maniera diversa di intendere le cose come fonti di rivelazione. Si tratta di una tecnica poetica che è stata definita a livello teorico, nei due primi decenni del XX secolo, dal giovane

[James Joyce](#) (in *Stefano Ero*e e in *Dedalus*), ma che possiamo ritrovare in forma diversa in molti altri grandi narratori dell'epoca. La radice di questo atteggiamento sta nel pensiero di

[Walter Pater](#).

Nell'opera critica di Pater si riassumono tutti i temi della sensibilità decadente: il senso di un'epoca di transizione (il suo personaggio, Mario l'Epicureo, è un esteta, un dandy della tarda romanità), la languida dolcezza dell'autunno di una cultura (tutto colori raffinati, tinte squisite e delicate, sensazioni sottili); l'ammirazione per il mondo rinascimentale (celebri i suoi studi su

[Leonardo](#)); la subordinazione di ogni altro valore alla Bellezza (pare che un giorno alla domanda "Ma perché dovremmo essere buoni?", abbia risposto: "Perché è tanto bello").

Ma in alcune pagine di *Mario l'Epicureo*, e soprattutto nella Conclusione al suo *Saggio sul Rinascimento* (1873), egli elabora un'estetica precisa della visione epifanica. Pater non usa la parola "epifania" (impiegata poi da Joyce nel senso di "apparizione"), ma ne sottintende il concetto: vi sono momenti nei quali, in una particolare situazione emotiva (un'ora del giorno, un accadimento improvviso che fissa di colpo la nostra attenzione su di un oggetto), le cose ci appaiono in una luce nuova. Non ci rimandano a una Bellezza fuori di esse, non evocano alcuna "corrispondenza": appaiono, semplicemente, con un'intensità che prima ci era ignota, e si presentano piene di significato, così che comprendiamo come solo in quel momento ne abbiamo avuto l'esperienza completa - e che la vita è degna di essere vissuta solo per

accumulare tali esperienze. L'epifania è un'estasi, ma un'estasi senza Dio: essa non è la trascendenza, ma l'anima delle cose di questo mondo, è - come è stato detto - un'estasi materialistica.

Stephen, il protagonista dei romanzi giovanili di Joyce, verrà colpito a tratti da avvenimenti apparentemente insignificanti, una voce di donna che canta, un odore di cavoli marci, un orologio di piazza che profila di colpo il suo occhio luminoso nella notte: "Stephen si prese ad osservare a destra e a sinistra parole casuali, stolidamente stupefatto che queste parole si fossero, così, in silenzio, vuotate del loro senso immediato, finché ogni più banale insegna di negozio gli si legò alla mente come un incantesimo e l'anima gli si raggrinzò, sospirando invecchiata".

Altrove l'epifania joyciana è ancora legata al clima del misticismo estetico, e una figura di giovinetta lungo il mare può apparire al poeta come un mitico uccello, lo stesso "spirito visibile della Bellezza" che lo avvolge "come un mantello". In altri scrittori, a esempio

Marcel Proust, la rivelazione avverrà tramite il gioco della memoria: a un'immagine o a una sensazione tattile si sovrappone la memoria di un'altra immagine, di un'altra sensazione patita in un altro momento e, attraverso il cortocircuito della "memoria involontaria", scatta la rivelazione di una parentela tra gli eventi della nostra vita, che il cemento del ricordo tiene insieme conferendole unità.

Ma, anche qui, è l'esperienza privilegiata di questi momenti quella che dà senso alla vita come perseguimento della Bellezza, e questi momenti si ottengono solo rendendosi capaci di entrare estaticamente nel cuore delle cose che ci circondano.

Naturalmente, all'idea di una epifania come visione, questi autori associano l'idea di una epifania come creazione: se possiamo fuggevolmente esperire l'incanto epifanico, solo l'arte ci permette di comunicarlo agli altri, solo l'arte, anzi, il più delle volte lo fa scaturire dal nulla, dando un significato alle nostre esperienze.

Come si è espresso Joyce, per Stephen "l'artista che volesse districare con molta esattezza la sottile anima dell'immagine dal reticolato di ben definite circostanze che le stanno attorno, e reincarnarle in artistiche circostanze scelte come più esatte per lei nel suo nuovo ufficio, era il supremo artista". Ancora una volta abbiamo un richiamo a

Baudelaire, che veramente sta all'origine di tutte queste correnti: "Tutto l'universo visibile non è altro che un vivaio di immagini e di simboli ai quali l'immaginazione (e cioè l'arte) dà un posto e un valore relativo: è una sorta di pastura che l'immaginazione deve digerire e trasformare".

Vedi anche:

John William Waterhouse, *Destiny*, 1900

9. L'impressione

Gli scrittori, con le epifanie, elaborano una tecnica della visione e in certi casi paiono volersi sostituire al pittore; tuttavia, la tecnica delle epifanie è eminentemente letteraria e non ha un corrispettivo esatto nelle teorie delle arti figurative.

Ma non è un caso se

Proust, in *All'ombra delle fanciulle in fiore*, si intrattiene a lungo nel descrivere i quadri di un pittore inesistente, Elstir, nell'arte del quale si riconoscono analogie con le opere degli impressionisti.

Elstir ritrae le cose come ci appaiono al primo momento, il solo momento vero, nel quale la nostra intelligenza non è ancora intervenuta per spiegarci quello che le cose sono, e in cui non sostituiamo ancora all'impressione che esse ci hanno date le nozioni che noi possediamo su di esse. Elstir riduce le cose a impressioni immediate e le sottopone a una "metamorfosi".

Ora,

Manet che affermava "non c'è che una cosa vera, fare al primo colpo ciò che si vede" e "non si fa un paesaggio, una marina, una figura: si fa l'impressione in un'ora nella giornata di un paesaggio, di una marina, di una figura";

Van Gogh che vuole esprimere un qualche cosa di eterno nelle sue figure, ma "attraverso la vibrazione delle colorazioni";

Monet che intitola "impressione" un suo quadro (dando senza volerlo il nome a tutto il movimento);

Cézanne che afferma di voler rivelare nella mela che rappresenta l'anima dell'oggetto, il suo essere mela: tutti costoro mostrano la loro parentela intellettuale con la corrente tardo simbolistica che potremmo chiamare "epifanica".

Anche gli impressionisti non tendono a realizzare bellezze trascendenti: vogliono risolvere problemi di tecnica pittorica, inventare

un nuovo spazio, nuove possibilità percettive, così come Proust vorrà rivelare nuove dimensioni del tempo e della coscienza, e come

Joyce si propone di esplorare a fondo i meccanismi dell'associazione psicologica.

Il simbolismo sta ormai dando vita a nuove tecniche di contatto con la realtà, la ricerca della Bellezza abbandona il cielo e porta l'artista a immergersi nel vivo della materia. A mano a

mano che procederà, l'artista dimenticherà persino l'ideale del Bello che lo guidava, e intenderà l'arte non più come registrazione e provocazione di un'estasi estetica ma come strumento di conoscenza.

Vedi anche:

Claude Monet, *Cattedrale di Rouen. Effetti di luce mattutina*, 1892-1894

Claude Monet, *Cattedrale di Rouen. Primo sole*, 1892-1894

Claude Monet, *Cattedrale di Rouen, Sera*, 1892-1894

Claude Monet, *Cattedrale di Rouen. Mezzogiorno*, 1892-1894

XV – IL NUOVO OGGETTO

1. La solida Bellezza vittoriana

L'idea di Bellezza non è solo relativa a diverse epoche storiche. Anche in una stessa epoca, e persino nello stesso paese, possono coesistere diversi ideali estetici. Così mentre nasce e si sviluppa l'ideale estetico del decadentismo, prospera un'idea di Bellezza che diremo "vittoriana". Il periodo che va dai moti del 1848 alla crisi economica di fine secolo è generalmente definito dagli storici come "l'età della borghesia". In quest'epoca si assiste al culmine della capacità della classe borghese di rappresentare i propri valori nel campo del commercio e della conquista coloniale, ma anche nella vita quotidiana: borghesi - o, più specificamente, essendo egemone la borghesia britannica, "vittoriani" - sono i costumi morali, i canoni estetici e architettonici, il buon senso, le regole del vestire, del comportarsi in pubblico, dell'arredare. La borghesia sfoggia, accanto alla propria potenza militare (l'imperialismo) ed economica (il capitalismo), una propria Bellezza, nella quale confluiscono quei caratteri di praticità, solidità e durata che differenziano la struttura mentale borghese da quella aristocratica.

