

V Corso d'aggiornamento per docenti di Filosofia  
*L'arte e la bellezza nella formazione umana*  
Pont. Univ. della S. Croce, 15-17 novembre 2018

Roma, 15 novembre 2018

## L'ARTE E LA BELLEZZA NELL'EDUCAZIONE UMANA: IL MODELLO CLASSICO

Prof. Daniele Guastini

Bisogna partire innanzitutto da un dato, che può sembrare spiazzante, ma che in realtà, se vogliamo diradare i fumi classicistici che da molti secoli velano la visione della Grecia, 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 antica rispetto all'idealistic 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: che nella Grecia classica, 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 successivo —, non vi sembri una *boutade*, ma 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, ovverosia i musei, viene proprio dalla Grecia classica? E ora qualcuno ci viene a dire che l’arte in Grecia non esisteva? Vero. Ma 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 vanno 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.

Pensati come? E questo sarà l’argomento specifico della mia relazione. 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 (anzi di più: conferendo al termine 'metafisica', per la prima volta nella sua storia, una sfumatura negativa). L'illuminismo, sia detto anche qui in estrema sintesi, ha da subito ritenuto di "saperne di più" delle epoche passate.

Ebbene, 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, al contrario, 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' i muri" e togliergli quella patina di abitudine che ci fa sorvolare sulla consuetudine con certi fenomeni che non ci fermiamo più a esaminare con attenzione.

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 separata da altre realizzazioni dell'ingegno umano, delle quali nulla vieta che si veda anche il "lato artistico" (un ponte, piuttosto che un trattato di economia), ma il cui scopo principale non è quello di mostrare la propria bellezza? In questa prospettiva, la questione, per quanto intrigata, si coglie abbastanza bene: 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, ha parlato, da questo punto di vista, del 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'interesse. Un ponte è frutto di un'opera di ingegneria, interessata a che il ponte assolva la propria funzione. Interesse significa soprattutto 'funzione'. Un ponte è fatto 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. Pensate solo 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 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 estemporanea, di funzionalità. Ma tutto questo, è chiaro, 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 e di cui tra poco dirò, 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 (di qui le estetiche della contemplazione, etc.). «Bello — dirà Kant nella CdG, mettendo fine a una secolare polemica interna alla storia dell'estetica — è ciò che piace universalmente senza concetto», come recita la massima del gusto esposta nella CdG. «Senza concetto», dice Kant, cioè senza conoscenza determinata della funzione, dello scopo, della provenienza — pensate ancora una volta al 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'intelletto; 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 volevo arrivare, alla domanda 'a cosa educano l'arte e il bello in senso moderno?', la risposta è stata fondamentalmente la seguente: educano al sentimento e al giusto grado di piacere, 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 gustare nel modo più appropriato degli enti sensibili.

Con tutti i corollari che ciò comporta, l'idea di una fondatezza universale del gusto, solo trascendentale, radicata in un senso comune, in una sensibilità che si pretende 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 pretendere oggettività alcuna.

Da questo punto di vista, capite 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 ciò che H.G. Gadamer ha chiamato «una radicale soggettivizzazione dell'estetica». Quella che darà luogo — scrive a p. 67 di *Verità e metodo* — la sua opera principale, 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 natura.

Ebbene, tutto questo è esito — la CdG è del 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 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 spiegare meglio: a cosa educava la bellezza classica? Non al gusto e al sentimento, come è avvenuto poi in epoca moderna, ma a trovare quello che di

soprasensibile si riteneva ci fosse dietro l'apparenza sensibile della realtà. Educava, cioè al senso propriamente *metafisico* della realtà.

Vediamo di capirci. Per i greci, tanto per cominciare, la differenza tra tecnica, arte e artigianato, non si dava. Tutte le attività produttive umane, che producevano — «facevano venire ad essere», come dice Aristotele — 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 inteso qui il termine, associandolo al bello. C'è stato bisogno di una più generale presa di distacco dall'idea che il bello fosse non tanto un'espressione della nostra spiritualità, qualcosa che veniva da noi, il frutto di un nostro sentimento, appunto, quanto una manifestazione sensibile di qualcosa di soprasensibile; fosse 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.

