

# *Storia di sei Idee*

di Władysław Tatarkiewicz



PAL 0233900

111.85 TATA  
GENERALE

## Aesthetica

39

Collana del Centro Internazionale Studi di Estetica



Il *Centro Internazionale Studi di Estetica* è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 agosto 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana *Aesthetica* (edita da Aesthetica Edizioni) e pubblica il periodico *Aesthetica Preprint* con i suoi *Supplementa*. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.



Władysław Tatarkiewicz

## *Storia di sei Idee*

*L'Arte, il Bello, la Forma, la Creatività,  
l'Imitazione, l'Esperienza estetica*

presentazione e cura di Krystyna Jaworska  
traduzione di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska  
consulenza scientifica e postfazione di Luigi Russo



Aesthetica Edizioni

2011 © Aesthetica Edizioni – Via Giusti 25 – 90144 Palermo  
Fono-Fax: 091-308290  
E-Mail: [estetica@unipa.it](mailto:estetica@unipa.it)  
Internet: [unipa.it/~aesthetica/editrice.html](http://unipa.it/~aesthetica/editrice.html)

© Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975  
© Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2004

ISBN 978-88-7726-086-4

1993: prima edizione  
1997: seconda edizione riveduta  
2001: terza edizione  
2002: quarta edizione  
2004: quinta edizione riveduta  
2006: sesta edizione  
2011: settima edizione riveduta

## Indice

Presentazione, di Krystyna Jaworska	9
<i>Storia di sei Idee</i> , di Władysław Tatarkiewicz	
Premessa	29
<u>Introduzione</u>	31
I – L'Arte: storia del concetto	41
1 – Il concetto di arte nell'Antichità	41
2 – La trasformazione nell'Età moderna	43
3 – Le Belle Arti	45
4 – Nuove dispute sull'estensione dell'arte	50
5 – Dispute sul concetto di arte	54
6 – La rinuncia alla definizione	59
7 – Una definizione alternativa	61
8 – Definizione e teorie	63
9 – Il presente	64
II – L'Arte: storia della classificazione	71
1 – Suddivisione di tutte le arti (Antichità)	71
2 – Suddivisione delle arti liberali e meccaniche (Medioevo)	75
3 – Ricerca di una nuova suddivisione (Rinascimento)	78
4 – Suddivisione delle arti in belle e meccaniche (Illuminismo)	80
5 – Suddivisione delle belle arti (Età contemporanea)	83
III – L'Arte: storia del rapporto tra arte e poesia	93
1 – Le idee nostre e quelle dei Greci sull'arte	93
2 – Il concetto di arte	96
3 – Il concetto di poesia	99
4 – Il concetto di bello	103
5 – Il concetto di creatività	105
6 – <i>Apáte, kátharsis, mímesis</i>	107
7 – Platone: due generi di poesia	110
8 – Aristotele: primo avvicinamento di poesia e arte	112

9 – L'Ellenismo: secondo avvicinamento di poesia e arte	114		
10 – Il Medioevo: rinnovata separazione di poesia e arte	118		
11 – L'Età moderna: avvicinamento definitivo di poesia e arte	120		
12 – Nuova separazione di poesia e arte	123		
<b>IV – Il Bello: storia del concetto</b>	131		
1 – Evoluzione del concetto	131		
2 – La Grande Teoria	134		
3 – Tesi supplementari	139		
4 – Riserve	142		
5 – Altre teorie	145		
6 – Crisi della Grande Teoria	147		
7 – Altre teorie del Settecento	149		
8 – Dopo la crisi	152		
9 – La seconda crisi	153		
10 – Riepilogo	156		
<b>V – Il Bello: storia della categoria</b>	163		
1 – Le varietà del bello	163		
2 – <i>L'aptum</i>	168		
3 – L'ornamento	171		
4 – La <i>venustas</i>	174		
5 – La grazia	175		
6 – La <i>subtilitas</i>	176		
7 – Il sublime	177		
8 – Duplicità del bello	179		
9 – Ordini e stili	181		
10 – Il bello classico	182		
11 – Il bello romantico	189		
<b>VI – Il Bello: la disputa tra oggettivismo e soggettivismo</b>	201		
1 – L'Antichità	202		
2 – Il Medioevo	207		
3 – Il Rinascimento	210		
4 – Il Barocco	213		
5 – L'Illuminismo	217		
<b>VII – La Forma: storia di un termine e cinque concetti</b>	225		
1 – Storia della forma A	227		
2 – Storia della forma B	233		
3 – Storia della forma C	237		
4 – Storia della forma D (forma sostanziale)	239		
5 – Storia della forma E (forma a priori)	241		
6 – Storia di altre forme	243		
7 – Nuovi concetti di forma	245		
<b>VIII – La Creatività: storia del concetto</b>	251		
1 – Arte senza creatività	251		
2 – Storia del termine	256		
3 – Storia del concetto	256		
4 – <i>Creatio ex nihilo</i>	259		
5 – La concezione contemporanea di creatività	260		
6 – Il pancreazionismo	263		
7 – L'artista creativo	264		
<b>IX – L'Imitazione: storia del rapporto dell'arte con la realtà</b>	269		
1 – Storia del concetto di <i>mimesis</i>	269		
2 – Altre teorie del passato	277		
3 – Breve storia del concetto di realismo	281		
<b>X – L'Imitazione: storia del rapporto dell'arte con la natura e con la verità</b>	291		
1 – Arte e natura	291		
2 – Arte e verità	298		
<b>XI – L'Esperienza estetica: storia del concetto</b>	309		
1 – Gli inizi	309		
2 – L'età dell'Illuminismo	315		
3 – Gli ultimi cento anni	320		
4 – L'eredità	329		
Conclusione	335		
Bibliografia	345		
Appendice biobibliografica, di Krystyna Jaworska	371		
Postfazione, di Luigi Russo	375		
Indice dei nomi	389		

## *Presentazione*

di Krystyna Jaworska

La *Storia di sei Idee* è forse il testo più affascinante di Tatarkiewicz, Autore noto soprattutto per la sua monumentale *Storia dell'estetica* (accessibile al lettore italiano nell'edizione curata da Giampiero Cavaglià) di cui è considerata completamente ideale. Scritta in età avanzata, rappresenta il frutto maturo di una vita dedicata alla filosofia, all'estetica, alla storia dell'arte. Sintesi di amplissimo respiro, resa possibile dalla grande preparazione ed erudizione dell'Autore, è al tempo stesso testo di estrema chiarezza espositiva, che unisce ai pregi di alta divulgazione, rivolta a un pubblico più ampio, caratterizzata da un linguaggio semplice e incisivo, il rigore scientifico e la profondità della trattazione. Risulta essere una lettura stimolante sia per lo studente sia per lo studioso, che saprà cogliere nell'apparente oggettività descrittiva di tematiche note e meno note gli aspetti innovativi, le chiavi interpretative come pure, ancor più che nella *Storia dell'estetica*, le predilezioni e le convinzioni dell'Autore. Si tratta di un'opera che mantiene intatto nel tempo il suo valore e sono grata a Gianni Vattimo per avermi indirizzato anni addietro allo studio di questo filosofo.

Uno dei primi aspetti che colpiscono nella lettura degli scritti di Tatarkiewicz è la capacità di presentare gli argomenti in modo accessibile e scorrevole: si tratta di un obiettivo che egli si è posto, sentito come un dovere preciso nei confronti del lettore. Annota nei suoi *Appunti per un'autobiografia*: «Affinché un'asserzione o un concetto passi dalla mente di chi scrive (o di chi parla) alla mente del lettore (o dell'ascoltatore) deve essere svolto un certo lavoro, e ritengo sia meglio che questo sia fatto dallo scrivente (o dal parlante). Mi sono comportato di conseguenza»<sup>1</sup>. Ritroviamo anche in questi appunti lo stile conciso, arguto e sottile dell'autore, non privo di spirito e di una certa ironia verso chi ci procura torture intellettuali: «Da giovane mi è capitato talvolta di affaticarmi su testi oscuri; ora se non capisco, rinuncio piuttosto alla lettura. Forse in alcuni casi ci perdo; ma il più delle volte ci guadagno. Per fortuna ci sono ancora abbastanza libri chiari da leggere»<sup>2</sup>.

Tatarkiewicz non teme di ripetersi pur di rendere evidente l'argomento e conduce la trattazione in modo simile alle sue lezioni universitarie, le quali iniziavano sempre con un riepilogo della lezione



precedente, una presentazione dei nuovi temi divisi in punti e sottopunti, una loro esposizione e quindi un riassunto: spesso al termine della lezione veniva richiesto agli studenti di scrivere in poche righe l'essenza di quanto era stato detto, al fine di abituarli a ragionare in modo rigoroso e sintetico.

La filosofia diventa quindi nell'ottica di Tatarkiewicz in primo luogo la capacità di ragionare, di mettere ordine nei propri pensieri, di apprendere, assimilare e capire un concetto sapendolo ricondurre ai suoi nuclei principali e rapportarlo ad altri. Per questo motivo assumono primaria importanza le parole, i termini di cui ci serviamo nel processo di comunicazione come pure le definizioni che diamo ai nostri concetti e che stanno alla base delle teorie. Filosofia come scienza rigorosa quindi? Non necessariamente, ma di certo pensiero logico come base per la riflessione filosofica. Non a caso tra i filosofi prediletti da Tatarkiewicz il primo posto spetta, accanto a Pascal, ad Aristotele: «il più razionalista e il meno mistico dei pensatori greci», il quale peraltro nella *Retorica*, come ricordato dallo stesso Tatarkiewicz, sottolineava l'esigenza di massima comprensibilità nel testo scritto. L'amore per la classificazione, la definizione, l'interesse per la *communis opinio*, sono altre caratteristiche che lo portano ad avere simpatia per lo Stagirita.

L'insofferenza verso un'eccessiva astrusità e nebulosità nell'espressione e la necessità di rigore terminologico, aspetto che accompagna l'intera opera dell'autore, risale all'incontro a Leopoli con il pensiero di Kazimierz Twardowski. Non si deve attribuire eccessiva importanza rispetto alla formazione del suo pensiero al periodo di Marburgo, infatti abbandonò in pochi anni l'impostazione ivi ricevuta e in seguito ebbe a esprimersi in modo tutt'altro che favorevole in proposito, mettendone in luce le tendenze idealistiche, metafisiche e sistematiche, e la chiusura rispetto alle correnti contemporanee della scuola neokantiana.

Da Kazimierz Twardowski, allievo a suo tempo di Brentano a Vienna, ha origine la grande scuola logica di Leopoli-Varsavia, tra i suoi allievi figurano Ajdukiewicz, Leśniewski, Tarski, Czeżowski. Gli influssi del suo insegnamento non si limitano all'aver formato una schiera di logici famosi, ma si estendono a filosofi come Kotarbiński, Ossowski e lo stesso Tatarkiewicz; da questi sono stati trasmessi alle generazioni seguenti sicché si possono tuttora riconoscere in studiosi polacchi di diverse discipline umanistiche uno stile comune di ordine, chiarezza e rigore logico nel condurre la trattazione. Gli anni 1915-19 si possono considerare di transizione nella formazione del pensiero di Tatarkiewicz, in cui si vede la graduale e quindi definitiva adesione al metodo propugnato a Leopoli.

Accanto all'interesse per la semantica, gli altri aspetti del suo pensiero già presenti fin dai primi studi sono il pluralismo, riscontrabile già nella sua dissertazione sulla metafisica di Aristotele, e l'attenzione verso la storia; in particolare questi due elementi sono già uniti nel

saggio *L'evoluzione in arte* in cui si afferma che «è attraverso la storia che passa la strada per l'estetica»<sup>3</sup>.

