

La parabola del brutto: da «non essere» a reale

di Debora Tonelli

Despite the fact that the modern era will be considered the golden age of the theory of the Ugly, this still seems to be in antithesis with common sense, which links aesthetics to Beauty. In fact, the adjective 'ugly' implies the existence of beauty somewhere; however, as will be shown in this paper, both attributes can be linked to a much wider meaning, going beyond the exterior appearance they refer to. In fact, during large part of the history of aesthetics, they referred to a moral meaning, where beauty was equivalent with good, and ugly meant bad. Only in recent times has this link between appearance and moral meaning been dissolved, allowing the Ugly to be theorized in a fully independent way also with respect to Beauty. The first part of this paper analyses a number of important aspects of the idea of aesthetics, from Plato to the modern times. Two are the key factors, linked one to another, of this reflection: the first is the link that originally connected exterior appearance to a moral judgment, following the rule that visible beauty indicates the good and the true, and that - on the contrary - what appeared ugly had to be morally bad. The second factor is the gradual dissolution of this link between a moral judgment of the external appearance and therefore the independence of the Ugly. This is somehow linked itself to the Sublime, which does not indicate greater beauty, but the excess that becomes terrifying. If Beauty corresponds to order and harmony, ugly and sublime indicate what is discordant and disharmonious. It will be shown that Ugly, from the status of a 'not-being' concept, has become a truthful expression of the real and will therefore play a key role in the diversification of aesthetics into philosophy and theology.

Nonostante la modernità sia il luogo della teoria del brutto, questa sembra ancora essere in antitesi con il senso comune e più diffuso che vuole l'estetica riferita essenzialmente al 'bello'. L'aggettivo 'brutto' implica che altrove esista un 'bello', ma entrambi gli attributi, come mostrerò, si spiegano in riferimento ad un significato che travalica l'apparenza esteriore alla quale essi si applicano. Per gran parte della storia dell'estetica, infatti, essi hanno rimandato a un significato morale, secondo il quale il bello coincide con il 'buono' e il 'brutto' con il cattivo.¹ Soltanto in tempi recenti il legame tra apparenza e significato morale si è sciolto, permettendo così al brutto di venir teorizzato in modo del tutto autonomo, anche rispetto al bello.

Nella prima parte analizzerò alcuni dei momenti significativi del concetto di estetica, da Platone all'età moderna. Due aspetti, tra loro collegati, costituiscono il nodo centrale della riflessione: il primo è l'originaria associazione della forma esteriore a un giudizio morale, secondo la regola che ciò che è bello esteriormente riflette il bene e il vero, mentre quanto è esteriormente brutto è espressione di negatività morale. Il secondo consiste nel

¹ Cfr. E. FRANZINI - M. MAZZACOUT-MIS, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Milano 1996.

graduale svincolarsi della forma esteriore dal giudizio morale e la conseguente autonomia del brutto. Quest'ultimo è, per alcuni aspetti, in sintonia con il sublime, che esprime non tanto una maggiorazione del bello, ma l'eccesso che diventa terrificante. Se il bello coincide con l'ordine e l'armonia, al brutto e al sublime competono il dissonante e il disarmonico. Il brutto, come vedremo, da 'non-essere' diventerà espressione verace del reale e giocherà un ruolo decisivo nella diversificazione dell'estetica in filosofica e teologica.

1. *Il termine 'estetica' nel mondo antico*

Con il termine estetica in questo lavoro si intende il significato originario di αἴσθησις 'conoscere attraverso i sensi'² e non la «scienza del bello» inaugurata da Baumgarten con la pubblicazione della sua *Aesthetica*³ nel 1750. In greco antico αἴσθησις significa anche 'sensazione', 'sentimento' e il verbo αἰσθάνομαι 'percepisco con i sensi'⁴ odorato, vista, udito, ma anche 'percepisco con l'intelligenza'. La percezione sensibile è una modalità della conoscenza al pari di quella razionale e non occupa un ruolo secondario. Nel Fedro⁵ l'espressione αἴσθησις τῶν θεῶν indica le 'manifestazioni degli dèi noumenici e delle virtù' attraverso la bellezza. Lo stupore intellettuale conduce alla trasfigurazione della materia: la forma visibile, attraverso la sua bellezza, diviene manifestazione dell'anima. La conoscenza estetica è conoscenza del bello, che coincide con il buono. Da Platone in poi l'esperienza del bello sarà legata a quella del bene, che è anche esperienza del vero. In tal modo, l'esperienza estetica risulterà legata a quella etica e l'apparenza (il fenomeno) sarà la manifestazione dell'ordine della realtà.

Nelle opere platoniche non compare una trattazione del brutto ed esso si delinea essenzialmente come assenza del bello e come non essere, come mancanza di misura, proporzione e armonia⁶:

«ogni mescolanza, quale che sia e comunque fatta, se non ha raggiunto la misura e la proporzione, porta necessariamente alla rovina e i suoi costituenti e se stessa per prima, perché non è neppure una mescolanza, ma un vero e proprio ammasso privo di mescolanza, ogni volta realmente una rovina per ciò che lo possiede ... Se dunque non possiamo catturare il bene con una sola idea, cerchiamo di coglierlo con tre, ossia bellezza, proporzione e verità».⁷

² Cfr. Prov 1, 4. 7. 22; 2, 3. In ebraico questo tipo di conoscenza è identificabile con la *da'at* che non è solo intellettuale, ma è un'azione cosciente che coinvolge volontà, sentimento e azione.

³ A.G. BAUMGARTEN, *Aesthetica*, 1750.

⁴ P. SEQUERI, *Estetica e teologia. L'indicibile emozione del sacro: R. Otto, A. Schoenberg, M. Heidegger*, Gorgonzola (Milano) 1993.

⁵ PLATONE, *Fedro*, 250b, 250d.

⁶ *Ibidem*, 249c; *Filebo*, 25 d-e, 26 a, 65 a; *Parmenide*, 130 c-d. Si veda anche *Repubblica*, III, 400 e - 402 a. In questo passo Platone illustra l'educazione dei Custodi al bene e all'armonia attraverso l'opera d'arte. Ciò che è brutto viene considerato tale non solo per la propria apparenza, ma anche come degno di odio. La contrapposizione tra bello e brutto come essere-non essere è presente anche in Plotino, *Enneadi*, I, 6, 1; V, 8, 9.

⁷ PLATONE, *Filebo*, 64 e; 65 a.

La formulazione platonica che fa coincidere vero, buono e bello eserciterà la propria influenza per diversi secoli, accanto ad una concezione del brutto come privazione dell'essere che arriverà fino a Croce.⁸

Aristotele concorda con la definizione platonica quando afferma che «il bello, sia un vivente sia una qualunque altra cosa, composta di parti, non deve soltanto avere tali parti ordinate, ma anche una grandezza non come che sia, perché il bello consiste nella grandezza e nell'ordine»,⁹ ma amplia l'orizzonte d'indagine e nel trasformare l'estetica in teoria dell'arte, finalizzata alla conoscenza e al piacere, pone una domanda cruciale: perché nell'arte ci attrae ciò che nella vita ci ripugna?¹⁰ Infatti, «quelle cose medesime alle quali in natura non possiamo guardare senza disgusto, se invece le contempliamo nelle loro riproduzioni artistiche, massime se riprodotte più realisticamente possibile, ci recano diletto, come per esempio le forme degli animali più spregevoli e dei cadaveri».¹¹ Aristotele spiega questo atteggiamento con il fatto che «l'imparare riesce piacevolissimo non solo ai filosofi, ma anche agli altri, ugualmente: poco, però, vi si dedicano. E godono guardando le immagini, poiché capita che contemplando apprendano e colgano ragionando che cos'è ciascuna cosa, come ad esempio che questo è quello».¹² Merito di ciò è la rappresentazione artistica: «L'arte – grazie alla 'forma' che trasfigura, si dice, ogni contenuto – compie la miracolosa metamorfosi del brutto reale in bello efficacemente rappresentato».¹³ A spingere verso l'imitazione e l'esperienza estetica è, quindi, il godimento che procura la conoscenza acquisita durante queste attività. Attraverso la rappresentazione, infatti, l'individuo è sollecitato a riflettere sulla realtà e quando non sia presente la cosa reale a cui si rimanda, il godimento è procurato dai soli aspetti sensibili.

