



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DI BARI
ALDO MORO

Dispense sintetiche corso di *Estetica* prof. Giacomo Fronzi

a.a. 2023/2024

Le presenti dispense, riconducibili ai testi di seguito indicati, costituiscono la sintesi dei principali contenuti proposti durante il corso. Vanno, dunque, intese soltanto come punto di partenza per successivi necessari approfondimenti.

Riferimenti bibliografici essenziali:

- D'Angelo P., *Estetica*, Laterza 2011
- D'Angelo P., Franzini E., Scaramuzza G., *Estetica*, Raffaello Cortina 2002
- Desideri F., *All'origine dell'estetico. Dalle emozioni al giudizio*, Carocci 2018
- Desideri F., Cantelli C., *Storia dell'estetica occidentale*, Carocci 2021
- Franzini, E., *L'estetica del Settecento* (1995), Laterza 2002
- Esposito C., Porro P., *I mondi della filosofia*, Laterza 2017
- Lombardo G., *L'estetica antica*, Laterza 2002
- Matteucci G., *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci 2019
- Tatarkiewicz W., *Storia di sei idee*, Aesthetica Edizioni 2004
- Vercellone F., Bertinetto A., Garelli G., *Storia dell'estetica moderna e contemporanea*, il Mulino 2003

«La bellezza può consolare o turbare; può essere sacra o profana; può essere divertente, stimolante, ispiratrice, raggelante. Può influenzarci in infiniti modi, ma mai viene considerata con indifferenza: la bellezza esige di essere notata; parla direttamente a noi come la voce di un amico intimo. Se ci sono persone indifferenti nei suoi confronti, è perché non la percepiscono» (R. Scruton, *La bellezza. Ragione ed esperienza estetica*)

Ma qual è il **rapporto tra bellezza e vita quotidiana**? Qual è il **ruolo e il peso della bellezza nella nostra esistenza**? È cambiato con il **tempo**

Storia della bellezza, dalle avanguardie artistiche d'inizio Novecento in poi: cronaca della sua **graduale separazione dall'arte**.

Nuova unione: con il mondo della vita.

E, dunque, **dov'è finita la bellezza**? La sua espulsione dall'orizzonte dell'arte ha rappresentato il segnale di un passaggio decisivo, alla fine del quale la bellezza ha travalicato i confini tradizionali e informato di sé **l'esistenza e la realtà**, innescando un processo di *estetizzazione diffusa*.

Vaporizzazione dell'arte: l'arte si è trasformata in un gas, in un profumo del quale ogni luogo è intriso, «si è volatilizzata in *etere estetico*, l'etere – scrive Yves Michaud – che dai fisici e dai filosofi dopo Newton è stato concepito come quella sostanza sottile di cui sono imbevuti i corpi».

Estetizzazione della vita: ogni dimensione dell'esistenza, da quella corporea a quella domestica, da quella privata a quella politica, viene guardata e vissuta dal punto di vista estetico. Processo orientato verso l'**esaltazione generalizzata e indiscriminata della bellezza su tutto il resto**.

Nella società contemporanea, ha scritto Yves Michaud, «*se una cosa non è bella, bisogna cercare di renderla tale. La bellezza regna. È diventata un imperativo: o sei bello oppure, almeno, risparmiaci la tua bruttezza*» (Y. MICHAUD, *L'arte allo stato gassoso. Un saggio sull'epoca del trionfo dell'estetica* (2003), trad. it. di L. Schettino, Roma, Edizioni Idea 2007, p. 9).

«*È tempo di riconoscere che – scrive ancora Michaud – viviamo in un mondo dell'esperienza estetica e dell'arte, in cui l'esperienza estetica tende a dar colore alla totalità delle esperienze, dove la vita stessa deve adeguarsi alla bellezza [...]*» (ivi, p. 16).

Estetizzazione diffusa e capitalismo artistico

Nell'epoca contemporanea “tutto è estetico”.

Questa pervasività estrema del processo di estetizzazione è il risultato finale di un percorso che nella storia dell'umanità, secondo Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, si è articolato in quattro grandi ere, l'ultima delle quali è caratterizzata dal «capitalismo artistico» (o «creativo transestetico»)

L'estetizzazione del mondo. Vivere nell'era del capitalismo artistico

Nella **prima** («artizzazione rituale»): «*riflettendo l'organizzazione del cosmo, illustrando miti, dando espressione alla tribù, al clan, al sesso, ritmando i momenti importanti della vita sociale, maschere, pettinature, pitture del viso e del corpo, sculture e danze hanno innanzitutto una funzione e un valore rituale e religioso*» (p. 24)

Nella **seconda** («estetizzazione aristocratica»), che si estende dalla fine del Medioevo al XVIII secolo, emergono le **prime forme di «modernità estetica»**.

La terza età («estetizzazione moderna del mondo»): **l'arte rivendica la propria sovranità e la propria autonomia rispetto al mondo del denaro.** Allo stesso tempo, si costituisce un'«**arte commerciale**» che, invece, è orientata verso la ricerca del profitto e del successo immediato.

Quarta: «capitalismo artistico» o «creativo transestetico»

«Il regime iperindividualista di consumo non ha tanto a che vedere con lo status sociale, ma è esperienziale, edonista, emozionale, in una parola estetico: l'importante è soprattutto provare qualcosa, vivere momenti di piacere, di scoperta o di evasione, e non invece conformarsi a dei codici di rappresentazione sociale» (p. 34).

L'estetica, se la vogliamo intendere come una trattazione specifica dei problemi del bello (sia naturale sia artistico) è una disciplina che nasce nel XVIII secolo.

Com'è nata e come si è sviluppata questa disciplina?

La parola "estetica" deriva dal greco *aisthetiké* e viene usata per la prima volta da Alexander Gottlieb Baumgarten nell'opera *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) e nel titolo dell'opera *Aesthetica* (1750-1758).

Nell'Introduzione a *Estetica*, a cura di Paolo D'Angelo, Elio Franzini e Gabriele Scaramuzza, si legge che:

«La parola "estetica" nasce nel 1735, quando un filosofo di ascendenza leibniziana, Alexander Gottlieb Baumgarten, nelle sue Riflessioni sulla poesia, riprende l'aggettivo greco aesthetike, utilizzato sia da Platone sia da Aristotele, e derivato da aisthesis (sensazione), e lo "sostantivizza", costruendo un termine come base per una nuova scienza. Scienza che Baumgarten stesso, pochi anni dopo, con la sua Aesthetica (1750), subito si preoccupa di definire: "L'estetica (teoria delle arti liberali, gnoseologia inferiore, arte del pensare in modo bello, arte dell'analogo della ragione) è la scienza della conoscenza sensibile"»

La definizione di Baumgarten ha una sorta di valore "riassuntivo".

Infatti, alla definizione vera e propria (scienza della conoscenza sensibile), Baumgarten antepone una parentesi in cui sembra ripercorrere alcuni essenziali momenti di quel che è stata l'estetica prima della sua definizione, prima che, mediante una "denominazione", potesse entrare a pieno diritto in un territorio epistemologico e sistematico. L'estetica, infatti, è stata:

"teoria delle arti": (sia pure, secondo la distinzione medievale, variamente ampliata nel Rinascimento, arti "liberali", cioè non "meccaniche": arti, dunque, che richiedono inventiva, espressività, cultura, destinate a produrre un piacere non meramente funzionalistico);

forma di conoscenza "originaria", che analizza un rapporto intuitivo con il mondo, non ancora ordinato attraverso apparati categoriali razionali;

arte di un modo di pensare che mira alla bellezza, a una presentazione armonica dei contenuti, e in questo senso la sua argomentazione ha nella retorica il più immediato antecedente;

analogon rationis, un analogo della ragione che la tradizione filosofica identifica con l'immaginazione, facendo di essa una facoltà conoscitiva dotata di un suo specifico campo di riferimento."

In questo quadro si colloca la definizione più celebre dell'Estetica: **«Fine dell'estetica è la perfezione della conoscenza sensibile, in quanto tale. E questa è la bellezza»** (Baumgarten, *Estetica*).

Qui si compie anche il passaggio che trasforma l'estetica, scienza della sensibilità, in scienza dell'arte, e l'ordine della sensibilità in ordine artistico.

Nell'**Antichità classica** il concetto di *arte* racchiudeva in sé una serie di significati che non appartengono all'idea moderna che abbiamo di *arte*. Essa era innanzitutto *téchne*, vale a dire una disposizione a produrre oggetti, manufatti, che implica una manualità e un'abilità particolari. Il

termine appare ai nostri occhi, dunque, più esteso rispetto alla nozione odierna di arte dal momento che, oltre alla pittura o alla musica, esso nell'Antichità comprendeva anche attività che noi chiameremmo oggi di tipo artigianale. «**L'artista opera alla stregua di un fabbricatore (in greco *poietés*) che, mediante una *téchne* mette insieme un *kòsmos* formale analogo ad un *kòsmos* reale**» (Lombardo, *L'estetica antica*, p. 15).

Al concetto generale di bellezza erano ricondotti i concetti di *misura* e di *ordine* o, meglio, di “proporzione delle parti”. Sarà con **Pitagora** e con la scuola pitagorica (VI-V sec. a.C.) che si avranno le prime articolate riflessioni sul bello, nelle quali si riscontra l'inserimento di ogni bellezza in un contesto globale, più ampio.

L'idea che la bellezza consista nella proporzione delle parti è quella che viene presentata con il nome di “Grande Teoria”, cioè la teoria per cui «**la bellezza di un oggetto consiste nella perfezione della sua struttura, costituita dalla proporzione delle parti**» (Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, p. 147). Gli arti dei corpi rappresentati erano perfettamente corrispondenti l'uno all'altro; la posizione di ognuno di essi era in funzione dell'armonia del tutto.

A partire da Pitagora, si sviluppa quella “trinità”, per dirla con Remo Bodei, di *vero, bello e buono* che ha dominato a lungo la nostra civiltà. Il buono è bello in quanto retto dalla giusta misura, dall'equilibrio complessivo. Il concetto di ordine cosmico diventerà il modello della bellezza, della verità e della bontà in tutta la tradizione dell'Occidente.

Per **Aristotele** il bello sarà qualcosa che si può desiderare, per via della sua struttura: «**una cosa può dirsi bella se è strutturata secondo i principi pitagorici della disposizione ordinata e dell'estensione proporzionata**» (Lombardo, p. 101). A differenza dell'impostazione pitagorica, in Aristotele non vi è una coincidenza assoluta, poiché il rapporto che lega “bello” e “buono” non è biunivoco, ciononostante tale rapporto avrà un peso fondamentale sugli sviluppi teorici nei secoli successivi, in particolare nel Rinascimento.

3. Il bello: storia del concetto (Tatarkiewicz)

Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć* («Storia di sei idee», 1975)

Pitagora

Pitagora sarebbe stato il primo a definire *kosmos* la “disposizione ordinata” (*taxis*) che si scorgeva nell’“insieme di tutte le cose”. Non possiamo dimostrare l’attendibilità di questa notizia: ma la descrizione greca della bellezza in termini di equilibrio e di simmetria conseguì certamente una maggiore compiutezza teorica entro la percezione pitagorica dell’universo come una *harmonia* di parti finalisticamente disposte a formare un “ordine bello” (o appunto un *kosmos*), tale da suscitare l’emozione ammirata che prelude alla filosofia.

L’idea che la bellezza consista nella proporzione delle parti è quella che viene presentata con il nome di “Grande Teoria”, cioè la teoria per cui «la bellezza di un oggetto consiste nella perfezione della sua struttura, costituita dalla proporzione delle parti» (Tatarkiewicz). Gli arti dei corpi rappresentati erano perfettamente corrispondenti l’uno all’altro; la posizione di ognuno di essi era in funzione dell’armonia del tutto.

Policleto

L’importanza e la pertinenza delle teorie pitagoriche si manifesteranno una volta che verranno applicate alle arti figurative.

Nel terzo venticinquennio del V sec. a.C., Policleto di Argo scrive il suo celebre *Canone*: un trattato di arti plastiche informato per l’appunto alla nozione matematica di *symmetria* e affiancato da una statua (detta anch’essa *Canone* e identificabile quasi certamente con il *Doriforo*) che ne realizzava concretamente i principi.

Platone

Come rilevano Costantino Esposito e Pasquale Porro, si tratta di un autore “assente”. Sui suoi scritti il nome non compare quasi mai. Non è solo un espediente letterario, ma anche una strategia precisa: non gli interessa comparire come autore. Non intende esporre una teoria filosofica compiuta, ma «presentare la filosofia nel suo stesso farsi, come una pratica che coincide con una scelta di vita, e che si sviluppa nel confronto, nel dialogo, nella capacità di argomentare» (Esposito-Porro).

Due ragioni che sembra stiano alla base della **Teoria delle forme o idee**:

- una di carattere *etico e politico*: nella sfera delle azioni umani, deve essere possibile far riferimento a dei parametri, a dei valori oggettivi e assoluti che sia possibile definire senza ambiguità;
- una di carattere *gnoseologico*: se tutte le cose sensibili mutano incessantemente, ogni verità appare mutevole; perché la conoscenza possa essere certa, devono darsi dei paradigmi, dei modelli eterni delle cose non soggetti al cambiamento

Per essere certa e universale, la conoscenza deve avere come oggetti appropriati delle **entità eterne, ingenerate, immutabili**.

