

Filippo Focosi

Ripensare la bellezza artistica

Abstract

In present times, the notion of beauty finds itself in a strange situation. On one side, it has undergone a sort of new renaissance since the last decades of the XX century, thanks to the works of several philosophers and aestheticians. On the other side, it is a common loci both in aesthetics and art history that beauty has disappeared from modern and contemporary art, especially when visual arts and instrumental music are concerned. One of the most effective arguments in support of this thesis maintains that there is no connection between normative and descriptive judgments of beauty. I am going to argue that such connection exists, and that it lies in the intermediate role played by the properties of harmony and appropriateness, which belong to the aesthetic as well as to the non-aesthetic realm. This will help us to free the notion of beauty from the charges of ambiguity and abuse, and to restore its relevance in XX and XXI centuries arts.

Keywords

Beauty, Art, Harmony

Received: 09/05/2022

Approved: 30/08/2022

Edited by: Mario Farina

© 2022 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.
filippofocosi@libero.it (Università degli Studi di Macerata)

1. *La scomparsa della bellezza dall'arte del XX e XXI secolo*

La bellezza, com'è noto, è uno dei concetti fondativi dell'estetica. Alexander Baumgarten, considerato il padre di questa disciplina – nell'accezione ampia di teoria della sensibilità, delineata in opere come *Riflessioni sulla poesia* (1735) e *L'estetica* (1750) – ritiene che la bellezza, in quanto perfezione della conoscenza sensibile, ne sia il fine ultimo. Lo storico della filosofia Wladyslaw Tatarkiewicz la annovera tra le sei idee cardine del pensiero estetologico (le altre essendo l'arte, la forma, la creatività, l'imitazione, e l'esperienza estetica; cfr. Tatarkiewicz 1976, tr. it. 2004). Il filosofo italiano Paolo D'Angelo, pur muovendo da considerazioni critiche, riconosce come, tra i diversi sentieri che l'estetica ha nella sua storia intrapreso, quello che la intende come teoria della bellezza sia il più tradizionale e anche uno dei più battuti negli ultimi decenni (cfr. D'Angelo 2011). Tale riconosciuta centralità filosofica del concetto di bellezza, tuttavia, contrasta in maniera stridente con la constatazione, dai più equiparata ormai a una evidenza incontestabile, della scomparsa della bellezza da quello che, insieme alla natura, è considerato il suo terreno privilegiato: l'arte. Una scomparsa che origina dalle correnti avanguardistiche del Primo Novecento per affermarsi nel secondo dopoguerra, in particolar modo nei campi delle arti visive e della musica, dove si è assistito a una sorta di fuga dalla bellezza, quando non di ripudio della stessa, poiché giudicata ormai inadeguata a raccontare certi aspetti della modernità che si sono imposti come inaggirabili. A questo apparentemente ineluttabile destino la bellezza "artificiale", ovvero non prodotta dalla natura, ha cercato di sottrarsi, per così dire, migrando dall'ambito artistico verso altri settori, come quelli della moda, dell'oggettistica, del decoro urbano e domestico, per i quali sono state introdotte le nozioni di bellezza quotidiana e di estetica diffusa (cfr. Chiodo 2012).

Il fenomeno della scomparsa della bellezza dall'arte del XX e XXI secolo è stato denunciato da più parti e a più riprese, tanto in ambito storico-artistico quanto in quello teoretico-filosofico. Riguardo a quest'ultimo, limitatamente all'area italiana vale la pena citare innanzitutto Stefano Zecchi (1990), il quale legge il Novecento come secolo della negazione della bellezza, perpetrata e attuata per mezzo di vari stratagemmi, dalla frammentazione dei linguaggi alla separazione di significato e significante, dall'esibizione della struttura formale degli oggetti alla disgregazione e al depotenziamento del linguaggio mitico-simbolico. Secondo Federico Vercellone (2008) nel Novecento il legame dell'arte con la bellezza, nel suo essere consolatoria in quanto "apportatrice di sentimenti di integrità e armonia", è interdetto, sia per volere degli artisti nei loro tentativi di spingere la sperimentazione oltre i limiti dell'ordine e