Nella *Poetica*, tragedia e commedia sono il luogo d'incontro tra arte e brutto (αἰσχρὸς):¹⁴ nella prima si consuma la catarsi, nella seconda il brutto è privo della sofferenza che lo caratterizza nella realtà.¹⁵ La tematizzazione del brutto è ancora vincolata al bello e rinvia ad un significato morale negativo (il brutto è ripugnante). In Aristotele, come già in Platone, il bello rimanda a un ideale di perfezione e armonia, mentre il brutto è espressione della realtà (anche morale) imperfetta e disarmonica. La loro rappresentazione nella tragedia contribuisce all'educazione morale dell'uomo, poiché lo spettatore rivive in sé il conflitto delle passioni che si avvicendano nella catastrofe e, contemporaneamente, rimane esterno ad esse, poiché si tratta di una finzione. Questa partecipazione intensa e distaccata assolve, secondo Aristotele, una funzione catartica, poiché lo spettatore può lasciarsi andare senza subire le conseguenze del conflitto e del male che ne deriva.

⁸ Cfr. R. BODEI, *Le forme del bello*, Bologna 1995, p. 95; B. CROCE, *L'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e Storia* (1902), Milano 1990.

⁹ ARISTOTELE, *Poetica*, 1450b.0.

¹⁰ *Ibidem*, 1148b (o 1448b).

¹¹ *Ibidem*, 1148b.

¹² *Ibidem*.

¹³ R. BODEI, *Le forme del bello*, p. 102.

¹⁴ In Aristotele il termine αἰσχρὸς indica la deformità, ciò che è vergognoso, disonorevole.

¹⁵ ARISTOTELE, *Poetica*, 1149 a-b.

2. *Il concetto di estetica*

Nel corso dei secoli, il concetto di estetica ha subito diversi cambiamenti, ma sempre in riferimento alla scienza dell'arte e del bello,¹⁶ i cui oggetti sono le rappresentazioni sensibili. Nel corso del Settecento le riflessioni sull'estetica sono state particolarmente vivaci. Poco prima Leibniz, nelle sue *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* (1684), aveva posto la distinzione tra conoscenza chiara e oscura, distinta e confusa, secondo la quale la bellezza corrisponde alla perfezione della *cognitio sensitiva*, cioè ad una rappresentazione chiara ma confusa, perché non razionale, bensì intuitiva. Questo tipo di bellezza è propria dell'espressione poetica e sarà ripresa da Wolff e poi da Baumgarten.¹⁷ Secondo la definizione di quest'ultimo, «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».¹⁸ Poco oltre il filosofo precisa:

«Il grado naturale delle facoltà conoscitive inferiori, sviluppato con la sola pratica senza alcuna conoscenza disciplinare, può essere detto *estetica naturale*, ed essere distinto, com'è d'uso anche per la logica, in estetica innata (l'ingegno bello innato) e acquisita; questa a sua volta la si può distinguere in dottrinale e applicata».¹⁹

A differenza dei suoi predecessori, l'estetica viene ora supportata dalla conoscenza di logica e metafisica, infatti Baumgarten definisce la logica la 'sorella maggiore' dell'estetica²⁰, attribuendo a quest'ultima un ruolo subordinato:

«Fine dell'estetica è la perfezione della conoscenza sensibile, in quanto tale ... E questa è la bellezza. Occorre invece guardarsi dall'imperfezione di questa conoscenza, in quanto tale ... E questa è la bruttezza ... *Conoscenza sensibile* è, secondo la denominazione presupposta, il complesso delle rappresentazioni che restano al di sotto della distinzione».²¹

Con l'opera di Baumgarten l'estetica diviene teoria dell'arte e identifica un tipo di conoscenza di grado inferiore, meno affidabile, rispetto a quella razionale, poiché solo quest'ultima è in grado di permettere una conoscenza pura e oggettiva della realtà. La conoscenza empirica giunge, quindi, all'esperienza del bello²² e il complesso delle facoltà sensibili costituisce un organo di conoscenza parallelo a quello della logica vera e propria, ma a differenza di quest'ultima è in grado di cogliere soltanto in modo confuso i nessi tra le cose attraverso il *iudicium sensitivum*, che può essere sensibile,

¹⁶ Nel mondo antico Orazio ha fatto cenno alla teoria del brutto nell'arte, *De arte poetica*, vv. 179 ss.

¹⁷ Cfr. E. GARRONI, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Roma - Bari 1986, p. 35.

¹⁸ A.G. BAUMGARTEN, *Aesthetica*, 1750, trad. it. *L'estetica*, Palermo 2000, p. 27.

¹⁹ *Ibidem*, p. 27.

²⁰ *Ibidem*, p. 29.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, pp. 38-39.

se la conoscenza è confusa, oppure intellettuale, se la conoscenza è distinta. Entrambi sono parte della teoria critica.

Per questa concezione del rapporto tra ragione e sensibilità e per il ruolo educativo svolto dal filosofo nei confronti della società, la teoria estetica di Baumgarten appartiene pienamente all'Illuminismo. Il dotto è chiamato a educare la società attraverso la poesia e la bellezza: in esse avviene l'incontro tra ragione e sensibilità ed entrambe procedono dall'universale al particolare. La bellezza viene qui interpretata come pienezza dell'individualità, cioè una globale percezione di accordo e armonia tra le parti. Contemporaneamente, viene accentuato l'aspetto artistico ed educativo dell'esperienza estetica, determinandone un graduale spostamento rispetto al significato originario di 'percezione, conoscenza sensibile'.²³

3. *Il bello e il sublime in Kant*

Baumgarten sarà il punto di partenza, ma anche l'obiettivo polemico della riflessione kantiana sull'estetica, che si snoderà in un arco di tempo piuttosto ampio. Il filosofo di Königsberg sarà critico nei confronti di questa concezione della bellezza come 'perfetta conoscenza sensibile' per due ragioni fondamentali: la prima consiste nel vincolare la bellezza a concetti determinati, mentre per lui – come vedremo – la bellezza è legata alla facoltà dei concetti; la seconda, nel confondere intuizioni sensibili e concetti dell'intelletto, che per Kant sono due categorie completamente separate.²⁴ Nonostante queste critiche, Kant farà ampio uso dell'opera di Baumgarten sia durante i suoi corsi, sia nelle diverse fasi della costruzione della propria teoria estetica. Nel corso degli anni Sessanta il filosofo di Königsberg affronterà l'estetica come teoria della sensibilità, facendone un elemento di trasformazione dell'intero sistema, al punto che è possibile ricondurre ad essa la radice di quella svolta decisiva del 1769-1770 che sfocerà nell'opposizione di intelletto e sensibilità.²⁵

²³ Cfr. E. GARRONI, *Senso e paradosso*, pp. 34-36.

²⁴ Nella prima edizione della *Critica della ragion pura*, in una nota dell'introduzione dell'estetica trascendentale, Kant esclude la possibilità di riferire il termine 'estetica' alla critica del gusto, insieme alla possibilità di individuare principi razionali per il giudizio critico del bello. Nella seconda edizione dell'opera, pubblicata nel 1787, sembra ritrattare parte di questa affermazione quando ammette l'esistenza di fonti 'principali' e 'determinate' leggi a priori. Tuttavia, a conclusione del suo ragionamento, Kant sottolinea l'impossibilità di una scienza del bello in filosofia e distingue l'estetica trascendentale da quella circoscritta alla dimensione psicologica e, quindi, empirica. In realtà, nello stesso anno, in una lettera a Reinhold, il filosofo di Königsberg, annuncia di aver scoperto i principi a priori del gusto. Cfr. A. BOSI, *Introduzione*, in I. KANT, *Critica del giudizio*, Torino 1993, pp. 9-59, p. 34.