L’idea è il fondamento intelligibile, stabile e unitario di ciò di cui facciamo esperienza in questo mondo sensibile.

Doppio livello: fisico e metafisico

Simposio:

XXIX. – Chi sia stato condotto dall'educazione fino a questo punto riguardo alle cose d'amore, contemplando gradualmente e correttamente le cose belle, arrivando ormai al termine dell'iniziazione nelle cose d'amore, scorderà all'improvviso una bellezza meravigliosa per natura, proprio quella, Socrate, in vista della quale avevano avuto luogo tutte le fatiche precedenti e che, in primo luogo, è eterna e né nasce né perisce, né cresce né diminuisce e, in secondo luogo, non è bella sotto un aspetto e brutta sotto un altro, né ora sì e ora no, né bella relativamente a una cosa e brutta relativamente a un'altra, né qui bella e là brutta, né in quanto bella per alcuni e brutta per altri; né d'altra parte questa bellezza gli apparirà come un volto o mani o qualsiasi altra cosa di cui il corpo partecipi, né come un discorso o una scienza, né come qualcosa che sia in altro, per esempio in un vivente o in terra o in cielo o in qualcos'altro, ma esistente in sé e per sé e con sé sempre uniforme, mentre tutte le altre cose belle partecipano di essa in un modo tale che, mentre esse nascono e periscono, quella non diventa nulla più né meno né subisce nulla. Quando uno, dunque, risalendo

211

b

Ogni idea, come quella di "bello", è:

- Eterna
- Ingenerata
- Incorruttibile
- Inalterabile
- Omogenea
- Immutabile nel tempo
- Assoluta e non relativa
- Priva di parti e perciò indivisibile
- Sottratta alla visione sensibile
- Separata, autosufficiente

Ippia maggiore:

XVIII. — SOCRATE — Allora, Ippia, ammetteremo che tutte le cose realmente belle, usi e occupazioni, sono repute e appaiono belle sempre a tutti o, al contrario, sono ignorate e su esse più che su tutto nascono lotte e contese, privatamente per i singoli e pubblicamente per le città? *d*

IPPIA — È così piuttosto, Socrate: sono ignorate.

SOCRATE — Questo non avverrebbe, se in esse fosse presente l'apparire; e lo sarebbe, se l'appropriato fosse il bello e facesse

non solo essere, ma anche apparire belle le cose. Sicché l'appropriato, se è ciò che fa esser belle le cose, è il bello che noi cerchiamo, ma non è ciò che le fa apparir belle; se invece l'appropriato è ciò che le fa apparire, non è il bello che cerchiamo. Questo infatti le fa essere; ma una stessa cosa non può far apparire ed essere non solo belle le cose, ma neppure niente altro. Scegliamo dunque quale delle due cose sembra l'appropriato, ciò che fa apparire belle le cose o ciò che le fa essere? e

IPPIA — Ciò che fa apparire, mi pare, Socrate.

SOCRATE — Ahimé, Ippia, la conoscenza di che cosa sia il bello se ne va e ci sfugge, perché l'appropriato ci è apparso diverso dal bello.

IPPIA — Sì, per Zeus, Socrate, e per me è molto strano.

SOCRATE — Tuttavia, caro amico, non abbandoniamo ancora, perché ho qualche speranza che si manifesterà che cos'è il bello. 295

IPPIA — Certo, Socrate; non è difficile trovarlo. So bene che, se mi ritirassi un poco in solitudine a riflettere con me stesso, te lo direi più esattamente di ogni esattezza.

XIX. — SOCRATE — Non dirlo forte, Ippia. Vedi quanti fastidi ci ha già procurati. Bada che adirato con noi non ci sfugga ancor di più. Ma io parlo a caso, perché tu lo troverai facilmente, credo, quando sarai solo. Ma per gli dèi, trovalo in mia presenza, anzi, se vuoi, cercalo con me come adesso; e se lo troviamo, tanto meglio, altrimenti, mi rassegnerò, credo, alla mia sorte, mentre tu, dopo essertene andato, lo troverai facilmente. E se lo troviamo adesso, non preoccuparti, non ti importunerò domandandoti che cosa fosse ciò che avresti trovato da solo. Osserva ora ciò che ti pare sia il bello. Io dico che esso è... bada con molta attenzione che io non farnetichi. Il bello è per noi ciò che è utile. Lo dico partendo da questo pensiero: noi diciamo belli gli occhi, non quelli che paiono tali da non poter vedere, ma quelli che lo possono e sono utili per vedere. Non è così? b

IPPIA — Sì.

SOCRATE — Così anche per il corpo intero diciamo che è bello, uno per la corsa, l'altro per la lotta; così per tutti gli animali chiamiamo belli un cavallo, un gallo, una quaglia; così per tutti gli oggetti d'uso, i veicoli di terra e di mare, i carichi e le triremi, c

tutti gli strumenti della ²⁶ musica e delle altre tecniche e, se vuoi, le occupazioni e gli usi, quasi tutte queste cose le chiamiamo belle con lo stesso procedimento: puntando lo sguardo su ciascuna di esse nella sua natura, nella sua lavorazione, nella sua condizione, noi chiamiamo bella quella che è utile, nelle modalità e in rapporto a certe cose e nelle circostanze in cui è utile; e brutta, invece, quella che è inutile sotto tutti questi aspetti. Non pare così anche a te, Ippia?

IPPIA — Sì.

XX. — SOCRATE — Dunque adesso diciamo correttamente che l'utile è il bello per eccellenza?

IPPIA — Correttamente, Socrate.

SOCRATE — Ciò che può fare una cosa è utile in ciò che può fare ed inutile ciò che non può?

IPPIA — Certo.

SOCRATE — Dunque il potere è una bella cosa e l'impotenza brutta?

IPPIA — E come! Tra le altre cose una in particolare, Socrate, ci conferma questo, la politica, perché nella politica e nella propria città la cosa più bella di tutte è il potere, mentre l'impotenza è la più brutta. 296

SOCRATE — Dici bene. Allora, per gli dèi, Ippia, a causa di ciò la sapienza è la cosa più bella di tutte e l'ignoranza la più brutta?

IPPIA — Che cosa intendi, Socrate?

SOCRATE — Fermati un momento, caro amico: ho paura di quello che diciamo.

IPPIA — Perché hai paura, Socrate, dal momento che ora il tuo ragionamento procede in modo bellissimo? b

SOCRATE — Lo vorrei, ma esamina questo con me: si può fare ciò che non si sa e di cui si è assolutamente incapaci?

IPPIA — Per nulla; come potrebbe ciò che non può?

SOCRATE — Allora quelli che sbagliano e fanno e lavorano male involontariamente, non l'avrebbero mai fatto, se non avessero potuto farlo?

IPPIA — Evidentemente.

SOCRATE — Ma quelli che possono, possono per il potere, non per l'impotenza certo. c

IPPIA — No certo.

SOCRATE — Tutti quelli che fanno ciò che fanno, possono farlo?

IPPIA — Sì.

SOCRATE — Ma tutti gli uomini, fin da bambini, fanno molto più male che bene e sbagliano involontariamente.

IPPIA — È così.

SOCRATE — Diremo allora che questa possibilità e queste cose utili, che sono utili a fare il male, sono belle o ne mancano molto? d

IPPIA — Molto, credo, Socrate.

SOCRATE — Allora, Ippia, il possibile e l'utile, a quanto sembra, non sono il bello.

IPPIA — A meno che, Socrate, possa fare il bene e sia utile a ciò.

XXI. — SOCRATE — Se ne va dunque quella tesi che il possibile e l'utile semplicemente siano il bello. Era dunque questo, Ippia, che la nostra anima voleva dire, cioè che il bello è ciò che è utile e può fare qualcosa diretto al bene?

IPPIA — A me pare. e

SOCRATE — Ma questo è vantaggioso. O no?

IPPIA — Certo.

SOCRATE — Così i bei corpi, i begli usi, la sapienza e tutte le cose che dicevamo poco fa sono belle in quanto sono vantaggiose.

IPPIA — Evidentemente.

SOCRATE — A noi sembra, dunque, che il vantaggioso sia il bello, Ippia.

IPPIA — Proprio così, Socrate.

SOCRATE — Ma il vantaggioso è ciò che produce il bene.

IPPIA — Sì.

SOCRATE — E ciò che produce non è altro che la causa. Non è così?

IPPIA — È così.

SOCRATE — Il bello, dunque, è causa del bene.

IPPIA — Lo è.

SOCRATE — Ma la causa, Ippia, e ciò di cui la causa è causa sono diversi, perché la causa non può essere causa della causa. Esamina così: non apparve che la causa è ciò che produce?

IPPIA — Certo.

SOCRATE — Da ciò che produce non è prodotto altro che l'effetto, non ciò che produce?

IPPIA — È così.

SOCRATE — Una cosa, dunque, è l'effetto e un'altra ciò che produce?

IPPIA — Sì.

SOCRATE — Dunque la causa non è causa della causa, ma dell'effetto prodotto da essa. b

IPPIA — Certo.

SOCRATE — Se dunque il bello è causa del bene, il bene sarebbe effetto del bello. E per questo, a quanto sembra, ci occupiamo seriamente dell'intelligenza e di ogni altra cosa bella, perché ciò che esse producono e generano, cioè il bene, è degno di essere cercato e probabilmente, da quanto abbiamo trovato, il bello ha l'aspetto di padre del bene.

IPPIA — Certo, dici bene, Socrate.

SOCRATE — E dico bene anche questo, cioè che il padre non è figlio né il figlio è padre? c

IPPIA — Bene certo.

SOCRATE — E la causa non è l'effetto né l'effetto è causa.

IPPIA — È vero.

SOCRATE — Per Zeus, carissimo amico, neppure il bello è il bene né il bene il bello. O ti pare che sia possibile da ciò che si è detto prima?

IPPIA — No, per Zeus, non mi sembra.

SOCRATE — Ci piace dunque e vogliamo dire che il bello non è buono e il bene non è bello?

IPPIA — No, per Zeus, non mi piace molto.

SOCRATE — E sì, per Zeus, Ippia: a me piace meno di tutti i discorsi che abbiamo fatto. d

IPPIA — Pare così.

XXII. — SOCRATE — Probabilmente dunque non è il più bello dei discorsi, come poco fa ci apparve, che il bello è il vantaggioso, l'utile e ciò che può produrre qualche bene; non è tale, anzi,

se è possibile, è più ridicolo dei precedenti, nei quali credevamo che il bello fosse una ragazza e ciascuna delle cose dette prima.

IPPIA — Sembra.

SOCRATE — Ed io, Ippia, non so più da che parte voltarmi e sono in difficoltà. Tu sai dire qualcosa?

IPPIA — Sul momento no, ma, come dicevo poco fa, se ci rifletto so bene che troverò. e

SOCRATE — Io credo che il mio desiderio di sapere non mi permetta di aspettarti; tanto più che credo di aver intravisto poco fa una via d'uscita. Osserva: se diciamo bello ciò che ci procura piacere, non tutti i piaceri, ma quello che proviene dall'udito e dalla vista, come possiamo lottare col nostro avversario? I begli uomini, Ippia, tutti i ricami, le pitture e le sculture, che siano belle, ci diletmano a guardarle; e i bei suoni, la musica tutta, i discorsi e i racconti mitici ci producono questo stesso piacere, sicché se rispondiamo a quell'uomo arrogante: « Nobile amico, il bello è il piacevole procurato dall'udito e dalla vista », non credi che lo faremmo desistere dalla sua arroganza? 298

IPPIA — A me pare, Socrate, che questa volta si sia detto bene che cos'è il bello. b

SOCRATE — Ma diremo che le belle occupazioni e le leggi sono belle in quanto procurano piacere mediante l'udito o la vista o hanno qualche altro aspetto ²⁷?

XXX. — SOCRATE — Caro Ippia, sei proprio felice tu che sai ciò di cui l'uomo deve occuparsi e di cui ti sei occupato adeguatamente, come dici. Io invece sono posseduto da una sorte divina, a quanto sembra, e vado errando sempre in piena difficoltà e, quando manifesto questa mia difficoltà a voi sapienti, non appena la manifesto, sono insultato dai vostri discorsi. Mi dite quello che anche tu ora mi stai dicendo, cioè che mi occupo di cose stupide, insignificanti e senza valore. Ma quando, persuaso da voi, dico come voi che la cosa migliore è essere in grado di comporre bene e perfettamente un discorso ed esporlo in tribunale o in qualche altra assemblea, allora sento ogni offesa dagli abitanti di qui e da quest'uomo che non cessa di confutarmi. Egli è il mio parente più stretto ed abita nella mia stessa casa. Quando dunque torno a casa ed egli mi sente dire queste cose, mi chiede se non mi vergogno di osar discutere sulle belle occupazioni, lasciandomi così palesemente confutare che non so neppure che cosa sia il bello di cui parlo. « E come potrai sapere, egli dice, quale discorso sia stato composto con bellezza o no e così per qualsiasi altra azione, se non conosci il bello? E quando sei in questo stato, credi che per te sia meglio vivere che morire? » Come dico, a me è capitato di sentire insulti e biasimi da voi e da lui.

