

Reinhard Brandt  
(Universität Marburg)

## LA BELLEZZA NEL SEGNO DEL RIFIUTO

«Ma quel ch'è bello, beato appare in sé» (Mörrike 1999, 95). Ma che cosa è bello? E anche: chi è bello? E chi o che cosa non è più bello o è meno bello? Poiché gli antichi Greci credevano, in un primo momento, che la bellezza stessa non si potesse contare, misurare o pesare, decisero nella loro saggezza di individuare anzitutto non il bello, ma il più bello, e indirono a tal scopo delle competizioni. Queste gare di bellezza sono più antiche dei giochi olimpici e possono essere fatte risalire fino alla Creta preistorica. La più famosa è la competizione in cui sulle tre dee, Afrodite, Era e Atena, ricade il giudizio di Paride, pastore sul monte Ida e figlio del re troiano Priamo. Il risultato sarà che Paride sceglie Afrodite come la più bella, e Afrodite gli dà in dono la più bella di tutte le donne, Elena, la consorte del re Menelao. Segue la guerra di Troia e la distruzione di Troia. La disputa, la discordia, accompagna le cose belle, le fiamme pongono fine al loro trionfo e le distruggono.

In Omero c'è un antagonista degli eroi, dei belli e dei buoni, *kalós k'agathós*: il soldato squisitamente brutto e codardo Tersite, che viene descritto dettagliatamente nella sua abiezione fisica e morale. Non è noto, tuttavia, se ci fosse un concorso per ottenere il premio per la maggiore bruttezza tra gli anteroi. Lo registrano invece le fonti della modernità. Venivano ammessi uomini e donne e si mostravano in tutta la miseria della loro storia e delle loro sembianze. La prima monografia sulla *Deformity* fu scritta in Inghilterra dal deforme William Hay nel 1754 e Kant riferisce di un concorso di bruttezza a Londra.

I concorsi di bellezza continuano fino a oggi, mentre sui concorsi dei brutti non viene più riferito nulla. Barboncini acconciati e bambini aspirano invece all'onore di essere il più bello o la più bella del reame nella loro specie.

«Ma quel ch'è bello, beato appare in sé». Il bello è senza confronto. È bello in sé e suscita piacere in chi lo osserva e in chi lo ascolta, in modo inspiegato, semplicemente lo fa. Il piacere estetico è, per gli interpreti contemporanei, non determinabile e perciò

non esistente. Scompare dalla produzione artistica moderna, di cui si dovrà parlare nella conclusione.

Non ci interessa la lotta per il predominio di uomini e animali, ma ci interessa quella delle arti. Per prima cosa, si deve dire della rivalità fra due strumenti, la lira e il flauto, poi della rivalità tra l'*armonia*, matematicamente determinabile, e la *melodia*, che può essere colta soltanto con l'udito. Nel mito, questa lotta per il predominio viene disputata in modo sanguinoso da Apollo e Marsia, in cui si affrontano, in uno 'scontro di civiltà', la Grecia e la Frigia, l'Europa e l'Asia. Nella modernità lo scontro si è acceso di nuovo, con una chiara connotazione politica: la melodia egualitaria contro l'armonia elitaria. Tra le due controversie sta il passaggio dalla visione tolemaica del mondo alla svolta copernicana e newtoniana. Un'armonia universale e il suono delle sfere del cosmo non sono quindi più possibili. Tutta la bellezza, qualora poi ci fosse, è limitata a questi nostri pianeti.

Accanto all'antagonismo tra armonia e melodia c'è un conflitto analogo tra linea e colore, che viene portato avanti da Platone fino a Winckelmann e Wölfflin. Questo scontro contrappone al fenomeno temporale della musica, della sua armonia e della sua melodia, il fenomeno spaziale delle figure delimitate e riempite con i colori. Questo conflitto parallelo deve essere incluso, brevemente tratteggiato, nella discussione.