²⁵ «Deve esistere, se si vuole dar conto dell'esperienza effettiva, un principio costruttivo, sistematico, che ci guida nella conoscenza empirica, anzi che anticipa *a priori* la stessa esperienza in genere, sebbene esso non dica nulla su come essa si presenterà effettivamente, né fino a che punto sarà via via coerente e sistematizzabile. Questo principio non può essere, dunque, né intellettuale, al modo dei concetti e dei principi dell'intelletto, di cui si discorre nella *Logica trascendentale*, né 'estetico', nel senso dell'*Estetica trascendentale* della prima Critica, cioè come condizione per cui qualcosa in genere può essere dato ai sensi. Per il Kant della terza Critica, è un principio, appunto, 'non logico', 'non intellettuale', anzi 'non conoscitivo' ... ma 'estetico' *in un nuovo senso* ben esplicito, da Kant ripetutamente segnalato: *non* una condizione dell'intuizione sensibile, *ma* un principio che rende pensabile l'anticipazione e la formazione

Nonostante l'estetica costituisca una parte importante della riflessione kantiana, il filosofo tedesco non ha mai scritto un'opera di 'estetica' nel senso di una disciplina filosofica speciale. Nella *Critica alla facoltà di giudizio*, infatti, Kant parla di giudizi estetici e principio estetico, ma mai di 'estetica' come altro dalla filosofia. L'estetica qui:

«è un principio che rende pensabile l'anticipazione e la formazione dell'esperienza, insieme ad altri principi e condizioni, e quindi anche un nuovo principio per l'accordo di casi e concetti. Questo è il 'nuovo' principio trascendentale della facoltà di giudizio, elevata con ciò da semplice capacità applicativa a vera e propria facoltà costruttiva».²⁶

Il filosofo di Königsberg non elabora una teoria del brutto, ma dalla teoria del bello passa alla trattazione del giudizio di gusto e si sofferma su quell'eccesso di bellezza che è luogo dell'immenso, del conflittuale, del dissonante: il sublime.²⁷ A differenza del bello, che è legato alla forma dell'oggetto e può essere considerato la presentazione di un concetto indeterminato dell'intelletto, il sublime è legato alla rappresentazione dell'illimitatezza e può essere considerato la presentazione d'un concetto indeterminato della ragione: «Nel primo caso quindi – spiega Kant – la soddisfazione è legata alla rappresentazione della qualità, nel secondo a quella della quantità».²⁸ Diverso è anche il tipo di soddisfazione che comunicano, infatti mentre il bello produce un sentimento di 'intensificazione della vita':

«il sentimento del sublime è invece un piacere che scaturisce in modo indiretto, venendo prodotto dal senso d'un momentaneo impedimento delle forze vitali, seguito da una tanto forte effusione di queste; e perciò, come emozione, non sembra essere qualcosa di giocoso, ma di serio, tra le occupazioni dell'immaginazione. Quindi è anche inconciliabile con le attrattive; e dato che l'animo non è semplicemente attratto dall'oggetto, ma alternativamente attratto e respinto, la soddisfazione del sublime non è tanto un piacere

dell'esperienza, insieme ad altri principi e condizioni, e quindi anche un principio che rende pensabile l'anticipazione e la formazione dell'esperienza, insieme ad altri principi e condizioni, e quindi anche un principio per l'accordo di casi e concetti. È, questo, il 'nuovo' principio *trascendentale* della facoltà di giudizio, elevata con ciò da semplice capacità 'applicativa' a vera e propria facoltà 'costruttiva'» in E. GARRONI, *Senso e paradosso*, p. 211. Si veda il commento datato ma sempre valido di G. TONELLI, *Kant, dall'estetica metafisica all'estetica psicoempirica*, Torino 1955, p. 13. Per l'analisi dell'estetica kantiana da una prospettiva teologica cfr. R. HOEPS, *Das Gefühl des Erhabenen und die Herrlichkeit Gottes. Studien zur Beziehung von philosophischer und theologischer Ästhetik*, Würzburg 1989, pp. 18-45.

²⁶ E. GARRONI, *Senso e paradosso*, p. 211.

²⁷ 'Sublime' traduce il termine latino *sub-limis*, a sua volta riferito al greco ὑψος, che letteralmente significa 'vetta', 'apice'. Già in Omero, però, questo termine viene utilizzato in senso metaforico per indicare il tono 'altero' di Telemaco nei confronti dei Proci (OMERO, *Odissea* I, 385 e II 85; XVII 406). Successivamente, ὑψος indicò l' 'elevatezza' in senso fisico e metaforico. Nella *Institutio Oratoria* di Quintiliano il termine ha un carattere ambiguo e oscilla tra una visione retorica, riferita alla struttura del componimento), ed una estetico-poetica, riferita al soggetto. Questa ambiguità di fondo la ritroviamo in Boileau, autore dell'*Art poétique*, mentre Joseph Addison (1672-1719) conduce il sublime da un orizzonte retorico e poetico ad una discussione estetica, arrivando poi all'esplicita contrapposizione tra bello e sublime. Nel Settecento si delinea in modo chiaro la distinzione tra il sublime matematico, riferito all'infinitamente grande, e il sublime dinamico, come forza che sovrasta il soggetto. In ogni caso esso è caratterizzato da un duplice volto: da un lato vi è la proiezione sovrasensibile, dall'altro emerge il contrasto fra l'immaginazione e la ragione, la prima che tende ad espandersi e la seconda che rimane chiusa nei suoi limiti strutturali. Cfr. E. FRANZINI - M. MAZZOCUT-MIS, *Estetica*, pp. 290-295.

²⁸ I. KANT, *Critica del giudizio*, Torino 1993, p. 219.

positivo, ma merita piuttosto, accompagnata com'è da ammirazione o rispetto, di essere detta piacere negativo».²⁹

Il sublime non è una maggiorazione del bello che si identifica con l'armonia, ma l'esperienza di un conflitto che coinvolge ragione ed immaginazione. Da un lato l'immaginazione tende all'infinito, dall'altra, la nostra ragione tende all'assoluta totalità, la possibilità di comprendere ciò che, nel sovrastarla, le sfugge. Il senso di inadeguatezza che il soggetto vive nell'esperire ciò che è infinitamente grande genera un conflitto tra le sue facoltà, immaginazione e ragione, che gli fa percepire il sentimento di una facoltà sovrasensibile. Esso può essere descritto come un modo per prendere coscienza, toccare i limiti della conoscenza e le possibilità del pensiero. L'attenzione di Kant si sposta quindi dall'oggetto al soggetto, ritenendo che ciò che travalica i nostri sensi non è l'oggetto, ma «l'uso che il giudizio fa di certi oggetti a vantaggio di tale sentimento, in modo che al confronto ogni altro uso risulta piccolo. Ne consegue che merita il nome di sublime non l'oggetto, ma la disposizione d'animo che risulta da una certa rappresentazione che occupa il giudizio riflettente».³⁰ L'origine del sublime non è dunque nello scarto tra individuo e mondo e neanche nella smisuratezza dell'oggetto, bensì in noi stessi, posti di fronte alla natura che ci sovrasta. A differenza del bello, che scaturisce da una visione armonica del cosmo, il sublime fa leva sulle reazioni emotive dell'individuo: «Con il suo effetto perturbante e il richiamo a un caos difficilmente componibile, il sublime può finalmente introdurre alla considerazione diretta dei rapporti tra il bello ... e il suo tradizionale nemico, il brutto, rimasto sullo sfondo».³¹ Tuttavia, la connessione tra estetica ed etica introduce nel sublime un elemento ambiguo, in cui lo stato estetico del soggetto rischia di perdersi in virtù del contrasto che questo sentimento morale genera.