della compiutezza formale, sia perché (come teorizzato da Adorno) è la realtà stessa, nei suoi aspetti più crudi e violenti, a reclamare nuovi mezzi espressivi che esibiscano, anziché celare, l'oscenità del male che si manifesta in eventi indicibilmente drammatici e cupi (come la Shoah). Sulla stessa lunghezza d'onda sono le considerazioni svolte da Giuseppe Di Giacomo (2012), il quale aggiunge che l'abbandono della ricerca della bellezza da parte dell'arte ha, come controparte, la sua migrazione nei campi dell'industria e della chirurgia estetica, col conseguente rovesciamento degli aspetti qualitativi (unità, opacità, auraticità) in quelli quantitativi (serialità, trasparenza, riproducibilità). Ciò che queste riflessioni di carattere storiografico ed estetologico (cui se ne potrebbero aggiungere altre, dello stesso tenore, sviluppate al di fuori del territorio nostrano; cfr., ad es., Castro 2012) condividono è l'idea che la bellezza abbia gradualmente perso la sua centralità artistica, man mano che è stata dapprima affiancata, e infine superata, da altre categorie – il brutto, il tragico, il sublime, il provocatorio, l'irriverente – che sembrano essere maggiormente in grado di raccontare la realtà contemporanea.

2. *“Bello”: un termine ambiguo, abusato, irrilevante*

A supporto di una siffatta visione piuttosto negativa circa lo stato della bellezza artistica, numerosi filosofi, in tempi relativamente recenti, hanno sottolineato come l'analisi del concetto stesso di bellezza fornisca ragioni profonde, e ulteriori rispetto al mero dato contingente, che giustificano il profilarsi della sua inesorabile crisi. Di particolare rilievo è, a mio avviso, l'argomento formulato da Paolo D'Angelo (2011: 125-37; 2012: 119-28), secondo cui il termine “bello” sottende una ambiguità di fondo che ha portato a un suo uso improprio ed equivoco. Da un lato, infatti, dire che un'opera d'arte è bella equivale ad affermare che è un'opera riuscita, in quanto in grado di adempiere al proprio scopo – che è quello di procurare un'esperienza estetica mediamente soddisfacente nel fruitore – e che per tal motivo ottiene la nostra approvazione espressa sotto forma di un giudizio del tipo “X è bello”. Dall'altro lato, in un senso più specifico, attribuendo la proprietà della bellezza a un'opera se ne individuano, insieme, alcune caratteristiche particolari, quali l'amabilità, la gradevolezza, la misura, la proporzione.

Ciascuna delle due opzioni comporta, secondo D'Angelo, delle conseguenze poco desiderabili. Affermare l'importanza della bellezza quale concetto normativo o "verdetto", ovvero come sinonimo di eccellenza o riuscita estetica, equivale a riaffermare la centralità del valore estetico nell'esperienza dell'arte: tuttavia, se ci si ferma a un giudizio di questo genere, si corre il rischio di offuscare gli altri valori più specifici che l'arte possiede, designati dalle altre proprietà estetiche. Se ad essere sostenuto è invece un concetto descrittivo di bellezza, in quanto riconducibile a proprietà come piacevolezza, armonia, e proporzione, si ricade nel vagheggiamento di ideali classici e nel rifiuto moralistico di molta arte contemporanea. Per di più, sostiene D'Angelo, non vi è alcuna possibilità di sciogliere questa ambiguità, dal momento che le due accezioni del termine "bellezza" non hanno niente a che fare l'una con l'altra. Quando uso "bello" in senso valutativo, non dico nulla riguardo alle caratteristiche specifiche che l'oggetto possiede, al suo aspetto, al tipo di arte che è; viceversa, quando uso "bello" in senso descrittivo, non è implicato alcun riconoscimento di valore, dal momento che la storia dell'arte – non solo quella a noi più vicina – è costellata di opere sgradevoli, urtanti, dissonanti.

La differenza tra i due sensi di "bello" può essere compresa, continua D'Angelo, facendo riferimento principalmente al campo delle arti visive, dove, soprattutto a partire dalle Avanguardie di inizio Novecento fino ai giorni nostri, sono state prodotte opere che, per la maggior parte, sono solo genericamente – ovvero, normativamente – etichettabili come "belle": pensiamo ad artisti come Picasso, Kirchner, Bacon, Freud, Basquiat, Kiefer, Hirst, e molti altri. Un ragionamento analogo può tuttavia essere svolto anche per altre forme artistiche, in particolar modo per la musica, riguardo alla quale Jerrold Levinson (2012) ritiene che si possa operare una distinzione, in larga parte sovrapponibile a quella operata da D'Angelo, tra una bellezza "ampia" e una "ristretta", quest'ultima essendo identificabile con tratti come la fluidità, la dolcezza, l'armoniosità, ma anche con un certo grado di novità e sorpresa nello sviluppo del discorso musicale. Belle sono, in tal senso, opere che comprendono gran parte della tradizione classica, da Mozart a Debussy, ma non, secondo Levinson, alcuni lavori di Beethoven e Brahms, e gran parte della musica moderna e contemporanea (da Bartók a Penderecki), la cui bellezza – nel senso ampio di riuscita artistica – può emergere anche da qualità diverse da quelle appena citate, come la profondità e la passionalità, se non addirittura incompatibili con esse, come la monumentalità, la discontinuità, la dissonanza, e così via. Il rischio che si crei una confusione tra i due usi del "bello" musicale è segnalato dal fatto che solo il primo gruppo di opere sono denominate da Levinson come "inequivocabilmente" (e non genericamente) belle.