In conclusione viene la modernità con le sue «arti non più belle»<sup>1</sup>. Le arti non più belle abbandonano in linea di principio il territorio delle *beaux arts* e della poesia bella, ma rimangono, a giudizio dei contemporanei, opere dell'arte. Ma che cosa vogliono le arti che non sono più belle, o che sono persino brutte? Quale fine perseguono? In confronto a che cosa devono essere giudicate? Su questo, ecco qualche osservazione che permette di esporre il problema a grandi linee.

### 1. Apollo e Marsia

Il mito racconta che il dio Apollo e Marsia, il satiro proveniente dalla Frigia, si sfidarono in un confronto musicale alla pari. I loro strumenti erano la lira e il flauto. Atena aveva trovato il flauto, ma lo aveva gettato via perché suonandolo deformava il suo viso. Marsia, già abituato a ogni sorta di deformazione per via della sua natura, imparò a suonare il flauto in modo seducente, e tutte le be-

---

<sup>1</sup> Si tratta del titolo di una raccolta di saggi.

stie selvatiche erano estasiate. Così, osò sfidare lui, Apollo, il suonatore di lira, in un confronto alla pari. Apollo decide che lui stesso ha vinto, e per punirlo per la sua mancanza di rispetto appende Marsia per la testa a un albero e gli strappa la pelle dal corpo vivo. Lo scuoiò. Dalle lacrime che piangono gli abitanti del bosco si forma il fiume Marsia, che scorre attraverso la città di Kelana (cfr. Marano 1998, 13).

Lo stesso tema di fondo viene riportato anche in altre versioni. Così Pan insorge contro Apollo, di nuovo con i due strumenti del flauto e della lira. Sopraggiunge re Mida come arbitro; poiché si decide per Pan, Apollo gli fa crescere delle orecchie d'asino.

Da dove proviene la smisurata e barbarica crudeltà del dio contro Marsia? Nella competizione emergono i contorni di un sanguinoso scontro tra civiltà. Da un lato sta la Grecia, che ottiene la propria identità e la propria umanità nel conflitto con i Persiani, dall'altro lato i Frigi, nel selvaggio est, da cui, con Marsia, provengono i barbari, Bacco e i satiri.

Nei *Florida* di Apuleio si dice di Marsia: «Frigio e barbaro, con un volto ferino, truce, ispido, con la barba incolta, pieno di spini e di peli, si dice che gareggiasse con Apollo (sacrilegio!), il brutto col bello, lo zotico con il colto, la bestia col dio» (Apuleio, *Florida*, 21; cfr. Marano 1993, 16). Greco è lo strumento di Apollo, la lira a più corde, frigio è il flauto. Con attribuzioni successive: qui la forma musicale è quella armonica, il flauto rappresenta invece la melodia. Qui la musica in rapporti matematici, là la musica come espressione immediata di sentimenti. Il mito concentra poi l'alternativa in una competizione mortale, in cui alla fine si ha il trionfo del dio e la tortura e l'uccisione dell'avversario.

Apollo rappresenta l'*harmonia mundi*, che viene meglio definita dai matematici pitagorici. La forma ideale del cerchio viene realizzata dal sole e dalle orbite circolari dei pianeti e delle stelle fisse. Scrive Platone dell'astronomia e della musica: «queste scienze sono fra loro affini, come sostengono i Pitagorici e noi, caro Glaucone, con loro» (Platone, *Pol.*, 530d).

È così possibile che l'intervallo armonico possa essere descritto attraverso rapporti numerici, rappresentato con una misurazione delle distanze; l'altezza del suono è una funzione della lunghezza della corda vibrante. Nell'astronomia si può, se non ascoltare, quantomeno desumere un'armonia delle sfere, prodotta dai pianeti nelle loro rotazioni. Questo concetto viene distrutto all'inizio della modernità: la bellezza armonica non ha più alcun posto in cielo.