4. *Il brutto nella riflessione estetica*

Kant non si sofferma ad analizzare il brutto, considerato ancora un aspetto al di fuori dell'estetica, tuttavia la sua teoria del sublime rimanda, per alcuni aspetti, alle teorie del brutto elaborate da altri filosofi e letterati. Per avere una trattazione del brutto bisogna attendere *Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio* (1746) di Charles Batteaux, seguita dalle *Lettres sur les sourds et muets* (1751) di Denis Diderot e dall'opera di Edmund Burke *A philosophical Enquiry into the Origin the our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756)³². Tuttavia, una delle opere che attirerà maggiormente

²⁹ *Ibidem*, pp. 219-210.

³⁰ *Ibidem*, p. 225.

³¹ R. BODEI, *Le forme del bello*, pp. 89-90.

³² E. BURKE, *Inchiesta sul bello e il sublime*, Palermo 1987 (ed. orig. *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757, rist. Meston 1958).

l'attenzione degli studiosi sarà *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) di Lessing,³³ seguita dall'opera di Schlegel *Sullo studio della poesia greca*,³⁴ pubblicata per la prima volta nel 1795 e rielaborata nel 1823. L'opera di Lessing viene considerata il momento di svolta nel quale si passa dalla 'preistoria' della riflessione sul brutto, alla sua 'storia', che inizia nel corso del XVIII secolo.³⁵ L'obiettivo polemico principale del *Laocoonte* è il dogma estetico delle arti sorelle, poesia e pittura, che nel Settecento aveva già subito i primi attacchi. Accanto e attraverso questa polemica, Lessing affronta i temi principali dell'estetica della seconda metà del Settecento; la critica dell'allegorismo, la problematica delle sensazioni spiacevoli, la questione della forma, interpretata come 'unità del molteplice'. Contemporaneamente, il filosofo tedesco introduce questioni nuove, come quella del brutto, che sarà il veicolo di cambiamenti epocali sia sul piano artistico sia teorico. Il 'brutto' viene affrontato in tutte le sue forme e si sostituisce gradualmente al 'bello' che aveva dominato la tradizione, ma è ancora incapace di esprimere l'essenza dell'arte moderna. Nonostante il brutto si ponga come qualcosa di inatteso e di sorprendente, si è trasformato da 'momento' a categoria sovratemporale, capace di spiegare l'arte come o più del 'bello'.

Nel *Laocoonte*, Lessing propone una riflessione sistematica sul brutto, limitandosi tuttavia all'arte poetica, pur avendone ancora una concezione pre-moderna. La preferenza per la poesia rispetto alle arti figurative dipende dalla sua capacità di dissolversi, mentre le forme plastiche fisserebbero la bruttezza risultando sgradevoli.³⁶ Alla base di questa scelta vi è però anche una questione più importante, ovvero la rinuncia del criterio guida dell'arte, l'imitazione, considerato ormai un limite per la creatività.³⁷ A differenza della poesia, che permette l'espandersi dell'immaginazione, – categoria cara all'estetica sturmeriana e romantica – la pittura ha limiti angusti, determinati dalla fissità dell'opera, dal suo persistere immutabile di fronte lo sguardo dello spettatore. L'opera non deve essere copia della natura, ma il frutto della profondità interiore del suo autore, il risultato della sua libera immaginazione.³⁸ Lo scopo dell'opera d'arte non si limita più al piacere, ma diventa un'esperienza mentale. In *Sullo studio della poesia greca* Schlegel parla del brutto come di un elemento specifico dell'arte moderna, come il bello lo era nell'arte greca e avanza la necessità di affrontare la questione sul piano teorico, perché altrimenti la filosofia dell'arte resterebbe incompleta.³⁹

³³ G.E. LESSING, *Laocoonte ovvero dei confine della pittura e della poesia*, Palermo 2000 (ed. orig. *Sämtliche Werke*, unveränderter photomech. Abdruck der von K. Lachmann - F. Muncker 1886 bis 1924 hrsg. Ausgabe von G.E. LESSING, *Sämtliche Schriften*, XIII, Berlin - New York 1979).

³⁴ F. SCHLEGEL, *Über das Studium der griechischen Poesie*, in *Kritische Schriften*, München 1964.

³⁵ Cfr. F. IANNELLI, *Il brutto nelle Lezioni di Estetica di G.W.F. Hegel e la ricezione degli hegeliani*, Roma 2005.

³⁶ Cfr. R. BODEI, *Le forme del bello*, pp. 96-97.

³⁷ W. MENNINGHAUS, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M. 1999.

³⁸ Per un'analisi del *genio* in Lessing cfr. J. SCHMIDT, *Die Geschichte des Genie – Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Darmstadt 1985, pp. 69 ss.

³⁹ F. SCHLEGEL, *Sullo studio della poesia greca*, Napoli 1988, p. 132. In questo saggio Schlegel non propone teorie inedite sul bello, ma prepara la separazione dell'estetica filosofica dalla teoria della

L'arte non si identifica più con la rappresentazione del bello che, al contrario, come il brutto, diventa un mero strumento espressivo:

«Molte delle più splendide opere moderne sono palesemente rappresentazioni del *brutto*, tanto che si è costretti ad ammettere (a malincuore) che esiste una rappresentazione dell'immensa ricchezza del reale nel suo massimo disordine ... per la quale è necessaria un'eguale, se non maggiore forza creatrice ... che non per la rappresentazione di quella ricchezza e di quelle energie in perfetta armonia».⁴⁰

Il brutto è concepito come speculare al bello e viene dedotto dalle sue stesse categorie trascendentali, infatti coincide con il disordine, il disarmonico, l'imperfetto. L'occhio dello spettatore, allora, è attratto non più dall'armonia delle forme, ma dall'espressività del contenuto, dall'emergere dell'individualità dell'artista che, però, non è più capace di universalità:

«Se esistono pure leggi della bellezza e dell'arte, esse debbono valere senza eccezioni. Ma se, *senza definire con maggior precisione e senza stabilirne le norme d'applicazione*, si assumono queste pure leggi a criterio di valutazione della poesia moderna, non si potrà che negare a quest'ultima, che di quelle pure leggi è la violazione quasi totale, ogni valore. L'oggettività non rientra nemmeno fra i suoi fini, sebbene l'aspirare ad essa sia la condizione prima del puro ed assoluto valore estetico. Il suo ideale è l'*interessante*, ossia energia estetica soggettiva».⁴¹

Non è quindi più possibile tracciare caratteri universali della poesia e anche il pubblico colto è ormai indifferente alla forma e «assetato di *contenuti*, non chiede all'artista altro che *individualità interessante*. Purché *si produca un effetto* e questo effetto sia *forte e nuovo*».⁴²

Purtroppo Schlegel si limita a introdurre questa tematica senza percorrerla e tuttavia bisogna riconoscere l'importanza di aver cercato di creare un sistema concettuale credibile e capace di dare ragione della produzione artistica non più dominata dal bello.

A differenza di Platone, in cui il brutto coincideva con il caos, l'assenza del bello e il non essere, nell'opera di Schlegel esso è definito come negazione del bello e – fatto impensabile nell'arte greca – come caratteristica propria dell'arte moderna.⁴³ Il brutto viene quindi all'esistenza, ma non in modo autonomo: bello e brutto sono concettualmente legati l'uno all'altro e il brutto guadagna una sua legittimità nell'arte moderna con un'accezione ancora

produzione artistica, che porterà a compimento nei frammenti di *Von der Schönheit in der Dichtkunst* (1795-1796), insieme ad un'analisi attenta del rapporto tra cultura e opere d'arte nelle diverse epoche.

⁴⁰ F. SCHLEGEL, *Sullo studio della poesia greca*, p. 67.

⁴¹ *Ibidem*, p. 59.