Atteggiamento pluralista e necessità di maggiore rigore concettuale si ritrovano collegati in alcuni saggi di estetica degli anni Trenta. *L'atteggiamento estetico, letterario e poetico*, scritto nel 1933, esordisce con quest'affermazione: «Sono state e continuano a essere formulate tante teorie estetiche generali, e nessuna di esse è convincente. La delusione che provocano è così diffusa da non poter essere accidentale. Essa è dovuta principalmente al difetto dei concetti con cui tali teorie operano»<sup>4</sup>. Tatarkiewicz accetta il credo twardowskiano secondo il quale molte delle incomprensioni in filosofia sono dovute a una mancanza di chiarezza nell'uso delle parole, che come conseguenza porta a una mancanza di precisione concettuale provocando infine la scarsa utilizzabilità di una teoria da parte di altri. «Esperienza estetica» designa non un unico tipo ma tre tipi diversi di esperienze, che sottintendono fattori diversi: il sensibile (contemplazione dell'aspetto delle cose), l'intellettuale (conoscenza del mondo esterno), e l'emotivo (estrinsecazione della vita interiore). Esse riflettono tre diversi atteggiamenti del fruitore, che saranno quindi detti estetico, letterario e poetico, in quanto rilevabili con maggiore frequenza nel contatto con queste arti. Per l'Autore, la divisione proposta è utile anche per chiarire l'estensione e i limiti delle teorie esistenti; risulta così evidente che il formalismo, ad esempio, riguarda principalmente i fenomeni estetici in senso stretto, la teoria di Brémond è adatta a quelli poetici, mentre le teorie di Croce o di Fiedler, che prefiggono come scopo dell'arte la conoscenza intuitiva del mondo, sono valide per i fenomeni letterari. L'Autore sottolinea che la sua non è una nuova classificazione in aggiunta a quelle già esistenti, in quanto il suo intento è quello di «rompere una pseudoclasse in classi legittime» (non vi sono infatti proprietà comuni a tutti i fenomeni estetici, non è quindi lecito parlare di essi come di una classe). Si osservi il ricorso alle classi, termine proprio della logica, in un discorso di estetica, a ribadire l'importanza data dall'autore a questa disciplina, importanza per altro che continua a esser presente anche in *Storia di sei Idee*, in cui la premessa è appunto dedicata a spiegare la differenza tra classi, definizioni e teorie.

A distanza di un anno Tatarkiewicz riprende e articola diversamente i possibili generi di atteggiamento nei confronti dell'arte. In *Concentrazione e rêverie*<sup>5</sup>, l'attenzione si incentra soprattutto sulla psicologia del fruitore, rileva che vi sono due tipi di concentrazione estetica, uno immediato (originato dalla vista e dall'udito) e l'altro mediato (filtrato attraverso il pensiero e l'immaginazione). Questi due stati opposti, di concentrazione e di assenza di concentrazione, possono verificarsi al cospetto degli stessi stimoli artistici, ma indubbiamente non ogni forma d'arte li suscita in eguale misura.

In *Due concetti di forma*, scritto nel 1935, Tatarkiewicz continua a

interrogarsi su quale sia il nesso della poesia con l'arte e se la poesia possa considerarsi un'arte al pari delle altre; infatti una delle proprietà fondamentali delle arti parrebbe essere il loro carattere sensibile, mentre la lingua, strumento della poesia e della letteratura, è un'astrazione. La tesi di fondo dello scritto è racchiusa nell'espressione «non si può non sottolineare abbastanza la differenza tra la letteratura e le altre arti»<sup>6</sup>. Per mostrare la diversità, parzialmente offuscata dall'uso degli stessi termini, conduce una dettagliata analisi di forma e contenuto, ribadendo così nuovamente come molte divergenze teoriche siano dovute all'uso impreciso del linguaggio. Questa diversa delimitazione del concetto di arte, con l'esclusione della letteratura e l'inclusione dell'artigianato, fa sì che esso sia inteso più nel significato antico di tecnica che in quello di "belle arti" (che si abbinavano idealmente alle "belle lettere"). Essa influisce anche ovviamente sulle teorie. La maggiore omogeneità degli oggetti che vi rientrano favorisce un'estetica più "concreta", "empirica", "autonoma" e meno soggetta a essere solo strumento per teorie filosofiche generali.

*Arte e poesia* (1937)<sup>7</sup>, studio del rapporto tra arti visive e letteratura nell'Antichità, gli offre ulteriori motivi a sostegno della sua tesi, ed è l'unico saggio antebellico che Tatarkiewicz ha utilizzato per esteso nella *Storia di sei Idee*, a conferma della validità che per l'Autore hanno mantenuto le tesi allora enunciate.

Dell'opportunità delle idee formulate in quegli anni Tatarkiewicz continuò a essere profondamente convinto ed esse ritornano nella *Storia di sei Idee*, in particolare la differenza tra arti della parola e arti visive e la differenza tra concentrazione e *rêverie*.

In *L'atteggiamento estetico, letterario e poetico* Tatarkiewicz si chiedeva come si sia potuto arrivare alla formazione e all'uso di concetti troppo generici e imprecisi. La risposta che dà merita di essere riportata per esteso: «Il nome di un oggetto viene usato in modo elastico e viene allargato ad altri oggetti, aventi una qualche parziale somiglianza con l'oggetto dato. Per esempio il nome x, spettante agli oggetti che possiedono le caratteristiche a e b, viene a volte dato all'oggetto A perché possiede la caratteristica a, come pure all'oggetto B perché possiede la caratteristica b. Allora gli oggetti A e B hanno un nome comune, ma possono non avere caratteristiche comuni. In questo caso esiste il nome x, ma non vi è la classe degli oggetti X. Questo modo di procedere, proprio del linguaggio ordinario, e in più di un caso anche delle scienze che non dispongono di un elevato livello di precisione concettuale, si potrebbe chiamare "a domino": esso è infatti simile al modo di procedere nel gioco a domino, dove si aggiunge tassello a tassello in base a una somiglianza parziale ottenendo così una serie nella quale i tasselli contigui sono tra loro simili, ma possono non avere nulla in comune con gli altri»<sup>8</sup>.

Si noti come il suo procedimento "a domino" faccia venire in mente

il concetto di "somiglianza di famiglia" introdotto anni dopo da Wittgenstein e da Tatarkiewicz ricordato in *Storia di sei Idee*. Si potrebbe ancora rilevare che, come per Wittgenstein la somiglianza di famiglia si riferisce ai giochi linguistici, così anche qui il procedimento "a domino" è proprio di un gioco, dotato di regole. Tatarkiewicz però, dopo aver esposto questa sua tesi nello scritto in questione, similmente a come fa con altre sue tesi e intuizioni una volta enunciate, non vi torna più sopra. Vi sono degli aspetti che avvicinano indubbiamente Tatarkiewicz a Wittgenstein, al positivismo logico e agli analisti di Oxford: l'attenzione per il linguaggio, ad esempio, o la diffidenza verso la metafisica. Ma se per il primo Wittgenstein di tutto quello di cui non si può dire si deve tacere, per Tatarkiewicz è comunque interessante riferire cosa sia stato detto in passato su tutti questi argomenti; se il filosofo austriaco cercava di delimitare i confini oltre ai quali non è lecito avventurarsi, l'Autore polacco incentra la sua analisi sulla ricchezza e molteplicità del pensiero umano.

Tatarkiewicz ritiene che l'eccessiva vaghezza dei concetti estetici non debba far rinunciare a una definizione dell'arte, ma che anzi si possa utilizzare il concetto di "somiglianza di famiglia" di Wittgenstein, in una versione leggermente modificata: come insieme, genealogia delle molte famiglie che rientrano a formare la famiglia attuale. Le concezioni odierne sono il risultato di questo naturale processo di sedimentazione, di usi sovrapposti: «come molte fotografie su di uno stesso negativo». Propone quindi una definizione dell'arte per alternative che tenga presente le diverse funzioni che essa può avere, sia delle intenzioni dell'opera sia della sua azione sul fruitore. Da essa si può osservare come Tatarkiewicz cerchi di ovviare all'*impasse* in cui pareva cadere lo studio dell'estetica nel constatare l'impossibilità di costruire una definizione, e quindi una teoria, dell'arte. Egli concorda con l'affermazione di alcuni studiosi contemporanei sull'impossibilità di creare una teoria definitiva dell'arte, ma ciò è dovuto alla sovrabbondanza di teorie, fenomeni e definizioni: non si può fare una definizione univoca, ma si può fare una definizione alternativa che tenga conto della sovrabbondanza e diversità dei fenomeni.

Allo stesso modo in *Storia di sei Idee* ribadisce che le esperienze estetiche sono di vario genere, il che porta alla ricerca di teorie pluralistiche, e cita in merito la teoria di Ingarden e la sua di *Concentrazione e rêverie*. È l'unica volta in tutto il libro che menziona una propria teoria sottolineandone esplicitamente la paternità. Dalla netta separazione di esperienze estetiche diverse compiuta negli scritti degli anni Trenta, similmente come per gli altri problemi, Tatarkiewicz accetta ora l'uso comune di un concetto ribadendo solamente la necessità di tenere presente, servendosene, che esso comprende fenomeni tra loro diversi. Non intende più cambiare l'uso dei concetti per renderli più precisi, ma accettandone l'uso comune ricordare la complessità e



molteplicità di fenomeni che comprendono, molteplicità che deve essere tenuta presente nel parlare, in quanto le uniche definizioni possibili sono quelle ad alternative.

Nella *Storia di sei Idee* abbiamo quindi la ripresa di alcuni temi presenti nella speculazione filosofica precedente, ma col passare degli anni l'atteggiamento dello storico, attento scrutatore della realtà umana, prende il sopravvento su quello del teorico. Permane la consapevolezza della fondamentale importanza della precisione concettuale nella ricerca filosofica e in genere in ogni campo dello scibile, del significato dei termini nella formazione delle teorie, ma a un compito normativo, prescrittivo, si sostituisce lo studio dell'uso fattivo che tali termini hanno avuto nella storia, subentra l'interesse per il gioco delle combinazioni possibili: non a caso la *Storia di sei Idee* termina con una enumerazione dei principali motivi estetici. Così, se il Tatarkiewicz teorico auspicava negli anni Trenta una divisione all'interno dei fenomeni estetici, il Tatarkiewicz storico li studia come essi si modificano nel corso dei secoli.

Si può seguire il successivo dipanarsi e raffinarsi del suo modo di procedere, lungo altri sessant'anni di interesse semantico, anche rispetto a uno stesso tema. Così, confrontando *Due concetti di forma* e il capitolo sulla forma in questo libro, posteriore di trent'anni, si nota come l'atteggiamento di fondo sia leggermente mutato. Lo scopo è ancora quello di chiarire e distinguere i significati dei termini, ma mentre prima questo sottintendeva la necessità di una maggiore rigosità nei discorsi ora vuole solo renderne tangibile la plurivocità. Si osserva tra l'altro che la molteplicità di significati è data da differenze non di definizione, ma di teoria, e che molte divergenze teoretiche hanno origine dalla polisemia. Se si elimina questa, si appianeranno anche tali divergenze. Le distinzioni che attua non vogliono essere, come poteva apparire nel saggio precedente, definitive e atemporali, né mirano a formare una classificazione teoretica dei concetti. Si tratta ora di fare una elencazione empirica ricavata dalle vicende storiche del termine; tale elencazione non ha la pretesa di esaurire completamente l'argomento, ma solo di rilevarne le accezioni e i significati principali. Così Tatarkiewicz conclude la sua enumerazione, da cui si deduce che non la ritiene, come Platone, un gioco vuoto e inutile, ma al contrario la considera utile materiale per successive riflessioni.

Dall'esempio della forma ben risulta il sentiero percorso da Tatarkiewicz: dalla riflessione sulle teorie estetiche si è passati all'analisi concettuale e terminologica per arrivare all'enumerazione storico-empirica. Dalle distinzioni che nei primi lavori parevano definitive e categoriche si è passati a distinzioni che sembrano più fluide, i significati possono esser di più o di meno di quelli esposti, quasi moltiplicabili a piacere, non si crede più nella possibilità di creare teorie omnicomprensive. Al posto dell'ideale di un linguaggio rigido subentra la comprensione per

la concretezza e varietà dei fenomeni che non può essere completamente ridotta all'astrattezza delle concettualizzazioni. All'inizio l'ambiguità del linguaggio era vista come una caratteristica negativa, come un ostacolo alla precisione delle idee: l'analisi aveva un certo intento correttivo, di pulizia del linguaggio; con il tempo viene abbandonata questa valutazione sfavorevole per accettare la duttilità del linguaggio. Nelle ultime opere, più che al rigore terminologico Tatarkiewicz tenderà a illustrare la storia dei termini e delle idee da questi sottintese per mostrare la varietà e la ricchezza del pensiero umano. In effetti, in alcuni punti, le sue ultime opere assumono l'aspetto di un inventario su di un qualche particolare aspetto del pensiero, specialmente nelle conclusioni in cui sintetizza le principali tesi raccolte e i risultati del lavoro.