Nel Rinascimento il motivo Apollo-Marsia viene ripreso ancora diverse volte nell'arte figurativa: Raffaello e Ribera lo rappresentano. E il tema 'Apollo e Marsia' diventa così una decorazione innocua sulle pareti dei nobili.

## 2. Interludio: Copernico, Keplero, Newton

Nel 1686 Isaac Newton pubblicò il suo *Philosophiae naturalis principia mathematica* e così creò una cesura nella storia universale. «Nature and Nature's laws lay hid in night: / God said, Let Newton be! And all was light», scrive Alexander Pope come epitaffio del fisico morto nel 1727. Uno dei perni della sua rivoluzione consiste nella scoperta della gravitazione. Naturalmente si poteva contare, misurare e pesare (avere peso, *gravitas*) già in Oriente e in Grecia; nella Bibbia, nella *Sapienza di Salomone*, si dice: «Ma tu hai tutto disposto con misura, calcolo e peso». Il peso era una qualità dei corpi che li fa tendere verso il basso, era però del tutto sconosciuta l'istantanea azione reciproca delle masse, determinabile per legge. C'erano analisi della causalità dei processi naturali in tutte le scuole antiche e medievali, ma il principio dell'uguaglianza di *actio* e *reactio* era sconosciuto in Grecia, nel Medioevo e fino al 1686. Newton, con la formula, definita da Copernico e poi migliorata da Keplero, per cui la somma della forza gravitazionale è proporzionale al prodotto delle masse e inversamente proporzionale al quadrato della distanza delle masse, poteva fondare fisicamente i moti planetari e da ciò trasse forza. La rivoluzione copernicana diviene, da una semplice ipotesi, un fatto o una verità provata scientificamente. Era così stato raggiunto il 'punto di non ritorno'; chi ora si afferma ancora platonico o pitagorico o aristotelico si ritrova in una sorta di esilio scientifico oppure va direttamente al manicomio. Gli allievi di Newton ampliarono rapidamente il campo di validità della legge gravitazionale al sistema dei pianeti e la definirono come legge dell'intero universo, e precisamente tanto nella sua genesi quanto nella sua esistenza presente e futura. La gravità, da dove mai sia venuta, rende dio superfluo: ciò che era presente ovunque non era dio, ma l'istantanea azione reciproca di tutti i corpi di questo mondo. Ciò garantì in modo attendibile un 'contemporaneamente' per tutti gli stati di cose del mondo, vicini e lontani, un 'adesso' significativo. La gravitazione regolò allora in maniera egualitaria la relazione tra le masse più grandi e quelle più piccole, della mela con la terra e della terra con la mela; l'interiorità della Terra come punto di sostegno di tutti i pesi era così

stata congedata dalla fisica come le sfere celesti, al cui centro si era per lo più posta la terra prima di Copernico.

Tra Copernico e Newton fu di particolare rilevanza Keplero: egli mostrò che le divine rotazioni dei pianeti sono in realtà ellissi. Quali forze intraplanetarie generano questo movimento? Mentre il cerchio era elevato sopra a ogni questione causale, l'ellisse apre la porta al mondo moderno. La fisica e l'astronomia diventano un tutt'uno.

### 3. Rameau e Rousseau

Nell'antichità e nel Rinascimento sembra non esserci alcun dubbio nel giudizio sul conflitto tra armonia e melodia: Apollo vince su Marsia, la musica della lira, definita numericamente, vince sul tono barbarico e non misurabile del flauto. La lira si accorda nell'armonia delle sfere, e il flauto, con la sua melodia, difficilmente riesce a farsi strada oltre il limitare del bosco.

E con ciò arriviamo alla svolta rivoluzionaria della modernità. Jean-Philippe Rameau intima che il principio centrale della musica stia nell'armonia, e così recita il titolo del suo primo scritto sull'argomento: *Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical théorique et pratique* (1750). Il suo oppositore non è però alcuno spirito dei boschi suonatore di flauti, ma Jean-Jacques Rousseau.