Ma forse è necessario che io sopporti tutto ciò: non sarebbe affatto strano, se ne ottenessi vantaggio. Comunque, Ippia, un vantaggio mi pare di averlo ricavato dalla conversazione con voi due, perché mi pare di sapere che cosa vuol dire il proverbio « Difficili le cose belle »³².

Scrive Tatarkiewicz:

I dati storici mettono in evidenza come le **teorie del bello** si siano basate su **tre diverse concezioni** di esso:

- A) **Bello inteso in senso ampio**: il bello era quindi di competenza non soltanto dell'estetica, ma anche dell'etica;
- B) **Bello, in senso puramente estetico**: comprendeva soltanto ciò che evoca esperienze estetiche. È questa accezione della parola che è divenuta con il tempo la concezione fondamentale del bello nella cultura europea.
- C) **Bello in senso estetico, ma limitato alla sfera del visivo**: in questa accezione della parola possono essere belli soltanto la forma e il colore.

Scrive Tatarkiewicz in merito alla “Grande Teoria”:

Questa teoria si è mantenuta, nel corso dei secoli, sia in forma ampia (qualitativa) sia in forma ristretta (quantitativa). La versione ristretta sosteneva che la relazione tra le parti, determinante per la produzione del bello, può essere espressa in forma numerica. I primi a formulare la grande teoria furono i pitagorici.

La grande teoria fu sottoposta a critica soltanto al declino dell'epoca antica da **Plotino** (III sec. d.C.). Egli non negava affatto che il bello consista nella proporzione nella corretta disposizione delle parti, riteneva però non esclusivamente in esse.

Negli stessi secoli si affermò una seconda corrente, numericamente più consistente, di **pensatori fedeli alla Grande Teoria**. In questo caso, fu tramite tra il mondo antico e quello medievale Severino **Boezio** (V-VI sec. d.C.). Conformemente alla teoria classica, egli sostenne che il bello è «proporzionalità tra le parti» (*commensuratio partium*) e null'altro. **Agostino** d'Ippona appoggiò con la sua autorità questa concezione. Da Agostino discende anche la secolare definizione del bello come «misura, forma e ordine» (*haec tria: modus, species et ordo*).

Il quadro non cambia nell'estetica rinascimentale. Anche per essa il bello, nel senso più generale, era «armonia occultamente risultante dalla composizione di più membri».

Soltanto nel Settecento questa teoria tanto longeva perse di interesse. Ciò accadde sotto l'influsso, da un lato, delle correnti empiristiche in filosofia e, dall'altro, delle tendenze romantiche in ambito artistico.

Semplificando un po' la storia, diremo che la Grande Teoria ha predominato dal V secolo al XVII secolo d.C. La crisi della Grande Teoria è giunta soltanto nel XVIII secolo.

Riserve

Non sono mancate critiche o riserve.

Già con i Sofisti emersero dubbi circa l'oggettività del bello. Socrate, per come riporta Senofonte, propone una tesi secondo cui esiste una bellezza che consiste non nella proporzione, ma nell'adeguatezza, ossia nella conformità di un oggetto al suo fine e alla sua natura. Ne consegue: relatività del bello.

Altre teorie

Con le riserve e le critiche alla Grande Teoria comparvero anche dei tentativi di formulare altre teorie del bello.

Il bello consiste nell'unità nella molteplicità.

Il bello consiste nella perfezione.

Il bello consiste nell'adeguatezza delle cose alla loro natura e al loro fine.

Il bello è manifestazione dell'idea nelle cose.

Il bello è espressione della psiche.

Il bello risiede nella misura.

Il bello consiste nella metafora.

Crisi della Grande Teoria

Sebbene per due millenni la Grande Teoria sia stata la concezione fondamentale del bello, non mancarono tuttavia delle critiche nei suoi confronti. Queste attaccavano il cuore della teoria, vale a dire la tesi che il bello consiste nella proporzione nella disposizione armonica. Oppure intaccavano dottrine a essa connesse, quali l'obiettività del bello, la sua razionalità, la base metafisica, la posizione preminente all'interno della gerarchia dei valori.

Questa crisi si manifestò in diversi paesi, ma in modo più consistente in **Inghilterra** e in **Germania**.

Altre teorie

Teoria del bello come **perfezione**. Christian Wolff: il bello è la perfezione della conoscenza sensibile. Poi toccherà a Baumgarten.

Kant: «Il giudizio di gusto è del tutto indipendente dal concetto della perfezione». Punto di svolta. Nell'estetica dell'Ottocento, il concetto di perfezione appariva già antiquato.

La teoria del bello come **espressione** acquista importanza con l'approssimarsi del Romanticismo.

Dopo la crisi

Nella prima metà del secolo riprende vigore una vecchia teoria (anche se in una nuova versione): quella secondo cui il bello è manifestazione dell'idea. Hegel: «il bello è la manifestazione sensibile dell'Idea».

Si verifica poi un fenomeno singolare: cala l'interesse per il bello, mentre non scemava affatto quello per l'estetica, che però si manifestava in altra forma, all'insegna di un altro oggetto di interesse: non più il bello, ma l'arte e l'esperienza estetica. Concentrandosi appunto sull'esperienza estetica, esse ne vedevano la base nell'empatia (Vischer e poi Lipps), nell'illusione consapevole (Lange), nell'espressione (Croce), nella contemplazione (Kölpe).

La seconda crisi

Il grande evento dell'estetica del Settecento fu l'affermazione di **Kant** che tutti i giudizi sul bello sono individuali. La bellezza si constata singolarmente in ogni oggetto e non si deduce da enunciati generali.

Nel Novecento, invece, tutto cambia. Se nell'Ottocento erano state poste le premesse della negazione dell'estetica del bello, nel Novecento sono state tratte le conclusioni, sia da parte degli artisti che dei teorici. Vale a dire: il concetto di bello è talmente impreciso che non è possibile formularne una teoria. Inoltre la bellezza non è una qualità così pregevole come si era ritenuto per secoli. Non è neppure il fine precipuo dell'arte.

Riepilogo

A che cosa, dunque, ha mirato nel corso di due millenni, la teoria europea del bello? In quale direzione si è mossa la sua evoluzione?

- 1) Si è verificato un *passaggio da un concetto ampio del bello a un concetto puramente estetico.*
- 2) *Dal bello percepito con la ragione a quello percepito con l'istinto.*
- 3) *Da una concezione oggettiva a una concezione soggettiva del bello.*
- 4) *Dalla grandezza alla decadenza del concetto del bello.*

4. Estetica del Settecento

«L'estetica del Settecento permette di sottrarre questo secolo a molti luoghi comuni storiografici che, identificandolo con un fantomatico illuminismo, vedono in esso il trionfo acritico della ragione. L'estetica dimostra invece proprio la complessità del periodo: accanto alla ragione (che, peraltro, domina in modo ben più rilevante nel secolo precedente) vi è l'oscurità e l'ambiguità della sensazione, l'indiscrezione delle passioni e lo spettro dell'eccesso, lo sguardo, in ogni caso, su una natura che rifiuta un solo volto, una sola espressione, un solo metodo» (Franzini, *L'estetica del Settecento*)

Anthony Ashley-Cooper (Shaftesbury) (1671-1713)
Francis Hutcheson (1694-1746)

David Hume (1711-1776)

La sua riflessione si iscrive all'interno di una posizione radicalmente empirista: **la bellezza non è una qualità intrinseca delle cose** ma, risiedendo unicamente nel sentimento di piacere provato dal soggetto, «esiste soltanto nella mente che le contempla e ogni mente percepisce una diversa bellezza».

Le valutazioni estetiche hanno quindi un carattere puramente psicologico.

La regola del gusto (1757)

«È **naturale** che noi si cerchi una regola del gusto, una regola mediante la quale possano venire armonizzati i vari sentimenti umani, o almeno una decisione che, una volta espressa, confermi un sentimento e ne condanni un altro» (RG, 14)

A. Auto-obiezione: Non è naturale. Tutti i gusti sono legittimi; distinguerli (secondo una «regola») equivale a errare

B. Auto-contro obiezione: una regola del gusto – cioè alcuni gusti ritenuti legittimi, altri meno – è già in atto (da lungo tempo)! Lo testimonia la fama duratura di certe opere.

Le condizioni che determinano la competenza del giudizio di gusto sono cinque.

- Corretto **funzionamento degli organi di senso** del soggetto.
- È necessario possedere **delicatezza**
- **Natura educata al bello**
- **Assenza di pregiudizi**
- Guardare il giudizio degli **esperti**

«*Sebbene i principi del gusto siano universali e all'incirca, anche se non del tutto, gli stessi in tutti gli uomini, pochi sono qualificati a pronunciare un giudizio su qualsiasi opera d'arte o a far valere il loro sentimento personale come regola della bellezza*» (RG, 25)

«*[U]n vero giudice delle arti più belle è figura molto rara, anche nelle epoche di maggiore civiltà. Soltanto un forte buon senso, unito a un sentimento squisito, accresciuto dalla pratica, perfezionato dall'abitudine ai confronti e liberato da tutti i pregiudizi, può conferire ai critici questa preziosa qualità; e la sentenza concorde di questi, ovunque si trovino, è la vera regola del gusto e della bellezza*» (RG, 26)

Una nuova categoria estetica: il sublime

Il *Sublime* è una categoria estetica molto particolare ed è, probabilmente, una delle più ambigue, già a partire dalla sua etimologia. Nel tempo ne sono state proposte diverse, alcune più verosimili altre

più fantasiose: esso si può biforcare verso l'alto (*sub-limen*, ciò che sta nell'architrave della porta) oppure verso il basso (*sub limo*, ciò che è sotto il fango e che quindi produce un'attrazione verso gli abissi). Il Sublime si presenta come categoria estetica, com'è noto, nel I secolo d.C., con il trattato *Sul sublime*, la cui tradizionale attribuzione a **Cassio Longino** (da cui Pseudo Longino) «è priva di fondamento» (Giovanni Lombardo). In estrema sintesi Longino considera il Sublime come ciò che conduce il lettore (o l'ascoltatore) all'estasi e non semplicemente alla persuasione, ciò che, nella forma del linguaggio, produce smarrimento e disorientamento.

Il percorso del Sublime, nella storia del pensiero, trova una decisiva accelerazione nel corso del Settecento, secolo che potremmo anche definire il secolo del Sublime. Dopo la pubblicazione del trattato di Pseudo Longino a Basilea (1554) e dopo il *Traité du sublime et du merveilleux* di Nicolas Boileau (1674), nel 1747 viene pubblicato da John Baille l'*Essay on the Sublime* e nel 1756 Edmund **Burke** pubblica la sua *Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello*, vero punto di svolta nella storia della riflessione su questo tema.

Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762)

1735: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (*Riflessioni filosofiche sul testo poetico*) – testo presentato per la libera docenza

1742: primo Corso di Estetica su richiesta degli studenti

1750: pubblicazione del I volume dell'*Aesthetica* (*Estetica*)

1758: pubblicazione del II volume.

1762: muore – l'*Estetica* resta incompiuta.

- Obiettivo dell'*Aesthetica*: unificare poetica, retorica e gnoseologia in un'unica scienza.
- *Scientia cognitionis sensitivae*

D'Angelo P., Franzini E., Scaramuzza G., *Estetica*:

«Qui l'estetica è presentata come teoria delle arti liberali e come poetica, entrambe riconducibili a una forma di gnoseologia autonoma rispetto alla logica, anche se a essa analoga, in quanto dotata di una propria specifica perfezione. Tale perfezione consiste non tanto nell'elaborazione di rappresentazioni chiare e distinte come quelle della logica, quanto nel perseguimento di una "chiarezza estensiva", intesa come capacità di abbracciare la varietà e la diversità con uno sguardo complessivo e con rappresentazioni vivaci e concrete. L'orizzonte conoscitivo studiato dall'estetica si colloca al di sopra delle rappresentazioni oscure e indistinguibili, ma al di sotto della distensione peculiare delle rappresentazioni colte dalle facoltà conoscitive superiori: si tratta di un orizzonte fatto non di astrazione ma di concretezza, varietà, individualità, un dominio dotato di una propria *verità estetica* conosciuta con i sensi e l'immaginazione e di una propria *bellezza*, che consiste appunto nella "perfezione della conoscenza sensibile"».

5. Kant

Critica della ragion pura

La ragione deve «erigere un tribunale, che le garantisca nelle sue pretese legittime, ma condanni quelle che non hanno fondamento. Io non intendo per essa una critica dei libri e dei sistemi, ma la critica della facoltà della ragione in generale riguardo a tutte le conoscenze alle quali essa può aspirare indipendentemente da ogni esperienza; quindi, la decisione della possibilità o impossibilità di una metafisica in generale, la determinazione così delle fonti, come dell'ambito e dei limiti della medesima, e tutto dedotto da principi»

Caratteri generali del pensiero kantiano

Solitamente, tre epoche:

- **Periodo precritico:** 1745-1770 (anno della Dissertazione *Sulla forma e sui principi del mondo sensibile e intelligibile – De mundi sensibilis atque intelligibili forma et principiis*)
- **Periodo critico:** 1781-1790
- **Periodo postcritico:** 1798-1802

Critica del giudizio (o Critica della facoltà di giudizio)

Obiettivo: unificare – sempre *a priori* – la problematica della scienza con quella della moralità, facendo leva su due nuove facoltà:

- 1) una facoltà conoscitiva intermedia tra l'intelletto e la ragione: facoltà di giudizio;
- 2) una facoltà intermedia tra quella del conoscere e quella del desiderare: il sentimento del piacere e del dispiacere.

