

L'arte e la bellezza nell'educazione umana: il modello classico

Daniele Guastini

Università degli studi di Roma "La Sapienza"

daniele.guastini@uniroma1.it

DOI: 10.17421/2498-9746-05-01

Sommario

Il testo intende riflettere sul valore che il mondo greco classico ha attribuito all'arte poetica e alla bellezza: valore educativo, o per meglio dire "paideutico", molto diverso da quello che la modernità ha conferito alle "belle arti". Nozione, quest'ultima, che costituisce uno degli effetti storici più diretti della crisi che la concezione greca dell'arte poetica attraversò già nel mondo ellenistico-romano e che poi si approfondì a causa delle profonde trasformazioni intervenute nella cultura antica al momento dell'affermazione della religione cristiana con la sua avversione nei confronti dell'idea greca del bello.

Muovendo da una riflessione sui concetti moderni di "arte" e di "gusto", il testo cercherà così di cogliere tutta l'inattualità del concetto greco di bellezza e, di qui, sia il senso delle trasformazioni che il cristianesimo ha apportato ai canoni greci, sia quanto l'estetica moderna debba a tali trasformazioni.

Parole chiave: Arte classica, poetica, arte moderna, estetica, belle arti, Platone, Aristotele, Kant

Abstract

The text aims at reflecting upon the value the classical Greek world has attributed to poetic art and beauty. An educational value, or rather "paideutic", very different from what modernity has bestowed on the "fine arts". In this notion, in fact, we find one of the most direct historical effects of the crisis that the Greek conception of poetic art went through in the Hellenistic-Roman world. A crisis which then deepened because of the profound transformations that took place in ancient culture at the time of the achievement of the Christian religion and of its aversion to the Greek idea of beauty.

Starting from a reflection on the modern concepts of "art" and "taste", we will try to grasp all the anachronism of the Greek concept of beauty and, hence, both the sense of the transformations Christianity brought about the Greek canons, both how much modern aesthetics owes to such transformations.

Keywords: Classical Art, Poetics, Modern Art, Fine Arts, Plato, Aristotle, Kant

INDICE

1	L'estetica moderna	7
2	L'antica <i>poiesis</i>	9
3	L'antica <i>poietike</i>	12
3.1	Platone	12
3.2	Aristotele	13
4	Epilogo	15
	Note	17

Bruno Snell, in un suo famoso studio sulla cultura greca, ci ha ricordato come molto di ciò che noi attribuiamo al mondo classico, in particolare la sua presunta vocazione “umanistica”, sia frutto, in realtà, dello sguardo che il classicismo ellenistico-romano rivolgeva all'epoca classica come a un'epoca, a quel momento della storia — segnato dapprima dalla conquista alessandrina del mondo conosciuto e dalla fine della esperienza storica delle *poleis*, poi dalla dominazione romana erede dei valori greci —, già trascorsa¹. Questo vale, soprattutto, per l'immagine che, attraverso i secoli, ci si è formati dell'arte poetica greca, improntata a quell'idea di “classico” che, come una sorta di categoria in provetta, è valsa come misura ideale della bellezza, e inserita dai vari classicismi che si sono succeduti fino alla modernità in una sorta di *pantheon* astratto e privo di legami storici concreti con la forma di vita da cui è germinata.

Se vogliamo, dunque, diradare i fumi classicistici che da molti secoli velano la visione della Grecia, occorre partire da un dato, che può sembrare spiazzante, ma che in realtà ci introduce nella maniera più adeguata alla comprensione di quanto di davvero essenziale e originale c'è stato nel pensiero e nella cultura poetica greca antichi rispetto all'idealistico orizzonte moderno dell'arte. Un dato semplice, che vale la pena di enunciare subito nella maniera più netta e perfino brutale, per poi ragionarci su. Il fatto, cioè, che nella Grecia classica, per quanto ciò possa sembrare a spiriti esposti alla *Wirkungsgeschichte* di quei classicismi quasi una *boutade*, l'arte, così come la intendiamo noi, come “arte bella” — i *beaux arts* della tradizione formatasi tra il Rinascimento e il classicismo seicentesco, e infine maturata nell'Illuminismo del secolo successivo² — non esisteva.

“Ma come — si dirà — proprio nella Grecia classica, nella patria del bello”? Non è forse vero che la parte numericamente più consistente e indiscutibile di quella classe di oggetti che noi chiamiamo “opere d'arte”, “opere dell'arte bella”, e che oggi è raccolta soprattutto nei luoghi che a tale scopo sono deputati, ovvero i musei, viene proprio dalla Grecia classica? Se prendiamo i musei, come si può dire che l'arte in Grecia non esisteva? A guardar bene, invece, è proprio il

museo a svelarci che le cose stanno in modo esattamente contrario³. C'è bisogno di ricordare quando nasce il museo? Da cosa nasce? Sono cose note: dalle collezioni di corte e nobiliari che proprio nel Rinascimento, ma non prima di allora, cominciano ad essere messe insieme da reali, nobili, ecclesiastici, proprio in nome di un principio, la *bellezza artistica*, e secondo un *gusto* del tutto assenti ancora nel medioevo, e che sono stati *ragione* e non *conseguenza* della formazione di quelle collezioni.