Rousseau è, nelle sue infinite capacità di assimilazione e nella sua forza creativa, un rappresentante della tendenza allora di moda di ridurre le cose molteplici a un unico principio. Che siano lo stato, la società, la musica: Rousseau mostra la sua genialità quando può ridurre la molteplicità disordinata a un principio. Si fa sofista e persino ingannatore retorico, quando può porre l'uno, il principio unitario, contro la straripante realtà.

Sotto la sua penna, il conflitto culturale greco-frigio tra Apollo e Marsia diventa una lotta di classe tra la società naturale degli uomini e gli stati civili, divisi tra loro, e i rappresentanti degli stati attuali. La melodia primitiva degli uomini naturali unitari sta contro il dominio dell'armonia calcolata dei francesi contemporanei. I francesi e gli italiani fungono da nazioni di questo o di quell'altro lato, in modo del tutto anomalo da un punto di vista attuale, ma efficace nella polemica. La differenza tra armonia e melodia serve da fondamento oggettivo nel dissenso

intorno alla questione su quale dei due parametri sia l'essenza e l'origine della musica e perciò anche su quale debba essere il fattore dominante in

una composizione riuscita. La melodia cantabile, l'unità della melodia' (Rousseau) viene contrapposta musicalmente ai difensori dell'armonia, alla dottrina barocca degli accordi, all'architettura matematica della musica (Nicklaus 2015, 12).

Rousseau sta dalla parte di Marsia, ma sembra che l'antico conflitto tra armonia e melodia non sia presente nella nuova controversia al di sotto delle figure di Apollo e di Marsia. I protagonisti non sanno evidentemente che il loro conflitto era stato disputato già una volta nell'antichità. Ora Rameau assume la posizione di Apollo, Rousseau, invece, quella del satiro frigio.

Johann Mattheson (1681-1764) riassume così il contrasto di armonia e melodia:

Solo che credere e voler insegnare agli altri che la matematica sia il cuore e l'anima della musica, che tutte le mutazioni dell'animo che così vengono prodotte attraverso il canto e i suoni abbiano il loro fondamento unicamente nei diversi rapporti esterni dei toni, tutto ciò è molto peggio e più sbagliato della massima sopracitata (Mattheson 1995, 16; cfr. Nicklaus 2015, 23).

Mattheson si è impegnato in un compromesso, vede il ruolo dell'armonia, ma, nella questione sul grado di importanza tra le due, la melodia ha la meglio. È un bravo musicista, ma nella posizione teorica sostiene il berretto frigio della Rivoluzione.

Rousseau va oltre questo e denuncia il difensore dell'armonia: «tutta la nostra armonia non è nient'altro che una trovata gotica e barbarica che non ci sarebbe mai venuta in mente se fossimo stati più sensibili alla vera bellezza dell'arte e alla musica autenticamente naturale» (Rousseau 1995, 917). Sarebbe da aggiungere «che le bellezze puramente armoniche sono bellezze artistiche che entusiasmano soltanto gli uomini versati all'arte; mentre le vere bellezze della musica che derivano dalla natura possono essere e devono essere esperite allo stesso modo da tutti gli uomini, colti e incolti» (Nicklaus 2015, 34).

Johann Gottfried Herder assimila così il dibattito:

Per quel che riguarda la melodia (lo ammetto volentieri), non mi hanno soddisfatto del tutto né Rameau né Tartini; i dubbi di Rousseau contro l'uno e l'altro teorico mi sembrano fondati. In generale il mero conteggio dei rapporti, la misura degli intervalli come spiegazione del compiacimento dell'animo in musica mi si confanno così poco che piuttosto, se la musica non fosse nient'altro che questo, con questa perizia di calcolo ne verrei sempre intimorito. Chi calcola, chi misura bene quando prova le

gioie della musica nel modo più intimo e più vivace? Si ascolti un musicista fantasticare, preso dal fuoco più felice, lo si guardi comporre con genio ed entusiasmo; è impegnato con cose diverse dal calcolo e dallo scrivere conti (Herder, 1955, 38; cfr. Nicklaus 2015, 24).