Fabrizio Desideri:

«Rappresenta una vera e propria svolta nel modo di affrontare il problema estetico, in quanto capace di oltrepassare la contrapposizione tra l'empirismo, che riconduce il gusto a un soggettivo sentimento di piacere o dispiacere, e il razionalismo, che insiste sulla dimensione intellettuale del giudizio estetico e sul suo rapporto con quello conoscitivo. Più che una pura e semplice sintesi tra questi due approcci, la proposta di Kant costituisce un vero e proprio spostamento dell'asse teorico-problematico dell'estetica. La questione di base è se sia possibile una qualche connessione o un passaggio tra il dominio teoretico dei concetti dell'intelletto, che si applicano ai fenomeni della natura, e quello pratico dei concetti della ragione, relativi all'ambito non più fenomenico ma noumenico di un soggetto razionale capace di agire liberamente nel mondo».

Giudizi determinanti: giudizi conoscitivi, sintetici a priori.

Giudizi riflettenti: comporta una mia riflessione e mi fa vedere riflesso in una cosa il senso di finalità che, come essere umano, ho. L'essere umano (in quanto dotato di ragione) ha un senso di finalità che **ritrova riflessa in specifici oggetti**. Quali sono questi oggetti che funzionano da specchio? Gli **oggetti belli** e gli **organismi viventi**. Gli oggetti belli riflettono il nostro senso di finalismo perché sembrano fatti apposta al fine di piacermi e di suscitare in noi un sentimento di armonia. Gli organismi viventi perché ciascuna delle parti che li compongono hanno come fine il loro mantenimento in vita.

Kant fonda l'autonomia del bello. È una sfera completamente autonoma rispetto alla conoscenza e alla dimensione pratica.

Passi tratti da Francesca Menegoni, *La Critica del giudizio di Kant. Introduzione alla lettura:*

«L'attenzione del lettore viene di volta in volta richiamata sulla particolare natura dei giudizi di gusto, sulla tematica del sublime, sulle riflessioni sulla natura organica, sul legame tra teleologia e teologia. I molteplici argomenti che essa affronta si radicano nella **cultura europea settecentesca**, anche se originale è il tentativo di comporre tematiche tanto eterogenee in un disegno unitario.

Un corretto accesso ai nuclei problematici propri della *Critica del Giudizio* richiede che siano tenuti contemporaneamente presenti **diversi livelli di valutazione**.

1) funzione assegnata a **quest'opera nel contesto del compito critico**: essa viene infatti a completare il disegno iniziato con la *Critica delle ragion pura* (1781) e con la *Critica della ragion pratica* (1788). La *Critica del Giudizio* rappresenta un'eccezione. Ad essa Kant assegna infatti un ruolo nel programma critico, ma a questo ruolo non corrisponde uno spazio specifico nell'esposizione sistematica.

2) Questa peculiarità riflette la natura particolare dell'oggetto della terza Critica: questo oggetto, infatti, non è la ragione, facoltà conoscitiva per eccellenza che stabilisce i principi universali della scienza e della morale, ma è la **facoltà di giudicare** (*Urteilkraft*), una facoltà che gioca liberamente in diversi contesti, obbedendo a regole di volta in volta diverse.

La *Critica del Giudizio* si presenta al lettore come un'opera articolata in due parti, **Critica del Giudizio estetico** e **Critica del Giudizio teleologico**, ma, almeno a prima vista, queste due parti sembrerebbero avere ben poco in comune. Nel primo caso, infatti, il giudizio è chiamato ad esprimersi su ciò che per comune accordo si definisce bello, nel secondo caso il giudizio verte su quegli aspetti del mondo naturale e umano che possono essere oggetto di una spiegazione finalistica: rientrano in quest'ordine di valutazione gli organismi viventi, ma anche l'agire dell'uomo in rapporto a sé, alla natura e ai suoi simili.

L'indagine critica condotta da Kant anteriormente alla *Critica del Giudizio* è caratterizzata dal fatto di isolare e contrapporre due ordini di realtà: il mondo della natura da un lato e il regno della libertà dall'altro. Ciò non significa che questa distinzione corrisponda all'effettiva struttura dell'esperienza umana, la quale è, secondo Kant, originariamente sintetica. L'uomo è insieme natura e libertà.

Il cuore problematico della *Critica del Giudizio* è rappresentato dalla relazione tra questi due ordini, dal passaggio dal determinismo riscontrabile nel mondo naturale, fenomenico, spiegabile mediante rigorose leggi scientifiche che Kant recepisce dalla fisica newtoniana, alla libertà che sta a fondamento delle azioni umane, compreso lo stesso pensare.

Con quest'opera, infatti, Kant intende gettare un vero e proprio ponte tra due domini distinti: il dominio teoretico, sottoposto alla legislazione dell'intelletto, e quello pratico, posto sotto la legislazione della ragione.

La domanda che sta alla base di questo testo non concerne dunque la definizione dei limiti del conoscere («che cosa posso sapere?») né l'individuazione dei principi su cui si fonda il comportamento morale («che cosa devo fare?»).

L'antropologia trascendentale kantiana sottesa alla *Critica del Giudizio* è l'analisi dell'uomo a partire dallo studio delle facoltà del suo animo, riflessione su ciò che nell'uomo si presenta sia con i caratteri della finitezza sia con i caratteri dell'assolutezza e dell'incondizionatezza. **Per questo costituisce il tentativo forse più radicale all'interno del pensiero moderno di trovare un punto di equilibrio tra soggettività e assolutezza, immanenza e trascendenza.**

L'indagine trascendentale di Kant si propone di individuare la facoltà conoscitiva e i principi a priori che si connettono all'attivarsi del sentimento in relazione all'arte o agli aspetti tecnici della natura. Questa facoltà conoscitiva viene identificata da Kant con la capacità, comune a tutti gli esseri razionali, di formulare giudizi.

Non, dunque, singoli giudizi costituiscono l'oggetto specifico della terza Critica (anche se alcuni di essi vengono di fatto analizzati nell'opera), quanto piuttosto **la facoltà che presiede in generale alla loro formulazione**: la *Urteilkraft*.

Alla facoltà di giudicare Kant attribuisce comunque un ruolo di mediazione sia tra il particolare e universale, sia tra ordine conoscitivo e ordine pratico. E questa funzione ciò che spinge Kant, quando si tratti di gettare un ponte tra i due ambiti separati della ragione teoretica e della ragione pratica.

«Per discernere se una cosa è bella o no, noi non riferiamo la rappresentazione all'oggetto mediante l'intelletto in vista della conoscenza; ma, mediante l'immaginazione (forse congiunta con l'intelletto), la riferiamo al soggetto e al suo sentimento di piacere o dispiacere. Il giudizio di gusto non è dunque un giudizio di conoscenza, cioè logico, ma è estetico; il che significa che il suo fondamento non può essere se non soggettivo» (*Critica del Giudizio* I 1, 1).

Una *Critica del Giudizio estetico* dovrà chiarire «che cosa si richieda affinché un oggetto si possa chiamare bello».

Il gusto è la «facoltà di giudicare il bello»: il bello non appartiene alle cose, ma è posto nel giudizio che valuta il rapporto fra una rappresentazione e il sentimento di piacere o dispiacere.

“Mi piace”: esprimo una sensazione

“È bello”: formulo un giudizio, connetto la rappresentazione dell'oggetto al mio sentimento di piacere in modo universale, valido quindi «non solo per il soggetto che apprende questa forma, ma per ogni soggetto giudicante in generale»

Libro Primo **Analitica del bello**

PRIMO MOMENTO DEL GIUDIZIO DI GUSTO, SECONDO LA QUALITÀ

Il g u s t o è la facoltà di giudicare un oggetto o un tipo di rappresentazione mediante un piacere, o un dispiacere, s e n z a a l c u n i n t e r e s s e . L'oggetto di un piacere simile si dice b e l l o .

SECONDO MOMENTO DEL GIUDIZIO DI GUSTO, SECONDO LA QUANTITÀ

È b e l l o ciò che piace universalmente senza concetto.

TERZO MOMENTO DEI GIUDIZII DI GUSTO, SECONDO LA **RELAZIONE** CON LO SCOPO, CHE IN ESSI È PRESA IN CONSIDERAZIONE

La bellezza è la forma della finalità di un oggetto, in quanto questa vi è percepita senza la rappresentazione d'uno scopo.

QUARTO MOMENTO DEL GIUDIZIO DI GUSTO, SECONDO LA **MODALITÀ** DEL PIACERE CHE DANNO I SUOI
OGGETTI

Il bello è ciò che, senza concetto, è riconosciuto come oggetto di un piacere necessario.

Abbiamo detto che il piacere è inteso come piacere universale, ma se questa universalità non poggia su basi concettuali, su che cosa si poggia? Ciò che permette al bello e al gusto di essere necessari ed universali è il *sensus communis*¹; il sentimento non è considerato come individuale ma è presupposto come senso comune. Come scrive Kant «*La necessità dell'accordo universale, che è pensata nel giudizio di gusto, è una necessità soggettiva, che è rappresentata come oggettiva con la presupposizione di un senso comune*»². Si tratta di una questione «della massima importanza» dal momento che da essa emerge la capacità di Kant di risolvere un problema teorico che aveva attraversato tutta l'estetica del Settecento: come poter dimostrare l'universalità del giudizio di gusto (che non è un giudizio della conoscenza) se il gusto o è di natura sensibile, e pertanto non potrebbe essere universale perché l'universalità è dell'intelletto, o è universale perché “esercizio dell'intelletto” (L. Pareyson, *L'estetica di Kant*).

Affinità e differenze fra bello e sublime

Se Burke ha rappresentato una sorta di battistrada nell'ambito delle trattazioni del tema del Sublime, è con Kant, prima con le *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime* (1764) e poi con la *Critica del giudizio* (1790), che si assiste ad una tematizzazione rigorosamente e analiticamente filosofica. Tanto il Bello quanto il Sublime piacciono per se stessi, senza il ricorso ai sensi e a concetti determinati, ragion per cui fanno parte della categoria del giudizio riflettente e non determinante. **Il bello riguarda la forma dell'oggetto, rappresentata come limitata, armonica e conclusa; il sublime, invece, «si può trovare anche in un oggetto privo di forma, in quanto implichi e provochi la rappresentazione dell'illimitatezza, pensata per di più nella sua totalità»** (CG, *Analitica del sublime*, par. 23), la sua disarmonia è costitutiva.

Inoltre, al **carattere immediato** e diretto del sentimento del bello è contrapposto quello **mediato** e indiretto del sentimento del sublime, che emerge a seguito di uno stato di impedimento e di spaesamento.

Infatti, tanto il «sublime matematico» (del quale l'uomo fa esperienza nel momento in cui prende coscienza dell'infinità dell'universo) quanto il «sublime dinamico» (legato allo scatenamento delle forze della natura) «spingono verso la percezione a distanza dell'incomponibile contesa tra la violenza cieca della natura e la fragile libertà dell'uomo, umiliata ma non vinta dall'immensità e dallo

¹¹ Quella del *sensus communis* è una categoria centrale nel pensiero illuministico. Se l'espressione è di chiara estrazione latina essa è stata più volte ripresa nel cammino del pensiero occidentale. Il senso comune è inteso come una virtù spirituale con basi morali e non è quindi un caso che Kant abbia scelto proprio questa nozione per le sue argomentazioni. È difficile dare una definizione esaustiva del *sensus communis* per come lo intende Kant. Possiamo dire che per *sensus communis* va inteso «l'idea di un senso che abbiamo in comune, cioè di una facoltà di giudicare che nella sua riflessione tiene conto *a priori*, del modo di rappresentarne di tutti gli altri, per mantenere in certo modo il proprio giudizio nei limiti della ragione umana, nel suo complesso, e per evitare così la facile illusione di ritenere come oggettive delle condizioni particolari e soggettive» (I. Kant, *Critica del giudizio*, § 40, p. 263).

² Ivi, § 22, p. 145.

strapotere del mondo» (R. Bodei, *Le forme del bello*, p. 89). Inoltre, nelle pagine kantiane, emerge un rapporto tra sentimento del sublime e sentimento morale, tra piacere per il sublime e disposizione morale. Il sublime, in Kant, allude «a quello che è degno di ammirazione e di rispetto, in quanto mostra, simultaneamente, la nostra sproporzione e la nostra superiorità di esseri razionali nei suoi confronti» (ivi, p. 87).

6. Hegel

Caratteri generali del Romanticismo

Come ha sostenuto Paolo D'Angelo, oggi è comunemente accettato un uso metastorico e categoriale del termine "romantico", per indicare lo stile di certe opere d'arte, situazioni o stati d'animo (l'indeterminato, il fantastico, l'oscuro, il sentimentale, ecc.). Il romanticismo è però anzitutto un **fenomeno culturale complessivo** che, per la sua critica al concetto di ragione storica propugnato dall'illuminismo, per la sua esaltazione della natura e per il ricorso alle virtù del popolo come fonti a cui attingere per il rinnovamento della politica, trasformò tutta la cultura europea: ragione per cui, come ha sostenuto Sergio Givone, esso può essere considerato il **«punto di non ritorno della modernità»**.

