

Cranach: la bellezza femminile¹ *Algirdas Julien Greimas, Teresa M. Keane*

La Ninfa, come Cranach l'ha rappresentata, è una divinità di rango inferiore che vive vicino alle fonti, abita le foreste e le montagne. In questo senso, si ritiene simboleggi la natura fuori dalla città, la "natura naturale". Nell'insieme delle varianti realizzate da Cranach – ne conosciamo sette² – la Ninfa, secondo una costante dell'immaginario del pittore tedesco, è sempre rappresentata coricata vicino a una fonte o a una fontana costruita. In sei di queste varianti, però, la Ninfa è dotata di altri attributi convenzionali che ne simboleggiano le sue funzioni: da un lato, le frecce con la faretra e l'arco, appeso a un albero situato vicino alla sua testa; dall'altro, un paio di pernici, poste nelle vicinanze dei piedi. La variante che qui analizzeremo (tav. II) – conservata a Leipzig, e realizzata nel 1518 – è priva degli attributi di divinità cacciatrice, che la renderebbero più vicina a Diana o a Atalanta. Così disambiguata appare come una divinità acquatica, essendo l'acqua la fonte vitale dell'intera natura, come conferma l'iscrizione che si trova sul bordo della fontana: *Fontis nimpha sacri...*, "io sono la Ninfa della fonte sacra".

La divinità
acquatica

1. Lettura iconografica

Sull'isotopia della figuratività lessicale, quella che rappresenta gli oggetti nominabili, il quadro offre l'impressione di essere diviso in tre spazi pressoché autonomi. Innanzitutto, in primo piano, la Ninfa coricata sull'erba, il cui bordo esterno in forma di circonferenza fuoriesce ampiamente, a sinistra e a destra, dalla cornice del dipinto per cingere immaginariamente e completamente lo spazio di verzura ai lati e davanti al quadro. Il corpo della donna occupa in lunghezza l'insieme del dipinto, e il suo sesso, situato orizzontalmente a un millimetro dalla metà del dipinto, suddivide l'insieme, tracciando a partire da quel punto una linea verticale che divide il resto della tela in due superfici di uguali dimensioni.

Quella di sinistra, inglobante la fontana con capitello che si innalza nel mezzo e risalta sul fondo di folti cespugli, possiede plasticamente – come rimarca André Lhote (1958) – una certa autonomia, dal momento che non obbedisce ai canoni della prospettiva italiana: il capitello, infatti, è visto dal basso verso l'alto e la fontana dall'alto verso il basso. La parte destra, nello sfondo, rappresenta il "paesaggio" convenzionale del periodo, ossia, la natura "civilizzata": una città con numerosi campanili, una roccaforte, ma anche le rocce, le montagne e soprattutto il cielo. Tra questi tre spazi viene pertanto a stabilirsi una rete di corrispondenze e di interpretazioni: una dimensione classica fra la Ninfa e la fontana

L'articolazione
topologica

na, illusione del Mondo Antico di forme compiute e felici; una dimensione barocca tra il Mondo Nuovo e il suo ideale di bellezza, fantasticheria leggibile negli occhi semichiusi della Ninfa che pretende addirittura di riposarsi – *quiesco* – e impedisce di interrompere il suo sonno – *somnus ne rumpe* – ma soprattutto nella “rima plastica” che vede il corpo della ninfa proiettato, come una plaga comparabile, nel lontano orizzonte, nel cielo appena velato. Due mondi – l’antico e il moderno – lo rinviano così metonimicamente allo splendido corpo della giovane donna alla ricerca di un incontro idiosincrastico.

La Ninfa
e la naturalità

Questa convergenza di due immaginari, è riscontrabile anche nelle teorie estetiche del Rinascimento – con Cranach siamo in Franconia, nel cuore del Rinascimento tedesco –, secondo le quali la funzione e la vocazione dell’Arte è “l’imitazione della Natura”, più precisamente, della *Bella Natura*, nozione comunque che ricopre sia il “naturale” dell’universo visibile sia il modello ideale ritrovato nell’Antichità; la perfezione del mondo, ma anche la bellezza del corpo umano e, prima di tutto, del corpo della donna. Nel nostro quadro, la funzione che compete al corpo della ninfa è quella di incarnare la Natura in tutta la sua nuda verità, in senso letterale e figurato. Non stupiamoci, dunque, di vederla – contrariamente alla Venere di Tiziano, ornata di collana e braccialetto, alla Susanna di Tintoretto, che si prepara a vestirsi, con i gioielli davanti a sé – interamente, “naturalmente” nuda, essendo la nudità identificata con la verità che rivela le forme ideali della bellezza di cui la ninfa è depositaria.