Emblematico di questa procedura è *Sulla perfezione* (1976), che per taluni versi fa da *pendant* al trattato *Sulla felicità* (1947). È difficile dire se *Sulla perfezione* sia uno scritto di filosofia, almeno nell'accezione usuale del termine. Vi è descritta la storia e i significati del concetto di perfezione nel pensiero umano in generale e poi nelle singole discipline umanistiche e scientifiche, per terminare ribadendone la polisemia. La procedura è quella classica dell'autore, analisi semantica e tipologia, solo che in questo caso l'analisi è ampliata oltre il campo tradizionale della filosofia. Si potrebbero forzare le implicazioni che possono scaturire da questa impostazione vedendovi un consapevole abbandono della metafisica nella delimitazione della riflessione filosofica su cosa determinate parole abbiano significato e significino per l'uomo, all'inventario delle possibili forme che il pensiero umano ha assunto nel corso della storia; ma tali considerazioni sarebbero estranee alla mentalità dell'autore, in quanto rappresenterebbero un'ulteriore teorizzazione a carattere generale mentre egli ha sempre diffidato dei tentativi di imbrigliare il reale in un'unica immagine. Si potrebbe altresì accennare un paragone con la filosofia analitica inglese, con Austin in particolare, per quel fare filosofia come vocabolario, paragone che troverebbe vari appigli, ma sarebbe debole, per il permanere in Tatarkiewicz di una intima convinzione della realtà dei valori, convinzione che urterebbe con un convenzionalismo il quale assolutizzi l'importanza dell'uso delle parole e in cui l'analisi del linguaggio sia il fine stesso dell'indagine. Così come, rispetto al superamento della metafisica sostenuto dal neopositivismo logico, lo allontana la credenza che le teorie filosofiche, pur essendo errate, non sono dei non sensi, ma contengono (come vedremo) dei "frammenti di verità".

Una ulteriore riprova di come interesse storico e indagine teoretica siano strettamente connessi in Tatarkiewicz si trova nei numerosi saggi e articoli che scrisse su argomenti specifici di estetica a partire dagli anni Sessanta. In essi si vedono svolgere, intersecandosi vicendevolmente, conoscenza storica, attenzione linguistica e terminologica, ricerca teorica, il tutto ordinato secondo un caratteristico modo di procedere, che ov-

viamente si riflette anche sul contenuto e sulle tesi esposte. Molti di essi presentano un modo simile di affrontare gli argomenti e tale procedura costituisce, tra l'altro, uno degli aspetti più originali e teoreticamente fecondi dell'Autore. Si parte con una indagine storico-semanticamente incentrata soprattutto sul significato dei termini e sull'uso fattone dai vari studiosi nel corso dei secoli, in connessione con le teorie da essi elaborate. A questo segue la suddivisione, l'ordinamento ovvero la tipologia del concetto, che serve tra l'altro per giustificare e contrapporre le varie teorie. La suddivisione è eseguita con una padronanza nei distinguo paragonabile a quella da lui così lodata negli scolastici, «maestri nell'arte delle *distinctiones terminorum*»<sup>9</sup>. Questa suddivisione nelle opere di ampio respiro serve anche alla individuazione dei motivi ricorrenti, tipi concettuali che si riscontrano in diversi periodi e autori. Nelle opere rivolte a un argomento specifico essa serve a evidenziare i vari aspetti del problema. La meticolosità e accuratezza di queste distinzioni è così mirabile che talvolta, come per gli svariati significati di espressione, si ha l'impressione che l'Autore tragga una soddisfazione autonoma nell'identificare le varie sfumature concettuali di una stessa questione, e le distinzioni si moltiplicano, come per i cinque (più dodici secondari) significati di forma o i venticinque di romanticismo. Ma non si tratta di un mero *divertissement* intellettuale, tale lavoro è generalmente la base che attraverso la tipologizzazione fornisce la struttura, per poter più chiaramente esaminare i problemi e per poter condurre argomentazioni più lucide e rigorose. Queste definizioni rappresentano quindi non una classificazione concettuale astratta, ma una specie di "ricerca sul campo" (pare che Tatariewicz assegnasse l'esecuzione di ricerche di tal genere come esercitazione ai seminari). Sarebbe fuorviante però ritenere che quello che è stato qui descritto come il "metodo" di Tatariewicz sia una procedura vincolante e rigidamente seguita. In realtà lo stile dei suoi scritti è vario ed elastico, la stessa impostazione di fondo adattandosi di volta in volta all'oggetto della trattazione. Numerosi sono anche gli scritti che più che soffermarsi a un livello primariamente descrittivo, presentano immediatamente proprie tesi su singole questioni. Tatariewicz non volle costruire un'unica teoria valida per tutto, ma in compenso eseguì un'enorme quantità di analisi su singoli temi.

Il sentiero percorso da Tatariewicz mentre da una parte lo porta ad approfondire le questioni connesse all'uso del linguaggio nella costruzione delle teorie, dall'altra lo porta a riflettere su come determinate parole abbiano mutato di accezione nel corso dei secoli e più in generale a soffermarsi sulla storia, per vedere quali fossero le soluzioni proposte dalle diverse teorie e come si sia giunti alla problematica attuale.

Si è soliti far risalire l'interesse storico di Tatariewicz a un evento contingente degli anni Venti, quando gli fu commissionata dalla più prestigiosa casa editrice polacca la stesura di un manuale universitario

di storia della filosofia. Sarebbe però limitativo accontentarsi di questa spiegazione. L'interesse per la storia emerge ed è profondamente ancorato anche alla sua ricerca teorica, di cui rappresenta una manifestazione. Egli riteneva che la conoscenza della storia gli avrebbe potuto fornire materiale per continuare l'indagine iniziata già negli anni Dieci sulle diverse possibilità di pensiero, alla luce di quel pluralismo di cui parlava a proposito dei valori estetici e della filosofia di Aristotele.

La stesura della *Storia della filosofia* lo porta a soffermarsi su questioni di metodologia storica. Dal genere di problemi che maggiormente si pone (criteri di periodizzazione, tipologia, selezione e elaborazione) si riscontra come il suo approccio storico sia simile a quello teoretico: anche qui domina l'intento di mettere ordine, di "sistemare" i dati in un modo che, pur conservando la loro individualità, permetta di riunirli adeguatamente; ogni divisione introdotta è eseguita contrapponendo dialetticamente diversità e somiglianze tra le varie posizioni, in un processo dinamico di scomposizione e ricomposizione che permette di meglio comprendere un dato punto vedendolo raffrontato agli altri. I criteri di divisione possono essere sia oggettivi sia soggettivi, essi sono strumentali rispetto all'uso che se ne vuole fare. Contro la suddivisione delle scienze di Windelband e Rickert in ideografiche (definenti i fatti) e nomotetiche (definenti le leggi generali) afferma che non esistono scienze esclusivamente ideografiche, che si limitino cioè solo a definire i singoli fatti, e propone una suddivisione in tipologiche (che stabiliscono i tipi) e nomologiche (che stabiliscono le leggi). Per quanto egli rifiuti di utilizzare nel proprio lavoro storico una concatenazione causalistica tra i dati (preferendo piuttosto descriverli che instaurare tali nessi ritenuti spesso esterni ai fenomeni e dovuti alla struttura mentale dell'osservatore) non per questo ritiene che la sola descrizione sia di per sé fattibile. Ben lontana da Tatariewicz è l'idea della neutralità dell'operare dello storico. Lo slogan sostenuto dai positivisti radicali «della pura descrizione, astenentesi dalle spiegazioni, non è mai stato finora messo in pratica»<sup>10</sup>. Tatariewicz difende l'interventismo di contro alle pretese di oggettività e scientificità della storia, ricordando nel contempo che la storia della filosofia in quanto disciplina rappresenta uno sforzo collettivo, dove intervento completa intervento, uno storico completa l'altro. Lo storico non solo constata i fatti, ma li elabora. Egli aggiunge e toglie fatti: tale selezione non può essere perfetta, rimane sempre un margine di libertà e di errore.

Per ordinare stili, periodi e concezioni introdusse negli anni Trenta, prima in storia dell'arte e poi in filosofia, il concetto di "tipo", vedendovi, a differenza della classe, il modo per raggruppare i fenomeni per le loro caratteristiche anche solo parzialmente simili. Intercede originariamente un nesso tra pluralismo e tipologia: infatti l'intento tipologico è basato sulla credenza che le possibili manifestazioni del pensiero non siano in numero infinito, ma che siano raggruppabili nelle



principali. La tipologia viene anche vista come un procedimento espositivo, mirante a una maggiore chiarezza del materiale, più che come una proprietà reale del materiale stesso, essa rimane tuttavia un punto di riferimento costante, nonostante gli oscillamenti di oggettività che, come la periodizzazione, subisce nei vari scritti, oscillamenti però che non ne intaccano la funzione, sebbene in seguito Tatarkiewicz non si è più servito del tipo, probabilmente perché venne a mancare l'interesse per una sistematica del pensiero e per evitare l'impressione di rigidità che il termine poteva ancora ispirare.

Nonostante che nei suoi studi di metodologia della storia sottolinei l'apporto personale dello storico, arrivando ad asserire che talvolta si ottengono risultati migliori con l'uso dell'immaginazione che con la semplice osservazione, in Tatarkiewicz prevale un atteggiamento estremamente controllato; se ne ha riprova anche nella sua attività di storico dell'arte, in cui rimane ancorato a una ricerca tipologico-descrittiva senza applicarvi, come osservato da Białostocki<sup>11</sup>, interpretazioni di tipo filosofico.

L'esperienza accumulata nello scrivere la storia della filosofia viene messa a frutto nella *Storia dell'estetica*. Tornano in questa come nelle opere seguenti alcuni tratti comuni: inquadramento dei fenomeni, collegamento e distinzione dei fenomeni tra di loro, sintesi storiche non a priori ma empiriche, basate su fonti e fatti, studio della storia come tipologia, interesse anche per la continuità e la durata e non solo per il nuovo o l'originale, atteggiamento positivo verso gli autori studiati, precisione e chiarezza terminologica. Indubbiamente però l'aspetto di maggiore originalità è dato dagli ampliamenti della sfera dell'estetica. Tatarkiewicz poté realizzarli grazie non solo a uno studio più approfondito di periodi storici fino ad allora trascurati, ma anche grazie a una vera e propria estensione del campo tradizionale della materia, facendovi rientrare oltre l'estetica dei filosofi quella dei teorici dell'arte e degli artisti. Questo diverso approccio fa sì che compaiono, per la prima volta in un'opera di questo genere, materiali di grande interesse come l'emblematica e l'iconologia. Un altro fattore che comporterà un ulteriore ampliamento della storia dell'estetica è l'interesse non solo per i cambiamenti, ma anche per ciò che vi è di costante nella storia. È lo stesso atteggiamento già presente nella *Storia della filosofia* e che ritroviamo nella *Storia di sei Idee*. Appare per altro netta la distanza che separa il Nostro dagli studiosi tedeschi di storia delle idee, anche dove egli, come nella *Storia di sei Idee*, fa una storia per problemi, lo fa riferendosi a cosa in una data epoca era pensato, creduto, sostenuto dagli uomini, piuttosto che riferendosi a una astratta verità/falsità delle idee per sé.

Studiare ciò che è più duraturo o che godeva maggiore consenso significa studiare il gusto di un'epoca. A tal fine lo studioso dovrà servirsi, oltre che dei testi espressamente di estetica, di tutto quanto

possa fornirgli indicazioni in merito: opere d'arte, artigianato, moda, costume. Il gusto corrente quindi, assieme alla pratica artistica, costituiscono un'estetica "implicita" che non sempre coincide con quella "esplicita". Questa distinzione si rivela un utile strumento storiografico che permette di rilevare discrepanze tra le due in alcuni periodi, come il Seicento.

L'Autore è sempre attento all'inquadramento storico, alle interdipendenze sussistenti con altre sfere, senza però con questo mirare a spiegazioni deterministiche. Un'attenzione particolare richiede altresì la terminologia e l'uso che ne viene fatto nelle fonti, dove spesso lo stesso concetto viene trattato con termini diversi o lo stesso termine può avere più significati. «La storia dell'estetica non è soltanto una storia delle idee sul bello e sull'arte, ma è anche una storia dei termini "bello" e "arte" – scrive nella premessa al primo volume – e la storia dei due generalmente non coincide». Alla trattazione di ogni argomento o periodo segue una scelta di testi in originale con traduzione a fronte, purtroppo omessa nell'edizione italiana. Il terzo volume arriva fino al 1700. L'opera si interrompe quindi prima ancora che fosse introdotto il termine "estetica" e prima che questa divenisse una disciplina filosofica autonoma.

Per quanto nella *Storia dell'estetica* non si trovino presentate le concezioni del suo Autore è nondimeno possibile cercare di ricostruirle in base all'impianto generale e in base alle rare espressioni di apprezzamento o deprezzamento in essa contenute; ma si può desumere più che dai singoli brani soffermandosi e riflettendo sull'impostazione generale che ha voluto dare all'opera. Il suo interesse per una estetica analitica, empirica, attenta all'arte si riconosce non tanto nei suoi giudizi sugli autori, quanto e soprattutto nel suo aver incluso le enunciazioni degli artisti e dei teorici dell'arte, che sono generalmente basate sull'esperienza e riferite alle singole arti, e l'aver voluto anche includere un'analisi delle opere e del gusto dell'epoca in una storia dell'estetica. È in questa scelta che si svela la posizione veramente innovatoria di Tatarkiewicz rispetto a tutta la tradizione precedente di estetica esclusivamente filosofica.

