



LAUREA HONORIS CAUSA
IN ARCHITETTURA A
UMBERTO ECO
Lectio Magistralis

REGGIO CALABRIA
9/10 MAGGIO 2005
CITTADELLA UNIVERSITARIA

SULLA BELLEZZA

Cinquanta anni fa mi laureavo in estetica con una tesi intitolata al problema del bello, anche se limitato alle poche pagine di Tommaso d'Aquino. Nel 1962 avevo iniziato il progetto di un libro illustrato, dedicato alla storia della bellezza, progetto che poi per banali ragioni economiche la casa editrice aveva abbandonato, anche se era già stato fatto un quarto o almeno un quinto del lavoro; ma l'ho ripreso qualche anno fa per un CD Rom, e poi per un volume, per la semplice ragione che non mi piace lasciare le cose a metà. Considerando pertanto l'arco di quasi sessant'anni nel corso dei quali mi sono trovato più volte a riflettere sul concetto di bellezza, mi sono accorto che potrei benissimo, oggi come allora, ripetere in proposito quanto rispondeva Agostino alla domanda su cosa fosse il tempo: "Se nessuno me lo chiede, lo so; se voglio spiegarlo a chi me lo chiede, non lo so."

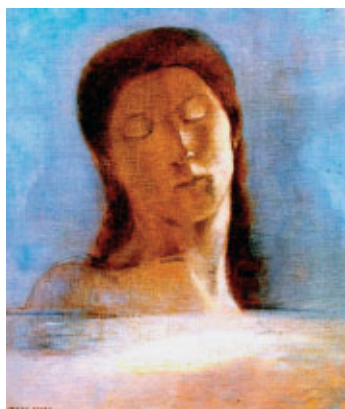
Mi sono consolato circa le mie incertezze sulla definizione della bellezza quando nel 1973 ho letto la definizione che dell'arte dava Dino Formaggio nel volumetto della Enciclopedia filosofica Isedi che aveva appunto dedicato al concetto di arte: "L'arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte". Per cui direi: "il bello è tutto ciò che gli uomini hanno chiamato bello"

Approccio relativistico, certo: ciò che è ritenuto bello dipende dall'epoca e dalle culture. Né si tratta di eresia moderna. C'è un passo celebre di Senofane di Colofone, 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." (Clemente, *Stromata*, v, 110). *Le crapaud est beau pour sa crapaude*

La Bellezza non è mai stato qualcosa di assoluto e immutabile ma ha assunto



1



2

volti diversi a seconda del 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...

Basti prima citare questo brano di Guinizelli che recito mostrandovi nel contempo una scultura gotica più o meno coeva, la bellissima Ute di Naumburg (fig. 1).

Veduto ho la lucente stella diana
che appare anzi che il giorno renda albore

.....

Viso di neve colorato in grana,
occhi lucenti, gai e pien d'amore;
non credo che nel mondo sia cristiana
si piena di beltate e di valore.

e poi passare questa immagine ottocentesca di Redon (fig. 2) citando un brano di Barbey d'Aurevilly: “Ma sì, sì, mia Léa, tu sei bella, tu sei la più bella delle creature io non ti cederei, te, i tuoi occhi battuti, il tuo pallore, il tuo corpo malato, io non li cederei per la bellezza degli angeli del cielo!” (Jules Barbey d'Aurevilly, *Léa*)

Potete trovare un rapporto tra queste due idee della bellezza?

Visto che sinora abbiamo mostrato modelli di bellezza fisica, e femminile per giunta, continuiamo per un istante ancora con questo pessimo andazzo – perché vedremo in seguito che di molti altri tipi di bellezza dovremo occuparci. Ciascuno dei signori presenti si domandi quale di questi volti rappresenta il proprio ideale di bellezza – visto che per molti pare averlo rappresentato in epoche diverse (fig. 3, 4, 5).

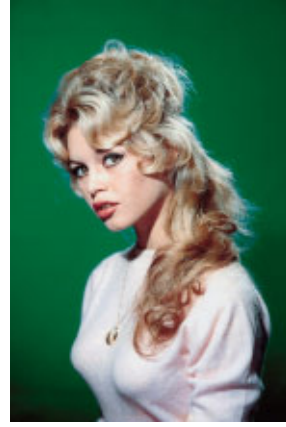
Immagino che i maschi eterosessuali presenti non sarebbero disposti ad avere una storia sentimentale con tutte queste donne indistintamente. E ad aver tempo



3



4



5

l'esperimento varrebbe anche per le signore di fronte a una rassegna di bellezze maschili. Direi che magari più del 50% delle signore sceglierebbe questo modello di fascino maschile (fig. 6) ma che, almeno alla luce dei più recenti risultati elettorali, il 45% rimarrebbe legato a quest'altro ideale (fig. 7).

