

A. L'estetica orientale.

I.

L'AMBIENTE.

1. Il cristianesimo. Già prima del I secolo a. C., mentre la cultura ellenistica era ancora fiorente e Roma era al culmine della sua potenza, si produsse un cambiamento nell'atteggiamento degli uomini verso la vita e il mondo: gli interessi si spostarono dalla realtà temporale a quella ultraterrena, in alcuni ambienti il misticismo subentrò al razionalismo, mentre i bisogni immediati passavano in secondo piano rispetto alle esigenze della religione. Questi nuovi atteggiamenti ed esigenze diedero luogo a religioni, sette, riti e sistemi filosofico-religiosi nuovi, produssero una visione del mondo completamente nuova e, con essa, una nuova estetica. Le filosofie materialistiche e positivistiche persero terreno e il platonismo tornò in auge; un tratto peculiare dell'epoca fu, infatti, la comparsa del sistema neoplatonico di Plotino, caratterizzato da un monismo trascendentistico ed emanatistico e da una concezione gnoseologica, etica ed estetica fondata sull'estasi.

Ma la conseguenza più feconda fu la nascita del cristianesimo. Esso per i primi tre secoli della sua storia, quando i suoi adepti erano ancora pochi e privi di influenza nel campo politico e sociale, si attardò sulle vecchie forme di vita e di pensiero. Questi secoli appartengono ancora all'antichità. Ma dal IV secolo o, per essere più precisi, dal 313, quando grazie all'editto di Costantino il

Grande, il cristianesimo poté essere professato liberamente, e specialmente dal 325, quando divenne religione di stato, i nuovi modi di vivere e di pensare ebbero il sopravvento sugli antichi. Ebbe allora inizio un nuovo periodo nella storia dell'«ecumene».

Il cristianesimo si fondava sulla fede, sulla legge morale, sull'amore e sulla proclamazione della vita eterna: non aveva quindi alcun bisogno della scienza o della filosofia, e, tanto meno, dell'estetica. «L'amore di Dio è la vera filosofia», dice Giovanni Damasceno, e Isidoro di Siviglia scrive: «Il primo compito della scienza è la ricerca di Dio, il secondo è la lotta per la santità della vita». Così, nel caso che il cristianesimo si fosse accinto a sviluppare una filosofia, questa sarebbe stata del tutto originale, completamente diversa da qualsiasi filosofia precedente.

I padri della chiesa latina, che vivevano nelle austere regioni dell'Africa e nei severi circoli di Roma, preferirono rinunciare del tutto alla filosofia. Non così i padri della chiesa greca. Vivendo a contatto con le tradizioni filosofiche di Atene o di Antiochia, essi si resero conto del fatto che anche nel mondo pagano la filosofia si stava orientando verso atteggiamenti religiosi; e avvertirono la necessità per il cristianesimo di un fondamento filosofico e la possibilità di utilizzare la filosofia greca ai fini della creazione di una filosofia cristiana. Tertulliano tentò di elaborare una filosofia cristiana sulla base dello stoicismo, Gregorio di Nissa sulla base del platonismo e Origene si servì in questo senso della filosofia neoplatonica. La chiesa non approvò in un primo tempo questi tentativi: tuttavia, tra il IV e il V secolo essa riconobbe come legittima una filosofia cristiana in cui comparivano, accanto agli articoli di fede, elementi tratti dalla cultura antica. Documenti di questa filosofia sono gli scritti della patristica greca e di Agostino: l'estetica, in essi, pur non rivestendo un ruolo primario, occupa tuttavia una posizione non irrilevante.

Avvenne che gli iniziatori della filosofia cristiana dimostrarono interesse e competenza notevoli nei riguardi dell'estetica. Le loro teorie in materia, come tutta la loro

filosofia, derivano, oltre che dal pensiero greco, dalla Sacra Scrittura. Una storia dell'estetica del periodo deve pertanto muovere dall'esame delle concezioni estetiche contenute nella Sacra Scrittura.

4. I due imperi. In quello stesso IV secolo, che segnò l'inizio dell'epoca cristiana e in cui furono poste le fondamenta della filosofia e dell'estetica cristiane, ebbe luogo un altro importante cambiamento: l'«ecumene» si spaccò in un impero d'Occidente e in un impero d'Oriente. La parte orientale e quella occidentale dell'impero romano differivano grandemente per organizzazione politica e per mentalità, ma queste differenze si approfondirono quando, nel (395) l'impero si divise politicamente in Oriente e Occidente. Da allora in poi, la storia politica e culturale dei due imperi seguì vie diverse: l'impero d'Occidente si disintegrò in breve tempo, l'impero d'Oriente sopravvisse ancora per mille anni; l'impero d'Occidente subì una quantità di cambiamenti, l'impero d'Oriente, più conservatore, cercò di evitare qualsiasi tentativo di rinnovamento e vi riuscì. L'impero d'Occidente dovette adottare, almeno parzialmente, i costumi e i gusti dei suoi conquistatori nordici; l'impero d'Oriente invece, data la sua posizione ai confini dell'Europa orientale, era aperto a influenze asiatiche. Ma, soprattutto, l'Oriente fu in condizione di conservare quelle forme dell'antica cultura, che in Occidente andarono distrutte e dimenticate. E l'Oriente riuscì non solo a conservarle ma anche a svilupparle ulteriormente; il mondo occidentale, perdute le proprie forme culturali antiche più perfette, fu costretto a crearsene delle nuove, ricominciando da principio. Se all'est si perpetuava un'epoca che ormaiolgeva alla fine, all'ovest si iniziava un nuovo periodo storico, e se si indica la cultura sorta dopo la caduta di Roma col termine di «medioevo», si può ben dire che l'Oriente non ebbe «medioevo». E vero che anche l'Oriente dovette adattarsi a nuove forme di vita e di cultura, ma non dovette ricominciare dall'inizio. Perpetuò quelle forme che erano state proprie del mondo antico.

La storia della cultura, dell'arte e dell'estetica cristiane

IN OCCIDENTE
NASCE IL
MEDIOEVO

deve perciò seguire due linee di sviluppo separate, e poiché il suo punto di partenza si ricollega direttamente all'antichità, sarà opportuno cominciare dall'Oriente. Qui, per molti secoli, i Bizantini continuarono a usare la lingua greca e a pensare secondo la mentalità greca, pur cominciando ad adottare schemi di pensiero cristiano. L'Accademia platonica sopravvisse fino al VI secolo; Bisanzio, che Costantino il Grande voleva erede di Roma, divenne di fatto la «nuova Roma», mentre la sua posizione geografica e storica le consentiva di godere dell'eredità greca. Nella capitale dell'impero d'Oriente non mancavano i modelli della cultura antica: per ordine degli imperatori vennero portate a Bisanzio opere d'arte confiscate in ogni parte dell'impero; di fronte alla sola chiesa di Santa Sofia si ergevano 427 statue greche e romane. Questo fu l'ambiente in cui cominciarono a fiorire la musica e le arti figurative cristiane, e dove sorsero i primi grandi templi cristiani, più importante di tutti quello di Santa Sofia. Fu in questo ambiente, anche, che i cristiani cominciarono a riflettere su questioni estetiche.

Nota bibliografica. Gli storici, partendo dal presupposto che il medioevo si occupò di teologia o, al massimo, di psicologia e di cosmologia, non pensarono di cercare nel patrimonio culturale medievale concezioni estetiche. Così, per lungo tempo, non ci fu letteratura sull'estetica medievale: di essa non si occupavano neppure le opere generali di storia della filosofia, e le opere specialistiche di storia dell'estetica trascuravano il periodo medievale, passando direttamente dall'estetica antica a quella moderna.

In realtà, per quanto gli scrittori medievali non ci abbiano lasciato alcun trattato di estetica, si possono trovare principî e riflessioni di interesse estetico nei trattati teologici, psicologici e cosmologici, che rispecchiano una certa concezione del bello e dell'arte. Molti testi interessanti per lo storico dell'estetica sono contenuti nella *Patrologia Graeca* di J.-P. Migne, 161 volumi, Paris 1857-1866 (citato d'ora in poi come *Patrologia Graeca*) e nella *Patrologia Latina*, dello stesso Migne, 221 voll., Paris

1845-55 (citato d'ora in poi come *Patrologia Latina*), nonché nelle edizioni più tarde e in genere migliori degli autori medievali. Alcune opere di questi autori sono ancora nello stato di manoscritti inediti.

I primi lavori sull'estetica medievale risalgono alla fine dell'Ottocento, e sono studi monografici su Agostino e su Tommaso d'Aquino; essi, tuttavia, erano pochi ed esaurivano solo una piccola parte dell'argomento. Ma immediatamente dopo la seconda guerra mondiale uscì un'opera sull'intero patrimonio culturale del Medioevo: Edgar de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, 3 voll., Bruges 1946. Grazie all'opera di questo solo autore si dispone di una raccolta di fonti per la storia dell'estetica del medioevo più completa che per quella dell'antichità. Il materiale vi è esposto molto dettagliatamente, ma non è stato ancora sintetizzato e raccolto da centinaia di monografie. Il nostro lavoro si basa in gran parte sul materiale raccolto dal De Bruyne, che richiede una notevole opera di sintesi e di selezione, giacché accanto a testi importanti per l'estetica, ne comprende molti non essenziali. Oltre a questa raccolta di fonti, De Bruyne ha pubblicato due volte un'esposizione sistematica dell'estetica medievale: in francese, *Esthétique du Moyen Age*, Louvain 1947, e in fiammingo, *Geschiedenis van de Aesthetica de Middeleeuwen*, Antwerpen 1951-55.

Il materiale raccolto dal De Bruyne non comprende l'estetica del cristianesimo orientale e comincia con l'estetica occidentale posteriore ad Agostino. Gli *Etudes* trattano di Boezio, vol. I, p. 3; di Cassiodoro, I, p. 35; di Isidoro, I, p. 74; dell'estetica carolingia, I, p. 165; della poetica medievale, I, p. 216 e II, p. 3; della teoria medievale della musica, I, p. 306 e II, p. 108; della teoria delle arti figurative, I, p. 243, II, p. 69 e II, p. 371; dell'estetica del misticismo, III, p. 30; dell'estetica dei vittorini, II, p. 203; di Guglielmo di Alvernia, di Guglielmo di Auxerre e della *Summa Alexandri*, III, p. 72; di Roberto Grossatesta, III, p. 121; di Bonaventura, III, p. 189; di Alberto Magno, III, p. 153; di Tommaso d'Aquino, III, p. 278, e di Witelo, III, p. 239. Il De Bruyne scrive nell'introduzione che intende fornire «un recueil de tex-

tes devant servir à l'histoire de l'esthétique médiévale», ma non ha realizzato perfettamente questo proposito. Egli ha inserito i testi in parte nel corpo dei suoi commenti, in parte nelle note, fornendoli per lo più nell'originale, accompagnandoli, talvolta, con una traduzione e occasionalmente solo in francese: così neanche l'opera del De Bruyne costituisce una raccolta di fonti vera e propria per l'estetica medievale.

L'unica grande raccolta di testi sull'estetica medievale, a tutt'oggi importante, è pubblicata in traduzione italiana nella *Grande antologia filosofica*, vol. V, Milano 1954: R. Montano, *L'estetica nel pensiero cristiano* pp. 207-310.

Oltre alle opere del De Bruyne, è in lingua italiana che troviamo la sintesi più completa dell'estetica medievale, nel volume collettivo *Momenti e problemi di storia dell'estetica* (vol. I, Milano 1959): Q. Cataudella, *Estetica cristiana*, pp. 81-114, e U. Eco, *Sviluppo dell'estetica medievale*, pp. 115-229. Quest'opera contiene anche la più completa bibliografia sull'argomento (pp. 113-14 e 217-29). Essa deve tuttavia essere integrata da lavori di storia della letteratura, della musica e delle arti figurative, che affrontano questioni generali di ordine estetico. In complesso, la letteratura monografica sull'estetica medievale è molto limitata ed ha enormi lacune. Nella presente *Storia*, i testi più significativi sono dati in nota, in particolare quelli che si riferiscono alla Sacra Scrittura (pp. 10-19), all'estetica dei padri della chiesa (pp. 22-23, 28-31), all'estetica bizantina (pp. 44, 47, 49, 54, 56), all'estetica di Agostino (pp. 61-62, 65) e di Tommaso d'Aquino (p. 277), all'estetica delle arti figurative (pp. 174, 176, 178, 182-83, 188, 193-94, 204-7), della musica (p. 152) e della poesia (pp. 138-39, 142).

2.

L'ESTETICA DELLA SACRA SCRITTURA.

I primi scrittori cristiani che danno inizio alla filosofia cristiana, danno inizio anche all'estetica cristiana: essi sono, da un lato, i padri greci e in particolare san Basilio, e, dall'altro, i padri latini, con alla testa Agostino. I primi muovono da fonti greche, gli altri da fonti romane, ma tutti hanno dimestichezza con le teorie degli antichi sull'arte e sul bello e attingono ad esse. Questa, tuttavia, è solo una delle fonti dell'estetica dei padri della chiesa; l'altra naturalmente è costituita dalle loro specifiche concezioni cristiane, contenute nella Sacra Scrittura. Infatti, sebbene quest'ultima avesse finalità diverse da quella estetica, i primi scrittori vi riscontrano nondimeno – soprattutto nell'Antico Testamento – alcune idee di ordine estetico.

La parola «bello» (*kalós*), ricorre varie volte nella traduzione dei Settanta – la versione greca della Sacra Scrittura – e due libri dell'Antico Testamento, di carattere completamente diverso, il *Genesi* e il *Libro della Sapienza*, sollevano e discutono molte questioni estetiche. Il tema della bellezza è dominante anche nel *Cantico dei Cantici*, mentre è meno frequente nell'*Ecclesiaste* e nel *Libro dei Proverbi*.

1. Il «*Genesi*». Il primo capitolo del *Genesi* contiene un'enunciazione di grande importanza dal punto di vista estetico, giacché concerne la bellezza del mondo. Questo capitolo racconta che Dio, contemplando il mondo che aveva creato, apprezzò la sua opera. Il testo dice: «E Dio contemplò tutto quello che aveva fatto e vide che era molto bello»¹. Questa espressione è ripetuta parecchie volte nel *Genesi* (1, 4, 10, 12, 18, 21, 25 e 31): in essa si può individuare prima di tutto, la nozione che il mondo è bello (il concetto della *pankalía*) e, in secondo luogo, il con-

¹ *Genesi* I 31.

cetto che esso è bello perché, come un'opera d'arte, è la creazione consapevole di un essere pensante.

Tuttavia, per quanto il *Genesi* contenga indubbiamente queste idee nella versione greca, pare che esse non siano reperibili nell'originale ma siano state introdotte dai traduttori. Il senso dell'originale ebraico, secondo gli esperti¹, è diverso: la parola che i Settanta, dotti ebrei della scuola di Alessandria del III secolo a. C., resero con il greco *kalós*, «bello», era un aggettivo di più ampio significato, denotante qualità esteriori e interiori (soprattutto qualità morali come «valentia», «utilità», «bontà»), ma non necessariamente valori estetici. Le parole del *Genesi* con cui Dio approva la sua opera vogliono significare che è ben riuscita: esse esprimono un compiacimento generico nei confronti del mondo e non costituiscono una valutazione specificamente estetica. Questo senso dell'espressione del *Genesi* si accorda col tono generale dell'Antico Testamento e con il fatto che la bellezza, praticamente, non svolgeva alcuna funzione nella religione e nel culto biblici.