Emblema della natura, la Ninfa simboleggia nello stesso tempo la sua Bellezza. Procedendo nella lettura del suo corpo confidiamo di rintracciarvi le marche dei canoni della bellezza che supponiamo esservi iscritte e di riconoscerne alcune categorie estetiche che Cranach e, attraverso lui l’episteme del suo tempo, hanno espresso utilizzando il linguaggio pittorico.

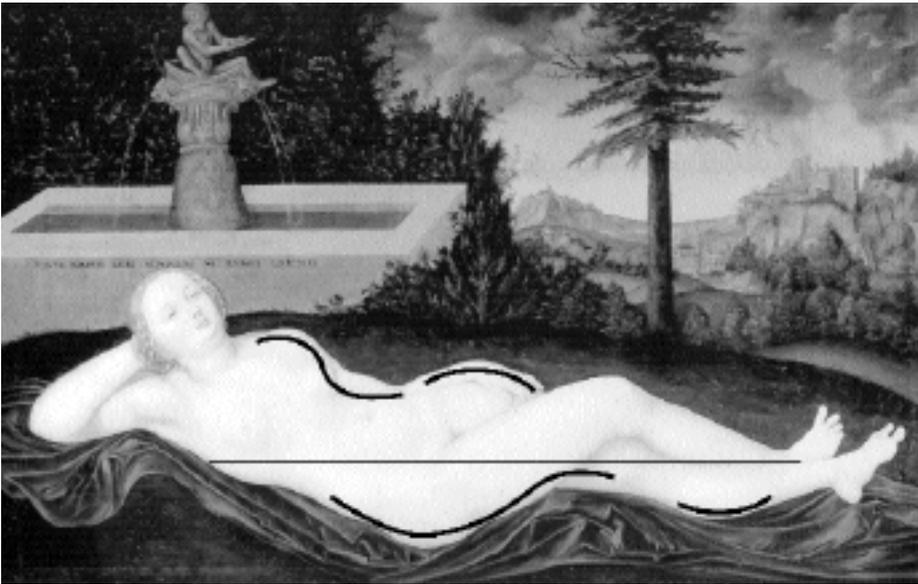
2. Lettura iconologica

In quest’ottica, sarà la comprensione del corpo della donna il nostro principale obiettivo.

Il corpo
della donna

In primo luogo, una constatazione topologica: benché a prima vista la Ninfa appaia coricata leggermente in sbieco, specie in relazione alle orizzontali che costituiscono i bordi della fontana, il suo corpo è al contrario disposto secondo un’immaginaria linea orizzontale che parte dal braccio destro (dal gomito alle ascelle), attraversa il triangolo del pube e passa per il ginocchio della gamba destra fino al polpaccio. Il capitello della fontana, il cespuglio che sale come una freccia dalla metà del quadro e soprattutto il tronco slanciato del cipresso insistono, con la loro verticalità, sull’orizzontalità, connotata dalla calma e dal riposo della figura femminile.

Nonostante ciò, costretta tra queste coordinate, una linea obliqua si sprigiona: attraversando i seni della Ninfa, segue i bordi del parallelogramma fino al punto di fuga dell’orizzonte. Essa indica così la direzione nella quale può dispiegarsi come rispondenza alla superficie luminosa del corpo della donna sotto forma di “rima plastica”, una plaga comparabile di chiarezza celeste: è in effetti significativo che siano gli ondeggiamenti del drappeggio sul quale riposa la Ninfa, a essere ripresi tali e quali nello sfondo della linea dell’orizzonte mon-

Fig. 2. *Schema 1.*

tuoso, mentre la parte superiore della plaga si sfuma e si perde nell'azzurro del cielo. L'obliquità crescente, già euforica di per se stessa, non solo trasforma la natura acquatica della donna in un ideale aereo, ma le conferisce effetti di senso di *leggerezza* e di *apertura*

L'effetto
di leggerezza
e apertura

Ritornando dal cielo sulla terra, precisamente sul tappeto di verzura, si noterà innanzitutto il contorno inferiore del corpo, sottolineato anche dalla disposizione del drappoggio, il quale forma una sorta di vaso molto aperto facendo della donna un oggetto concavo.

