

# OSpettacoli

## Cultura

Un particolare  
del «Cristo  
portacroce»  
di Hieronymus  
Bosch (1515)  
e, sotto,  
un ritratto di Hegel



Testo filosofico al centro dell'estetica posthegeliana, oppure opera in grado di descrivere i gusti artistici e letterari alla metà del secolo scorso? Il libro di Karl Rosenkranz «Estetica del brutto» apre comunque il discorso sull'arte moderna

# Brutto è bello

La nozione bio-bibliografica recita che Karl Rosenkranz nacque a Magdeburgo nel 1805 e morì a Königsberg, dove insegnava da molti anni, nel 1879; che era stato in qualche modo seguace di Hegel, di cui aveva scritto pure una biografia; che, tra le altre opere, nel 1853 scrisse una *Aesthetik des Hässlichen*; che, proprio in quell'anno, Francesco De Sanctis tradusse una sua *Storia della poesia tedesca*. Ce n'è quasi a sufficienza per intraprendere la lettura di questa traduzione (di Sandro Barbera) dell'*Estetica del brutto* (di Mulino, Bologna 1984), se ci si lascia condurre la mano chiara del curatore e prefatore Remo Bodei.

Un libro come questo lo si può leggere in modi diversi, oggi soprattutto, quando alle spalle abbiamo ormai uno svolgimento delle arti come quello che è succeduto a Klimt e a Matisse, per esempio, agli impressionisti e all'Art Nouveau, al futurismo e al cubismo, ai fratelli Lumière e a Le Corbusier, cioè all'arte contemporanea. D'accordo, l'unico modo legittimo sarebbe quello di leggere il libro per quello che è, un testo filosofico, collocandolo in un momento critico dell'estetica qual è l'estetica posthegeliana, valutandolo quindi per quello

che vale in quell'ambito, all'interno dell'idealismo hegeliano, in epoca romantica (ma già sull'orlo della crisi), e per quel che offre all'evoluzione o allo sviluppo di quell'estetica e dell'estetica in generale. Insomma, una lettura specialistica. Al quale legittimo sottrarsi per l'evidenza e la coinvolgente violenza della novità del punto di vista promosso, capovolgendo dalla parte del «brutto» anzi che del «bello». Voglio dire che la progettazione nel titolo si porta appresso una quantità di intriganti implicazioni, suggestioni, suggerimenti.

C'è, dunque, spazio anche per il lettore non specialista, in virtù della struttura stessa del libro, pure, per il metodo di Rosenkranz. Oltre che per la lucidità della sua esposizione (è comunque ovvio, è naturale che sia difficile sottrarsi del tutto, stranianti dalle argomentazioni teoriche, benché il fondamento idealistico di Rosenkranz si affidi continuamente all'empiria o alla pratica della produzione «storica», all'esemplificazione con le opere, gli oggetti. È il, proprio, che si muove più agevolmente e, forse, proficuamente il lettore d'oggi, traendone il massimo d'utilità e di utilizzabilità). Alcune conclusioni sono diventate

premesse, ormai assimilate nel tempo: un'estetica del brutto deve prevedere un'estetica del bello, perché il brutto non solo è la negazione del bello, ma ne è parte. Vi si accede per lo più per via metafisica, con qualche ambiguità. Se il problema dell'estetica (quella tedesca e romantica) è il problema della metafisica del bello, su fino al bello ideale e più o meno iperuranico, una metafisica del brutto richiederebbe una contraddittorietà in termini. Com'è possibile un brutto ideale? E qui ci metto una prima suggestione, o inquietudine, poiché mi pare che la questione del bello così impostata diventi assai propinqua, se non sovrapposta, alla teologia, con lo stesso oggetto terminale. Basta un minimo spostamento e bello e brutto si possono identificare con dio e il diavolo (paradiso e inferno). Speculari non solo, ma correlati (con gli spostamenti successivi si intrappongono il bene e il male, come ci ha insegnato l'oggettivazione caratteriale e caratterizzante, specie poetica; l'eroe buono è bello, il cattivo è brutto, ecc.; o il vero e il falso) all'interno di un ordinato universo.

Il nodo di una estetica del brutto, così come quella di Rosenkranz, mi pare stia in-

nalzittuto nella sua indefinibilità, poiché una definizione del brutto è compromessa dalla sua negatività, dalla sua sudditanza e perciò dalla sua non autonomia. Si definisce per quel che non è. È la contraddizione dialettica del bello. Ma è questa sua natura conflittuale che consente a Rosenkranz «di cogliere il manifestarsi della negatività in una sorta di puntuale ed organica fenomenologia del brutto», come dice Bodei. Infatti l'aspetto più interessante dell'opera di Rosenkranz non è forse, per i lettori odierni, quello sistematico, ma quello che si riferisce ai rapporti sociali e ai gusti artistici e letterari del tempo. Sotto questo profilo, occorre riconoscere che l'estetica del brutto è realmente generosa nell'offrire una documentazione selezionata.