Più che di uso ambiguo del predicato “bello”, Arthur Danto (2003) parla di un vero e proprio abuso, tanto dal punto di vista della critica quanto da quello della creazione artistica. Non sempre, infatti, la bellezza – intesa come qualità estetico-formale – costituisce, ad avviso del filosofo e critico d’arte americano, il mezzo più adeguato a esprimere determinati contenuti, specie quando questi riguardano situazioni drammatiche (personali o collettive). Se la bellezza astratta delle forme, dei colori, e delle proporzioni osservabili nella serie di dipinti intitolati *Elegies for the Spanish Republic* di Robert Motherwell è appropriata – Kant avrebbe detto “aderente” – al concetto stesso di elegia evocato dai titoli, e dunque è “interna” al significato che si vuole veicolare, lo stesso non potrebbe dirsi allorquando la bellezza si mostrasse in connessione con contenuti come la carneficina della guerra o la violenza sulle donne, in quanto eventi tutt’altro che inevitabili, che provocano una sofferenza difficilmente mitigabile dalla gratificazione conseguente alla contemplazione di valori plastico-formali. Non riconoscere che talvolta un’opera “è bella quando non dovrebbe esserlo” (Danto 2003; tr. it. 2008: 131) è un errore non meno grave di chi utilizza l’aggettivo “bello” per descrivere opere come *La trasfigurazione* di Raffaello o *Femme au chapeau* di Matisse. A nulla vale, secondo Danto, l’invito di critici come Roger Fry a concentrare la propria attenzione sul disegno, dato che, nel caso ad esempio del ritratto matissiano, “si tratta di un disegno forte di una donna forte. Non di un disegno bello di una donna bella” (Danto 2003; tr. it. 2008: 106-7). L’errore, in questi casi, sta anche (di nuovo) nel confondere la bellezza estetica con l’eccellenza artistica, quando quest’ultima poggia più spesso su altre basi, non riducibili all’equilibrio compositivo o alla gradevolezza. Bisogna infine considerare che la bellezza estetica, al di là della sua adeguatezza o non-adequatezza al contenuto di un’opera, può risultare del tutto accessoria e dunque irrilevante rispetto al valore artistico *tout-court* della stessa: si pensi, dice Danto, a *Fountain* di Duchamp o ai *Brillo Box* di Warhol, le cui qualità estetico-formali (più evidenti nel secondo caso) incidono poco o nulla sui veri motivi per cui tali opere sono apprezzate, ovvero sul loro carattere irriverente, ironico, simbolico.

3. *Ripensare la bellezza artistica: armonia, adeguatezza, complessità*

Ciò che accomuna le accuse di ambiguità, abuso, e irrilevanza della bellezza è il rilievo dell'esistenza di uno iato apparentemente incolmabile tra dimensioni e accezioni – normativa e descrittiva, ampia e ristretta, interna ed esteriore – tra loro apparentemente inconciliabili, sottese al concetto di bellezza e relative alla sua applicazione in ambito artistico. Partendo da quello che ritengo essere l'argomento centrale, sviluppato da D'Angelo, può essere utile riformularlo nel modo che segue. Tutte le proprietà estetiche, a suo avviso, possiedono una componente valutativa (essendo ciascuna di esse il frutto di una riuscita elaborazione e combinazione di elementi) e una descrittiva, che designa uno specifico tratto estetico, per cui una proprietà estetica come, poniamo, la graziosità, è applicabile a determinati oggetti ma non ad altri (si può, ad es., usare il termine "aggraziato" a proposito della *Danza* di Matisse, ma non per lo *Studio dal ritratto di Innocenzo X* di Francis Bacon, il quale può essere piuttosto avvicinato con predicati come "inquietante" o "angosciato"). Il problema di una proprietà come la bellezza è che se da un lato, intesa in senso normativo/valutativo, si applica a ogni opera d'arte in quanto tale, dall'altro lato, intesa in senso descrittivo, indica un "valore extra-estetico", in quanto perseguito solamente da una parte (seppur cospicua) della tradizione artistica occidentale – di cui esempi paradigmatici possono essere considerati dipinti come *La primavera* di Botticelli, la *Madonna della Seggiola* di Raffaello, o il gruppo scultoreo *Amore e Psiche* di Antonio Canova –, come ampiamente dimostrato dal fatto che esiste una gran quantità di opere (dai poemi omerici alla body art) che poco o nulla hanno a che fare con le idee di compostezza, equilibrio, amabilità. Non si può dunque applicare tale termine in ambito estetico se non trasformandolo "in una cosa completamente diversa" (D'Angelo 2011: 129) – ovvero nella riuscita estetica – che con la bellezza in senso descrittivo non intrattiene nessun legame causale o di altro genere. Di qui l'ambiguità costitutiva, ineliminabile, e nociva in quanto causa di confusione tra i due piani di giudizio – quello normativo e quello descrittivo –, del termine "bello".

