

Alberto Palazzi

***Il problema dell'estetica:
ricognizione ragionata e ragionevole***

il glifo ebooks

ISBN 9788897527008

Prima edizione: maggio 2011

Copyright © *il glifo*, 2011, www.ilglifo.it

Tutti i diritti sono riservati.

National Bibliography Number: urn:nbn:it:ilglifo-9310

ANTEPRIMA

Indice

Introduzione

Perché questa ricognizione del problema estetico?	4
Problema generale dell'Estetica	4

Archetipi delle razionalizzazioni tradizionali del bello

I punti di vista tradizionali sulla bellezza si riducono a tre archetipi	11
Primo archetipo tradizionale: estetica della riduzione psicologica	13
L'estetica della riduzione psicologica non è necessariamente empirista	13
Secondo archetipo tradizionale: estetica della riduzione simbolica	14
Simbolismo dell'armonia	14
Terzo archetipo tradizionale: estetica della rivelazione	14

Razionalizzazioni moderne del bello

Riconsiderazione delle prospettive tradizionali sulla bellezza	15
Introduzione alle prospettive moderne	15
Prima razionalizzazione moderna: estetica della <i>forma fine a se stessa</i>	19
Seconda razionalizzazione moderna: estetica dell' <i>intuizione ingenua</i>	19
La nozione dell'intuizione ingenua nel testo di Croce	22

Unità delle due estetiche moderne

Bellezza e gioco	22
Identità di pensiero reale e percezione	22
Nozione di <i>contesto</i> e unità delle due estetiche moderne	22
La fantasia, ovvero l'intuizione ingenua, è propriamente assenza di oggettivazione del contesto culturale del momento estetico	22
Convenzionalità del concetto di arte	22
Arbitrarietà del principio di oggettivazione di tutte le critiche	22

Problema classico per l'estetica del Novecento: ciò che era teoreticamente irrisolto dalle due estetiche moderne

Un problema classico e uno nuovo per l'estetica del Novecento	23
Perché le estetiche orientate alla <i>forma fine a se stessa</i> non risolvono il problema classico?	27
Perché le estetiche orientate all' <i>intuizione ingenua</i> non risolvono il problema classico?	27
Intuizione ingenua e liricità	27

Il circolo di intuizione ingenua, liricità e formalismo	28
<i>Problema nuovo per l'estetica del nostro tempo: kitsch e avanguardie</i>	
Nuovi termini del problema estetico nel Novecento	29
Distinzione tra il brutto antico e il brutto nuovo, ossia il kitsch	29
Definizione del kitsch	29
Kitsch, estetica, critica	29
Avanguardie	29
Avanguardie, estetica, critica	29

Introduzione

Perché questa ricognizione del problema estetico?

Questo libro non è stato scritto per compendiare la letteratura estetica e i suoi classici, ma per aiutare a leggerli (e rileggerli) con le idee più chiare. C'è bisogno di una ricognizione ragionata della generalità del problema: i classici dell'estetica, non facili, non comprensibili senza il sostegno dell'insegnamento e di una letteratura critica, hanno dato luogo al formarsi, nel tardo Novecento e in questi anni, di una sorta di κοινή della teoria estetica, eclettica e sincretica, colta e documentata, ma mancante di una visione d'insieme, e anzi alquanto incoerente e vulnerabile da parte di obiezioni molto semplici, come è destino di ogni eclettismo. In questo libro c'è un ragionamento che serve a mettere il sapere di quella κοινή in un quadro concettuale univoco e internamente coerente. Perciò questo libro è dedicato a sviluppare una definizione concettuale soddisfacente della bellezza e dell'arte, presupponendo la coscienza del problema che si è accumulata nel tempo sino al nostro presente: una definizione in formula, che si lascerà raccogliere in poche parole, ma che per essere raggiunta richiederà il percorso di molte pagine. Aldilà della ricerca di questa formula, in questo libro si trovano poi soltanto poche osservazioni sulle questioni di dettaglio aperte e dibattute nella letteratura estetica recente e presente: lo scopo del libro è trovare un principio di coerenza nella coscienza contemporanea del problema estetico, non certo sostituirsi alla letteratura su di esso, che è necessariamente articolata in innumerevoli specificazioni del problema.

Problema generale dell'Estetica

Si è chiamata *estetica*, con termine inventato da Alexander

Gottlieb Baumgarten nel Settecento, la riflessione metodica attraverso la quale gli uomini cercano di rendersi consapevoli di quello che accade quando giudicano le cose per attribuire ad esse il predicato della bellezza, ovvero per negarlo, dicendo: “questo è bello” – “no, questo è brutto”. L’estetica è opera di filosofia, e come ogni filosofia serve allo stesso tempo a niente e a tutto. Fallisce se si pone scopi diversi da quello di raggiungere distinzioni e definizioni univoche e chiare, con le quali ciò che è sperimentato nell’incontro tra la mente umana e il mondo divenga conosciuto, e non sia più soltanto realtà di vita; fallisce se si propone di servire a qualcosa di particolare e di già conosciuto tradendo il suo fine di concentrarsi sulla ricerca della parola che descriva la cultura e l’esperienza dell’uomo nella maniera che alla cultura del suo tempo appaia del tutto obiettiva, completa, e plausibile in quanto resiste a critiche razionali. Ma quando la filosofia riesce, ossia quando trova la parola adeguata a rendere cosciente e conosciuto ciò che prima è semplicemente vissuto, e forse subito, allora la filosofia cambia profondamente il modo in cui l’uomo esiste, perché nulla può più essere visto al modo di prima, come se perdurasse l’innocenza del non sapere.