Passibili di sviluppo sono le conseguenze che si possono trarre dalla configurazione che viene ad assumere l'estetica dopo l'ampliamento e l'impostazione data da Tatarkiewicz. L'autonomia dell'estetica appare infatti garantita proprio dal suo svincolarsi da una teoria filosofica generale, per diventare semplice riflessione sull'arte, sul bello, sull'esperienza estetica, dove arte, bello, esperienza estetica non sono solo elementi per argomentazioni più vaste, ma sono lo scopo reale dell'indagine. La riflessione filosofica in senso stretto diviene però solo una delle possibili riflessioni estetiche. In estetica ciò che interessa a Tatarkiewicz non sono le teorie generali, ma le idee estetiche particolari. E nell'estetica, come egli la intende, rientrano sia la filosofia sia le riflessioni di teorici

dell'arte e artisti, nonché l'opinione del pubblico, ovvero il gusto dell'epoca. Per Tatarkiewicz non si può porre una gerarchia di importanza tra queste varie estetiche: a volte vale più la frase di un artista che di un trattato filosofico o viceversa. Si può rilevare come una tale posizione corra il rischio, mettendo alla pari filosofi, artisti e eruditi, di ridurre ogni pensiero a opinione, ma si tratta di un rischio di cui l'Autore è cosciente.

La sua estetica implicita fu oggetto di critiche alle quali Tatarkiewicz rispose con un *Chiarimento*. In esso Tatarkiewicz fa professione di pluralismo come concezione metodologica generale, che riguarda sia l'estetica che la sua storia. «La tesi del pluralismo è che durante la sua storia l'estetica abbia assunto aspetti diversi e che di conseguenza una storia che presenti le sue vicende deve essere a più aspetti»<sup>12</sup>. Al pluralismo si collega l'idea che le varie opinioni raccolte servano a ingrandire «l'inventario dei pensieri». Al posto dell'intento assolutizzante al sistema, delle spiegazioni e della comprensione univoca troviamo qui il più erudito ripiegamento sull'inventario, sulla collezione, sulla raccolta dello scibile. Un altro dei pochi luoghi in cui si trova un'affermazione simile è nella introduzione a *La strada per la filosofia*, in cui rivendica il pluralismo non solo come metodo, ma come presupposto filosofico generale.

Nel congedare il terzo volume della *Storia dell'estetica* l'Autore specificava che essa si arrestava quando la materia non esisteva come disciplina autonoma, e che una elaborazione dell'estetica posteriore avrebbe richiesto un altro metodo. Nella premessa alla *Storia di sei Idee* specifica che può essere considerata completamento dell'opera precedente. Credo che sia utile soffermarsi a riflettere fino a che punto l'impostazione data a questa nuova opera sia il frutto di una decisione metodologica precisa, ossia derivi dalla convinzione che il modo migliore per affrontare la storia dell'estetica dopo il 1700 non sia quello di partire da quella data, ma di riformulare le principali questioni della disciplina da un punto di vista concettuale e seguire il loro evolversi nel corso della storia, per mettere in luce continuità e discontinuità del pensiero, motivi originali e ricorrenti; o se invece non si tratti di un'opera del tutto diversa e che quindi il richiamo alla precedente sia soprattutto espressione del desiderio di voler in qualche modo darle un completamento. Non è escluso che coesistessero entrambi gli aspetti.

Per Tatarkiewicz l'autonomia e l'ambito dell'estetica come disciplina sono date dal suo oggetto, o, se preferiamo, dai suoi oggetti, e oggetto dell'estetica è la riflessione sul bello e sull'arte. Si tratta quindi di un ambito ben determinato dall'argomento, che ne delimita così la sfera, l'estensione, ma che al tempo stesso non formula criteri di valore, qualitativi, che limitino l'arte alle belle arti e la riflessione sull'arte ai filosofi. Questa posizione, che da un lato porta dall'apertura dell'estetica anche a teorici dell'arte, critici e artisti, fino a comprendere la cosiddetta este-

tica implicita, dall'altro fa rientrare nell'arte ogni manufatto che abbia anche intenzioni estetiche, quindi non solo le arti maggiori, ma anche le minori come pure i prodotti in serie della società di massa, senza temere la dissoluzione o lo sgretolamento dell'arte, perché considera il fare artistico uno dei tratti costitutivi dell'uomo. Si tratta di una apertura di grande importanza, che rifiuta i giudizi di valore storicamente condizionati per incentrarsi sul fare artistico in sé. Se però Tatarkiewicz come storico dell'estetica ritiene di dover includere in essa tutto quanto rientra nella sfera dell'estetico, il Tatarkiewicz teorico avrebbe preferito, in particolare negli studi degli anni Trenta, riservare il termine di estetica alla riflessione sulle arti visive, tralasciando, o studiando a parte, le opere "letterarie e poetiche". Se quindi nella *Storia dell'estetica* Tatarkiewicz accettava l'estensione dell'estetica data dall'uso del termine, nella *Storia di sei Idee* ritornano, sebbene con discrezione, le opinioni dell'Autore espresse nei saggi teorici del periodo interbellico.

La *Storia di sei Idee* a differenza della *Storia dell'estetica* non è una storia cronologica per autori, ma per idee. Questa diversa impostazione fa sì che vi si possano scorgere più chiaramente le concezioni proprie dell'autore.

Per ciascuno dei sei concetti analizzati Tatarkiewicz presenta l'etimologia, l'origine, la storia e le successive modificazioni di significato, gli ampliamenti e le oscillazioni di estensione, la differenza tra storia del termine e storia del concetto, i diversi significati. Per quanto l'analisi sia condotta separatamente per ogni argomento, l'uso di continui rimandi permette di coglierne le complesse interconnessioni. Dal ruolo che riveste nella sua trattazione la separazione e la contrapposizione di una "Grande Teoria" a tutte le altre teorie del bello, e dalla parallela trattazione della forma, dove significato proprio di forma per le arti visive è ritenuto la forma come composizione, struttura degli elementi, è visibile la sua predilezione in storia dell'arte per il classicismo. Manca, ad esempio, una trattazione separata dell'espressione (in quanto ritenuta di raggio minore rispetto al bello della contemplazione), sebbene vi si accenni in vari capitoli.

Nell'introduzione alla *Storia di sei Idee* Tatarkiewicz definisce il ruolo dell'estetica nel pensiero umano. Per farlo, come finemente ha notato Borowiecka<sup>13</sup>, egli rileva come le categorie estetiche rientrino tra le principali categorie usate dagli uomini per comprendere e ordinare il mondo: il ruolo dell'estetica è quindi dato dall'uso delle sue categorie. Per quanto la storia dei concetti sia strettamente legata alla storia delle teorie, le loro vicende sono dissimili, infatti mentre i concetti nel corso della storia vengono corretti e modificati, nelle teorie si assiste invece a sempre nuove prove e tentativi. Delle innumerevoli teorie che furono formulate solo due si sono mostrate durature: la "Grande Teoria" (che è quella classica della bellezza formale) e l'"Antica Teoria" (della *mimesis*). L'utilità delle varie teorie è nell'aver mostrato parecchie verità



particolari, che sommandosi tra loro si delimitano e completano. Queste le conclusioni di Tatarkiewicz sulla storia dell'estetica e sulle teorie.

Dall'erroneità delle teorie non si vuole concludere l'impossibilità o la insensatezza delle riflessioni estetiche, ma invece sbarrare la strada a simili conclusioni con la concezione della complementarità delle varie verità parziali contenute nelle diverse teorie. Il dissolvimento delle teorie generali, aventi pretesa di validità assoluta, in teorie particolari sottintende un mondo che non è più riducibile, spiegabile, in un unico sistema o in un unico modo.

Alcune teorie e concezioni si sono rivelate nel corso della storia più influenti o sono riapparse nuovamente in secoli diversi e Tatarkiewicz volle finire la *Storia di sei Idee* con una elencazione di questi motivi ricorrenti (è da osservare che un accenno alla presenza dei motivi si trova anche nell'introduzione al terzo volume della *Storia dell'estetica*, in cui viene ribadita la loro presenza come costanti, quindi con una visione vicina a quella di tipo).

Questo elenco di motivi dà luogo ad alcune considerazioni. Effettivamente viene da chiedersi quale sia il senso di tale operazione. Se a prima vista potrebbe apparire come un semplice riassunto, la necessità dell'Autore di giustificarlo fa supporre qualcosa di più, uno spunto per ulteriori trattazioni storiche e teoriche. Si potrebbe ricollegare per un certo verso al procedimento, descritto nell'introduzione, della definizione intuitiva, anch'essa basata su una enumerazione e una scelta, come con la teoria pluralistica delle verità particolari, anche se Tatarkiewicz evitò accuratamente, nel presentare queste enumerazioni dei motivi, di collegarla con le affermazioni fatte poche pagine prima sull'utilità delle teorie per le verità particolari contenute in esse. Un tale collegamento non sarebbe legittimo perché, mentre nella trattazione storica i concetti rientrano non solo per la loro centratezza, ma anche per la loro originalità di soluzione o influenza su altre teorie, in breve per il loro significato storico, questo non vuol dire che proprio quello per cui rientrano nella storia sia la loro *particula veri*. Per quanto la storia sia spesso stata per l'Autore il serbatoio da cui attingere i concetti, questo non vuol dire che un tentativo di tipologizzazione storica coincida con un giudizio teoretico sul valore e sulla verità specifica dei "motivi".

La preferenza a riferire, citare, le concezioni altrui piuttosto che presentare delle teorie proprie può essere spiegata in diversi modi. Si potrebbe avere talora l'impressione che Tatarkiewicz nutrisse una sorta di scetticismo verso le tesi filosofiche. Tale scetticismo, supposto che vi sia, sarebbe però limitato alle sole teorie metafisiche a carattere universale, ma non sarebbe rivolto alla riflessione filosofica in generale. Da un lato si oppone a una speculazione che abbia pretese troppo vaste, ma dall'altro si oppone ad affermazioni neganti la possibilità stessa della riflessione, estetica o filosofica che sia. Molti dei concetti che usiamo

sono "aperti" o/e ambigui, ma questo non vuole ancora dire che siano indefinibili. La conseguenza della varietà dei fenomeni che rientrano in un concetto non è la rinuncia alla definizione, ma è una definizione che tenga conto di tale ricchezza. La definizione rimane possibile: si tratta, come abbiamo visto, di una definizione basata sull'enumerazione e sull'intuizione e costruita tenendo conto di più proprietà possibili.

Questo metodo intuitivo rappresenta un tratto estremamente interessante del pensiero di Tatarkiewicz e assume rilevanza come esplicazione del suo modo di procedere, chiarisce gli intenti di tanta parte del suo lavoro, quali le tipologie, le elencazioni dei motivi, il riportare le idee di pensatori del passato. La definizione è però solo una prima fase della ricerca, separata la classe si devono ancora stabilire le sue proprietà; le precisazioni presentate nell'introduzione, quali la distinzione tra definizione e teoria, rivestono un ruolo non secondario nel corso dell'opera.

Da quanto finora accennato si può notare la vastità di interessi presenti nella riflessione di Tatarkiewicz. La quantità di argomenti da lui affrontati è imponente e in questa mole spesso si incontrano temi che una volta affrontati non vengono ripresi né trovano ulteriori rifacimenti. Sebbene non abbia dato forma sistematica alla sua riflessione questa si presenta come una esplicitazione fedele in vari campi del medesimo presupposto pluralistico, già presente nei primi scritti e sviluppato mirabilmente nei successivi (e che è stato oggetto di analisi da parte di diversi studiosi, in particolare da Dziemidok<sup>14</sup>). Sarebbe fuorviante ritenere però che dietro questo termine si voglia mascherare, per mezzo di una definizione accomodante, un qualche eclettismo o eruditismo acritico, esso si presenta invece come un compatto e coerente atteggiamento che si contrappone alle visioni assolutistiche e totalizzanti, tendenti a ridurre il reale dentro le griglie di un'unica semplificatoria teoria. Abbiamo visto come nel corso della sua opera vi sia un sempre maggiore riconoscimento della indeterminatezza e fluidità del linguaggio, all'intento giovanile di rendere rigorosi termini e concetti subentra l'interesse per la polisemia e per il ruolo della sedimentazione storica nel configurarsi dei significati. Sebbene avesse sempre avuto presente l'importanza del linguaggio egli non si è mai soffermato su di uno studio formale dello stesso, trattandone solo di passaggio. Come ha osservato Jerzy Pelc<sup>15</sup>, per Tatarkiewicz l'analisi semantica era comunque considerata solo uno strumento, essendo lo scopo quello di arrivare a mostrare quello che più prezioso e essenziale è dei vari pensieri.