Tuttavia, l'uso del termine *kalós* da parte dei traduttori non è senza fondamento: anche quest'ultimo, infatti, aveva una larga gamma di significati e denotava la bellezza non solo in senso estetico ma anche in senso morale e, in generale, tutto ciò che merita approvazione o suscita piacere. È quindi possibile che la parola sia stata usata allora senza uno specifico riferimento alla bellezza estetica, e che soltanto più tardi abbia assunto questo significato; ma è anche possibile che gli stessi traduttori le abbiano dato un'interpretazione estetica: la vita culturale dell'Alessandria del III secolo a. C. infatti era greca; anche gli Ebrei subivano l'influenza di tale cultura ed erano quindi predisposti a non assumere di fronte al mondo un atteggiamento esclusivamente morale.

Comunque, intenzionalmente o no, i Settanta, usando la parola *kalós* per esprimere l'idea biblica che il mondo

¹ *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, a cura di G. Kittel, Stuttgart 1938, vol. III, p. 539 (cfr. la voce «kalós» di W. Grundmann).

era ben riuscito, introdussero nella Bibbia un concetto greco concernente la bellezza del cosmo. Questo è il risultato, se non l'intenzione, della traduzione: una volta introdotto, il concetto continua a esercitare la sua influenza. Esso non passa nella versione latina delle Sacre Scritture (la Vulgata traduce *kalós* con *bonum* non con *pulchrum*); tuttavia rimane sia nella cultura medievale sia in quella cristiana moderna.

Così, per quanto gli studiosi cristiani di estetica che sostengono la tesi della bellezza del mondo, facciano appello all'Antico Testamento, questa idea non aveva lì la sua fonte, né si può sostenere che avesse due fonti, una greca e una biblica, era invece interamente greca. I temi estetici che sembrano biblici sono, di fatto, di origine greca e passano nella Bibbia tramite l'influenza greca, attraverso la traduzione in greco.

L'idea della bellezza del creato, come è formulata nel *Genesi*, ricorre nel *Libro della Sapienza* (XIII 7 e XIII 5) e nell'*Ecclesiastico* (XLIII 9 e XXXIX 16), in cui l'opera di Iahvè nella natura e nella storia è detta in greco *kalá*. La stessa idea ricorre nell'*Ecclesiaste* (III 11) e nel *Salmo* (XXV 8): «Signore, io amo la bellezza della tua casa», e, in termini leggermente differenti, nel *Salmo* XCV 6, dove è usata la parola *horaíos*, che ha un significato estetico più specifico di *kalós*. In tutti questi passi della Sacra Scrittura, si nota un riflesso dei principî estetici dell'ellenismo¹.

Questi libri dell'Antico Testamento hanno infatti origine nel periodo ellenistico: l'*Ecclesiaste* sembra potersi datare al III secolo a. C.; l'*Ecclesiastico* all'inizio del II secolo, e il *Libro della Sapienza* addirittura al I secolo a. C., cioè al periodo in cui i teologi ebrei, come Filone

¹ Alcuni teologi chiamano il *Genesi* semplicemente «greco»: cfr. J. HEMPEL, *Götliches Schöpfertum und menschliches Schöpfertum*, in «Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie», II, 1953, p. 18: «In einer für das ganze Kulturbewusstsein des alten Israel und seine Ausstrahlungen im Mittelalter weithin kennzeichnenden Weise tritt ein Gefühl für den ästhetischen und damit einen Eigenwert des Geschaffenen vor der "griechischen" Sapientia Salomonis nie auf» [«In un modo altamente significativo per tutta la cultura ebraica e per le sue ramificazioni medievali non compare, prima della "greca" Sapientia Salomonis, un sentimento del valore estetico – e quindi autonomo – del creato»].

di Alessandria, avevano una buona conoscenza della filosofia ellenistica.

2. Il «*Libro della Sapienza*». La parte dell'Antico Testamento in cui viene dato più spazio alla bellezza è il *Libro della Sapienza*. Esso tratta della bellezza del creato e tale bellezza viene considerata come un segno dell'esistenza e dell'azione divine, come mezzo, cioè, attraverso cui l'artefice della grandezza e della bellezza del mondo viene conosciuto analogicamente (XIII 5). Il libro, inoltre, tratta non solo della bellezza della creazione divina, ma anche di quella della «creazione» umana, prendendo in considerazione cioè, oltre alla natura, le opere d'arte il cui fascino è tanto grande che «gli uomini riconoscono loro un carattere divino».

Ma, a parte questi temi, il libro introduce un'altra idea, completamente differente, non religiosa ma filosofica e puramente greca (pitagorica e platonica), l'idea che Dio dispose «tutto secondo misura, numero e peso», «omnia in mensura et numero et pondere» (XI 21). La presenza di una teoria matematica dell'estetica in un'opera religiosa è un chiaro segno del peso che l'influenza greca esercitò non solo sulla traduzione ma sulla stessa stesura del libro. Il fatto, poi, che queste idee si trovassero nelle pagine della Sacra Scrittura fu della massima importanza per l'estetica medievale: l'autorità del testo sacro legittimò la loro propagazione e portò all'imprevedibile risultato che una teoria matematica diventò una delle principali teorie estetiche di un periodo religioso. Questa idea ricorre più di una volta nell'Antico Testamento: secondo l'*Ecclesiastico* Dio misurò la sua creazione, «denumeravit et mensus est» (I, 9).

3. L'«*Ecclesiaste*» e il «*Cantico dei Cantici*». Mentre l'influenza greca introdusse l'ottimismo estetico e i concetti matematici del bello nell'estetica biblica, la mentalità ebraica vi arrecò un contributo radicalmente diverso¹, cioè un atteggiamento di indifferenza nei confronti

¹ T. BOMAN, *Das hebräische Denken im Vergleich mit dem grie-*

della bellezza e dell'aspetto esteriore delle cose. Quando gli Ebrei parlavano di edifici ne descrivevano le modalità della costruzione, ma non l'aspetto esteriore. E, se è vero che Giuseppe, David o Assalonne erano belli, è anche vero che non si descrive la loro bellezza. In realtà, gli Ebrei non dimostravano alcun interesse per l'aspetto delle cose o delle persone: la loro mente non si soffermava sulle apparenze che sembravano sfuggire del tutto alla loro attenzione, e, se essi dimostravano qualche interesse per le qualità esteriori delle persone, ciò accadeva solo per quegli aspetti che esprimevano le loro esperienze più intime.

Il passo dall'indifferenza all'avversione non era molto lungo: il libro dei *Proverbi* esprime un senso della vanità della bellezza: «Fallax gratia et vana est pulchritudo» (XXI 30). Anche qui si potrebbe discernere un tema greco originario dei circoli scettici, ma l'atteggiamento biblico nei confronti del bello ha implicazioni più dispregiative di quelle dei filosofi greci. Infatti, è caratteristico della Sacra Scrittura descrivere in termini di bellezza sensibile, visibile ed estetica, l'Albero della Conoscenza – la Vulgata lo definisce «pulchrum oculis aspectuque delectabile», «bello per gli occhi e piacevole da guardare» – ma si tratta di qualcosa di pericoloso, della fonte di tutte le sventure umane.

L'atteggiamento negativo nei confronti del bello, contenuto nell'Antico Testamento, non fu però unanimemente condiviso dai Cristiani: esso, infatti, non impedì ad alcuni di essi di glorificare la bellezza e di considerarla come un dono di Dio e una testimonianza della sua perfezione. Questi due opposti atteggiamenti nei confronti del bello – il bello come vanità e il bello come manifestazione del divino – sarebbero ricorsi costantemente nell'estetica cristiana attraverso i secoli.

Un'altra peculiarità dell'atteggiamento ebraico nei confronti dell'apparenza esteriore, consisteva nel fatto che

chischen, Göttingen 1954. I miei ulteriori rilievi sull'atteggiamento dell'Antico Testamento e degli Ebrei nei confronti del bello sono basati in larga misura anche su questo libro, soprattutto sulle pp. 60-103.

la consideravano un simbolo. Gli Ebrei infatti, erano convinti che ciò che è visibile non ha valore in sé, ma solo come manifestazione dell'invisibile: la bellezza di un uomo è determinata dalle sua qualità interiori, che si manifestano esteriormente nel suo aspetto. Così, se gli Ebrei scolpivano o dipingevano le immagini dei profeti, del sacrificio di Isacco, o di Mosé nel roveto ardente (cosa che di fatto fecero, per quanto raramente, come hanno dimostrato le scoperte di reperti archeologici risalenti al III secolo, a Dura-Europo sull'Eufrate) lo facevano con lo scopo di rappresentare l'attività di Dio. I gentili dipingevano e scolpivano le immagini dei loro dei; gli Ebrei dipingevano e scolpivano i simboli e le opere del loro Dio. I cristiani ereditarono in parte l'atteggiamento degli Ebrei, ma in parte fecero anche proprio l'atteggiamento dei pagani; perciò la loro posizione nei confronti del bello e dell'arte era duplice: una valutazione immediata e una valutazione simbolica. Entrambe queste posizioni sono reperibili nella loro estetica.

Nella descrizione della sposa nel *Cantico dei Cantici*, viene in luce però ancora un'altra peculiarità della concezione ebraica della bellezza. Qui sono descritti due tratti che contribuiscono alla bellezza: da un lato, la purezza morale e l'inaccessibilità – l'amata è paragonata a una torre e a una fortezza – qualità interiori che si manifestano nell'aspetto esteriore. Dall'altro però la sposa ha altre qualità che la rendono affascinante e per le quali è paragonata a fiori, gioielli, a delizie per il gusto e per l'odorato, come la dolcezza del vino, i profumi del Libano, dello zafferano e dell'aloé, e a una fonte di fresche acque.

Entrambi questi caratteri evidenziano una concezione della bellezza diversa da quella greca.

4. Le concezioni greca ed ebraica della bellezza.

1) Per i Greci, le cose hanno una bellezza immediata mentre nell'Antico Testamento la loro bellezza è indiretta, simbolica. 2) Per i Greci la bellezza è determinata dalla qualità delle cose; per gli Ebrei, invece, a decidere della bellezza delle cose sono l'effetto, l'impressione che producono su chi le osserva. 3) Per i Greci, la bellezza è fon-

damentalmente legata alla vista; per gli Ebrei è, per lo più, se non del tutto, questione di gusti, di odori, di suoni, è sinonimo cioè dell'attrazione sensuale che ha una forza identica, se non maggiore degli altri sensi. E ancora: 4) Per i Greci la bellezza consiste nell'armonia, cioè nella disposizione armonica delle parti, mentre per gli Ebrei è propria delle parti stesse; così mentre per i primi essa risiede nella combinazione degli elementi, per i secondi consiste proprio nel fatto che gli elementi non sono combinati; bello è ciò che è puro e integro. La luce del sole e della luna e i colori presi a uno a uno sono, per gli Ebrei dell'Antico Testamento, più belli di qualsiasi combinazione cromatica. Lo stesso avviene per la musica. 5) Così, mentre per i Greci, è la forma a costituire la bellezza di una cosa, qui è l'intensità delle sue proprietà, colore, luce, odore e suono; per gli Ebrei, la bellezza consiste in ciò che è vivente e attivo: nella grazia, nella pienezza e nella forza, e non nella perfetta proporzione o nella forma. «Gli Ebrei trovavano la massima bellezza nel fuoco informe e terrificante, e nella luce dispensatrice di vita»¹. 6) Mentre i Greci sono sensibili al colore e alla forma, gli Ebrei sono maggiormente sensibili alla luce, e alla luce colta nella sua esplosione totale più che nelle sue sfumature coloristiche². D'altronde, essi ammiravano colori radicalmente differenti da quelli prediletti dai Greci; se si può sostenere, infatti, che questi ultimi davano la preferenza al blu, il colore del cielo e degli occhi di Atena, gli Ebrei, secondo i filologi, non avevano neanche un termine specifico per indicare questa tinta, e consideravano bello il rosso. Ancora: 7) Il bello per i Greci dell'età classica è statico, e consiste nella serenità e nell'equilibrio; per gli Ebrei, invece, la bellezza è sempre dinamica e si identifica con il movimento, con la vita e con l'azione³.

¹ BOMAN, *Das hebräische Denken im Vergleich mit dem griechischen* cit.

² H. GUTHE, *Kurzes Bibelwörterbuch*, Tübingen 1903.

³ «Die Bildlosigkeit der Jahwereligion erstreckte sich nicht nur auf Skulptur und Gemälde, sondern auch auf das fromme Bewusstsein. Ihre Vorstellungen von Gott waren motorisch, dynamisch, auditiv» [«L'assenza di immagini nella religione di Jahvé non si estendeva soltanto alla scultura e alla pittura ma anche alla coscienza religiosa. Le sue rappre-

8) La presenza del bello nella natura è fondamentale per i Greci, mentre per gli Ebrei la bellezza della natura riveste un ruolo secondario. 9) I Greci rappresentano i loro dèi in pietra, mentre agli Ebrei è rigorosamente vietato raffigurare la divinità in qualsiasi modo: la loro concezione della divinità come priva di immagine fa sí che la bellezza, nel vero senso della parola, non possa essere un attributo divino. Se è infatti vero che la Sacra Scrittura afferma che Dio creò l'uomo «a Nostra immagine e somiglianza», è anche vero che questa *imago Dei* viene intesa non come una riproduzione di quell'aspetto fisico della divinità, ma come un'immagine fisica di un Dio non fisico. Il termine *imago* indica soltanto una forma in cui si manifesta la divinità e non implica alcuna somiglianza con la divinità stessa¹.

Gli altissimi attributi del Dio dell'Antico Testamento, del resto, includono la grandezza e la magnificenza, ma non la bellezza. Eppure nel *Cantico dei Cantici* e non, come ci si aspetterebbe, nel *Pentateuco*, si trova questa affermazione: «*Ostende mihi faciem tuam... facies tua speciosa*»². «Mostrami il tuo viso... il tuo viso è bello». Questa affermazione si può accordare con la concezione ebraica del bello soltanto se si presuppone che la parola *speciosus*, «bello», sia usata in un senso diverso, nel senso, cioè, che può essere applicabile alla divinità: di una bellezza suscitatrice di un piacere non sensibile ma puramente intellettuale. Il filosofo Filone di Alessandria, la cui opera è strettamente legata all'Antico Testamento, parla della bellezza di Dio in un altro senso ancora: egli scrive che ciò che è divino e non creato è migliore del bene e *più bello della bellezza*. Questa raffinata concezione del bello si sarebbe consolidata nell'estetica cristiana.

La concezione del bello contenuta nell'Antico Testamento

sentazioni della divinità erano motorie, dinamiche, uditive] (BOMAN, *Das hebräische Denken im Vergleich mit dem griechischen* cit., p. 92).

¹ Dal confronto delle descrizioni omeriche con quelle bibliche scaturisce un ulteriore contrasto: cfr. E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946 [trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1972].

² *Cantico dei Cantici* II 14.

mento ha certamente piú d'una fonte: essa scaturì dalle condizioni in cui gli Ebrei vivevano, dalla loro religione monoteistica, e in particolare dai divieti introdotti da questa religione.