L’uomo è vivo perché il cuore gli batte nel petto, ma nasce e vive senza sapere nulla di come ciò avvenga; via via che aumenta la conoscenza del meccanismo attraverso cui il cuore lo mantiene in vita, l’uomo impara anche a servirsi di questa conoscenza, e non può più ignorarla. Lo stesso avviene con tutte le cose che sono interamente dentro il mondo dei suoi pensieri: l’uomo crea le proprie istituzioni di cultura prima di saper descrivere la propria attività nel crearle; agisce secondo regole da lui create prima di sapere cosa siano le leggi; costruisce case che stanno in piedi e resistono alle intemperie, regolandosi con l’occhio e la mano, ben prima di figurarsi quanto complessa possa essere la scienza della fisica; e parla e

si esprime ben prima di avere qualsiasi idea di grammatiche e sintassi. Ma quando acquisisce la cognizione del proprio stesso atto creativo, sebbene continui a fare le cose che faceva prima, a cercare la soddisfazione degli stessi bisogni, l'uomo non può più farlo nel modo del tempo in cui viveva semplicemente, senza sapere. Può fingere di resuscitare il candore per gioco: ma se tenta di farlo sul serio, la farsa prende presto il colore del tragico.

Così le filosofie, con le quali i tempi si rendono consapevoli della struttura delle proprie culture, quando riescono nel loro scopo cambiano la vita degli uomini, perché mostrano loro le incoerenze, prima inconscie, che ci sono nei loro pensieri e nei loro desideri. E la vita allora cambia, ma cambia in modo imprevedibile, non controllabile, come semplice conseguenza della consapevolezza, la quale non può mai pensare e volere esattamente allo stesso modo dell'ingenuità. Perciò ogni filosofia riesce soltanto a patto di concentrarsi sul proprio atto: mettere a fuoco la struttura delle attività con le quali la cultura umana si pone in rapporto con le cose, e con le quali gli uomini entrano in relazione tra loro, e descrivere con spirito di obiettività questa struttura. Obiettivamente in assoluto? No di certo: obiettivamente per quanto ciò è possibile all'orizzonte della cultura di un dato tempo, entro quei limiti che cambiano continuamente nel tempo, oltre i quali non ci è dato né vedere né pensare alcuna cosa, e nemmeno alcun fantasma.

Per fare un esempio molto semplice: non occorre certo studiare l'estetica per sapere che le immagini delle cose non sono magiche, e che la rappresentazione fantastica delle cose non determina gli effetti che determinano invece le cose reali dietro la rappresentazione. Il disegno di una pistola non può sparare. Sappiamo però che per l'uomo primitivo e per il bambino non è così: l'immagine del diavolo fa paura quanto il diavolo,

l'immagine di ciò che è sacro è inviolabile come ciò che essa rappresenta. Il residuo primitivo dentro tutti noi, che si manifesta nella persistenza di tanti piccoli tabù, ci rende facilmente comprensibile il fatto che gli uomini originariamente non distinguono le cose dalle loro immagini. Se ciò fosse una condizione necessaria e insuperabile, gli uomini vivrebbero in uno stato di innocenza, e secondo stili di vita che non sarebbero certo quelli dell'umanità nei tempi storici. Dunque il più elementare dei principi di estetica – saper separare le cose dalle loro riproduzioni in immagine – ha conseguenze immense. È bene che sia andata così? Forse no; ma la vita degli uomini avviene ormai sotto il segno della capacità di distinguere con categorie logiche, e ciò estingue il velo dell'ingenuità, e cambia il nostro stile di vita, poco a poco, ma radicalmente. L'estetica – ciò che gli uomini pensano della bellezza – appartiene a questo gioco, e interagisce con il resto della vita umana.

L'estetica è una disciplina che in fondo si risolve in poche parole, o in poche formule, perché serve soltanto ad aggiornare via via le voci del dizionario che descrivono il significato di poche parole, "bello", "arte", "poesia", "espressione". C'è da dire che l'estetica ha un destino singolare. Il suo problema è di natura tale, che anche solo formularlo senza cadere nella generalizzazione impropria o nel fraintendimento di qualche sua soluzione parziale è tanto difficile quanto raro. E la ragione di questa difficoltà è che ciò che ha a che fare con l'estetica, ossia la bellezza, l'arte, la poesia, l'espressione, sono cose che l'uomo ha appreso ad esercitare eccellentemente in stato di innocenza, e che ha continuato a coltivare mentre la sua cultura si faceva più ricca e più complessa, e più attrezzata e capace di dominare l'immediatezza, l'istinto, il desiderio che vuole raggiungere la propria meta e che combatte una lotta costante contro il pensiero che organizza le cose nello spazio e nel

tempo, portando lontano la soddisfazione di ciò che invece sarebbe urgente. Davanti alla bellezza e all'arte, la cultura è da sempre costretta a domandarsi se essa per caso non sia seduta su qualcosa di affatto diverso dalla logica dei pensieri; davanti alla bellezza il pensiero è obbligato a prendere atto e ad accettare ciò che si impone con emozioni, l'espressione forte, ciò che costringe a giudicare subito le cose così come appaiono nell'immediato, senza tempo e senza complesse deduzioni, ma con entusiasmo. Davanti alla realtà della bellezza, la cultura umana ha a che fare con qualcosa del modo di essere dell'uomo primitivo e istintivo, che è la sostanza della vita, senza la quale morirebbe tutto, senza la quale i pensieri anziché venire in atto nella loro purezza avrebbero le loro tombe di carta nelle biblioteche divenute cimiteri.