Un altro problema è di non cedere al nostro gusto contemporaneo. Per qualche nostro giovane con l'orecchino e magari lo spillo al naso questa bellezza botticelliana (fig. 8) potrebbe apparire affascinante perché deliziosamente e perversamente inebriata di cannabis indiana, ma certamente non era così per i contemporanei, che caso mai ammiravano il volto della Primavera per altre ragioni.

E d'altra parte, che cosa intendiamo quando parliamo di bellezza? Noi contemporanei, o almeno noi italiani influenzati dall'estetica idealistica, identifichiamo quasi sempre la bellezza con la bellezza artistica. Ma per secoli si è parlato di bello soprattutto per la bellezza della natura, degli oggetti, dei corpi umani, o di Dio. L'arte era *recta ratio factibilium*, un modo di fare bene le cose, ma si chiamava *techne* o *ars* sia quella del pittore che quella del costruttore di barche o addirittura del barbiere (tanto è vero che solo molto tardi si è iniziato a parlare di Arti Belle o Beaux Arts).



6



7



8



9

Eppure, sull'ideale di bellezza di una data epoca storica noi oggi abbiamo solo tre tipi di testimonianza, e tutte ci vengono da fonti 'colte'. Un visitatore alieno che scendesse oggi o tra mille anni sulla terra potrebbe inferire che tipo di bellezza, dei corpi umani, degli abiti, degli oggetti, prediligessero gli umili e gli incolti del nostro tempo, deducendolo da film, giornali illustrati, programmi televisivi. Ma noi, rispetto i secoli passati, ci troviamo nelle condizioni di un viaggiatore venuto dallo spazio che, per dire quale fosse il nostro ideale di bellezza femminile, disponesse solo della testimonianza di Picasso (fig. 9).

Noi abbiamo a disposizione anche dei testi verbali. Ma anche qui, cosa ci dicono le parole? Quando nella *Recherche* Proust ci descrive la pittura di Elstir noi – se leggiamo bene – pensiamo agli impressionisti, ma i biografi riferiscono che, in un questionario a cui ha risposto a tredici anni, diceva che il suo pittore favorito era Meissonnier e che neppure più tardi ha cessato di ammirarlo. E dunque egli narrava del concetto di bellezza artistica di un inesistente Elstir, ma quello a cui egli stava pensando era forse diverso da quello che le sue parole suggeriscono a noi.

Questo incidente ci suggerisce peraltro un criterio che (a voler fare della semiotica per addetti ai lavori – ciò che oggi vorrei risparmiare al colto e all'inclita – si potrebbe chiamare peirceanamente criterio d'interpretanza): il senso di un segno viene sempre chiarito da un altro segno che in qualche modo lo interpreta. Ed ecco che noi possiamo comparare dei testi che parlano del bello con delle immagini coeve che presumibilmente volevano rappresentare cose belle: questo potrebbe chiarirci le idee sugli ideali estetici di un certo periodo.

Talora però la comparazione può essere brutalmente deludente. Prendiamo la descrizione di una bellezza travolgentemente seducente, come almeno ci dice il

narratore, la creola Cecily dai *Misteri di Parigi* di Eugene Sue: “La creola ha scoperto la sua folta e magnifica chioma nera che, divisa in mezzo alla fronte da una scriminatura e ricciuta di natura, non scendeva oltre il collare di venere che univa il collo alle spalle... I lineamenti del volto di Cecily sono di quelli che si imprime nella memoria per sempre. Una fronte ardita... domina nel suo viso dall’ovale perfetto; la carnagione ha la bianchezza opaca, la freschezza vellutata di un petalo di camelia appena illuminato da un raggio di sole; Il naso diritto e sottile finisce con due narici mobilissime che si dilatano alla minima emozione, la bocca, insolente e sensuale, è di un rosso acceso...”

Come ci rappresenteremmo oggi questa splendida Cecily, dovendo tradurre le parole in immagini? Col volto di una Josephine Baker, di una Brigitte Bardot, di una Naomi Campbell o, pensando all’epoca in cui il testo è stato scritto, metà ottocento, con quello di una donna di Hayez? Ebbene, l’illustratore originale del romanzo (e con lui probabilmente i suoi lettori) vedevano (fig. 10) Cecily così... Dobbiamo rassegnarci e fantasmare su *questa* Cecily. Almeno per capire su quale ideale di bellezza, secondo Sue e i suoi lettori, il notaio Ferrand si consumava di satiriasi.

La comparazione tra testi verbali e immagini è sovente produttiva perché ci permette di capire come lo stesso termine linguistico, nel passaggio da un secolo all’altro, e talora da un decennio all’altro, possa corrispondere a diversi ideali visivi o musicali. Facciamo un esempio classico, quello della proporzione. Sin dall’antichità si è identificata la Bellezza con la proporzione. Pitagora è stato il primo a sostenere che il principio di tutte le cose è il numero. 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 e musicali, che sono



10

insieme condizione di esistenza e di Bellezza. Questa idea della proporzione 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 erano proporzionali al peso dei martelli. 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. Platone nel *Timeo* descriverà il mondo come composto di corpi geometrici regolari.