La teoria musicale è un'azione parallela alla concezione della società. «Ci si vuole vietare la musica italiana perché implica troppa libertà – così sostiene d'Alembert», riassume Nicklaus (Nicklaus 2015, 29). E così è il basso continuo in tutti i *retours à la nature* che Rousseau a sua volta non ha mai chiamato così. «Ci si vorrebbe descrivere la lingua dei primi uomini come una lingua di matematici; ma vediamo che era una lingua di poeti. Doveva essere così. Non si comincia con la riflessione ma con la sensazione» (Nicklaus 2015, 40). Nella melodia risiede l'unità imprevedibile della musica. Nicklaus riassume la dimensione politica della presa di posizione per la melodia e per l'esautorazione dell'armonia:

che cosa genera l'unità di una società, che cosa la tiene insieme, che cosa assicura il contratto sociale? In effetti non un ordinamento giuridico, che obbliga i singoli a sottomettersi all'intero, ma un 'volere comune', la tanto evocata *volonté générale* di Rousseau. Da un punto di vista teoretico-musicale l'idea del tutto risiede [...] nella melodia. Deve dominare e tenere insieme tutto (Nicklaus 2015, 47).

Nell'antagonismo tra armonia e melodia, nell'antichità e nella modernità, vi è quindi in gioco più che una ponderazione soltanto teorico-artistica. Nella sanguinosa tortura che Apollo infligge a Marsia, insiste il conflitto dei Greci contro i Frigi che si ribellano pericolosamente; Marsia non è un greco ma un barbaro immorale. Il conflitto tra i Greci e i barbari nella modernità viene portato nella società stessa. L'infondata critica di Rousseau alla musica francese, secondo lui determinata dall'armonia, si riferisce esplicitamente a una differenza politica: là il dominio di pochi sorretto dal calcolo e qui il dominio di tutti nella natura e proprio di una società poggiata sul sentimento. Un ritorno ai fronti, perché Mattheson, Rousseau e Herder non combattono, come da tradizione, stando dalla parte di Apollo e dei Greci, ma stando dalla parte del satiro Marsia. Non viene detta, ma una parola chiave è evidente per il pro e per il contro: è la Frigia e il cappello frigio. Contrassegna la parte del popolo, diventa popolare alla fine del XVIII secolo e caratterizza come nessun altro segno distintivo i rivoluzionari francesi. Bruce R. Smith, che non conosce questa filiazione, conclude il suo saggio con la frase: «Marsia dopo tutto vince la gara» (Smith

1979, 107). Ma il vero vincitore sarà l'indifferenza di entrambi, come dovrà essere mostrato nel paragrafo conclusivo. Certo indossiamo pantaloni frigi e nessun indumento greco, ma nessuno farebbe per questo un collegamento con il voto a favore della melodia e contro l'armonia.

#### 4. Linea e colore

Parallelamente alla discussione su armonia e melodia viene portato avanti il conflitto tra il predominio del contorno, del disegno, e quello dei colori. Si tratta del corrispettivo al compimento temporale nello spazio; come l'armonia, il disegno è misurabile e determinabile geometricamente, i colori invece vengono esperiti, come la melodia, in modo fondamentalmente sensoriale. La classificazione sociale e il raggruppamento politico seguiranno perciò il parallelismo.

L'opposizione si può retrodatare fino a Platone. Dalla parte della bellezza autentica vi è il contorno, la chiara linea del corpo, che viene esibita nell'opera d'arte; dalla parte del gusto corrotto della massa, delle donne e dei bambini si dispiegano i colori variopinti. Sotto vesti teorico-artistiche, si nasconde dunque il conflitto dell'*élite* con la massa, degli uomini contro le donne e i bambini.