5. *La messa al bando della pittura e della scultura.*
Mosè proibì di rappresentare la divinità e, di fatto, qualunque essere vivente. Nel *Pentateuco*, questa proibizione è enunciata nella maniera piú esplicita ed è ripetuta non meno di otto volte (*Exod.* XX 4, 23, XXXIV 17; *Lev.* XXVI 1; *Deut.* IV 15, 23, V 8, XXVII 15). Sei volte si proibisce la fabbricazione di idoli; una volta la scultura di simulacri o di tutto ciò che «abbia figura di uomo o donna» e quattro volte la raffigurazione di esseri viventi e di ciò che è in cielo, e sulla terra, o nelle acque sotto la terra. I divieti concernono le «immagini» in generale, e la scultura in particolare, includendo in questa i simulacri fusi, scolpiti o battuti; in un passo si menzionano insieme i simulacri fusi e quelli scolpiti (*Deut.* XXVII 15).

La motivazione di queste proibizioni era indubbiamente di carattere religioso, poiché era dovuta all'esigenza di impedire il risorgere dell'idolatria¹. Il loro rigore è davvero sorprendente: esse si estendono infatti a tutti gli esseri viventi, ed ebbero un'efficacia senza dubbio notevole, dal momento che furono osservate scrupolosamente per molti secoli. Esse danno ragione, inoltre, dell'assenza di scultori e di pittori ebrei e del fatto che gli Ebrei cessarono per lo piú di praticare le belle arti. E ciò, a sua volta, sembra aver determinato in tale popolo una diminuzione dei bisogni estetici. Questi ultimi trovarono infatti soddisfazione non nella bellezza della forma, ma nella ricchez-

¹ Cfr. di L. PIROT il volume supplementare al *Dictionnaire de la Bible*, di F. Vigouroux, Paris 1949; in particolare le voci «Idoles», «Idolatrie», di A. GELIN, pp. 169 sgg. e «Images» di J.-B. FREY, pp. 199 sgg.; P. KLEINERT, *Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche*, voll. III e VI, Leipzig 1897 e 1899; il contributo di G. F. MOORE nel II vol. dell'*Encyclopaedia Biblica* di T. K. CHEYNE, e J. S. BLACK, London 1901; il contributo di A. LODS nel VII vol. dell'*Encyclopaedia of Religion and Ethics*, di J. HASTINGS, New York 1908; L. BRÉHIER, *La querelle des images*, Paris 1904; J. TIXERONT, *Histoire des dogmes*, vol. III, Paris 1928.

za dei materiali. In *Ezechiele* è scritto (XXVIII 13): «Mille pietre preziose erano il tuo manto: rubino, topazio e diamante, crisolito, onice e diaspro, zaffiro, carbonchio e smeraldo». Così gli Ebrei facevano consistere la più alta bellezza nel prezioso o nel magnifico.

Nei confronti della musica l'Antico Testamento ha un atteggiamento del tutto diverso da quello assunto nei confronti delle arti figurative; non solo la musica non viene proibita ma, al contrario, la si ritiene un elemento integrante del culto. Se ne ha una testimonianza nei *Salmi*, soprattutto nel Salmo CL: «Lodatelo con lo squillo delle trombe. Lodatelo con l'arpa e la cetra... Lodatelo con lira e flauto. Lodatelo sui cembali squillanti». Le espressioni più belle sulla musica si possono trovare nel *Secondo Libro dei Re* III 15, quando Josafat interroga Eliseo sul futuro ed Eliseo, non essendo dotato del dono della profezia, dice: «Or dunque provvedetemi un suonatore. Appena il suonatore incominciò a suonare, la mano di Jahvé fu sopra di lui. E disse: Così dice Jahvé». Scrittori religiosi e laici hanno spesso sostenuto la tesi che la verità si può raggiungere mediante la musica o l'arte in generale, allo stesso modo e anche meglio che con la scienza e la filosofia, ma non si sono mai espressi con l'intensità di questo versetto della Bibbia. E, nonostante le differenze che sussistono tra l'atteggiamento della Bibbia e quello della filosofia greca classica nei confronti dell'arte, la distinzione tra le arti figurative e la musica è comune a entrambe.

6. *L'eredità dell'antichità.* Riassumiamo: nell'Antico Testamento sono tre i temi estetici di maggior rilievo: in primo luogo, la bellezza dell'universo, poi la derivazione della bellezza da «misura, numero e peso», e, in terzo luogo, la vanità e anche il pericolo insiti nella bellezza. Tutti e tre i temi erano ben noti ai greci: il primo era il tema ellenistico della *pankalía*, il secondo il tema pitagorico della misura e il terzo un motivo tratto dai cinici. I primi due, probabilmente, penetrarono nell'Antico Testamento attraverso i Greci; solo il terzo fu un contributo originale dell'autore dell'*Ecclesiaste*.

Alcuni storici hanno definito il tema della misura «tema sapienziale»¹, cioè il tema specifico del *Libro della Sapienza*, ma l'autore di quest'opera, senza dubbio, non lo inventò bensì lo desunse dai Greci. Il motivo della *pankalía*, invece, sebbene anch'esso di origine greca, può essere strettamente connesso alla Bibbia, giacché vi assume un significato che non aveva presso i Greci: esso quindi può essere più correttamente definito «il tema biblico» per eccellenza.

L'estetica cristiana attinse tanto all'Antico Testamento quanto agli autori greci. Il fatto che in alcuni libri, e specialmente nella traduzione dei Settanta, lo stesso Antico Testamento attingesse dalla cultura greca, rese più facile la combinazione delle due fonti. Tuttavia, nonostante questa fusione, il dualismo, la tensione e le contraddizioni rimasero. Così nell'estetica cristiana la bellezza fu intesa sia in senso simbolico sia in senso immediato; c'era una bellezza della luce e una bellezza dell'armonia, ma anche, una bellezza della vita e una bellezza della pace. I cristiani consideravano la bellezza *vana pulchritudo* ma, allo stesso tempo, la ritenevano una delle supreme perfezioni del creato. Tertulliano era favorevole alla proibizione delle immagini (anche se per motivi differenti da quelli dell'Antico Testamento e cioè per evitare la falsità implicita in ogni forma di rappresentazione), ma la maggior parte dei cristiani seguì l'esempio dei Greci e si dedicò alle arti, dipingendo non solo le opere della creazione ma anche il Creatore stesso. La duplicità delle fonti dell'estetica cristiana si manifestò più nella pratica, cioè nei gusti, nelle preferenze e nelle opere d'arte vere e proprie, che nella teoria e generalmente nelle scienze; a livello filosofico, infatti, i cristiani seguirono i Greci.

L'ambiente ellenistico in cui vissero i primi cristiani che si occuparono di problemi estetici, influenzò le loro idee, si che in questo campo essi adottarono i concetti ellenistici allora correnti. I più colti, però, avevano anche dimestichezza con certe teorie greche quali la concezione — divulgata dagli scettici — della bellezza come armo-

¹ E. DE BRUYNE, *Esthétique du Moyen Age*, Louvain 1947.

nica disposizione di parti, e la piú recente teoria di Plotino, della bellezza come luce e splendore.

Le concezioni derivate dall'antichità, furono rivolte ad altre finalità e assunsero presso i cristiani un nuovo significato. La preminenza dell'interesse religioso che riferisce tutti i valori a Dio, e la centralità dell'interesse morale che subordina ogni attività umana a considerazioni di ordine etico, dà ragione di questo mutamento di prospettiva. Il mondo è bello perché Dio l'ha creato; il mondo ha una struttura armonica perché Dio gli ha conferito ordine e misura; la bellezza è vana se paragonata ai valori eterni e alle finalità etiche dell'uomo. Sulla base di questi presupposti la transizione dall'estetica antica all'estetica cristiana – nonostante l'acquisizione da parte cristiana delle idee principali dei Greci e dei Romani – finì per sfociare nell'elaborazione di una teoria radicalmente nuova; questa originalità non era dovuta alla presenza di qualche idea particolare ma ad una concezione del mondo del tutto nuova.

7. *Il Vangelo.* La concezione cristiana del mondo si fondava, prima di tutto e principalmente, sul Nuovo Testamento. Il Nuovo Testamento, tuttavia, contiene idee estetiche in misura ancora minore dell'Antico; si può dire, anzi, che non ne contenga affatto. Se è vero, infatti, che la parola «bello» (*kalós*) vi ricorre molte volte – nel *Vangelo secondo Matteo* si dice che gli alberi producono «bei frutti» (VII 17; XII 33), che il seminatore semina «bei semi» (XIII 27, 37, 38), ma soprattutto che le azioni sono «belle» (V 16) – è altresí vero che questa bellezza non è mai estetica, ma sempre ed esclusivamente morale; è bellezza e bontà nel senso cristiano, cioè nel senso di azione scaturita dall'amore e dalla fede. L'espressione di san Giovanni Evangelista «ho poimén ho kalós» (19, 11 e 14) si può tradurre solo con «buon pastore» e non con «bel pastore» e, analogamente, la formula *kalós nómos*, nella letteratura cristiana primitiva, è usata nel senso di «buona legge», e *kalós diákonos* nel senso di «buon sacerdote».

Il Vangelo esalta uno solo dei tanti tipi di bellezza no-

ti all'Ellenismo: la bellezza morale; la bellezza in senso strettamente estetico, la bellezza dell'apparenza o della forma, non è importante in esso. E tuttavia la bellezza delle cose non viene disprezzata; nel *Discorso della Montagna* (*Matteo VI 28-29*) si dice: «Guardate come crescono i gigli del campo; essi non si affaticano e non filano, eppure vi dico che nemmeno Salomone con tutta la sua gloria poté vestirsi come uno di loro». Il mondo fisico e la sua bellezza mantengono la loro importanza perché, come afferma san Paolo (*Lettera ai Romani I, 20*) attraverso di essi si è resa manifesta la potenza eterna e la divinità.

Cosí, se i primi cristiani non trovarono idee specificamente estetiche nel Vangelo, vi trovarono comunque alcune indicazioni circa l'atteggiamento da assumere nei confronti di ogni aspetto della vita, ivi comprese bellezza e arte. Questo atteggiamento era fondato sulla fede nella superiorità dell'eterno sul temporale, dello spirituale sul materiale e del bene morale su ogni altro bene. Sebbene quindi non fossero reperibili nel Nuovo Testamento specifiche teorie estetiche, si poteva rinvenirvi un criterio per determinare quali teorie estetiche un cristiano avrebbe potuto accettare. Non molto tempo dopo i pensatori cristiani cominciarono ad applicare quel criterio.

3.

L'ESTETICA DEI PADRI DELLA CHIESA GRECA.

1. *I padri della chiesa.* Gli scrittori cristiani, soprattutto i primi, erano troppo impegnati a vivere cristianamente e a adorare Dio per occuparsi di bellezza e di arte; tuttavia dovettero spesso prendere posizione nei confronti di queste ultime. La questione era aperta: la Sacra Scrittura non forniva in anticipo alcuna soluzione in merito, sí che poteva essere legittimo nei loro confronti un atteggiamento favorevole quanto uno sfavorevole. Alcu-

ni padri come Tertulliano, considerarono le opere d'arte («artifices statuarum et imaginum») come opere del diavolo. Si trattava comunque di una minoranza; la maggior parte dei primi scrittori cristiani, formatasi in scuole greche, considerò favorevolmente la bellezza sia naturale che artistica individuando in essa la presenza di Dio.

Le posizioni cristiane in campo estetico si definirono prima in Oriente che in Occidente. I commenti biblici dei padri e in particolare i commenti al *Genesi* offrirono l'occasione di sviluppare queste concezioni. I padri greci — quelli cioè che vissero in Oriente e scrissero in greco — che si espressero sull'argomento furono: nel III secolo Clemente Alessandrino, esponente della scuola di Alessandria e profondo conoscitore della filosofia greca; e nel IV secolo — più ricco di teorici dell'estetica —, Atanasio (299-373), patriarca di Alessandria, Gregorio di Nazianzo (330-90), vescovo di Nazianzo e di Costantinopoli e, soprattutto, Basilio di Cesarea, le cui idee sono l'espressione più compiuta dell'estetica dei padri¹.

2. *San Basilio*. Basilio (329-79), detto il Grande, era per vocazione un predicatore non uno studioso, ma possedeva un considerevole bagaglio di conoscenze profane acquisite nelle scuole di Cesarea, Bisanzio e Atene. Gregorio di Nazianzo, con cui egli studiò, parla in termini entusiastici delle sue ampie conoscenze filosofiche, grammaticali, astronomiche, geometriche e mediche. Lo stesso Basilio menziona le sue conversazioni con poeti, storici, oratori e filosofi. Negli ambienti intellettuali di Atene, gli insegnanti tenuti nella più alta considerazione erano quelli di retorica: a questi Basilio doveva la sua conoscenza della letteratura greca e la sua dimestichezza

¹ Le opere più esaurienti sull'estetica patristica sono: E. DE BRUYNE, *Esthétique païenne, esthétique chrétienne. A propos de quelques textes patristiques*, in «Revue internationale de philosophie», 31, 1955, pp. 130-44; ID., *Geschiedenis van de Aesthetica de Middeleeuwen*. Antwerpen 1951-55, vol. III; Q. CATAUDELLA, *Estetica cristiana*, nel volume collettivo *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, vol. I, Milano 1959, per una scelta di testi cfr. R. MONTANO, *L'estetica nel pensiero cristiano*, in *Grande antologia filosofica*, vol. V, Milano 1954, pp. 151 sgg.

con Pitagora, i sofisti, Socrate e Platone. Egli combinò quanto aveva imparato da loro con le idee tratte dal Vangelo e dall'Antico Testamento. Nelle sue opere, quindi, sono reperibili due elementi, uno greco e uno cristiano; tre anzi, dal momento che quello greco è duplice e comprende l'estetica greca antica degli eclettici da un lato, e quella, più recente, neoplatonica dall'altro. Dal *Genesi*, Basilio desunse le sue idee principali, dai filosofi greci invece le sue argomentazioni. Come gli altri padri della chiesa egli non scrisse nessun trattato specifico di estetica: i suoi scritti, tuttavia, in particolare l'*Omelia sull'Exaemeron*, contengono tante enunciazioni sul bello e sull'arte che su di esse si può costruire una teoria estetica abbastanza completa¹.

3. *Luce e visione*. La concezione del bello di Basilio, è greca e presenta, come si è detto, due facce, giacché deriva da due correnti dell'estetica greca, dalla più antica e da quella neoplatonica. Egli dà maggior risalto ora all'una, ora all'altra corrente. Sulla scia dei più antichi pensatori greci, considera il bello come una relazione di parti, che si manifesta perciò nelle cose composte; ma sulla scia di Plotino lo considera anche semplice.

Egli enuncia la prima concezione — sostenuta dagli stoici, dagli eclettici e da Cicerone — affermando che la bellezza si fonda sull'accostamento, la disposizione e la selezione delle parti. Il suo punto di partenza è la definizione stoica: la bellezza fisica deriva da una proporzione tra le parti e da colori piacevoli. Nessun elemento singolo di una statua è bello se considerato in se stesso: separato dal resto esso perde il suo valore estetico; la statua è bella solo come un tutto unitario. Una mano staccata, un occhio rimosso dal viso, un membro avulso dalla statua non possono suscitare sentimenti estetici. Ma, una volta ritornati nella posizione originaria, manifesteranno immediatamente la loro bellezza, giacché questa deriva dalla loro relazione con il tutto. Ciò vale non solo per la

¹ Y. COURTONNE, *St-Basile et l'hellénisme*, Paris 1934 (cap. IX: *Beauté de la création*).

bellezza delle statue ma anche per quella dei corpi viventi, umani e animali.