Il mondo vittoriano (e quello borghese in generale) è un mondo retto da una semplificazione della vita e dell'esperienza in senso schiettamente pratico: le cose sono giuste o sbagliate, belle o brutte, senza inutili compiacimenti per l'equivoco, i caratteri misti, le ambiguità. Il borghese non è lacerato dal dilemma tra altruismo ed egoismo: è egoista nel mondo esterno (in borsa, sul libero mercato, nelle colonie) e buon padre, educatore e filantropo nel

chiuso delle pareti domestiche. Il borghese non ha dilemmi morali: è moralista e puritano a casa sua, ipocrita e libertino con le giovani donne dei quartieri proletari fuori da casa sua.

Questa semplificazione in senso pratico non viene sentita come ambiguità: al contrario, si rispecchia anche nell'auto-rappresentazione domestica del borghese in oggetti, mobili e cose che devono necessariamente esprimere una Bellezza al tempo stesso lussuosa e solida. La Bellezza vittoriana non è turbata dall'alternativa tra lusso e funzione, tra apparire ed essere, tra spirito e materia. Dalle cornici solide e cesellate, al pianoforte per l'educazione delle figlie, nulla è lasciato al caso: non c'è oggetto, superficie, decorazione che non dica al tempo stesso il suo costo e la sua ambizione a durare nel tempo, immutabile come l'aspettativa del *British Way of Life* che le cannoniere e le banche inglesi diffondevano ai quattro angoli del mondo.

L'estetica vittoriana esprime quindi una doppiezza di fondo, proveniente dall'inserimento della funzione pratica nel dominio della Bellezza. In un mondo in cui ogni oggetto diventa, al di là delle sue funzioni consuete, merce, in cui a ogni valore d'uso (la fruizione, pratica o estetica, dell'oggetto) si sovrappone un valore di scambio (il costo dell'oggetto, il suo essere indice di una quantità determinata di denaro), anche la fruizione estetica dell'oggetto bello si trasforma nell'esibizione del suo valore commerciale. La Bellezza finisce col coincidere non più col superfluo, ma col valore: lo spazio una volta occupato dal vago, dall'indeterminato viene ora riempito dalla funzione pratica dell'oggetto. Tutta l'evoluzione successiva degli oggetti, nella quale verrà meno progressivamente la distinzione tra forma e funzione, sarà segnata da questo duplice contrassegno originario.

Vedi anche:

Tea Party, 1880 ca

Augustus Welby Pugin, *Sofà gotico*, 1850 ca.

2. Ferro e vetro: la nuova Bellezza

Un ulteriore elemento di doppiezza è la distinzione netta tra l'interno (il domicilio, la morale, la famiglia) e l'esterno (il mercato, le colonie, la guerra). “Un posto per ogni cosa e ogni cosa al suo posto”, recita un motto di

Samuel Smiles, uno scrittore molto noto all'epoca per la sua capacità di esprimere in scritti chiari e edificanti la morale borghese del *self help*.

A mettere in crisi questa distinzione contribuisce la lunga crisi economica di fine secolo (1873-1896), che mina la certezza nella crescita progressiva e illimitata del mercato mondiale regolato dalla "mano invisibile" e persino nella razionalità e regolabilità dei processi economici. Per altro verso, contribuiscono contemporaneamente alla crisi delle forme vittoriane e all'affermazione delle nuove forme di fine Ottocento e inizio Novecento i nuovi materiali in cui si esprime la Bellezza architettonica degli edifici.

A dire il vero, l'avvio di una vera e propria rivoluzione nel gusto architettonico incentrata nell'uso combinato di vetro, ferro e ghisa ha un'origine più lontana: l'utopia positivista dei seguaci di

Saint-Simon convinti, alla metà dell'Ottocento, che l'umanità sia avviata verso l'apice della sua storia: lo stadio organico. Le prime avvisaglie di novità sono, proprio alla metà del secolo, gli edifici pubblici progettati da

Henri Labrouste: la Bibliothèque de Saint-Geneviève (dalla cui realizzazione prenderà l'avvio il cosiddetto "movimento neo-greco") e la Bibliothèque Nationale.

Labrouste, che nel 1828 aveva suscitato scalpore con un'accurata memoria in cui dimostrava che uno dei templi di Paestum era in realtà un edificio pubblico, è convinto che gli edifici non debbano esprimere una Bellezza ideale - che viene deliberatamente rifiutata - ma le aspirazioni sociali del popolo che fruirà dell'edificio. Negli arditi sistemi di illuminazione e nelle colonne in ghisa che danno forma agli spazi e ai volumi delle due grandi biblioteche parigine, prende forma un modello di Bellezza intrinsecamente pervaso di uno spirito sociale, pratico e progressivo. La Bellezza artistica si esprime allora nei singoli elementi della costruzione: fino al più piccolo bullone o chiodo, non c'è materiale che non diventi un oggetto d'arte di nuova creazione.

Anche in Inghilterra si fa strada il convincimento che la nuova Bellezza del XIX secolo debba esprimersi attraverso le forze della scienza, dell'industria e del commercio, destinate a soppiantare i valori morali e religiosi che in passato hanno esercitato un predominio ormai esaurito: è il convincimento di

Owen Jones, autore del progetto del Palazzo di Cristallo (alla cui realizzazione viene poi chiamato

Joseph Paxton).

La Bellezza espressa negli edifici in ferro e vetro suscita, in Inghilterra, avversione nei teorici di un ritorno al Medio Evo (

Pugin, Calyle) e al neogotico (

Ruskin,

Morris), che culminano nella fondazione della Central School of Arts and Craft. E' tuttavia sintomatico che questa avversione, incentrata nell'utopia regressiva di un ritorno alla

Bellezza della natura e nel rifiuto di vedere una nuova Bellezza espressa dalla civiltà delle macchine, non metta in discussione (come invece fa

Wilde) la convinzione che la Bellezza debba esprimere una funzione sociale: ciò che è qui in discussione è *quale* funzione debbano riflettere le facciate degli edifici.

Il fine dell'architettura è, secondo Ruskin, la realizzazione di una Bellezza naturale che si ottiene con l'armonizzazione dell'edificio nel paesaggio: questa Bellezza rustica, che rifiuta i nuovi materiali in nome della naturalezza della pietra e del legno, è essa sola in grado di esprimere lo spirito vitale di un popolo. Si tratta di una Bellezza palpabile, tattile, che si esprime nel contatto fisico con la facciata e i materiali degli edifici e che rivela la storia, le passioni e la natura dei produttori. Ma una bella casa può essere prodotta solo se dietro la "buona architettura" vi sono uomini felici, non alienati dalla civiltà industriale. Il socialismo utopistico di Morris giunge a vagheggiare un ritorno alle forme sociali del Medio Evo - villaggi di campagna e gilde del lavoro artigianale - in antitesi all'alienazione delle metropoli, alla fredda e artificiosa Bellezza del ferro, alla serialità della produzione industriale.

Vedi anche:

Henri Labrouste, *Bibliothèque Nationale*, 1875-1880

Gustave Eiffel, *Tour Eiffel*, 1889

3. L'Art Nouveau

La Central School of Arts and Crafts, con la sua glorificazione della Bellezza artigianale e la sua proposta di un ritorno al lavoro manuale, si oppone a ogni contaminazione tra industrialismo e natura. Nel campo delle arti, uno degli obiettivi più diretti del movimento è l'Art Nouveau, che si diffonde a cavallo dei due secoli con notevole rapidità nel campo del decorativo, dell'oggettistica e del design.