La bellezza e l'arte sono fatte di cose con cui l'uomo esprime quel che ha da buttare fuori, e chiede: "accetti la mia espressione, adesso, così come essa è e come ti appare?". Bisogna rispondere di sì o di no senza pensarci sopra, o meglio, potendoci anche pensare sopra, ma dopo avere già capito e giudicato, senza essere dispensati dal dare prima di tutto una risposta immediata e istintiva quanto il quesito. Nessuno è capace di discutere e ragionare i motivi del rifiuto di una cosa brutta se prima non l'ha rigettata in modo del tutto immediato: "che schifo!", "che porcheria!". Chi provasse a meditare prima e non dopo ragionerebbe sul nulla, perché la domanda "perché quella cosa è brutta, o bella" è equivalente alla domanda "perché rifiuto o accetto quella cosa dato il modo come mi appare davanti agli occhi?". E quanto tutto ciò si basi sull'istinto, e al tempo stesso sul desiderio di dominare culturalmente l'istinto, ce lo attesta a chiare lettere la lingua italiana, con la sua espressione "che porcata", dove il rifiuto immediato e irriflesso si esprime a mezzo di una metafora che richiama i costumi dell'animale in se stesso innocente, il

maiale, che l'uomo da lungo tempo eleva a simbolo di ciò che egli non vuole essere, ma teme continuamente di diventare.

Non è strano, dunque, che ragionare obiettivamente sulla dimensione della bellezza costi all'uomo un prezzo emotivo più elevato di quello che non sembri a prima vista, e quindi che in difesa dai suoi timori abbia sempre inclinato a svilire la bellezza e a giudicarla con criteri moralistici. Ma anche senza questa prospettiva moralistica e difensiva, avviene che l'uomo non sa cosa pensare della sua esperienza della bellezza. Quando la sfera del pensiero deve riflettere sulla bellezza, non ha da applicarsi a cose del tutto eterogenee a sé e che si sottomettono morte e docili alla sua logica – come è la natura – e non ha nemmeno a che fare con se stessa, cioè con le produzioni dell'uomo pensante. Così l'estetica non è certo scienza della natura, ma non è nemmeno logica, né matematica, né economia, né diritto, né politica. Quando studia queste sue produzioni, il pensiero umano studia se stesso, e si trova a combattere sul terreno che gli è congeniale. Ma quando riflette sulla bellezza, il pensiero è costretto a misurarsi con qualcosa che non è certo nella natura – perché sa benissimo che la questione riguarda l'uomo capace di pensare e di esprimersi, e non certo rocce o metalli o vegetali – ma che però non parla la lingua dei concetti, delle analisi, delle deduzioni o degli schemi matematici, ma parla una lingua strana e ibrida, piena da un lato di colori e di emozioni, e dall'altro di forme e di stili che sembrano avere qualcosa a che fare con le strutture logiche, ma sembrano anche non esaurirsi mai in queste.

In questo modo avviene che la consapevolezza umana di ciò che facciamo quando diciamo “questo è bello” cresca lentamente e in un processo tutto sommato tardivo rispetto a tutto il resto dell'universo del sapere. E avviene anche che talora la cultura regredisca a soluzioni più limitate e parziali

dopo avere acquisito per un attimo la forma mentale che potrebbe portare a qualche risultato più degno di essere considerato universale. Questo libro descrive le soluzioni tradizionali che si sono date al problema della definizione concettuale del bello, non ricostruendone la storia, che è stata scritta più volte, ma riducendo le soluzioni tradizionali a loro archetipi tipici, e mostrando come accade che esse ricevano assenso: cosa che non avviene mai senza ragione. Descrivendo le soluzioni tradizionali come archetipi, e comprendendo così la loro motivazione, seguirà quasi da sé la descrizione dell'unico modo in cui l'uomo della nostra epoca può darsi una soluzione di valore generale per il problema, che non ignori nulla di quanto è nell'esperienza umana sia come esperienza del bello immediatamente accettato, sia come riflessione concettuale sul bello. In questo modo avremo aggiornato le voci di dizionario di cui si diceva poco sopra, consapevoli di non aver detto la parola definitiva, ma soltanto la parola che alla sensibilità dei nostri tempi appare convincente come soluzione logicamente rigorosa.

Archetipi delle razionalizzazioni tradizionali del bello

I punti di vista tradizionali sulla bellezza si riducono a tre archetipi

Vi sono alcune prospettive tradizionali sul problema della razionalizzazione dell'esperienza della bellezza; provengono dalla riflessione filosofica dell'antichità e ritornano e ricorrono nel pensiero e nella mentalità del Medioevo, del Rinascimento e dell'età moderna. È solo nel Settecento che le prospettive tradizionali cedono il passo a interpretazioni nuove, che modificano radicalmente il punto di vista sulla questione. Dal Settecento in poi le prospettive moderne sulla bellezza ci dicono qualcosa che la mentalità antica non avrebbe potuto concepire, e queste prospettive nuove sono tali che, se anche per fittizia ipotesi le avesse concepite, il mondo dei nostri antichi non avrebbe potuto accettarle. Le prospettive moderne, infatti, non provengono semplicemente dallo sviluppo della capacità analitica, ma provengono da acquisizioni di conoscenza che sono al tempo stesso l'estinzione di inibizioni attraverso le quali l'uomo del buon tempo antico attestava e difendeva la propria dignità di uomo idealizzando la propria cultura. Ogni cultura ha un'estetica, cioè un suo concetto della bellezza, per quanto spesso povero e contraddittorio; e ogni estetica è ricca di implicazioni che coinvolgono l'immagine che l'uomo si forma del proprio valore.