Altre volte, tuttavia, Basilio preferisce dire, seguendo Plotino, che il bello si manifesta nelle cose semplici e non si fonda perciò sulla relazione e sulle proporzioni: l'oro è bello non per la sua proporzione ma per il suo colore; il sole e le stelle della notte traggono la loro bellezza dal loro splendore. Luce e splendore, perciò sono fattori del bello non meno determinanti dell'armonia degli elementi compositivi.

Basilio è consapevole delle differenze intercorrenti tra la concezione di Plotino e quella di Cicerone, ma, giacché tende a considerarle entrambe corrette, tenta di conciliarle. Realizza questa operazione riducendo le idee di Plotino a quelle di Cicerone. La luce è certamente bella, sebbene sia una sostanza omogenea, tra le cui parti non sussiste giusta proporzione. Ciò tuttavia non invalida la concezione ciceroniana del bello; anche la luce, infatti ha la sua giusta proporzione e la sua giusta relazione: quest'ultima, però, non consiste nell'accordo armonico delle parti ma nel rapporto con gli organi della vista. La bellezza della luce si fonda su questa relazione.

Basilio mirava a realizzare un compromesso tra le due concezioni, ma il risultato della sua operazione fu una nuova concezione: nello sforzo di decidere tra due visioni del bello, egli ne scoprì una terza. Storicamente essa ebbe un'importanza considerevole, poiché introduceva un fattore soggettivo nel concetto del bello. Se è vero, infatti, che la bellezza si riscontra nel mondo esterno, nella luce, nel colore e nella forma, è anche vero che per cogliere la bellezza della luce, del colore e della forma, è necessaria la vista. In termini più generali: luce, colore e forma devono essere percepiti da un soggetto. Un pensatore religioso poteva rendersi conto di ciò meglio dei teorici classici dell'estetica, dal momento che l'atteggiamento religioso sposta l'attenzione dal mondo esterno a quello interiore, dall'oggetto al soggetto.

4. Bellezza e appropriatezza allo scopo. Su quali basi è fondata la bellezza delle cose? Soprattutto sul fatto

che esse sono gradevoli all'occhio e all'orecchio. I primi cristiani, tuttavia, quando parlano di bellezza hanno in mente anche un'altra cosa. Dio lodò la bellezza del mondo — come riferisce il *Genesi* — non perché il mondo fosse gradevole ai Suoi sensi, ma perché esso aveva realizzato il fine per cui era stato creato. Il mondo, cioè, è bello, perché adempie al suo scopo. Ogni singola cosa è bella nella misura in cui realizza il suo fine; è bella in rapporto alla funzione che assolve, e alla perfezione con cui esegue il compito che le è stato prefissato.

Si può quindi intendere la bellezza in due modi: come immediatamente sensibile e come fondata sulla conformità a un fine. Basilio illustra questa duplicità di significati con l'esempio del mare. Esso ha la sua bellezza immediata, quella che piace all'occhio, ma ha anche un'altra bellezza, che consiste nel suo essere fonte di umanità, un'inesauribile riserva d'acqua, utile economicamente e socialmente, un legame tra continenti che rende possibile il commercio e genera perciò ricchezza. L'intenzione da cui nascono queste considerazioni è teologica ma il loro contenuto è di qualche importanza per l'estetica. Gli antichi avevano ricondotto la bellezza delle cose al fatto che esse erano *apta*, cioè costruite in modo adeguato e adatte al loro fine. Basilio individua questo genere di bellezza non solo nelle cose singole ma anche nell'universo nella sua totalità. E l'appropriatezza allo scopo, che per gli antichi era tutt'al più una delle forme del bello, diventa per lui un tratto universale di esso. Altri elementi, quali l'ordine, la proporzione o l'armonica disposizione delle parti, e la loro capacità di agire sulla mente e sui sensi e di suscitare piacere, passarono in secondo piano rispetto a questo tratto fondamentale, l'appropriatezza allo scopo.

Gli uomini giudicano la bellezza in base al piacere sensibile che essa procura, ma ciò, — ritiene Basilio — dipende solo dalla loro limitatezza. Senza di essa, si giudicherebbe la bellezza delle cose in base alla loro appropriatezza allo scopo: Dio la giudica certamente in questo modo. Quindi per Basilio e per tutti i primi scrittori cristiani esistono due generi di bellezza, una umana e una divina, e

ciòè una bellezza superficiale e una reale, una soggettiva e una oggettiva.

5. La «*pankalia*». Il mondo ha una struttura finalistica. Come dice Basilio, niente è superfluo nella creazione, né questa manca di qualcosa che le sia necessario. Niente fu fatto senza ragione, niente a caso: ogni cosa riflette una saggezza ineffabile. E, in quanto è appropriato al suo scopo, il mondo è bello.

Nel sostenere la convenienza allo scopo e la bellezza del mondo, Basilio riprende il tema della *pankalia*, tratto dal *Genesi*, e che si ritrova anche negli altri padri della chiesa. Gli autori classici, soprattutto gli stoici, avevano già parlato di *pankalia*, ma soltanto ora questa nozione acquista una posizione di primo piano nell'estetica. Solo ora infatti, essa viene intesa teleologicamente: il mondo è bello non nel senso che piace a tutti e in ogni tempo, ma nel senso che è costruito in modo appropriato al suo fine.

E poiché il mondo deriva la sua bellezza da questa appropriatezza esso è simile sotto questo aspetto a un'opera d'arte. Dice Basilio: «Noi camminiamo sulla terra come i visitatori di un laboratorio in cui lo scultore divino espone le sue opere meravigliose. Il Signore, il creatore di queste meraviglie è l'artefice e ci chiama a contemplarle»¹. La concezione di Dio come artista e del mondo come oggetto creato per la contemplazione non era di poca importanza per l'estetica.

L'idea che il mondo è, per così dire, opera di un artista e che ogni bellezza è simile a quella artistica era stata enunciata da alcuni scrittori classici, come Cicerone e Plutarco: ora, però, essa diventa predominante e universalmente accettata. È reperibile, infatti, oltre che nel *Libro della Sapienza*, in Basilio e in altri padri greci, come Atanasio e Clemente, e nei padri latini, come Giustino e Lattanzio. Questa concezione è un motivo tipico dell'estetica patristica, come la *pankalia* di cui è un com-

¹ BASILIO, *Homilia in Hexameron* IV 33c (*Patrologia Graeca*, vol. XXIX, c. 80).

plemento: il mondo, infatti, non soltanto è bello, ma è bello nello stesso modo in cui lo è un'opera d'arte.

Gli antichi coglievano la differenza tra natura e arte più chiaramente della loro somiglianza e, anche nei casi in cui le collegavano, concepivano l'arte a somiglianza della natura, piuttosto che la natura a somiglianza dell'arte: un'opera d'arte era simile alla natura perché la imitava. Basilio e gli altri padri enunciano l'idea che la natura non solo è simile a un'opera d'arte, ma rivela la mente del suo artistico creatore. Come dice Atanasio: si vede non solo l'opera in se stessa, ma anche l'artista; sbaglia colui che, ammirando un edificio, non si ricorda dell'architetto. Non è strano che il padre greco applicasse queste idee alla natura: era ovvio per la sua mentalità religiosa considerare la natura non come la realtà ultima ma come una creazione divina.

I padri della chiesa giudicano bello il mondo, ma non lo ritengono bello in se stesso, bensì in quanto opera di Dio. È per questo motivo che esso possiede appropriatezza allo scopo, ordine e armonia; «Dio è la causa di tutto ciò che è bello»¹, scrive Clemente Alessandrino. E Atanasio: «La creazione, come le parole di un libro, rimanda, per l'ordine e l'armonia, al suo signore e creatore»². Il principio della *pankalia* assumeva così, accanto al significato teleologico, anche un significato teologico.

Da ciò alla nozione che Dio è bellezza, la più grande bellezza, ed anche la sola e vera bellezza, il passo era breve; questa idea, però, non è ancora presente nei padri del III e IV secolo. Per loro, la bellezza è una proprietà delle cose visibili e non di un Dio invisibile. D'altro lato, essi considerano Dio come la causa del bello; le cose belle ci offrono un'adeguata nozione di Dio e il pensiero di quanti le contemplano passa da esse alla loro causa.

Il valore delle cose belle varia. La bellezza del corpo, della natura e di ogni cosa visibile, è passeggera e non senza pericoli. La bellezza più sicura deriva dalla salute

¹ CLEMENTE ALESSANDRINO, *Stromata* 5 (*Patrologia Graeca*, vol. VIII, c. 81).

² ATANASIO, *Oratio contra gentes* 3 (*Patrologia Graeca*, vol. XXV, c. 69).

ed è una manifestazione esteriore di salute (da ciò Clemente Alessandrino deduce che una vita sana è il modo migliore per diventare belli). La bellezza interiore è però maggiore e migliore di ogni bellezza esteriore: l'anima è più bella del corpo. Il concetto tradizionale di bellezza, derivato dai Greci, e, in particolare da Platone, includeva la bellezza dell'anima; nel pensiero cristiano la bellezza si trasferisce nel mondo spirituale: si ha, così, una sua spiritualizzazione. Servendosi dell'esempio della perfetta opera d'arte – usato costantemente dai teorici greci dell'estetica – cioè della statua di Fidia raffigurante Giove Olimpico, Origene afferma che anche questa statua estremamente bella non può eguagliare in bellezza un'anima virtuosa: se in purezza di spirito entreremo in noi stessi, scopriremo nella bellezza della nostra anima il riflesso della bellezza di Colui che è la nostra causa.

PLATONE
DELL'ANIMA

Su questo sfondo si sviluppò una particolare concezione della ritrattistica. Negli *Atti di san Giovanni* si dice: «Il mio ritratto mi assomiglia, ma al tempo stesso non mi assomiglia, perché esso è solo la mia immagine corporea. Se un pittore, dipingendo il mio viso, desidera fare il mio vero ritratto non vi riuscirà perfettamente, poiché per questo è necessario qualcosa di più dei colori»¹. È noto che Paolino di Nola (353-431) non volle che si facesse il suo ritratto, poiché credeva che solo «l'immagine divina dell'uomo» (*imago celestis hominis*) avesse importanza; l'arte può offrire solo un'immagine terrena.

La svalutazione della bellezza fisica, da parte dei primi cristiani, urtava, tuttavia, contro una difficoltà: l'incarnazione di Cristo. Era bello Cristo? Il Vangelo non fa riferimento al suo aspetto esteriore e in materia le opinioni dei padri della chiesa divergono. Alcuni – citando il Salmo XLV – sostengono che era bello – altri, invece

¹ A. K. COOMARASWAMY, *Medieval Aesthetics*, I: *Dionysius the Pseudo-Areopagite and Ulrich Engelberti of Strassburg*, in «Art Bulletin», XVII, 1935.

² Similmente, circa mille anni più tardi, Meister Eckhart scrive: «Chiunque vede il mio ritratto non vede me. [...] La mia apparenza non è la mia natura» (cit. *ibid.*).

³ Cfr. *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament* cit., la voce di P. Bertram, vol. III, pp. 513 sgg.

– citando il profeta Isaia (LII 14) – affermano il contrario. Clemente Alessandrino dice che «il Salvatore è superiore a ogni natura umana, ed è bello»¹, altri, invece, sostengono che Egli fosse smilzo di conformazione e brutto. La prima concezione si fondava sull'impossibilità che Cristo mancasse di qualche qualità, compresa la bellezza; la seconda sul fatto che la bellezza, in realtà, non è una qualità paragonabile alle qualità morali. La disputa era teologica ma offriva qualche spunto alla riflessione estetica: la prima concezione, infatti, si fondava sulla visione ottimistica che considera il mondo materiale bello in quanto creazione divina, mentre la seconda si fondava sul contrasto tra la miseria e la bruttezza del mondo materiale con la perfezione e la bellezza del mondo divino. Entrambe queste concezioni, per quanto opposte tra loro, appaiono ugualmente convincenti ai primi cristiani, che scelgono ora l'una ora l'altra. Nell'arte cristiana primitiva predomina la prima: Cristo è rappresentato sulle pareti delle catacombe come un giovane prestante.

6. *La concezione dell'arte.* La mentalità dei primi cristiani era tale che ciò che stava sotto i loro occhi cessò di attrarli e di interessarli, perse la sua importanza e la sua realtà, in favore di ciò che era remoto, soprannaturale, invisibile. Dati questi presupposti ci si sarebbe potuti aspettare che le belle arti scomparissero: in realtà, esse non sparirono ma mutarono solo carattere: questo mutamento avvenne parallelamente a un cambiamento nella concezione del bello.

a) Il criterio del valore dell'arte non consistette più nella conformità alla natura, divenne interiore e consistette nella conformità all'idea di una bellezza perfetta, soprasensibile, spirituale. Poiché il mondo era governato innanzitutto e soprattutto dalla legge di Dio (*lex Dei*), ciò doveva riflettersi nell'arte: era più importante, per l'arte, dare espressione alla saggezza e grandezza del mondo che conformarsi all'apparenza accidentale di esso.

b) La funzione dell'arte non poteva più consistere nel-

¹ CLEMENTE ALESSANDRINO, *Stromata* II 5 21.1.

la perfezione formale. Essa doveva rappresentare i santi come modelli che gli uomini dovevano imitare, e gli eventi importanti come testimonianza della grazia e della meraviglia di Dio. In rapporto a queste finalità, l'arte acquistò caratteristiche che non aveva avuto nell'antichità. La necessità di rappresentare esempi di bontà e di essere testimonianza di verità rese illustrativa e didascalica: il suo scopo non si restringeva, del resto, alla rappresentazione della verità ma si allargava all'insegnamento e alla diffusione di essa; le sue funzioni quindi erano non solo conoscitive ma anche educative.

7. *La valutazione dell'arte.* Data questa concezione dell'arte, doveva cambiare anche la valutazione di essa. I padri della chiesa individuarono negli artisti la tendenza a produrre in misura sempre maggiore opere belle e a perseguire l'apparenza (*species*), la forma (*figura*) e l'ornamento (*ornatus*). Le statue erano così belle che la gente cominciava addirittura ad adorarle. Ed essi ritenevano che ciò fosse male. Anche un uomo dotto come san Gerolamo, tanto immerso nell'antica cultura, si oppose all'arte¹: non volle includere pittura e scultura tra le arti liberali e condannò le costruzioni ricche di ornamenti, preferendo la bellezza della natura alla bellezza dell'arte. È comprensibile che i cristiani ritenessero che certe opere d'arte fossero da condannare: ai loro occhi esse erano l'incarnazione del paganesimo. Loro stessi non provavano desiderio alcuno di dedicarsi a queste arti o vi si dedicavano il meno possibile. Soprattutto la scultura degli antichi Greci e Romani, con le sue statue di dèi modellate a somiglianza dell'uomo, suscitò la loro opposizione. Questa si manifestò per bocca dei padri e più particolarmente di Atenagora, che condannò quanti ammiravano le statue degli dèi perché — egli sosteneva — ammiravano l'arte e non gli dèi. Quest'atteggiamento nei confronti della scultura e dell'arte pagana in genere, non era però universalmente condiviso. Il Codice di Teodosio

¹ R. EISWIRTH, *Hieronymus Stellung zur Literatur und Kunst*, in «Klassisch-philologische Studien», 16, 1955.

faceva una distinzione essenziale tra i valori religiosi e quelli artistici di questa forma d'arte. La statue dei pagani, si diceva in esso, devono essere apprezzate sulla base del loro valore artistico e non di quello religioso. Questa distinzione e questa tesi sarebbero riemerse durante tutto il corso del medioevo.