E' interessante notare che, diversamente da altri movimenti artistici che trovano un'etichetta o una delimitazione a posteriori (come il barocco, il manierismo, ecc.), l'Art Nouveau è un movimento che sorge e si definisce "dal basso", spontaneamente, assumendo diversi nomi a seconda dei paesi di provenienza: Jugendstil in Germania, Sezession in Austria, Liberty (dal nome del proprietario di una catena di grandi magazzini) in Italia. L'Art Nouveau prende l'avvio dagli ornamenti dei libri: fregi, cornici, iniziali fanno dei libri un oggetto in cui la Bellezza preziosa della decorazione si unisce alla funzione consueta dell'oggetto.

Questo proliferare di decorazioni su un oggetto-merce così comune e diffuso è il sintomo di

un irresistibile impulso a rivestire le forme strutturali con linee morbide, nuove: ben presto questa Bellezza si impossesserà delle finestre in ferro, degli ingressi della metropolitana parigina, degli edifici, degli oggetti d'arredamento. Si potrebbe anche parlare di una Bellezza narcisistica: come Narciso, specchiandosi nell'acqua, proiettò la propria immagine fuori di sé, così nell'Art Nouveau la Bellezza interiore si proietta sull'oggetto esterno e se ne impadronisce, avviluppandolo nelle sue linee.

La Bellezza Jugendstil è una Bellezza delle linee, che non disdegna la dimensione fisica, sensuale: come scopriranno presto questi artisti, anche il corpo umano - e quello femminile in particolare - può essere avvolto da linee morbide e curve asimmetriche e lasciarsi sprofondare in una sorta di voluttuosa vertigine. La stilizzazione delle figure non è solo un elemento decorativo. L'abbigliamento Jugendstil, con le sue sciarpe fluttuanti, è una divisa non solo esteriore, ma soprattutto interiore: l'andatura ondeggiante di Isadora Duncan, la regina della danza avvolta da veli verde pallido che sembra incarnare le inquietanti bellezze gotiche dei preraffaelliti, è una vera icona dell'epoca. La donna Jugendstil è una donna sensuale, eroticamente emancipata, che rifiuta il busto e ama la cosmetica: dalla Bellezza delle decorazioni librerie e delle locandine l'Art Nouveau passa ben presto alla Bellezza dei corpi.

Non c'è, nell'Art Nouveau, la nostalgia malinconica e il sentore di morte della Bellezza preraffaellita e decadente, né la rivolta contro la mercificazione dei dadaisti: ciò che questi artisti ricercano è uno stile che possa proteggerli dalla loro dichiarata mancanza di indipendenza.

Nondimeno, la Bellezza Jugendstil ha un marcato tratto funzionalistico, che si individua nell'attenzione ai materiali, nella sempre ricercata utilità dell'oggetto, nella semplicità delle forme, lontane da sprechi e ridondanze, nell'attenzione per le decorazioni delle abitazioni: in questo confluiscono certamente elementi provenienti dal movimento Arts and Crafts. Anche questa influenza è però stemperata da un chiaro compromesso con la civiltà industriale, che nel nuovo stile trova rapidamente un elemento di ornamento tutt'altro che effimero e accidentale. E' pur vero che, alle origini, lo Jugendstil non è immune da un certo gusto anti-borghese, dettato più dalla voglia di scandalizzare - *épater le bourgeois* - che di rovesciare l'ordine costituito.

Questa tendenza tuttavia, presente nelle stampe di

[Beardsley](#), nel teatro di

[Wedekind](#), nelle locandine di

[Toulouse-Lautrec](#), si esaurisce presto nel superamento dei consunti *clichés* della Bellezza vittoriana.

Vedi anche:

Henry van de Velde, *Magazzini Habana*, 1658-1660

4. La Bellezza funzionalistica

Gli elementi formali dell'Art Nouveau vengono sviluppati, a partire dal 1910, dallo stile Déco, che ne eredita i caratteri di astrazione, distorsione e semplificazione formale verso un più marcato funzionalismo. L'Art Déco (ma il termine sarà coniato solo negli anni Sessanta) recupera motivi iconografici dallo Jugendstil - mazzi di fiori stilizzati, figure femminili giovani e slanciate, schemi geometrici, serpentine e zig-zag - arricchendoli di suggestioni tratte dalle esperienze cubiste, futuriste e costruttiviste, sempre all'insegna della subordinazione della forma alla funzione.

Ma la libertà e la ricchezza decorativa dello Jugendstil vengono progressivamente soppiantate da un *design* sempre più stilizzato, volutamente accessibile al gusto comune. Alla Bellezza colorata ed esuberante dell'Art Nouveau si sostituisce una Bellezza non più estetica, ma funzionale, una ricercata sintesi tra qualità e produzione di massa. Il tratto caratterizzante di questa Bellezza è la riconciliazione tra arte e industria: ciò spiega, almeno in parte, la straordinaria diffusione degli oggetti Déco negli anni Venti e Trenta persino in Italia, dove i canoni ufficiali della Bellezza femminile fascista sono decisamente avversi alla “donna-crisi” snella e slanciata delle produzioni Déco.

Mettendo in secondo piano l'elemento decorativo, l'Art Déco partecipa a un sentimento diffuso che pervade il *design* europeo del primo Novecento. I tratti comuni di questa Bellezza funzionalistica sono l'accettazione decisa dei materiali metallici e vitrei e l'exasperazione della linearità geometrica e degli elementi di razionalità (provenienti dalla Secessione viennese di fine Ottocento). Dagli oggetti d'uso quotidiano (macchine da cucire e teiere) disegnati da

Peter Behrens ai prodotti del Werkbund di Monaco (fondato nel 1907), dal Bauhaus tedesco (che sarà chiuso dai nazisti) alle case in vetro prefigurate da

Scheerbart, sino agli edifici di Loos, si sviluppa una Bellezza che reagisce alla stilizzazione nel decorativo dell'elemento tecnico operata dallo Jugendstil (che non sente la tecnica come una minaccia, e può quindi comprometersi con essa). La lotta contro quest'elemento decorativo - il “drago ornamento”, come lo definisce

Benjamin - è il tratto più marcatamente politico di questa Bellezza.

Tamara De Lempicka, *Saint Moritz*, 1929

Studio di Jaques Doucet a Neuilly, 1929

Frank Lloyd Wright, *Casa Kaufmann*, 1936

5. La Bellezza organica

Si è visto come l'arte *Liberty* abbia contribuito (accanto ad altre esperienze culturali del periodo, quali le filosofie di

Nietzsche e

Bergson, la scrittura di

Joyce e

Virginia Woolf, la scoperta dell'inconscio di

Freud) ad abbattere un canone dell'età vittoriana: la distinzione netta e rassicurante tra interno ed esterno.

Questa tendenza trova nell'architettura del Novecento, e in particolare in quella di

Frank Lloyd Wright, la sua più compiuta espressione. L'ideale di una “nuova democrazia” fondata sull'individualismo e sul recupero del rapporto con la natura, ma scevro da utopie regressive, si esprime nelle Prairie Houses di Wright in un'architettura “organica”, dove lo spazio interno si allarga e si prolunga nello spazio esterno: allo stesso modo la Torre Eiffel dipinta da

Delaunay si salda all'ambiente circostante. Nelle rassicuranti “capanne” in ferro e vetro l'individuo americano partecipa a una Bellezza al tempo stesso architettonica e naturale, che recupera il concetto di luogo naturale integrandolo con l'artefatto umano.

A questa Bellezza rassicurante si oppone la Bellezza inquieta, plastica e sorprendente delle costruzioni di

Antoni Gaudí, che sostituisce alle strutture lineari inattesi spazi labirintici, al rigore del ferro e del vetro una materia plastica, magmatica, fluttuante, priva di ogni apparente sintesi linguistica ed espressiva. Le sue facciate, simili a grotteschi collage, rovesciano il rapporto tra funzione e decorazione, e attuano una rescissione radicale del rapporto tra oggetto architettonico e realtà: nell'apparente inutilità e inclassificabilità degli edifici di Gaudí si esprime una rivolta estrema della Bellezza interiore contro la colonizzazione della vita da parte della Bellezza fredda delle macchine.