La cuspidale molto aperta verso l'alto non termina a punta, bensì con una concavità sferica formata dalla natica destra della donna: si tratta, infatti, di un taglio molto svasato che non include pertanto i piedi, producendo l'impressione di un corpo che non riposa, che non si appoggia a nulla, di un corpo che galleggia.

Osserviamo di sfuggita l'importanza che Cranach attribuisce al gluteo, oggetto contemporaneamente estetico e erotico, e che distingue le sue donne da quelle della scuola veneziana. Così, ad esempio, anche la sua Venere (Berlino), sebbene in piedi e in posizione frontale, propone allo sguardo la natica libera dalla linea verticale del corpo.

Questa impressione di galleggiamento trova una conferma se si pensa alla *sospensione* del corpo, provato dalla pesantezza e che tuttavia è come appeso a questo filo teso, immaginario, che abbiamo tracciato per rendere conto della sua postura orizzontale.

La Ninfa così sospesa, senza punto di appoggio al suolo, vive all'interno di un *equilibrio instabile*, che chiede in ogni momento di essere consolidato.

L'equilibrio
instabile

Per mantenere l'equilibrio, per controbilanciare la massa pesante del tronco, la coscia destra è rappresentata in posizione ascendente e i piedi terminano con

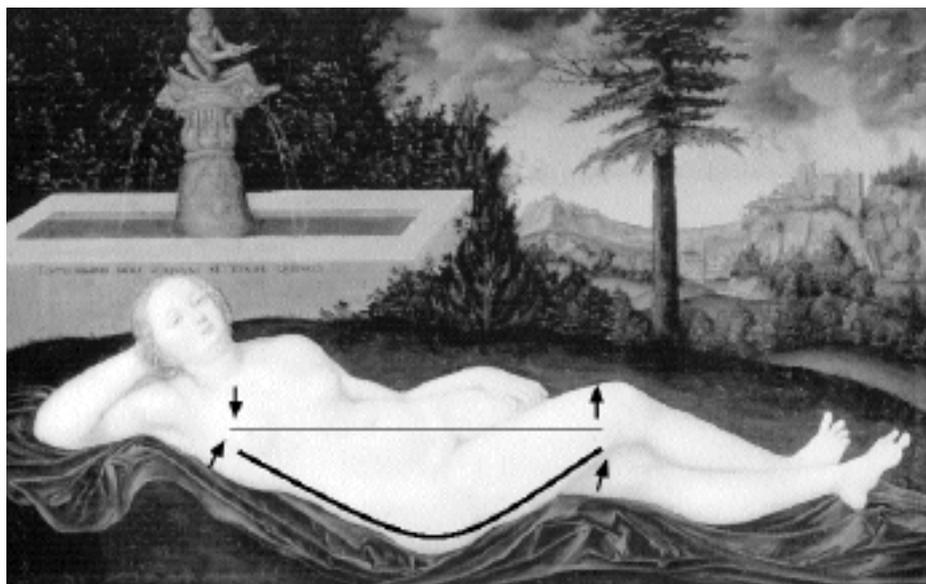


Fig. 3. *Schema 2.*

le dita aperte e tese verso l'alto. Inoltre, le due estremità del corpo – il braccio che sostiene la testa e le dita dei piedi ascendenti e aperte – sono muscolarmente tese, e questa tensione polarizzata e egualmente distribuita produce un effetto di *equilibrio dinamico*.

È possibile domandarsi se questo bilanciamento equilibrato e neutralizzato non sia il risultato di un fare proprio dell'artista, quello della *riequilibratura processuale*, di un'attività di compensazione delle pesantezze e delle tensioni, se non racconti una piccola storia plastica che permetterebbe di riconoscere una certa narratività situata nella dimensione estetica dei discorsi.

In ogni modo, si tratti di concetti di sospensione o di equilibrio delle tensioni, il loro esame sembra condurre verso una comprensione più salda della categoria estetica *leggerezza*.

3. *Le due estetiche*

Rimane ancora da esaminare il corpo nelle sue componenti. Lhote (1958), e Floch (1986) dopo di lui, hanno notato che la parte superiore di questo corpo si iscrive in un parallelogramma sbieco in confronto a quello della fontana.