La riflessione politica e teorico-artistica di Platone nella *Politeia* si innesta sul contrasto dell'uno e dei molti. Bello e buono sono l'unità di una molteplicità specifica, il non bello e il cattivo sono la molteplicità, che si fa contenere dall'unità soltanto con difficoltà oppure non lo fa per niente. La molteplicità in quanto tale è denotata negativamente, è la *poikilia*, la policromia, dalla quale i *polloi*, i molti, si lasciano sedurre. L'unità è l'oggetto della conoscenza razionale, in seguito cosiddetta anche estetica; la molteplicità appartiene alla sensibilità senza freni del momento.

Questo agone del bello con il non bello viene ripreso nella modernità e trova il suo momento culminante nel classicismo. Una fase intermedia è costituita dalla fondazione di una Accademia del Disegno a Firenze (1563). Nella formazione accademica, Heinrich Wölfflin diffonderà in seguito la grande distinzione tra lineare e pittorico. Kant, il filosofo della forma, vota in favore della linea come fattore di bellezza e contro il colore:

Nella pittura e nella scultura, anzi in tutte le arti figurative, nell'architettura e nell'arte dei giardini in quanto sono arti belle, l'essenziale è il *disegno*, nel quale il fondamento di ogni disposizione al gusto è costituito non da ciò che soddisfa nella sensazione, ma da ciò che piace mediante la sua



forma. I colori che danno risalto al contorno rientrano nell'attrattiva; l'oggetto stesso possono sì vivificarlo per la sensazione, ma non renderlo degno di essere intuito e bello: essi, piuttosto, vengono per lo più confinati entro spazi davvero ristretti da ciò che la forma bella richiede e solo da quest'ultima vengono nobilitati, anche perfino quando l'attrattiva viene ammessa (Kant, KU, 225).

Sullo sfondo sta Winckelmann, che annovera tra i pregi dell'arte antica: primo, la bella natura, secondo, il contorno, terzo, i drappaggi e, quarto, «una nobile semplicità e una quieta grandezza» (Winckelmann 2002, 43). Il colore non viene menzionato. Detto con la successiva osservazione di Ingres: «Le dessin est la probité de l'art» (cfr. Gombrich 1978, 55).

Per il classicismo rimane fermo che i templi antichi e le sculture erano bianchissimi; il loro valore estetico consisteva, coerentemente, soltanto nel contorno, non nelle superfici materiali. I famosi 'marmi di Elgin', che Lord Elgin aveva sottratto da Atene all'inizio del XIX secolo e che furono venduti al British Museum, vennero lucidati di bianco ancora nel 1937-1938 e ripuliti da ogni traccia di colore; oggi si sa che erano originariamente colorati e che i resti di colore risalgono al V secolo a.C.

Eugène Delacroix vede nel contrasto di linea e colore la possibilità per entrambe di arrivare a compimento nella pittura. Raffaello sta dalla parte del disegno, della grazia e della composizione, Correggio, Tiziano, Paolo Veronese portano invece a compimento l'arte del colore.

È invece il fermento estetico che annuncia il rimando ctonio della società europea. E qui le allusioni dovevano essere ulteriormente esplicitate. Il XIX e il XX secolo accolgono la dicotomia tra armonia e melodia nella riduzione del distacco tra la civilizzazione (calcolatrice) e la cultura primitiva, al fine di rendere più profondo, in maniera teorica, il conflitto tra Francia e Germania, e subito la dicotomia diventa la stigmatizzazione degli Ebrei come razza intellettuale e calcolatrice e gli ariani come uomini naturalmente sensibili. Heidegger fonda la sua filosofia dell'essere sulla disposizione d'animo data naturalmente e si volge contro la tecnica calcolatrice. In opposizione a Edmund Husserl, si serve dell'antica scissione e, conformemente al suo tempo, pone la naturale disposizione d'animo degli uomini di contro all'illuminismo razionale.