Tra Umanesimo e Rinascimento 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.

La divina proporzione di cui parla Pacioli è la sezione aurea, quel rapporto che si realizza per esempio tra questi due rettangoli, dove il più piccolo sta al più grande come il più grande alla somma dei due. Per esempio il rapporto si instaura mirabilmente nella Flagellazione di Piero della Francesca.

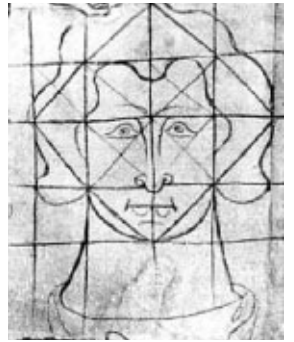
Ma in quel giro di 10 secoli che va da Boezio a Pacioli coloro che usavano il termine proporzione intendevano tutti la stessa cosa? Niente affatto. Nei manoscritti dei primi secoli medievali che commentavano Boezio si giudicavano proporzionatissime e queste immagini e queste messe in pagina (fig. 11), che non si attenevano affatto alla proporzione aurea.

Nel XIII secolo Villard d'Honnecourt, che certamente sapeva disegnare molto bene, forniva regole molto intuitive e quantitative per la proporzione (fig. 12). Nulla a che vedere con le regole, matematicamente più avvedute, che già ispiravano il canone di Policleto e che ispireranno per esempio Dürer (fig. 13).

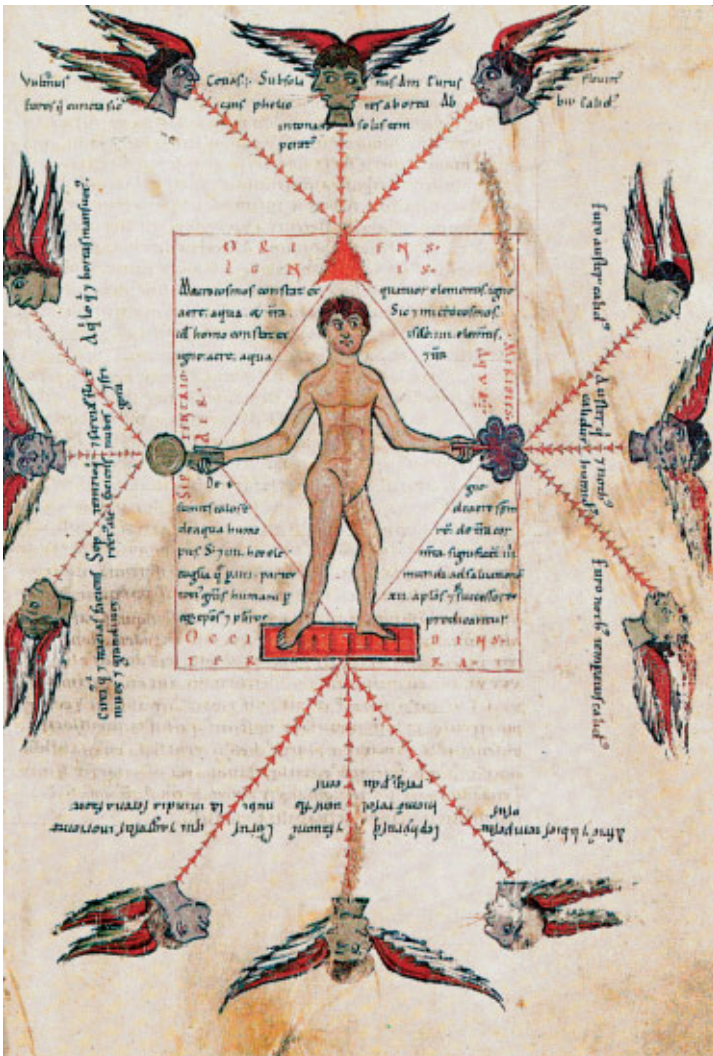


Trovate qualcosa di conciliabile tra queste diverse rappresentazioni delle proporzioni del corpo umano (fig. 14, 15, 16)?