6. Oggetti d'uso: critica, mercificazione, serialità

L'arte del Novecento ha tra i suoi tratti caratterizzanti una costante attenzione verso gli oggetti d'uso nell'epoca della mercificazione della vita e delle cose. La riduzione di ogni oggetto a merce, e la progressiva scomparsa del valore d'uso in un mondo regolato dal solo valore di scambio modificano radicalmente la natura degli oggetti quotidiani: l'oggetto deve essere utile, pratico, relativamente economico, di gusto comune, prodotto in serie. Questo significa che nel circuito delle merci gli aspetti qualitativi della Bellezza si rovesciano, sempre più frequentemente, negli aspetti quantitativi: è la funzione che determina il gradimento di un oggetto, e funzione e gradimento sono tanto più elevati quanto maggiore è la quantità degli oggetti prodotti a partire dal modello di partenza.

L'oggetto, insomma, perde quei tratti di unicità - l'"aura" - che ne determinavano la Bellezza e l'importanza. La nuova Bellezza è riproducibile, ma anche transitoria e deperibile: deve indurre il consumatore a una rapida sostituzione, per consunzione o disaffezione, per non arrestare la crescita esponenziale del circuito della produzione, distribuzione e consumo delle merci. È sintomatico che in alcuni grandi musei - come il MOMA di New York e il Museo delle Arti decorative di Parigi - vengano dedicati spazi a oggetti quotidiani come mobili e accessori d'arredamenti.

A questa tendenza risponde, con una critica ironica e feroce dell'oggetto d'uso, il Dadaismo, e soprattutto il suo più lucido esponente,

Marcel Duchamp con i suoi *Ready Made*. Duchamp, esponendo una ruota di bicicletta o un orinatoio (intitolato *Fontana*) denuncia in modo paradossale l'asservimento dell'oggetto alla funzione: se è il processo di mercificazione a creare la Bellezza degli oggetti, allora qualunque oggetto comune può essere defunzionalizzato come oggetto d'uso e rifunzionalizzato come opera d'arte.

Se in Duchamp sono ancora presenti il gusto per la critica dello stato di cose esistente e la rivolta contro il mondo delle merci, senza utopie né speranze è invece l'approccio all'oggetto d'uso della Pop Art. Con occhio lucido e freddo, talvolta unito a un dichiarato cinismo, i "popular artists" prendono atto della perdita da parte dell'artista del monopolio delle immagini, della creazione estetica e della Bellezza.

Il mondo delle merci ha conquistato una capacità innegabile di saturare con le proprie immagini la percezione dell'uomo moderno, quale che sia la sua posizione nella società: la distinzione tra artista e uomo comune è così venuta meno.

Non c'è più spazio per la denuncia, compito dell'arte è constatare che qualsivoglia oggetto, senza distinzione tra uomini e cose - dal volto di Marilyn Monroe alla scatola di fagioli, dalla vignetta del fumetto alla presenza inespressiva della folla alle fermate d'autobus - acquista o perde la propria Bellezza non in base al suo essere, ma alle coordinate sociali che ne

determinano i modi di apparire: una semplice banana gialla, senza alcun nesso apparente con l'oggetto che contrassegna, può nondimeno illustrare la copertina di uno dei più avanguardistici gruppi musicali, i *Velvet Underground* (prodotti da

Andy Warhol). Dai fumetti di

Lichtenstein alle sculture di

Segal,

sino alle produzioni artistiche di Andy Warhol, quella che viene esposta è una Bellezza seriale: gli oggetti sono estrapolati da una serie o già predisposti all'inclusione seriale.

È dunque la serialità il destino della Bellezza nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'arte? Non tutti sembrano pensarlo. Nei suoi *solo apparentemente* seriali gruppi di bottiglie,

Morandi oltrepassa continuamente, con un *pathos* sconosciuto al cinismo della *Pop Art*, il limite della serialità. Come in un teorema, Morandi cerca senza posa il punto in cui la Bellezza dell'oggetto qualunque si colloca nello spazio, determinandolo, e, con lo stesso movimento, lo spazio determina la posizione dell'oggetto, determinandone l'apparire. Non importa che gli oggetti siano bottiglie, barattoli, scatole usati e riutilizzati. O forse è proprio questo il segreto della Bellezza che Morandi cerca fino alla fine dei suoi giorni: il suo scaturire, in modo inatteso, dalla patina di grigio che copre l'oggetto qualunque.

Vedi anche:

Olivetti Lettera 22

Cleas Oldenburg, *Giant Hamburger*, 1962

Marcel Duchamp, *Scolabottiglie*, 1914

Andy Warhol, *Banana*, 1967

Andy Warhol, *Barattoli Campbell*, 1960

XVI – LA BELLEZZA DELLE MACCHINE

1. La macchina *bella*?

Oggi parliamo abitualmente di una bella macchina, sia essa un'automobile o un computer.

Ma che una macchina possa essere bella è idea abbastanza recente e potremmo dire che ce ne siamo resi vagamente conto verso il XVII secolo, mentre abbiamo elaborato una vera e propria estetica delle macchine non più di un secolo e mezzo fa. E tuttavia, sin dall'apparizione dei primi telai meccanici, molti poeti hanno espresso il loro orrore per le macchine.

In generale una macchina è qualsiasi protesi, ossia qualsiasi costruito artificiale, che prolunga e amplifica le possibilità del nostro corpo, a partire dalla prima selce scheggiata per arrivare alla leva, al bastone, al martello, alla spada, alla ruota, alla torcia, agli occhiali e al cannocchiale, sino a un cavatappi o uno spremiagrumi.

Una sola macchina non aveva rapporto diretto col corpo e non imitava la forma del braccio, del pugno, della gamba, ed era la ruota. Ma essa riproduceva la forma del sole e della luna, aveva la perfezione assoluta del cerchio, e pertanto le si sono sempre associate connotazioni religiose.

Sin dalle origini, tuttavia, l'uomo ha inventato anche “macchine complesse”, meccanismi nei confronti dei quali il nostro corpo non aveva un contatto diretto: basti pensare al mulino a vento, alla noria o alla coclea.

In queste macchine il meccanismo è occulto, interno, e in ogni caso, una volta attivato, procede per conto proprio. Il terrore nei confronti di queste macchine nasceva perché, moltiplicando la forza degli organi umani, esse ne accentuavano la potenza, perché l'ingranaggio nascosto che le faceva funzionare risultava offensivo per il corpo (chiunque metta le mani nell'ingranaggio di una macchina complessa si fa male), e soprattutto perché – visto che agivano come se fossero cosa viva - non si poteva fare a meno di vedere come cosa vivente le grandi braccia del mulino a vento, i denti delle ruote dell'orologio, i due occhi rosseggianti della locomotiva nella notte.

La macchina appariva pertanto quasi umana o quasi animale, ed è in quel “quasi” che risiedeva la sua mostruosità.

Queste macchine erano utili, ma inquietanti: si usufruiva del risultato che producevano, ma le si vedeva come esseri vagamente diabolici, e dunque privi del dono della Bellezza.

La civiltà greca conosceva tutte le macchine semplici e molte macchine complesse, come per esempio i mulini ad acqua; che conoscesse apparati e marchingegni di una certa sofisticazione ci è rivelato dalla pratica teatrale del *deus ex machina*. Tuttavia di queste macchine la Grecia non parla. Non ci si occupava allora delle macchine come non ci si occupava degli schiavi. Il loro lavoro era fisico e servile e, come tale, non era degno di una riflessione intellettuale.

Lewis Hein, *Powerhouse Mechanic*, 1920

Agostino Ramelli, *Catapulta gigante*, 1588

Arte fenicia, *Scure da cerimonia*, in oro e argento, XVIII secolo

Manuale di cavalleria, 1573

Caccia al leone, 650 a.C.

Angeli che mettono in movimento la sfera delle stelle fisse, XIV secolo

Vittorio Zonca, *Molino*, 1607

Cratere a volute, 470-450 a.C.

2. Il Medio Evo

Tale atteggiamento rimane pressoché inalterato (salvo forse una maggior attenzione della cultura romana ai problemi costruttivi, si veda

Vitruvio) sino al Medio Evo, quando ancora

Ugo da San Vittore ricordava nel *Didascalicon* che "mechanicus" derivava da "moechari" (commettere adulterio) o da "moechus", adultero. Se l'arte greca non ci ha lasciato rappresentazioni di macchine, nell'arte medievale esistono rappresentazioni di macchine da costruzione, ma sempre per ricordare la realizzazione di una cosa, come ad esempio una cattedrale, che era considerata bella indipendentemente dai mezzi con cui la si costruiva.