In altre parole, il museo, la sua concezione, la sua formazione, sono andati di pari passo con la formazione del concetto di “arte”; e dunque, quello che vi è contenuto, le opere d'arte, in particolare quelle dell'epoca classica, non è prova di una precedente esistenza del concetto di arte, ma viceversa della contestualità dei vari fenomeni che nella modernità, e non prima di essa, hanno dato luogo all'arte e alla bellezza come le possiamo concepire noi.

L'arte, insomma, come un modo di pensare, di concepire, di classificare oggetti fino a quel momento pensati, concepiti e classificati in un altro modo.

1 L'ESTETICA MODERNA

Pensati come? E questo sarà l'argomento specifico del mio intervento. Da quello che ho appena finito di dire, potrebbe sembrare che all'età classica sia mancata qualcosa; che la mancanza del concetto di “arte” sia il risultato di un deficit di comprensione di qualche genere. E in fondo proprio così la modernità estetica ha concepito la poetica antica. Non a caso ho accennato al ruolo centrale giocato dall'Illuminismo nella formazione del concetto di arte, e l'Illuminismo, com'è noto, si è da subito contrapposto agli *Anciens Régimes* in tutti i sensi di questa espressione: politici, sociali, ma forse innanzitutto gnoseologici, cercando di abbattere i sistemi metafisici e conferendo al termine “metafisica”, per la prima volta nella sua lunga storia, iniziata quasi per caso⁴, una sfumatura negativa. Secondo un atteggiamento, quello tipico illuministico, caratterizzato dall'idea — sia detto anche qui in estrema sintesi — che l'epoca presente, e *a fortiori* quella futura, rispetto alle epoche del passato, non possano che “saperne di più”.

Ebbene, almeno in questo caso, le cose, da un certo punto di vista, stanno in modo esattamente contrario. In fatto di concezione poetica, non solo al pensiero antico, diciamo così, non è mancato niente, ma, viceversa, è la concezione moderna dell'arte e del bello ad essere frutto, semmai, di una *privazione*. Privazione di cosa? Anche qui, per capire, occorre “scrostare” un po' le convinzioni più ordinarie e togliere loro quella patina di abitudine che, data la consuetudine, non ci fa soffermare più con la dovuta attenzione su certi fenomeni.

Da cosa proviene, infatti, il nostro concetto di “arte”? Cosa fa di un'opera dell'ingegno umano — che sia un romanzo, un'opera teatrale, pittorica, musicale, cinematografica — un'opera dell'*arte bella* propriamente detta e come tale sepa-

rata da altre realizzazioni dell'ingegno umano: ad esempio da un ponte o da un trattato di economia? Realizzazioni delle quali nulla vieta che si veda anche il "lato artistico", ma il cui scopo primario non è tuttavia quello di mostrare la propria bellezza. Ebbene, nella prospettiva storica che si sta cercando di profilare qui, la questione, per quanto intrigata, si può cogliere, mi pare, con una certa perspicuità. La privazione di cui si sta parlando è innanzitutto una privazione di *interesse*.

La *Critica del Giudizio* di Kant, il testo filosofico fondatore dell'estetica in senso moderno, ha parlato, da questo punto di vista, di tale "disinteresse" come di una delle categorie principali del bello artistico. L'arte bella è frutto di un giudizio. Propriamente del giudizio di gusto, che, dice Kant, per essere puro deve prescindere dall'interesse⁵. Un ponte è frutto di un'opera di ingegneria, interessata a che il ponte assolva la propria funzione. L'interesse riguarda l'"esistenza della cosa", afferma Kant⁶, ma rimanda soprattutto alla sua "funzione". Un ponte è fatto ed esiste per passarci sopra. Il suo primo carattere è la sua funzionalità. La bellezza può essere, semmai, qualcosa che si aggiunge alla funzione, la quale, tuttavia, resta l'elemento dominante dell'impresa.

Tra l'altro, su questa scissione tra funzione e arte, tra interesse e bellezza, le avanguardie artistiche moderne, com'è noto, hanno lavorato molto e in modo assai spregiudicato. Si pensi soltanto a Marcel Duchamp, al *ready made*; un gioco, che, tuttavia, tendeva a far capire come anche cose *già fatte* (una ruota di bicicletta o gli orinatoi che l'artista francese inviava provocatoriamente alle mostre d'arte), se esautorate dal contesto funzionale per il quale erano state ideate, mostrano, appunto, un lato artistico e perfino una loro bellezza.

Quindi il concetto di arte bella come privazione effettiva, o anche solo temporanea, di funzionalità. Ma tutto questo, chiaramente, come conseguenza logica di una privazione più complessiva: di interesse, di funzionalità, ma, al fondo, soprattutto di conoscenza.

Anche sotto questo aspetto, l'estetica kantiana è particolarmente coerente e perspicua. Proprio per affermare una certa universalità del gusto e del bello, che intanto aveva perduto il carattere metafisico conferitogli dell'antichità (di cui tra poco si dirà), consegnandosi al relativismo e al soggettivismo più totale del gusto — al famoso *de gustibus non est disputandum* applicato dalla tradizione seicentesca anche all'arte e di cui ancora Hume e l'empirismo nel Settecento saranno un effetto lampante —, Kant ne rintraccia una regola che prescinde dalla conoscenza empirica dell'oggetto, che ne trascende l'entità empirica. "Bello — dirà Kant nella *Critica del Giudizio*, mettendo fine a una secolare polemica interna alla storia dell'estetica — è ciò che piace universalmente senza concetto"⁷. "Senza concetto" dice, cioè senza conoscenza determinata della funzione, dello scopo, della provenienza — si pensi ancora una volta al ruolo del museo, che raccoglie opere provenienti da ogni dove, decontestualizzandole — per i quali l'oggetto sottoposto al giudizio estetico è stato realizzato.