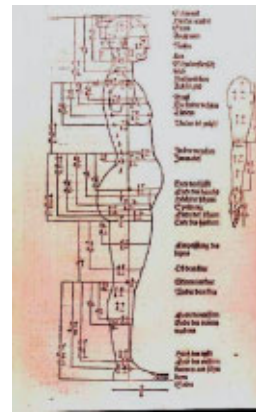
D'altra parte quando nel XIII Tommaso parla di *proportio* come uno dei tre criteri della bellezza, non intende più soltanto dei rapporti matematici. Per lui la proporzione non è soltanto una giusta disposizione della materia, bensì un perfetto adattamento della materia alla forma, nel senso che è proporzionato un corpo



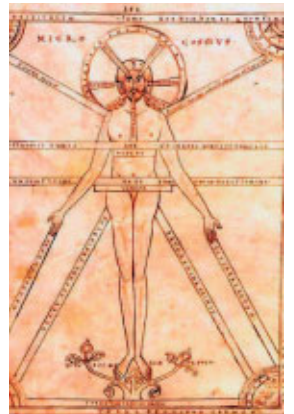
12



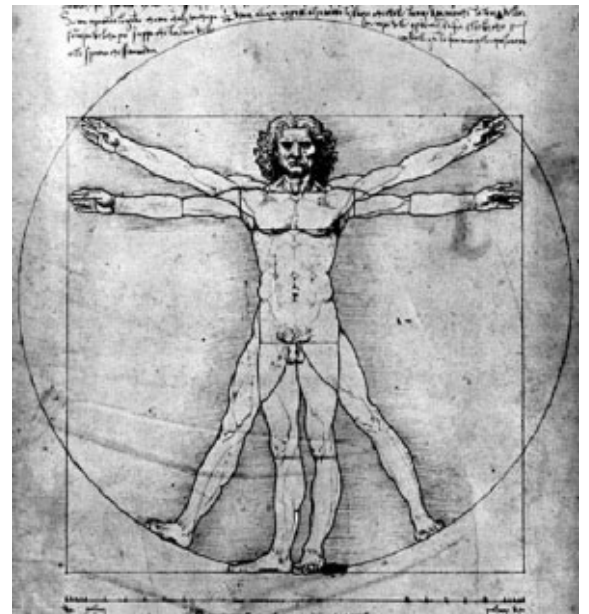
14



13



15



16

umano che adegua le condizioni ideali dell'umanità. E' anche 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. E' adeguazione allo scopo cui è destinata la cosa, per cui Tommaso definisce brutta una sega fatta di cristallo perché, malgrado la Bellezza superficiale della materia, è inadatta alla propria funzione. E' 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.

E quindi molta arte contemporanea di Tommaso ci spiega solo in parte ciò che egli intendeva per proporzione, perché a rendere difficile il nostro esercizio di interpretazione esistono anche quelle che potremmo definire disparità di sviluppo tra arte e filosofia, o tra vari aspetti dell'arte di uno stesso periodo. 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. Ma 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 in queste tre Veneri (fig. 17, 18, 19)?

Gli stessi problemi si pongono per la luminosità, ovvero la *claritas*, altro attributo tradizionale della Bellezza. Una delle origini della estetica della *claritas* era certamente dovuta al fatto che in numerose civiltà si era identificato Dio con la luce, spesso col sole. Attraverso il neoplatonismo queste immagini si immettevano nella tradizione cristiana attraverso l'opera dello Pseudo-Dionigi Areopagita.



17



18



19

Egli aveva rappresentato, 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.

Ma anche qui che cosa intendeva il medioevo per bellezza della luce e del colore? Una cosa di certo sappiamo. Anche se parliamo sempre di Evi Bui, e oscuri dovevano essere le sale e i corridoi dei castelli e dei monasteri e le capanne dei contadini, l'uomo medievale si vedeva invece (o almeno si rappresentava, quando faceva poesia o dipingeva) in un ambiente luminosissimo.

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 farsi determinare da una luce che li avvolga in chiaroscuri o faccia stilare il colore oltre i limiti della figura. Se osserviamo la pittura barocca (fig. 20), per esempio, gli oggetti sono colpiti dalla luce, e nel gioco dei volumi si disegnano zone chiare e zone scure. Nelle miniature medievali (fig. 21), invece, la luce sembra irradiarsi dagli oggetti. Essi, in quanto belli, sono luminosi in sè.

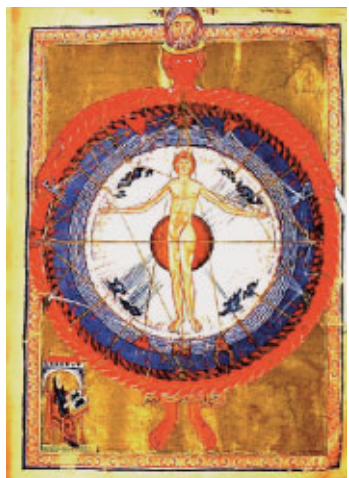
Il Medioevo era innamorato della luce ed è in quel periodo che si è elaborata la tecnica figurativa che maggiormente sfrutta la vivacità del colore semplice unito alla vivacità della luce che lo compenetra, la vetrata della cattedrale gotica.