Eppure, tra il Mille e il XIII secolo, in Europa il lavoro viene rivoluzionato dall'adozione del collare di spalla e dei mulini a vento, i trasporti dall'introduzione delle staffe e dall'invenzione del timone cernierato posteriore, per non dire degli occhiali. Queste realtà vengono registrate dalle arti figurative, ma in quanto elementi del paesaggio, non in quanto oggetti degni di considerazione esplicita.

Certo, una mente illuminata come quella di

Ruggero Bacone sognava di macchine che avrebbero potuto trasformare la vita umana (*Epistola de secretis operibus artis et naturae*), ma Bacone non pensava che queste macchine potessero essere belle. Nelle corporazioni dei maestri muratori si faceva uso di macchine e di rappresentazioni di macchine, e celebre rimane il taccuino o *Livre de portraiture* di

Villard de Honnecourt, dove appaiono dispositivi meccanici per il moto perpetuo e addirittura un progetto di aquila volante: ma si trattava di disegni di un artigiano che spiegava come realizzare macchine, non di un artista che volesse riprodurre la Bellezza.

Il Medio Evo parla sovente di leoni o uccelli meccanici, degli automi inviati da Harun el Rashid a Carlomagno o di quelli visti da

Liutprando da Cremona alla corte di Bisanzio. Ne parla come di cose stupefacenti, ma quello che viene giudicato meraviglioso è l'aspetto esterno dell'automa, l'impressione di realismo che procura, non il meccanismo nascosto che lo anima. D'altra parte l'arte degli automi era più antica: il primo trattato in cui se ne tratta, gli *Spiritualia* di

Erone Alessandrino (I secolo d.C.) – anche se probabilmente Erone riporta alcune invenzioni fatte qualche secolo prima da

Ctesibio – descrive alcuni meccanismi

che anticipano invenzioni di quasi duemila anni dopo (come una sfera riempita d'acqua e riscaldata, che ruota emettendo in direzioni opposte da due ugelli getti di vapore). Tuttavia Erone intende queste invenzioni come giochi curiosi o come artifici per dare l'illusione di un prodigio nei templi, non certo come opere d'arte.

Vedi anche:

Angeli che mettono in movimento la sfera delle stelle fisse, XIV sec.

3. Dal Quattrocento all'età barocca

Una prima idea del valore simbolico del prodigio meccanico appare forse nel XV secolo in Marsilio Ficino, e non si può evitare di riconoscere che

Leonardo, quando disegna i suoi meccanismi, dedica alla loro rappresentazione lo stesso amore e lo stesso gusto che riserva alla rappresentazione di volti e corpi umani o a elementi del mondo vegetale. La macchina leonardesca si compiace di mostrare le proprie articolazioni, come se fosse una cosa animale.

D'altra parte Leonardo non è il primo a mostrare la struttura interna delle macchine. Lo aveva preceduto, e di quasi un secolo,

Giovanni Fontana.

Egli progettava orologi manovrati dall'acqua, dal vento, dal fuoco e dalla terra, che col suo

naturale peso fluisce attraverso la clessidra, una maschera mobile del diavolo, proiezioni da lanterna magica, fontane, aquiloni, strumenti musicali, chiavi, grimaldelli, macchine belliche, navi, trabocchetti, ponti levatoi, pompe, mulini, scale mobili. Certamente in Fontana era già presente quella oscillazione tra tecnica e arte che contraddistinguerà i "meccanici" rinascimentali e barocchi. Assistiamo ora, e gradatamente, a una rivincita del *fare* e a un rispetto per il meccanico, alla cui attività vengono ora dedicati libri sontuosamente illustrati. La macchina viene definitivamente associata alla produzione di effetti estetici e viene usata per produrre "teatri", ovvero architetture bellissime e stupefacenti, come giardini animati da fontane miracolose, da quelli di Francesco I de Medici (1574-1587) a quelli progettati da in

Salomon de Caus per l'Hortus Palatinus di Heidelberg.

Apparati idraulici che ripetono le scoperte di Erone si annidano ora nelle grotte, tra le verzura, o nelle torri, manifestando in superficie solo sinfonie di zampilli e apparizioni di figure animate. Spesso il disegnatore che rappresenta queste

meraviglie rimane incerto se svelare il segreto meccanico che le produce o limitarsi a mostrarne l'effetto naturale, e spesso opta per una soluzione di compromesso.

Nella stessa epoca si inizia ad apprezzare la macchina per se stessa, per l'ingegnosità del suo meccanismo, che per la prima volta viene messo a nudo come oggetto di meraviglia. Queste macchine sono dette "artificiose" o "ingegnose", e non dimentichiamo che, con la sensibilità barocca, artificio stupefacente e invenzione ingegnosa diventano criteri di Bellezza.

La macchina sembra vivere *gratia sui*, e cioè solo per ostentare la sua meravigliosa struttura interna. E' qualcosa che viene ammirato per la sua forma, indipendentemente dalla sua utilità; ha già molti aspetti in comune con le creazioni (della natura o dell'arte) che tradizionalmente sono state giudicate belle.

La macchina rinascimentale e barocca è il trionfo della ruota dentata, della cremagliera, della biella manovella, del bullone, della chiavarda. Nasce una sorta di vertigine per il trionfo dell'ingranaggio, per cui non è tanto importante quanto la macchina produca ma il sontuoso dispendio di apparenti economie meccaniche mediante il quale lo produce,

e spesso molte di queste macchine esibiscono una sproporzione esagerata tra la semplicità dell'effetto che producono e i mezzi sofisticatissimi per ottenerlo.

Nelle fantasie del gesuita

Athanasius Kircher, in pieno periodo barocco, si arriva infine a una fusione tra la Bellezza stupefacente dell'effetto e la Bellezza ingegnosa dell'artificio che lo produce. Tali sono ad esempio i teatri catottrici (basati sulla magia degli specchi) che si vedono nella *Ars magna lucis et umbrae* - che in qualche misura anticipano alcune tecniche della proiezione cinematografica.

Vedi anche:

Giovanni Fontana, *Fabbricazione ingegnosa di un diavolo meccanico*, 1420-1440

Giovanni Fontana, *In questo modo si può fare una condotta sotto terra e sott'acqua*, 1420-1440

Gianbologna, *Isolotto e fontana dell'oceano*, 1575

Salomon de Caus, *Les raisons des forces mouvantes (1)*, 1624

Salomon de Caus, *Les raisons des forces mouvantes(2)*, 1624

Agostino Ramelli, *Fontana*, 1588

Agostino Ramelli, *Le diverse et artificiose macchine del capitano Agostino Ramelli*, 1588

Agostino Ramelli, *Catapulta gigante*, 1588

Vittorio Zonca, *Macchina da voltar spiedi*, 1607

Vittorio Zonca, *Mangano*, 1607

Athanasius Kircher, *Lanterna magica*, 1645

Fratelli Limburg, *L'inferno*, 1410-1416

Felix Tournachon Nadar, *Sarah Bernhardt*, 1860-1865

4. Settecento e Ottocento

Questo trionfo della macchina come oggetto estetico non è sempre progressivo e lineare. Si veda come la prima macchina di

Watt, agli inizi della terza rivoluzione industriale, cerchi di far perdonare la sua funzionalità mostrando una facciata che ricorda un tempio classico. E nel secolo successivo, quando già ci si compiace delle nuove strutture metalliche e nasce una Bellezza "industriale", quel prodigio tecnologico che è la Tour Eiffel, per rendersi visivamente accettabile mostra archi di ispirazione classica che sono stati posti come puro ornamento, perché non avevano alcuna funzione di sostegno.

La macchina viene celebrata per la sua efficienza razionale, che è anche criterio neoclassico di Bellezza, nei disegni della *Encyclopédie*, dove di essa tutto è descritto, nulla più rimane di pittoresco, drammatico o antropomorfo.

