

L. CEPPA

L'IMMAGINE ROMANTICA DELLA MADONNA
NELLA «ESTETICA» DI HEGEL

Estratto da "Studia Patavina - Rivista di Scienze religiose", Anno XXXI (1984) 1
Redazione e Segreteria: Via del Seminario, 29 - 35122 PADOVA - telef. (049) 657.099;
Abbonamento 1984: Italia L. 24.000; estero L. 33.000; c/c postale 16750358 intestato alla
stessa rivista - codice fiscale 80008630289 - partita IVA 01534340284 - ISSN 0039-3304

Tipografia ANTONIANA S.p.A. - Padova

L'IMMAGINE ROMANTICA DELLA MADONNA NELLA «ESTETICA» DI HEGEL

Sono note le definizioni hegeliane della madonna nella *Estetica*: «l'oggetto piú riuscito della fantasia religiosa romantica»¹ ovvero «l'argomento piú perfetto della pittura» (p. 919). Ad essa — «immagine, per cosí dire, dello spirito» (p. 608) — sono dedicate pagine importanti sia nella parte storica dell'opera sia nella sua parte sistematica. Dal primo punto di vista (parte II, sezione III, capitolo I) la madonna è l'espressione privilegiata dell'intimità religiosa, cioè della prima sfera dell'arte romantica. Dal secondo punto di vista (parte III, sezione III, capitolo I) la madonna costituisce invece l'oggetto preminente della raffigurazione pittorica.

La bellezza di Maria dipende dalla posizione ch'essa occupa nel sistema estetico. Contrapponendosi ai canoni della bellezza greco-classica, essa vale come un prototipo della bellezza cristiano-romantica. Ma proprio qui nasce il problema. Se infatti, da un lato, la madonna rappresenta, per cosí dire, lo spirito nella «beatitudine affermativa del soddisfacimento» (p. 598), dall'altro lato essa si colloca nella sfera sentimentale della soggettività moderna, dove l'arte deve perdere ogni contenuto determinato. In questo senso l'amore, di cui essa è immagine positiva, implica paradossalmente il superamento di ogni finitezza, il sacrificio di ogni desiderio, insomma l'accettazione della morte quale momento della conciliazione.

Vorrei cercare, a questo proposito, di ricostruire i punti salienti dell'argomentazione hegeliana, che sembra passare direttamente per il centro del sistema dialettico. Cosí dobbiamo partire dalla distinzione che Hegel pone tra la bellezza greca e quella romantica.

Ogni forma d'arte è determinata per Hegel dal contenuto dell'oggetto rappresentato. Per ogni epoca tale oggetto è l'immagine di Dio, ovvero una corrispondente immagine dell'uomo. La storia dell'arte rappresenta la trasformazione dell'idea di Dio, su cui l'uomo costruisce nel tempo la propria identità. La specularità in cui si riflettono le immagini di Dio e dell'uomo

¹ G.W.F. Hegel, *Estetica*, trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino 1967, p. 608.

equivale all'identità dinamica tra spirito e storia, infinito e finito, idea ed espressione, contenuto e forma sensibile.

Dio e l'uomo sono infatti i due versanti della storia universale. Da un lato l'Assoluto esce dalla propria astrazione, s'incarna nella temporalità storica, diventa soggetto individuale. Dall'altro la coscienza empirica, superando la propria infelicità, si riconosce nel modello di coscienza intrasmutabile cui si pensava sottomessa. Risultato di questo processo è il farsi soggetto della sostanza ovvero il farsi Assoluto della coscienza ².

Tale processo si scandisce nelle tappe storiche che sono momenti logici dell'idea. Così il passaggio dall'arte greca all'arte romantica equivale in Hegel al superamento della individualità classica da parte di un nuovo modello di soggettività. Se il dio (o l'eroe) greco incarnava un Io finito e bello, individuo e spontaneo, l'anima cristiana porta invece alla luce un Io infinito e sublime, interiore e sentimentale, capace di riscattare la caducità del corpo nella riflessione della propria sostanzialità.