⁴² *Ibidem*, p. 69.

⁴³ Diversi autori cercheranno di spiegare come ciò sia potuto accadere. Per Luckács: «La questione è, in poche parole, questa: l'epoca contemporanea, in quanto contenuto e materia dell'arte, rende impossibile una creazione, cui si possa applicare la categoria del 'bello' nella sua accezione usuale. Tale caratteristica sfavorevole del presente deve essere riconosciuta da parte dell'estetica ... Pertanto il concetto di *brutto* deve essere incorporato nell'estetica in quanto elemento integrante di essa e non soltanto in quanto mera negazione del 'bello'» in *Karl Marx e Friedrich Theodor Vischer in Contributi alla storia dell'estetica*, Milano 1957, p. 247 (ed. orig. *Karl Marx und Friedrich Theodor Vischer*, Berlin 1954, in *Beiträge zur Geschichte der Aesthetik*). Sul ruolo del brutto nell'arte moderna si veda anche Ch.H. WEISSE, *System der Aesthetik als Wissenschaft der Idee des Schönen*, Leipzig 1830 (rist. Hildesheim 1966).

negativa.⁴⁴ Rimane ancora ambigua la funzione morale del giudizio estetico, ovvero il legame tra l'armonia della forma esteriore e il messaggio morale che essa veicola.

5. *L'estetica del brutto in Hegel: gli inediti*

Con Hegel sembrerebbe che la riflessione sul brutto abbia subito un'interruzione e che essa sia stata ripresa dal suo allievo Karl Rosenkranz nel 1853, anno della pubblicazione di un'opera di lunga gestazione, l'*Estetica del brutto*. In realtà, studi recenti dimostrano che questa opinione è frutto di una lettura parziale dell'opera di Hegel, in conseguenza alla sistemazione che ne fece un altro suo allievo, Heinrich Gustav Hotho.⁴⁵ L'accusa che viene mossa al curatore delle *Lezioni di Estetica* consiste nel non tener conto dell'evoluzione del pensiero hegeliano e nell'aver divulgato una concezione dell'arte classicista, contraddicendo quanto viene testimoniato dagli appunti delle lezioni presi da altri allievi di Hegel.⁴⁶ Il recupero del contributo hegeliano alla riflessione del brutto si fa quanto mai urgente nella misura in cui in esso trovano le proprie radici sia il brutto nell'ambito religioso, sia quello caratteristico dell'arte contemporanea. Si tratta, in ultima analisi, della possibilità di decifrare il nostro tempo attraverso gli elementi che ne determinano la prospettiva.⁴⁷

Lo studio sugli inediti dimostra che nei primi due corsi berlinesi (1820-1821 e 1823) Hegel attribuisce al brutto soltanto la capacità di raffigurare il male e il peccato: la forma esteriore è quindi rappresentazione del significato morale del suo contenuto. 'Interno' ed 'esterno' coincidono. Un'eccezione è costituita dall'immagine di Cristo morente, che non può essere raffigurata secondo gli ideali dell'arte classica⁴⁸, ma il filosofo tedesco è ancora reticente

⁴⁴ Possiamo considerare l'irrompere del brutto nell'arte come una delle conseguenze della dialettica e del ruolo che essa attribuisce al negativo: «Il dissolversi della trinità dei valori supremi procede nel mondo moderno su tutti i fronti. Parallelamente alle modificazioni subite dal bello e dal brutto, le forme binarie della verità logica (il vero e il falso) e della morale (il bene e il male) si articolano in strutture di maggiore complessità: la dialettica riconosce così la positività del negativo quale molla dei processi che si svolgono nel pensiero e nella realtà, considerati inscindibili» in R. BODEI, *Le forme del bello*, Bologna 1995, p. 100.

⁴⁵ F. IANNELLI, *Il brutto nelle Lezioni di Estetica di G.W.F. Hegel*. L'Autrice ha il merito di offrire una puntuale ricostruzione della riflessione sull'estetica di Hegel attraverso l'analisi degli inediti, offrendo così al lettore un quadro più completo di quello che si può desumere dallo studio delle sole *Lezioni di Estetica* curate da Hotho. Si veda anche lo studio pionieristico di A. GETHMANN-SIEFERT, *Hegel über das Hässliche in der Kunst*, in A. ARENDT - K. BAL - H. OTTMANN, *Hegels Ästhetik. Die Kunst der Politik – Die Politik der Kunst*, Berlin 2002, pp. 21-41.

⁴⁶ Cfr. G.W.F. HEGEL, *Philosophie der Kunst oder Ästhetik Nach hegel. Im Sommer 1826* (Mitschrift von H. von Kehler), München 2004.

⁴⁷ Non intendo qui spingermi oltre, ma mi sembra utile evidenziare questo aspetto, si veda in proposito F. IANNELLI, *Il brutto nelle Lezioni di Estetica di G.W.F. Hegel*, p. 51.

⁴⁸ «Il brutto – spiega Bodei – ... comincia a essere accettato, nella teoria e nelle pratiche artistiche, a partire dal cristianesimo, che trasmette poi la sua eredità al mondo moderno. Questa religione, adorando un Dio sofferente, non si richiama certo ai medesimi canoni estetici della tradizione classica», in R. BODEI, *Le forme del bello*, p. 95.

nell'attribuirgli una forma 'brutta'. In seguito, nel 1826, Hegel torna sul tema dell'estetica da un'altra prospettiva: non si sofferma più sul bello e sul brutto come tali, ma sulla molteplicità dei temi pittorici. A stimolare un'indagine più approfondita è l'arte sacra, capace di raffigurare sia l'immagine serena della Madonna, sia la sofferenza di Cristo sulla croce. Questa volta il filosofo tedesco non solo ammette che sarebbe fuori luogo proporre un'immagine di Cristo sofferente secondo i canoni dell'arte classica, ma arriva anche ad escludere la possibilità di raffigurare il Figlio di Dio secondo una forma bella e sublime. La vera svolta Hegel la compie quando ammette che, attraverso il dolore, il brutto irrompe nell'arte. Tuttavia, nel caso del Cristo morente, il brutto non coincide con la rappresentazione del male, al contrario, stavolta si tratta di un dolore dell'anima, del patire divino che non è paragonabile con quello rappresentato dal Laocoonte.⁴⁹

Tornerò su questo punto più avanti, per ora è sufficiente sottolineare che in questo passaggio Hegel tocca un nodo fondamentale: il brutto viene svincolato dal giudizio morale. Non c'è più alcuna coincidenza tra la forma esteriore e il significato morale che intende trasmettere, ma solo un rapporto funzionale tra le due. La forma deve essere 'efficace'. Nel caso delle immagini devozionali non è necessario che vengano soddisfatti i criteri di bellezza, ma è sufficiente che esse siano in grado evocare nel fedele un contatto con la divinità. Purtroppo Hegel non approfondirà oltre questo passaggio, per lui si è trattato di un punto d'arrivo e non di un punto di partenza. Rimane significativo il fatto che egli sia giunto a questa conclusione a partire dalla riflessione sull'arte sacra.⁵⁰

6. *L'estetica del brutto in Karl Rosenkranz*

Nel 1853 un allievo di Hegel, Karl Rosenkranz, pubblica l'*Estetica del brutto*, un percorso dialettico che si snoda dal brutto al comico. In realtà, una lettera che l'autore scrisse a Kuno Fischer⁵¹ getta una luce diversa sull'opera: il progetto iniziale, infatti, prevedeva un quadro sistematico più ampio, nel quale il concetto di brutto doveva funzionare da termine medio negativo tra il bello in sé e il comico. Ne consegue che la parte finale dell'opera di cui disponiamo, dedicata alla caricatura, non è l'esito del percorso, bensì un passaggio intermedio per introdurre il comico. Nella struttura e nell'esito – non realizzato – dello *humor*, la metafisica del bello di Rosenkranz deve molto all'*Estetica* di Hegel, ma l'autore riconosce il proprio debito anche

⁴⁹ F. IANNELLI, *Il brutto nelle Lezioni di Estetica di G.W.F. Hegel*, p. 34-35.