Se confrontiamo gli strumenti chirurgici che appaiono nell'*Encyclopédie* con quelli delle raffigurazioni cinquecentesche nell'opera del medico

Ambroise Paré

, vediamo che gli strumenti rinascimentali volevano ancora sembrare mandibole, dentiere, becchi di rapaci, ed erano per così dire coinvolti morfologicamente nella vicenda di sofferenza e violenza (sia pure salvifica) a cui rinviano. Gli strumenti settecenteschi sono invece rappresentati come noi oggi rappresenteremmo una lampada, un tagliacarte, o un altro prodotto di disegno industriale (**cf. capitolo XV**)

Con l'invenzione della macchina a vapore si afferma definitivamente un entusiasmo estetico per la macchina, anche da parte dei poeti: basti come documento l'*Inno a Satana* di

Carducci, in cui la locomotiva, mostro "bello" e terribile, diventa simbolo del trionfo della ragione contro l'oscurantismo del passato.

Vedi anche:

Tournér (dall'*Encyclopédie*), 1751

Giuseppe De Nittis, *Passa il treno*, 1879

Pierre Jaques-Droz, *Piccolo scrivano*, XVIII secolo

5. Il Novecento

All'inizio del XX secolo i tempi sono maturi per l'esaltazione futurista della velocità, e

Marinetti arriverà ad affermare, dopo aver invitato a uccidere il chiaro di luna come inutile ciarpame poetico, che una macchina da corsa è più bella della Vittoria di Samotracia.

Qui inizia la stagione definitiva dell'estetica industriale: la macchina non deve più celare la propria funzionalità sotto gli orpelli della citazione classica, come accadeva con

Watt, perché ormai si afferma che *la forma segue la funzione*, e la macchina sarà tanto più bella quanto più capace di esibire la propria efficienza.

Anche in questa nuova temperie estetica, tuttavia, l'ideale di un *design* essenziale si alterna a quello dello *styling*, dove alla macchina vengono date forme che non derivano dalla sua funzione, ma mirano a renderla esteticamente più gradevole, e più capace di affascinare i

suoi possibili utenti.

In questa lotta tra *design* e *styling* rimane celebre l'analisi magistrale fatta da

Roland Barthes sul primo esemplare della Citroen DS. (dove la stessa sigla, che appare così tecnologica, se pronunciata in francese, suona “déesse” e cioè “dea”).

Ancora una volta la nostra storia non è lineare. Divenuta bella e affascinante di per se stessa, la macchina non ha cessato, in questi ultimi secoli, di suscitare nuove inquietudini che nascono non dal suo mistero, ma proprio dalla fascinazione dell'ingranaggio messo a nudo. Basti pensare alle riflessioni sul tempo e sulla morte che l'ingranaggio di un orologio suscita in alcuni poeti barocchi, che parlano di quelle ruote dentate, penosissime e acute che squarciano i giorni e lacerano le ore, mentre il fluire della sabbia nell'orologio a polvere viene avvertito come un sanguinare costante, in cui la nostra vita si disperde per atomi polverosi.

Con un salto di quasi tre secoli si arriva alla macchina della *Colonia penale* di

Kafka, dove ingranaggio e strumento di tortura si identificano e l'insieme diventa talmente fascinoso che lo stesso carnefice giunge a immolarsi a gloria della sua creatura.

Macchine altrettanto assurde di quella kafkiana possono tuttavia cessare di essere strumento mortale per diventare quelle che sono state dette

“macchine celibi” e cioè macchine belle in quanto prive di funzione, o con funzioni assurde, macchine di dispendio, architetture consacrate allo spreco, ovvero macchine inutili. Il termine di macchina celibe viene dal progetto del Grande Vetro, ovvero di quell'opera di

Duchamp nota come *La Mariée mise a nu par ses célibataires, même*, di cui basta esaminare alcune componenti per ritrovare direttamente, quali fonti di ispirazione, le macchine dei meccanici rinascimentali.

Macchine celibi sono quelle inventate da

Raymond Roussel in *Impressions d'Afrique*. Ma se le macchine descritte da Roussel producono ancora effetti riconoscibili, come per esempio mirabolanti tessiture, quelle effettivamente costruite come sculture da un artista come

Tinguely non producono altro che il proprio movimento insensato, e il loro unico scopo è sferragliare a vuoto.

In tal senso sono celibi per definizione, prive di fertilità funzionale – ci trascinano al riso e ci invogliano al gioco, perché così facendo teniamo sotto controllo l'orrore che potrebbero ispirarci non appena ne individuassimo uno scopo occulto, che non potrebbe essere che malefico. Le macchine di Tinguely hanno così la stessa funzione di tante opere d'arte che hanno saputo esorcizzare attraverso la Bellezza il dolore, la paura, la morte, il conturbante e l'ignoto.

Vedi anche:

Tamara De Lempicka, *Sulla Bugatti*, 1925

Jacques-Henri Lartigue, *Il bobsleigh terrestre ideato da Lartigue*, 1912

Vittoria di Samotracia, 190 a.C.

Le Corbusier, *Chaise longue*, 1926

Scena da *Tempi moderni*, 1938

Tom Blackwell, *High Standard's Harley*, 1973

XVII – DALLE FORME ASTRATTE AL PROFONDO DELLA MATERIA

1. "Cercar le sue statue tra i sassi"

L'arte contemporanea ha scoperto il valore e la fecondità della materia. Questo non vuol dire che gli artisti di un tempo ignorassero il fatto che lavoravano su un materiale, e non comprendessero come da questo materiale venissero loro costrizioni e suggerimenti creativi, ostacoli e liberazioni.

Era

Michelangelo che sosteneva, come è noto, che la scultura gli si presentava come già contenuta virtualmente nel marmo originario, così che all'artista non restava che cavare dalla pietra il di più, per trarre alla luce quella forma che il materiale, nelle sue nervature, già conteneva. Così egli inviava, come narrano i biografi, "un suo uomo a cercar le sue statue tra i sassi".

Ma se pure gli artisti hanno sempre saputo di dover dialogare con una materia e di dover trovare in essa una fonte di ispirazione, tuttavia si riteneva che la materia di per se stessa fosse informe e che la Bellezza sorgesse dopo che su di essa si era impressa un'idea, una forma.

Addirittura, l'estetica di

Benedetto Croce insegnava che la vera invenzione artistica si sviluppa in quell'attimo dell'intuizione-espressione che si consuma tutto nell'interiorità dello spirito creatore, mentre

l'estrinsecazione tecnica, la traduzione del fantasma poetico in suoni, colori, parole o pietra, costituirebbe solo un fatto accessorio, che non aggiunge nulla alla pienezza e definitezza dell'opera.

Vedi anche:

Jean Dubuffet, *Supervieille*, 1945

Michelangelo Buonarroti, *Prigione che si ridesta*, 1530

Gian Lorenzo Bernini, *Beata Ludovica Albertoni*, 1674

2. La rivalutazione contemporanea della materia

È per reagire a questa persuasione che l'estetica contemporanea ha rivalutato la materia. Un'invenzione che ha luogo nelle presunte profondità dello Spirito, e non ha a che vedere con le provocazioni della realtà fisica concreta, è un ben pallido fantasma: Bellezza, verità, invenzione, creazione non stanno solo dalla parte di una spiritualità angelicata, ma hanno anche a che fare con l'universo delle cose che si toccano, che si odorano, che quando cadono fanno rumore, che tendono verso il basso, per imprescindibile legge di gravità, che sono soggette a usura, trasformazione, decadenza e sviluppo.

Mentre le estetiche rivalutano a fondo l'importanza del lavoro "sulla", "con la", "nella" materia, gli artisti del XX secolo spesso rivolgono a essa un'attenzione esclusiva, tanto più intensa quanto più l'abbandono dei modelli figurativi li spinge a nuove esplorazioni nel regno delle forme possibili. Così, per la maggior parte dell'arte contemporanea la materia diventa non più e soltanto il corpo dell'opera, ma anche il suo fine, l'oggetto del discorso estetico. Con la pittura detta "informale" si assiste al trionfo delle macchie, delle screpolature, dei grumi, delle falde, degli sgocciolii...