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. I termini *kalon* e poi *pulchrum* erano ritenuti perlopiù designare proprietà e qualità insite negli enti di cui veniva predicato il *kallos* e poi la *pulchritudo*. Proprietà *immanenti*, potremmo anche dire, agli oggetti che erano definiti tali. 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. Appunto alla soggettività di chi giudica bella una cosa, al giudizio, indipendentemente dalla effettiva consistenza ontologica di quella cosa. Qui direi che sta la grande differenza di paradigma tra concezione antica e moderna del bello.

E quel che è più importante è che non bisognerà nemmeno attendere la filosofia, la poetica filosofica — Socrate, Platone, Aristotele — perché una tale cognizione, continuiamo a chiamarla metafisica (ovvero al di là dell'entità fisica delle cose), fosse riconosciuta. La filosofia, lo vedremo tra poco, la porterà a determinazione concettuale, ma la sua coscienza è presente e 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*, di *symmetria*, di *charis*, di grazia (termine già omerico, indicante l'essere *stilbontes*, splendenti, delle cose belle). 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. Dunque, 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 individuare l'arte poetica nell'antichità — 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 vi stava 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 soprasensibile, basti fare un esempio. Quello di Erodoto, il quale nelle *Storie* (II, 53), scrive di ritenere Omero ed Esiodo «coloro che hanno rivelato l'aspetto, la forma [*eidea*, dice, l'essenza] degli dei ai Greci, che fino a quel momento non la conoscevano». Ora, sia detto per inciso, si pensi solo se noi attribuiamo la rivelazione del Dio cristiano non a Profeti ed 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 sanno tutto (*iste te panta*, si legge in *Iliade* 2.485) e che trasmettono all'uomo, che 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, che so, al poema di Esiodo, *Le opere e i giorni*, di poco successivo alla versione definitiva dei poemi omerici, 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. 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 *theos* e *genos*) per dirla ancora con Erodoto ed Esiodo, cui tutti gli altri saperi sono complementari 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* 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.

Questo è lo sfondo sapienziale su cui la filosofia, la poetica filosofica, viene 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*.

Platone, pur critico severo dell'arte poetica — critico proprio perché reputava i poeti incapaci di risalire a quel soprasensibile (*eidōs* lui lo chiama, 'idea') che ritiene anch'egli essere lo scopo del discorso vero —, considerava però poi il *mythos* e la poesia stessa, se disposta ad abbandonare le pretese tecnico-epistemiche dei poeti e affidata alla *theia moira*, alla divina ispirazione, come delle attività in grado di dire verità sulle cose così più alte ed originarie. Per comprendere il senso assegnato da Platone al *mythos*, basti guardare alla sua filosofia, 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 nemmeno la filosofia è in grado di dire con altrettanta efficacia e plausibilità.

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, patrocinata anch'essa, come la devozione religiosa e la filosofia, da *Eros*. Da un demone, lo chiama, 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. Di qui la famosa questione del bello come manifestazione sensibile del bene, come *kalokagatia*; vocabolo greco che sta a indicare propria la complementarietà tra bello (*kalos*) e bene (*agatos*), il senso, appunto metafisico, del bello, che è manifestazione del bene e dunque del divino che lo dispensa secondo le sue leggi.

Quello che vale per Platone, vale *a fortiori* per Aristotele, il quale riconosce alla *mimesis* — alla mimesi poetica come tale, a quella della tradizione poetica tragica, epica, gnomica, e non a una mimesi riformata come voleva il maestro Platone — quel valore conoscitivo la cui natura possiamo capire bene nei riferimenti che Aristotele fa al *thaumaston*, alla meraviglia, allo stupore. Cioè a quella sorta di sentimento conoscitivo — direttamente conoscitivo e non edonistico come quello che abbiamo indicato nell'estetica — di cui parla nella *Poetica*, indicandolo come ciò che deve essere realizzato dalla tragedia (60a 12) perché essa assolva al suo *ergon*, alla sua funzione; funzione che è quella di farci capire il senso ultimo della *praxis*, la sua natura, la sua *morphe*, la forma, dice anche. Perché essa sia, a tutti gli effetti, quella che chiama una *mimesis praxeos*, un'imitazione dell'azione umana e dell'*eudaimonia*, della felicità che attraverso il compimento della *praxis* si realizza.