Questo brutto di cui si parla, allora, è quello empiricamente conosciuto e tramandato, nelle sue generalità, è ciò che è difforme dal bello (di un bello conosciuto nello stesso modo), dalle sue regole. È il difforme, il repellente (in natura), così come l'amorfo, l'asimmetrico, il disarmonico, lo scolorito, in arte. Il che comporta non solo un riferimento al bello da cui dissente, opposto, ma in particolare ai suoi canoni e ai suoi modelli referenziali,

al suoi parametri (che sono perseguibili fin lassù, dove sta l'idea e il modello ideale, che però riconosciamo quaggiù). A questo punto si intrappongono altri coefficienti; qual è il modello parametrico? La natura? (Questo fu un capitolo cardinale dell'estetica, meno per Rosenkranz, che le preferisce l'arte). E se è mimesi è mimesi di cosa, di quale modello? Non basta: la mimesi presuppone un'azione che presuppone a sua volta il condizionamento della materia, degli strumenti, dell'artigianalità nel suo complesso. E qui che il brutto coincide con lo sregolato, il banale, il non professionale, il male arte-fatto. E ancora: ferma restando la prevalenza scopolica (fisica e fisiologica) del referenti, nell'idea di «brutto», passata attraverso l'occhio, è vero che essa tende a coinvolgere l'anima, con tutte le sue qualità psichiche morali intellettuali, ed è quasi consequenzialmente normale che ciò avvenga, secondo la formula del correlativo oggettivo. Il male troverà la sua rappre-

sentazione nel brutto visivo, su un percorso che va dalla metafisica all'etica all'estetica alla fisica, e viceversa, a maggior gloria del creatore e del creato, della sua logica (l'esempio più clamoroso e convincente sta nella secolare raffigurazione di buoni e cattivi nelle «Passioni» di Cristo, specie quelle nordiche, ove gli ostacoli sono sempre di composta bellezza, tranne Giuda, mentre sono esasperati i caratteri fisiognomici ebraici, fino alla deformità, dei persecutori, benché gli uni e gli altri appartengano allo stesso popolo).

L'ho già detto, che al lettore d'oggi l'offerta principale di Rosenkranz è quella d'una fenomenologia del brutto, ma più lo stimolo a riconsiderarlo, dopo quanto è successo in questi centocinquanta anni posteriori. Rosenkranz si direbbe che ne avesse già la percezione o quel che stava accadendo o per accadere, benché il fondamento filosofico gli vietò di leggere il bello (il brutto) nel suo «storicità», tutto che universale, nella sua

relatività di gusto e di forma, nella sua «socialità» di prodotto, nel suo classismo formale. Con tutta quella natura e naturalità mi pare giusto domandarsi, a un certo punto, quanto pesti invece la storia, magari a livello zero di consuetudine a un modello. Non è estetica, è cultura, d'accordo, però è proprio lo sviluppo fenomenologico del discorso a portarmi. Sto sul banale, in questi giorni accavallando, sollecitate dall'esperienza e dalle contraddizioni di questi ultimi due secoli. Forse il bello (e il brutto) era un cardine della cultura contadina, sovrapposto a un modello culturale, a un impianto metafisico non c'è il rischio («socialità») che il brutto finisca per identificarsi con l'umano, in quanto fisico, reale, deperibile, depresso, mortale, a dispetto della sua ideale sublimazione? Direi che il è uno dei nodi della questione, che sta maturando ed esplodendo proprio in questi giorni, la rivolta, contro i privilegi (estensibili) del sublime, il suo ribaltamento e la trasgressione esplicitamente considerati e proposti. (Je Fleurs di mai, 1983).

La «morte dell'arte» raggiunta da un altro versante. Sono dubbi, suggestioni, problemi che serpeggiano ormai, e quanto, nell'estetica del brutto, anche se Rosenkranz non prende mai in causa direttamente l'esplicito, che potrebbe essere vista come una costante alternativa. O meglio, chiamata in causa indirettamente, in quella che è la grande novità e la proposta del libro. Certo, l'arte reca alla luce il brutto, ma come bello. Ma ciò avviene, direi, con un salto, in quella categoria dell'arte che ha principalmente commercio col brutto, lo rende funzionale, lo sublima al nudo: il comico, il satirico, il parodico, il brutto come alternativo, opposto al tragico (è una novità cristiana, culturale, ma è un salto), che usa il brutto come bello, per correttezza, ma si colloca fuori della categoria dell'arte che è attuale, godibile e fruibile, supera le barriere del bello, si colloca fuori delle regole hegeliane. La si ritrova cioè dentro la storia, dentro l'esperienza.