⁵⁰ Il pensiero di Hegel espresso negli inediti è confermato anche in G.W.F. HEGEL, *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1827), in *Gesammelte Werke*, 19, a cura di W. BONSIEPEN - H. C. LUCAS, Düsseldorf, § 562, p. 395.

⁵¹ K. FISCHER, *Diotima oder die Idee des Schönen. Philosophische Briefe*, Pforzheim 1849 (rist. Leipzig 1928).

nei confronti di Weisse, che per primo introdusse consapevolmente il concetto di brutto come momento organico dell'idea del bello.⁵²

Nell'opera di Rosenkranz, il brutto è un elemento dialettico del bello, una potenza attiva, che impedisce a quest'ultimo di rimanere un qualcosa di ideale al quale sempre bisogna tendere: «se si discute l'idea del bello, non si può prescindere da una ricerca sul brutto. Il concetto di brutto, in quanto negazione del bello, è dunque una parte dell'estetica».⁵³ Il bello e il brutto sono interdipendenti, in quanto ciascuno è il contrario dell'altro. La riflessione estetica di Rosenkranz, tuttavia, non si ferma all'arte in quanto tale, ma introduce l'idea che essa sia interprete della patologia sociale: da un lato sta la perdita dell'ideale, che spinge ad accontentarsi del negativo senza riuscire ad appropriarsene o a redimerlo; dall'altro, il brutto si pone come esito di una società in crisi, incapace di organizzarsi in modo razionale. La riflessione sul brutto spinge l'estetica oltre i confini dell'arte e del bello, per trasformarsi in strumento di analisi della società. L'arte abbandona il proprio ruolo educativo e la pretesa di innalzare lo spirito umano e, attraverso il brutto, diventa espressione di ciò che la società realmente è. In questo cambio di ruolo, il bello e il brutto vengono svincolati da qualsiasi giudizio morale ed è a questo punto che le sorti dell'estetica del brutto e della metafisica del bello si divaricano.⁵⁴

7. *Il brutto e il sublime*

Se il bello si identifica con il bene, l'ordine, l'armonia, il brutto e il sublime hanno in comune la dissonanza, in un caso come stortura, nel secondo come eccesso. Fin dall'antichità il sublime era associato al bello ed era interpretato come continuo oltrepassamento della bellezza cosmica verso l'incommensurabile, indicava un'esperienza limite che consisteva nella tensione dell'animo umano ad andare oltre la totalità dell'universo, i cui confini erano troppo angusti: «Il sublime è eco di un grande animo»⁵⁵ e più avanti Pseudo Longino⁵⁶ spiega cosa intende dire:

⁵² K. ROSENKRANZ, *Estetica del brutto*, p. 321. Il riferimento è a Ch.H. WEISSE, *System der Aesthetik*, Leipzig 1830, prima parte pp. 163-207.

⁵³ K. ROSENKRANZ, *Estetica del brutto*, p. 43.

⁵⁴ Nell'estetica filosofica il brutto continuerà ad essere luogo di riflessione, in particolare con Adorno, che lo porterà al culmine del suo significato sociale: «Il brutto non si sceglie. È la realtà che lo impone» così sintetizza Bodei la visione adorniana del brutto che: «capovolge la gerarchia estetica tradizionale, trasformandosi nell'autentico bello ... Il 'bello' consentito, problematico e senza traumi, è – in effetti – brutto, falso e immorale. Se si vuol mantenere viva l'aspirazione verso una vita migliore, bisogna sfuggire ... le soddisfazioni passeggere che adescano la coscienza, invitandola a comprometersi con la 'cattiva realtà', quella denunciata, appunto, dal brutto con la sua sola esistenza» in R. BODEI, *Le forme del bello*, pp. 112-113.

⁵⁵ PSEUDO-LONGINO, *Il sublime*, Milano 1988, IX, 2, p. 118. L'opera di Longino fu scoperta, tradotta e pubblicata da Francesco Robortello a Basilea nel 1554. Il manoscritto, peraltro incompleto, è l'unica testimonianza dell'opera di Dionigi Longino.

⁵⁶ Il nome nasconde un Autore anonimo che visse probabilmente all'inizio dell'età imperiale ed elaborò una teoria del sublime speculare a quella di Aristotele.

«La natura non valutò noi, l'uomo, come un animale di poco conto e ignobile ... subito infuse nei nostri animi un amore invincibile verso tutto ciò che è grande e, in un certo senso, più straordinario di noi. Per questo, all'impulso della speculazione umana neppure l'intero cosmo è sufficiente, ma i pensieri spesso sorpassano i confini che li avvolgono».⁵⁷

Riferito alla riflessione estetico-retorica, Pseudo Longino definisce 'sublime' il punto più alto del discorso e questa è, per certi aspetti, la sua prima origine.⁵⁸

Per la prima volta nella storia dell'estetica letteraria, l'attenzione viene posta sull'esperienza soggettiva, sull'evento, sul contesto e non sulla compattezza strutturale dell'opera, ma senza generare squilibri. L'*ingenium* e l'*ars* sono ugualmente importanti. Il sublime, infatti, secondo Longino, fa capo a cinque fonti:⁵⁹ lo slancio verso le grandi concezioni e la passione violenta e ispirata sono innate; l'elaborazione delle figure, l'espressione nobile e la composizione solenne sono, invece, il risultato dello studio. L'esperienza del sublime appartiene, quindi, alla retorica. Di queste fonti, la composizione è quella più importante e Longino la descrive come una sorta di 'sintassi della passione'.⁶⁰

Con Burke⁶¹ il concetto di sublime si sposta dall'idea di 'altezza' e di 'superamento' all'ambito della vitalità e delle passioni: dalla tensione si arriva al contrasto. Il sublime smette di essere una grandezza formale e, attraverso l'esperienza del 'terribile', si trasforma in un piacere negativo. La paura da esso generata conduce alla perdita dell'io, mettendo in risalto lo scarto che sussiste tra i poteri dell'individuo e quelli del mondo.

Questo eccesso è ciò che terrorizza e, nello stesso tempo, attrae.⁶² È attraverso il sublime che l'estetica si lega all'esperienza religiosa, ma se il sacro è impensabile senza l'eccesso, anche l'estetica è inconcepibile senza il sacro, che ne permette l'espressione più compiuta. L'eccesso, il terrificante, è parte della Rivelazione: «Il sublime – spiega Pöpperl – è un modo particolare, di tematizzare il confine tra il religioso e l'estetico».⁶³ Fin dalla sua comparsa, esso è stato in combinazione con la bellezza e con il suo opposto, divenendo

⁵⁷ PSEUDO-LONGINO, *Il sublime*, XXXV, 2-3, pp. 157-158.

⁵⁸ «La Gloria è un concetto della teologia biblica del fenomeno, mentre il sublime è di origine retorica e il suo significato moderno si schiude sullo sfondo della filosofia dell'Illuminismo» R. HOEPS, *Das Gefühl des Erhabenen und die Herrlichkeit Gottes. Studien zur Beziehung von philosophischer und theologischer Ästhetik*, Würzburg 1989, p. 230. La riflessione di Hoeps nell'ultima parte dell'opera si gioca tutta sulla contrapposizione e distinzione tra Gloria e Sublime, dove la prima ha a che fare con la manifestazione e con la rappresentazione di Dio, mentre la seconda – in quanto concetto estetico - sta nella possibilità di conoscenza.

⁵⁹ PSEUDO-LONGINO, *Il sublime*, VIII.

⁶⁰ G. LOMBARDO, *Hypsegoria. Studi sulla retorica del sublime*, Modena 1988, p. 103.

⁶¹ E. BURKE, *Inchiesta sul bello e sul sublime*, Palermo 1985.