20



21



22

La chiesa gotica è costruita in funzione di un irrompere della luce attraverso un traforo di strutture.

Immagini rutilanti di luce sono evocate nei testi mistici di Hildegarde di Bingen, e mirabilmente interpretati dalle miniature (fig. 22) che li accompagnano:

“Vidi una fulgidissima luce ed in essa una forma d’uomo color di zaffiro che avvampava tutto di un fuoco rutilante soavissimo, e quella luce splendida si diffuse per l’intero fuoco rutilante, e questo fuoco rutilante per quella luce splendente, e quella luce fulgidissima e quel fuoco rutilante per l’intera forma dell’uomo, producendo un solo lume di un’unica virtù e potenza.”

Per non dire delle visioni di luce che sfolgorano nel Paradiso dantesco e che curiosamente sono state rese nel loro massimo splendore da un artista ottocentesco come Doré (fig. 23). Eppure credo che Doré leggesse Dante come se avesse scritto uno o due secoli prima o come se pensasse a molti testi neoplatonici che certamente lo avevano ispirato. Perché le miniature della sua epoca (fig. 24) sono, per così dire, molto più contenute, non ci mostrano esplosioni luminose, un gioco di riflettori da palcoscenico ma piuttosto colori chiari che sembrano appartenere ai corpi stessi.

E’ che Dante si muoveva nel solco di una tradizione teologica che celebrava la luce come fenomeno mistico e cosmologico, ma scriveva dopo Tommaso d’Aquino, e tra XII e XIII secolo c’erano stati profondi cambiamenti circa il modo di intendere la claritas. Si veda nel XII secolo la cosmologia della luce proposta da Roberto Grossatesta, che elabora un’immagine dell’universo formato da un unico flusso di energia luminosa, fonte insieme di bellezza e di essere, facendoci pensare a una sorta di big bang. Dalla luce unica derivano per rarefazioni e condensa-

zioni 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.

Adesso passiamo a una diversa visione della gloria paradisiaca. Questo è Giotto (fig. 25). Non c'è più una luce donata, per così dire, dall'alto. La luminosità è quella propria dei corpi, carnalmente ben costruiti, vorrei dire sani. E' accaduto che nel frattempo aveva parlato Tommaso d'Aquino per cui la *claritas* non viene per esplosione cosmica dall'alto, come quella di Grossatesta, viene dal basso, o dall'interno dell'oggetto, come automanifestazione della forma che lo organizza. Già il maestro di Tommaso, Alberto Magno aveva detto che la bellezza è il risplendere della forma sulle parti proporzionate della materia, e la forma di cui parlava non era un'idea platonica, ma ciò che conduceva *dal di dentro* la materia a divenire organismo concreto. Siamo passati da un quadro neoplatonico a un quadro aristotelico. Anche la *claritas* dei corpi beati consiste nella luminosità stessa dell'anima glorificata che risplende sul loro aspetto corporale e per questo in Giotto vediamo una luce che promana dalla sostanza umana dei personaggi, rappresentata attraverso una corporeità ben più solida e meno astratta.

Per secoli si parla dunque sempre di luce e di *claritas*, ma la visione del mondo, e della bellezza, a cui questi termini rinviano, non è mai la stessa.

Il gioco di contrapposizione tra testi e immagini ci permette anche di rispondere a quesiti abbastanza complessi. Affrontiamo la *vexata quaestio* di una estetica del brutto, o – per muoverci in una sola epoca storica – della bellezza dei mostri nel Medioevo.



23



24



25

Oltre alla proporzione e alla luminosità il Medioevo vedeva, come terza caratteristica del bello, l'integrità: Un essere, per essere giudicato bello, doveva avere tutto ciò che conveniva a un individuo della sua specie. Pertanto non era bello un corpo mutilato e (i medievali non erano politicamente corretti) non era bello un nano. Eppure il Medioevo era affascinato dai mostri.

In prima istanza si ammetteva il principio che, seppure esistono esseri e cose brutte, l'arte ha il potere di rappresentarle in modo bello. Pensiamo che questo sia un criterio moderno, ma diceva san Bonaventura che "l'immagine del diavolo è bella quando rappresenta bene la turpitudine del diavolo."

Sin dall'età ellenistica si erano poi intensificati i contatti con terre lontane e si erano diffuse descrizioni talora apertamente leggendarie, talora con pretese di rigore scientifico, di territori ed esseri ignoti, dalla *Storia Naturale* di Plinio il Vecchio al *Romanzo di Alessandro* e ai bestiari (a cominciare dal famoso *Fisiologo*, scritto tra il II e il V secolo dopo Cristo). E l'esotico assumeva sempre la forma del mostruoso. Il Medioevo era affascinato dalle descrizioni dei Blemmi senza testa e con la bocca sul ventre, degli sciapodi dall'unico piede che usavano anche per ripararsi dal sole, dei monocoli, dei cinocefali dalla testa canina, dagli unicorni, da ogni sorta di drago, e di mostri non solo ornavano addirittura i capitelli delle chiese (fig. 26), ma riempivano i margini di manoscritti (fig. 27), anche di carattere devozionale, che parlavano di tutt'altro, e i mostri vengono persino salvati dal diluvio e ricordati nelle varie rappresentazioni dell' Arca di Noè (fig. 28).