La musica desta nei padri della chiesa gli stessi sospetti della scultura¹: le prime obiezioni, profondamente radicate ebbero per oggetto il canto. Dio doveva essere adorato in silenzio e in raccoglimento e non con il canto. Le riserve, quasi universalmente diffuse, sull'uso degli strumenti musicali derivavano, probabilmente, dalla connessione di questi ultimi con le cerimonie pagane e con il teatro. Così, per esempio, Clemente Alessandrino ammette solo la lira e il liuto, perché erano stati usati dal re David²; san Gerolamo condanna tutti gli strumenti³, come Eusebio, vescovo di Cesarea (260-340), che condanna persino il liuto. Il corpo, scrive quest'ultimo, deve essere lo strumento musicale dell'uomo ed è l'anima che deve cantare. Invece Giovanni Crisostomo, vescovo di Costantinopoli (345-407), condanna solo i «canti e le danze di Satana», ma mostra d'altronde, di comprendere e di apprezzare la musica. Basilio, in particolare, vincendo le paure e le riserve del clero, stima la musica, individuando in essa un buon veicolo di propagazione della fede. Anche a questo proposito, come nel caso di altri problemi artistici, trovano espressione tra i primi cristiani due opposti punti di vista: mondanità e ascetismo.

Le conseguenze di queste dottrine cristiane furono meno dannose, tuttavia, nel caso della pittura, dell'architettura e dell'arte decorativa, anche se produssero dei cambiamenti nel carattere di queste forme d'arte. Per rendersi accetta ai cristiani la pittura doveva rappresentare Cristo e i santi, e l'architettura e le arti decorative dovevano simboleggiare le cose divine: dovevano, cioè, esistere per il culto, non per se stesse.

¹ T. GEROLD, *Les Pères de l'Eglise et la musique*, Paris 1931.

² *Patrologia Graeca*, vol. VIII, p. 443; cfr. G. REESE, *Music in the Middle Ages*, New York 1940.

³ *Patrologia Graeca*, vol. XXII, p. 871.

Per quanto riguarda il simbolismo delle opere d'arte, questo, in accordo con la tradizione antica, concerneva soprattutto i numeri: le cinque porte della chiesa simboleggiavano le cinque vergini sagge, e le dodici colonne i dodici apostoli. I pulpiti erano sostenuti da undici colonne che simboleggiavano gli undici apostoli presenti alla discesa dello Spirito Santo e le dieci colonne del ciborio erano simbolo degli apostoli che non avevano assistito alla crocifissione.

Il problema più difficile da risolvere era quello relativo alle opere che non si limitavano a simboleggiare Dio ma lo rappresentavano. Il contenuto stesso conferiva loro un carattere divino, oppure esse dovevano essere trattate alla stregua delle altre opere prodotte dalla mano dell'uomo? La disputa sulla reverenza dovuta alle immagini divine, che più tardi si sarebbe accesa a Bisanzio, venne già affrontata dai primi padri della chiesa. Nel suo scritto giovanile *Contra gentes*, Atanasio condanna la reverenza tributata dagli uomini a pietre e pezzi di legno. Più tardi, tuttavia, nel *Sermo de sacris imaginibus* egli si esprime in altri termini. Adducendo l'esempio del ritratto di un re, afferma che, poiché questo contiene l'immagine del re, chiunque lo guardi vede in esso il re in carne e ossa. In questo modo Atanasio passa da quella che sarebbe stata la concezione iconoclastica a quella iconofila. Anche Basilio sostiene che la reverenza dimostrata nei confronti di una effigie si trasferisce al suo prototipo. In realtà, parlando in senso stretto, questo non era un problema estetico, giacché non si discuteva della bellezza delle immagini ma della loro santità; era però un problema fondamentale nella teoria dell'arte del tempo.

Uno dei padri latini, Tertulliano, si oppose non solo al culto delle immagini e alla rappresentazione della divinità, ma addirittura alla rappresentazione di qualsiasi cosa. Egli si atteneva in ciò all'Antico Testamento, ma la chiesa non accettò le sue idee. Secondo la concezione di Tertulliano ogni ritratto e ogni arte rappresentativa sono fittizi e falsi e perciò non si deve concedere loro alcuno spazio.

Nell'età della patristica viene applicato anche alla poe-

sia lo stesso criterio di verità e falsità. Accanto a quanti accusano la poesia di essere una finzione c'è chi difende la verità in essa contenuta. Lattanzio, un padre latino, scrive: «Niente è inventato interamente dai poeti, piuttosto è trasformato»¹. Nella teoria cristiana della poesia, come in quella greca, la questione relativa alla verità rimane in primo piano.

8. *Conclusioni*. Se si prendono in esame le concezioni dei padri della chiesa greci e in particolare di Basilio, si giunge a una conclusione piuttosto inaspettata. Pur sollevando solo incidentalmente dei problemi estetici, essi trattano un considerevole numero di temi estetici. Oltre alla nozione di *pankalía*, enunciano anche la nozione di bellezza come appropriatezza allo scopo; considerano la natura come un'opera d'arte e mettono in primo piano la bellezza interiore e simbolica; ritengono che la funzione dell'arte debba essere illustrativa e didattica, e considerano vana e dannosa l'arte che si rivolge esclusivamente ai sensi. Queste idee non erano tanto il frutto di una ricerca estetica e di un'esperienza artistica, ma scaturivano piuttosto dall'applicazione all'estetica di un punto di vista religioso e morale. Alcune delle idee enunciate dai padri della chiesa, sebbene certamente non tutte, avevano qualche valore per l'estetica, come per esempio, quelle connesse all'aspetto soggettivo del bello.

I padri greci, in quanto uomini di cultura greca, si servono dei concetti tradizionali greci nel trattare i problemi estetici; la loro concezione del mondo tuttavia era ormai affatto incompatibile con gli assiomi dell'antica teoria dell'arte e del bello. La loro visione eteronomistica dell'arte minava la libertà di cui essa aveva goduto nell'antichità, la loro attenzione per il simbolismo ne metteva in crisi il realismo e la loro prospettiva spiritualistica il prevalente interesse per la forma.

Basandosi sui Vangeli, in cui non si riscontravano idee estetiche, e rifacendosi ai Greci, che avevano avuto un'e-

¹ LATTANZIO, *De falsa religione* XI (*Patrologia Latina*, vol. VI, cc. 171-76).

estetica diversa, i primi pensatori cristiani creano – come sottoprodotto dei loro studi teologici – un'estetica spiritualistica e teocentrica. I piú tardi teorici medievali dell'estetica ampliaranno e approfondiranno queste idee, conservando tuttavia quelle di fondo.

4.

L'ESTETICA DELLO PSEUDO-DIONIGI.

1. *Il «Corpus Dionysiacum».* Un'ulteriore tappa nella storia dell'estetica cristiana è costituita dagli scritti greci attribuiti per lungo tempo a Dionigi l'Areopagita, primo vescovo d'Atene, vissuto nel I secolo d.C. Essi non sono, però, opera sua ma di uno scrittore anonimo posteriore che, come risulta dalla loro forma e dal loro contenuto, era un platonico cristiano del V secolo¹, chiamato solitamente Pseudo-Areopagita o Pseudo-Dionigi. I suoi scritti costituiscono una singolare commistione di pensiero cristiano e di tarda filosofia greca, soprattutto di quella filosofia neoplatonica che, per il suo trascendentalismo, poté fondersi in modo relativamente facile con la religione.

Gli scritti dello Pseudo-Dionigi, il cosiddetto *Corpus Dionysiacum*, sono teologici e non contengono alcun trattato specifico d'estetica. Tuttavia l'estetica vi occupa una posizione di primo piano, giacché essi trattano della bellezza come di uno degli attributi divini. La concezione dionisiana della bellezza è esposta nella sua forma piú compiuta nel trattato *Sui nomi divini* (IV 7), ma sono reperibili accenni casuali a temi estetici anche in altri trattati, nella *Gerarchia ecclesiastica*, nella *Gerarchia celeste* e nella *Teologia mistica*.

L'estetica dello Pseudo-Dionigi presenta molti tratti in comune con quella di Basilio e degli altri padri della chie-

¹ P. GODET, in *Dictionnaire de théologie catholique*, IV, I, Paris 1924, pp. 340 sgg.

sa greci del IV secolo. Essa porta l'estetica patristica alla sua conclusione, ma, nel far ciò, ne cambia in certa misura il carattere: la rende piú speculativa e astratta, raccoglie in sistema le idee che i padri avevano esposto in maniera dispersa, e le fa derivare speculativamente dai piú generali principî a priori. Essa rappresenta un progresso nello sviluppo dell'estetica cristiana, in quanto la organizza in sistema, certo non in quanto arricchisca l'esperienza estetica: l'estetica dionisiana non è affatto basata sull'esperienza: né prima né dopo ci fu un'estetica piú trascendentistica, piú aprioristica e piú staccata dal mondo reale e dalla normale esperienza estetica.

2. *La bellezza archetipica.* I teologi – dice lo Pseudo-Dionigi – chiamano il bene piú alto e la causa di tutte le cose, anche con i nomi di «Bellezza» e di «Bello». Esso viene definito come la piú alta Bellezza; contiene e supera ogni bellezza, è un compiuto stato durevole di bellezza che, – come si afferma secondo uno stile d'origine platonica ma con un uso anche maggiore di superlativi e di iperboli¹ – non nasce e non muore, non si altera e non declina, non è bello in una cosa e brutto in un'altra; non è bello in un dato momento e brutto in un altro. Che esso sia bello non dipende da un punto di vista, da un luogo o un modo di contemplazione particolari; è costante, sempre identico a se stesso in se stesso e per se stesso. È la fonte di ogni bellezza, l'oggetto di ogni desiderio e aspirazione, è il loro fine, la loro meta e il loro modello. Esso si identifica col Bene: «È Bello-e-Bene causa di tutto ciò che di bello e di buono vi è nel mondo, di tutto ciò che è e diviene, di ogni armonia e ordine, di ogni perfezione, di ogni pensiero, di ogni conoscenza. «Tutti gli esseri derivano dal Bello-e-Bene; tutti gli esseri sussistono nel Bello-e-Bene, e ogni essere ritorna al Bello-e-Bene»².

Lo Pseudo-Dionigi continua a lungo in questo stile,

¹ PSEUDO-DIONIGI, *De divinis nominibus* IV 7 (*Patrologia Graeca*, vol. III, c. 701).

² *Ibid.*

tentando di penetrare nei fondamenti dell'esistenza e nelle ultime fonti metafisiche del bello.

③ *Cristianesimo e neoplatonismo.* L'estetica dello Pseudo-Dionigi, come il suo intero sistema, si basa su due nozioni: su un concetto religioso di Dio, derivato dalla Bibbia e su un concetto filosofico dell'assoluto, tratto dai Greci. Lo scrittore neoplatonico fonde questi due concetti in uno solo e su di esso basa la sua nozione della bellezza come attributo del Dio-assoluto.

Il *Genesi* e i padri della chiesa avevano parlato della bellezza nel senso di una proprietà delle cose create: lo Pseudo-Dionigi, invece, l'attribuisce al Creatore: se Dio è bello, la bellezza che vediamo sulla terra non è nulla a paragone della Sua bellezza. Se Egli è bello, Egli solo è realmente bello. L'attribuzione della Bellezza a Dio doveva portare lo Pseudo-Dionigi alla negazione della bellezza del mondo; la bellezza che noi vediamo nelle cose è un semplice riflesso dell'unica bellezza divina. Queste due idee – la bellezza come proprietà divina e la riduzione della bellezza terrena a semplice riflesso della prima – erano idee nuove, non riscontrabili nelle prime fasi dell'estetica cristiana.

Gli aspetti della filosofia greca, a cui lo Pseudo-Dionigi si ispira, non sono naturalmente quelli positivistici o materialistici, ma quelli rappresentati da Platone e da Plotino, e soprattutto dagli scritti più chiaramente connessi a una visione trascendente del mondo: il *Simposio* (210-11) e le *Enneadi* (I 6 e V 8). Egli non fa sue le loro affermazioni relative all'esperienza estetica, ma solo le loro idee metafisiche, l'interesse per la bellezza trascendente, il metodo speculativo, il monismo e la teoria dell'emanazione. Le dottrine della superiorità e della bellezza spirituale e ideale rispetto alla bellezza empirica, e della bellezza come oggetto e fine, derivavano da Platone; la bellezza come proprietà dell'assoluto, la connessione di bello e bene, l'emanazione della bellezza fisica dalla bellezza assoluta, derivavano invece da Plotino. Lo Pseudo-Dionigi, però, si spinge più in là di Platone e di Plotino:

quest'ultimo, pur collegando il bello al bene, li distingueva comunque l'uno dall'altro, considerando la bellezza come apparenza esteriore del bene; lo Pseudo-Dionigi, invece, non fa nessuna differenza tra questi due valori ma li identifica fondendoli in un'unità onnicomprensiva.

4. *La bellezza assoluta.* I platonici cristiani si propongono di elaborare una concezione cristiana di Dio e del bello, ma traggono l'apparato concettuale a ciò necessario dai Greci. Così, pur avendo in mente Dio, parlano di bello «supersostanziale», *hyperousion kállōs*, e ai concetti e al vocabolario di Plotino aggiungono liberamente dei superlativi: ricorrono in tal modo, nei loro testi, formule quali «bello universale» (*pankalón*) e «iperbello» (*hyperkalón*). La svolta in senso trascendente nell'uso dei concetti estetici, iniziata con Plotino, viene portata ai limiti estremi dallo Pseudo-Dionigi.

Questi introduce nell'estetica cristiana il concetto di bello più astratto possibile, ma nell'elevare una proprietà empirica allo *status* di proprietà assoluta, realizza un ulteriore cambiamento: il bello, concepito come assoluto diventa una perfezione e una potenza: tutto deriva da esso; tutto è contenuto in esso; tutto è diretto verso di esso. Tutte le relazioni – sostanziale, casuale e finale – portano ad esso, che è così il principio e il fine di tutte le cose, la misura e il modello di ogni realtà. L'elemento dell'«iperplatonismo» penetra così nell'estetica cristiana. Il bello non era mai stato esaltato tanto intensamente, ma perse la sua individualità, cessò di essere ciò che di solito si intende per bello in senso stretto e divenne un sinonimo di perfezione e di potenza. Cessò anche di essere materia di osservazione e di esperienza, per tramutarsi esclusivamente in un oggetto di speculazione e dissolversi del tutto nella sfera del mistero. Ciò avvenne nonostante la sensibilità personale dello Pseudo-Dionigi per la normale bellezza visibile, sensibilità che si può cogliere negli scritti in cui egli parla di quest'ultima per esemplificare la bellezza assoluta, e si riferisce con competenza e originalità alle belle arti.