Un giudizio che dunque si affida in tutto e per tutto al sentimento, al *Gefühl* – sentimento del piacere e del dispiacere, specifica Kant –, che costituisce il centro, il cuore, del giudizio estetico avente l'arte bella, ma anche la bellezza della natura, come modalità esemplari di un “libero gioco”, lo chiama, dell'immaginazione con l'intelletto⁸; di una riflessione tutta basata su tale *sentimento*, suscitato dalla forma dell'oggetto senza che concetti teoretici o morali aggiungano alcunché alla sua purezza.

Dunque, e qui si voleva arrivare, alla domanda “a cosa educano l'arte e il bello in senso moderno?”, la risposta è stata fundamentalmente la seguente: educano al sentimento e al giusto grado di piacere. Educano a una disciplina dei sentimenti che si rafforza in un libero gioco condotto dall'immaginazione con le altre facoltà conoscitive, intelletto e ragione, al fine di godere nel modo più appropriato degli enti sensibili. Di goderne prima che di conoscerli.

Con tutti i corollari che ciò comporta, l'idea di una fondatezza universale del gusto, solo trascendentale, radicata in un “senso comune”⁹, vale a dire in una sensibilità che si presuppone comune per tutti gli uomini, ma i cui singoli, concreti, risultati non possono pretendere in alcun modo all'universalità. Universale, dunque, la facoltà del bello, la capacità di trovare qualcosa “bello”, ma non i singoli giudizi di questa facoltà, che puri, scevri da leggi morali e conoscitive, dipendenti dall'immaginazione, possono al massimo aspirare a un consenso, ma non possono esigere oggettività alcuna.

Da questo punto di vista, si capiscono bene le ricadute che la fondazione dell'estetica kantiana, avendo consegnato il giudizio estetico alla pura sensibilità senza concetto, avendolo sradicato sia dall'alveo del sapere teoretico che dall'alveo del sapere morale, avendo sradicato il *pulchrum* dal *bonum* e dal *verum*, ha avuto sui concetti di arte e di bello, operando “una radicale soggettivizzazione dell'estetica”¹⁰. Quella che darà luogo, scrive Gadamer, a una nuova epoca della conoscenza, screditando definitivamente “ogni conoscenza teoretica diversa da quella delle scienze” e spingendo così le scienze dello spirito ad appoggiarsi definitivamente sul metodo di quelle della natura¹¹.

2 L'ANTICA POIESIS

Ebbene, tutto questo è esito – la prima edizione della *Critica del Giudizio* è pubblicata da Kant nel 1790, un anno dopo la Rivoluzione francese – di una lunga storia di distacco dal modo antico di concepire il bello e quegli oggetti che noi chiamiamo dell'arte bella.

Cercherò, alla fine, di tornare sulle più remote cause di questa svolta moderna, ma intanto occorre capire di cosa essa è stata distacco. Bisogna cioè capire il senso profondo della concezione greca del bello e dell'arte poetica. Anche qui

una domanda e una risposta *ex abrupto* che poi cercherò di motivare: a cosa educava la bellezza classica? Non al gusto e al sentimento, come è avvenuto poi in epoca moderna, ma a trovare quanto di soprasensibile si riteneva ci fosse dietro l'apparenza sensibile della realtà. Educava, cioè, al senso propriamente *metafisico* della realtà.

Vediamo anche qui di capire meglio. A proposito dell'arte poetica, va detto, innanzitutto, che per i greci, la differenza tra tecnica, arte e artigianato, non si dava. Tutte le attività produttive umane, che producevano — “facevano venire ad essere”, per adottare un'espressione che Aristotele usa distinguendo la *poiesis* dalle altre attività precipuamente umane come la *praxis* e la *theoria*¹² — qualcosa che prima in natura non c'era, qualcosa di nuovo e di tangibile, i Greci le associavano sotto il concetto di *techne*. Un concetto che nemmeno la mediazione del latino *ars* — da cui proviene il nostro “arte” — ha ridotto direttamente ad “arte bella” nel senso inteso dall'estetica moderna. C'è voluto dell'altro per trasformare la *techne* in “arte” nel senso in cui abbiamo fin qui inteso il termine, associandolo al bello. C'è stato bisogno di una più generale assimilazione dell'idea che il bello fosse non tanto manifestazione sensibile di qualcosa di soprasensibile, l'effetto a noi visibile di una trama invisibile, divina, che oltre al mondo celeste, teneva in ordine, per quanto in modo più limitato, contingente, anche il mondo umano — come ha fino ad un certo momento pensato, pressoché unanimemente la cultura classica, di cui ora si dirà —, ma fosse invece espressione della nostra spiritualità, qualcosa che veniva da noi, il frutto di un nostro *sentimento*, appunto.