Folco Portinari

### Nostro servizio

**TOKYO** — Shinjuku è uno dei grandi centri di Tokyo. La città di Tokyo non ha un centro — come Roma, Parigi o Londra — a un numero di centro: zone commerciali sconfinata, ciascuna rinomata e nota per una o più specialità. Senza mai perdere di vista il centro, si può dire che Shinjuku è un mondo di sesso (soprattutto, ma non solo). Sesso mascherato da sale di spogliarellista, topless bar, saune birichine, bagni turchi, bagni giapponesi dalle schiume invitanti...

Shinjuku, invece, è sinonimo di sesso (soprattutto, ma non solo). Sesso mascherato da sale di spogliarellista, topless bar, saune birichine, bagni turchi, bagni giapponesi dalle schiume invitanti... Senza mai perdere di vista il centro, si può dire che Shinjuku è un mondo di sesso (soprattutto, ma non solo). Sesso mascherato da sale di spogliarellista, topless bar, saune birichine, bagni turchi, bagni giapponesi dalle schiume invitanti...

E allora non esistono più bordelli ma «Pink Bar» (semplicemente «pink» in lingua giapponese e tutti sanno di cosa si tratta). «Love Hotel» («rabbuhoteru») dove senza difficoltà o formalità danno a chiunque accessi a ore, a mezz'ora, a decine di minuti, e poi ogni sorta di club che promette «interessanti esperienze». Vediamone una.

Il luogo ha un nome perlomeno fuorviante: «Modern Art». Per evitare stranieri rompicapole le insegne luminose sono tutte scritte in caratteri e se non fosse per una gigantografia di una ragazza seminuda il luogo potrebbe essere un qualsiasi ristorante. Entro nel portoncino, con una certa ripugnanza per il luogo un po' sordido, e ripeto a me stesso che il cabaret della Berlino di Isherwood non dovevano mica essere tanto più invitanti di questo, come pure i mitici night-club della Shanghai di quegli stessi anni. Treva dove, però, potrei trovare Marlene Dietrich come «Shanghai Lil».

Viaggio a Shinjuku, il quartiere dei bordelli dove i giapponesi cercano, attraverso pratiche erotiche raffinate, di compensare lo stress della vita quotidiana

# La «chiave» di Tokyo



La toilette davanti allo specchio una foto di Felix Beato scattata nel 1867 e (nel tondo) «Due figure femminili» (1880) attribuite al barone Stieffid



piccolissima, semibuita, illuminata a sprazzi da luci colorate e rapide. Al centro della sala una piattaforma rotonda, che gira lentamente, sopra la quale una donna nuda fa ginnastica artistica sul corpo disteso e immobile di un uomo senza pantaloni ma con tanto di camicia, cravatta e calzini. La piattaforma girante arriva fin quasi al centro della saletta ed è circondata a raggiera da tre file di poltrone su cui si trovano sedute una quarantina di persone, tutti maschi e di età variante dai venticinque ai cinquanta e tutti giapponesi, come avrà modo di constatare in seguito approfittando di una pausa in piena luce. Costoro assistono, nel silenzio più assoluto e con una concentrazione da entomologo a lavoro in laboratorio, a ciò che avviene sulla malandrina piattaforma girante. La musica che avvolge l'azione è languida ma cadenzata.

Mentre cerco di mettere a fuoco le immagini che si agitano sulla piattaforma, la musica viene sovrastata da un applauso del pubblico, la ragazza nuda sorride con noncuranza, l'uomo si alza in piedi e, sempre nudo dalla cintola in giù, fa un inchino alla ragazza che risponde con un inchino, si scambiano un cortese: «Domo arigato» (Tante grazie), lui raccoglie i pantaloni e le mutande, se li infila rapidamente, scende dalla piattaforma, si rimette le scarpe e riprende finalmente il suo posto in platea. A questo punto la ragazza, sempre nuda, seduta accanto a tre file di poltrone su cui si trovano sedute una quarantina di persone, tutti maschi e di età variante dai venticinque ai cinquanta e tutti giapponesi, come avrà modo di constatare in seguito approfittando di una pausa in piena luce. Costoro assistono, nel silenzio più assoluto e con una concentrazione da entomologo a lavoro in laboratorio, a ciò che avviene sulla malandrina piattaforma girante. La musica che avvolge l'azione è languida ma cadenzata.