5. *L'emanazione del bello.* Oltre al concetto dell'assoluto, lo Pseudo-Dionigi desume da Plotino il concetto di emanazione, l'idea, cioè, che il bello assoluto irradia e produce emanazioni da cui deriva la bellezza terrena. I padri della chiesa avevano inteso il rapporto tra Dio e mondo in maniera dualistica: Dio è perfetto; il mondo a suo paragone è insignificante; gli attributi di Dio sono perfetti; gli attributi del mondo, compresa la bellezza, sono imperfetti. Ma per lo Pseudo-Dionigi il mondo non possiede affatto una sua bellezza autonoma, neppure imperfetta: esso contiene, però, emanazioni della bellezza divina. Così, dal momento che la bellezza percepibile nel mondo è un'emanazione della bellezza divina, esiste un'unica bellezza, quella divina. Lo Pseudo-Dionigi adotta in tal modo una visione monistica della bellezza.

Da queste premesse deriva che, nonostante l'imperfezione di tutto ciò che è terreno, la bellezza terrena contiene tuttavia qualcosa di divino, e la bellezza divina, per quanto trascendente, si manifesta nel mondo. Lo Pseudo-Dionigi esprime questa concezione affermando che la materia ha entro di sé echi (*apèchēma*) della bellezza perfetta e intelligibile (come avrebbe detto Agostino, reca «tracce», *vestigia*, della bellezza perfetta), e che le cose visibili sono «immagini» di quelle invisibili. Per mezzo di questi echi e immagini l'uomo è in grado di arrivare alla bellezza perfetta; attraverso la bellezza visibile egli può assurgere alla bellezza invisibile.

La dottrina dell'arte dello Pseudo-Dionigi deriva dalla sua dottrina del bello e, in particolare, dalla teoria dei mezzi mediante cui l'arte realizza il bello. Per raggiungere questo fine l'artista deve rivolgere la sua attenzione alla bellezza «archetipica», concentrarsi su di essa e contemplarla: la creatività è «imitazione», ma un'imitazione della bellezza perfetta, invisibile. In secondo luogo, per rappresentare la bellezza invisibile, egli può far uso delle forme del mondo visibile, perché le cose visibili sono le immagini di quelle invisibili. La creatività umana è quindi imitazione della bellezza invisibile mediante quella vi-

sibile. In terzo luogo, l'artista deve evitare tutto ciò che nel mondo visibile potrebbe allontanarlo dalla bellezza invisibile. La creatività consiste quindi nella rimozione del superfluo.

6. *Consonantia et claritas.* La teoria dell'emanazione enunciata da Plotino e dallo Pseudo-Dionigi, si fonda sull'analogia con la luce. Si presuppone cioè che l'essere abbia la natura della luce, che irradi come la luce e che il bello assoluto, in particolare, irradi bellezza in modo analogo. Così, la luce fa la sua comparsa come concetto fondamentale dell'estetica.

Nel *Corpus Dionysiacum* si trovano frequenti rimandi alla bellezza come luce, o splendore (*lumen, claritas*) e, in un passo, questo concetto nuovo è unito al concetto tradizionale di bellezza come armonia (*consonantia*): la bellezza è definita come *consonantia et claritas (euharmonia kai aglaia)*¹, cioè come armonia e luce, o proporzione e chiarezza. Nella storia dell'estetica poche espressioni hanno suscitato consensi più duraturi di questa. Formulata piuttosto casualmente dallo Pseudo-Dionigi, essa sarebbe diventata una delle idee fondamentali dell'estetica, soprattutto nell'alto medioevo.

Per lo Pseudo-Dionigi, la bellezza — quella assoluta — non è soltanto la fonte ma anche il fine dell'essere; l'uomo non deve limitarsi a contemplarla ma deve amarla e tendere ad essa. Tre tipi di movimento portano al bello: lo scrittore neoplatonico li chiama, nel suo linguaggio figurato, ciclico, semplice e a spirale, probabilmente per denotare il fatto che essi portano al bello per le vie dell'esperienza, del raziocinio e della contemplazione. Questa esortazione a tendere al bello, inteso come il più alto fine dell'uomo, non era, tuttavia, una forma di estetismo: tendere al bello significava infatti tendere nello stesso tempo al bene e al vero.

¹ PSEUDO-DIONIGI, *De divinis nominibus* IV 7 (*Patrologia Graeca*, vol. III, c. 701).

7. *L'influenza dello Pseudo-Dionigi.* Oggi le idee dello Pseudo-Dionigi sono considerate vaghe, profonde più in apparenza che in realtà, e, in qualche caso, puramente verbalistiche: è stato anche detto che il suo tentativo di combinare platonismo e cristianesimo non ebbe successo¹. Ma anche se così fosse, quella combinazione di idee soddisfaceva a un bisogno del tempo e suscitò una vasta eco. Essa trovò immediatamente strenui sostenitori, primo tra questi Massimo il Confessore; nei secoli v e vi dominava ormai il mondo cristiano, influenzandone tutte le forme di pensiero, non solo quello estetico. Anche quando, più tardi, l'estetica cristiana si sviluppò in nuove direzioni, conservò le idee di Dionigi: al culmine della scolastica, Tommaso d'Aquino commentò con il più grande rispetto le concezioni dello scrittore neoplatonico sul bello assoluto.

Oggi si tende a lasciare ai teologi l'intero *Corpus Dionysiacum* e a non tenerne conto in estetica: ma gli storici non possono far questo. Tracce dello Pseudo-Dionigi si possono trovare ancora dopo più di mille anni; ogni qualvolta i teorici dell'estetica hanno abbandonato la ricerca empirica e hanno intrapreso a speculare sulla fonte del bello, questo scrittore anonimo del v secolo è stato citato.

8. *Il motivo teistico.* In realtà, l'estetica dello Pseudo-Dionigi si fonda su un'unica idea centrale: quella del bello assoluto. Lo scrittore neoplatonico la concepisce misticamente, operando una modificazione della variante panteistica del concetto già comparsa nella tarda antichità; le attribuisce un nuovo significato e la formula in modi differenti: il bello è dell'assoluto, è nell'assoluto e tende all'assoluto. O, per usare il linguaggio teologico dei successori dello Pseudo-Dionigi, il bello è di Dio, in Dio e tende a Dio.

¹ H. F. MÜLLER, *Dionysios, Proklos, Plotinos*, in «Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters», xx, 4-4, 1918; cfr. G. THÉRY, *Etudes dionysiennes*, Paris 1932; id., *Dionysiaca*, I, Solesmes 1937.

Questa idea fondamentale ebbe conseguenze di vastissima portata. Le più importanti sono queste:

- 1) Viene introdotto nell'estetica cristiana il concetto di bellezza assoluta a scapito della bellezza sensibile da cui l'estetica dovrebbe muovere.
- 2) Contemporaneamente fa il suo ingresso nell'estetica cristiana il concetto dell'emanazione della bellezza sensibile da quella assoluta. Da ciò deriva l'attribuzione alla bellezza sensibile di un significato simbolico, in quanto essa è una rappresentazione del bello assoluto.
- 3) Viene introdotto nell'estetica anche il concetto di luce. Si comincia a definire la bellezza come luce, splendore, o, con un'espressione che combina due significati, come armonia e chiarezza, *consonantia et claritas*.
- 4) Lo sviluppo di uno specifico concetto estetico di bellezza, iniziatosi nell'antichità, si interrompe, anzi regredisce: il concetto di bellezza comincia a perdere il suo significato estetico e a diventare un concetto metafisico generale.
- 5) L'estetica dionisiana trasferisce le questioni relative alla bellezza dalla sfera dell'esperienza a quella della speculazione e, in qualche misura, alla sfera delle verità di fede.

9. *Influenze sulla pittura.* Le idee dello Pseudo-Dionigi ebbero delle ripercussioni sull'arte come sull'estetica. La loro influenza si fece sentire soprattutto sulla poesia: la musica invece, connessa alla poesia, e anche le arti figurative, ne furono influenzate solo indirettamente. Si deve a queste idee il posto d'onore che le immagini dei santi vennero ad occupare nelle chiese; i santi, infatti, erano emanazioni di Dio. Dal vi secolo in poi, le pareti dei santuari della cristianità orientale sono ornate da pitture; dal ix secolo queste vengono usate per fini liturgici. Ciò non accade, invece, nell'Europa occidentale, almeno non nei paesi a nord delle Alpi, in cui queste dottrine mistiche non erano penetrate. La teoria dello Pseudo-Dionigi contribuì anche alla venerazione delle immagini, poiché il

mondo sensibile veniva considerato un'emanazione del divino.

10. *Influenze sull'architettura.* Le idee di Dionigi ebbero influenza altrettanto considerevole sulla concezione simbolica e mistica dell'architettura. I mistici del tempo rappresentano l'universo come un esagono coperto dalla cupola del cielo: ora, mentre l'Occidente cristiano adotta per le sue chiese la basilica, un'antica costruzione funzionale, gli architetti dell'Oriente cristiano si ispirano alla rappresentazione mistica del mondo, e costruiscono i loro edifici a pianta centrale su base esagonale sotto una cupola emisferica. Questa pianta viene seguita in un primo tempo nella costruzione di tombe e mausolei, poi di chiese, la più grande delle quali fu la chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli. In Occidente, dove le idee mistiche penetrarono considerevolmente più tardi e anche allora in una forma diluita, non troviamo quest'uso simbolico della cupola centrale. In Oriente, invece, a Bisanzio, sfera d'influenza dello Pseudo-Dionigi, le chiese vengono costruite a pianta centrale, con le pareti coperte di pitture, per quasi mille anni. Anche dopo la caduta di Bisanzio, la chiesa orientale conserva, nella sua architettura, questa forma.

L'influenza dello Pseudo-Dionigi si estende anche ai particolari architettonici. Il suo concetto di emanazione spinse gli architetti a impiegare un simbolismo differente da quello usato prima — un simbolismo multiplo — per rappresentare nella stessa chiesa sia Dio sia le sue opere. Questo simbolismo viene sviluppato, sulla scia delle idee dello Pseudo-Areopagita, da Massimo il Confessore, nell'opera *Mistagogia*. Un inno siriano del VI secolo, recentemente scoperto, dimostra che la cattedrale di Edessa fu edificata seguendo il simbolismo tratto dalle idee dello Pseudo-Areopagita.

La chiesa costituisce ora un triplice simbolo. In primo

¹ Cfr. A. DUPONT-SOMMER, *Une hymne syriaque sur la cathédrale d'Edesse* e A. GRABAR, *Le témoignage d'une hymne syriaque sur la cathédrale d'Edesse et sur la symbolique de l'édifice chrétien*, in «Cahiers archéologiques», II, 1947.

luogo, come appare chiaro dall'inno sulla cattedrale di Edessa, è simbolo di Dio nella Santa Trinità; la cattedrale ha tre facciate identiche e «l'unica luce» penetra nel coro attraverso tre finestre; in secondo luogo, è simbolo della chiesa fondata da Cristo: ne rappresenta le fondamenta: apostoli, profeti e martiri; in terzo luogo, è simbolo del cosmo: «la cosa più meravigliosa è che, nonostante la sua piccolezza, essa rassomiglia all'intero vasto mondo, non nelle sue dimensioni, ma nella sua forma». Il tetto è simbolo del cielo, perché, come il cielo, si stende e si inarca a guisa di volta: la cupola è simbolo della cupola del cielo; i quattro archi della cupola rappresentano i quattro angoli della terra.

Questo nuovo simbolismo differisce da quello dei primi secoli del cristianesimo, quando la chiesa rappresentava soltanto Dio: nel nuovo simbolismo, che porta il segno della filosofia dell'emanazione dello Pseudo-Dionigi, la chiesa rappresenta invece non solo Dio ma anche il mondo che emana da Dio. Questo è solo uno degli aspetti che l'architettura simbolica del tempo doveva allo Pseudo-Dionigi; un altro è costituito dal tentativo di dare espressione ai «profondi misteri che concernono cielo e terra». Un terzo è il ruolo speciale che l'architettura assegna alla luce. Oltre a queste, altre idee più specifiche vengono tratte dal *Corpus Areopagiticum*: ad esempio, il trono del vescovo poggiava su nove piedi, che rappresentavano i nove cori angelici enumerati dallo Pseudo-Dionigi.

L'ESTETICA BIZANTINA.

1. *La concezione bizantina del mondo.* L'estetica bizantina è una continuazione dell'estetica dei padri greci e dello Pseudo-Dionigi. Non è il prodotto di un'esperienza estetica ma di un atteggiamento generale nei confronti del mondo, un atteggiamento religioso, ispirato ai Van-

geli e alla filosofia trascendentistica dell'ellenismo¹, che può essere riassunto da tre tesi:

La prima sostiene che esistono due mondi, uno terreno e uno divino, uno materiale e uno spirituale. Il più importante dei due è quello spirituale, che possiede gli archetipi su cui si modella il mondo materiale, da cui è separato mediante una gerarchia di esseri. Esso è perfetto.

La seconda tesi afferma che il mondo materiale non è interamente malvagio, dal momento che Dio vi discese e vi abitò: nella concezione bizantina del mondo il mistero dell'Incarnazione costituisce tutta la speranza e il conforto dell'uomo. In terzo luogo l'uomo, pur vivendo sulla terra, appartiene ad un mondo più alto: «il cielo è la nostra vera patria», scrive il teologo bizantino Niceforo Blemmida. Il fine dell'uomo è di trovare la via per questa patria: «Noi non nascemmo — scrive ancora Niceforo — per mangiare e bere, ma per mostrare virtù a gloria del creatore».

Il dualismo religioso impregna anche l'estetica bizantina che, come quella dello Pseudo-Dionigi, assume a suo oggetto la bellezza trascendente. Il suo contributo più originale tuttavia non è la concezione della bellezza ma piuttosto la sua particolare concezione dell'arte. Questa però comincia dapprima a guidare gli artisti nella loro concreta produzione e solo in un secondo tempo viene formulata dai teorici. La rappresentazione artistica di Dio è permessa, in conformità con il mistero dell'Incarnazione, e la funzione dell'arte consiste nell'elevare le menti degli uomini dal materiale al divino.