La bellezza cristiana si differenzia da quella greca, in quanto non ha più ad oggetto l'unità immediata della vita, bensì il principio dell'amore e del sacrificio. Il rimpianto per gli dèi greci è un grande tema romantico che va da Schiller e Hölderlin fino a Nietzsche. Già nei saggi teologici giovanili, Hegel mostrava che la sua intenzione era analoga a quella di Hölderlin: affratellare Cristo a Dioniso, intendere l'amore cristiano non come alternativa, ma come rinascita della bellezza greca. Cristo entra nella vita lacerata dell'epoca post-classica come il fondatore di una nuova unità. Il comandamento dell'amore traduce in sentimento interiore l'armonia plastica della bellezza greca. L'unità splendida della vita diventa, attraverso il sacrificio della propria finitezza, l'interiore conciliazione dell'anima in Dio.

Helmut Kuhn, autore nel 1931 di un saggio fondamentale sulla *Estetica* di Hegel, afferma a questo proposito: «Il pensiero greco-umanistico della immanenza, svincolandosi dalla estetica rigidità plastica, viene vivificato in senso dinamico dal collegamento ai concetti cristiani dell'amore e della conciliazione; è proprio questo collegamento a produrre la sostanza del metodo dialettico» ³. La scissione non è per Hegel un accidente che incolga alla vita dall'esterno, ma ne è piuttosto l'immanente legge di sviluppo. Già nel *Frammento di sistema* del 1800, Hegel aveva scritto: «Nell'intero vivente sono posti al contempo la morte, l'opposizione, l'intelletto» ⁴.

² In questo senso è hegeliana anche la rilettura che Thomas Mann, rifacendosi a miti gnostici, propone del testo biblico; cfr. «Preludio in cielo», in *Giuseppe il nutrito*, Oscar Mondadori, Milano 1982.

³ Helmut Kuhn, *Die Vollendung der klassischen deutschen Aesthetik durch Hegel*, Junker-Dünnhaupt Verlag, Berlin 1931, p. 72. Sulla linea di Kuhn si muove ancora il commento di Peter Szondi all'*Estetica* hegeliana raccolto in *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 267-311.

⁴ Hegel, *Scritti teologici giovanili*, Guida, Napoli 1977, vol. II, p. 475.

Il lato negativo e quello positivo della dialettica fanno così parte di uno stesso movimento, che è la vita del tutto: una dinamica identità di opposizione e riunione, separazione e ripristino, morte e rinascita ⁵.

La bellezza greca idealizza l'elemento naturale, assumendolo come immediata realtà dello spirito. Questa «bella unione» (p. 581) di corpo e anima, spontaneità e coscienza, sensibilità e ragione, equivale per Hegel al «compimento del regno della bellezza. Maggiore bellezza — egli afferma — non può esservi né divenire» (pp. 581-582). Dalla tradizione del classicismo settecentesco (Winckelmann, Schiller, Schlegel) Hegel deriva il principio della esemplarità dell'arte greca. Ma in lui tale esemplarità — una volta «portata al concetto» — si presenta come esteticamente inattuale e storicamente superata. Il regno dell'arte è finito, lo spirito della modernità deve cogliersi nella forma del pensiero astratto, cioè della filosofia come scienza ⁶.

L'antinomia in cui viene a cadere l'arte romantica deriva dalla scissione dell'ideale greco nei due mondi contrapposti dell'interiorità sentimentale e dell'esteriorità sensibile. L'arte romantica dev'essere per un verso lirica e ineffabile, per l'altro verso realistica e naturalistica. «Questa contrapposizione dei due lati per sé stanti e l'esser ritirato in sé dell'interno, costituiscono il contenuto del romantico» (p. 643).