Sorto e sviluppatosi negli anni immediatamente successivi alla Rivoluzione francese, il movimento romantico avrebbe forse inciso sulla coscienza europea in modo anche più radicalmente rivoluzionario. Secondo Givone, questo giudizio, apparentemente esagerato, fa però da supporto ad alcune delle più autorevoli e convincenti interpretazioni del romanticismo.

Quella che si è soliti definire la **scuola romantica** – che include una generazione che va da August Wilhelm Schlegel a Schelling, tra i quali corre una differenza di appena otto anni – trae ispirazione dai due grandi punti di riferimento: Kant e Goethe. La migliore definizione che se ne può dare è ancora quella formulata da **Rudolf Haym**: essa comprende **«quei giovani idealisti che al limite tra i secoli xviii e xix si impadronirono della fantasia e del pensiero della poesia goethe-schilleriana e della filosofia kantiana al fine di perfezionarle e continuarle in un'evoluzione radicale»** (R. Haym, *La scuola romantica. Contributo alla storia dello spirito tedesco*, 1870, p. 5).

Kant e Goethe rappresentano, per questa generazione – così come per la coscienza tedesca in generale – un'antitesi, la cui conciliazione è avvertita come necessaria per la nascita di uno spirito nazionale e di una cultura moderna. Come annota **Arthur Schopenhauer** in un frammento giovanile: **«Se insieme con Kant non fosse stato inviato nel mondo nel medesimo tempo Goethe, per fargli in un certo senso da contrappeso nello spirito del tempo, quegli si sarebbe installato come un incubo su più d'un animo dotato d'aspirazioni e l'avrebbe oppresso sotto una grande pena; ora invece entrambi, da opposte direzioni, agiscono in modo infinitamente benefico e forse solleveranno lo spirito tedesco ad un'altezza che supera addirittura l'antichità»**.

Arte e verità

Ecco come **Hegel** caratterizza il rapporto tra bellezza e verità:

«Se la bellezza è idea, bellezza e verità sono per un verso la stessa cosa. Il bello cioè non può non essere vero in se stesso. Ma più in particolare il vero si differenzia parimenti dal bello. Vera infatti è l'idea quale essa è ed è pensata in quanto idea, secondo il suo in sé ed il suo principio universale. [...] Tuttavia, l'idea deve anche realizzarsi esternamente ed acquistare una determinata esistenza attuale come oggettività naturale e spirituale. In quanto ora esso è immediatamente per la coscienza in questa sua esistenza esteriore ed il concetto rimane immediatamente in unità con la sua apparenza esterna, l'idea non solo è vera, ma è anche bella. Il bello si determina perciò come la parvenza sensibile dell'idea»

Hegel (1770-1831)

Estetica

Alla parola estetica preferisce la formula **filosofia dell'arte**. Egli, infatti, non si occupa di una “teoria della conoscenza sensibile” (Baumgarten) e neppure delle “condizioni trascendentali del senso dell'esperienza”, rintracciabili nel giudizio estetico e nella produzione artistica (Kant), ma dell'arte come “parvenza sensibile dell'idea”: l'arte è l'idea, lo spirito assoluto che si manifesta in forma ancora sensibile. Restano fuori sia il bello naturale sia il problema del gusto. L'arte è uno dei modi in cui l'umanità arriva a conoscere se stessa nel corso della storia, cioè dello sviluppo dello spirito.

GIOVANNA PINNA:

Bellezza e verità

«L'estetica di Hegel si propone essenzialmente come una filosofia dell'arte o una filosofia dell'arte bella. A tale definizione debbono essere ricondotti alcuni degli elementi fondamentali della teoria hegeliana: l'interesse esclusivo per l'arte come prodotto di una specifica attività dello spirito umano, con la conseguente esclusione dalla sfera estetica della bellezza naturale, la sua fondazione in una concezione speculativa del bello, l'affermazione della necessità di una esplicazione filosofica dei contenuti artistici.

Il bello è per Hegel, in primo luogo, una **forma peculiare di estrinsecazione del vero**, una modalità di manifestazione dell'idea assoluta. Nella sfera dell'arte non abbiamo però a che fare con l'idea logica, ma con un'idea che è entrata in contatto con la realtà ed ha assunto una configurazione sensibile.

La bellezza appare connessa alla verità e per Hegel non esiste un'opera d'arte bella che non sia anche vera. Il bisogno dell'arte è così ricondotto alla esigenza conoscitiva del soggetto di superare la condizione di illibertà dell'ignoranza e di riappropriarsi della natura e dell'oggettività.

L'arte, in quanto rappresentazione intuitiva della verità dell'esistenza, appare come uno dei possibili modi di comprensione del mondo, che trova nell'opera la sua oggettivazione sensibile.

La bellezza si può così definire come la manifestazione adeguata dell'idea, che realizza l'identità del contenuto e della forma. L'imperfezione di un'epoca o di una maniera artistica deve essere perciò ricondotta all'imperfezione dello sviluppo spirituale, poiché la manchevolezza nel contenuto è manchevolezza dell'idea e conseguentemente della sua manifestazione».

Cicli di lezioni che coprono un arco temporale di dodici anni: 1818 (Heidelberg) e 1820/29 (Berlino), pubblicate nell'*Estetica* (1835-38) a cura dell'allievo Heinrich Hotho

Quindi: i due corsi di estetica (1817 e 1818) da lui tenuti a Heidelberg e ai quattro (1820-21, 1823, 1826 e 1828-29) tenuti a Berlino.

SERGIO GIVONE:

«Un doppio movimento [...]. E se da una parte, ossia rispetto alla genesi della riflessione hegeliana sull'arte, si sarebbe tentati di sottolinearne l'appartenenza all'orizzonte romantico, come dimostra ad esempio l'idea tenuta ferma nelle varie fasi successive che l'arte sia non solo esperienza di verità ma esperienza fondamentalmente religiosa, dall'altra, vale a dire nello specchio del definitivo impianto sistematico, già da sempre il romanticismo sembra oggetto di rifiuto polemico, e infatti l'arte non è mai propriamente esperienza di verità e non è neppure religione, essendo piuttosto la religione che si serve di essa per oltrepassarla»

«L'*Estetica* è animata da una doppia tensione. Per un verso, come nella *Fenomenologia*, l'arte opera il passaggio dalla religione naturale alla religione rivelata attraverso un movimento oltrepassante – oltrepassante l'arte. In quanto manifestazione sensibile dell'idea, l'arte vive della sua morte, ossia del suo essere consegnata al passato dello spirito, a ciò che lo spirito diviene alienandosi, a ciò che lo spirito propriamente non è: sensibilità, fisicità, materialità ma soprattutto senso, nel doppio valore del termine. Perciò la verità dell'arte sta, anzitutto, nella religione. Dalla religione l'arte proviene e nella religione si supera (proviene dalla mitologia e si supera nella mitologia, secondo il *Systemprogramm*, proviene dalla religione naturale e si supera nella religione rivelata, secondo la *Fenomenologia*). Ma soprattutto: è il carattere essenzialmente religioso dell'arte a svelarne il destino.

Per l'altro verso, invece, a differenza di quanto accadeva nella *Fenomenologia*, nell'*Estetica* l'arte converte il movimento verso l'infinito nel movimento verso il finito. L'irradiazione della verità, il cui carattere, ripetiamolo, è religioso, trova nell'arte il suo fuoco. L'arte trattiene la verità presso di sé. Come se la verità fosse approdata alla sua meta»

Hegel: «L'errore consiste in questo, che l'opera d'arte deve riferirsi ad altro, che è posto come essenziale, come dover essere per la coscienza, cosicché l'opera d'arte sarebbe valida solo come strumento utile alla realizzazione di questo fine autonomamente per sé valido fuori dell'ambito dell'arte. Va qui invece affermato che l'arte è chiamata a rivelare la verità sotto forma di configurazione artistica sensibile, è chiamata a manifestare quella opposizione conciliata, ed ha quindi in sé, in questa rivelazione e manifestazione, il suo scopo ultimo».

GABRIELE SCARAMUZZA:

«Il testo conosciuto con il titolo di *Estetica* non è un'opera pubblicata da Hegel, come nel caso della *Fenomenologia dello spirito* (1807) o della *Scienza della logica* (1812-16), ma nasce dalla rielaborazione e dall'integrazione, da parte del discepolo Heinrich Gustav Hotho, di materiali diversi, la cui ossatura portante è costituita dagli appunti presi da numerosi uditori dei corsi universitari tenuti da Hegel sull'estetica prima a **Heidelberg (1818)** e poi a **Berlino (1820-21, 1823, 1826, 1828-29)**.

Hegel sviluppa la sua estetica nella forma di una filosofia dell'arte nell'**ultima** fase della sua vita. Cicli di lezioni tenute all'Università di Heidelberg nel **1818** e a quella di Berlino tra il **1820 e il 1829** Gustav Hotho pubblica l'*Estetica* in tre tomi tra il **1835 e il 1838**.

Oggetto dell'estetica: opere d'arte e, in genere, da tutti quei prodotti del fare umano che incorporano **intenzionalmente** ed espressivamente **significati**

All'inizio dell'Introduzione, sostiene che l'estetica non dev'essere intesa né come **scienza del sentire**, seguendo le tesi avanzate da Baumgarten, né come una disciplina che prende in considerazione i **sentimenti** suscitati dalle opere d'arte, ma come **filosofia dell'arte**, avente per oggetto il **bello artistico**, superiore, nella sua spiritualità, al bello naturale. Perché si possa parlare di bellezza è necessario un libero atto produttivo e formativo che superi l'accidentalità naturale».

HEGEL, *Estetica*, Introduzione:

«Signori, queste lezioni sono dedicate all'*Estetica*; il loro oggetto è il vasto regno del bello e, più dappresso, il loro campo è l'arte, anzi, la bella arte. **Certo per questo oggetto il nome di «Estetica» non è completamente appropriato, poiché «Estetica» indica più esattamente la scienza del senso, del sentire e, in questo suo significato di una nuova scienza, o piuttosto di qualcosa che avrebbe dovuto divenire disciplina filosofica, ha avuto origine nella scuola wolffiana al tempo in cui in**

Germania si consideravano le opere d'arte in relazione ai sentimenti che dovevano produrre, per es. il sentimento del gradevole, della meraviglia, della paura, compassione ecc. A causa dell'improprietà, o meglio della superficialità di questo nome, si è poi cercato di forgiarne altri, per es. quello di «Callistica». Tuttavia, anche questo termine si mostra insufficiente, poiché la scienza che qui s'intende, considera non il bello in generale, ma puramente il bello dell'arte. Noi vogliamo perciò contentarci del nome di Estetica, giacché come semplice nome è per noi indifferente, e del resto è così entrato nel linguaggio comune che può essere conservato come nome. Tuttavia, il vero e proprio termine per la nostra scienza è «filosofia dell'arte» e più specificamente «filosofia della bella arte»

Passi hegeliani:

Arte simbolica

«Le piramidi ci pongono dinanzi **l'immagine semplice dell'arte simbolica stessa**; sono cristalli immensi che nascondono in sé un **interno** che essi, come **forma esterna prodotta dall'arte**, così avvolgono che risulta chiaro che essi stessi esistono per questo interno, **morto alla semplice naturalità**, e solo in relazione ad esso. Ma questo regno della morte e dell'invisibile, che qui costituisce il **significato**, ha solo un lato, e più precisamente un lato formale, che appartenga al vero contenuto artistico, cioè **l'essere sottratto all'esistenza immediata**; e così per ora vi è solo l'Ade, e non ancora una vitalità, che, pur sottratta al sensibile come tale, sia al contempo spirito in sé esistente e quindi in sé libero e vivo. Perciò la forma per un tale interno resta al contenuto determinato di esso interamente esterna e semplice involucro»

[Inadeguatezza tra forma materiale e contenuto spirituale dovuta **all'incapacità del contenuto a determinarsi in forme sensibili compenetrando la materia della rappresentazione]**

«In quantità innumerevole, poste a centinaia una accanto all'altra, si incontrano in Egitto le **Sfinxi**, fatte con la pietra più dura, levigate, coperte di geroglifici, e presso il Cairo di così colossale grandezza che i soli artigli di leone hanno l'altezza di un uomo. Esse sono corpi di animali in riposo, la cui parte superiore ha figura umana sormontata talvolta da una testa di ariete, ma per lo più da una testa di donna. **Lo spirito [...] tende a venir fuori dalla forza ottusa e brutale della bestia, ma non può giungere a manifestare completamente la propria libertà e mobilità di figura, poiché deve ancora restare mescolato ed associato con l'altro da sé stesso.** Questa tensione a una spiritualità autocosciente, che non si coglie in base a sé nella realtà a lei sola conforme, ma solo si intuisce in ciò che le è affine e viene a coscienza in ciò che le è del pari estraneo, è **il simbolico in generale, che giunto a questo punto culminante diviene enigma**»

Arte classica

«Per quel che riguarda la realizzazione storica del classico, è appena necessario notare che **noi dobbiamo cercarla presso i Greci.** La bellezza classica con la sua **infinita estensione di contenuto, materia e forma** è stata il dono conferito al popolo greco e noi dobbiamo onorare questo popolo per aver creato l'arte nella sua più alta vitalità. I Greci, secondo la loro realtà immediata, vivevano nel giusto mezzo tra la libertà **soggettiva autocosciente e la sostanza etica** [...]. Nella vita etica greca [...] l'individuo era in sé libero e autonomo, pur senza distaccarsi dagli esistenti interessi universali dello stato reale»

«il popolo greco anche negli dei ha preso coscienza del suo spirito sensibilmente; l'arte è stata in Grecia la più alta espressione dell'assoluto, e la religione greca è la religione stessa dell'arte»

Arte romantica

«Nell'arte classica lo spirito dominava, compenetrandola completamente, l'apparenza empirica, giacché era in essa che doveva acquistare la sua completa realtà.