Da questo punto di vista, l'idea del bello è una di quelle che ha subito, forse più di ogni altra, tra antico e moderno un vero e proprio rovesciamento di paradigma. Malgrado, infatti, le apparenze di una continuità, tra l'antico concetto del bello come *kalon* o *pulchrum* e il moderno concetto di bello sussiste una differenza di fondo, paradigmatica appunto. Il termine greco *kalon* e poi il latino *pulchrum* erano ritenuti perlopiù designare proprietà e qualità insite negli enti di cui veniva predicato il *kallos* e la *pulchritudo*. Proprietà *immanenti*, potremmo anche dire, agli oggetti che erano definiti belli. Il termine “bello” e tutti i suoi corrispettivi moderni fanno viceversa riferimento, soprattutto, a una disposizione, a un'attitudine, a una facoltà del soggetto giudicante. Alla soggettività di chi giudica bella una cosa, al suo gusto, al suo giudizio — questo, abbiamo detto con Kant, “universale” — che tuttavia è, *deve essere*, per essere davvero un giudizio estetico, indipendente dalla effettiva consistenza ontologica di quella cosa. Qui direi che sta la grande differenza di paradigma tra concezione antica e moderna del bello¹³.

E quel che è più importante è che non bisognerà nemmeno attendere la filosofia, la poetica filosofica di Socrate, di Platone, di Aristotele, perché una tale cognizione del bello — continuiamo a chiamarla metafisica: ovverosia orientata a ritrovare i fondamenti delle cose al di là della loro entità fisica — fosse riconosciuta. La filosofia, lo vedremo tra poco, la porterà a determinazione concettuale, ma

la sua coscienza è presente, e direi fin da tempi omerici, in tutta la cultura greca. Nella tradizione poetica e sapienziale stessa, per la quale il bello è una sorta di contrassegno dell'ordine cosmologico, costituito di *harmonia*, *symmetria*, *charis*; costituito, cioè, di grazia (termine già omerico, indicante l'essere "splendenti", *stilbontes* in greco, delle cose e delle persone belle¹⁴). Uno splendore che attiene per eccellenza alle cose divine, ma di cui anche tra i mortali c'è qualche traccia e che è veicolato mediante tutte le forme tecniche e conoscitive di cui l'uomo è stato dotato. Mediante la *gnosis*, l'attività conoscitiva in generale, e mediante la *poiesis*, l'attività produttiva in generale. Pertanto, anche, ma non esclusivamente, attraverso il mezzo delle arti poetiche propriamente dette — quelle patrocinate dalle Muse, figlie di *Mnemosyne*, della dea della memoria —, che hanno come caratteristica quella di risalire a quanto di più importante è concesso dalla memoria. Vale a dire la possibilità della *mimesis*, dell'imitazione, della ripetizione — il concetto di *mimesis* come concetto centrale per comprendere e determinare l'arte poetica nell'antichità¹⁵ — di come le cose sono effettivamente, veramente fatte, della loro essenza. Cose che in questa loro *ripresentazione* sotto forma di immagini verbali, pittoriche, musicali, etc., nella *rappresentazione* cui sono sottoposte mediante la *mimesis*, mostrano in modo più nitido di quanto ciò non avvenga nella loro diretta percezione empirica, il bello che si riteneva starvi dietro.

Per capire la funzione riservata all'arte poetica come veicolo di conoscenza che si basa sull'imitazione delle cose sensibili allo scopo di coglierne l'essenza so-prasensibile, è utile fare un esempio. Quello di Erodoto, il quale nelle *Storie* scrive che Omero ed Esiodo sono "coloro che hanno rivelato l'aspetto, la forma [l'*eidea*, dice, l'essenza] degli dei ai Greci, che fino a quel momento non la conoscevano"¹⁶. Ora, sia detto per inciso, si pensi a cosa accadrebbe se noi attribuiamo la rivelazione del Dio cristiano non ai profeti e agli evangelisti, ma a poeti. Cosa ne sarebbe della verità biblica? Dovremmo attribuirle lo stesso valore di verità che possiamo attribuire, in materia di religione, alla *Commedia* di Dante e non il valore di verità che il cristianesimo ha invece attribuito alla Bibbia. Non così per la cultura greca, che conferiva all'arte poetica e alla sua capacità di scoprire il bello anche laddove a prima vista non sembra esservi, un valore a tutti gli effetti conoscitivo; e conoscitivo nel senso più alto, teologico, addirittura.

Le Muse omeriche sono le dee che "tutto sanno"¹⁷ e che trasmettono all'uomo, il quale altrimenti non saprebbe nulla, questo potere originariamente divino.

Ora, qual è il carattere saliente di questo sapere poetico? Ogni tipo di sapere, talvolta anche il più prosaico: in questo senso basti pensare a *Le opere e i giorni* di Esiodo, poema di poco successivo alla versione definitiva dei poemi omerici, databile intorno all'VIII sec. a.C., in cui, insieme ai tratti salienti della tradizione poetica, insieme al riferimento al mito e al divino, si legano inestricabilmente anche suggerimenti sulla coltivazione agricola, dipendenti da una più complessiva concezione cosmologica. Quindi, l'arte poetica come veicolo di ogni tipo di

sapere. Ma soprattutto come veicolo del sapere più alto, il sapere sugli dèi, sul divino, “teogonico” (unione delle parole greche *theos* e *gonos*, che significa “stirpe”, “origine”) per dirla ancora con Erodoto ed Esiodo, cui tutti gli altri saperi sono subordinati e si collegano. Il sapere che veniva veicolato attraverso l’arte poetica era soprattutto il sapere di un passato, di un’origine, di un *genos*, o *gonos* appunto, altrimenti irraggiungibile dall’uomo, perché soprasensibile, invisibile, sebbene motivo stesso della visibilità delle cose e della stessa possibilità di visione dell’uomo. L’arte poetica greca era innanzitutto considerata una sorta di “memoriale delle origini”. Il risultato di una memoria cui però si poteva risalire non tanto attraverso la dimensione del *logos*, del discorso razionale, quanto soprattutto attraverso la dimensione del *mythos*. Del mito, frutto del discorso *metaforico*, vale a dire di quella capacità tipicamente umana di parlare di qualcosa di intangibile, e per questo non facilmente afferrabile, mediante qualcos’altro di più tangibile.