Alla concentrazione riflessiva dell'Io corrisponde il disincantamento del mondo, il suo libero dilatarsi a una varietà senza limiti. All'autocoscienza si contrappone così — sfera inessenziale epperò liberata — l'infinità della natura come «ambiente e località dello spirito» (p. 590). L'identità rammemorante dell'Io può allora dispiegarsi come imprevedibile esperienza, odissea nel mondo, illuministica avventura. La fenomenologia dello spirito diventa il romanzo della sua formazione. Le due radici dell'arte romantica, il principio lirico e quello realistico, rimandano ai due momenti in cui l'Assoluto si rappresenta: l'intimità e l'esteriorità, la soggettività sentimentale e la quotidianità liberata, l'amore religioso e la profanità riscattata.

L'intimità religiosa costituisce, com'è noto, la prima sfera dell'arte romantica, cui fanno seguito la soggettività mondana dell'epica cavalleresca e l'intimità soddisfatta della quotidianità borghese. La religione cristiana esprime per Hegel l'autonomia dell'Assoluto come soggettività autocosciente. Il duplice processo dell'umanizzazione di Dio e della divinizzazione dell'uomo si realizza qui come movimento dialettico dell'amore. La cavalleria medioevale rappresenta invece l'autonomia fantastica della soggettività mondana, l'affermazione del nuovo Io romantico, che redime il mondo at-

⁵ Sulle connessioni della dialettica con la teoria holderliniana dell'amore cfr. Dieter Henrich, *Hegel im Kontext*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967, pp. 9-40.

⁶ Sul tema hegeliano della «morte dell'arte» cfr. Benedetto Croce, *Estetica*, Laterza, Bari 1958, pp. 336-337 e, in una prospettiva opposta, Giovanni Vecchi, *L'Estetica di Hegel*, Vita e pensiero editrice, Milano 1956, pp. 176-195.

traverso i sentimenti dell'onore, amore e fedeltà. Infine la quotidianità borghese, trasfigurata per esempio nel realismo pittorico degli olandesi, esprime per Hegel un momento di conciliato abbandono tra l'Io e il suo ambiente. Il mondo esterno del particolare diviene «per sé libero», cioè indipendente e autonomo sul proprio terreno, mentre — sul piano soggettivo — l'Io impara a «contentarsi di quel che esiste», ad essere soddisfatto della finitezza, insomma a «trovarsi e volersi nel proprio presente» (p. 643).

Maria è — insieme a Dio padre, Cristo, la Sacra famiglia, i discepoli e l'umanità devota — una immagine prototipica dell'amore romantico. Essa si colloca nella prima delle tre sfere sopra ricordate. Come figura positiva del compiacimento sentimentale, Maria è l'oggetto supremo della pittura religiosa. Se sul piano sistematico la pittura affianca ai suoi contenuti religiosi quelli naturalistici e quotidiani (pp. 911-928), sul piano storico essa trapassa dallo stile bizantino a quello italiano e poi olandese (pp. 972-984). Al mondannizzarsi del contenuto corrisponde dunque l'umanizzarsi delle tecniche espressive, che secolarizzano progressivamente la schematicità ieratica dei personaggi sacri in situazioni sempre più «aperte» al lato terreno della vita comune.

Ma come va inteso, secondo Hegel, l'amore di cui la madonna è immagine?

Come sentimento dell'animo, l'amore riflette una situazione ontologica: quell'esperienza della «coscienza duplicata» che sta alla base di tutto il pensiero di Hegel. Abbiamo visto che l'amore romantico rappresenta la conciliazione cui la soggettività perviene attraverso la scissione, l'opposizione e la perdita. Così l'amore viene definito da Hegel come «essere uno nel suo altro», «relazione ad un altro spirituale», «vivere in sé in un altro» (p. 598), insomma come paradossale coincidenza di intimità e dedizione.