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, per cui ogni essere mondano, animale, pianta o pietra che sia, ha una significazione morale (ci ammaestra su



26



27



28

virtù e vizi), o allegorica, e cioè attraverso la sua forma o i suoi comportamenti simboleggia realtà soprannaturali. Per questo nei bestiari “moralizzati”, per esempio, dell’unicorno si dirà che per catturarlo bisogna porre nel bosco una vergine; l’animale è attratto dal profumo della verginità e va a porre il capo in grembo alla fanciulla, per cui i cacciatori potranno poi catturarlo. In tal senso l’unicorno simboleggia il Salvatore che ha preso dimora nel ventre di una vergine immacolata.

Pertanto da Agostino in avanti mistici, teologi e filosofi diranno che anche i mostri in qualche modo appartengono anch’essi all’ordine provvidenziale della natura e, nel gran concerto sinfonico dell’armonia cosmica, contribuiscono, sia pure per contrasto (come fanno le ombre e i chiaroscuri in un quadro) alla Bellezza dell’insieme. È l’ordine nel suo insieme che è bello, e da questo punto di vista viene redenta anche la mostruosità che contribuisce all’equilibrio di quell’ordine.

Ma il fedele che entrando nell’abbazia o nella cattedrale cittadina vedeva queste rappresentazioni tra il ridicolo, il teratologico e l’inquietante (fig. 29), pensava davvero all’ordine cosmico? Per l’uomo comune questi mostri (indipendentemente dalle riflessioni teologiche) erano piacevoli da guardare, facevano ribrezzo, incutevano timore, o provocavano un senso ambiguo di spaesamento?

La risposta ce la dà indirettamente san Bernardo. Mistico e rigorista se mai ve ne furono (nemico dell’amore dimostrato dai suoi rivali di Cluny per l’ornamento sontuoso delle chiese) Bernardo si scatena contro i troppi mostri che appaiono sui capitelli delle abbazie e nei chiostri. Le sue parole condannano ma la sua descrizione del male è affascinata – come se anch’egli non riuscisse a sottrarsi alla seduzione di quei *portenta*. Egli descrive ciò che condanna con un’attrazione quasi sensuale, con l’ipocrisia di un moralista che, per mettere in guardia contro lo strip tease, descriva con dovizia di particolari le mosse della danzatrice:

Del resto, che cosa fa nei chiostri... quella ridicola mostruosità, quella specie di strana formosità deforme e deformità formosa? Che cosa vi stanno a fare le immonde scimmie? O i feroci leoni? O i mostruosi centauri (fig. 30)? O i semiuomini (fig. 31)? O le maculate tigri? O i soldati nella pugna? O i cacciatori con le tube (fig. 32)? Si possono vedere molti corpi sotto un'unica testa e viceversa molte teste sopra un unico corpo. Da una parte si scorge un quadrupede con coda di serpente, dall'altra un pesce con testa di quadrupede. Lì una bestia ha l'aspetto del cavallo e trascina posteriormente una mezza capra, qui un animale cornuto ha il posteriore di cavallo. Insomma appare dappertutto una così grande e così strana varietà di forme eterogenee, che si prova più gusto a leggere i marmi che i codici e a occupare l'intera giornata ammirando a una a una queste immagini che meditando la legge di Dio.

E così Bernardo, parlando irritato di una *mira sed perversa delectatio*, ci confessa che queste rappresentazioni mostruose erano piacevolissime a vedere, almeno quanto lo sono per noi le rappresentazioni di alieni simpatici nei film di fantascienza, e forse persino come per noi sono soddisfacenti le rappresentazioni dell'orrore in tutta la sua orripilante magnificenza – gusto che peraltro il tardo medioevo e i secoli rinascimentali manifesteranno per quello che è stato definito il demoniaco nell'arte.

Il fatto è che sotterraneamente, anche in epoche classiche o classicheggianti, non si credeva a fondo che criteri della bellezza fossero sempre e soltanto proporzione e luce. Ma il coraggio di confessarcelo l'avranno solo i teorici e gli artisti pre e protoromantici, i celebratori di quel fratello germano del Bello che è il Sublime. L'idea del Sublime si associa anzitutto a un'esperienza non legata all'arte bensì alla



29



30



31



32

natura, e in questa esperienza vengono privilegiati l'informe, il doloroso e il tremendo. 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 schietamente la natura e sono avvolte da una magnificenza che supera di gran lunga le ridicole contraffazioni dei giardini principeschi".