### 5. «L'arte non più bella»

L'omonimo titolo del libro comprende il concetto di 'arte bella', di *beaux arts*, nella negazione del 'non più'. In ogni arte, nelle arti figurative e in letteratura, la bellezza viene cancellata come predicato essenziale; del resto le arti, *les arts*, evidentemente occupano ancora il loro solito posto. È sorprendente quanto anche l'arte in generale si fosse rassegnata con la bellezza e quanto potesse scomparire dalla nostra vita.

Ovviamente c'erano sempre state opere d'arte che non volevano essere belle e che non avevano nulla di bello nel loro oggetto; il caso più famoso è forse quello della 'vecchia brutta' dei tempi dell'Ellenismo (Zanker 1988). Il manierismo si liberò di tutte le certezze del bello, cercò degli effetti estetici nelle esagerazioni anomale, e tuttavia non abbandonò il bello con rifiuti apodittici. Kant salvò il brutto come oggetto dell'arte bella con il fatto che lo ammette tra le condizioni della rappresentazione bella (Kant, KU, 312; Anth, 241). Le rappresentazioni di Goya del *Los desastres de la guerra* rinunciano a ogni bellezza, anche nella rappresentazione, e sono resoconti delle mostruosità in cui si trasformano gli uomini durante una guerra. Ma anche qui il seguito del bello può continuare ad aver valore.

Il volume sull'arte non più bella insegue il brutto come contrasto del bello in arte a partire da Omero, tuttavia non tematizza il fenomeno che ha avvio nel XIX secolo e apre uno spazio artistico che non è né bello né brutto. Il bello e il brutto non sono più categorie che si riferiscono a qualcosa, e tuttavia la pretesa di essere considerate arte viene di nuovo avanzata dalle opere e assunta dal pubblico. Le opere, che non rispettano il nuovo confine e che vogliono essere belle a ogni costo, vengono assegnate al nuovo genere che è stato appositamente creato, il *kitsch*.

Il titolo l'«arte non più bella» resta collocato nel negativo, così come il titolo dello storico dell'arte Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte* (1947). Si dice 'non più', perciò si pone una distinzione tra il presente e il passato. Non c'è più la bellezza nelle arti; secondo Sedlmayr si è perso il centro, e così lamentano gli autori conservatori. Si può condividere questa posizione oppure no, ma rimane da spiegare il fenomeno per cui continuano a esistere le arti che, come formulato dal giovane György Lukács, sono ora senza dimora. Ma ci sono ancora artiste e artisti, ci sono opere d'arte, c'è un pubblico fortemente curioso e interessato, e inoltre ci sono l'informazione e l'aiuto ingegnoso e anche ingannevole dei media. Le

opere di Picasso e di Gerhard Richter, di Anton Bruckner e di Schönberg non vengono più giudicate per la loro qualità, in una rete di predicati quali bello e non bello, ma si sono insediate con successo in un nuovo dominio al di fuori delle *beaux arts*. Nella pittura non viene più fatta una distinzione accademica tra disegno e colore e nell'arte dodecafonica la differenza tra armonia e melodia sembra essere poco presente, come nel jazz.

Ma quale generale aspirazione ha dunque l'arte moderna nel nuovo 'clima di opinioni'? Che cosa la rende ancora attraente secondo il cambio di paradigma? Può in qualche modo infondere piacere?

Penso che ci sia, per una parte, una risposta piuttosto chiara e poco controversa: le arti non più belle fondano una conoscenza per mezzo dei sensi, accompagnata da un'eccitazione del piacere sul piano del conoscere. Stimolano alla riflessione, l'osservatore esperisce se stesso come essere dotato di corpo e di spirito in un cambiamento sorprendente. Le opere d'arte moderna guadagnano spazi di riflessione, mostrano in modo originale aspetti della realtà che non erano noti allo spettatore. Anticipano nell'esperimento le strutture teoriche che ci possiamo aspettare in una realtà frammentata. Riguardo a ciò la conoscenza non deve essere specialistica, ma si localizza nell'esperienza accessibile a ognuno. Possiamo così comporre un insieme delle caratteristiche più utilizzate per conferire realtà a questi fenomeni dell'arte epistemica, e non più bella o brutta, per lo meno nell'opinione su di essa.