Nell'amore si realizza il «concetto fondamentale dello spirito assoluto: il riconciliato ritorno a se stesso dal suo altro» (p. 605). L'amore diventa qui l'espressione religiosa della dialettica: quella identità di Sé e dell'altro, di riflessione infinita e di coscienza intellettuale, di oblio e memoria, in cui lo spirito vive facendosi totalità e compendosi nell'Assoluto. «La vera essenza dell'amore consiste nel rinunciare alla coscienza di sé, nell'obliarsi in un altro sé, ma tuttavia nell'aver e possedere se stesso soltanto in questo perire e dimenticarsi» (pp. 605-606).

Tre sono le sfere percorse dall'amore nell'ambito religioso: due si caratterizzano come processo della negatività e del togliimento, una come «espressione della beatitudine affermativa del soddisfacimento» (p. 598). Il superamento della finitezza appare come passione e morte di Dio da un lato, martirio e pentimento dei fedeli dall'altro. In questa duplice prospettiva, l'auto-sopprimersi del finito pone all'arte il difficile compito di rappresentare il «lato negativo» della conciliazione, cioè il dissolversi dell'oggetto, il dolore della mortificazione e dell'ascesi. «Questa sfera di rappresentazione si stacca più di ogni altra dall'ideale plastico classico» (p. 604).

Ma la morte è solo «un punto di transizione, con cui si effettua la conciliazione dello spirito con sé» (*ibidem*). Liberandosi dal finito, la coscienza si ritrova nell'Assoluto, «con il dolore della morte, per converso, esce dalla morte, risorge come Dio glorificato» (p. 600). È questo il «lato positivo» della conciliazione, la raggiunta identità dell'umano e del divino. Qui, nell'espressione affermativa del soddisfacimento, si colloca per Hegel la sfera propria agli oggetti dell'arte, la quale trova nei personaggi della Sacra famiglia il suo tema privilegiato.

Tra questi personaggi, la madonna è la figura più suscettibile di espressione estetica. In essa l'amore materno costituisce, come abbiamo detto, «l'oggetto più riuscito della fantasia religiosa romantica» (p. 608), «il contenuto ideale del tutto adeguato di questa sfera» (p. 914), il luogo dove «l'amore religioso giunge ad intuizione nella sua forma umana più ricca ed intima» (p. 920).

Il contenuto paradossale dell'immagine della madonna rimanda alla contraddizione di tutto l'amore romantico: «armonia che nasce solo dal dolore infinito» (p. 603). Infatti il lato positivo della conciliazione — la cosiddetta beatitudine affermativa del soddisfacimento — continua a conservare dentro di sé ciò che ha superato, cioè il lato negativo della rinuncia e della morte. Tutta l'analisi hegeliana dell'amore materno, che trova in Maria la sua espressione santificata, consiste nella illustrazione di questo paradosso. Esso è reale e spirituale insieme, «non sensibile e tuttavia attuale» (p. 608), fondato su legami naturali ma non riducibile ad essi.

«Questo figlio, sangue del suo sangue, sta, sí, più in alto di lei, ma tuttavia questa superiorità appartiene a lei, ed è l'oggetto in cui ella si dimentica e si conserva [...] Questa intimità è qui la bellezza spirituale, l'ideale, l'identificazione umana dell'uomo con Dio, con lo spirito, la verità: un puro dimenticare, un pieno rinunciare a se stesso, che purtuttavia è, in questo dimenticare, spontaneamente uno con ciò in cui si immerge, e sente questo essere uno in beata soddisfazione» (*ibidem*).

Per ricapitolare il valore di posizione, lo *Stellenwert*, occupato dalla madonna nell'ambito del sistema hegeliano, basterà qui ricordare i passi in cui essa viene messa a confronto da un lato con personaggi dell'arte preclassica e classica, dall'altro con il rifiuto protestante del suo culto cattolico.