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* (982b 12-20) e nel Libro *Lambda* (1074b 1-13), ascrive proprio al *thaumaston* la causa di tutto il sapere, del *logos* come del *mythos*, della filosofia come della poesia, naturalmente con gradi diversi di certezza e determinazione, ma tutti volti alla *zetesis*, alla ricerca conoscitiva, come movente fondamentale anche del mito e dell'arte poetica.

Ora, le ragioni che hanno portato alla scomparsa di questo orizzonte conoscitivo, di una forma di vita basata, come quella dei Greci d'età classica, sulla *zetesis*, sulla ricerca, le ragioni che hanno destituito il principio del *bios theoretikos*, della vita teoretica come la vita

più compiuta dell'uomo, sono assai complesse. E tracciare l'intero percorso che ha condotto all'idea della bellezza e dell'arte come separate dalla conoscenza, porterebbe via molto tempo e ho anche troppo abusato della vostra pazienza.

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. Il primo attiene all'epoca ellenistica. È in età ellenistica che avviene, e per motivi assai complessi — legati all'ellenizzazione del mondo da parte di Alessandro Magno, che ha mutato in pochi anni ogni riferimento geografico (la conquista del vagheggiato Oriente), linguistico (la *koine*), politico (la fine della civiltà della *polis*), culturale, all'interno dell'Ellade e fatto 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, da conservare formalmente 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 — una sorta di *instrumentum regni*. La classicità diventa, in altre parole classicismo, nel senso propriamente ellenistico-romano di questo termine.

Il secondo, del tutto opposto, anzi antagonistico a quello ellenistico-romano, è il momento relativo al 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 di Dio che è molto più forte di tutta la conoscenza degli uomini, antepone un sentimento, quello dell'*agape* — il perno su cui si basa la logica stessa della fede cristiana — alla *gnosi*; antepone l'amore alla conoscenza. Un vero e proprio atteggiamento gnoseologico, che possiamo ritrovare ovunque nelle *Lettere* di Paolo, cui è intonata tutta la sua teologia, 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, si coagula in due straordinarie affermazioni che si ritrovano 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».

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 finisce 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 allenterà 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 *gnossi* e *agape*, riguarderà proprio la possibilità che in futuro si rendano pensabili quei giudizi guidati non da concetti ma dal sentimento, da cui siamo partiti con Kant.

Dove sta qui la differenza? Sta ovviamente nella qualità di questo sentimento. «Sentimento di piacere e dispiacere» dirà Kant, e, di conseguenza, sentimento estetico avente per oggetto precipuo su cui esercitarsi l'arte bella. Dunque, da questo punto di vista, sentimento del tutto diverso da quello kenotico di amore, prossimità, vicinanza, avente per oggetto le cose più basse, modeste — quelle relative a un Dio svuotatosi e venuto in forma di servo, si dice in *Fil 2* — che Paolo aveva anteposto alla conoscenza e che secondo i parametri classici, sono da considerarsi perfino "brutte" come la Croce. E nondimeno, senza quel primo passo di riduzione, di *deminutio*, della dimensione conoscitiva *determinante*, la dimensione, cosiddetta *riflettente* dell'estetica non potrà 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 date, peraltro su una direttrice aristotelica, da Tommaso d'Aquino che nella *Summa Theologiae* (I-II, 101, 2 ad 2) parla delle opere poetiche come di qualcosa che «sfugge alla ragione umana a causa del loro *defectus veritatis*», E del resto Tommaso non è anche colui che, dopo una lunga disquisizione su identità e differenze tra *pulchrum* e *bonum*, conclude (*S. Th.* I, 5, 4) 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», facendo sì che lo sguardo, la visione di chi guarda cominci a prevalere sulla cosa vista?