Ma ora **l'interno è indifferente** verso il modo di rappresentazione del mondo immediato, giacché **l'immediatezza** è indegna della beatitudine dell'anima in sé. Quel che esteriormente appare non può più esprimere l'interiorità, e quando pur tuttavia è chiamato a farlo, assume solo il compito di render chiaro che **l'esistenza è l'esistenza che non soddisfa** e deve rimandare all'interno, all'animo e al sentimento, come l'elemento essenziale.

Proprio per questo l'arte romantica lascia ora l'esteriorità libera di effondersi per sé, e **permette a questo riguardo a qualsiasi materia, persino ai fiori, agli alberi e ai più comuni utensili domestici**, di venire indisturbati a rappresentazione, anche nell'accidentalità naturale dell'esistenza».

Alessandro Bertinetto (*Storia dell'estetica moderna e contemporanea*) sulla cosiddetta “morte dell'arte” (espressione mai utilizzata da Hegel):

«Intende forse negare la possibilità della creazione artistica? No. A essere ormai finita e passata non è l'arte in generale, ma la sua capacità di esibire il contenuto di vino in forma sensibile. L'arte cessa cioè di essere il mezzo privilegiato di espressione della verità quando diviene oggetto di contemplazione estetica e di riflessione concettuale, ossia quando i suoi prodotti non sono più oggetto di culto religioso. Non nega l'esistenza dell'arte nel mondo moderno, ma mette in questione la sua capacità di soddisfare i bisogni spirituali di oggi, di svolgere una funzione culturale analoga a quella che le spettava nella *polis* greca virgola e di costituire una guida efficace per l'azione del cittadino dello Stato borghese: tutti i compiti che ora si assume la filosofia».

7. Intermezzo

Nel 1853, un allievo di Hegel, **Karl Rosenkranz**, pubblica la prima trattazione sistematica del brutto: *l'Estetica del Brutto*. Così come accadrà poi per il rumore, il brutto non è una categoria che viene "scoperta" tra Otto e Novecento, bensì "riscoperta", dopo un millenario periodo di oblio o, meglio, di occultamento forzato. Dalla concezione platoniana e plotiniana del brutto come grado zero del bello, come pura privazione, come "non-essere", passando attraverso la rivalutazione estetica settecentesca di altre categorie, quali l'orrido, il tragico, il sublime, l'immenso, il disarmonico, ecc., si giunge (prima che a Rosenkranz) a Friedrich Schlegel.

Schlegel, come ci ricorda Remo Bodei nel saggio di presentazione del volume di Rosenkranz, nel 1795 scrive uno *Studio della poesia greca* (rielaborato poi nel 1823), nel quale lamenta l'assenza di saggi, degni di questo nome, sulla «teoria del brutto». In questo contesto, il brutto assume **«la natura di negazione del bello (e non più di mero essere) e di elemento specifico dell'arte moderna, di cui l'Amleto è il simbolo. Quest'ultima si connette infatti [...] al brutto in quanto presente nel caratteristico, nell'individuale, nell'interessante, nel mondo delle astrazioni»** (Bodei).

Così, il bello diviene l'*alter ego* del brutto, il suo correlato. È in queste pagine di Schlegel che si apre la strada a un'idea estesa del bello, tale da comprendere anche il brutto e le tendenze più peculiari dell'arte moderna, nella quale il brutto, l'effimero e il banale hanno un ruolo di primo piano.

A questo riguardo, l'opera di **Charles Baudelaire** (1821-1867), in particolare, è una delle manifestazioni più emblematiche delle modificazioni intercorse nella sensibilità e nella coscienza estetica dell'uomo moderno.

Il Settecento, nel passaggio dall'interiorità e dalla trascendenza all'esteriorità e all'immanenza, aveva rappresentato il periodo di maggiore "concentrazione" e "limitazione" dell'esteticità e del *piacere* nei luoghi ad essi deputati (il «salotto», il «boudoir», il «giardino»).

L'Ottocento libera ulteriormente il livello sensibile, aprendolo a un contesto più ampio, più onnicomprensivo, dal quale non sfuggono dimensioni fino ad allora tendenzialmente taciute: il «bizzarro», l'«insolito», il «mostruoso», il «perturbante», l'«effimero».

Baudelaire ha un ruolo relevantissimo in questa evoluzione, facendo **«vivere l'infinito e l'eterno nella contingenza, nell'effimero, nello spleen che domina la modernità (la metropoli parigina e i suoi "passaggi", la moda, la prostituta, l'inedito vincolo dell'artista con il mercato, la folla, le merci, ecc.)»** (P. Pellegrino). Il legame tra il bello e l'effimero, all'inizio del Novecento sostenuto e rilanciato dai futuristi, è chiaramente tratteggiato da Baudelaire, per il quale la bellezza si materializza nell'istante, effimero ed eterno, di un incontro, di un'impossibile ma illusoria promessa di felicità, costantemente rinviata.

Nell'esplosione e nella ininterrotta successione di contraddizioni e conflittualità si situa la dimensione del *brutto*. Non si tratta di qualcosa di passivo, di inerte, ma di **«una potenza attiva, in divenire, che quanto più è sottomessa al bello, tanto più contribuisce al giganteggiare del bello. Questo, a sua volta, cessa di avere una natura statica, di essere un'idea eterna ed immutabile alla quale l'arte deve semplicemente adeguarsi»** (R. Bodei).

L'opera di Rosenkranz si presenta quindi come una sorta di **«paradossale organizzazione del caos estetico»**, come la categorizzazione puntuale del brutto in ogni sua specie e subspecie, dall'amorfo al disarmonico, dal banale al criminoso e allo spettrale, dal debole all'orrendo, dal goffo al diabolico, per finire con il caricaturale.

Quello che rende ancora più interessante l'analisi di Rosenkranz è il fatto di aver inserito il tema del brutto all'interno di un contesto più ampio, relativo alla patologia sociale, tanto che «la sua diagnosi non implica soltanto una discesa nel sottosuolo dell'arte, ma anche negli inferi del proprio tempo» (Bodei), fatti di vacuità, dissoluzione, orrore.

Sebbene Rosenkranz continui a confidare nella forza della ragione, inizia ad emergere qualche incrinatura rispetto alla ferrea fiducia hegeliana nella razionalità del reale. Il concetto di brutto, considerato come termine medio tra quello di bello e quello di comico («il brutto – scrive Rosenkranz – ha dunque due frontiere: il limite iniziale del bello e il limite finale del comico»), viene analizzato da Rosenkranz, percorrendo un itinerario che, nelle intenzioni dell'autore, punta a dispiegare **«tutto l'universo del brutto dalle sue prime nebulose – l'amorfia e l'asimmetria – per arrivare fino alle sue formazioni più intensive nell'infinita varietà della disorganizzazione del bello, attraverso la caricatura»** (Rosenkranz).

Com'è evidente, emerge qui un tratto fondamentalmente hegeliano, che considera l'arte come una cosa seria e intende promuovere percorsi estetici affini a quelli impiegati per raggiungere la verità; emerge altresì la ripresa di un concetto elaborato da Baudelaire. In un saggio intitolato *Il pittore della vita moderna* (1863), egli si chiede quale sia lo stato d'animo dell'individuo moderno nel cuore di una metropoli come Parigi, dove la dimensione del sacro si è delegata.

CHARLES BAUDELAIRE:

«La folla è il suo regno, come l'aria è il regno dell'uccello, e l'acqua l'elemento del pesce. Sposarsi alla folla è la sua passione e la sua professione. Per il perfetto perdigiorno, per l'osservatore appassionato, è una gioia senza limiti prendere dimora nel numero, nell'ondeggiante, nel movimento, nel fuggitivo e nell'infinito. Essere fuori di casa, e ciò nondimeno sentirsi ovunque nel proprio domicilio; vedere il mondo, esserne al centro e restargli nascosto, sono questi alcuni dei piaceri più comuni di tali spiriti indipendenti, appassionati e imparziali, per i quali la lingua ha solo formule impacciate. [...] L'innamorato della vita universale entra nella folla come in un'immensa centrale di elettricità. Lo si può magari paragonare a uno specchio immenso quanto la folla; a un caleidoscopio provvisto di coscienza, che, ad ogni suo movimento, raffigura la vita molteplice e la grazia mutevole di tutti gli elementi della vita. È un io insaziabile del non-io, il quale, ad ogni istante, lo rende e lo esprime in immagini più vive della vita stessa, sempre instabile e fuggitiva.

[...]

E così egli va, corre, cerca. Ma che cosa cerca poi? Si può essere certi, così come io l'ho ritratto, quest'uomo, questo solitario di un'immaginazione così attiva, sempre in viaggio attraverso il gran deserto d'uomini, persegue un fine più alto di quello di un semplice perdigiorno, un fine più vasto, e diverso dal piacere fugace della circostanza. Egli cerca quell'indefinito che ci deve essere permesso di chiamare la modernità, giacché manca una parola più conveniente per esprimere l'idea a cui rimanda. Il segreto è, per lui, di distillare dalla moda ciò che essa può contenere di poetico nella trama del quotidiano, di estrarre l'eterno dall'effimero»

8. Arthur Coleman Danto

Nel quadro della cosiddetta filosofia analitica, un posto di assoluto rilievo lo occupa Arthur Coleman Danto, uno degli autori più influenti in ambito estetico e che si è sempre posto l'obiettivo teorico di formulare una definizione universale di arte, ottenuta attraverso l'individuazione di condizioni necessarie e sufficienti.

Danto nasce il 1° gennaio 1924 nel Michigan, ad Ann Arbor, ma cresce a Detroit. Dopo aver trascorso un paio d'anni nell'esercito degli Stati Uniti d'America, si iscrive alla Wayne University (che oggi si chiama Wayne State University), dove si laurea nel 1948 in Arte e Storia. L'anno successivo, consegue un master in Filosofia alla Columbia University di New York, formandosi con Suzanne K. Langer, Justus Buchler e Ernest Nagel. Continua poi la sua formazione filosofica a Parigi, grazie a una borsa di studio Fulbright, per poi diventare, nel 1950, "instructor of philosophy" alla University of Colorado. L'anno successivo, occuperà la stessa posizione alla Columbia e lì conseguirà il dottorato nel 1952, con una tesi di filosofia della storia. Per un certo numero di anni, Danto ha coltivato la sua passione per l'arte realizzando opere che, nell'ambiente newyorkese, gli procurarono anche una discreta notorietà. Ma a un certo punto, mentre lavora su un'incisione su legno, Danto decide che avrebbe preferito scrivere di filosofia, piuttosto che continuare a fare arte. E così, in effetti, sarà: tra il 1954 e il 1966, sempre alla Columbia, passa da "assistant professor" a "full professor", diventando, nel 1975, Johnsonian Professor of Philosophy. Nel 1992, cessato il servizio e uscito dai ruoli, viene nominato Johnsonian Professor Emeritus of Philosophy. All'attività di professore universitario e prolifico saggista, Danto, scomparso il 25 ottobre 2013 a New York, ha affiancato anche quella di critico d'arte. Il suo nome, in questa veste, è legato alla famosa rivista «The Nation», sulla quale il filosofo ha scritto dal 1984 al 2009, curando una rubrica che Danto ha ereditato da quello che è stato forse il critico d'arte statunitense più famoso, Clement Greenberg.

Un impegno durato per un quarto di secolo non può essere certo considerato un passatempo, ma una professione, alla quale quindi Danto attribuisce la massima importanza. Ciò è testimoniato da quello che secondo il filosofo americano deve rappresentare il compito del critico d'arte: **«individuare quale sia il significato e [...] spiegare in che modo tale significato sia incorporato nell'opera. [...]»**. Danto, pur ammettendo che possa essere legittimo attribuire giudizi di valore, non crede «a quanti rivendicano la necessità di un giudizio di valore, perché i giudizi sono spesso costruiti sull'ignoranza e non giustificati razionalmente» (Intervista rilasciata da Danto a Giuliano Battiston su «il manifesto», 25 ottobre 2007, p. 14). Impegno critico e riflessione razionale, allora, vanno di pari passo e le due professioni, quella di critico e quella di filosofo, non potevano che subire continue e incessanti influenze reciproche, giacché la riflessione teorica di Danto ha sempre saldamente piantato le proprie radici nel rapporto diretto con le opere d'arte.