Ma l'apparire delle interpretazioni moderne dell'estetica non estingue nella nostra memoria quelle antiche, tradizionali, e nemmeno ci esonera dalla necessità di passare attraverso di esse e di farle rivivere in noi, se vogliamo che le interpretazioni moderne ci siano realmente e concretamente comprensibili. Per questo accade che le teorie tradizionali siano ancora vive nella

cultura del nostro presente. Esse ritornano sempre sulla scena quando soggetti nuovi e inesperti iniziano ad impadronirsi del mondo di cultura che hanno ereditato, e quando si mettono al lavoro per adeguarlo alle necessità della loro esistenza. Esse sopravvivono nell'eloquio comune e nelle opinioni che si sentono pronunciare da ogni genere di persona e in ogni genere di contesto, e rimangono facilmente intellegibili per l'orecchio di tutti. In questo modo, le teorie tradizionali sono istituzioni profonde della nostra cultura, abitudini interiorizzate che ci guidano e ci aiutano a orientarci di fronte all'esperienza delle cose, mentre al contrario quelle moderne non hanno saputo impiantarsi nei nostri pensieri attraverso schemi semplici, che le rendano intellegibili e spontaneamente utilizzabili come criteri di giudizio e di distinzione. Anzi, proprio da questo si vede come il lavoro dell'interpretazione moderna dell'estetica sia ancora in corso, e si capisce perché impadronirsi di ciò che è stato fatto richieda tuttora lunghi lavori di riflessione, assieme all'attitudine a pensarvi spregiudicatamente.

Per rendere comprensibile lo stesso problema dell'estetica, occorre descrivere le teorie tradizionali della bellezza attraverso la definizione dei loro archetipi, cioè del loro tipico procedimento logico. Poiché l'interesse è tutto focalizzato sui procedimenti logici, non ci servirà rifare tutta la storia della questione, ma ci basterà richiamarla utilizzando qualche cenno storico soltanto come esemplificazione. Ogni archetipo delle interpretazioni tradizionali (non diversamente da quelle moderne) è definito da un certo tipo di interesse, che si fa sentire emotivamente ed è percepito come una necessità logica, e che conduce a concentrare l'attenzione sugli esempi delle cose belle che si adeguano particolarmente allo schema concettuale che si ha in mente, e che persuade e appare forte, obiettivo e vero. Per questa ragione cercheremo di immedesimarci nei punti di vista tradizionali come se

volessimo dimostrarli a noi stessi, e solo dopo averli fatti nostri in questa maniera li abbandoneremo constatando che essi non risolvono il problema concettuale della bellezza, cioè non ne danno una definizione che ci rende comprensibile ogni suo caso, ma si limitano a generalizzare arbitrariamente un aspetto della questione.

I punti di vista tradizionali con cui si è sempre razionalizzata l'esperienza della bellezza sono di tre specie: la riduzione psicologica, che intende la bellezza come fatto spiegabile con la struttura della sensibilità e della ricettività dell'uomo; la riduzione simbolica, che interpreta la bellezza come sostituto imperfetto di qualcosa di concettuale che potrebbe essere pensato ed espresso in termini logici; e infine la mitologia della rivelazione attraverso la bellezza, secondo cui la bellezza allude a qualche contenuto che non appartiene al mondo della sensibilità, ma nemmeno a quello delle idealità concepibili razionalmente, e si rivela così alla coscienza umana in esperienze di qualità speciale.

Primo archetipo tradizionale: estetica della riduzione psicologica

Non c'è nulla di più semplice da capire del principio dell'interpretazione psicologica della bellezza **(fine dell'anteprima).**

L'estetica della riduzione psicologica non è necessariamente empirista

Per evocare l'atmosfera dell'estetica della riduzione psicologica si può leggerne una pagina più che classica, la

quale ce ne mostra i capisaldi **(fine dell'anteprima)**.

Secondo archetipo tradizionale: estetica della riduzione simbolica

Rileggiamo i pochi versi di Omero già citati:

... δαήμονες ὀρχηθμοῖο,
πέπληγον δὲ χορὸν θεῖον ποσίν. αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
μαρμαρυγὰς θηεῖτο ποδῶν, θαύμαζε δὲ θυμῷ.
... esperti della danza,
battevano con i piedi il movimento divino; e Odisseo
vedeva quei salti dei piedi, e si meravigliava nell'animo
[Odissea, VIII, 263-265]

Prima questi versi ci servivano per porre attenzione all'espressione θαύμαζε δὲ θυμῷ, "si meravigliava nell'animo", che indica attenzione all'aspetto emotivo. **(fine dell'anteprima)**.

Simbolismo dell'armonia

Terzo archetipo tradizionale: estetica della rivelazione

Razionalizzazioni moderne del bello

Riconsiderazione delle prospettive tradizionali sulla bellezza

Introduzione alle prospettive moderne

Vi sono due teorie generali che razionalizzano il fatto dell'arte e del bello in maniera completamente diversa, più complessa e più difficile da capire, ma molto più accettabile per l'orecchio dell'uomo moderno, il quale (a meno che non vi regredisca) non può accettare nessuna delle spiegazioni antiche, perché tutte gli appaiono come generalizzazioni arbitrarie di uno degli aspetti con cui la bellezza continua a presentarsi alla nostra esperienza vissuta. Le due teorie moderne si presentano l'una contro l'altra armate, come punti di vista del tutto diversi, ma forse, esponendole con intelligenza del contesto storico in cui sono nate e mettendo in evidenza la limitazione concettuale tipica di ciascuna, possono apparire come prospettive complementari. E così, forse, dalla loro comprensione può rivelarsi una soluzione concettuale del problema della bellezza che pervade di sé tutta la cultura moderna senza riuscire a rendersi esplicita, e che rende giustizia anche alle prospettive tradizionali perché consente di pensare coerentemente tutti gli aspetti dell'esperienza vissuta della bellezza.

Le due teorie moderne sono quelle della "*forma fine a se stessa*" e dell'"*intuizione ingenua*". O per meglio dire: nel seguito ci riferiremo alle due teorie moderne indicandole con queste etichette, che provengono da due classici libri. Queste etichette, questi nomi, a prima vista sono alquanto criptici: se non se ne è studiato qualcosa, non suggeriscono nulla e non si possiede la minima idea del loro significato, mentre al

contrario l'esposizione delle teorie antiche è estremamente facile, e la si riesce ad esprimere usando un lessico quanto mai ordinario. Questa differenza attesta come il concetto moderno del bello sia tuttora un processo in fieri, ben lontano dall'essere divenuto un'istituzione culturale acquisita, cioè uno schema logico di comprensione interiorizzato e richiamato da parole appartenenti alla lingua comunemente in uso.