3 L’ANTICA POIETIKE

Quello appena descritto è lo sfondo sapienziale su cui la filosofia, la poetica filosofica, verrà, nei secoli successivi, in piena età *classica*, a impiantarsi. E senza modificarne troppo i fondamenti. Ora, su questo bisognerebbe fare un lungo discorso, ma, per cogliere la continuità, basti qui prendere brevemente in considerazione la nozione platonica di *eros* e quella aristotelica di *thaumaston*.

3.1 Platone

Platone, pur critico severo della tradizione poetica greca, e critico proprio perché reputava i poeti solitamente incapaci di risalire a quel soprasensibile (*eidos* lui lo chiama, “idea”) che ritiene anch’egli essere lo scopo del discorso vero, considerava però poi il *mythos* e la poesia stessa — quando disposta ad abbandonare le pretese tecnico-epistemiche dei poeti e ad affidarsi completamente alla *theia moira*, alla divina ispirazione —, attività in grado di educare i giovani, futuri reggitori delle *poleis*. E di farlo, adombrando — quasi i poeti, una volta rinunciato a voler sapere tutto, ad atteggiarsi a *pansophoi*, diventassero degli intermediari incoscienti tra umano e divino e per questa via si rendessero capaci di superare molti dei limiti conoscitivi umani — verità sulle cose più alte ed originarie. Sul divino, in particolare, cui anche Platone farà riferimento, indicando nella *theologia* (parola di conio platonico che avrà, è proprio il caso di dirlo, una certa fortuna nel pensiero occidentale) l’argomento più pertinente all’arte poetica e soprattutto più dirimente tra un tipo di *mimesis* semplicemente *pseudos*, falso — quello, e fa i nomi di Omero ed Esiodo, che rappresenta il divino come “causa di tutto”, del bene come del male che accade agli uomini — e un tipo di *mimesis* capace invece, attraverso un

genere di menzogna che definirà “bella”, “nobile” (e che sul piano gnoseologico corrisponde a ciò che Platone definisce opinione retta o vera: *orthe*, o direttamente *alethes*, *doxa*) di richiamare alla memoria la divinità “com'è realmente”, cioè causa solo del bene, e non anche del male, ricevuto dagli uomini¹⁸.

Del resto, per comprendere il senso assegnato da Platone al *mythos* poetico, basti guardare alla sua filosofia, realizzata in forma di *mimesis*, di imitazione dei dialoghi tenuti dal maestro Socrate con i suoi concittadini e intessuta di miti considerati mezzo inaggrabile di avvicinamento a verità che nemmeno la dialettica filosofica è in grado di dirimere. Si pensi, da questo punto di vista, solo al mito di Er con cui Platone, nel Libro X, conclude la *Repubblica*, e che profila la destinazione soprasensibile delle anime nell'aldilà; qualcosa che per lui nemmeno la filosofia è in grado di dire con altrettanta efficacia e profondità.

Ebbene, è proprio nella dimensione dell'*eros*, delineatasi soprattutto in Dialoghi come il *Simposio* e il *Fedro*, che Platone individua il valore veritativo della poesia, la quale, quando è *orthe doxa*, lo è proprio perché ispirata, come la devozione religiosa, da *Eros*. Da un demone, lo chiama nel *Simposio*¹⁹, come tale *metaxu*, intermedio, tra uomo e divino, figlio di *Penia*, la povertà, e di *Poros*, l'espedito, capace per questa sua nascita di seguire le tracce del bello; di braccarlo anche nei più poveri anfratti del mondo sensibile, per cogliere (perciò “espedito”) l'idea suprema del Bene, suprema ma invisibile, anche nelle cose visibili. Un demone che, a guardar bene, costituisce una sorta di ritratto, o meglio di maschera, del poeta che Platone è disposto a non esiliare dalla *polis* ideale.

Di qui la famosa questione del bello come manifestazione sensibile del bene, come *kalokagathia*; vocabolo greco che sta a indicare propria la complementarietà tra bello (*kalos*) e buono (*agathos*); il senso, appunto metafisico, del bello, che è manifestazione del bene e dunque del divino che lo dispensa secondo le sue leggi.