Ora, non vi è nessun problema nel sostenere che alcuni dei termini che usiamo per designare determinate proprietà estetiche siano, di base, extra-estetici. Pensiamo a predicati come "energico", "vivace", "malinconico", il cui campo primario di applicazione non è estetico ma afferisce alla sfera delle emozioni e dei comportamenti umani. Tuttavia, non c'è nulla di sbagliato o artificioso nell'utilizzarli nei discorsi estetici e di critica artistica; anzi, questo loro ulteriore impiego, operato per tramite di uno slittamento metaforico, è

– come affermato a suo tempo da Frank Sibley – tanto naturale quanto illuminante, poiché porta alla luce dei legami “evidenti” e “vitali” con diverse esperienze e situazioni della nostra esistenza: tutti i concetti estetici sono infatti “invischiati con, o parassitari nei confronti di, aspetti non-estetici” (Sibley 1959; tr. it. 2007: 199). A proposito ad es. della proprietà estetica della tristezza musicale, Jerrold Levinson sostiene che l’uso espressivo di “triste” in relazione alla musica non sia affatto ambiguo, dal momento che è strettamente interrelato all’uso ordinario di “triste” in riferimento agli esseri umani; il collegamento risiedendo, a suo avviso, nella possibilità di immaginarsi, durante l’ascolto di un brano o passaggio musicale, un agente (che egli chiama “persona musicale”) che esprime una data emozione (o più in generale uno stato mentale) attraverso lo svilupparsi di melodie e ritmi il cui “profilo” o andamento potrebbe ricordare il modo di parlare o muoversi di una persona triste (cfr. Levinson 2006: 336-7). Il punto centrale, dunque, riguarda il fatto se si diano o meno siffatte connessioni o somiglianze tra bellezza “estetica” ed “extra-estetica”. D’Angelo pensa di no. Così pure Levinson e Danto. Io credo invece che vi siano, e che vadano cercate in proprietà che ineriscono alla forma. Quali sono, allora, queste proprietà? E in che modo avviene la loro – per così dire – “rimodulazione” in chiave estetica?

Il primo concetto che dobbiamo chiamare in causa è quello di armonia, che gli autori appena citati accostano alle idee di simmetria, ordine, proporzione numerica. Vi è però una nozione più ampia di armonia alla quale ricondurre la bellezza artistica, come ben dimostra Umberto Curi (2013) rifacendosi al pensiero dei filosofi greci. Già con Eraclito, infatti, l’armonia è bella – anzi, “bellissima” – quando, anziché cancellare i contrasti, si alimenta delle discordanze per produrre un ordine di livello superiore. Ordine che, nel caso delle arti verbali, dipende dalla coerenza e dalla compiutezza della struttura del testo poetico o letterario (Platone), ovvero, più specificamente (come sostiene Aristotele a proposito della tragedia), da una buona e ordinata disposizione degli elementi costituenti, che si nutre anche di imprevisti e contrasti che creino pathos e stupore. Un racconto “bene intrecciato” è bello – ricorda Curi – nella misura in cui riesce a sciogliere i “nodi” precedentemente intrecciati attraverso una “trans-formazione”, ovvero l’introduzione di una “nuova forma”. La suprema armonia in cui la cultura greca antica, da Omero ad Aristotele, colloca l’essenza della bellezza di una creazione artistica, non si riduce quindi alla corrispondenza a una forma “privilegiata”, a “criteri astratti” e “oggettivi” – e dunque non-estetici – di equilibrio, simmetria, ecc., ma consiste nella fusione di consonanze e dissonanze, tensioni e risoluzioni, capace di procurare nello spettatore una “emozione complessa” (Curi 2013: 73). Così

intesa, la proprietà dell'armonia si lega ai concetti di coerenza, ordine, e integrità, ma contiene, insieme, un elemento di "eccedenza" ovvero di irriducibilità a formule determinate, che ritroveremo poi nella definizione kantiana di bellezza (secondo la relazione dei fini) come "forma della *finalità* di un oggetto in quanto essa vi viene percepita *senza la rappresentazione di un fine*" (Kant 1790; tr. it. 1995: 235), o nella intima relazione tra bellezza e armonia postulata da J.S. Moore (1942), secondo il quale la nozione di bellezza è completa solo quando include, oltre all'armonia oggettiva/formale, anche un livello di armonia soggettivo/spirituale.