L'estetica ha rappresentato per Tatarkiewicz, come egli stesso ha più volte ribadito, il naturale punto di convergenza dei suoi due campi d'interesse principali: la filosofia e l'arte. In tutti e tre i settori la sua attenzione si è andata incentrando verso l'aspetto storico. La ricerca di Tatarkiewicz resta ancorata ai fatti, ai dati. Alla fine in questo suo atteggiamento di fondo si cela anche la sua concezione dell'estetica e

della storia dell'estetica come di una disciplina autonoma che ha un suo oggetto preciso e il più possibile concreto: tale oggetto sono le opere d'arte, le esperienze estetiche, i concetti e le teorie con cui opera.

Il fascino maggiore degli scritti di Tatarzkiewicz è la sua capacità sorprendente a condurre precise analisi concettuali, distinzioni, contrapposizioni senza però mai perdere dall'orizzonte il quadro complessivo in un gioco dialettico di analisi e sintesi, scomposizione e composizione, elementi e struttura, concetti e idee generali, selezione e composizione, al fine di presentarci, offrirci un grande affresco di come l'uomo si è posto nei confronti del mondo e lo ha interpretato nel corso dei secoli.

La presente traduzione è stata condotta direttamente sull'edizione originale polacca: *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa, PWN, 1975, 438 pp.

Si è naturalmente tenuta presente anche l'edizione inglese: *A History of Six Ideas. An Essay in Aesthetics*, Nijhoff, The Hague/Boston/London, 1980 (sulla quale è esemplata anche la traduzione spagnola: *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 1987), che però si discosta dall'originale polacco in più luoghi, anche perché utilizza parzialmente traduzioni di stesure precedenti pubblicate dall'autore in inglese presso numerose sedi scientifiche, e successivamente riviste, in quella polacca, nella stesura finale dell'opera.

Krystyna Jaworska ha tradotto la Premessa, l'Introduzione, e i capp. 1, 3, 8, 9, 10, 11; Olimpia Burba i capp. 2, 4, 5, 6, 7 e la Conclusione. Alla rilettura dei testi ha contribuito anche Giuseppe Ponsetti, e alla revisione finale è stato essenziale l'apporto scientifico di Luigi Russo.

Si è ovviamente ritenuto di dover mantenere i numerosi riferimenti specifici alla cultura polacca, pur adattandoli ove necessario per renderli comprensibili al lettore italiano.

L'edizione originale (e anche quella inglese) non godono di una redazione ottimale. Non tanto e non solo per le pur numerose sviste e inesattezze che costellano l'opera, ma soprattutto per l'assenza di criteri omogenei e rigorosi che disciplinino la referenza della grande mole di materiale bibliografico utilizzato. Essendo incongruo con i fini della presente edizione costituire una sorta di "edizione critica", ci si è limitati a emendare sviste e banali, a un discreto intervento sulle referenze bibliografiche (se variamente incidenti, incluso fra parentesi quadre), a riportare sistematicamente in nota tutte le referenze, alleggerendo così il testo e rendendolo più scorrevole e perspicuo.

La suddivisione dei capoversi è stata talvolta modificata per rendere più agevole la lettura. Parimenti si è operato per la ragnatela delle ripartizioni interne dei capitoli, che rischiano di frantumare un testo che è invece limpido, organico e compatto.

Riguardo alle citazioni di autori non polacchi, e segnatamente dei classici, si sono ovviamente mantenute quelle riportate in lingua originale nel testo, trasferendole in nota, mentre per quelle presentate in polacco si è preferito tradurle seguendo la versione di Tatarzkiewicz, pur confrontata con l'originale e con le traduzioni italiane più accreditate. Si è optato per questo criterio perché le traduzioni di Tatarzkiewicz tendono a rendere il significato della frase e il senso del pensiero dell'autore, piuttosto che seguire alla lettera struttura e vocaboli

dell'originale. Considerato che le citazioni sono quasi sempre estremamente brevi e inserite all'interno di altri periodi, mantenere l'interpretazione e lo stile di Tatarzkiewicz, piuttosto che inserire frammenti di note traduzioni italiane esistenti, ha permesso di evitare discrepanze terminologiche. Per gli autori italiani invece si è ritrovato il *locus* originale senza quindi dover ricorrere, salvo rarissimi casi, a una ritraduzione dal polacco.

La revisione e l'adattamento italiano della Bibliografia, oltre alla consueta correzione di evidenti errori materiali e l'integrazione di dati mancanti, si sono limitati alla neutra segnalazione di traduzioni italiane delle opere elencate.

Non si è infine ritenuto necessario riprodurre l'apparato iconografico di 34 illustrazioni in bianco e nero che correde le altre edizioni.

<sup>1</sup> *Zapiski do autobiografii*, in T. e W. Tatarzkiewicz, *Wspomnienia*, Warszawa, P.I.W., 1979, p. 175.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 176.

<sup>3</sup> *Rozwój w sztuce, in Świat i człowiek*, t. 4, Warszawa 1913, p. 281.

<sup>4</sup> *Postawa estetyczna, poetyczna i literacka*, "Sprawozdania PAU", XXXVIII (1933), n. 5, ora in *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, p. 79 (trad. franc. *Latitude esthétique, poétique et littéraire*, cfr. *infra* Appendice).

<sup>5</sup> *Śniepienie i marzenie*, "Marchlot", 1934-35, n. 3, ora in *Droga przez estetykę*, cit., pp. 85-78 (trad. franc. ampliata: *L'esthétique de la concentration et l'esthétique de la rêverie*, cfr. *infra* Appendice).

<sup>6</sup> *Dwa pojęcia formy*, "Przegląd Filozoficzny", VI (1949), ora in *Droga przez estetykę*, cit., p. 156, (trad. it., *Due concetti di forma e due concetti di contenuto*, cfr. *infra* Appendice).

<sup>7</sup> *Art and poetry: a contribution to the history of ancient aesthetics* (cfr. *infra* Appendice); versione polacca su "Przegląd Współczesny", XLII (1938), e in *Dzieje sześciu pojęć*.

<sup>8</sup> *Droga przez estetykę*, cit., p. 87-88.

<sup>9</sup> *La poétique médiévale et le problème de la forme et du contenu*, in *Poetyka*, Warszawa 1961; in polacco in *Droga przez estetykę*, cit., p. 297.

<sup>10</sup> *Droga do Filozofii*, Warszawa 1971, p. 67; per la sua metodologia storica si vedano in primo luogo i saggi *Sciences nomologiques et typologiques*, in "Proceedings of the X International Congress of Philosophy", Amsterdam, 1949, f. 2, pp. 621-23, e *L'histoire de la philosophie et l'art de l'écrire*, "Diogenes", Paris, 1957, n. 20, pp. 65-83.

<sup>11</sup> J. Białostocki, *W. Tatarzkiewicz as a historian of art*, "Dialectics and Humanism", III (1976), n. 2, p. 27-33.

<sup>12</sup> *Wyjaśnienie*, "Studia Estetyczne", XII (1975), p. 25.

<sup>13</sup> E. Borowiecka, *Dzieje sześciu pojęć W. Tatarzkiewicza*, "Człowiek i Światopogląd", 1976, n. 6, p. 145-51.

<sup>14</sup> B. Dziemidok, *Pluralizm estetyczny*, "Studia Estetyczne", XII (1975), pp. 247-63.

<sup>15</sup> J. Pelc, *W. Tatarzkiewicz, a philosopher of the highest values*, "Dialectics and Humanism", III (1976), n. 2, pp. 93-98.



*Storia di sei Idee*

*L'Arte, il Bello, la Forma, la Creatività,  
l'Imitazione, l'Esperienza Estetica*

di Władysław Tatarkiewicz

## *Premessa*

La storia dell'estetica, al pari della storia di altre discipline, può essere concepita in due modi: come storia degli uomini che l'hanno formata o come storia delle questioni poste e risolte nel suo ambito. La *Storia dell'estetica* da me scritta in passato (1960-68, 3 voll.) era una storia degli autori, degli scrittori e degli artisti che nei secoli scorsi si erano pronunciati sul bello e sull'arte, sulla forma e sulla creatività. Questo libro torna sullo stesso argomento, ma concependolo in maniera diversa: come storia dei problemi, delle idee, delle teorie estetiche. I due testi si basano in parte sullo stesso materiale: infatti il precedente terminava con il XVII secolo, mentre il presente è condotto fino ai nostri tempi. E dal XVIII al XX secolo molte cose sono successe in estetica: infatti è soltanto in questo periodo che essa è stata riconosciuta come disciplina autonoma, ha ottenuto il proprio nome e ha prodotto teorie che gli studiosi e gli artisti di un tempo non sognavano neppure.

Questa nuova opera è tuttavia sufficientemente vicina alla precedente da poter essere considerata quale suo completamento e conclusione, quasi al pari di un quarto volume. Ma trattando materiale in parte comune non è stato possibile evitare ripetizioni, in quanto nella storia dell'estetica, come nella storia di altre discipline, vi sono concetti e teorie che non possono essere omessi in alcuna sintesi. Aveva ragione Empedocle nell'asserire che se un pensiero è degno di essere espresso, allora è anche degno di essere ripetuto. Questa è la prima questione che doveva essere chiarita in premessa.

La seconda è la periodizzazione. Ogni opera che affronti un ampio lasso di tempo deve in qualche modo suddividerlo. La nostra si serve della semplice divisione in quattro grandi periodi: Antichità, Medioevo, Età moderna ed Età contemporanea. Il confine tra Antichità e Medioevo viene posto tra Plotino e Agostino, tra Medioevo ed Età moderna tra Dante e Petrarca, mentre quale cesura tra moderno e contemporaneo viene considerato il passaggio tra il XIX e il XX secolo: è allora infatti che si è interrotta la continuità di uno sviluppo che, dal XV al XIX secolo, nonostante considerevoli trasformazioni, non può essere messa in questione.

Terzo punto. In una storia delle idee l'autore può porsi come obiettivo o un inventario completo, oppure soltanto una selezione di quanto

nel corso dei secoli su tali idee è stato pensato e scritto. Un inventario supera comunque le possibilità di un singolo ed è parso inoltre compito meno impellente dell'identificazione di quanto nelle successive concezioni del bello, dell'arte, della forma o della creatività fosse corretto, profondo, ingegnoso. Chi però intraprende una selezione va incontro a difficoltà note: non può completamente eliminare se stesso, i propri gusti e giudizi, il proprio modo di intendere ciò che è importante sempre e ciò che è fondamentale per le singole epoche. In epoche lontane si badava meno alle riflessioni estetiche e ancora meno se ne sono conservate, non era quindi necessaria una selezione, infatti si è potuto considerare quasi tutto il materiale disponibile. Diversa è la situazione per periodi a noi più vicini. In essi lo storico ha ampia scelta e il suo compito è reso più arduo dalla mancanza di distanza e prospettiva nella visione.

In prefazione è opportuno anche chiarire i criteri seguiti nella bibliografia posta al termine del volume. Infatti essa non è completa (una bibliografia esauriente per un libro che affronta l'intera storia dell'estetica europea costituirebbe un'opera a sé stante), ma comprende più titoli di quanti citati nel testo: presenta infatti i testi di cui l'autore si è servito nel corso del suo lavoro. È suddivisa in fonti e studi; le fonti sono specificate già nel testo, ma con annotazione abbreviata e al termine del volume nella bibliografia il lettore ne trova l'annotazione completa.

Il libro è stato scritto negli anni 1968-73. Vi sono inclusi anche alcuni frammenti precedenti, di cui uno risalente persino a prima della seconda guerra mondiale. Nel corso del lavoro alcuni capitoli furono pubblicati nel *Dictionary of the History of Ideas*, nel volume di autori vari *Wstęp do historii sztuki* [Introduzione alla storia dell'arte] e in periodici accademici polacchi ed esteri. Nessun capitolo tuttavia è già stato pubblicato nella sua forma attuale, più completa.

Fanno parte della premessa anche i ringraziamenti alle persone che hanno aiutato l'autore: sono dovuti a Janusz Krajewski per aver perfezionato la bibliografia e per il suo amichevole aiuto mai venuto meno, e alla professoressa Helena Syrkusowa, per i numerosi suggerimenti e consigli nel campo dell'arte contemporanea.

## Introduzione

Ti ho posto al centro del mondo, affinché con maggiore facilità tu possa guardarti intorno e vedere ciò che è. Ti ho creato come essere né celeste né terreno [...] affinché tu possa da solo formarti e superarti.