Come esempio di arte orientale, Hegel menziona l'immagine di «Iside che tiene sulle ginocchia Horus» (p. 874). Il carattere rigido e simmetrico della raffigurazione egiziana, in cui non appare «traccia di affezione, di sorriso o di carezza», la priva del sentimento della raggiunta individualità e la relega ancora nella sfera arcaica e presoggettiva «dell'indeterminato e del superficiale» (p. 875).

Più complesso è il confronto che Hegel istituisce tra l'immagine della *Mater dolorosa* e le figure, classicamente tragiche, di Niobe e Laocoonte. Ciò che manca ai personaggi greci è il lato positivo della conciliazione, quella beatitudine che «nel donarsi si riottiene» e nel sopprimersi si afferma. Una

tensione, questa, che costituisce propriamente l'elemento patetico e sublime dell'arte romantica (*das Rührende*, p. 912) e che non appare nel dolore greco⁷. Il personaggio classico, lungi dal pervenire alla riconciliazione, sembra arrestarsi a una sorta di pietrificata rassegnazione, a un «rigido essere presso di sé, a una sopportazione inadempita del destino» (*ibidem*, traduzione modificata). La madonna invece, pur avvertendo «la lama che trafigge il centro della sua anima» e le «infrange il cuore» (p. 921), non si pietrifica, non diventa natura, ma «conserva il contenuto assoluto di ciò che perde, e nella perdita stessa dell'amato rimane nella pace dell'amore» (*ibidem*).

Senonché l'immagine della madonna può rappresentare l'amore soltanto sul piano dell'arte, cioè della forma inferiore dello spirito assoluto. Rispetto alla spiritualità del pensiero astratto, che si muove sul piano logico e concettuale, l'arte appare come uno stadio subordinato dell'autorivelazione dell'idea. In questa prospettiva, il culto cattolico della Vergine viene storicamente superato dalla religiosità protestante, «quando lo spirito si porta a coscienza di sé nell'elemento suo proprio» (p. 609). È questo il senso limitativo del «per così dire», *gleichsam*, inserito da Hegel nella stupefacente espressione che definisce la madonna: «questa immagine, per così dire, dello spirito» (p. 608).

Hegel sembra così compiere, nei confronti della madonna, un'operazione analoga a quella da lui intrapresa nei confronti del classicismo winckelmanniano. L'esaltazione della gremità non significa per Hegel proporla a modello dell'imitazione, a obiettivo d'un incipiente rinascimento estetico, bensì congedarla semplicemente come figura trapassata dello spirito. Analogamente, l'esaltazione della madonna, se per un verso recupera l'idealizzazione del medioevo di un Herder, Novalis o Schlegel, per un altro verso finisce per abbandonare anche la madre di Cristo nel «pantheon» della classicità, dove tutti gli dèi appaiono «detronizzati» dalla «fiamma della soggettività» che li ha consumati (pp. 583-584). «Per quanto possiamo trovare eccellenti le immagini degli dèi greci, e vedere degnamente e perfettamente raffigurati il Padreterno, Cristo e Maria, tuttavia questo non basta più a farci ingnocchiare» (pp. 120-121).

La nostra indagine perviene così all'identificazione della madonna — dentro il sistema hegeliano — quale ideale romantico della conciliazione religiosa. Essa è figura dell'amore come volersi dell'anima «in altro da quel che essa è» (p. 911), come identità di rinuncia e godimento, morte e trasfigurazione. La natura religiosa e non terrena di questo amore tradisce la radicalità dell'idealismo hegeliano, il suo impianto antimaterialistico.

⁷ In Hegel l'arte post-classica torna ad assumere, come quella pre-classica, caratteristiche «sublimi». Hegel attribuisce infatti all'arte orientale e all'arte cristiana quella «inadeguatezza» tra contenuto e forma che, nella tradizione di Kant e Schiller, aveva caratterizzato il sublime (o sentimentale) in contrapposizione al bello (o ingenuo). Cfr. **Alfred Baeumler**, *Hegels Aesthetik*, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1922, pp. 22-29.