A titolo di osservazione estrinseca, diciamo che la teoria della *forma fine a se stessa* è la più difficile da capire; è nota, per così dire, a orecchio agli esperti, ma dentro di sé contiene un coacervo di difficoltà. La sua culla è in un libro di difficilissima lettura, del quale è impresa faticosissima comprendere anche soltanto il senso letterale e la logica di fondo, e nondimeno fortunatissimo e sempre letto e riletto. Anche quando non è stato compreso nell'essenziale, questo libro è stato amato per le suggestioni di ciò che in esso è accessorio: si tratta della stimolante e ancora problematica *Critica del Giudizio*, la quale, capita dai romantici a modo loro, fu per loro un testo canonico dell'estetica. Immanuel Kant la pubblicò già anziano, nel 1790, costretto da un turbine di pensieri taglienti e nuovi che gli si affollavano nella mente suscitati dal processo mentale della sua intera esistenza, e al tempo stesso pieno di scrupoli verso i valori tradizionali del mondo antico che tramontava assieme alla sua vita. Ecco che così la prospettiva della *forma fine a se stessa* ha la sua espressione fondamentale in un testo involuto in contraddizioni e difficoltà per le quali i tempi non erano ancora nemmeno lontanamente maturi: contraddizioni e difficoltà che erano insieme nello spirito della sua epoca e nella visione del mondo del suo anziano interprete, e che forse soltanto la cultura dei nostri giorni può essere ormai capace di risolvere.

La teoria dell'*intuizione ingenua* ha caratteristiche estrinseche

del tutto opposte. È facile da capire: appena si riscontra l'impossibilità di accettare le teorie antiche, essa viene quasi da sé alla mente, tanto che la troviamo affiorare qua e là quasi da sé nella letteratura critica, nelle poetiche, nella filosofia non necessariamente orientata alla riflessione sull'arte o sulla bellezza. Questa teoria è stata svolta ed espressa esplicitamente in un luogo principe, un libro dove essa non è presentata come una scoperta, ma piuttosto come la conseguenza di una riflessione metodica compiuta su quanto scoperto progressivamente nel corso della vicenda filosofica occidentale, sin dall'antichità. Un libro dalla prosa luminosa, nell'argomentazione piuttosto perentorio e autoritario, ma espressivamente felice, pieno di spirito e di ironia. Con curioso autolesionismo il pubblico odierno si priva del piacere di leggerlo, tanto che su di esso è calata una sorta di *damnatio memoriae* alla quale solo di tanto in tanto qualche stravagante fa eccezione: l'*Estetica*, che Benedetto Croce pubblicò nel 1902.

Perché non si legge più Croce? In generale, perché è e non è un filosofo del Novecento, e questo rende difficilissimo capirlo: il 1914 lo trasformò in un vecchio savio con ancora tanto da dare come uomo, ma in lui uccise il filosofo, che aveva avuto la sua acme nel tempo di mitica felicità di prima, nell'età dell'oro del tardo Ottocento e della belle époque. Nondimeno, il Croce dei primi anni del Novecento aveva fortissima coscienza di tutte le mitologie filosofiche dell'Ottocento, se le era lasciate alle spalle, e dal punto di vista del metodo filosofico era giunto a un punto ineguagliato di spregiudicatezza. Perciò il Novecento, immerso come è stato nelle sue mitologie filosofiche difensive, non lo ha capito e non lo ha tollerato, e infine ha tentato di dimenticarlo: bisogna avere strumenti per essere tanto quanto lui scevri di costruzioni arbitrarie e capaci di accettare la realtà della vita storica per potere criticare davvero Croce, dopo

averne imparato quanto lui ha da dare, che è ancora moltissimo. Croce avvertiva emotivamente quanto era ancora incompiuto nella sua metodologia filosofica, ma, figlio come tutti del suo tempo, non aveva i mezzi per andare oltre se stesso: così riempiva le lacune e risolveva apparentemente i problemi con continui richiami e ripetizioni di luoghi comuni dell'umanesimo tradizionale, e con la pratica del suo celebre atteggiamento sicuro di sé che viene avvertito come un tono assertivo e sentenzioso, dal quale molti lettori si sentono feriti, e che a tanti è intollerabile, e che comunque dà al lettore la sensazione di essere sovrastato e reso incapace di ribattere dalla ricchezza espressiva della scrittura di questo filosofo dalla prosa atipica, brillante e priva delle dimensioni della pedanteria tecnica come delle cautele del dubbio. Tanta critica di Croce è stata difensiva ed è stata scritta da giovani spiritualmente assai più vecchi e più conservatori del vecchio filosofo; tanta critica di Croce alla fine è stata soltanto un richiamo all'ordine inteso a restaurare usi e pregiudizi accademici. "Non capisce, ma non capisce con molta autorità e competenza": così lo qualificava ironicamente Leo Longanesi, un giornalista brillante quanto superficiale. A modo suo coglieva nel segno: questa era la percezione di Croce da parte della piccola Italia provinciale di prima e dopo la guerra. Tuttavia, le professioni idealistiche del Croce erano soltanto espressione del destino che costringe l'uomo a pensare e a preparare l'azione con la conoscenza del proprio mondo; non comportavano nulla di arbitrario e di immaginario, e per questo non ha senso continuare a criticare il filosofo per le sue professioni di fede. Se egli ha ancora qualcosa da insegnarci, occorre che salendogli sulle spalle lo criticiamo per quello che non poteva sapere, né comprendere.