La sovranità del giudizio dello spettatore continua a esistere, può designare l'opera come interessante, divertente o anche come malriuscita, anche se difficilmente è possibile dare un fondamento al giudizio come nel giudizio di gusto sul bello; alla fine rimane soltanto l'evidenza, per come la generano la formazione culturale e la sensibilità naturale.

Non è però più possibile comprendere la rottura come una denuncia temporanea delle norme, come per esempio accadde nel manierismo, che attira l'attenzione con la perdita momentanea di validità della tradizione accademica.

Il futurismo ha compreso le esigenze globali della nuova arte e formula, capisce che siamo a un punto di non ritorno. Non si tratta di un genere o di una disputa locale, ma di una specie di rivoluzione copernicana. Le opere hanno loro stesse esigenze respingenti nella pratica, sono segreganti come prima e però non stanno più sotto il tetto del bello e del brutto. Bertold Brecht ha

promosso un termine molto adatto per la letteratura: è il concetto dello *straniamento*. Il carattere epistemico viene messo in risalto tramite l'opposto di ciò che è godimento. Il puro piacere artistico appartiene a immagini contrapposte, di fronte alle quali Brecht ha voluto scoraggiare.

Il campo di validità si estende. Questo avvenimento può essere puramente epistemico, ma può essere anche di natura morale e politica: si pensi alle installazioni di Weiwei. Spacciamo in due la realtà nel mezzo del suo straniamento e per ciò avvertiamo piacere; un piacere che si aggiungerà al piacere epistemico che, a partire da Platone e da Aristotele, viene citato nell'analisi psicologica della conoscenza.

Lo straniamento è il lavoro di rischiaramento dell'opera d'arte; lo spettatore è attivamente coinvolto nel processo di straniamento, e il rischiaramento è opera di lui stesso, sotto la guida dell'opera d'arte. La moderna scultura di ritratto è così assoggettata all'imperativo tassativo di evitare la bellezza; il ritratto di Willy Brandt nella sede del SPD a Berlino esibisce un essere sfigurato, eppure è evidentemente accettato dal suo stesso partito. La giustificazione: soltanto nella deformazione si mostra l'essenza del noto cancelliere. Bello o brutto non sono predicati adeguati.

La liberazione dell'arte da ogni pretesa estetica del bello si compie dopo la Rivoluzione Francese. Le opere diventano autonome nei confronti delle due istanze che prima agivano con le loro capacità di coesione: la natura prima dell'arte e i modelli in arte. Le opere che si staccano da questi due territori e che si emancipano valgono complessivamente come moderne. Si arriva senza alcun problema a un consenso d'opinione, che l'arte moderna non si sa vincolare ad alcun tipo di bellezza; non è più pertinente chiedersi se un'opera è bella oppure brutta. «Estetica dell'autonomia» è una delle parole d'ordine (Nicklaus 2015, 104). L'opera non è vincolata a nessun'altra realtà, ideale o naturale, se non a se stessa, ai toni, ai colori, alle forme, ai suoni della lingua. In un altro ambito, l'opposizione tra armonia e melodia è rimasta intatta, in una nuova veste. Uno scritto di Peter Graf Kielmansegg riporta il titolo: *Rappresentazione e partecipazione. Riflessioni sul futuro della democrazia rappresentativa (Repräsentation und Partizipation. Überlegungen zur Zukunft der repräsentativen Demokratie, 2016)*. La rappresentazione indica la molteplicità articolata razionalmente nello stato, la partecipazione indica la volontà di una maggioranza indeterminata, relativamente a singoli temi. Da un lato l'istituzio-

ne a lungo termine, dall'altro l'azione populista. L'autore sta dalla parte di Apollo e i populistici, considerati generosamente, sono i discendenti di Marsia.

[traduzione di Serena Feloj]