Hegel non esita qui a spingere fino in fondo la sua romantica liquidazione del finito. Per liberarsi dal bisogno e dalle sue radici pulsionali, l'amore hegeliano (*begierdelose Liebe*, p. 911) non esita a identificarsi con la morte, vista come il lato notturno e trasfigurante della vita. L'amore religioso non è così «la gioia di un amore reale», bensì «un amore in cui rispetto al lato naturale vi è una morte, un essere morti»: solo l'accettazione di questo «dolore infinito» (p. 597, 603) può far rinascere l'umano nel divino, il temporale nell'eterno.

La romantica identità di amore e morte raggiunte, com'è noto, notevoli sviluppi nell'ambito della cultura tedesca dell'Ottocento, seppure attraverso l'attenuazione o l'abbandono dell'impianto idealistico hegeliano. Basti pensare al concetto di nostalgia, *Sehnsucht*, che caratterizza sia la tradizione letteraria da Storm, Keller, Mörike fino al primo Thomas Mann, sia la tradizione musicale da Schumann, Brahms e Wagner fino a Richard Strauss. A ciò può collegarsi — secondo un famoso saggio del primo Lukács⁸ — la teorizzazione weberiana dell'ethos protestante. L'accettazione della professione e della disciplina borghese trasfigura infatti la caducità dell'esistenza nella forma estetica di un assoluto morale. Il fascino del dovere — come leggiamo nei *Buddenbrook* — sta tutto nella forza della rinuncia virile.

Anche dentro la psicoanalisi, l'equivalenza hegeliana di perdita e ripristino — l'esperienza della morte come forma dell'Io — trova sviluppi significativi. Basti pensare alla funzione ivi attribuita alle categorie del lutto e della malinconia, alla definizione freudiana dell'Io come «precipitato» delle defunte relazioni d'amore, al ruolo centrale della posizione depressiva a partire dalla quale, non solo per la Klein, s'instaura l'identità psichica del soggetto.

Ma proprio Freud indica poi, seppure in sede extra-filosofica, il punto dove l'insegnamento di Hegel va corretto. L'esperienza della perdita (anche la rammemorazione della propria e inevitabile) ha certo un ruolo determinante nella plasmazione dell'Io. Tuttavia la formazione dialettica del soggetto non finisce per renderne immortale l'identità. Così l'equivalenza di dedizione e di elezione, di umiliato sacrificio e di vertiginoso innalzamento — cioè la tensione sublime, nell'immagine di Maria, tra il momento del *Fiat* e quello del *Magnificat* (cfr. p. 920 del testo hegeliano) — non vuole essere intesa come idealistica sottrazione dell'uomo alla sfera dei bisogni e della finitezza storica.

Nel rifiuto del principio di realtà, l'impulso soteriologico hegeliano non appare alla fine molto diverso dall'estetismo platonizzante di Schopenhauer. Contro ogni tentativo di staccare misticamente l'individuo dalla sua realtà

⁸ **György Lukács**, «La borghesia e l'art pour l'art, Theodor Storm» (1909), raccolto in *L'anima e le forme*, Sugar ed., Milano 1963, pp. 119-164; cfr. **Thomas Mann**, *Considerazioni di un imperialista*, De Donato, Bari 1967, pp. 85-86.

storica e materiale — una sottrazione che solo inconsciamente vale come denuncia dell'esistenza borghese —, la psicoanalisi riesce alla fine a far fruttare i momenti eversivi che nel materialismo di Marx e nel nichilismo di Nietzsche avevano già condotto a un'altra presa di coscienza teorica.

Da questi autori, infatti, il sistema hegeliano era stato spezzato proprio nel suo centrale nervo speculativo: l'oggettività, non semplicemente postulata, ma da sempre garantita, della conciliazione. L'identità tra spirito e natura non costituisce per Hegel il telos della prassi storica, un «dover essere» cui mirino i processi di trasformazione, ma piuttosto la legge profonda e ineluttabile dell'universo, una sorta di segreto binario riconducente il progresso storico, apparentemente rettilineo, nella circolarità dell'Assoluto.