Accanto all'armonia, l'altra proprietà che funge da "ponte" tra dimensione extra-estetica ed estetica della bellezza è l'adeguatezza. Anche qui possiamo ravvisare chiaramente la provenienza extra-estetica del termine, in quanto usato per designare una generica corrispondenza mezzi-fini o, più nello specifico, la convenienza di un comportamento o di un'azione in relazione a una determinata situazione o contesto sociale. Un primo passaggio del concetto in ambito estetico si ha nel momento in cui si entra nella sfera della bellezza quotidiana, che si palesa, ad esempio, nella ricerca della sistemazione "appropriata" degli oggetti quando si apparecchia con garbo la tavola o si mette in ordine la stanza, come pure nella scelta dell'aspetto "giusto" delle cose o del nostro modo di vestirci. Questo genere di adeguatezza va a costituire quella che il filosofo inglese Roger Scruton definisce una bellezza "minimale": la stessa posseduta da quegli edifici esteticamente "modesti" o "umili", la cui virtù sta nel "buon vicinato", ovvero nel contribuire a creare un contesto equilibrato che faccia emergere le grandi opere architettoniche in tutto il loro splendore (Scruton 2009; tr. it. 2011: 17-9, 77-83). Tuttavia, aggiunge Scruton, l'adeguatezza "è una questione di gradazione, così come lo è anche la bellezza" (Scruton 2009; tr. it. 2011: 87). Il grado più elevato è rappresentato, per entrambe, dalla bellezza artistica, la quale è definita da Scruton proprio come reciproca adeguatezza di forma e contenuto. Da un lato, infatti, il significato che un'opera d'arte comunica (per via rappresentativa o espressiva) è inscindibile dallo stile e dalla forma che lo veicolano, per cui non può mai del tutto essere esplicitato o parafrasato; dall'altro lato, ogni composizione formale, in arte – sia essa un dipinto astratto o un brano di musica strumentale "assoluta" – rimanda a un contenuto simbolico o emozionale per avvicinare il quale si rende necessario il ricorso al linguaggio metaforico. L'adeguatezza è, "nella vita" come "nell'arte", il "cuore del successo estetico": solo che, nel secondo caso, essa si presenta con una intensità di gran lunga maggiore, tale che ogni parte è internamente e intenzionalmente connessa alle altre, dal momento che l'artista "adatta le cose le une alle altre" in modo da comunicare nel modo più efficace il contenuto semantico ed

espressivo (Scruton 2009; tr. it. 2011: 98-112). Non sempre la “bella forma” è il mezzo più adeguato al particolare soggetto che una certa opera d’arte incarna: ciò è quanto suggerisce Arthur Danto, secondo il quale questo dimostrerebbe il fatto che molte opere possono fare a meno della bellezza. Tuttavia, rinunciare a quella che lui definisce bella forma non implica necessariamente la rinuncia alla bellezza, ma significa perseguire un tipo di bellezza diversa, più complessa e sfaccettata, in cui possono trovare posto anche “la dissonanza” e il “conflitto”, nella misura in cui sono “armonizzati” tra loro e “adeguati” al contenuto semantico, simbolico o emozionale dell’opera.

Ripensare la bellezza artistica in termini di armonia e adeguatezza, in quanto passibili di diversi gradi di “ampiezza” e “intensità”, ci permette dunque tanto di colmare lo iato tra uso normativo e uso descrittivo o extra-estetico del termine “bello”, quanto di spiegare la prossimità – più volte e in varie epoche sottolineata – tra la bellezza (artistica) e una qualità come la grazia, senza che vi sia un appiattimento della prima sulla seconda. Entrambe poggiano su caratteristiche come ordine, armonia, e adeguatezza, e producono piacere in chi le esperisce. L’armonia che caratterizza la bellezza di un’opera può però esercitarsi su un materiale molto più vario e talvolta “anti-grazioso”, che reclama la creazione, da parte dell’artista, di forme adeguate alla sua elaborazione e trasfigurazione estetica. Ovviamente, nemmeno la grazia, in quanto proprietà estetica, si lascia ridurre a precetti o formule precostituite. Tuttavia, l’armonia e l’adeguatezza, quando “transitano” per lo stadio estetico della grazia, si fermano a un livello più elementare e immediato, che, se informa di sé l’intera opera, va ad occupare del tutto lo spazio della bellezza artistica. Si tratta però di una circostanza che si verifica solo a volte, poiché nella maggior parte dei casi un’opera d’arte comprende anche altre proprietà estetiche, le quali richiedono, per la loro singolare occorrenza e per la loro reciproca coesistenza, un livello superiore di armonia e adeguatezza; queste ultime compiono dunque, per così dire, un viaggio più lungo nel loro percorso dall’extra-estetico all’estetico, senza con ciò snaturarsi, ma semplicemente assumendo configurazioni più elaborate (seppur non necessariamente cervelotiche o inintelligibili) o inconsuete (ma non per il puro perseguimento di un’originalità fine a se stessa), che permettono una maggiore profondità espressiva. Di conseguenza, il piacere che consegue all’apprezzamento della bellezza di un’opera d’arte è di un genere più complesso e stratificato rispetto alla piacevolezza che accompagna l’apprensione di qualità come la grazia e l’eleganza.