3.2 Aristotele

Quello che vale per Platone vale *a fortiori* per Aristotele, il quale riconosce alla *mimesis*, e non a una mimèsi riformata come voleva il maestro Platone, ma alla *poietike mimesis* come tale – all'attività, cioè, che Aristotele pone alla base della tradizione poetica tragica, epica, gnomica, concepita quest'ultima, sostanzialmente, come l'atto compiuto e più alto di potenzialità insite, tuttavia, in ogni uomo come tale²⁰ –, quel valore conoscitivo la cui natura possiamo capire bene nei riferimenti che fa al *thaumaston*, alla meraviglia, allo stupore. Cioè a quella sorta di sentimento conoscitivo (direttamente conoscitivo e non edonistico come quello che si profilerà secoli dopo nell'estetica), di cui parla nella *Poetica*, indicandolo come ciò che deve essere realizzato dalla tragedia²¹ – vale a dire dal genere a sua volta più eminente e compiuto di *poiesis* tra tutti quelli della suddetta tradizione – perché essa assolva effettivamente al suo *ergon*, alla sua funzione. Funzione che

è quella di farci comprendere il senso ultimo della *praxis*, dell'agire umano; la sua natura, la sua *morphe*, la forma, dice anche. Perché la tragedia sia, a tutti gli effetti, quello che chiama una *mimesis praxeos*, un'imitazione dell'azione umana, "seria e compiuta" aggiunge²², e quindi dell'*eudaimonia*, della felicità che attraverso il compimento della *praxis* si può realizzare.

Ma allo stesso modo, è del *thaumaston* che parla anche in opere dedicate direttamente al problema della conoscenza, come la *Metafisica*, in cui, nel Libro *Alfa* e nel Libro *Lambda*²³, ascrive proprio al *thaumaston* la causa di tutto il sapere: del *logos* come del *mythos*, della filosofia come della poesia, ambedue rivolte alla *zetesis*, alla ricerca conoscitiva. Ne fa il movente fondamentale tanto dell'*episteme* e delle sue più alte acquisizioni — fisica, matematica, teologia —, quanto, pur naturalmente con gradi diversi di certezza e determinazione, del mito e dell'arte poetica, i quali diventano, così, diversamente da come potevano essere in Platone, non una sorta di rimpiazzo estemporaneo del vero sapere, un "espediente" per sostituire la scienza dialettica²⁴, che è e resta per Platone l'unica vera forma di *sophia*, ma un altro tipo di sapere rispetto a quello epistemico²⁵. Un sapere che se non ha il medesimo grado di precisione dell'*episteme*, se deve essere considerato sicuramente meno certo e più approssimativo, tuttavia, per questo stesso motivo, può, più efficacemente di quella, adeguarsi al suo oggetto proprio. La *praxis* appunto, l'agire umano, i cui fatti avvengono in modo più probabile che necessario — *eikos* è un altro dei termini chiave della *Poetica*²⁶ —, e che dunque, rispetto alla certezza e necessità degli enti celesti, quelli che si muovono di moto circolare e sono a più diretto contatto con il Primo motore immobile, o anche solo rispetto alla regolarità dei fenomeni naturali, detiene una ben maggiore eterogeneità ed imprevedibilità. Quel che ne fa, però, non qualcosa di accidentale — il caso entra nei procedimenti della *praxis*, ma non fino al punto di determinarla come un che di casuale —, ma qualcosa di propriamente contingente, di *endechomenon*, per usare le parole stesse di Aristotele. Vale a dire qualcosa che ha probabilità, tendenza, ma non certezza, ad attuarsi in un certo modo anziché in un altro. Vale a dire, secondo le prerogative proprie della vita umana, che sono quelle, come conclude nell'*Etica nicomachea* (e qui si sente tutta la forza metafisica del pensiero "classico"), di tendere verso la *vita buona* — una vita fatta di *theorein* e di *scholazein*, di contemplazione e di occupazioni liberali, prima tra tutte la filosofia, ma anche di attività pratiche e politiche, purché condotte secondo virtù e saggezza —, che è ciò che più la avvicina, costituendone il risvolto umano, possibile all'uomo, alla divina perfezione dell'ordine cosmologico.

Esattamente ciò su cui l'arte poetica, e in particolare la tragedia, che fa vedere cosa accade quando si viola l'ordine riflesso nell'agire umano e si commettono "errori grandi"²⁷ — il più grave di tutti, perché capace di minare le basi stesse su cui è eretta la *polis*, costituito, vede Aristotele, da sciagure e crimini tra *philoï*, tra "cari"²⁸ —, costituisce una forma efficace di sapere.

4 EPILOGO

Ora, le ragioni che hanno portato alla scomparsa dell'orizzonte conoscitivo di cui in età classica faceva parte, a suo modo, anche l'arte poetica, al tramonto di una forma di vita basata su quel tipo di ricerca, tra intellettuale e pratica, che i greci mandavano sotto la definizione di *zetesis*, le ragioni, cioè, che hanno destituito il principio del *bios theoretikos*, della vita teoretica come la vita più compiuta per l'uomo greco d'epoca classica, sono assai complesse. E tracciare l'intero percorso che ha condotto all'idea della bellezza e dell'arte come separate dalla conoscenza, avrebbe bisogno di uno spazio molto maggiore di quello preventivato qui.