Ne abbiamo individuato la ragione nel principio di equilibrio dell'intero corpo, secondo il quale il torso massiccio della donna doveva essere situato più in alto al fine di compensare l'attrazione di pesantezza che la attirava verso il basso. Il parallelogramma, tuttavia, vede la sua manifestazione figurativa sotto forma di una successione di tre paia di curve concave che lo rinserrano, pizzicandolo ogni volta. Il primo di questi volumi incastona l'inglobante del petto; il secondo costituisce il ventre con l'ombelico nel centro; il terzo, infine, è forma-

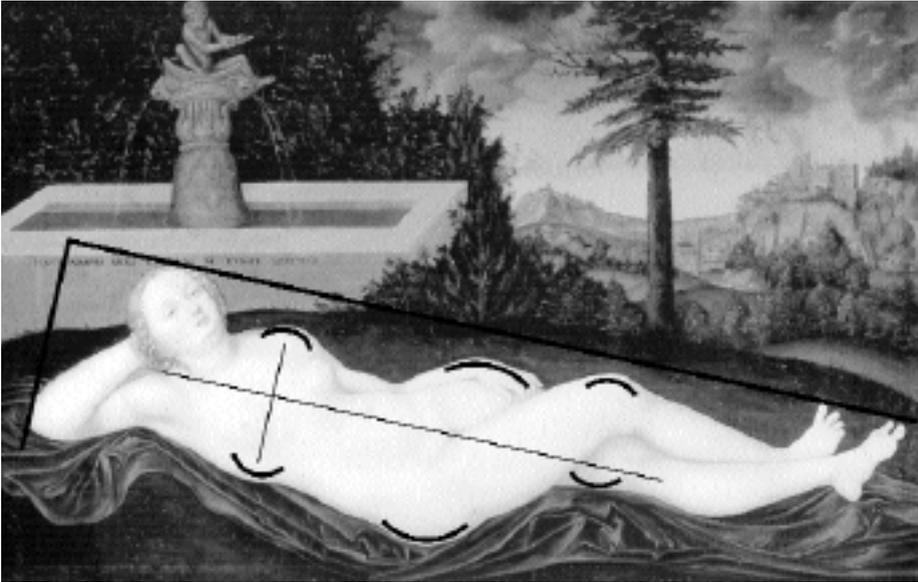


Fig. 4. *Schema 3.*

to dalla natica destra e dall'anca, duplicata dalla linea dell'avambraccio, del lato sinistro, e recante, come segno distintivo, il triangolo del pube. Queste curve ondeggianti, che racchiudono e arrotondano tutto il corpo sottolineandone attraverso i pizzicamenti la sottigliezza, hanno la funzione – secondo l'osservazione generale sia di Lhote (1958) sia di Clark (1956) – propria di Cranach, di sostituirsi per buona parte alla tecnica del modellato con la finalità di restituire al corpo il suo volume.

Questo corpo posto “à plat”, mostrato al nostro sguardo dalla fonte luminosa che lo abbaglia, si trova inoltre adornato di rotondità: al viso, interamente rotondo, corrisponde la rotondità del ventre, confermando così la linea verticale del tronco, allorché due semisfere formanti i seni la incrociano orizzontalmente. Sfericità e simmetria sono nuovamente installate sulla superficie del corpo, perfezionano così la chiusura, intrapresa dalle curve laterali del corpo della donna, inscritte nel parallelogramma.

A questa costruzione del dorso, che illustra perfettamente i canoni della bellezza classica, non corrisponde l'organizzazione della parte inferiore del corpo, generata da una concezione diversa. Così, la prima cosa rimarcabile – la lunghezza delle gambe che sono da sole la metà del corpo – annuncia già l'apparizione di un nuovo tipo ideale di bellezza femminile. Poco conta la spiegazione, culturale o storica, che di questo fenomeno si può dare: l'immagine della donna mediterranea “corta di gambe”, che corrisponde alle regole dell'arte classica, come la si ritrova nei veneziani, è così privilegiata a scapito di una tradizione più antica, “gotica”, che risale a Memling. Il fatto è facilmente constatabile: assistiamo all'affermazione di un tratto specificatamente barocco, quale l'allungamento generale delle forme plastiche (Wölfflin 1915), dove il cerchio diviene l'ovale e il quadrato il rettangolo.

La donna
gotica vs
la donna
mediterranea

La valorizzazione delle gambe apre allora a nuove possibilità di giochi plastici e più precisamente di loro incroci e di loro intrecci. Le variazioni simboliche si aggiungono: tra lo scarto delle gambe, che offre allo sguardo l'intimità della donna, e il loro modesto incrociarsi all'altezza delle caviglie, alla maniera della regina d'Inghilterra, ci sono diverse scelte possibili e le esitazioni di Cranach, come appaiono nelle varianti, rivelano le sue preoccupazioni a volte plastiche a volte semantiche. Così, lasciando le gambe leggermente divaricate, Cranach preserva l'eleganza della gamba sinistra e quella della mano che si adagia su di essa, permettendo alla Ninfa, indifferente o impudica, di mostrare il suo triangolo pubico e l'interno allungato delle cosce.