Se la nostra analisi è corretta, non vi è nessuna ambiguità nell’uso di “bello”, dal momento che non può darsi, in arte, successo estetico (e dunque bellezza in senso normativo) senza armonia e adeguatezza (ovvero bellezza

in senso descrittivo); né si può parlare di abuso del concetto di bellezza, a meno di intenderlo in un senso ristretto e parziale. Il vuoto è colmato, la bellezza ritrovata: non ci resta che cercarla laddove maggiormente se ne è denunciata la scomparsa.

4. *La bellezza ritrovata: da Guernica alla musica contemporanea*

A ben vedere, molto spesso gli stessi autori che hanno parlato di un declino della bellezza, hanno insieme indicato delle vie alternative per un suo possibile recupero tra le categorie estetiche della modernità. Così, Zecchi (2015) invoca la creazione di una bellezza moderna, attraversata da “tensione simbolica” e capace di inventare nuove forme che diano senso al presente e speranza al futuro, e che non si riducano a sperimentalismi narcisistici. Pur registrando alcuni lodevoli tentativi compiuti in tale direzione, il filosofo italiano ritiene che pochi siano quelli davvero riusciti, perlomeno in ambito artistico (a differenza, ad esempio, del settore ambientale e urbanistico). Vercellone (2010) rileva come nel Novecento, accanto al desiderio di certe avanguardie di annientare la bellezza¹, vi sia stata anche la ricerca di una nuova bellezza, nel segno ad esempio dell’esaltazione futurista della velocità o della celebrazione ironica della società dei consumi operata dalla Pop Art. Una ricerca che, lungi dall’abbandonare quella “equilibrata integrazione delle parti” in cui il fenomeno della bellezza principalmente risiede (Vercellone 2010: 39), la realizza introducendo nuove tecniche e soluzioni compositive, quali rispettivamente la scomposizione dinamica delle forme e la serialità.

Non sono, queste, le uniche modalità attraverso le quali il Novecento ha rinnovato la bellezza artistica. Rimanendo nel campo delle arti visive, ad eccezione dell’astrattismo informale (nei suoi esiti più radicali) e dell’arte concettuale, si può dire che tutte le avanguardie si sono conformate a un approccio creativo che – per usare le parole di Martinengo (2010: 91) – anziché abbandonarsi al “rifiuto anarchico di ogni normatività”, le ha portate a sperimentare “la composizione di forme nuove e forme tradizionali”. Non ha senso, dunque, a mio avviso, affermare, come fa Danto, che *Femme au Cha-peau* di Matisse non è bella ma potente, o, in maniera ancor più netta, che *Guernica* di Picasso è drammatica e dunque brutta (questo sì, un luogo co-

¹ Celebri, a tal riguardo, le parole di Barnett Newman, uno dei principali esponenti dell’espressionismo astratto americano: “L’impulso dell’arte moderna consisteva in questo desiderio di distruggere il bello”.