Giovanni Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate*

Per poter comprendere la molteplicità dei fenomeni l'uomo li unisce in gruppi e ottiene maggiore ordine e chiarezza dividendoli in grandi gruppi secondo categorie più generali. Nella storia della cultura europea divisioni di questo genere venivano fatte sin dall'Antichità, senza entrare nel merito se corrispondessero alla struttura dei fenomeni stessi o se fossero dovute al conformismo degli uomini, basti constatare che le grandi divisioni dei fenomeni, le loro categorie più generali, si sono mantenute per secoli con sorprendente durata.

Si distinguevano e si distinguono tre generi supremi di valori: *il bene, il bello e il vero*. Furono elencati assieme già da Platone <sup>1</sup> e da allora sono rimasti nel pensiero europeo. Questa scelta appariva spesso nel Medioevo nella formula latina: *bonum, pulchrum, verum*, con qualifica leggermente diversa, non come tre valori, ma come tre "trascendentali", ossia come generi supremi di predicati. Come valori supremi sono stati presentati nuovamente in tempi a noi più vicini, in particolare dal filosofo francese della prima metà dell'Ottocento Victor Cousin <sup>2</sup>. Ricordiamolo: il bello è fin dall'Antichità ritenuto nella cultura occidentale uno dei tre massimi valori.

Si distinguevano e si distinguono tre generi di attività e modi di vita: *teoria, azione, creazione*. Questa divisione si trova in Aristotele e si può supporre che sia stata elaborata da lui. Nel periodo romano Quintiliano ne trasse la sua divisione tricotomica delle arti <sup>3</sup>. Tale divisione è rimasta come ovvia per la Scolastica e si è mantenuta anche nel modo di pensare dei moderni. Nel pensiero e nel linguaggio comune spesso compare in una formula semplificata, diversa da quella aristotelica, bipartita: teoria e prassi. Una sua eco è anche nella contrapposizione attuale di scienza e tecnica. La tricotomia aristotelica di fondo ha trovato espressione pure nelle tre *Critiche* di Kant: *della Ragion pura, della Ragion pratica e del Giudizio*. Queste tre opere separavano tre settori della filosofia, e al tempo stesso tre campi di interesse e di azione dell'uomo. Quando gli autori del XIX secolo, in particolare i kantiani, dividevano la filosofia in logica, etica ed estetica, era sempre la stessa suddivisione in una formulazione diversa, più semplice. In modo ancora diverso, ma con intenzione simile, si dividevano e si dividono la scienza, la morale e l'arte. Teniamolo a

mente: l'estetica è ritenuta uno dei tre campi della filosofia, mentre l'arte, da secoli, uno dei tre campi della creatività e dell'azione umana.

Gli psicologi separano in modo simile *pensiero, volontà, sentimento*, specificando talvolta che a questa triade corrisponde quella di logica, etica, estetica, e quindi di scienza, morale, arte. Queste tricotomie erano e continuano a esser così diffuse, che sarebbe vano elencarne i sostenitori nel corso della storia europea. Si può affermare in generale che queste grandi tricotomie dell'attività umana si mantengono insieme alla filosofia aristotelica, ma sono rimaste anche quando la posizione di quest'ultima si è indebolita; sono tornate principalmente grazie a Kant: non soltanto i suoi sostenitori, ma anche i suoi avversari si sono serviti del suo schema triadico.

Si distinguevano e si distinguono (in filosofia come nel pensiero comune) due generi di esseri: quelli che sono parte della natura e quelli che sono stati creati dall'uomo. Questa distinzione fu introdotta presto dai Greci, separando quanto è "per natura" (φύσει) da quanto è "per arte", ossia per decisione umana (νόμῳ, θέσει). Platone testimonia che questa distinzione fu opera dei Sofisti<sup>4</sup>. Per gli antichi essa era anche la separazione di quanto era indipendente dall'uomo da quanto invece dipendeva da questi, ovvero il necessario dal contingente. Questo concerneva *prima facie* questioni pratiche, sociali, ma aveva applicazione anche in arte e nei giudizi sul bello.

Sempre nell'Antichità, la filosofia introdusse una distinzione analoga, ma poggiante su base diversa, ossia sulla contrapposizione tra oggetti e soggetto: la distinzione di quello che nelle nostre questioni, pensieri, risultati è oggettivo. Fu Aristotele a separare in modo semplice e alla radice quanto è "di per sé" (τὸ καθ'ἑαυτὸν) da quanto è "per noi" (τὸ πρὸς ἡμᾶς). Questa contrapposizione faceva però anche parte del modo di pensare platonico; nella storia del pensiero europeo rimase presente sia nella corrente platonica che nell'aristotelica. Ancor più in primo piano fu posta nell'età moderna, da Cartesio e Kant, informando da allora la problematica filosofica. L'interrogativo se le cose sono belle in se stesse o per noi costituì la questione principale in alcuni momenti della storia dell'estetica.

Si distinguevano e si distinguono due generi di conoscenza: *intellettuale e sensibile*. Essi furono nettamente contrapposti nell'Antichità come νόησις e αἴσθησις, due concetti allora continuamente usati. Questi concetti hanno mantenuto il loro ruolo anche nell'era moderna, creando la base per dividere i pensatori in sensisti e razionalisti, fino all'insegnamento kantiano delle «due branche della conoscenza», che costituisce la sintesi di razionalismo e sensismo. Dobbiamo ricordare che dalla parola greca αἴσθησις deriva il nome dell'estetica.

Si distinguevano e si distinguono due fattori dell'essere: i componenti e la loro composizione, ovvero gli *elementi e la forma*. Li divise

Aristotele e da allora per secoli sono rimasti, diversamente interpretati, nel pensiero europeo. E ricordiamo che la forma è uno dei concetti ricorrenti nelle riflessioni sull'arte.

Va anche sottolineata la distinzione fra mondo e linguaggio, per mezzo del quale parliamo del mondo; in altre parole fra cose e simboli. Questa distinzione non era sempre in primo piano nel discorso scientifico, in particolare riguardo al bello e all'arte ma risale agli albori della cultura greca, in cui già si contrapponevano le cose ai nomi: οὐρα e ὄνομα.

Bene-bello-vero, teoria-azione-creatività, logica-etica-estetica, scienza-morale-arte, natura-prodotti umani, proprietà oggettive e soggettive, intelligibile e sensibile, elementi-forma, cose-simboli: tutte queste distinzioni e categorie appartengono alle fondamenta del pensiero universale, o perlomeno occidentale. Tra queste compaiono: il bello, la creatività, l'estetica, l'arte, la forma. Non vi possono essere dubbi: l'estetica e i suoi concetti generali fanno parte dei domini più generali e più duraturi del pensiero umano. E non meno durevoli sono le sue grandi contrapposizioni: creatività e conoscenza, arte e natura, cose e simboli.

*Classi.* Per poter ordinare con il pensiero i fenomeni, colleghiamo quelli simili, creando dei gruppi, ovvero delle classi, come le chiamano i logici. Li uniamo in classi più piccole o più grandi, come pure in classi molto grandi, quali le classi del bello e dell'arte, della forma e della creatività, di cui si è già parlato prima e di cui si continuerà a parlare in questo libro.

Formuliamo le classi in base alle proprietà possedute dai fenomeni: non tutte le proprietà comuni sono però adatte a formare classi. La classe degli oggetti verdi (per prendere un esempio extra-estetico) comprendente l'erba, gli smeraldi, alcuni pappagalli, la malachite e molte altre cose, è di scarsa utilità, in quanto gli oggetti verdi hanno poco in comune oltre al colore e poco si può asserire in riferimento all'intera classe. In estetica da tempo immemorabile sono considerate utili la classe degli oggetti belli, rispondenti al nostro gusto, artistici, la classe delle forme e della creatività. Sia i teorici che i pratici, gli studiosi al pari degli artisti, ritenevano e ritengono che su queste classi vi sia molto da dire e non pochi volumi sono stati scritti in merito.

Affinché una classe sia utile, è importante che le proprietà in base alle quali è stata formulata siano riconoscibili e che sia sempre possibile definire se un dato oggetto ne faccia parte. A tale esigenza il bello e l'arte, la forma e la creatività, non rispondono appieno. I tomi scritti su di essi suscitavano e continuano a suscitare voci contrarie. Anche per questo i tempi nuovi cercano di correggere queste classi o di sostituirlle con altre.

Le classi di cui si occupa lo studioso di estetica sono di diverso genere. Vi rientrano classi di oggetti fisici, quali le opere di architettura



o di pittura; si tratta delle classi più semplici, di cui è facile servirsi. Ma vi sono anche nell'estetica classi di fenomeni psichici: lo studioso di estetica si interessa non soltanto delle opere che destano piacere estetico, ma anche del piacere in sé suscitato da queste.

Oggetto dello studioso di estetica sono non soltanto le opere di pittura o di architettura, collocate nello spazio, ma anche la danza o il canto, che si realizzano nel tempo; in questo caso opera con classi non di oggetti, ma di processi, eventi, attività dell'artista e dei destinatari. Tali azioni lo studioso di estetica le spiega con le capacità possedute dall'artista e dal fruitore; opera con classi di capacità al pari che con classi di attività. Gli antichi intendevano l'arte soltanto come capacità, ovvero come abilità a creare degli oggetti; la classe delle arti era per loro la classe delle capacità.

Volendo spiegare l'arte e il bello, o il piacere per l'arte e per il bello, lo studioso di estetica li sottopone ad analisi, ne distingue fattori e strutture; formula quindi classi di elementi e di sistemi. I sistemi sono delle astrazioni, di conseguenza lo studioso di estetica usa anche classi di oggetti astratti.

Di questa molteplicità (cose, esperienze, attività, capacità, elementi, composizioni, astrazioni) si deve tener conto, ed essere consapevoli che non tutte le classi di cui si serve lo studioso di estetica sono semplici e facili come le classi degli oggetti fisici.

*Nomi.* Per comunicare con gli altri, ma anche soltanto per fissare a noi stessi i nostri pensieri, diamo dei nomi alle cose. Alcuni singoli oggetti hanno nomi propri: quasi tutti gli uomini, tutte le città e i fiumi, molte montagne, alcune case, alcuni cavalli e cani, come pure monumenti architettonici; hanno titoli quadri e sculture nei musei, composizioni musicali, racconti e poesie. Lo studioso di estetica si occupa però non tanto di tali singoli oggetti quanto delle loro classi, e per le classi servono nomi diversi dai nomi propri, ossia servono dei termini generali.

Tali termini definiscono classi di diversi generi: oggetti fisici, fenomeni psichici, processi, capacità. La molteplicità dei termini in estetica non è di per sé nulla di strano, si riscontrano situazioni analoghe in altre discipline e nel linguaggio comune. Si deve però tener a mente che tra i nomi di cui si serve l'estetica figurano non soltanto nomi di cose, ma anche di azioni, facoltà, elementi, strutture, proprietà astratte.

Ecco alcuni esempi delle diverse categorie di nomi utilizzate in estetica:

- a) nomi di oggetti fisici, per esempio opera d'arte;
- b) nomi di oggetti psicofisici, per esempio artista e spettatore;
- c) nomi di oggetti psichici, per esempio esperienza estetica;
- d) nomi collettivi, per esempio l'arte (nel senso di quanto eseguito dagli artisti);

e) nomi di azioni, processi, per esempio danza o rappresentazione teatrale;

f) nomi di capacità, per esempio immaginazione, talento, gusto;

g) nomi di strutture, per esempio forma;

h) nomi di rapporti, per esempio simmetria;

i) nomi di proprietà, per esempio bello.

Fanno parte dei principali termini estetici i nomi di proprietà astratte. Non soltanto bello o brutto, ma anche sublime, pittoresco o raffinato (che paiono essere varietà del bello), come pure ricchezza e semplicità, regolarità e proporzione (che compaiono in estetica quali cause del bello).

Molti termini sono utilizzati in estetica in modo polisemico e, a seconda dell'uso, appartengono a questa o quella delle summenzionate categorie. Ciò riguarda persino, ad esempio, il termine "arte", che sta a significare o un insieme di oggetti (*d*) o la capacità a eseguirli (*f*).

I seguenti termini estetici compariranno frequentemente nei capitoli di questo libro.

*Arte.* Un tempo era il nome di una capacità umana, la capacità di creare degli oggetti utili all'uomo, mentre oggi è piuttosto il nome dell'insieme di tali oggetti. Il suo significato non soltanto si è modificato, ma è rientrato in un'altra categoria: dalla categoria (*f*) alla categoria (*d*).