Un'altra variante, assai simile, la mostra restringere le sue cosce, ma producendo, nello stesso tempo, un nuovo triangolo più allargato, come se Cranach, creando così una zona erogena secondaria, le sacrificasse le possibilità di espressione di altri valori e in particolare della grazia.

La variante che qui prendiamo in considerazione si distingue dalle precedenti per la scelta della gamba che il pittore decide di piegare: la gamba destra, al posto di essere interamente distesa o leggermente allargata alla maniera di Giorgione – il maestro che ha instaurato il modello di rappresentazione delle dee coricate –, ricopre la gamba sinistra e invece di incrociarla la intreccia graziosamente. Attraverso questo cambiamento apparentemente insignificante, l'economia della parte inferiore del corpo viene ristrutturata, l'insieme delle linee curve compongono una figura in forma di otto coricato "∞", chiamato *intreccio* o *nodo d'amore*. Si osservi come il corpo della donna visto dapprima alla stregua di un parallelogramma riempito di volumi sferici pieni, si prolunghi ora attraverso degli intrecci tesi, che si è invitati a leggere come virtuali *movimenti graziosi*, e che la *bellezza classica* annunciata si trasmuti pressoché impercettibilmente in grazia barocca. La valorizzazione della gamba destra, destinata di primo acchito a proteggere l'intimità della donna, non trascura di intrigarci. Si tratta veramente di un'attitudine pudica, della protezione di un segreto intimo? O piuttosto questa chiusura non sarebbe che provvisoria, non sarebbe che un invito sotteso all'*apertura*, che un segno del *manierismo* seduttore, che consacra Cranach pittore erotico, addirittura lascivo. Altre tele di Cranach, autorizzano a pensarlo. Comunque sia, e senza nulla togliere al suo valore intrinseco, il lato seduttore di Cranach ha costruito la sua reputazione – durata fino al XVIII secolo – di pittore alla moda.

La funzione di camuffamento suggestivo che attribuiamo allo slancio della gamba destra, introduce una certa narrativa in questa messa in scena destinata a rappresentare non tanto il fare, quanto l'essere della donna, che altro non è che "calma e bellezza". Compete allo spettatore "aprirla", ma per un istante e in un momento di sospensione, è capace di assaporare l'attesa, vivere, per anticipazione, "il gesto tenero", proprio di Valéry, dell'apertura. È qui, nella sospensione di questo movimento, che l'erotico raggiunge l'estetico, l'estetica della grazia.

Tuttavia, il concetto di apertura, che è uno degli elementi caratterizzanti l'estetica del *barocco*, e si oppone, lo si è visto, alla *chiusura*, alla pienezza del classicismo, non si è ancora esaurito. La nostra attenzione è stata attirata dalla posizione dei piedi, rispetto ai quali si è riconosciuta la tensione equilibrante che li spinge verso l'alto. Ma c'è di più: senza entrare nelle considerazioni psicanalitiche del feticismo dei piedi, il distacco delle dita, delle multiple aperture che essi comportano, costituisce già, senza parlare delle ragioni tecniche precedente-

I movimenti
graziosi
della donna

L'estetica
classica
e l'estetica
barocca

mente evocate – o forse giustamente a causa di questa fusione del tecnico con l'estetico – una conferma dello spirito barocco. È sufficiente omologare i concetti oppositivi del classicismo e del barocco, della chiusura e dell'apertura con le loro espressioni plastiche – le dita chiuse e le dita aperte – per riconoscere la logica ricercata e perseguita da Cranach.

È qui possibile avvalersi di un'osservazione deviante, un'ipotesi suggerita dal quadro di Cranach: la svolta costituita dall'*erotizzazione delle gambe*, la loro valorizzazione in quanto oggetto erotico, conforme alle tendenze generali dell'estetica del barocco, che produce il sincretismo dell'allungamento e la grazia delle forme plastiche, accompagnate da un'apertura sul mondo.