Sia la *Critica del Giudizio* sia l'*Estetica* di Croce sono libri pieni di difficoltà, sopra le quali nell'una c'è il velo (e l'apparente soluzione) di un impianto dottrinale barocco, e

nell'altra la prosa brillante e fuorviante, astuta nel dare per risolto ciò che invece è ancora problematico. È inutile ed è ingenuo cercare di scioglierle cercando filologicamente una coerenza di fondo dell'autore, che starebbe sotto le manchevolezze dell'espressione. Le contraddizioni derivano dal fatto che le due teorie sono ancora attente soltanto a un aspetto della questione: ma questo è ancora l'effetto, non la causa. Se le due teorie non arrivano a razionalizzare compiutamente l'esperienza estetica non è per manchevolezza soggettiva degli autori dei due libri, ma è perché il contesto culturale dei loro tempi non consentiva ancora di prendere atto con completezza dei dati del problema concettuale, e così ciascuna delle due teorie rimane cieca davanti a qualcosa, limitata dal non saper superare un pregiudizio antico. Ciascuna delle due teorie porta sulle spalle il gravame di un suo specifico pregiudizio, che deriva dal pensiero tradizionale. Una esposizione chiara delle due teorie, e quindi una lettura attenta dei due libri, *Critica del Giudizio* ed *Estetica*, ci fa capire perché entrambi i punti di vista abbiano la loro ragion d'essere. E fatto questo, è implicito che avremo messo in chiaro quello che è il pensiero moderno riguardo al problema della bellezza, senza più fare riferimento né a Kant né a Croce, ma a tutto il contesto dell'esperienza umana della bellezza e della cultura dell'uomo moderno.

Prima razionalizzazione moderna: estetica della *forma fine a se stessa*

Seconda razionalizzazione moderna: estetica dell'*intuizione ingenua*

(...) L'estetica di Croce si basa sull'idea che vi sia un solo tipo

di espressione, tutta simbolica e non simbolica al tempo stesso. Quest'idea non è ovvia, né immediatamente plausibile: per entrare nella sua atmosfera, diversissima da quella kantiana, cominciamo non con un'enunciazione teorica, ma leggendo un brano da un saggio di Croce sulla grande silloge di favole napoletana del primo Seicento, *Lo Cunto de li Cunti* di Giovan Battista Basile:

Egli vi fa vedere un fascio di legna, che montatovi a cavalcioni l'uomo fortunato a cui ogni desiderio diventa realtà, si mette in moto come un cavallo, trotta, caracolla, fa salti e corvette, seguito dallo schiamazzo dei monelli, mentre le donne si affacciano curiose alle finestre; o l'accolta di tutta la pezzenteria, che il re chiama a banchetto nel suo palagio, e che si assidono gravi e contenti alla mensa, "come altrettanti bei conti"; o, alla cottura del cuore del dragone marino e all'odore che esso tramanda, il prodigioso ingravidarsi della cuoca e di tutti gli arredi della stanza, che partoriscono i loro simili e piccini, la tavola un tavolino, la trabacca un lettuccio, le sedie le sedioline, e perfino il càntero un bel canterello verniciato, che era una delizia; o le operazioni di perforate trincee e gli stratagemmi che il topo e lo scarafaggio compiono per giungere fino al corpo del grosso signore tedesco, di cui vogliono impedire le nozze (...) Ma altresì il Basile vi fa sentire la schiva onestà delle sue fanciulle, perseguitate dalla cattiveria e remunerate dalla buona fortuna: come di Viola che, messa a pericolo dalla zia mezzana e salvata dalla sua risolutezza, va difilata alla vecchia e le taglia gli orecchi per castigo; e di Penta, che si fa troncare le belle mani, a cagion delle quali il fratello si era acceso di mala passione per lei, e gliele manda in dono in un bacile; e di Sapia, che sfugge a tutte le insidie con cui le sorelle procurano di farla cadere dov'esse erano cadute. (...) Vi dà un brivido di terrore per la vecchia mendicante, a cui uno scherzo crudele manda in frantumi la pignatta di fagioli a stento accattati, e che muore di fame, e ricompare a un tratto, ombra infesta, al principe spensierato nel mezzo del festino di nozze. (...) Vi presenta quasi il miracolo della maternità, nel racconto

della bella dormite nel bosco, resa madre nel sonno, e alla quale, sempre dormite, i due bambini, che mette al mondo, Sole e Luna, vengono attaccati al petto, ed essi, cercando il capezzolo, le suggono invece il dito e ne traggono la lisca fatale, che l'aveva fatta cadere in letargo, e la ridestano alla vita. Vi adombra il misterioso fascino della poesia in quel principe, che ha perso la memoria della donna amata e sente dalla bocca di lei, non riconosciuta e travestita, la canzone del "bianco viso", e, non sa esso stesso perché, ne è tutto penetrato di dolcezza e di una vaga bramosia aspettante, e non si stanca mai di farsi ripetere quel canto.

[Benedetto Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, pp. 556 – 559]

È una pagina critica esemplare dell'atteggiamento estetico di Croce, ed è lontanissima dalla mentalità kantiana: ci fa toccare con mano quel che c'è di vivo, il materiale fantastico, in una raccolta favole piena di esuberanza e di poesia nonostante il suo impianto formale barocco, il quale a detta di Croce nello stesso saggio critico "è insopportabile quando è fatto sul serio, pesante e vacuo al tempo stesso", ma qui diventa "piacente e festoso" perché "è percorso da un lampo di malizia, avvivato da una fontanella di buon umore"¹.

L'arte e la bellezza, ci dice Croce, sono il luogo del materiale reale dei nostri pensieri: non sono un sostituto imperfetto di ciò che il pensare logico porterebbe a compiutezza, ma sono il luogo dell'acquisizione alla conoscenza dell'uomo dei materiali, delle percezioni e delle immagini ai quali il pensare si aggiunge poi, per darne giudizi oggettivi. **(fine dell'anteprima)**.