Voglio, dunque, indicare brevemente solo i primi due momenti dell'antichità — momenti assai diversi e contrastanti tra loro e tuttavia entrambi orientati in una direzione che non è già più *conoscitiva* nel senso che abbiamo inteso qui a proposito del mondo classico — in cui quel modello di vita perde forza di gravità. Il primo attiene all'epoca ellenistica. È in età ellenistica che avviene, e per motivi assai complessi — legati alla cosiddetta “ellenizzazione del mondo” da parte di Alessandro Magno, che muta in pochi anni ogni riferimento geografico (realizzando la conquista del vagheggiato Oriente), linguistico (la *koine*), politico (la fine della civiltà della *polis*), culturale, all'interno dell'Ellade e fa esplodere la cultura greca —, il primo sostanziale scostamento dall'idea classica dell'educazione, della *paideia* poetica, come mezzo di conoscenza. In età ellenistica, l'arte poetica non serve più a conoscere le cose. Serve a perpetuare i modelli classici, quelli che erano basati su quella conoscenza, ma che ora, minacciati da questa esplosione, diventano solo un ideale via via più lontano, formalmente da conservare, ma di fatto utilizzato per altri scopi da quello conoscitivo classico. Scopi politico-ideologici, che arrivano a fare dell'arte poetica — si pensi solo all'uso delle immagini in epoca imperiale romana — una sorta di *instrumentum regni*. La classicità diventa, in altre parole, classicismo, nel senso proprio di questo termine, di cui si vedono, nei regni ellenistici prima, nell'Impero romano poi, gli ineluttabili effetti storici e culturali.

Il secondo, del tutto opposto, anzi antagonista a quello maturato all'interno della cultura ellenistico-romana, è il momento riguardante il cristianesimo dei primi secoli, dove assistiamo alla prima grande operazione di messa in questione dei valori conoscitivi classici. Sto facendo riferimento, ovviamente, a San Paolo, il quale in nome della *astheneia*, della debolezza che il Padre ha testimoniato nel Figlio, che è molto più forte di tutta la conoscenza degli uomini²⁹, antepone una disposizione d'animo, quella dell'*agape* — il perno su cui si basa la logica stessa della fede cristiana — alla *gnosi*; antepone l'amore, testimoniato da Gesù Cristo, alla conoscenza. Un atteggiamento cui è intonata tutta la sua teologia, che possiamo ritrovare ovunque nelle *Lettere* di Paolo, ma che è tuttavia anche gno-seologico. Che in lui diviene, direi, quasi una mentalità — non c'è bisogno di dire

quanto diversa da quella conoscitiva greca — e che, come si sa, trova la sua massima espressione in due straordinarie affermazioni presenti nella *Prima lettera ai Corinti*. Nel cap. 8, in cui si legge che “la *gnosi* gonfia mentre l’*agape* edifica”, e nel cap. 13, dove si aggiunge che “se avessi tutta la *gnosi*, ma non avessi *agape* ... non sarei nulla”³⁰.

Ebbene — e con questo vorrei concludere —, direi che di questo atteggiamento, divenuto, grazie alla diffusione del cristianesimo paolino, dominante alla fine dell’antichità, non si finirà mai di sottolineare le fondamentali e ineluttabili conseguenze anche gnoseologiche. Infatti, riflessi fondamentali di questo primo passo in direzione di una svalutazione della conoscenza — o meglio, direi, di una *riduzione* del carattere di preminenza della conoscenza all’interno della nuova forma di vita cristiana, che in quell’ambito prenderà, ovviamente, la strada della fede, del primato della *pistis* sulla *gnosis* — li ritroveremo, quando il cristianesimo avrà allentato la propria presa sulla civiltà, cioè proprio al sorgere della modernità, e sotto una forma evidentemente secolarizzata, anche nell’estetica.

Perché, in effetti, una delle conseguenze di questo rovesciamento assiologico tra *gnosi* e *agape* riguarderà proprio la possibilità che in futuro si rendano pensabili quei giudizi, da cui siamo partiti con Kant, guidati non da concetti ma dal sentimento.

Dove sta qui la differenza? Sta ovviamente nella qualità di questa disposizione d’animo. “Sentimento di piacere e dispiacere” chiamerà Kant il fondamento del giudizio di gusto, che per essere tale deve essere scevro da concetti e interessi, e il cui oggetto precipuo di esercizio è l’arte bella. Dunque, da questo punto di vista, sentimento propriamente “estetico” e, come tale, del tutto diverso da quella disposizione d’animo di amore, prossimità, vicinanza, che per Paolo costituisce il carisma dell’*agape* anteposto anche questo alla conoscenza, ma il cui oggetto precipuo sono viceversa le cose più basse, modeste. Quelle relative a un Dio, come si legge nella *Lettera ai Filippesi*³¹, svuotatosi e venuto in forma di servo, e che, secondo i parametri classici, sono da considerarsi perfino “brutte”, come la Croce. Ma in un caso come nell’altro, pur parlando di uno spirito e di sentimenti molto diversi, uno “kenotico”, l’altro estetico, uno centrato sull’interiorità della fede, l’altro su quella che Kant chiama “riflessione” — vale a dire sulla coscienza interna del senso dell’esperienza — la posizione della conoscenza appare tuttavia analoga: relegata al ruolo di un “condizionato”, per usare ancora il vocabolario kantiano, la cui condizione più originaria è in una disposizione d’animo che la precede. In un *affectus* in origine spirituale, che, secolarizzandosi, si trasformerà in una forma di diletto molto diversa da quella originaria.

E nondimeno, mi pare di poter dire che senza quel primo passo di riduzione, di *deminutio*, della dimensione conoscitiva *determinante*, la dimensione cosiddetta *riflettente* dell’estetica non avrebbe potuto probabilmente avere corso e assumere il ruolo cruciale venuto ad avere nella modernità.