4. *Narratività plastica*

L'analisi di questo corpo femminile – l'unica preoccupazione che ci ha guidato – ha permesso di disimplicare un certo numero di forme plastiche – di formanti con l'aiuto dei quali il corpo è messo in rappresentazione per significare – ai quali abbiamo attribuito dei significati estetici. Questi significati sono in effetti dei risultati della lettura del quadro e come l'esame attento che esercita la donna incantata davanti a una vetrina, quando si tratta di identificare le configurazioni di un vestito o di un paio di scarpe secondo le esigenze del suo gusto, poggiano su una griglia di lettura preliminare, di matrice tassonomica che gli è imposta dall'ambiente culturale. Di fronte all'oggetto estetico costituito dal corpo della donna, si impone un'operazione di selezione e di sistemazione di queste categorie estetiche: si tratta, infatti, di “rendere ragione della ragione d'essere” di questa donna o almeno del discorso che lei ci rivolge, di rendere conto della logica interna, della coerenza che la sostiene.

L'equilibrio
dinamico

L'analisi, per quanto non esaustiva, ha messo in luce che ci troviamo in presenza di due estetiche, quella classica e quella barocca, distinte: conviene dunque mostrare come l'artista le ha conciliate per produrre l'effetto di un tutto coerente. Si noterà dapprima che l'assemblaggio delle due parti del corpo si fa naturalmente, impercettibilmente, attraverso la procedura conosciuta con il nome di *overlapping*: il terzo volume che serra e rinchiude il torso all'altezza del bacino partecipa ugualmente, in quanto espansione delle anche, alla struttura delle gambe. L'equilibrio dinamico, tensivo, che vincola e stabilizza il corpo, mette in gioco l'insieme della figura facendone una coppa ondeggiante. Il “ritmo musicale” fatto di due fraseggi di modulazione e che riprende, in rima ricca, l'ondeggiare del drappeggio, porta a compimento l'unità graziosa di questo corpo.

È infine l'intero corpo che, dapprima fluttuando, si alza e si riproduce in eco nell'aria.

Tuttavia, seguendo il cammino ingenuo di Wittgenstein, il quale confessa la sua ignoranza in fatto d'estetica, conviene tener conto, quando si giudica l'arte, non solamente della griglia culturale di lettura, ma anche del fare dell'artista, della sua competenza pittorica come si manifesta nel maneggiare il pennello – il pittore realizza un programma, e nel farlo incontra degli ostacoli e dei problemi, li circonda e li corregge, effettuando così una *narrazione plastica*. Come si sa, Diderot, dopo un'assidua frequentazione degli ateliers dei pittori

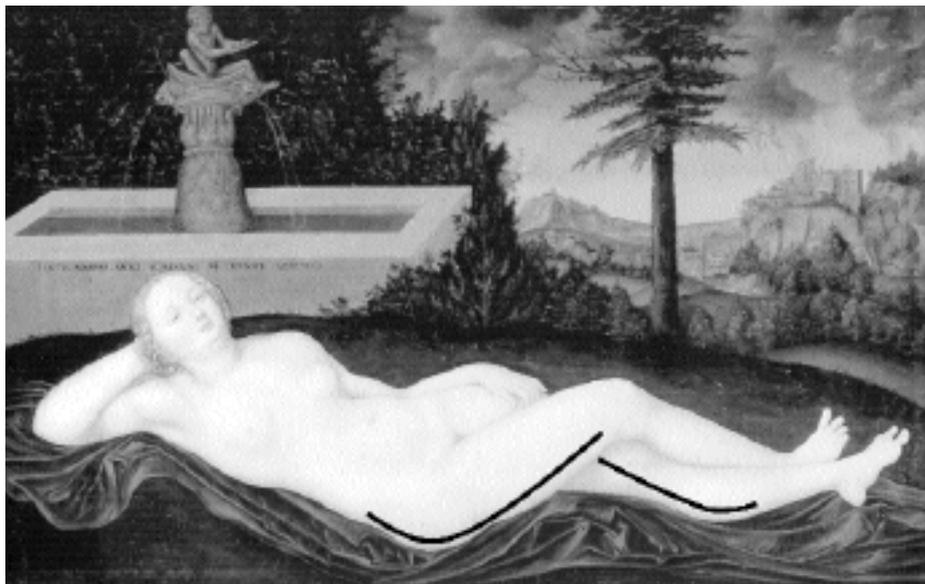


Fig. 5. *Schema 4.*

ha fondato su questo la sua critica, vedendovi “la parte tecnica dell’arte”. Non è forse impossibile seguirlo e riconoscerlo come spettatore il percorso, sicuro o esitante, del fare dell’artista.