¹ Ib., p. 555

La nozione dell'intuizione ingenua nel testo di Croce

Unità delle due estetiche moderne

Bellezza e gioco

Identità di pensiero reale e percezione

Nozione di *contesto* e unità delle due estetiche moderne

La fantasia, ovvero l'intuizione ingenua, è propriamente assenza di oggettivazione del contesto culturale del momento estetico

La bellezza è il fenomeno psicologicamente reale, ed emotivo, della transizione dalla sua assenza alla capacità di utilizzare uno schema percettivo. Così la bellezza è davvero la sostanza di ogni pensiero umano, di ogni oggettivazione di cui la cultura umana è capace; non ne è un elemento accessorio, ma ne è proprio la condizione di realtà. Però, per raggiungere questa consapevolezza occorre liberarsi da un'idea tradizionale molto persistente, quella dell'esistenza (nel linguaggio a doppia articolazione) dell'espressione logica in sé, "discorsiva", non metaforica. **(fine dell'anteprima).**

Convenzionalità del concetto di arte

Arbitrarietà del principio di oggettivazione di tutte le critiche

Problema classico per l'estetica del Novecento: ciò che era teoreticamente irrisolto dalle due estetiche moderne

Un problema classico e uno nuovo per l'estetica del Novecento

Benedetto Croce pubblicò la sua grande *Estetica* nel 1902, e diede inizio alla vicenda di una scuola di pensiero che, date le sue premesse, necessariamente era orientata al contenuto piuttosto che alla forma. Ciò accadeva proprio all'inizio del Novecento, quando i problemi del nuovo secolo si potevano ancora soltanto intravedere in forma embrionale: non si aveva ancora idea dello sconvolgimento dei paradigmi politici classici che avrebbe infuocato il trentennio tra il 1914 e il 1945. E nemmeno si aveva ancora idea dei due fatti correlati che avrebbero rotto tutte le abitudini estetiche: da una parte il nascere di un costume artistico estremamente ardito, aperto a sperimentare tutto ciò che può divenire comprensibile come fatto d'arte. Dall'altra il rendersi evidente di una nuova qualità della bruttezza: il gusto povero che si compiace del vistosamente artefatto e falso, il gusto di tutti quelli che non hanno gusto, il gusto "di massa", il fenomeno per il quale è stato necessario trovare una parola nuova: *kitsch*. Il Novecento avrebbe conosciuto la polarità tra *avanguardie* e *kitsch*: ma al tempo dell'*Estetica* di Croce questo si sarebbe potuto al massimo intravedere con preveggenza.

In questo modo il Novecento si apriva con due problemi per l'estetica: uno era classico, di origine antica e continuo con una tradizione, mentre l'altro era di natura nuova come nuovo era il fenomeno che stava rendendosi evidente.

Il problema classico stava nel fatto che la complessità culturale

del mondo moderno, successivo all'epoca del Rinascimento, aveva sì reso via via impossibile spiegarsi i fatti della bellezza attraverso le razionalizzazioni antiche (alle quali si deve dare atto di avere ciascuna una ragion d'essere, ma non di poter coprire la generalità delle esperienze estetiche), ma non aveva ancora prodotto un concetto chiaro e univoco della natura dell'esperienza estetica. Le due impostazioni moderne per la soluzione di questo problema non erano in grado né di conciliarsi reciprocamente, né di coprire con completezza i fatti umani di bellezza e di espressione: sappiamo, infatti, che la forma fine a se stessa soddisfa per capire ciò che tende a interessare prevalentemente per l'aspetto stilistico, fino a condurre all'atteggiamento sterile del formalismo, mentre l'intuizione ingenua è a proprio agio con ciò che tende a lasciarsi guardare come espressione di contenuto rilevante per se stesso, però non riesce a dare conto dell'essenziale dimensione dello stile, e finisce per interpretare lo stile riducendolo a una funzione ausiliaria, quella di essere lo strumento adeguato ad esprimere efficacemente un contenuto. Ciò non avveniva per limite soggettivo dei due autori, ma perché il processo di accettazione e di comprensione della natura dei fenomeni estetici era ed è un processo in fieri. I due libri di Kant e di Croce richiedevano al loro tempo, e richiedono oggi, attenta esegesi per acquistare un senso determinato e divenire comprensibili anche solo letteralmente: e il punto non è che i due vecchi filosofi si siano spiegati male, ma che non avrebbero potuto spiegarsi meglio di come hanno fatto, perché il limite espressivo delle loro persone fu assieme limite culturale del loro tempo. E lo è anche del nostro, in cui ancora non esiste una consapevolezza limpida della natura dei fenomeni estetici.

Il primo problema dell'estetica di cento anni fa era dunque eminentemente teoretico, ed era continuo con la tradizione:

occorreva arrivare a una definizione soddisfacente della sfera estetica; occorreva riuscire a capire meglio i punti di vista delle due interpretazioni moderne, rendersi conto della loro compatibilità, metabolizzarli sino a ridurli a istituzioni di cultura, a renderli classici fino a trasformarli in schemi di interpretazione trasmessi come cose ovvie. Oppure, sarebbe stato necessario negarli e sostituirli con un principio radicalmente diverso da quello della forma fine a se stessa come della intuizione ingenua, così come avevano fatto loro delle interpretazioni classiche – ma questo non è accaduto, e semmai ce lo riserva un futuro che ancora non ha inviato presagi. In ogni caso, per riuscire nell'impresa di teorizzare compiutamente l'esperienza estetica sarebbe stato necessario imparare a pensare in termini critici e relativi ancora più radicali di Kant e di Croce su un punto specifico: sarebbe stato necessario accettare e razionalizzare la teoria dell'espressività del linguaggio, comprendere a fondo il carattere della metafora come unica realtà espressiva di ciò che è concettuale, e accettare l'idea dell'indistinguibilità tra metafora e parola propria (non metaforica). Così il Novecento si apriva dovendo lavorare sul problema classico, continuo con la tradizione ed eminentemente teoretico, della razionalizzazione teorica dell'esperienza della bellezza.