mune fin troppo abusato tra critici e filosofi); secondo me dovremmo piuttosto dire che esse sono entrambe opere belle *in quanto* “adeguate incarnazioni estetiche” – per dirla al modo di Nick Zangwill (1999: 614) – delle intenzioni espressive dell’autore. Intenzioni che possono richiedere, per la loro piena attuazione, il ricorso a soluzioni stilistiche eterogenee, e talvolta apparentemente anti-estetiche, all’interno di una stessa opera: in questo senso, paradigmatico è un dipinto come le *Demoiselles d’Avignon* di Picasso, dove la deformazione delle figure va di pari passo con l’astrazione geometrica delle forme, e dove i singoli personaggi rappresentati riflettono influenze diverse che vanno da Ingres a Cezanne, dalle sculture iberiche alle maschere africane (cfr. Di Giacomo 2021). Analogo discorso lo si può fare riguardo alla compresenza di linguaggio cubista e riferimenti alla tradizione pittorica classica in *Guernica*. Ciò che va sottolineato è che in entrambe le opere, ingiustamente assunte a simbolo della sparizione della bellezza dall’arte moderna, ogni singolo elemento presenta un certo grado di coerenza o armonia interna – quand’anche sotto forma di distorsione o stilizzazione – come pure di pregnanza simbolica o espressiva, e che tali qualità sono accentuate dall’essere i vari elementi integrati in una costruzione globale complessa ma ordinata: pensiamo a come la violenza e la convulsa energia comunicate da *Guernica* siano “orchestrate” attraverso uno studiato ritmo di contrasti chiaroscurali e di accostamenti drammatici all’interno di una struttura compositiva che richiama l’impostazione del trittico propria dell’arte sacra gotica e rinascimentale (cfr. Nifosi 2020).

Bisogna poi considerare che si dà un ulteriore livello di armonia e di adeguatezza reciproca – e, dunque, di bellezza – nella capacità, da parte dell’artista, di combinare in modo appropriato, efficace ed “estheticamente interessante” (Zangwill 1999: 615), le diverse qualità estetiche di un’opera, che può, ad esempio, essere insieme tragica e ironica senza con ciò risultare caotica o urtante: pensiamo ad esempio alla pittura espressionista tedesca del Novecento (che, intesa in senso ampio, partendo da Kirchner e Macke, passando per Grosz, si estende fino a Baselitz e Lüpertz). Proprio questa singolare combinazione di proprietà estetiche espressive innerva numerose partiture scritte dal compositore russo Dmitri Shostakovich, soprattutto le sinfonie e i quartetti d’archi. Il *quartetto n.8 op. 110* di Shostakovich può in certa misura essere accostato a *Guernica*, tanto per l’ispirazione bellica – l’opera fu inizialmente dedicata alle vittime della guerra e del fascismo – quanto per essere stata tacciata (nel caso di Shostakovich, da Stalin in persona) di bruttezza. Ma un’attenta analisi della partitura (per la quale si rimanda a Macinanti 2017) rivela come la straordinaria cupezza, la desolazione e la saturazione emotiva

di queste pagine riposino su una calibrata – e dunque, nel senso sopra chiarito, armonica e appropriata a ciò che l'autore voleva comunicare – alternanza di elettrici climax e desolati silenzi, melodie dolenti e aspri cromatismi, autocitazioni e simbolici rimandi alla musica klezmer. Tanto che lo stesso compositore scriverà: “La componente pseudo-tragica di questo quartetto è tale che, mentre scrivevo, ho versato tante lacrime quanto la quantità di urina che si perde dopo una mezza dozzina di birre. Ritornato in me, ho provato a suonarlo uno o due volte e ho ripreso a piangere. Ma questa volta meno a causa dello pseudo-tragico e più per lo stupore davanti alla magnifica integrità della forma”.

Ciò che gli esempi di Picasso e Shostakovich mostrano è che la bellezza artistica può manifestarsi in molti modi diversi: come afferma Roger Scruton, essa può “consolare o turbare”, può essere “divertente” e “ispiratrice” ma anche “raggelante” e “pericolosa” (Scruton 2009; tr. it. 2011: 9-10). Opponendosi alla vulgata che racconta di una fuga moderna dalla bellezza, Scruton (Scruton 2009; tr. it. 2011: 143-52) ritiene che la storia dell'arte a cavallo tra XIX e XX secolo, lungi dall'essere segnata dal conflitto e dalla trasgressione nei confronti del passato e dei linguaggi della tradizione, sia piuttosto – come testimoniato dalle opere di autori del calibro di Zola, Eliot, Hopper, Janacek, e molti altri – una storia di recupero della tradizione e di rinnovamento della bellezza, quale mezzo più adeguato per esprimere nuove e difficili realtà e dare senso a esse. Rinnovamento che, contrariamente a quanto pensa Scruton – il quale parla di una “paura postmoderna della bellezza” – è a mio avviso proseguito anche nel secondo dopoguerra giungendo fino ai nostri giorni. Da un lato l'arte contemporanea, nelle sue varie forme, ha continuato a dar voce all'angoscia, al disagio e all'alienazione dell'individuo nei confronti della società, rielaborandole in forme che, pur facendocene sentire l'intensità, ci fanno “gioire” (questo il termine utilizzato dal filosofo e sociologo francese Edgar Morin [2016; tr. it. 2019: 109]) della loro espressione: ciò lo si può sperimentare, ad es., ammirando la sublime sofferenza delle figure nude dipinte da Lucian Freud o Cecily Brown, o ascoltando i lividi ed esuberanti affreschi orchestrali di M.A. Turnage. Dall'altro lato, si è assistito al ritorno a una bellezza più diretta ed empatica, attraverso una felice ibridazione dei linguaggi o al recupero originale di stilemi tradizionali (occidentali e non): pensiamo alle avventure della transavanguardia e della pittura colta, della street art, della musica post-moderna e post-minimalista (che Emanuele Arciuli [2020: 56] descrive come una “miniera di quasi inesauribile ricchezza” e “piacere” estetico). La riabilitazione della bellezza artistica qui proposta può aiutarci a scorgerla anche laddove essa sembra assente, senza fermare lo sguardo alle