Nasce 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

Con un vero e proprio colpo di scena Burke (ne *l'Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee del Sublime e del Bello*, nel 1756) si oppone all'idea che la Bellezza consista nella proporzione: "Dicono, che il collo dovrebbe misurarsi colla polpa della gamba, dovrebbe parimenti avere doppia circonferenza del polso, ed infinite osservazioni di questa fatta s'incontrano negli scritti, e ragionar di molti. Ma qual relazione v'ha tra la polpa della gamba e il collo, o tra queste parti e il polso? Sì, queste proporzioni si trovano nei corpi avvenenti, ma certo si trovano altresì ne' brutti, come l'esperienza può tutti convincere... Assegnate a vostro piacere le proporzioni ad ogni parte del corpo umano, ed io sostengo che un pittore conservandole tutte scrupolosamente... vi farà un'orrida figura, mentre il medesimo pittore sarà capace di farvene una bellissima staccandosi da quelle proporzioni".

Felicamente sproporzionato, il Sublime prospera nelle tenebre, nella notte, nella tempesta, nell'oscurità, nel vuoto, nella solitudine e nel silenzio (fig. 33).

Se proprio vogliamo continuare a riflettere sulla relatività del concetto di bellezza non dimentichiamo che nello stesso secolo in cui nasce la nozione moderna



di Sublime si coltiva altrove un gusto neoclassico. Ma anche nel Medioevo il gusto per i mostri sui capitelli coesisteva con il gusto delle proporzioni architettoniche realizzate nelle navate, e Hyeronimus Bosch era contemporaneo di Antonello da Messina. Tuttavia se guardiamo indietro ai secoli precedenti, 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 (o il solito marziano che arrivi a visitarci tra duecent’anni) 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 è stata teatro di una lotta drammatica tra la Bellezza della provocazione o delle arti d’avanguardia e la Bellezza del consumo.

L’arte delle avanguardie non pone il problema della Bellezza, e viola tutti i canoni estetici sino ad allora 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 dell’allucinazione, la riscoperta della materia, la riproposta stralunata di oggetti d’uso in contesti improbabili. Anche l’arte astratta, che sembra rappresentare un ritorno “neopitagorico” all’estetica delle proporzioni e del numero si attuava contro l’idea che l’uomo comune aveva 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 lumi-

nosi o sonori) in cui pare che sotto il segno dell'arte si svolgano piuttosto cerimonie di sapore rituale, non dissimili dagli antichi riti misterici. 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" 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.

Il nostro visitatore del futuro non potrà inoltre 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 secondo i canoni della moda, portano jeans o vestiti firmati, si truccano secondo il modello di Bellezza proposto 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.

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 essi proponevano 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 Doris Day. Consegnavano come modello di fascino virile i massicci John Wayne e i mansueti e vagamente femminei Fred Astaire o Dustin Hoffman. Scoprirà che i mass media erano totalmente democratici; chi non poteva essere Anita Eckberg poteva esibire la grazia anorressica di Twiggy. Per chi non poteva arrivare a possedere la Bellezza di una Maserati, c'era la conveniente Bellezza della Mini Morris.

Quale, tra tutti questi, ed altri possibili, il visitatore del futuro riconoscerà come l'ideale di bellezza tipico del nostro tempo?

Egli dovrà arrendersi di fronte all'orgia della tolleranza, al sincretismo totale, all'assoluto e inarrestabile politeismo della Bellezza.

Ora vorrei però arrestare questa sorta di deriva relativistica che ci ha permesso di riflettere sulla variabilità e talora l'incomparabilità tra diversissime nozioni del Bello. Ma davvero non v'è nulla che in qualche modo, sia pure sottilissimo, accomuni le varie esperienze che si hanno della bellezza ovvero di quello che in un dato momento storico si considera bello?

Io credo che se si mette insieme una antologia dei vari testi che parlano del bello si coglie sempre almeno un elemento comune. "Bello" - insieme a "grazioso", oppure "sublime", "meraviglioso" appare come aggettivo usato sempre per indicare qualcosa che ci piace (diceva Tommaso che *pulchra dicuntur quae visa placent*) che forse desidereremmo possedere, ma che non cesserà di essere piacevole anche se non è nostro. Naturalmente nel linguaggio comune si definisce bello o meraviglioso anche qualcosa che consideriamo buono, per cui si parla di un bella esperienza erotica o di una bella corsa nei boschi. Tuttavia, nel corso dei secoli, si è tracciata una distinzione tra ciò che è bello e ciò che è buono. Se ciò che considero buono (un cibo, una bella casa, il riconoscimento e l'ammirazione dei miei simili) non mi appartiene, io mi sento come impoverito. Invece per quel che concerne la bellezza, pare che la gioia per le cose belle sia decisamente separata dal loro possesso. Io trovo bella la Cappella Sistina anche se non ne sono il proprietario, e trovo bella, nella vetrina di un pasticciere, l'architettura di una torta nuziale alla panna, anche se il mio dietetista me la vieta.