Spezzare questo anello dell'Assoluto — dove il pulsare del finito temporale si converte nell'immobile trascorrere dell'eterno — non significa solo respingere l'identità fantastica (e alla fine consolante) di amore e morte, dedizione e onnipotenza. Nella prospettiva di Marx e di Nietzsche, è tutto l'impianto dell'*Estetica* hegeliana che viene a rovinare nei suoi capisaldi: la svalutazione anti-illuministica del bello di natura, la riproposta filistea del classicismo grecizzante, il contenutismo di una riflessione estetica, che valuta l'opera d'arte a partire dalla mitologia dei suoi personaggi divini ed eroici⁹.

Solo così la definizione dell'arte può emanciparsi dalla prospettiva idealistica. In altri termini, l'arte non è più la manifestazione dell'Assoluto nella sfera effimera di un finito che si toglie. Il rifiuto della soluzione hegeliana, se è sfiducia nel lieto fine della dialettica, non annulla però il momento di verità dell'idealismo, che consiste nell'esaltazione del soggetto. L'arte diventa così «espressione» della dolorosa differenza che separa lo spirito dalla natura, ovvero trepida speranza di un loro ricongiungersi futuro. La prosaicità del mondo borghese, lungi dall'indicare semplicemente l'inattualità dell'arte dopo la Grecia, diventa il sintomo di una storica alienazione, il segno d'un rovesciarsi perverso, in cui sembra modernamente incorrere l'auto-oggettivazione dell'uomo nella sfera pietrificata della «natura seconda».

Destino perverso, occorre aggiungere, ma non irriscattabile. L'impulso materialistico del giovane Marx, per esempio, fa valere contro la conciliazione idealistica di Hegel l'impianto escatologico del primo Schlegel e l'ispirazione illuministica di Schiller e Kant. Così il senso del progresso storico non è vanificato dalla sottesa immagine circolare dell'eternità, ma consiste nell'aspirazione (inadempiuta) verso un futuro che sia in grado di umanizzare la natura e naturalizzare l'uomo.

Alla fine, l'elemento patetico nella dolcezza di Maria non dovrebbe consistere nella purezza disumana del suo amore (*begierdelose Liebe*), vale a dire in quella mortificazione totale degli appetiti sensibili, che è lo scotto pagato per

⁹ Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975, pp. 500-505.

l'idealistica assunzione in cielo di un corpo incorrotto¹⁰. In altri termini, la sua bellezza è sublime non perché toglie, *aufhebt*, ma perché radicalizza la consapevolezza della caducità umana. Anche l'identità psichica e sentimentale dell'Io deve purtroppo scomporsi nella dissoluzione fisica e nel trionfo, apparentemente irrevocabile, della morte come non identità.

Come diceva Kant — che vedeva nel bello di natura un presagio «interessante» della conciliazione soprasensibile — l'uomo deve semplicemente «sperare» nella salvezza, senza mai presumere di poterla conoscere. L'emozione dell'arte sta proprio nella fragilità materiale di questa speranza: una idea che ci guida da lontano, e che si sottrae ostinatamente sia alla certezza rassicurante del concetto sia all'occasionalità empirica del piacere.

LEONARDO CEPPEA

¹⁰ Due titoli soltanto dalla letteratura mariologica più recente. Muove da una visione materialistica e ortodossa del dogma la sintesi di René Laurentin, *La vergine Maria. Mariologia post-conciliare*, Edizioni Paoline, Roma 1983, mentre si apre a una interpretazione dinamica e dialettica del mito il libro di Leonard Boff, *Il volto materno di Dio. Saggio interdisciplinare sul femminile e le sue forme religiose*, Queriniana, Brescia 1981.