2. *L'atteggiamento nei confronti dell'arte.* Oltre alla visione religiosa e trascendentistica del mondo, l'arte e

¹ N. VON ARSENIJEV, *Ostkirche und Mystik*, München 1925; W. GASS, *Genadius und Plettho, Platonismus und Aristotelismus in der griechischen Kirche*, Wrocław 1944; V. N. LAZAREV, *Istorija vizantijskoj Živopisi*, voll. I e II, Moskwa 1947 [trad. it. di G. Fossati, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967]. — Opere più recenti: O. DEMUS, *Byzantine Mosaic, Decoration*, Boston 1955; P. A. MICHELIS, *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*, London 1955. La prima delle due opere vede nell'estetica bizantina una fusione di Oriente e Occidente, la seconda vi ravvisa l'esclusiva eredità della Grecia.

l'estetica bizantine rispecchiano anche le condizioni etniche, geografiche e politiche del loro tempo.

a) I Bizantini si consideravano Greci e di fatto lo erano per la maggior parte. Leggevano gli antichi autori greci, e avevano davanti l'esempio dei Greci antichi. Volevano anche conservare il più possibile la tradizione, le forme e la concezione dell'arte degli antichi Greci e, di fatto, riuscirono nel loro intento.

b) Tuttavia, poiché vivevano ai confini orientali dell'Europa, e il loro territorio si estendeva all'interno dell'Asia, caddero sotto l'influenza asiatica. Dall'Oriente, non dalla Grecia, essi appresero a godere delle forme astratte, dello splendore, delle pietre preziose, delle dorature e dei colori brillanti. Il ruolo dei Bizantini è stato fatto consistere nella conservazione dell'eredità antica: ma essi, pur conservando il patrimonio culturale greco, lo trasformarono.

c) Per secoli Bisanzio fu una potenza mondiale, e tutto ciò che la concerneva era improntato a magnificenza. La sua arte superò quella degli antichi nell'abilità della raffigurazione di proporzioni sovrumane, nel nobilitare le forme, e nell'esprimere un senso di sublimità. Ciò si riflette nell'estetica bizantina.

d) I Bizantini sentivano che, nella distruzione e nell'imbarbarimento dell'Europa, essi soli conservavano ancora potenza, grandezza e cultura. Il desiderio di mantenere questi valori contribuì alla loro perseveranza e al loro conservatorismo. Come dice il Burckhardt: l'arte bizantina ebbe un'ostinazione non comune nel perpetuare ciò che era moribondo, ma, allo stesso tempo, possedette una delle più grandi qualità: la «perseveranza».

e) Gli imperatori bizantini disponevano di un potere illimitato, sia secolare sia ecclesiastico. La loro volontà era la legge suprema. Nella loro capitale si concentravano potere e cultura: la potenza bizantina era tanto centralizzata quanto autocratica e unificata. La vita del paese, quella intellettuale non meno di quella artistica, era controllata dall'imperatore e dai suoi ufficiali che non tolleravano nessuna forma di opposizione o di innovazione. Così, la cultura e la filosofia bizantine furono più unifor-

mi, anche se piú ricche, e internamente meno differenziate di quelle occidentali. Le forme, una volta create, duravano per secoli; i tentativi di trasformare concezioni dell'arte ormai stabilite, anche se imposti da governanti auto-crati, urtarono contro un'inflessibile opposizione.

3. *Il materialismo mistico.* La funzione dell'arte bizantina era concepita su scala grandiosa, nello stile della corte imperiale. Nelle chiese bizantine, tutte le arti erano create per cooperare: l'architettura monumentale, i mosaici e le pitture sulle pareti e sulle volte, i quadri, gli ornamenti e gli arredi liturgici, i riti e i canti, le parole e le melodie avevano tutti come identica finalità il diletto estetico, e perciò l'elevazione dell'anima a Dio. Il rituale bizantino era caratterizzato da ciò che è stato chiamato «materialismo mistico»: lo splendore materiale serviva a esprimere le idee mistiche e a condurre – attraverso esperienze estetiche – a Dio. Esso si ispirava al piú astratto e mistico dei filosofi, lo Pseudo-Dionigi, ma teneva anche conto del bisogno greco di bellezza e di cerimoniale. I servizi religiosi erano per i Bizantini quello che le rappresentazioni teatrali erano state per gli Ateniesi. «Il popolo greco credette sempre soltanto alle cose che vedeva e toccava: cosí era avvenuto al tempo di Fidia e cosí fu durante l'impero bizantino. L'oggetto della fede subí però un cambiamento radicale: nella Grecia antica si adorava una divinità panteistica; nella Bisanzio medievale un Dio trascendente che era l'incarnazione dell'idea della piú pura spiritualità»¹.

Nonostante tutta la sua magnificenza sensuale e il suo splendore materiale, l'arte bizantina era mistica e simbolica. Essa procedeva da un'estetica spiritualistica e trascendentistica: la grandezza di Dio si rifletteva nella grandiosità delle sue chiese; l'abbagliante ricchezza del suo rituale, l'oro, l'argento, le pietre preziose e i marmi multicolori rappresentavano lo splendore del cielo. I piaceri della vista e dell'udito, esperiti durante le cerimonie religiose, erano promessa di beatitudini celesti: «Se questi

¹ LAZAREV, *Istorija vizantijskoj Živopisi* cit., p. 27 [trad. it. cit., p. 22].

splendori terreni, passeggeri, sono tanto magnifici, che cosa deve essere la magnificenza degli splendori celesti, che attendono il giusto?», si chiede Porfirio, vescovo di Gaza. Procopio, descrivendo la chiesa di Santa Sofia, afferma: «Chiunque entra in questa chiesa per pregare sente che essa non fu costruita dalla potenza o dall'arte umana, ma per comando di Dio». Il patriarca Fozio andava anche oltre: «Il fedele entra in chiesa come se entrasse nel cielo stesso»¹.

4. *Immagine e prototipo.* L'estetica bizantina, religiosa e spiritualistica, trova la sua espressione piú pura nella pittura. Quest'ultima non viene usata solo per servire Dio, ma anche per rappresentarlo insieme ai suoi santi. Essa assume cosí un'unica forma, l'«icona» (*eikōn*) o «immagine», «ritratto» di Cristo e dei santi. Il resto del mondo visibile viene trascurato a vantaggio della forma umana. Questa preferenza trovava la sua giustificazione teologica nel fatto che Dio stesso aveva assunto forma umana nell'«incarnazione».

Ma, se l'oggetto specifico della pittura bizantina è la rappresentazione della forma umana, il desiderio dell'artista non è di rappresentare il corpo ma l'anima: il corpo, infatti, è solo un simbolo dell'anima. «Il buon artista rappresenta l'anima, non il corpo», scrive un teologo del tempo. Questo fine viene raggiunto attraverso la smaterializzazione del corpo umano, ridotto alla forma piú astratta, meno organica possibile. L'astrattismo è la prima cosa da notare a proposito delle icone bizantine.

In secondo luogo, l'artista non rappresenta un aspetto particolare della forma umana, ma la sua essenza. Questa si identifica con l'idea, o il prototipo eterno. Qui appare chiara quella concezione dualistica a cui abbiamo già accennato, la separazione di temporale ed eterno, per cui ogni cosa temporale ha il suo modello in un mondo eterno. Nelle intenzioni dei Bizantini, le icone dovevano rappresentare i prototipi delle forme temporali: attirando l'attenzione dello spettatore su questi prototipi, si diri-

¹ Citato da O. WULFF, in «Byzantinische Zeitschrift», xxx, 1930.

geva il suo spirito verso l'eterno e si elevava la sua mente alla contemplazione di Dio. La stessa pittura era solo un mezzo, non un fine: il suo oggetto reale era invisibile: attraverso le immagini visibili, la mente, elevata dallo spirito, tendeva verso l'invisibile grandezza della divinità.

Le icone non erano soltanto da ammirare, si doveva pregare davanti ad esse in una lunga e concentrata contemplazione mistica. Il pittore, perciò, rappresenta i santi nell'immobilità e una concentrazione altrettanto immobile viene richiesta allo spettatore, che deve tenere gli occhi fissi in quelli del santo. Il viso e, in particolare, gli occhi divengono il punto focale del dipinto, come il torso lo era stato nella scultura antica. La figura del santo è allungata e quindi smaterializzata e staccata dalla terra. Essa spicca contro uno sfondo d'oro che la discosta dallo spazio materiale, e la innalza al di sopra della realtà. Questo isolamento dal mondo è accresciuto ulteriormente dalla colorazione innaturale del quadro: i colori locali sono sempre gli stessi, quasi a dimostrare l'immutabilità e l'atemporalità del prototipo. Anche i frammenti di natura, montagne o piante, presenti talvolta nelle icone, si riducono a forme geometriche o cristalline, e per di più smaterializzate; essi danno in tal modo l'impressione di appartenere a un altro mondo. L'arte di Bisanzio era così profondamente imbevuta di religione, che Giovanni Damasceno poté scrivere: «Se viene da voi un pagano e vi dice: "mostratemi la vostra fede" [...] portatelo in una chiesa e mettetelo davanti alle sante immagini». In effetti le icone, rappresentanti gli eterni prototipi, erano non solo contemplate ma anche venerate.

L'arte plastica tridimensionale, pur non essendo ufficialmente vietata, non trova spazio nell'arte bizantina. Era troppo materiale e realistica per figurare in un'arte concepita per rappresentare solo eterni prototipi.

Un'estetica che propugnava la rappresentazione di prototipi invece dell'effimera apparenza delle cose, lasciava poco spazio alla fantasia dell'artista o alle idee originali; ciò condusse a una iconografia fissa e a canoni immutabili, limitando in tal modo l'inventiva dell'artista, il cui

ruolo declina considerevolmente rispetto a quel che era stato nell'età ellenistica, diventando impersonale e anonimo. Tuttavia, la concentrazione degli sforzi di tutte le arti per diverse generazioni intorno a un unico obiettivo, produsse risultati artistici che ancora oggi ci sorprendono per la loro perfezione¹.

5. *La disputa sulla venerazione delle icone.* Dopo pochi secoli di vita l'arte bizantina viene condannata nella stessa Bisanzio facendo appello agli stessi principi generali che l'avevano prodotta. L'estetica apodittica bizantina diede luogo alla disputa più ostinata dell'intera storia dell'estetica, la lotta iconoclastica. I teologi bizantini avevano ristretto il campo d'azione della pittura ai soli temi religiosi, così che Cristo e i santi erano diventati l'unico oggetto di raffigurazione nei dipinti. Essi erano venerati e ammirati al tempo stesso. Ma si fece strada l'idea che anche venerare e persino dipingere quadri rappresentanti Dio fosse da idolatri e da eretici e che quindi essi dovessero essere distrutti. Le autorità ne ordinarono la distruzione e gli ordini furono eseguiti.

La controversia si sviluppa nel modo seguente²: nel 725 l'imperatore Leone III Isaurico emana il primo editto contro le immagini. Immediatamente si accende la disputa perché il papa Gregorio II non solo non riconosce l'editto, ma scomunica l'imperatore. Questi si mantiene sulle sue posizioni. La disputa sulle immagini non coinvolge soltanto i governanti ma, sia a Bisanzio sia a Roma, mette in fermento le masse popolari, legate alla venerazione delle icone. Dopo la morte di Leone III e di Gregorio II, sotto gli imperatori e i papi successivi, la disputa, lungi dall'estinguersi, divampa più intensa. Dopo il sinodo del 731, che scomunica gli iconoclasti, l'imperatore Costantino V (741-75) intensifica ulteriormente la sua attività iconoclastica, giustificando con ordini e let-

¹ A. GRABAR, *La peinture byzantine*, Genève 1933 [trad. it. Milano 1966].

² K. SCHWARZLOSE, *Der Bilderstreit, ein Kampf der griechischen Kunst um ihre Eigenart und ihre Freiheit*, Gotha 1890; G. LADNER, *Origin and Significance of the Byzantine Iconoclastic Controversy*, in «*Medieval Studies*», II, 1940, pp. 127-49.

tere la condanna delle immagini di Cristo e dei santi. È durante il suo regno che ha luogo la più massiccia distruzione di opere d'arte. Il clero secolare cedette alle pressioni, ma gli ordini religiosi mantennero le loro posizioni: essi furono perciò disciolti e i monaci a migliaia si rifugiarono in Occidente. Questo fu uno dei rari casi della storia in cui si pagò con la libertà e talvolta con la stessa vita, un certo atteggiamento nei confronti dell'arte.

Solo mezzo secolo dopo, sotto l'imperatrice Irene (780-802), il governo bizantino si schiera temporaneamente dalla parte degli iconofili e il concilio di Nicea nel 787 condanna l'iconoclastia e reintroduce la venerazione delle immagini. Ma la lotta contro queste ultime trova eco altrove. Per volontà di Carlomagno, un'assemblea di vescovi a Francoforte, nel 794, revoca parzialmente le decisioni del concilio di Nicea. Si verifica ben presto un cambiamento anche a Bisanzio. Dall'813 in poi, sotto Leone V l'Armeno (813-20), prende l'avvio una seconda ondata di iconoclastia. Sotto l'imperatore Teofilo (829-842), si lotta ancora con acceso fanatismo, per quanto soltanto nella stessa Costantinopoli. Solo dopo la morte di questo imperatore, nell'842, dopo circa un centinaio d'anni, la lotta giunge al termine con la vittoria decisiva degli iconofili.

La disputa, per quanto dottrinale, ebbe conseguenze pratiche; portò infatti alla distruzione di quasi tutta l'arte bizantina precedente a quell'epoca. Religiosa all'origine, il suo tema era però estetico: sebbene, infatti, si impiegassero argomenti teologici, essi riguardavano il bello e l'arte. Per tali motivi questa vicenda non può essere omessa in una storia dell'estetica.

Causa fondamentale della disputa fu l'opposizione tra due dottrine teologiche e due concezioni dell'arte ispirate dalla teologia. Essa tuttavia fu anche uno scontro fra le due culture che coesistevano a Bisanzio: quella «pittoresca» dei Greci e quella astratta dell'Oriente. E fu anche uno scontro fra due gruppi sociali: la dinastia regnante, la corte e l'alto clero, associato alla corte, erano contrari alle immagini, mentre il basso clero, i monaci e la massa del popolo, fedeli alla tradizione e desiderosi di

dare una rappresentazione concreta alla loro fede, erano favorevoli ad esse. La controversia ebbe anche una motivazione politica che, nella seconda fase, fu ancor più determinante di quella dottrinale. Molti degli imperatori iconoclasti, specialmente Leone V, che erano degli uomini d'armi e di politica, non dei teologi, desideravano un avvicinamento tra i Cristiani e i numerosi gruppi che a Bisanzio non approvavano le immagini, come i Maomettani, gli Ebrei e i Manichei. Ma desideravano, anche, l'indebolimento del clero, condizione imprescindibile per mantenere la loro potenza assoluta.

L'ostilità nei riguardi del culto delle immagini aveva covato a lungo nell'Asia Minore, influenzata da religioni e sette orientali, e di qui, a poco a poco, era penetrata a Bisanzio. In una religione spiritualistica come il cristianesimo, questo atteggiamento ostile era sempre stato presente, e nella cultura bizantina, che aveva dato di questa religione un'interpretazione trascendentistica, l'iconoclastia non poteva mancare, presto o tardi, di guadagnare terreno. Ciò accade non appena il trono imperiale viene occupato da imperatori provenienti dalla parte orientale dell'impero: il predominio dell'iconoclastia è così un riflesso del predominio di una cultura orientale puramente spiritualistica. La decisiva vittoria degli iconofili, la vittoria delle immagini sull'astrazione, è una vittoria della tradizione ellenica; vittoria che tuttavia fu conseguita mediante il ricorso ad una teoria mistica. Solo il misticismo poté salvare il culto delle immagini nell'impero d'Oriente.

La disputa attraversò due fasi, separate da un periodo di pace sotto l'imperatrice Irene. Durante la prima fase, la posizione degli iconofili riceve la sua formulazione teorica per opera di Giovanni Damasceno, un dottore della chiesa greca (700-49), nelle *Pro sacris imaginibus orationes tres*. Nella seconda fase, i difensori delle immagini sono Niceforo, patriarca di Costantinopoli (vissuto tra il VII e l'VIII secolo) e autore dell'*Apologeticus pro sacris imaginibus* e degli *Antirrhetici tres*, e soprattutto Teodoro Studita (759-828), un monaco di Costantinopoli del monastero di Studion, che fu esiliato per un certo tempo e scrisse parecchie opere intorno al tema delle immagini,

in particolare degli *Antirrhetici tres adversus iconomachos*.

Gli scritti degli iconoclasti non ci sono giunti. Dal momento che gli iconoclasti avevano distrutto delle opere d'arte, gli iconofili, dopo la vittoria, distrussero gli scritti degli iconoclasti. Tuttavia, si possono dedurre le loro concezioni e le loro argomentazioni dalle opere dei loro oppositori.