Talora l'artista lascia fare ai materiali stessi, al colore che sprizza liberamente sulla tela, al sacco o al metallo che parlino con l'immediatezza di una lacerazione casuale e inopinata. Così, l'opera d'arte è parsa spesso rinunciare a ogni forma, per lasciare che il quadro o la scultura divengano quasi un fatto naturale, un dono del caso, come quelle figure che l'acqua del mare disegna sulla rena, o le gocce di pioggia incidono sul fango.

Alcuni pittori informali hanno dato alle loro opere titoli che evocano la presenza di un

materiale bruto, preesistente a ogni intenzione artistica: *macadam, asfalti, selciati, pietrisco, muffe, impronte, terreni, tessiture, alluvioni, scorie, ruggini, spuntature, trucioli...*

Tuttavia non possiamo ignorare che l'artista non ci invita semplicemente (poniamo, con un messaggio scritto) ad andare a osservare per conto nostro selciati e ruggini, catrami e tele di sacco abbandonate in un solaio, ma usa questo materiale per fare un'opera e, così facendo, seleziona, mette in evidenza, e quindi conferisce una forma all'informe, e vi pone il suggello del suo stile. È solo dopo aver visto un'opera d'arte informale che possiamo sentirci incoraggiati a esplorare con occhio più sensibile anche le macchie veramente casuali, il disporsi naturale del pietrisco, lo spiegazzarsi di alcuni tessuti mangiati o tarlati. Ed ecco dunque che questa esplorazione della materia, e questo lavoro su di essa, ci porta a scoprirne la segreta Bellezza.

Vedi anche:

Jackson Pollock, *Full phatom five*, 1947

Alberto Burri, *Sacco 5P*, 1953

Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970

3. L'oggetto trovato

In questo stesso spirito va vista la poetica dell'*oggetto trovato* (o *ready made*), come già a inizio secolo l'avevano proposta artisti come

Duchamp. L'oggetto esiste per conto proprio, ma l'artista agisce come qualcuno che, passeggiando lungo una spiaggia, scopra una conchiglia o una pietra levigata dal mare e le porti a casa, ponendole su un tavolo, come se fossero oggetti d'arte, che manifestano una loro inattesa Bellezza. Così sono stati "scelti" come sculture uno apparecchio per scolare le bottiglie, una ruota da bicicletta, un cristallo di bismuto, un solido geometrico con originarie funzioni didattiche, un bicchiere deformato dal calore, un manichino, e persino un orinatoio.

C'è alla base di queste operazioni di selezione un proposito provocatorio, certo, ma anche la persuasione che ogni oggetto (anche il più vile) manifesti aspetti formali a cui raramente prestiamo attenzione. Nel momento in cui vengono individuati e isolati, "inquadrati", offerti

alla nostra contemplazione, questi oggetti si caricano di un significato estetico, come se fossero stati manipolati dalla mano di un autore.

4. Dalla materia riprodotta a quella industriale, al profondo della materia

Altre volte l'artista non trova, bensì *riproduce* di mano propria il tratto di strada, il graffito sul muro, come nel caso delle pavimentazioni stradali di

Dubuffet e nelle tele, sconciate da sgorbi infantili di

Cy Twombly. Qui l'operazione artistica è più palese, l'artista rifà coscientemente e con tecnica raffinata ciò che però deve apparire come casuale, materia allo stato brado. Altre volte ancora la materia non è naturale, ma è già detrito industriale, o oggetto commerciale che ha terminato il suo ciclo d'uso ed è stato recuperato dal bidone della spazzatura.

Ecco

César che comprime, deforma ed espone il metallo contorto di un vecchio radiatore d'auto,

Arman che riempie una teca trasparente di vecchie paia di occhiali ammonticchiati,

Rauschenberg che appicca sulla tela una spalliera di seggiola o il quadrante di un orologio,

Lichtenstein che ricopia, in grandezza spropositata, con la massima fedeltà, una vignetta da un vecchio albo di fumetti,

Andy Warhol che ci propone una lattina di Coca Cola o le minestre in scatola...

In questi casi l'artista svolge come una beffarda polemica contro il mondo industrializzato che lo circonda, espone i reperti archeologici di una contemporaneità che si consuma giorno per giorno, pietrifica nel suo ironico museo le cose che noi vediamo tutti i giorni senza renderci conto del fatto che esse funzionano ai nostri occhi come feticci. Ma, nel far questo, per feroce o beffarda che sia la sua polemica, ci insegna anche ad amare questi oggetti, ci ricorda che anche l'universo dell'industria ha delle "forme" che possono comunicarci un'emozione estetica.

Terminato il loro ciclo di cose destinate al consumo, diventati sovranamente inutili, questi oggetti vengono in qualche modo ironicamente redenti dalla loro inutilità, dalla loro "povertà", addirittura dalla loro miseria, e manifestano una loro insospettata Bellezza.

Infine, oggi, raffinate tecniche elettroniche, ci consentono anche di andare a trovare aspetti formali inattesi nel profondo della materia, così come una volta si poteva ammirare al microscopio la Bellezza dei cristalli di neve.

Nasce così una nuova forma di oggetto trovato, che non è oggetto artigianale o industriale, ma cosa profonda della natura, tessitura invisibile all'occhio umano. Chiamiamo questa una nuova "estetica dei frattali".

Vedi anche:

Claes Oldenburg, *Giant Hamburger*, 1962

XVIII – LA BELLEZZA DEI MEDIA

1. Bellezza della provocazione o Bellezza del consumo?

Immaginiamo uno storico dell'arte del futuro o un esploratore che arrivi dallo spazio che si pongano entrambi questa domanda: qual è l'idea di Bellezza che domina il XX secolo? In fondo noi non abbiamo fatto altro, in questa cavalcata nella storia della Bellezza, di porci domande analoghe circa la Grecia antica, il rinascimento, il primo o il secondo Ottocento. È vero che si è fatto il possibile per individuare i contrasti che agitavano uno stesso periodo, in cui per esempio potevano coincidere il gusto neoclassico e l'estetica del Sublime, ma, in fondo, si aveva pur sempre la sensazione, guardando "da lontano", che ogni secolo presentasse delle caratteristiche unitarie, o al massimo una sola contraddizione fondamentale.

Può darsi che, guardando anche loro "da lontano", gli interpreti del futuro individuino qualcosa come veramente caratteristico del Novecento, e che diano per esempio ragione a Marinetti, dicendo che la Vittoria di Samotracia del secolo appena passato era una bella macchina da corsa, ignorando magari

Picasso o

Mondrian. Noi non possiamo guardare così da lontano; possiamo accontentarci di rilevare che la prima metà del Novecento, e al massimo gli anni Sessanta del secolo (dopo sarà più difficile), è teatro di una lotta drammatica tra la Bellezza della provocazione e la Bellezza del consumo.

Vedi anche:

Man Ray, *Venere restaurata*, 1936

Vittoria di Samotracia, 190 a.C.

Jacques-Henri Lartigue, *Il bobsleigh terrestre ideato da Lartigue*, 1912

Baron Adolphe de Mejer, *Vaslav Nijinsky e le ninfe*, 1912

2. L'avanguardia, ovvero la Bellezza della provocazione

La Bellezza della provocazione è quella proposta dai vari movimenti d'avanguardia e dallo sperimentalismo artistico: dal futurismo al cubismo dall'espressionismo, al surrealismo, da Picasso sino ai grandi maestri dell'arte informale e oltre.

L'arte delle avanguardie non pone il problema della Bellezza. Si sottintende certo che le nuove immagini siano artisticamente "belle", e debbano procurare lo stesso piacere procurati ai propri contemporanei da un affresco di

Giotto o da un quadro di

Raffaello, ma questo proprio perché la provocazione avanguardistica viola tutti i canoni estetici sino a questo momento rispettati. L'arte non si propone più di fornire un'immagine della Bellezza naturale, né vuole procurare il pacificato piacere della contemplazione di forme armoniche.

Al contrario, essa vuole insegnare a interpretare il mondo con occhi diversi, a godere del ritorno a modelli arcaici o esotici, l'universo del sogno o delle fantasie dei malati di mente, le visioni suggerite dalla droga, la riscoperta della materia, la riproposta stralunata di oggetti d'uso in contesti improbabili (vedi nuovo oggetto, dada, ecc.), le pulsioni dell'inconscio.