*Bello.* È il nome di una proprietà (categoria *i*) quando si parla della bellezza di un'opera d'arte o di un paesaggio; nella lingua parlata è usato anche per indicare una cosa bella (categoria *a*), un oggetto che possiede la proprietà della bellezza.

*Esperienza estetica.* È il nome di un'attività psichica (*c*).

*Forma.* Denota il più delle volte non le cose stesse, ma la disposizione delle parti ed il loro rapporto reciproco; in alcuni casi però è il nome di un oggetto visibile, sensibile, afferrabile con la mano: oscilla cioè tra la categoria (*i*) e la (*a*).

*Poesia.* Neppure questo è un nome univoco. È o nome collettivo, come nell'espressione "la poesia polacca del XX secolo" (categoria *d*), oppure ha lo stesso significato di poeticità e in tal caso è il nome di una proprietà (*i*), come nella frase "la poesia delle opere di Chopin".

*Creatività.* In estetica indica il talento creativo, e quindi una certa proprietà dell'intelletto; ma denota, in altri casi, l'attività dell'artista; nel linguaggio parlato, in polacco, denota pure un insieme (ad esempio l'insieme dell'opera di uno scrittore). Questo nome quindi oscilla tra le categorie (*i*), (*e*) e, in polacco, anche (*d*).

*Mimesis e imitazione.* Sono nomi o di attività (dell'artista), o del rapporto dell'opera con il modello, fanno quindi parte della categoria (*e*) o della (*b*).

*Immaginazione, genio, gusto, senso estetico.* Sono nomi non tanto di esperienze psichiche (*c*) quanto di supposte facoltà intellettive, sono quindi nomi del tipo (*f*).

*Verità artistica.* Nome il più delle volte utilizzato per indicare il rapporto dell'opera con il suo modello (categoria *b*), talvolta però della proprietà direttamente esperita (*c*).

*Stile.* Usato con un aggettivo, ad esempio lo stile classico, romantico o barocco, viene inteso come nome collettivo (*d*), nel senso dell'insieme di tutte le opere classiche, romantiche, barocche, ma anche, e forse il più delle volte, come nome di una proprietà che contraddistingue tali opere, come (*i*).

I nomi usati in estetica sorsero e si fissarono, analogamente ai nomi di altri settori dello scibile, in due modi. Alcuni furono introdotti in virtù di una decisione individuale, altri invece si consolidarono gradualmente, impercettibilmente. Il nome stesso di "estetica" venne introdotto da un singolo studioso, e sappiamo da chi e quando, ossia da Alexander Baumgarten nel 1750<sup>5</sup>. Allo stesso modo il nome "belle arti" venne introdotto da Charles Batteux nel 1747<sup>6</sup> per indicare la scultura, la pittura, la poesia, la musica, la danza. Il senso però di questi nomi, sia di "estetica" che di "belle arti", subì in seguito un certo mutamento. Lo stesso avvenne con molti altri nomi: decisero il loro significato gli iniziatori, ma successivamente anche gli utilizzatori.

Nella stragrande maggioranza dei casi i nomi di cui si serve l'estetica non sorsero per decisione individuale, ma furono presi dal linguaggio comune, attecchirono impercettibilmente, gradualmente, abitualmente. Non tutti e non sempre furono usati concordemente; qualcuno li usò, altri seguirono il suo esempio, ma altri li utilizzarono in modo diverso. Per questo sono diventati polisemici oppure hanno mutato di significato nel tempo. Questo capita anche in altre discipline, ma in estetica la presenza di termini polisemici e dal significato mutevole è particolarmente elevata. Esempio evidente di polisemia è "forma"; "arte" invece è un esempio di graduale mutamento di significato, per ora appena percepibile, ma dal risultato rilevante.

*Concetti.* I nomi hanno una duplice funzione: significano e denotano qualcosa. Per esempio il nome "capitello", usato in architettura, significa parte terminale della colonna, collegante il sostegno alle travi, mentre denota tutti i capitelli comparsi al mondo, l'intera loro classe: ha soltanto un significato ma denota un'innumerabile quantità di oggetti. È un nome usato nella teoria dell'architettura. I termini estetici hanno in genere un significato più astratto, ma adempiono alle stesse funzioni.

Al significato del nome si riconduce ciò che chiamiamo concetto. Avere un concetto di capitello, di opera d'arte o di bello non è altro che usare i nomi "capitello", "opera d'arte", "bello", conoscendone il significato. Non è neppure altro dal distinguere tra gli oggetti la classe dei capitelli, delle opere d'arte, del bello. Il concetto, il nome, la classe, sono soltanto diversi aspetti della stessa operazione: separare dal mondo gli oggetti simili tra loro, collegarli in gruppi.

Si chiama *definizione* la frase che illustra il significato di un nome. In altre parole: la definizione di un nome è una frase che presenta il concetto corrispondente al nome stesso. Detto ancora in altro modo: è il menzionare la classe di oggetti denotata da quel nome. Detto in breve: è la spiegazione di un nome. La definizione ha sempre forma di frase: suo soggetto è il nome e suo predicato il concetto corrispondente. Ad esempio la definizione "Il 'capitello' è la parte terminale di una colonna" è equivalente alla frase: "Il nome 'capitello' definisce la parte terminale di una colonna".

Vi sono due generi di definizioni: la definizione di un genere è necessaria quando, introducendo nella lingua un nome nuovo, si stabilisce o si progetta come tale nome dev'essere inteso. Chi assume tale decisione ha piena libertà: può scegliere il nome che vuole, e conferire a esso il significato che vuole. Avevano una tale libertà, ad esempio, gli storici dell'arte polacca, che mezzo secolo fa definirono lo "stile Stanislaw August" [dal nome dell'ultimo re di Polonia], in quanto prima di loro un tale stile non veniva distinto e il nome non veniva usato. Lo storico di oggi non ha più questa libertà, deve tener conto di come il nome è stato definito dai suoi predecessori e di come lo usano i contemporanei. Suo compito non è di fornire una definizione che progetta o stabilisce, ma che constata il modo in cui il nome viene inteso: è questo il secondo genere di definizione. Il primo imprime diversi significati, il secondo li identifica; uno crea, l'altro riproduce. Il primo non costituisce problema, in quanto è per principio non vincolato, libero; invece il secondo lo è: con quale metodo accertare il modo in cui il nome è usato, come ricostruire il suo significato? Da Socrate si ripete che tale metodo è l'induzione, ma pure da Socrate si sa che definendo è difficile applicare l'induzione efficacemente.

Nella prassi scientifica è proprio questo secondo genere di definizione a essere più importante, più sovente d'attualità. È vero, sia nel campo della scienza che nella lingua comune, di volta in volta compaiono nuovi nomi e ne vengono proposte definizioni; ma in un campo di concetti così generali, quale l'estetica, ciò avviene di rado. In ogni caso i suoi concetti fondamentali, di cui parleremo più avanti, non sono suscettibili di opzioni progettuali: nella stragrande maggioranza dei casi concetti e nomi sono già stabiliti e usati, si deve soltanto decifrarli. Come farlo? Persino concetti così semplici come capitello non sono definiti, e non possono essere definiti da nessuno per mezzo della (piena) induzione; a maggior ragione concetti così complessi, fluidi, astratti, come bello o forma. Si procede diversamente, si effettua una  *rassegna degli esempi*  cercando di scegliere i più svariati. Si tratta di un metodo intuitivo, poiché si scelgono gli esempi seguendo l'intuizione. Ovviamente non è infallibile, ma è difficile trovarne uno migliore.

La definizione del nome è appena l'introduzione alla conoscenza

delle cose: separata la classe, si deve ancora stabilirne le proprietà. Le proposizioni che lo fanno le chiamiamo teorie. In un sistema corretto la conoscenza della classe consiste di (una) definizione e di (più o meno numerose) teorie. La definizione è *quid nominis* e le teorie *quid rei*. Può tuttavia aver luogo uno scambio. Se per esempio chiamiamo capitello la parte terminale della colonna, allora naturalmente ogni capitello è la parte terminale di un colonna; d'altra parte una teoria può essere usata in sostituzione di una definizione.

Feliks Jaroński<sup>7</sup> fornì una volta un semplice esempio di distinzione tra definizione e teoria: quando diciamo dell'aria che «è un gas avvolgente la sfera terrestre», ciò è una definizione; quando invece diciamo che è una miscela di azoto e ossigeno, ciò è già una teoria. In un modo simile le due questioni si distinguono in estetica. L'affermazione di Tommaso d'Aquino che «belle sono le cose che piacciono, quando le si osservano» è una definizione del bello; mentre la sua teoria è l'affermazione che «il bello dipende dalla perfezione, dalla proporzione e dalla luminosità».

Soltanto pensatori eccezionali, come Platone e Aristotele, Tommaso d'Aquino e Kant, definirono metodicamente il bello o l'arte, separando la definizione dalla teoria. Lo storico dell'estetica, interpretando i testi di epoche lontane, vi trova il pensiero sul bello e sull'arte senza che ne sia esplicitata la definizione: deve allora ricostruirla da solo.

La storia dell'estetica non ci presenta la trasmissione di generazione in generazione delle medesime definizioni e teorie. Le une e le altre si sono formate e trasformate gradualmente. Le opinioni odierne sul bello e sull'arte, sulla forma e sulla creatività, sono l'esito di numerosi tentativi successivi, condotti da diversi punti di vista, con metodi diversi. Molteplici fattori hanno complicato questi processi; i concetti che facevano parte del repertorio di partenza non si adattavano facilmente alle idee sorte in seguito. Le successive formazioni si sovrapponevano come più fotografie impresse sullo stesso negativo: è naturale che come risultato i contorni non possono essere netti. Inoltre, i concetti che gradualmente sono entrati nell'estetica sono giunti da sfere diverse: dalla filosofia, dalle botteghe degli artisti, dalla critica artistica e letteraria, dalla lingua comune, e in ambiti differenti la stessa espressione ha spesso assunto un senso diverso. Grandi scrittori, artisti, scienziati hanno impresso ai concetti le proprie accezioni, spesso notevolmente divergenti; usati dagli studiosi, denotavano in ampia misura questioni emotive, che prestano resistenza a una trattazione scientifica.

Lo storico deve lottare con sinonimi e omonimi: nei testi che gli sono giunti trova talvolta molte espressioni dal medesimo significato e molti significati della medesima espressione. Trova anche concetti così intrecciati da avere di fronte compiti simili agli obblighi di un guardaboschi, che nel fitto di una foresta deve tracciare sentieri o almeno renderli più lineari.

<sup>7</sup> Platone, *Phædr.*, 246 e.

<sup>8</sup> V. Cousin, *Du Vrai, du Beau et du Bien*, 1853.]

<sup>9</sup> Quintiliano, *Inst. Orat.*, II, 18, 1.

<sup>10</sup> Platone, *Leg.*, X, 889 a.

<sup>11</sup> [Tatarkiewicz fa ovviamente riferimento alla pubblicazione dell'opera maggiore ed epinomia di Baumgarten, la celebre *Æsthetica*, la cui prima parte fu appunto pubblicata nel 1750; ma sia la parola che la stessa nozione di estetica erano state da lui introdotte già nelle giovanili *Meditationes philosophicæ de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735).]

<sup>12</sup> [In realtà la prima edizione de *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, a cui fa riferimento Tatarkiewicz, fu pubblicata da Batteux nel 1746 (Paris, Durand) anonima, mentre il 1747 è l'anno della seconda edizione.]

<sup>13</sup> E. Jaroński, *O filozofii* [Sulla filosofia], 1812.



## I - L'Arte: storia del concetto

Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem.  
Quintiliano

### 1 - Il concetto di arte nell'Antichità

L'espressione "arte" è una traduzione del latino "ars", che a sua volta traduce il greco "τέχνη". Tuttavia "τέχνη" e "ars", non avevano esattamente lo stesso significato che oggi ha "arte". La linea che collega il termine attuale con gli antichi è continua, ma non retta. Con l'andar del tempo il senso dei termini si è modificato. I cambiamenti erano piccoli, ma costanti e hanno fatto sì che con i millenni il significato dei termini antichi sia completamente mutato.

"τέχνη" in Grecia, "ars" a Roma e nel Medioevo, e persino ancora agli inizi dell'era moderna, durante il Rinascimento, stavano a significare la capacità di fare un qualche oggetto, un edificio, una statua, una nave, un letto, un vaso, un vestito, come pure la capacità di guidare un esercito, di misurare un campo, di persuadere gli ascoltatori. Tutte queste capacità erano dette arti: l'arte dell'architetto, dello scultore, del ceramista, del sarto, dello stratega, del geometra, del retore. La capacità consiste nella conoscenza delle regole; non vi era quindi arte senza regole, senza norme: l'arte dell'architetto ha regole proprie, differenti da quelle dell'arte dello scultore, del ceramista, del geometra, del generale. Per questo il concetto di regola rientrava in quello di arte, nella sua definizione; il fare una cosa qualsiasi senza regole, soltanto grazie all'ispirazione o alla fantasia non era per gli antichi o per gli scolastici un'arte: era il suo contrario. Nei primi secoli i Greci ritenevano che la poesia fosse ispirata dalle Muse e per questo non la consideravano un'arte.