⁶² P. SEQUERI, *Il timore di Dio*, Milano 1993.

⁶³ C. PÖPPERL, *Auf der Schwelle. Ästhetik des Erhabenen und negative Theologie: Pseudo-Dionysius Areopagita, Immanuel Kant und Jean-Francois Lyotard*, Würzburg 2007, p. 15. Cfr. anche R. HOEPS, *Das Gefühl des Erhabenen und die Herrlichkeit Gottes. Studien zur Beziehung von philosophischer und theologischer Ästhetik*, Würzburg 1989. Il ruolo dell'eccesso e del terrificante nella Rivelazione meriterebbe una riflessione a parte. In Lutero e nella tradizione protestante ciò viene elaborato attraverso la meditazione sulla croce.

una categoria chiave dell' Illuminismo come critica alla bellezza e fin dal XVI secolo contribuisce alla definizione dell' estetica come disciplina autonoma⁶⁴:

«L' estetica rende possibile nel pensiero l' integrazione del selvaggio, del caotico, dello sproporzionato ... Con l' estetica anche il sublime diventa un tema della filosofia; tuttavia rimane sempre sulla soglia della bellezza».⁶⁵

Vi sono quindi due concezioni del sublime, non del tutto conciliabili tra loro: una proveniente dalla tradizione poetica e retorica, un' altra di tipo estetico-passionale, la prima tendente verso l' altezza, la seconda concentrata sui contrasti che includono l' elemento negativo. Il sublime, come il brutto, racchiude in sé il dissonante, ma esso non ha più un significato negativo, piuttosto è espressione di una complessità prima sconosciuta, mentre la proporzione e l' armonia tipiche del bello hanno perduto il loro ruolo educativo e sono considerate proiezioni verso un ideale irreali.

8. *L' estetica del brutto e l' estetica teologica*

Remo Bodei sintetizza egregiamente il percorso che conduce ad una sistematizzazione dell' estetica del brutto: «Tutta la storia dell' estetica o, per meglio dire, della ' metafisica del bello ', si può leggere anche come un variare dei rapporti e delle distanze reciproche tra bello e brutto».⁶⁶ Non a caso, riferendosi al bello, Bodei parla di ' metafisica ': questo termine sottolinea il ruolo del bello rivolto all' idealità e che tale rimane nell' estetica teologica, sulla quale tornerò brevemente tra poco. Nella storia dell' estetica il ' bello ' costituisce il termine di paragone di ogni altra categoria estetica, come il sublime e il brutto.

A questa considerazione aggiungerei però anche un secondo aspetto: la storia dell' estetica è anche la storia del continuo spostamento di attenzione dall' oggetto al soggetto, a seconda che si prenda in considerazione il giudizio sul bello o l' aspetto conoscitivo sensibile. La bellezza oggettiva è una proprietà dell' oggetto, che si ritiene conforme ad un ideale di armonia e proporzione. La bellezza soggettiva si riferisce, invece, al piacere che suscita nel soggetto, al gusto e allo scopo che deve soddisfare. Un terzo aspetto deriva direttamente da questa concezione e fa coincidere il bello con il bene, cioè con un giudizio morale. In Platone e, più in generale, nel pensiero dell' antica Grecia, il bello non è il prodotto di un lavoro manuale, ma è manifestazione del bene.⁶⁷ Con Aristotele, tuttavia, accanto a un' ideale di bellezza come forma oggettiva determinata dall' ordine, compare la concezione secondo la quale essa genera piacere, avvicina alla morale pratica o può avere una sua utilità:

⁶⁴ C. PÖPPERL, *Auf der Schwelle*, p. 21.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 15; C. ZELLE, *Ästhetik des Erhabenen von Longin bis Lyotard*, Hegen 1999, p. 19.

⁶⁶ R. BODEI, *Presentazione* in K. ROSENKRANZ, *Estetica del brutto*, Bologna 1984, p. 7.

⁶⁷ In Platone la tematica del bello è annessa a quella del bene, si vedano soprattutto l' *Ippia maggiore*, il *Simposio*, il *Fedro*, e il Libro X della *Repubblica*.

«Anche il piacere è un bene: tutti i viventi lo desiderano per natura (ἐφίεται ... τῆ φύσει)⁶⁸. Di conseguenza le cose piacevoli e le cose belle è necessario che siano buone: le prime sono produttrici di piacere, delle cose belle alcune sono piacevoli, altre scelte per se stesse».⁶⁹

Il piacere:

«consiste nell'avvertire un'impressione sensibile e l'immaginazione (φαντασία) è una sensazione debole, anche in chi ricorda e spera avrà anche il piacere, in concomitanza con tali atti, giacché ha pure la sensazione (αἴσθησις)».⁷⁰

Nella storia dell'estetica, il bello continuerà ad oscillare tra i due estremi, tra l'oggettività ideale e il piacere soggettivo, ma comune a tutte queste concezioni è il ruolo conoscitivo dell'estetica attraverso la percezione sensibile. Nel *De architectura*, Vitruvio (I sec. a.C.) recupera il concetto di bellezza platonico, come adeguamento a un ideale e lo applica alle costruzioni, individuando sei criteri di realizzazione: *ordinatio*, *dispositivo*, *symmetria*, *eurytmia*, *decor* e *distributio*. Questa concezione viene ripresa anche da Plotino e, attraverso di lui, entrerà nella tradizione cristiana, in particolare Agostino. Nelle *Enneadi*, infatti, la bellezza si riferisce a un modello sovrasensibile, anche se mantiene un legame con la sensibilità e la visibilità.

La metafisica del bello ha continuato a svolgere un ruolo conoscitivo in diversi campi del sapere fino all'età moderna, cioè fin quando il suo campo di competenza e di azione è stato ristretto all'arte:

«Formalizzata come disciplina speciale, ma già vittima della riduzione dell'estetico all'artistico, l'estetica è stata per circa un secolo e mezzo (dalla metà del settecento alla fine dell'ottocento) anche l'unico luogo in cui sono rimasti di attualità i temi del rapporto di ragione e sentimento dell'intenzionalità rivolta alla verità e alla trascendenza del senso. Di qui l'interesse ... per una interrogazione di questa tradizione dal punto di vista di una teoria della fede».⁷¹

Accanto a questa limitazione del proprio ruolo, ha cominciato a delinearsi la teoria del brutto, la quale, pur non assolvendo un ruolo conoscitivo, mantiene – più del bello – un legame con la realtà, divenendone l'espressione più efficace. Assistiamo quindi ad una divaricazione tra l'estetica – intesa come metafisica del bello e come dialettica tra bello, brutto e sublime – e l'estetica teologica, che conserva una visione della bellezza legata al giudizio morale, al suo ruolo educativo e al suo essere veicolo di una conoscenza trascendente. Nell'estetica filosofica il brutto svolge il ruolo di elemento dialettico che svincola il bello/brutto dal giudizio morale e – come abbiamo visto in Rosenkranz – attribuisce al brutto la capacità di esprimere la società reale. Il bello rimane monopolio dell'estetica teologica, ovvero di quella

⁶⁸ Cfr. ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, I, 1, 1094a 3.

⁶⁹ ARISTOTELE, *Retorica*, I, 6, 1362b 5-9; cfr. R. LAURENTI, *Scritti sul piacere di Aristotele*, Palermo 1989.

⁷⁰ ARISTOTELE, *Retorica*, I, 11 1370a 29-30.

⁷¹ P. SEQUERI, *Estetica e teologia. L'indicibile emozione del sacro: R. Otto, A. Schoenberg, M. Heidegger*, Gorgonzola (Milano) 1993, pp. 9-10.

riflessione in cui il divino sostituisce l'ideale e tuttavia il brutto – come vedremo – si insinua nella sua trama.