L'esperienza del bello presenta sempre un elemento di dinteresse. Io posso giudicare che un essere umano (donna o uomo) sia bellissimo, anche se so benis-

simo che non potrò mai avere rapporti con lei o con lui. Se desidero invece un essere umano (che oltretutto potrebbe essere anche brutto) e non posso avere rapporti con lui o con lei, soffro.

Naturalmente questo vale per la tradizione occidentale. Noi troviamo belli i bisonti di Altamira ma non sappiamo per quali ragioni, probabilmente magico-propiziatorie, erano stati graffiti, se la gente andava ad ammirarli o li lasciava rispettosamente nel buio della caverna, se chi li aveva graffiti, dopo, si compiaceva per il fatto di averli disegnati così bene. E lo stesso ci accade con molti oggetti che consideriamo opere d'arte di società primitive. Non abbiamo documenti sufficienti per paragonare un oggetto a un testo, che di solito non esiste o non è comprensibile, e per sapere se una maschera rituale – che aveva affascinato i pittori e gli scultori delle avanguardie europee – era stata costruita per piacere, come i mostri dei capitelli medievali, o per fare paura. Noi sappiamo solo che a Bernardo i mostri non facevano paura, che li trovava affascinanti e proprio per questo li condannava. Per il resto, anche senza avventurarci nelle società senza storia o senza scrittura, ancora oggi gli specialisti dibattono se il termine indiano *rasa* è traducibile col nostro termine e concetto di *gusto*, o se rinvia (invece o anche) a qualcosa d'altro che a noi sfugge.

In un museo etnografico di Bamako, nel Mali, ho visto dei manichini femminili, molto ben fatti, in stile occidentale, che indossavano bellissimi costumi tradizionali. Ma una delle donne era agile e flessuosa, e l'altra era incredibilmente grassa. La nostra guida maliana, professore dell'università locale ma che aveva studiato in Francia, ci ha strizzato l'occhio e ci ha detto che il manichino magro era stato messo per i turisti occidentali. Per loro (o almeno per i loro padri rimasti indenni dalle seduzioni dell'occidente) la donna bella era l'altra. La nostra guida

era capace di muoversi con coscienza critica tra due concezioni del bello. Ma ancora mi chiedo se il nostro collega africano, dopo avere studiato a Parigi e aver visto i nostri film e la nostra televisione, giudicasse ancora bella la donna grassa ma desiderabile sessualmente la magra, o viceversa.

Tuttavia anche lui sarebbe stato capace di dire che cosa poteva desiderare di possedere e che cosa era disposto ad ammirare disinteressatamente.

Vorrei concludere ricordando che forse la maggiore affermazione del disinteresse estetico è stata fatta proprio nel periodo in cui, con l'esperienza del sublime, pareva si celebrasse il nostro coinvolgimento negli scatenamenti dell'orrore o della maestà degli eventi naturali. Anche il terrore può essere dilettevole solo quando non c'incalza troppo da vicino. Anche per il Sublime belle sono quelle cose che *placent* ma solo se *visa*, viste e non subite. Non intendo appesantire i minuti conclusivi di questa mia conversazione con una rivisitazione della terza critica kantiana, e ancora una volta, non tanto per interpretare comparando, ma per tradurre immediatamente i concetti in immagini, mi rifarò alle testimonianze delle arti visive. Il pittore che ha maggiormente celebrato l'esperienza del Sublime è stato certamente Friedrich e quando Friedrich rappresenta il Sublime quasi sempre, di fronte allo spettacolo naturale, mette in scena esseri umani che godono Sublime (fig. 34).

L'essere umano è di spalle e, per una sorta di messa in scena teatrale, se il sublime è la scena (fig. 35), esso sta sul boccascena, dentro allo spettacolo – per noi che siamo in sala – ma rappresentando la parte di chi sta fuori dello spettacolo, in modo che noi siamo obbligati a separarci dallo spettacolo guardandolo attraverso di lui, mettendoci al suo posto, vedendo quello che lui vede, sentendoci sì come lui un elemento trascurabile nel grande spettacolo della natura, ma in grado di sfuggire al potere naturale che potrebbe sovrastarci e distruggerci.



34

Ecco, credo che nel corso dei secoli l'esperienza del bello sia sempre stata quella che si prova stando così, come di spalle, di fronte a qualcosa di cui non facciamo e non vogliamo a ogni costo far parte... In questa distanza sta l'esile filo che separa l'esperienza della bellezza da altre forme di passione.



35