Il celebre saggio *The Artworld* (in «Journal of Philosophy», LXI, 19, 1964, pp. 571-84) è considerato dal suo autore come «la base dell'estetica filosofica nella seconda metà del secolo». In quell'anno, Andy Warhol espone la sua famosissima *Brillo Box*, presso la Stable Gallery di New York. La visione di quest'opera – costituita da una serie di scatole (non di cartone ma di legno) che riproducono le originali scatole Brillo contenenti spugnette abrasive utilizzate per pulire le pentole – induce Danto a porsi una domanda fondamentale: al di là delle differenze, in termini di materiale e dimensioni, perché le scatole esposte da Warhol sono opere d'arte e quelle esposte in un supermercato non lo sono?

Veniamo allora al dunque: due oggetti percettivamente *indiscernibili*, del tutto identici, com'è possibile che abbiano uno statuto ontologico diverso, tale per cui uno diviene opera d'arte e l'altro rimane oggetto d'uso comune? Si badi bene: questa è una questione squisitamente filosofica e che attiene al rapporto tra arte e filosofia. Su questo Danto è molto chiaro:

«Le opere d'arte come classe si contrappongono alle cose reali nello stesso modo in cui vi si contrappongono le parole, anche se sono reali in “ogni altro senso”. Poiché si situano alla stessa distanza filosofica dalla realtà in cui si situano le parole, e poiché dunque situano chi le considera come opera d'arte a un'analogia distanza – e poiché questa distanza copre lo spazio nel quale i filosofi hanno sempre lavorato – c'è da aspettarsi che l'arte abbia una pertinenza filosofica» (A.C. Danto, *La trasfigurazione del banale*).

Tornando alla domanda centrale, Danto formula la sua risposta non facendo appello alle differenze di natura “estetica” (cioè sensibile, sensoriale, percettiva), dal momento che, appunto, non ve ne sono, ma chiamando in causa le **proprietà relazionali** (non rilevabili percettivamente) che legano l'oggetto in questione con elementi esterni a esso. La relazione, com'è noto, è una nozione filosofica di ascendenza aristotelica. Per Aristotele, essa è una delle *categorie*, cioè uno dei predicati generalissimi con cui si può determinare una cosa. Il lessico aristotelico non ha però ancora un sostantivo astratto per designare la relazione, ma la designa con la locuzione avverbiale *prós ti* («in rapporto a»; Aristotele, *Categorie*, 7, 6 a): dire che *prós ti* è una categoria significa dire che una cosa qualsiasi può essere considerata in relazione a qualcos'altro. Ciò presuppone che ci siano anzitutto cose tra cui la relazione può essere presa in considerazione; quindi la categoria di relazione, come tutte le altre, del resto, presuppone la categoria di *sostanza*, la quale designa qualcosa che è in sé. Il concetto aristotelico di relazione (espresso con la formula «in rapporto a») è in qualche modo quello ripreso e utilizzato da Danto per designare le proprietà relazionali, che sono le proprietà responsabili della differenza tra l'opera d'arte e l'oggetto da essa indiscernibile. Il termine adoperato da Danto per indicare questa proprietà relazionale è *aboutness*, che è stato tradotto con l'espressione **«a-proposito-di», e che costituisce una «proprietà distintiva cruciale [...] che non può essere facilmente osservata»** (A.C. Danto, *La trasfigurazione del banale*).

Tuttavia, è proprio grazie all'individuazione delle sue proprietà relazionali che un'opera d'arte può definirsi tale ed essere distinta da un oggetto percettivamente indiscernibile da essa. Ma quali sono queste proprietà relazionali? Rispondiamo alla domanda facendoci aiutare da Stefano Velotti, che ha brillantemente tradotto e introdotto l'edizione italiana del già citato volume di Danto *La trasfigurazione del banale*.

Come distinguere un'opera d'arte da una cosa (identica)

Il primo elemento di distinzione tra un'opera d'arte e una cosa è il **titolo**. Anche quando (e accade spesso) un artista non intende fornire un'indicazione specifica, titolando l'opera *Senza titolo* oppure non titolandola proprio, la questione del titolo già pone una distinzione ontologica: non ha senso chiedersi quale sia il titolo di una cosa. La possibilità che l'opera abbia o non abbia un titolo è connessa alla prima proprietà (ricordiamo che **le proprietà relazionali non sono manifeste**) dell'opera d'arte. L'opera d'arte è il prodotto dell'**intenzionalità** (oltre che della conoscenza, dell'abilità e dell'educazione; Danto, *La trasfigurazione del banale*, p. 245) di un artista e non frutto del caso (a meno che le procedure casuali non siano, come accade per alcuni compositori, scelte e controllate dall'autore): se ci scivolasse dalle mani un barattolo di vernice e questo, cadendo, lasciasse sul pavimento degli schizzi, certo non si tratterebbe di una rappresentazione intenzionale come invece poteva essere un'opera di Jackson Pollock realizzata utilizzando la tecnica del *dripping*.

Inoltre, le opere d'arte, essendo rappresentazioni intenzionali, necessitano di essere interpretate, così da far emergere i significati e a proposito di che cosa è quella specifica opera d'arte. In assenza di un'interpretazione non riusciremmo a cogliere le proprietà dell'opera e, quindi, non la potremmo considerare tale. Questo, come rileva Velotti, significa che l'**interpretazione** è costitutiva dell'identità di un'opera.

C'è poi il livello *storico*, che Danto richiama citando Wölfflin, secondo il quale non tutto è possibile in ogni tempo. Allo stesso modo, non tutte le opere d'arte sono possibili in ogni tempo, il che significa che «un'opera può essere a proposito di qualcosa in un certo contesto storico-culturale, ma potrebbe anche non essere *a-proposito-di* in un altro tempo» (Velotti). I caratteri di intenzionalità e di storicità, tuttavia, non sono sufficienti per definire un'opera d'arte.

La rappresentazione intenzionale deve avere una *struttura metaforica*, deve essere incompleta come l'entimema aristotelico, il sillogismo a cui manca una premessa o una conclusione: per essere vero, oltre a rispettare i criteri di validità generali del sillogismo, deve sottintendere una verità ovvia, qualcosa che chiunque accetterà senza sforzo.

Questo, però, significa che l'entimema «*implica [...] una complicata interrelazione tra chi ha formulato l'entimema e il suo destinatario. Quest'ultimo deve completare da sé la parte lasciata deliberatamente incompleta dal primo: deve fornire da sé quel che manca e trarne le proprie conclusioni*» (Danto, p. 207).

Ultimo elemento: nelle opere d'arte è fondamentale non soltanto che ci sia qualcosa rispetto a cui l'opera è *a-proposito-di*, ma anche il *modo* in cui la rappresentazione è a proposito di qualcosa. Questo è ciò che Danto chiama «stile» e che il filosofo intende come ciò «*che resta di una rappresentazione quando le sottraiamo il proprio contenuto*» (ivi, p. 241), qualcosa che è del tutto individuale, soggettivo, propriamente dell'artista.

In definitiva, sono queste le proprietà che rendono un'opera d'arte qualcosa di diverso da una «mera cosa» da cui, però, percettivamente non la si può distinguere, qualcosa che esprime «*la capacità spontanea che ha l'artista di permetterci di vedere il suo modo di vedere il mondo – non semplicemente il mondo, come se un dipinto fosse una finestra, ma il mondo nel modo in cui lui ce lo offre*» (ivi, p. 252).

9. Roger Scruton

Sir Roger Vernon Scruton nasce a Buslingthorpe, in Inghilterra, il 27 febbraio 1944.

Cresce tra musica, arte e letteratura (Kafka, Rilke ed Eliot).

Tra il 1954 e il 1961 frequenta la Royal Grammar School de High Wycombe dove vince una borsa per proseguire i suoi studi in **scienze naturali** all'Università di Cambridge. Dopo il primo giorno di università decide di cambiare facoltà per dedicarsi alle **scienze morali**. Filosofo di riferimento è Sartre, di cui apprezza il passaggio dall'astratto al concreto e dal generale al particolare e il legame fertile tra filosofia e poesia.

Da Sartre: la vita intellettuale non deve essere confinata all'ambiente universitario ma che le sue manifestazioni più importanti risiedono nell'arte, nella letteratura e nella musica attraverso cui la società acquisisce una coscienza di sé stessa.

Scruton prende le difese della tradizione classica mostrando come la cultura sia non solo una forma di conoscenza, ma una conoscenza 'emozionale', che riguarda ben da vicino la nostra vita, le cose che facciamo e i sentimenti che proviamo.

Dopo aver ottenuto il **Master of Arts nel 1967** si trasferisce in Francia e inizia a insegnare al Collège Universitaire de Pau. L'anno successivo seguirà a Parigi gli avvenimenti del Maggio Francese, maturando (dirà in seguito a proposito di quel periodo) «**un vero e proprio disgusto per le ideologie della sinistra**».

Torna quindi in Inghilterra, nel 1972 consegue il **dottorato in Estetica**.

Tenace difensore dell'importanza assoluta della **bellezza come valore reale e universale**, a essa dedica un saggio, *La bellezza. Ragione ed esperienza estetica* che accompagna il lettore nel mondo della filosofia, della letteratura, dell'arte, del cinema, ma anche della natura e della vita quotidiana, soffermandosi sulle avanguardie, sul rapporto tra erotismo e pornografia, sulla dissacrazione e sul kitsch.

Nel 1982 Scruton fonda e dirige la rivista trimestrale *The Salisbury Review*, che ben presto divenne punto di riferimento per il conservatorismo tradizionalista inglese. La rivista si proponeva di fornire una **base intellettuale alla destra conservatrice** e per questo avanzò molte critiche nei confronti dei movimenti di protesta dell'epoca (nel mirino il movimento per la pace, la campagna per il disarmo nucleare, l'uguaglianza, il femminismo, l'aiuto ai paesi del terzo mondo, il multiculturalismo e il modernismo).

Il 12 gennaio 2020, a 75 anni muore il **principe del conservatorismo britannico e uno dei più famosi filosofi contemporanei**. Nel 2016 la regina Elisabetta gli aveva concesso il cavalierato per «i servizi resi alla filosofia, all'insegnamento e all'educazione pubblica».

Di lui ci rimangono più di 50 saggi che spaziano dalla filosofia, all'arte, dalla musica, alla politica, dalla letteratura alla sessualità e alla religione, oltre a due romanzi e di due opere musicali.

Passi tratti da *La bellezza. Ragione ed esperienza estetica*, 2011:

«La bellezza può consolare o turbare; può essere sacra o profana; può essere divertente, stimolante, ispiratrice, raggelante. Può influenzarci in infiniti modi, ma mai viene considerata con indifferenza: la bellezza esige di essere notata; parla direttamente a noi come la voce di un amico intimo. Se ci sono persone indifferenti nei suoi confronti, è perché non la percepiscono.

Il gusto è privo di un fondamento razionale. Ma perché occupa un posto così rilevante? E perché dovremmo lamentare il fatto che sta scomparendo dal nostro mondo?

In che modo possiamo pretendere che un tipo di musica sia superiore o inferiore a un altro quando i giudizi comparati riflettono solo il gusto di chi li esprime?

Questo **relativismo** ha indotto alcuni a liquidare i giudizi di bellezza come meramente “soggettivi”.

Ha senso studiare il nostro patrimonio artistico e culturale, se il giudizio di bellezza è privo di un **fondamento razionale**?

La bellezza è un valore reale e universale, un valore radicato nella nostra natura razionale, e il senso della bellezza ha un ruolo indispensabile nel plasmare il mondo umano.

Se riconosciamo la bellezza in molte cose diverse, vuol dire che non stiamo descrivendo una **proprietà**: come potrebbe una singola proprietà essere attribuibile ed essere manifestata in cose anche abissalmente diverse?

Perché riusciamo a spiegare razionalmente il perché qualcosa è buona o è vera e non il perché ci piace o ci interessa, in quanto bella?

Ruolo dell'*attenzione*.

Il giudizio di bellezza non è una mera dichiarazione di preferenza. Esige un atto di attenzione. Ma che tipo di attenzione? Sensoriale o intellettuale?

Anziché enfatizzare il carattere “immediato”, “sensoriale” “intuitivo” dell’esperienza della bellezza, propongo di considerare il modo in cui un oggetto *si presenta alla nostra attenzione* nell’esperienza della bellezza. Quando ci riferiamo alla natura “estetica” del piacere che deriviamo dalla bellezza, poniamo mente più alla presentazione che alla sensazione.

Conclusione provvisoria: definiamo bella una cosa quando traiamo piacere dalla sua contemplazione come oggetto individuale, in sé e nella *forma in cui si presenta*.

Fuga dalla bellezza

Se riusciamo a cogliere il vuoto della vita moderna, è grazie al fatto che l’arte indica un *altro modo di essere*, e il poema di Eliot [*La terra desolata*] rende possibile proprio questo altro modo.

La terra desolata appartiene alla tradizione de *I fiori del male* di Baudelaire e *La coppa d’oro* di James. Descrive ciò che è logoro e sordido con parole che rimandano al contrario, colme come sono della capacità di percepire, di provare compassione e di comprendere che la vita nelle sue forme più infime è vendicata dal modo in cui le rispondiamo. Questa “redenzione attraverso l’arte” si verifica solo perché l’artista mira alla bellezza in senso stretto.