Una sola corrente dell'arte contemporanea ha recuperato un'idea di armonia geometrica, che può ricordarci l'epoca delle estetiche della proporzione, ed è l'arte astratta.

Ribellandosi sia alla sudditanza della natura sia a quella della vita quotidiana, essa ci ha proposto pure forme, dalle geometrie di

Mondrian alle grandi tele monocrome di

Klein,

Rothko o

Manzoni. Ma è stata esperienza comune di chi visitava una mostra o un museo nei decenni passati, ascoltare i visitatori che - di fronte a un quadro astratto - si domandavano "che

cosa rappresenta” e protestavano con l'immane “ma è arte, questa?”.

E quindi anche questo ritorno “neopitagorico” all'estetica delle proporzioni e del numero si attua contro la sensibilità corrente, contro l'idea che l'uomo comune ha della Bellezza.

Infine ci sono molte correnti dell'arte contemporanea (*happenings*, eventi in cui l'artista incide o mutila il proprio corpo, coinvolgimenti del pubblico in fenomeni luminosi o sonori) in cui pare che sotto il segno dell'arte si svolgano piuttosto cerimonie di sapore rituale,

non dissimili dagli antichi riti misterici, che non hanno per fine la contemplazione di qualcosa di bello, bensì una esperienza quasi religiosa, anche se di una religiosità primitiva e carnale, da cui sono assenti gli dei. E d'altra parte di carattere misterico sono le esperienze musicali che folle immense fanno in discoteca o nei concerti rock, dove tra luci stroboscopiche e suoni ad altissimo volume, si pratica un modo di “stare insieme” (non di rado accompagnato dall'assunzione di sostanze eccitanti) che può apparire anche “bello” (nel senso tradizionale di un gioco circense) a chi lo contempla standone fuori, ma non viene vissuto come tale da chi vi è immerso. Chi vi è immerso potrà anche parlare di una “bella esperienza”, ma nel senso in cui si parla di una “bella mangiata”, di una bella nuotata, di una bella corsa in motocicletta o di un amplesso soddisfacente.

Vedi anche:

Marcel Duchamp, *Sculpture morte*, 1959

Otto Müller, *Ragazze*

Claes Oldenburg, *Giant Hamburger*, 1962

Wassily Kandisky, *Punto, linea, superficie*, 1926

Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970

Tim Armstrong, 1992

3. La Bellezza di consumo

Il nostro visitatore del futuro non potrà comunque evitare di fare un'altra curiosa scoperta. Coloro che visitano una mostra d'arte d'avanguardia, che comperano una scultura “incomprensibile”, o che partecipano a uno *happening*, sono vestiti e truccati secondo i canoni della moda, portano jeans o vestiti firmati, si pettinano o si truccano secondo il

modello di Bellezza proposto dalle riviste patinate, dal cinema, dalla televisione, e cioè dai mass media. Essi seguono gli ideali di Bellezza proposti dal mondo del consumo commerciale, quello contro cui si è battuta per cinquanta e più anni l'arte delle avanguardie.

Come interpretare questa contraddizione? Senza cercare di spiegarla: essa è la contraddizione tipica del XX secolo.

A questo punto il visitatore del futuro dovrà cercare di chiedersi quale è stato il modello di Bellezza proposto dai mass media, e scoprirà che il secolo è attraversato da una doppia cesura.

La prima è tra modello e modello nel corso dello stesso decennio. Tanto per fare qualche esempio, il cinema propone negli stessi anni il modello della donna fatale impersonato da Greta Garbo o da Rita Hayworth, e quello della "ragazza della porta accanto", impersonato da Claudette Colbert o da Doris Day. Consegna come eroe del West il massiccio e virilissimo John Wayne e il mansueto e vagamente femminile Dustin Hoffman. Sono contemporanei Gary Cooper e Fred Astaire, e l'esile Fred danza con il tarchiato Gene Kelly. La moda offre abiti femminili sontuosi come quelli che vediamo sfilare in *Roberta*, e nel contempo i modelli androgini di Coco Chanel.

I mass media sono totalmente democratici, offrono il modello di Bellezza per chi è già fornito di grazia aristocratica dalla natura, e per la proletaria dalle forme opulente; l'agile Delia Scala costituisce modello per chi non può adeguarsi alla "maggiorata fisica" Anita Ekberg, per chi non ha la Bellezza maschia e raffinata di Richard Gere, c'è il fascino esile di Al Pacino e la simpatia proletaria di Robert De Niro. E infine, per chi non può arrivare a possedere la Bellezza di una Maserati, c'è la conveniente Bellezza della Mini Morris.

La seconda cesura spacca in due il secolo.

Tutto sommato gli ideali di Bellezza a cui si rifanno i mass media dei primi sessant'anni del Novecento, si richiamano alle proposte delle arti "maggiori". Signore dello schermo come Francesca Bertini o Rina de Liguori sono parenti prossime delle donne languenti di

D'Annunzio, le donne che appaiono nelle pubblicità degli anni Venti o Trenta richiamano la Bellezza filiforme del floreale, del Liberty o dell'Art Déco. La pubblicità di vari prodotti risente dell'ispirazione futurista, cubista e poi surrealista. Ispirati dall'Art Nouveau sono i fumetti di Little Nemo, l'urbanistica d'altri mondi che appare in Flash Gordon ricorda le utopie di architetti modernisti come

Sant'Elia, e addirittura anticipa le forme dei missili a venire. I fumetti di Dick Tracy esprimono una lenta assuefazione alla stessa pittura d'avanguardia. E in fondo, basta seguire Topolino e Minnie, dagli anni Trenta agli anni Cinquanta, per vedere come il disegno si adegui allo sviluppo della sensibilità estetica dominante.

Ma quando da un lato la Pop Art s'impadronisce, a livello di arte sperimentale e di provocazione, delle immagini del mondo del commercio, dell'industria e dei mass media, e dall'altro lato i Beatles rivisitano con grande sapienza anche forme musicali che provengono

dalla tradizione, lo spazio tra arte di provocazione e arte di consumo si assottiglia. Non solo, ma se sembra che esistano ancora due livelli tra arte "colta" e arte "popolare", l'arte colta, in quel clima che è definito post-moderno, offre contemporaneamente nuove sperimentazioni al di là del figurativo e ritorni al figurativo, a rivisitazioni della tradizione.

Dal canto proprio i mass media non presentano più alcun modello unificato, alcun ideale unico di Bellezza. Possono recuperare, anche in una pubblicità destinata a durare una sola settimana, tutte le esperienze dell'avanguardia, e al tempo stesso offrire modelli anni Venti, anni Trenta, anni Quaranta, anni Cinquanta, persino nella riscoperta di forme desuete delle automobili di metà secolo.

I mass media ripropongono un'iconografia ottocentesca, il realismo fiabesco, l'opulenza giunonica di Mae West e la grazia anoressica delle ultime indossatrici, la Bellezza nera di Naomi Campbell e quella nordica di Claudia Schiffer, la grazia del tip tap tradizionale di *A Chorus Line* e le architetture futuristiche e agghiaccianti di *Blade Runner*, la donna fatale di tante trasmissioni televisive o di tanta pubblicità e la ragazza acqua e sapone alla Julia Roberts o alla Cameron Diaz, Rambo e Platinette, George Clooney dai capelli corti

e i neo-cyborg che metallizzano il volto e trasformano i capelli in una foresta di cuspidi colorate, o si radono a zero.

Il nostro esploratore del futuro non potrà più individuare l'ideale estetico diffuso dai mass media del XX secolo e oltre. Dovrà arrendersi di fronte all'orgia della tolleranza, al sincretismo totale, all'assoluto e inarrestabile politeismo della Bellezza.

Vedi anche:

Twiggy con il boyfriend/Manager Justin de Villeneuve, 1967

Rita Hayworth, 1949 ca

Grace Kelly, 1955 ca.

Felix Tournachon Nadar, *Sarah Bernhardt*, 1860-1865

Claes Oldenburg, *Giant Hamburger*, 1962

Scena da Blade Runner, 1982

Lym Goldsmith, *Dennis Rodmann fra le palme*, 1998 ca