È possibile immaginare, per esempio, che avendo costruito, secondo il modello classico, la parte superiore del corpo, il pittore ne valuti la pesantezza e avverta la necessità, per equilibrarla, di drizzare i piedi verso l’alto e di aprire le dita. Avendo situato il sesso della donna nel bel mezzo del quadro, lo tratta come il luogo della trasformazione categorica dello stile, ma preoccupato di mantenere le esigenze che gli impone la sua stessa concezione di grazia, ricopre questa trasformazione di uno strato di aspettualità spaziale istituendo, all’altezza del bacino, una zona bivalente. Si può ugualmente domandarsi se lo slancio della gamba destra non gli sia dettato dal pensiero formale di dare in rima un corrispondente alla linea graziosa della spalla e del braccio sinistro, piuttosto che produrre una narratività erotica di ordine iconologico.

Queste considerazioni, lontane dal mirare all’esaustività, vogliono solo suggerire la possibilità di un percorso metodologico che, ispirandosi al fare tecnico dell’artista, cerchi di imitare il suo sguardo e la sua mano, affidandosi allo spettatore di questo transfert di competenza.

5. *La natura delle categorie plastiche*

Rimane da dare una scorsa alle principali *categorie plastico-estetiche*, riconosciute e utilizzate durante questa analisi. L’espressione “principali” non è forse la più conveniente al nostro proposito, non foss’altro perché trattiamo il corpo della Ninfa come *discorso*, ossia come oggetto alla cui costruzione concorrono solo un certo numero di categorie, mentre l’insieme delle stesse costituisce l’u-

niverso del gusto estetico. All'interno di questo oggetto-discorso, infatti, abbiamo disimplicato un ridotto numero di categorie che regolano l'organizzazione dell'insieme, mentre altre appaiono iponimiche, subordinate.

Tale è, ad esempio, la categoria della *leggerezza*, responsabile di definire in larga misura la bellezza della donna di Cranach. Essa ci è parsa di primo acchito debitrice dell'*imponderabilità*, che sarebbe la posizione zero tra i due termini polarizzati di *vertigine* e di *estasi* (nel senso medievale di levitazione, riservato ai santi). L'imponderabilità è tuttavia ottenuta grazie all'*equilibrio* e, quel che più conta, all'equilibrio delle tensioni che introducono nella teoria della dinamica delle forze e avvicinano al concetto di *sospensione*, che sembra non essere sufficientemente esplorato in semiotica generale.

Ma la leggerezza deriva dall'*obliquità inquieta*, la quale, benché euforica, si situa a metà percorso tra la *calma orizzontale* e l'*elevazione verticale*. Un'euforia inquieta, ma promettente, che apre la strada alle virtualità e più precisamente, al sogno aereo. Inoltre, la leggerezza costituisce anche l'apertura o almeno una delle possibili interpretazioni di quest'ultima. Opponendosi alla *chiusura*, pensata in quanto perfezione e pienezza nell'ottica dell'estetica classica, l'*apertura* è l'incompleto, il non ancora compiuto, reso possibile dal libero esercizio dell'immaginario.

Le forme plastiche, sovente provenienti da fonti diverse, si ordinano insieme per produrre un effetto di senso globale di leggerezza.

Un'altra categoria di comparabile importanza (alla quale si oppongono diverse antinomie, quali il grottesco, ma di cui la posizione non si chiarisce che a titolo illustrativo con il *non grazioso* o lo *scandaloso* moderni) è quella della grazia. Essa, in rapporto alla geometria classica delle linee dritte, propone un'estetica delle *curve* e dei contorni armoniosi dei *bordi*. Il suo insieme è, come si è visto, il nodo d'amore. Il suo prolungamento naturale è l'*ondulazione* che, in opposizione alla linea dritta, è la rappresentazione statica del *movimento*, l'invito fatto all'occhio dello spettatore a proseguire rapidamente tutti i percorsi sinuosi. Disciplinati e organizzati in *rime* e *ritmi* plastici, gli ondeggiamenti graziosi producono l'effetto di senso *armonia* dell'insieme. Non casualmente e non impunemente, per parlare della grazia si è invitati a utilizzare il vocabolario della poesia e della musica: nel nostro campo ristretto la grazia appare come la più direttamente estetica delle categorie plastiche. Partendo dalla perfezione classica, l'arte di Cranach si sviluppa e poggia sulle categorie della leggerezza e della grazia. La loro simbiosi produce il corpo sognante della Ninfa.