L'altro problema invece non ha tradizione, ed è nuovo perché nuovo è l'irrompere nella vita umana del suo oggetto. Nel Novecento (ma i prodromi del fenomeno vanno più indietro di alcuni decenni) il brutto non è più quello di una volta – la vecchia bruttezza di tanti manufatti di modesto mestiere o di scarso interesse – ma va prendendo una faccia malvagia, aggressiva, e la gente di gusto povero sembra come incattivita a voler difendere il diritto dei propri limiti. Nasce una produzione artistica fatta industrialmente a misura della mediocrità, mentre proprio nello stesso tempo le attività

artistiche entrano in un'attitudine (forse) più radicale di prima, sperimentando tutto ciò che da informe può divenire forma. Il brutto diventa *kitsch*, l'innovazione formale e stilistica diventa *avanguardia*.

L'estetica del Novecento quindi ha il compito di comprendere teoricamente qualcosa di completamente nuovo: il rapporto degli uomini con l'esperienza della bellezza che ha cambiato natura, o forse ha soltanto radicalizzato una tendenza umana latente, ma che comunque è divenuto luogo di conflitti e di aggressività sconosciute al mondo delle vecchie generazioni. C'è un problema nuovo: quello di capire teoricamente il fenomeno della *politicizzazione* dell'esperienza estetica che si esprime nella polarità tra *avanguardie* e *kitsch*.

Nel seguito di questo saggio terremo distinti questi due piani problematici. Prima, con riguardo al problema generale del concetto della bellezza, descriveremo esattamente cosa non è risolto nei due punti di vista della forma fine a se stessa o dell'intuizione ingenua, individuando per ciascuna di queste due impostazioni un punto debole, o un limite, caratteristico e fondamentale. Poi descriveremo il problema specifico del Novecento, quello della politicizzazione radicale dell'esperienza estetica analizzando la natura del gusto delle avanguardie (cosiddette) e di quello kitsch.

Perché le estetiche orientate alla *forma fine a se stessa* non risolvono il problema classico?

Perché le estetiche orientate all'*intuizione ingenua* non risolvono il problema classico?

Intuizione ingenua e liricità

Marziale, immortale per la vena caustica dei suoi epigrammi, aveva amato teneramente una bimba, probabilmente figlia di suoi domestici: si chiamava Erotion (un nome che suona di discutibile gusto ellenistico e magari in altre condizioni avrebbe potuto essere occasione delle sue ironie) e un inverno gli fu portata via dalla morte; e Marziale ci ha lasciato in queste righe il ricordo della piccola creatura, e del dolore che lo ferì:

Hanc tibi, Fronto pater, genetrix Flaccilla, puellam
oscula commendo deliciasque meas,
parvola ne nigras horrescat Erotion umbras
oraque Tartarei prodigiosa canis.
Inpletura fuit sextae modo frigora brumae,
vixisset totidem ni minus illa dies.
Inter tam veteres ludat lasciva patronos
et nomen blaeso garriat ore meum.
Mollia non rigidus caespes tegat ossa nec illi,
terra, gravis fueris: non fuit illa tibi.
[Marco Valerio Marziale, *Epigrammata*, V, 34]

Padre mio Frontone e madre mia Flaccilla, questa bimba vi affido,
e con lei il mondo dei miei baci e delle mie delizie:
non lasciate che atterriscano la mia piccola Erotion le ombre nere
e le molte fauci favolose del cerbero infernale.
Era vicina a compiere il suo sesto rigido inverno:

morì proprio sei giorni prima.
Ora giocherà spensierata, protetta dai vecchi padroni,
mentre la sua voce incerta chiamerà ancora il mio nome.
E tu, terra, non pesare sulle piccole ossa con le dure zolle:
su di te la piccola non poté certo essere grave.

Cosa troviamo in questa poesia? Troviamo un gioco elegante di sintassi e di immagini – ma l'eleganza non vi è fine a se stessa, è tale perché serve a introdurre in uno stato emotivo coinvolgente e importante. Troviamo il lutto che non finisce, le ombre dei vecchi genitori che paiono tornare emergendo per un attimo dalle paludi nebulose dell'Ade. Troviamo la spensieratezza dell'infanzia e il dolore inconsolato per la sua perdita. Troviamo il timore della morte accanto a una comprensione bonaria per le favole umane che provano a renderla accettabile. Due sole parole, *frigora brumae*, ci restituiscono una bella immagine dell'inverno e dei suoi silenzi, e subito dopo un preziosismo formale, la menzione di un residuo di superstizione numerologica, allude forse a una filosofia del destino, e alla necessità di accettarlo (importa poco che gli anni della bimba fossero proprio sei meno sei giorni: ma ci sono il freddo dell'inverno, la fragilità umana, e questa considerazione appare come una consolazione razionalizzante, anche se non lo è – esprime comunque una rassegnazione). E infine troviamo l'immagine in cui la leggerezza del corpo è metafora dell'innocenza infantile, e l'invocazione alla terra madre che si vorrebbe animare, e che invece proprio per questo appare gelida e spietata. **(fine dell'antepima)**.

Il circolo di intuizione ingenua, liricità e formalismo

Problema nuovo per l'estetica del nostro tempo: kitsch e avanguardie

Nuovi termini del problema estetico nel Novecento

**Distinzione tra il brutto antico e il brutto nuovo, ossia il
kitsch**

Definizione del kitsch

Kitsch, estetica, critica

Avanguardie

Avanguardie, estetica, critica