Ciò che più stupisce (me occidentale) è la assoluta mancanza di vulgarità sia da parte delle nude professioniste sia da parte degli spettatori. E poi la assoluta mancanza di pudore, il silenzio assoluto reso, se possibile, più evidente dalla musica, la assenza totale, finalmente, del sapere, dell'idea, dell'ombra di peccato che pure — mi aspettavo — dovesse aleggiare in un luogo del genere.

Il Giappone — lo dicono tutti i libri, ma proprio tutti oggi (dopo esserlo stato anche nei secoli passati) il solo luogo al mondo, la sola società al mondo, in cui non esiste l'idea, il concetto stesso di peccato. Forse ciò che più assomiglia a quanto noi occidentali — non soltanto cattolici — avremmo come «peccato» è la sporcizia fisica. Non per nulla, il primo gesto nel gioco sessuale (collettivo) a cui ho assistito è quello di detergere la mano e il sesso.

L'assenza di vulgarità, di pudore va ascritta, probabilmente, al fatto che il gruppo casuale di spettatori creato nella saletta buia del «Modern Art», quel clima di gioco infantile. Difatto, che altro stavano facendo quei quaranta adulti se non giocare «al dottore»? E, come ben sanno i bambini, i giochi non fatti con estrema serietà e concentrazione. Cerchiamo di capire.

La società giapponese di oggi è il risultato di una serie di «riforme», adattamenti e spostamenti verso modi (di produzione) e modelli (geneticamente culturali) mutuati con molta cura, diffidenza ed estrema attenzione dall'Occidente industrializzato. Ciò ha prodotto una società complessa, intricata che sembra sconvolgere qualsiasi modello di analisi con cui è pure possibile descrivere (perlomeno) società altrettanto «difficili» (penso alla Cina contemporanea, ad esempio). Un tratto tuttavia sembra emergere immediato: una forsennata competitività. Tale competitività si mette in moto non appena ci si affaccia alla vita sociale organizzata. Vale a dire, essa si mette «naturalmente» in moto con il primo anno di scuola elementare.

adulta e finalmente triste: sono stati ormai immessi nella «gioco del dottore», cercando la loro pelle la quotidiana violenza della competitività e la perdita definitiva e per sempre dell'«amae».

«Amae» è un sostantivo che indica dipendenza del neonato dal seno materno; quel senso di calda sicurezza che è generato dalla (inconsapevolezza da parte del neonato di essere comunque, sempre e in ogni momento oggetto di attenzione, affetto, amore profondo da parte del genitore).

Secondo Doi Takeo — uno dei più eminenti psichiatri giapponesi di oggi, che ha dedicato al concetto di «amae» un lungo saggio dal titolo «Amae no kozo» (La Struttura dell'«amae») tradotto in italiano come «The Anatomy of Dependence», — è proprio al concetto di «amae» che dobbiamo non solo il meccanismo psicologico che genera i comportamenti quotidiani dei giapponesi, ma anche quella «struttura verticale» entro cui la società giapponese è oggi organizzata.

Ritascendiamo, allora, le poche e strette e male illuminate scale del «Modern Art», entriamo di nuovo nella sordida saletta e sediamoci in una poltrona davanti alla girante piattaforma. Quei quaranta adulti intesi al «gioco del dottore», cercando la loro pelle la quotidiana violenza della competitività e la perdita definitiva e per sempre dell'«amae».

Il silenzio, l'attenzione con cui gli esercizi sessuali venivano eseguiti e osservati erano intesi a non spezzare il complice incantesimo che si era prodotto, a prolungare al massimo — sia in quanto attori, sia in quanto spettatori — la illusione di essere di nuovo bambini, passivamente amati, toccati, smangiati, detersi senza dover pronunciare una sola parola, senza dover «decidere» alcunché, senza dover vincere nessuno.

E l'indomani di nuovo a competere, lavorare, produrre, con la segreta certezza, tuttavia, che con 3.000 yen si può ritornare bambino per due ore nel buio di una qualsiasi «Modern Art» di Shinjuku.

Giorgio Mantiaci

# Rinascita

Il Contemporaneo: 16 pagine su

## Roma 2000

### La capitale e il paese

Articoli e interventi di: Argan, Berlin-guer, Borgna, Caracciolo, Cardia, Della Seta, Ferrara, Insolera, La Regina, Mezzelani, Misisi, Morelli, Ottaviano, Salvagni, Sanguineti, Trombadori, Vetere, Villari

nel n. 34 da oggi in edicola