propaggini più estreme (e talvolta deludenti) della sperimentazione contemporanea, e di riappropriarci di spazi in cui il godimento estetico è stato sottoposto a un ingiusto ostracismo.

Bibliografia

- Arciuli, E., *La bellezza della nuova musica*, Bari, Dedalo, 2020.
- Castro, S.J., *Beauty and the crisis of metaphysics*, in A. Horvath, J. Cuffe (a cura di), *Reclaiming beauty*, vol. I, Florence-Cork, Ficino Press, 2012, pp. 105-39.
- Chiodo, S., *Il futuro della bellezza*, "Studi di estetica", n. 46 (2012), pp. 7-27.
- Curi, U., *L'apparire del bello*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.
- D'Angelo, P., *Estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- D'Angelo, P., *Contro la bellezza*, "Studi di estetica", n. 46 (2012), pp. 115-42.
- Danto, A.C., *The abuse of beauty*, Chicago and La Salle (Illinois), Open Court, 2003; tr. it. *L'abuso della bellezza*, Milano, Postmedia Books, 2008.
- Di Giacomo, G., *Bellezza e chirurgia estetica*, "Studi di estetica", n. 46 (2012), pp. 65-96.
- Di Giacomo, G., *La bellezza abbandonata*, Bologna, Il Mulino, 2021.
- Kant, I., *Kritik der Urteilskraft* (1790), tr. it. *Critica della capacità di giudizio*, Milano, Bur, 1995.
- Levinson, J., *What are aesthetic properties?*, in *Contemplating art*, Oxford, Clarendon Press, 2006, pp. 336-51.
- Levinson, J., *Musical beauty*, "Teorema", n. 31 (2012), pp. 127-35.
- Macinanti, M., *Il quartetto n.8 op.110 di Shostakovich: storia e analisi di una musica brutta*, <https://quinteparallele.wordpress.com/2017/01/27/il-quartetto-n-8-op-110-di-shostakovich-storia-e-analisi-di-una-musica-brutta/>, ultimo accesso il 24 giugno 2021.
- Martinengo, A., *La forma oltre la bellezza*, "Iride", XXIII, n. 1/59 (2010), pp. 186-91.
- Moore, J.S., *Beauty as harmony*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", n. 1 (1942), pp. 40-50.
- Morin, E., *Sur l'esthétique* (2016), tr. it. *Sull'estetica*, Milano, Raffaello Cortina, 2019.
- Nifosi, G., *Guernica di Picasso. Il Novecento: la stagione delle avanguardie*, <https://www.artesvelata.it/guernica-picasso/>, pubblicato il 18 giugno 2020, ultimo accesso il 23 giugno 2021.
- Scruton, R., *Beauty*, Oxford, Oxford University Press, 2009; tr. it. *La bellezza. Ragione ed esperienza estetica*, Milano, Vita e Pensiero, 2011.

Sibley, F., *Aesthetic concepts*, "The Philosophical Review", n. 68 (1959), pp. 421-50; tr. it. *Concetti estetici*, in P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti (a cura di), *Estetica e filosofia analitica*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 177-206.

Tatarkiewicz, W., *Storia di sei idee* (1976); tr. it. a cura di O. Burba e K. Jaworska, Palermo, Aesthetica, 2004.

Vercellone, F., *Oltre la bellezza*, Bologna, Il Mulino, 2008.

Vercellone, F., *Bellezza e/o Novecento?*, "Nuova informazione bibliografica", VII, n. 1 (2010), pp. 36-51.

Zangwill, N., *Feasible aesthetic formalism*, "Noûs", n. 4/33 (1999), pp. 610-29.

Zecchi, S., *La bellezza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

Zecchi, S., *Il significato della bellezza e il problema dell'educazione estetica*, "Studia UBB Historia Artium", LX, n. 1 (2015), pp. 5-12.