- La bellezza viene degradata come se fosse eccessivamente dolce, evasiva e lontana dalla realtà per meritare la nostra attenzione disincantata.
- La bellezza rivendica una pretesa su di noi: è un invito a rinunciare al nostro narcisismo e a guardare al mondo con rispetto.

Tutto ciò che ho dichiarato riguardo all’esperienza della bellezza implica che essa è razionalmente fondata. È un’esperienza che ci sfida a trovare un senso nel suo oggetto, a istituire dei confronti critici e ad analizzare la nostra vita e le nostre emozioni alla luce di quello che troviamo. L’arte, la natura e la forma umana ci invitano tutte a collocare questa esperienza al centro della nostra vita. Se lo facciamo, possiamo arrivare a raggiungere un luogo in cui trovare ristoro senza mai stancarsene. Ma

immaginare di poterlo fare e continuare a essere liberi di considerare la bellezza semplicemente alla stregua di una preferenza soggettiva o come fonte di un piacere passeggero equivale a fraintendere la profondità con cui la ragione e il valore penetrano nella nostra vita. Equivale a non rendersi conto che, per un essere libero, esistono un sentimento giusto, un'esperienza giusta e un godimento giusto, come pure un'azione giusta. Il giudizio di bellezza dà un ordine alle emozioni e ai desideri di coloro che lo formulano. Può esprimere il loro piacere e il loro gusto: ma è un piacere che provano per ciò che essi apprezzano e gustano in base ai loro veri ideali».

10. Richard Prum

FABRIZIO DESIDERI:

Estetica evolucionistica

La consapevolezza che una generale mutazione antropologica ha investito l'idea stessa di essere umano – non più un soggetto autonomo, erede dell'idea rinascimentale di alter deus e di quella idealistica di Io assoluto, definito dalla sua eccezionalità rispetto al mondo naturale, ma individuo che si caratterizza biologicamente attraverso disposizioni motorie, capacità cognitive, regole di interazione sociale – conduce l'estetica contemporanea a cercare la propria identità in una prospettiva “naturalizzata”, vale a dire nei termini compatibili con i vincoli della natura biologica dell'uomo.

Di fronte a quanto le scienze ci dicono sulle origini biologiche della cultura umana, l'estetica filosofica si trova a dover accettare «il presupposto metodologico secondo cui la genesi dell'attenzione estetica e quella dell'attività artistica devono poter essere collegate a una genealogia culturale radicata nell'evoluzione biologica della specie umana» (J.M. Schaeffer, *Addio all'estetica*, 2000).

Estetica evolucionistica: etichetta che si è diffusa circa 30 anni fa in ambito anglosassone. Le teorie che alimentano questo approccio possono essere distinte in due principali prospettive analitiche: da una parte lo studio generali delle componenti coevolutive che danno origine alla dimensione estetica in ambito animale e, dall'altra, un'indagine dell'evoluzione delle capacità cognitive prevalentemente umane che possono essere all'origine del nostro senso estetico specie-specifico.

Testi di riferimento:

W. Welsch, *Animal Aesthetics* (2004)

E. Dissanayake, *What Is Art for?* (1988); *Homo Aestheticus* (1992); *L'infanzia dell'estetica. L'origine evolutiva delle pratiche artistiche* (2015)

L. Bartalesi, *Antropologia dell'estetico* (2017)

C. Wulf, *Homo imaginis. Le radici estetiche dell'antropologia storico-culturale* (2018)

RICK PRUM (passi tratti da *L'evoluzione della bellezza*):

«Dal punto di vista scientifico: la bellezza si può definire come l'insieme delle caratteristiche osservabili considerate desiderabili da un partner

Gli ornamenti hanno una funzione diversa dalle altre parti del corpo.

Esperienza soggettiva del desiderio degli animali.

La realtà è che l'effettivo contenuto e la qualità delle sensazioni interne rimangono fondamentalmente ignoti a chiunque e sono impossibili da misurare e analizzare scientificamente.

Ritengo, tuttavia, che il concetto di esperienza soggettiva sia assolutamente fondamentale per comprendere l'evoluzione.

Ma che differenza c'è tra l'evoluzione estetica e le altre modalità di evoluzione?

Qual è il “normale” meccanismo evolutivo di adattamento tramite **selezione naturale**?

Darwin (*L'origine della specie*, 1859): I becchi dei fringuelli delle Galápagos. Le circa 15 specie di fringuelli si sono evolute da un antenato comune. E si differenziano tra loro principalmente per le

dimensioni e la forma del becco. Certe forme e dimensioni sono adatte a maneggiare e ad aprire determinati tipi di semi. Poiché l'ambiente è variabile per quanto riguarda dimensione, durezza e abbondanza dei semi disponibili in aree e periodi dell'anno differenti, alcuni fringuelli sopravvivono meglio di altri. E poiché la grandezza e la forma del becco sono tratti fortemente ereditari, la sopravvivenza differenziale in una singola generazione degli individui con diverse forme di becco darà luogo nel corso delle generazioni a un cambiamento evolutivo della forma del becco. Questo meccanismo, detto selezione naturale, porta all'adattamento. Perché, generazione dopo generazione, ogni specie svilupperà un becco, la cui forma funziona meglio nel proprio ambiente.

Immaginiamo invece l'evoluzione di un ornamento, come il canto dell'usignolo o il piumaggio iridescente di un colibrì. Queste caratteristiche sono sottoposte a forze evolutive molto diverse da quelle coinvolte nella selezione naturale che agisce sulla forma del becco. Gli ornamenti sono caratteristiche estetiche che si sono evolute come risultato di scelte basate su **valutazioni soggettive**. Questi tratti esercitano la loro funzione attraverso la percezione e la valutazione da parte di altri individui, in occasione della scelta del partner. L'effetto cumulativo di queste numerose scelte individuali è ciò che plasma l'evoluzione di un ornamento. In altre parole, mediante la scelta del partner, i membri di una specie svolgono un ruolo attivo nella loro stessa evoluzione.

Le mie idee sulla bellezza e su come essa abbia origine, sono molto diverse. La sola selezione naturale non basta a spiegare buona parte dei processi evolutivi e della storia dell'evoluzione. Nel corso di questo libro dimostrerò che l'evoluzione è spesso assai più stravagante, bizzarra, legata al contesto e alle circostanze individuali è meno prevedibile e generalizzabile di quanto ci si aspetterebbe sulla base del solo meccanismo di adattamento.

Addirittura, per assecondare le proprie preferenze soggettive, alcuni individui possono fare scelte maladattative, che si traducono in un minor grado di adattamento all'ambiente, circostante.

L'evoluzione estetica, Io credo, restituisce Darwin al darwinismo, mostrando come le preferenze individuali degli animali nella scelta di un partner svolgono un ruolo importante, spesso decisivo nella evoluzione. Ma possiamo davvero parlare della bellezza come di una caratteristica alla quale gli animali reagiscono? Ho pensato a lungo a questo problema e ho deciso di accogliere la bellezza come concetto scientifico perché, al pari di Darwin, sono convinto che esprime esattamente nel linguaggio comune il fenomeno dell'attrazione tra essere viventi.

Questo libro intende reintrodurre la bellezza nel discorso scientifico: rianimare la concezione estetica darwiniana della scelta del partner e innalzare la bellezza a tema centrale per la ricerca.

L'idea “realmente” pericolosa di Darwin:

L'adattamento tramite selezione naturale è tra le idee più autorevoli e di successo della storia della scienza. Intendo trasformare il modo in cui viene generalmente interpretata la teoria di Darwin, facendo luce su alcune idee che sono state trascurate, travisate, ignorate e quasi dimenticate per quasi un secolo e mezzo. Il vero Darwin è stato estirpato dalla agiografia scientifica moderna. Io sostengo che l'idea *realmente* pericolosa è il concetto di evoluzione estetica attraverso la scelta del partner, di cui Darwin tratta nel suo secondo grande libro, *L'origine dell'uomo*.

Quest'idea è pericolosa perché, in primo luogo, riconosce che ci sono dei limiti al potere della selezione naturale, come forza evolutiva e come spiegazione scientifica del mondo naturale. Scrive Darwin: “La vista di una piuma della coda di un pavone, ogni volta che la guardo, mi fa star male!”. A differenza di altre caratteristiche ereditabili che sono il risultato della selezione naturale, la stravagante coda del pavone sembrava non avere alcun valore per la sopravvivenza. E di conseguenza metteva in discussione tutto ciò che Darwin aveva affermato nell'*Origine della specie*. La conclusione a cui egli giunse, ovvero che doveva esserci un altro meccanismo evolutivo in azione, venne considerata un'apostasia imperdonabile dai più ortodossi dei suoi seguaci.

La caratteristica più notevole e rivoluzionaria della teoria di Darwin della scelta del partner è quella di essere una teoria esplicitamente *estetica*. Darwin descrisse l'origine evolutiva della bellezza in natura come una conseguenza del fatto che gli animali si sono evoluti per apparire belli *a se stessi*. L'aspetto più radicale di questa teoria è che affidava agli organismi un *ruolo attivo* nell'evoluzione della loro stessa specie.

Darwin: “Se le femmine degli uccelli fossero state incapaci di apprezzare la bellezza dei colori, degli ornamenti e della voce dei loro compagni maschi, tutte le fatiche e le cure di cui questi danno prova nel far pompa delle loro grazie agli occhi delle femmine sarebbero state spese invano e questo non si può assolutamente ammettere”.

La teoria di Darwin della scelta del partner ha un'altra peculiarità: l'idea di una *coevoluzione*. Darwin ipotizza che le caratteristiche di un display e gli standard di bellezza utilizzati per selezionare il partner si evolvano insieme, influenzandosi e consolidandosi a vicenda.

L'idea rivoluzionaria sta nel fatto di pensare che gli animali possano svolgere un ruolo preciso e fondamentale nella loro stessa evoluzione, tramite le proprie scelte in ambito sessuale e sociale. L'autonomia sessuale femminile è la principale responsabile dell'evoluzione della bellezza in natura. Ai tempi di Darwin questo concetto era fonte di turbamento e per molti è ancora così. L'autonomia sessuale è la possibilità per un individuo di scegliere liberamente con chi accoppiarsi.

Nell'*Origine dell'uomo*, Darwin avanza l'ipotesi che la scelta femminile – il senso del bello – sia una forza evolutiva indipendente, capace di operare grandi trasformazioni nella storia della specie.

Per più di un secolo, dopo la pubblicazione dell'origine dell'uomo, la teoria della selezione sessuale è stata quasi del tutto eclissata. Per adottare una visione autenticamente darwiniana, la biologia evolutiva deve riconoscere, come fece Darwin stesso, che la selezione naturale e la selezione sessuale sono *meccanismi evolutivi indipendenti*.

Argo maggiore (*Argusianus grayi*, penisola malese, Sumatra e Borneo). Darwin: “una buona prova che la più raffinata bellezza può solo servire per allettare la femmina e non per alcun altro scopo”.

Come gran parte degli uccelli “estremisti dell'estetica”, l'argo maggiore è poliginico, il che significa che un maschio si accoppia più volte con femmine diverse. La possibilità di accoppiamenti multipli, tuttavia, crea competizione tra i maschi che cercano di attrarre a sé le femmine. Alcuni maschi “attraenti” ci riescono bene, altri per niente. Ne consegue una forte selezione sessuale sui caratteri ornamentali preferiti dalle femmine.

Nell'insieme, il display di corteggiamento del maschio è un'esperienza sensoriale di una complessità strabiliante. Ma come reagisce la femmina a questo spettacolo? Chi ha avuto modo di osservare il display dell'argo concorde nel descrivere la reazione della femmina come poco entusiasta.

Solo un tasso elevatissimo di fallimento estetico, in questo caso il rifiuto da parte delle potenziali partner, può portare a una manifestazione estetica così estrema. I maschi di argo maggiore presentano carattere ornamentali così elaborati proprio perché gran parte di essi non viene scelta dalle femmine. La femmina di argo, con la sua aria calma e indifferente, si comporta quindi esattamente come ci si aspetterebbe: più come un intenditore colto e navigato intento a valutare una delle tante opere straordinarie sottoposte al suo giudizio, che come un naturalista entusiasta che vede un animale per la prima e ultima volta nella sua vita.

Per quanto la femmina possa apparire fredda e distaccata mentre osserva gli sforzi del maschio, sono proprio le sue scelte calcolate che, nel corso di milioni di anni, hanno creato il marchingevo evolutivo che ha raggiunto una delle sue massime manifestazioni nel display del maschio di argo, con le sue centinaia di sfere scintillanti che roteano nell'aria.

Come ipotizzato da Darwin, con l'evoluzione di scelte e valutazione sensoriali, è comparsa anche una nuova spinta evolutiva: la capacità dei giudizi dei singoli individui di influire sull'evoluzione stessa. L'evoluzione estetica implica che gli animali hanno un ruolo attivo, fondato sulla bellezza, nella loro stessa evoluzione.

La scelta del partner su base estetica ha dato origine a una nuova forma di evoluzione che non è un semplice derivato della selezione naturale, né coincide con essa. Il concetto della scelta del partner su base estetica è al centro della concezione estetica di Darwin della natura ed è a tutt'oggi un'idea rivoluzionaria.