⑥. *Le concezioni degli iconoclasti.* I fini degli iconoclasti erano lodevoli: essi desideravano riformare il culto religioso e bollare l'idolatria e la profanazione della religione. Causa della loro sconfitta fu il loro intellettualismo e l'incapacità di accattivarsi le masse. Il loro ragionamento era semplice: la divinità non può essere rappresentata pittoricamente, «nessuna immagine può rappresentare la natura della divinità». La rappresentazione pittorica (*perigraphé*) di Dio non solo è impossibile ma è inopportuna: tentarla implica non riconoscere la distinzione tra il divino e il terreno. La venerazione delle immagini è ancora più inopportuna. Questa concezione fu portata avanti talvolta in forma moderata, talvolta in forma estremamente radicale. Nella forma moderata essa si opponeva alla venerazione delle immagini, e nella forma radicale a qualsiasi uso delle immagini, e ne esigeva addirittura la distruzione. Per dirla in altri termini: nella forma moderata, l'iconoclastia si oppose alla venerazione religiosa (*latréia*) delle immagini; nella forma radicale si oppose a ogni genere di venerazione (*proskýnēsis*)¹.

⑦. *La posizione iconofila.* La posizione iconofila era quella dell'uomo comune, ma gli argomenti addotti a suo sostegno erano complicati, speculativi e involuti. Non erano, naturalmente, gli argomenti delle masse, ma dei teologi. Alla tesi iconoclastica del dualismo fra terreno e divino (la prima delle idee fondamentali della concezio-

¹ G. OSTROGORSKY, *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites*, Breslau 1929; SCHWARZLOSE, *Der Bilderstreit* cit.

ne del mondo bizantino), gli iconofili oppongono il dogma dell'Incarnazione, che supera questo dualismo (ed era la seconda delle idee fondamentali). All'obiezione che è impossibile rappresentare la divinità, la loro prima risposta è semplicemente che le immagini rappresentano il Cristo nella sua natura umana e non in quella divina.

Era evidente, per i Greci, che la verità, anche la più trascendente, può essere colta solo attraverso i sensi. Nella sua difesa della venerazione delle immagini, Giovanni Damasceno parla dell'assurdità di una unione puramente intellettuale con Dio. Noi siamo uniti ai nostri corpi in modo tale che non possiamo raggiungere lo spirito indipendentemente da essi; percepiamo cioè ciò che è spirituale mediante le immagini che vediamo, così come mediante le parole che udiamo. E naturale che Dio debba manifestarsi nella realtà visibile e, se Dio vi si manifesta, essa non è interamente materiale. Questa dottrina dello Pseudo-Dionigi era ben nota ai teologi bizantini; doveva solo essere applicata alla pittura.

8. *Giovanni Damasceno e Teodoro Studita.* I pittori bizantini partivano dal presupposto che l'uomo devoto, nel contemplare un'immagine, contemplasse Dio, poiché l'immagine rassomigliava al suo divino prototipo. Questa somiglianza è sufficiente, secondo la concezione di Giovanni Damasceno, a giustificare la venerazione delle immagini¹. Nella seconda fase della disputa, Teodoro Studita va ancora oltre, asserendo che le immagini di Cristo non solo rassomigliano a Cristo ma sono addirittura identiche a Lui. E non si tratta di un'identità di materia (la materia di un quadro è il legno e il colore) o di essenza, ma di persona.

Egli giustifica la concezione della divinità delle immagini rifacendosi alla filosofia neoplatonica e dionisiana. Essa quindi non era un articolo della fede cristiana, ma era frutto della riflessione filosofica dello stesso Teodoro.

¹ «Le cose materiali per se stesse non meritano venerazione, ma se rappresentano chi è pieno di grazia, il sostenere che esse partecipano di quella grazia è conforme alla fede» (GIOVANNI DAMASCENO, *De imaginibus oratio* [Patrologia Graeca, vol. XCIV, c. 1264]).

Secondo questa teoria, gli ordini inferiori dell'essere emanano da quelli superiori e ne sono un riflesso; ogni creatura, e l'uomo in particolare è un'emanazione e un'immagine di Dio. Applicando questo principio alla pittura, ne consegue che le immagini di Cristo sono anche sue emanazioni. Il pittore non dipinge il concetto che egli ha di Dio ma Dio stesso, il prototipo, che passa nella materia per emanazione. Da ciò la somiglianza di immagine e prototipo.

Quest'ultimo non solo può, ma deve manifestarsi nell'immagine; in caso contrario non sarebbe un prototipo. L'immagine è inseparabile da esso, come un'ombra dalla cosa che la produce; esso porta l'immagine dentro di sé e deve manifestarla. Si stabilisce così una relazione necessaria tra il prototipo e l'immagine. Noi possiamo apprendere e produrre immagini che emanano da Dio perché siamo creati a immagine di Dio: «Non erra chi dice che nell'immagine è presente la divinità»¹. L'immagine non è, naturalmente, identica al suo prototipo: essi sono materialmente differenti, ma hanno una forma comune, e questa forma basta al prototipo per trasferire la sua forza all'immagine. Per questo esistono immagini miracolose e le immagini di Dio devono essere trattate con reverenza².

Dal momento che il mondo è creazione di Dio, esso è anche la sua immagine e rivela almeno una traccia di Lui. Così, l'artista che desidera rappresentare il prototipo divino, può servirsi di forme tratte dalle creature. L'immagine è un autentico ritratto del prototipo, «partecipa» di esso. Poiché l'artista esegue la sua opera sulla base del prototipo, egli riproduce il prototipo almeno parzialmente, non nello spirito ma nella materia. Chiunque guarda il dipinto vede il prototipo: Dio è nel dipinto.

¹ TEODORO STUDITA, *Antirrheticus* I 12 (*Patrologia Graeca*, vol. XCIX, c. 344).

² Cfr. SCHWARZLOSE, *Der Bilderstreit* cit.; LAZAREV, *Istorija vizantijskoj Živopisi* cit.; G. LADNER, *Der Bilderstreit und die Kunstlehren der byzantinischen und abendlandischen Theologie*, in «*Zeitschrift für Kirchengeschichte*», vol. L, 1931.

9. *Le conseguenze della teoria iconofila.* Così nacque la più singolare teoria dell'arte di tutta la storia dell'estetica: un dipinto veniva inteso come un frammento dell'essere divino ed era giudicato in base alla sua somiglianza con il prototipo trascendente. Mai più nella storia dell'estetica sarebbe stata proposta una teoria tanto radicale, anche se molte teorie, relative al ruolo dell'artista e all'obiettività dell'arte, si sono richiamate ad essa. Pochi oggi accetterebbero la teoria degli iconofili bizantini, ma nessuno potrebbe negare il suo rapporto con squisite opere d'arte e il fatto che, a suo modo, essa contribuì alla perpetuazione di questo genere d'arte.

Secondo l'iconofilia, l'arte non poteva essere una semplice riproduzione della natura, dal momento che era raffigurazione del prototipo trascendente; essa però non poteva trascurare la natura, perché anche questa derivava dal prototipo. L'arte bizantina si sforzò di soddisfare entrambe le esigenze: sebbene avesse la sua fonte in una teoria estremamente idealistica, conteneva elementi realistici.

Grazie alla teoria degli iconofili, le opere d'arte acquistarono un valore mistico sconosciuto all'Occidente, e, grazie a essa, si crearono tipi iconografici, a cui i bizantini ascrissero un'origine soprannaturale e che sopravvissero nella loro arte per molti secoli.

10. *Le influenze dell'iconoclastia sull'estetica e sull'arte.* In certo modo l'attività degli iconoclasti ebbe un effetto costruttivo, sia sull'arte, sia sulla teoria dell'arte. Essa condusse alla mistica teoria dell'arte degli iconofili, ma, allo stesso tempo, sollecitò da parte degli iconoclasti uno sviluppo in senso realistico dell'arte. Fino ad allora c'era stata solo un'arte idealistica e religiosa nella religiosa società bizantina. Ma gli imperatori che contrastarono e distrussero l'arte religiosa, appoggiarono l'arte profana e la introdussero nelle chiese. Costantino V sostituì le scene della vita di Cristo, in una delle chiese di Costantinopoli, con rappresentazioni di alberi, uccelli e animali, pavoni e grifoni, tutto insomma, tranne che

ritratti di Dio. I suoi oppositori gli rimproverarono di aver fatto della chiesa «un deposito di frutta e una gabbia per uccelli»¹. Nei palazzi, per esempio in quello dell'ultimo imperatore iconoclasta, Teofilo, le pareti erano coperte da pitture di paesaggi, giochi, corse, cacce e rappresentazioni teatrali. Così, grazie agli iconoclasti, un nuovo tipo di pittura, realistica e priva di contenuto spirituale e mistico, fu introdotta a Bisanzio.

11. *Estetica e teologia.* Ci si può chiedere se la disputa iconoclastica appartenga alla storia dell'estetica e non piuttosto a quella della teologia. In realtà, essa appartiene ad entrambe: alla teologia, per quanto implichi conseguenze estetiche e a un'estetica che si fonda su presupposti teologici. Un'estetica basata su principi religiosi non è affatto eccezionale nella storia di tale disciplina. Molte teorie estetiche antiche e la maggior parte di quelle medievali furono di questo genere. La disputa bizantina riguardava non solo la natura di Dio ma anche la natura del bello. Quando, per ordine di Costantino V, i mosaici della vita di Cristo in una delle grandi chiese di Costantinopoli furono distrutti e sostituiti da rappresentazioni di animali e di piante, i contemporanei affermarono che «ogni bellezza sparì dalle chiese», come dice un testo del tempo che ci è rimasto.

Tutti i Bizantini basavano le loro teorie sugli stessi presupposti teologici, ma da questi le due fazioni desunsero due estetiche completamente opposte. Gli iconofili ortodossi, al pari degli iconoclasti, accettavano l'esistenza di due mondi, il divino e il terreno, l'intellettuale e il sensibile; ma i primi credevano che l'arte potesse e dovesse rappresentare il mondo divino, mentre i secondi ritenevano che essa non potesse né dovesse farlo; essa poteva solo rappresentare il mondo accessibile ai sensi. Muovendo dagli stessi presupposti metafisici, gli iconofili pervennero a un'estetica mistica, gli iconoclasti a un'estetica na-

¹ *Vita Stephani (Patrologia Graeca, vol. C, pp. 1112-13); A. GRABAR, L'Empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient, Paris 1936.*

turalistica. La prima riconosceva nell'arte l'esistenza di forme simboliche, spirituali, atemporali e definitive, la seconda, invece, negava tutto ciò.

L'estetica mistica degli iconofili costituiva uno sviluppo dell'estetica dei padri greci e dello Pseudo-Dionigi. Prodotto estremo ma tipico dell'Oriente cristiano, essa non trovò alcuna risposta in Occidente; proprio l'opposto avvenne nel caso dell'estetica positivista degli iconoclasti: rimase un caso isolato nell'Europa orientale, caratterizzata com'era dal suo positivismo, insensibile al trascendente, allo spirituale e al mistico in un ambiente la cui visione del mondo era religiosa, trascendente e spirituale.

12. *L'iconoclastia fuori di Bisanzio.* L'iconoclastia non fu peculiare a Bisanzio: essa comparve almeno tre volte fra popoli diversi per cultura e concezione religiosa. In primo luogo, nella religione mosaica degli Ebrei, poi nella religione maomettana degli Arabi, e infine nel cristianesimo bizantino. Per la prima volta appare presso gli Ebrei: la legge mosaica proibisce ogni rappresentazione di Dio o di qualunque essere vivente. Gli Ebrei furono per lungo tempo i soli a sostenere questa concezione, ed erano biasimati dai Greco-Romani (Tacito scrive «Iudaeorum mos absurdus sordidusque»)¹.

Il movimento iconoclastico ebraico influenzò i musulmani, che, all'origine non erano contrari alla rappresentazione di esseri viventi. Il *Corano* infatti non contiene al riguardo alcuna proibizione. Solo all'inizio dell'VIII secolo i califfi Yazid e 'Umar si oppongono al culto delle immagini: l'editto di Yazid II contro le immagini, nel 722, anticipa però di quattro anni il primo decreto bizantino di Leone III.

Il movimento iconoclastico, che dura molti secoli e si estende a molte nazioni e culture, sorge per varie ragioni. In primo luogo, per prevenire l'idolatria: questo è il motivo per cui Mosè proibì l'uso delle immagini. In secondo luogo, è diretto contro la pretesa che l'artista pos-

¹ TACITO, *Historiae* V 5.

sa creare; la creazione è infatti un attributo di Dio solo e questo è il motivo della proibizione musulmana. In terzo luogo, e questo è il motivo predominante tra i cristiani, Dio è invisibile, al di là della portata di qualsiasi atto immaginativo e non può essere ritratto. Oltre a queste, che sono le ragioni principali, c'erano molti altri motivi. Gli Ebrei erano desiderosi di evitare quella che consideravano la falsità delle arti rappresentative. Filone di Alessandria, il loro portavoce, sostiene che Mosè condannò le arti della pittura e della scultura, perché corrompono la verità, rendendola falsa. I musulmani, da parte loro, univano la condanna delle immagini alla condanna dell'eccesso e della stravaganza nell'arte, nelle dotature dei soffitti e nelle stoffe preziose.

Il bersaglio dell'iconoclastia era vario. A Bisanzio era vietata solo la rappresentazione di Dio in forma umana (e talvolta solo la venerazione della sua immagine). La proibizione musulmana riguardava la rappresentazione dell'uomo in generale. La proibizione ebraica si estendeva a tutti gli esseri viventi. Per secoli, gli Ebrei osservarono scrupolosamente la legge relativa alle immagini: la trascurarono nel II secolo d. C., per restaurarla però nel V secolo quando le immagini furono distrutte. Il bando musulmano delle immagini fu invece frequentemente violato. La proibizione cristiana, come si è visto, fece sorgere opposizione e dispute e non sopravvisse a lungo.

L'iconoclastia, essendo ispirata dalla religione, attecchì solo dove le condizioni erano favorevoli, dove c'era un bisogno limitato di arte, di creazione e di rappresentazione. Essa non penetrò nei paesi latini d'Occidente ma rimase un fenomeno orientale. Nello stesso Oriente del resto i Persiani non aderirono alla proibizione musulmana delle immagini. A Bisanzio, punto d'incontro della cultura occidentale e orientale, il divieto rappresentò un'intrusione dell'estetica orientale nel mondo greco: una delle tante intrusioni, giacché molte se ne erano avute durante il periodo antico ed ellenistico.

L'iconoclastia produsse risultati diversi. Fra gli Ebrei, portò a una limitazione delle arti figurative e alla scomparsa delle arti rappresentative per molti secoli. Non im-

pedì, invece, lo sviluppo dell'arte musulmana, che, tuttavia, divenne astratta e prevalentemente decorativa, stilizzata, piena di arabeschi, puramente immaginaria e del tutto separata dalla vita. L'iconoclastia bizantina non impedì il fiorire dell'arte rappresentativa tra gli stessi iconoclasti, ancor meno tra i loro oppositori.

Tra tutti questi movimenti iconoclastici quello bizantino fu unico in quanto si sviluppò contro una metafisica spiritualistica e soccombette ad essa.