Le rime
e i ritmi plastici

6. Nella quiete dell'universo

Un'ultima questione, un po' ingenua, – ma le questioni ingenuie non sono le più nocive – si pone alla fine di questo percorso: in che cosa le categorie, di cui abbiamo poco a poco costituito la lista, sono estetiche? Sono proprie alla sola semiotica visiva o possono essere estese a altri domini?

La prima risposta, attribuibile a La Palice, sfiora l'evidenza: sono estetiche perché le abbiamo trovate nel dipinto di un maestro che ha voluto dipingere la bellezza femminile. Ma si può andare oltre: ogni linea, ogni figura, ogni configurazione che abbiamo riconosciuto, è un formante, ovvero, una *forma dell'espressione* visiva, alla quale sono stati attribuiti dei significati, detto altrimenti,

delle *forme del contenuto*. Se le prime rappresentano “gli stati di cose”, le seconde costituiscono, al momento del processo di percezione, il contributo del soggetto e sono, quindi, degli “stati d’animo”, essendo passati attraverso il filtro dell’assiologia culturale. Tali assiologie, lo si sa, sono state designate da Hjelmslev (1943) sotto il nome di *connotazioni sociali* e si presentano sotto forma di tassonomie variabili da una cultura all’altra. Esse, certamente, possono essere deformate o arricchite dalle *connotazioni individuali*, dovute agli incontri di certi tipi di formanti con particolari sensibilità. L’insieme tuttavia costituisce la *dimensione estetica del gusto*.

Non si vedono le ragioni che impediscono di estendere la validità di queste categorie alle altre arti, agli altri oggetti estetici. Ad esempio, Italo Calvino (1988), nelle lezioni che aveva intenzione di tenere agli studenti americani sul XXI secolo, considera la *leggerezza* come una delle cinque o sei categorie fondamentali per l’estetica letteraria dell’avvenire. Abbiamo già notato l’inclinazione “naturale” che ci ha spinto a utilizzare i termini del linguaggio poetico o musicale per parlare della *grazia*. Ecco dunque che il vecchio serpente di mare della “corrispondenza delle arti” fa la sua riapparizione. È come se questi significati estetici costituissero una base comune, più profonda, un luogo di meditazione delle differenti percezioni del mondo.

Piccola
estetica della
vita quotidiana

Un esame più accurato di queste categorie si impone. Siamo stati portati a rendere conto della leggerezza come liberazione della pesantezza, ma anche come equilibrio risultante dalla dinamica delle forze, in quanto fondata sulle leggi fisiche dell’universo. Altre categorie, quali la grazia, sembrano dipendere dalla geometria elementare opponendo le linee dritte alle curve, e integrandole nella visione molto generale del mondo. Comunque sia, una semiotica estetica che così si dispiega non dovrebbe riguardare solamente le arti “nobili”, ma anche la “piccola” estetica della vita quotidiana e potrebbe addirittura aspirare all’universalità. Fondata sulla percezione delle forme plastiche elementari del mondo, aiuterebbe a comprendere il sentire fatico situato a livello epistemologico delle precondizioni del senso, potrebbe rendere conto, nelle diverse tappe del percorso, del soggetto in quanto “essere del mondo” e “per il mondo”.

¹ Da: Algirdas Julien Greimas, Teresa Keane, “*Cranach: la bellezza femminile*”, in Corrain 1999, pp. 3-13; tit. or. “*Cranach: la beauté de la femme*”, Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo. Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica, Valencia, vol. 26, 1993, pp. 1-19. Traduzione di Lucia Corrain.

² Le varianti conosciute sono: *La ninfa della fonte*, 1518, (cm 59 x 92), Leipzig, Museum der bildenden Künste; *La ninfa della fonte*, 1526-30, (cm 77 x 21.5), Lugano-Castagnola, Collezione Thyssen-Bornemisza; *La ninfa della fonte*, 1534 (cm 50.8 x 76.2), Liverpool, Walker Art Gallery; *La ninfa della fonte*, dopo il 1537, (cm 50 x 75), Paris, Collezione privata; *La ninfa della fonte*, dopo il 1537, (cm 48.5 x 72.9), Washington, National Gallery of Art; *La Ninfa della fonte*, dopo il 1537, (cm 48 x 72.5), Svizzera, Collezione privata; *La ninfa della fonte*, dopo il 1537, (cm 48.5 x 72.9), Washington, National Gallery of Art.