A questo proposito, mi vengono in mente, come ultima parola, certe fulminanti definizioni del bello e dell'arte poetica fornite, su una direttrice, peraltro, aristotelica, da Tommaso d'Aquino, che nella *Summa Theologiae* parla delle opere poetiche come di qualcosa che, per questo *infima doctrina*, sfugge alla ragione umana a causa del suo *defectus veritatis*³². Ne parla, cioè, in un modo che, paradossalmente, potrebbe essere in un certo senso condiviso anche dall'estetica moderna.

E del resto Tommaso non è anche colui che, dopo una lunga disquisizione su identità e differenze tra *pulchrum* e *bonum*, concluse con la frase che alcuni hanno posto a origine del processo storico che ha portato all'estetica moderna: *pulchra enim dicuntur quae visa placent*, "belle sono dette quelle cose che piacciono alla visione"³³, facendo sì che lo sguardo, la visione di chi guarda, cominciasse a prevalere sulla cosa vista?

NOTE

1. Cfr. B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, (1946), trad. it. di V. Degli Alberti e A. Solmi Marietti, Einaudi, Torino 1963, in part. pp. 348-68.
2. Sulla storia di questa formazione, resta, direi, ineguagliato O. Kristeller, *Il moderno sistema delle arti*, (1951), in Id., *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, trad. it. di M. Baiocchi, Donzelli, Roma 1998, pp. 179-244.
3. Sul ruolo che il museo ha avuto nella formazione dell'estetica, si rimanda alle fondamentali osservazioni di H.G. Gadamer, *Verità e metodo* (1960), trad. it. e cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1990⁷, pp. 115-8.
4. Partita, com'è noto, dalla intitolazione che, intorno alla metà del I sec. a.C., Andronico di Rodi, primo editore del *Corpus* aristotelico, dette dei Libri di Aristotele classificati "oltre" quelli della Fisica, vale a dire *meta ta physika*.
5. I. Kant, *Critica della facoltà di Giudizio*, (1793), a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999, in part. pp. 40-6.
6. Ivi, p. 40.
7. Ivi, p. 55.
8. Ivi, pp. 53 e 76-9.
9. Ivi, p. 73-6.
10. Come dirà giustamente ancora Gadamer in *Verità e metodo* cit., p. 66.
11. *Ibid.*
12. Cfr. Aristot. *Eth. nic.* VI, 1140a 1-24.
13. Su questo, si può vedere, tra gli altri, W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, (1976), ed. it. a cura di K. Jaworska, postfazione di L. Russo, Aesthetica Edizioni, Palermo 1997.
14. Hom. *Od.* 6.237.
15. Sulle cui complesse diramazioni teoriche, sia poetiche sia filosofiche, mi permetto di rimandare a D. Guastini, *Prima dell'estetica. Poetica e filosofia nell'antichità*, Laterza, Roma-Bari 2004².
16. Hdt. II, 53.
17. *Iste te panta*, si legge in *Il.* 2.485.

18. Plat. *Rp.* 376e sgg.
19. Cfr. *Symp.* 201d sgg.
20. Vale a dire nell'essere vivente che Aristotele considera, come scrive nel cruciale capitolo 4 della *Poetica* (48b 4-8), "più incline all'imitazione, attraverso la quale si procura fin dall'infanzia le prime conoscenze".
21. Ivi, 60a 12.
22. Ivi, 49b 24-5.
23. Cfr. rispettivamente *Metaph.* 982b 12-20 e 1074b 1-13.
24. La *mechane* di cui Platone parla anche in *Rp.* 414b, o il *pharmakon* — termine che in greco, va sempre ricordato, significa sia "veleno" sia "medicina" — di cui parla, sempre a proposito delle "belle menzogne", in opere che vanno dal *Timeo* al *Fedro*, alla stessa *Repubblica*.
25. Un sapere che altrove mi è capitato di indicare come *dialettico* nel senso propriamente aristotelico di questo termine. Su questo mi permetto di rimandare ad Aristotele, *Poetica*. Introduzione, traduzione e commento di D. Guastini, Carocci, Roma 2010, p. 15 sgg.
26. Nella quale si parla dei fatti tragici — quelli che meglio, come s'è detto, imitano la *praxis* e giungono a cogliere, come si legge nel cap. 9 (51a 36-51b 11) non "le cose accadute", ma "le cose come potrebbero accadere", ovverosia la "possibilità" dell'azione e quanto di "universale" vi è nella *praxis* — come di una "successione secondo probabilità o necessità [*kata to eikos e to anankaion*]" (51a 12-3), espressione che ricorre numerose volte nella *Poetica*, divenendo quasi proverbiale.
27. La famosa *hamartia* di cui si legge in *Poet.* 53a 10-16.
28. Ivi, 53a 15-22. Sulla complessa e fondamentale questione della *philia*, mi permetto di rimandare a D. Guastini, *Philia e amicizia. Il concetto classico di philia e le sue trasformazioni*, Neu, Roma 2008. Si veda anche Id., *Il concetto di philia. Aristotele e la posterità*, in "Acta philosophica", I, 18, 2009, pp. 27-42.
29. Cfr. *1Cor* 1, 20-31; *2Cor* 12, 9.
30. *1Cor* 8,2 e 13,2.
31. Cfr. *Fil* 2, 5-11.
32. *S. Th.*, I, I, 9; II, 101, 2 ad 2.
33. Ivi, I, q. 5, a. 4, ad 1

© 2019 Daniele Guastini & Forum. Supplement to Acta Philosophica



Quest'opera è distribuita con Licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

[Testo completo della licenza](#)