La modernità conosce pertanto sia un'estetica del brutto, come superamento del legame tra forma e giudizio morale, ma anche come espressione efficace del reale; sia l'estetica teologica, che perpetua invece la metafisica del bello:

«La nostra parola iniziale si chiama bellezza. La bellezza è l'ultima parola che l'intelletto pensante può osare di pronunciare, perché essa non fa altro che incoronare, quale aureola di splendore inafferrabile, il duplice astro del vero e del bene e il loro indissolubile rapporto ... In un mondo senza bellezza- anche se gli uomini non riescono a fare a meno di questa parola e l'hanno continuamente sulle labbra, equivocandone il senso –, in un mondo che non ne è forse privo, ma che non è più in grado di vederla, di fare i conti con essa, anche il bene ha perduto la sua forza di attrazione, l'evidenza del suo dover-essere-adempiuto; e l'uomo resta perplesso di fronte ad esso e si chiede perché non deve piuttosto preferire il male. Anche questo costituisce una possibilità, persino molto più eccitante. Perché non scandagliare gli abissi satanici? In un mondo che non si crede più capace di affermare il bello, gli argomenti in favore della verità hanno esaurito la loro forza di conclusione logica».⁷²

Nelle parole di von Balthasar la bellezza coincide con il bene, ma il male è altrettanto presente e costituisce un'alternativa possibile. Ma cosa intende con 'bellezza' von Balthasar e cosa con male? «Le parole che tentano di esprimere il bello, – precisa il teologo – ruotano in primo luogo intorno al mistero della forma o della specie. *Formosus* proviene da *forma*, *speciosus* da *species*».⁷³ La forma non è qui concepita come qualcosa di solamente esteriore, ma come espressione dell'essere e della libertà:

«Nel cammino che porta dalla pianta all'animale e all'uomo, questa interiorità guadagna in profondità e quindi, proprio così, attraverso il continuo legame organico con il corpo, la libertà celebra la sua festa sempre più inebriante, nella varietà dei giochi espressivi e delle forme».⁷⁴

La forma e il corpo sono espressione dell'essere. L'uomo è nel mondo attraverso il corpo, il quale, a sua volta, è espressione della libertà dell'essere. Con ciò il teologo tedesco vuole dire che l'uomo è espressione di qualcosa che va ben oltre la sua individualità e che egli è in grado di guadagnare se stesso nella misura in cui con-partecipa all'essere:

«Quindi egli, nella sua totalità, non è l'archetipo dell'essere e dello spirito, ma l'immagine derivata, non è la parola originaria, ma la parola risposta, non è il dicitore, ma il detto, che quindi è totalmente richiesto dalla legge della bellezza, senza che egli la possa dettare a se stesso. Non gli resta che farsi tutto, nella sua spiritualità e nella sua corporeità, specchio di Dio e ricercare quella trascendenza e quell'irraggiamento che devono pur trovarsi nell'essere mondano se questo è realmente immagine e somiglianza di Dio».⁷⁵

⁷² H.U. VON BALTHASAR, *Gloria. Una estetica teologica*, I, Milano, pp. 10-11 (ed. orig. *Herrlichkeit. Schau der Gestalt*, Einsiedeln 1961).

⁷³ *Ibidem*, p. 12.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 14-15.

Il bello corrisponde a ciò che è buono e, in estrema sintesi, si potrebbe dire che l'esperienza estetica del bello è l'esperienza percettiva del buono. Sorge allora la questione del modo in cui l'estetica del brutto possa o debba inserirsi nell'estetica teologica e se esso ancora coincida con il male. In realtà, già Hegel faceva notare che l'arte cristiana non ha mai potuto completamente far proprie le forme ideali dell'arte greca classica e il crocifisso ha sempre costituito il limite della possibile coincidenza di bellezza e divino: «non si può raffigurare nelle forme della bellezza greca Cristo flagellato, coronato di spine, trascinato alla croce fino al luogo del supplizio, crocifisso, agonizzante nei tormenti di una lunga e martoriata agonia».⁷⁶ La *deformatas* diventa così *deiformitas*:⁷⁷ Anche von Balthasar afferma che:

«l'apogeo del bello è l'Ellade e, in ogni caso, l'ambiente precristiano ed extra biblico; solo grazie alla 'clemenza' di Dio e alla 'clemenza' di Cristo è stato possibile qualcosa come un ingresso della bellezza mitica nell'ambiente della cristianità; guizzi di lampi della gloria originaria, proto logica-escatologica, della creazione, in questo secolo di morte, dove è per grazia che l'uomo redento può prendere parte alla lode che Dio innalza a se stesso nella sua creazione».⁷⁸

Ma la bellezza della forma, secondo la logica umana, sembra ridursi a mera apparenza qualora la confrontiamo con la bellezza e lo splendore divino, che non si esprime necessariamente attraverso la bellezza formale.

Se il bello coincide essenzialmente con la bella forma, l'assenza di bellezza nel Crocifisso è interpretata come 'perdita della forma' ma continua ad avere significato, in virtù di una logica divina diversa da quella umana. L'apparire della forma bella porta all'incanto. Nella tradizione luterana, la Rivelazione si compie rovesciando le attese: il brutto che sorprende (il crocifisso che turba) non porta ad elaborare una riflessione sul brutto, ma conduce ad una teologia diventa apofatica. Per Lutero, come per Barth, il crocifisso è incomprendibile attraverso la coincidenza del bello con il buono e impone una concezione diversa di bellezza e di bruttezza.

9. Conclusioni

A conclusione di questo percorso, si può supporre che la pubblicazione degli inediti hegeliani avrebbe orientato gli studi di estetica diversamente, ma non potremo mai saperlo. La logica binaria che aveva caratterizzato il Medio Evo viene gradualmente superata, fino ad attribuire al brutto, in tempi recenti, un significato sociale. Da elemento dialettico, il brutto acquisisce gradualmente una sua autonomia, arrivando capovolgere la gerarchia estetica tradizionale e a trasformarsi nell' 'autentico del bello'.⁷⁹ Così Adorno

⁷⁶ G.W.F. HEGEL, *Estetica*, p. 604.

⁷⁷ Cfr. Is 52, 13-53, 12. R. BODEI, *Le forme del bello*, p. 95.

⁷⁸ H.U. VON BALTHASAR, *Gloria*, I, p. 57.

⁷⁹ Cfr. R. BODEI, *Le forme del bello*, Bologna 1995, pp. 112-113.

concepisce il bello come qualcosa di falso e immorale, perché in contrasto con la realtà che circonda l'umanità e attribuisce al brutto la capacità di cogliere l'essenza del reale senza bisogno di false gratificazioni.⁸⁰

Anche nell'estetica teologica il brutto impone il ripensamento del rapporto tra umano e divino. Esso non è più rappresentazione del demoniaco né di qualcosa di moralmente negativo, ma conduce dall'abiezione all'esaltazione finale: «Il mio servo avrà successo, sarà onorato, esaltato e molto innalzato».⁸¹ Il brutto, come il bello, ha perso il suo ruolo educativo per diventare, in un caso, espressione del reale, nell'altro, per manifestare la discesa del divino nell'umano. L'incontro con il divino si realizza tanto nell'innalzamento dell'anima verso il bello e il bene, come accadeva nella filosofia platonica e neo-platonica, quanto attraverso la discesa del divino verso l'umano. Lo svincolarsi del bello e del brutto da ogni giudizio morale ha portato ad una esperienza del divino più complessa. Alla bellezza che stupisce si fa incontro, come parte integrante, l'abiezione che sgomenta, il brutto che non vorremmo: l'esperienza di Dio non può quindi ridursi a calma contemplazione estetica, ma deve aprirsi all'inatteso, al totalmente altro.⁸²

⁸⁰ Th.W. ADORNO, *Teoria estetica*, Torino 1975 (19701).

⁸¹ Is 52, 13.

⁸² P. RATTIN, «Non ha apparenza né bellezza» *Il rovescio della bellezza*, in «PSV», 44, 2001, pp. 67-77, qui p. 77.