Conformemente all'opinione comune dei Greci, Platone scrisse: «non chiamo arte un'attività irrazionale»<sup>1</sup>. Galeno definì l'arte un insieme di norme universali, adeguate e utili poste al servizio di un fine definito. La sua definizione è stata mantenuta non soltanto dagli scrittori medioevali, ma ancora nel Rinascimento da Ramo; più tardi, nel 1607, fu riportata da Goclenio nella sua enciclopedia e ancora ai nostri tempi (anche se ormai soltanto come notizia storica) compare nel dizionario filosofico di Lalande. La definizione è la seguente: «Ars est systema præceptorum universalium, verorum, utilium, consentientium, ad unum eundemque finem tendentium»<sup>2</sup>.

L'arte così com'era intesa nell'Antichità e nel Medioevo aveva quindi un ambito ben più ampio dell'attuale. Essa comprendeva non soltanto le belle arti ma anche l'artigianato; la pittura era un'arte di pari grado alla sartoria. Si definiva arte non soltanto la produzione eseguita con maestria, ma in primo luogo la capacità stessa di produrre, la conoscenza delle regole, il sapere specialistico. Per questo era possibile intendere con "arte" non soltanto la pittura o la sartoria, ma anche la grammatica o la logica, appunto in quanto insieme di regole, di conoscenze specifiche. L'arte aveva quindi un tempo un'estensione maggiore: includeva l'artigianato e per lo meno una parte delle scienze.

Agli occhi degli antichi e degli scolastici ciò che univa le belle arti all'artigianato era molto più evidente di ciò che le separava, ed essi non divisero mai le arti in belle arti e artigianato, ma a seconda se il loro esercizio richiedeva soltanto uno sforzo intellettuale o anche fisico. Le prime erano dette dagli antichi *liberales*, ossia liberali o libere, le seconde *vulgares*, ossia comuni; nel Medioevo queste ultime furono dette arti "meccaniche". Questi due tipi di arte erano non soltanto separati ma anche valutati in modo del tutto diverso: le arti liberali erano ritenute di gran lunga superiori alle comuni, meccaniche. Non tutte le "belle" arti erano considerate liberali: la scultura, che richiede sforzo fisico era per gli antichi un'arte comune, come pure la pittura.

Nel Medioevo per *ars* senza ulteriori aggiunte si intendevano esclusivamente le arti maggiori, ossia le arti liberali: la grammatica, la retorica, la logica, l'aritmetica, la geometria, l'astronomia e la musica, ovvero soltanto le scienze, poiché anche la musica era intesa come teoria dell'armonia, come musicologia. Queste arti liberali erano insegnate nelle università alla *facultas artium*, la "facoltà delle arti", che non era assolutamente una scuola di conoscenze pratiche o di belle arti, ma di discipline teoretiche.

Nel Medioevo si contavano sette arti liberali e si cercava di considerare le arti meccaniche in maniera simmetrica alle liberali e dunque ricondurle ugualmente al numero di sette. Questo non era semplice, poiché le arti meccaniche erano di numero molto maggiore; bisognava dunque nell'elenco delle sette arti meccaniche comprenderne solamente alcune, le più importanti, in modo da definire tutte e sette in maniera così generale da farvi rientrare più generi di arte e di artigianato. Gli elenchi migliori delle sette arti meccaniche si trovano in Rodolfo detto l'Ardente (*Ardens*) e in Ugo di San Vittore, entrambi del XII secolo. L'elenco di Rodolfo<sup>3</sup> comprende: l'*ars victuaria*, che ha per fine il nutrire la gente, *lanificaria*, che serve a vestirla, *architectura*, che offre loro riparo, *suffragatoria*, che offre i mezzi di trasporto, *medicinaria*, che cura le malattie, *negotiatoria*, costituita dalla capacità di scambiare le merci, e *militaria*, ovvero l'arte della difesa contro il nemico. L'elenco di Ugo comprende le seguenti arti meccaniche: *lanificium*, *armatura*, *navigatio*, *agricultura*, *venatio*, *medicina*, *theatrica*<sup>4</sup>.

Dove si collocano in questi elenchi quelle che noi chiamiamo arti? Identifica nelle arti liberali soltanto la musica e questo perché, come già detto, era intesa principalmente come teoria dell'armonia e non come capacità di comporre, cantare, suonare. Negli elenchi delle arti meccaniche compare soltanto l'architettura (in Ugo compresa nel più ampio concetto di *armatura*); volendo, nell'elenco di Ugo si può identificare anche l'arte teatrale (sebbene la *theatrica* fosse un concetto più ampio, che comprendeva tutte le arti di intrattenimento pubblico, non soltanto le rappresentazioni teatrali, ma ogni genere di competizione, di gara, di circo).

E la poesia? Non si trova in alcun elenco né potrebbe trovarvisi. Infatti già nell'Antichità, e ancor più nel Medioevo, era ritenuta come un genere di filosofia o di profezia, e non un'arte. Il poeta era un vate, non un artista.

E la pittura e la scultura? Non venivano menzionate né tra le arti liberali, né tra le meccaniche. Eppure erano senza dubbio considerate arti, ossia produzioni eseguite con perizia, secondo le norme. Non erano però considerate arti liberali, poiché richiedevano sforzo fisico. Ma perché non venivano menzionate tra le meccaniche? Si può rispondere a questa domanda così: perché negli elenchi di tali arti, limitate in modo programmatico a sette, si menzionavano soltanto le più importanti, e per le arti meccaniche criterio di importanza era l'utilità, che nel caso delle arti visive, della pittura e della scultura, era ridotta. Per questo motivo non erano menzionate né da Rodolfo né da Ugo. Le arti che a noi vengono soprattutto in mente parlando di "arte" erano un tempo considerate meccaniche e di così scarsa rilevanza da non meritare di essere menzionate negli elenchi.

## 2 - La trasformazione nell'Età moderna

Questo sistema concettuale, durato fino all'età moderna, fu adottato ancora nel Rinascimento, ma proprio allora ne ebbe inizio la trasformazione. Affinché dal vecchio concetto di arte potesse nascere quello moderno dovevano verificarsi due condizioni: primo, dovevano essere eliminati dall'ambito delle arti l'artigianato e le scienze e inserita la poesia; secondo, doveva crescere la consapevolezza che quanto resta delle arti, dopo l'eliminazione dell'artigianato e delle scienze, costituisce un'entità compatta, una classe distinta di capacità, azioni e prodotti umani.

Includere la poesia tra le arti era la parte più facile: già Aristotele, precisando le regole della tragedia, la trattò come una abilità, ossia come un'arte. Nel Medioevo lo si era dimenticato, ma, ora, era sufficiente ricordarlo. E quando verso la metà del XVI secolo in Italia fu pubblicata, tradotta e commentata la *Poetica* di Aristotele, suscitando

ammirazione e conquistando un gran numero di imitatori, l'appartenenza della poesia alle arti non destò più dubbi. Si può specificare con precisione l'anno della svolta: la traduzione italiana della *Poetica*, curata dal Segni è del 1549 e da quella data inizia la serie di poetiche scritte con spirito aristotelico<sup>5</sup>.

A separare le belle arti dall'artigianato contribuì la situazione sociale: le aspirazioni degli artisti a elevare la propria posizione. La bellezza durante il Rinascimento cominciò a essere maggiormente apprezzata e a rivestire nella vita un ruolo che non aveva dall'Antichità; erano anche più apprezzati i suoi produttori, i pittori, gli scultori, gli architetti; essi stessi peraltro si consideravano qualcosa di meglio degli artigiani e volevano rompere il legame con questi. Venne loro in aiuto, inaspettatamente, la cattiva situazione economica; il commercio e l'industria, fiorenti nel tardo Medioevo, ora erano in crisi e tutte le forme di investimento dei capitali fino ad allora in uso si rivelarono insicure: si cominciò dunque a considerare le opere d'arte come un investimento non peggiore e forse anche migliore di altri. Questo migliorò le condizioni patrimoniali e sociali degli artisti e a sua volta aumentò le loro ambizioni: volevano essere distinti, separati dagli artigiani, trattati come i rappresentanti delle arti liberali. E raggiunsero il loro scopo, sebbene gradualmente: i pittori prima degli scultori.

Più difficile si presentava la separazione delle belle arti dalle scienze, in quanto a ciò si frapponavano le ambizioni di pittori e scultori. Avendo da scegliere se essere trattati come artigiani o come scienziati, optarono per la seconda possibilità, poiché la posizione sociale degli scienziati era decisamente più elevata; inoltre spingeva verso questa direzione la concezione tradizionale dell'arte, basata sulla *conoscenza* di regole e leggi. L'ideale dei maggiori artisti rinascimentali era quello di approfondire le leggi che governano il loro lavoro, calcolare le proprie opere con precisione matematica. Questo riguarda in particolare Piero della Francesca, ma anche Leonardo. Si trattava di una tendenza tipica delle ultime decadi del Quattrocento: Luca Pacioli riportò i suoi calcoli sulla perfetta proporzione nel *De divina proportione* nel 1497, Piero aveva redatto il suo *De perspectiva pingendi* poco prima [1492]. È soltanto nel tardo Rinascimento che appare un'opposizione a questa concezione rigorosa, scientifica, matematica: l'arte può fare anche più della scienza, ma non può fare le stesse cose. Il preannuncio di questa rivolta si trova già in Michelangelo e fu espresso con grande chiarezza da Galileo.

Separare le belle arti dall'artigianato e dalle scienze era comunque più facile del prendere atto che esse stesse rappresentano una classe uniforme; per molto tempo mancarono concetti e termini adeguati a questo fine: dovevano ancora essere creati.

Oggi è persino difficile concepire che il Rinascimento non disponeva della nozione di scultore, così come la intendiamo noi. Ancora Angelo

Poliziano nella sua enciclopedia delle arti, *Panepistemon*, edita alla fine del Quattrocento [1491], adottava cinque concetti diversi al posto di uno solo: *statuarii* (per quanti lavorano la pietra), *cælatores* (lavorano il metallo), *sculptores* (il legno) *factores* (l'argilla), *encausti* (la cera). Essi erano separati più che uniti; così come nel sistema concettuale e nell'ordine professionale odierno si tende a distinguere il carpentiere dal muratore piuttosto che ad accostarli. L'arte di ciascuno dei cinque si riteneva diversa, in quanto lavoravano materiali diversi e con metodi diversi. È soltanto nel Cinquecento che ebbe inizio l'integrazione concettuale, che si creò un concetto più generale, comprensivo delle cinque categorie; per definirlo si scelse il nome di chi lavorava il legno, *sculptores*, che col tempo venne a comprendere anche quanti lavoravano la pietra, il metallo, l'argilla, la cera.

Nello stesso tempo ebbero luogo ulteriori processi di integrazione. Si creò infine la consapevolezza che i prodotti dello scultore sono imparentati con le conoscenze e i prodotti del pittore e dell'architetto, imparentati a tal punto da poter essere racchiusi in un unico concetto, denominati con un unico nome comune. Oggi pare strano che ciò sia accaduto così tardi, che per tanto tempo si sia fatto a meno di un concetto generale di arti visive. Nel Cinquecento questo era già sorto, ma il termine "arti visive" o "belle arti" non era ancora in uso. Si parlava invece di "arti del disegno". Il nome traeva origine dalla convinzione che il disegno è quello che unisce tali arti, è quanto hanno in comune. Si può leggere dell'integrazione delle tre arti nelle *Vite* del Vasari e nel *Trattato delle perfette proporzioni* del Danti.

Nonostante la formazione del concetto di "arti del disegno", non si era ancora giunti al sistema concettuale odierno: le "arti del disegno" non erano ancora unite alla musica, alla poesia, al teatro. Non si disponeva per esse di un concetto e di un termine comune. Le ricerche in questa direzione iniziarono nel Cinquecento, ma il compito si rivelò difficile e la sua realizzazione durò circa due secoli. Esisteva già la consapevolezza dell'affinità di tutte queste arti, ma non era chiaro cosa le unisse, e al tempo stesso distinguesse, dall'artigianato e dalle scienze, su quale principio si potesse formulare un concetto comune per tutte. Dal XV al XVIII secolo vi furono molti tentativi ed elaborazioni in tal senso.

### 5 - Le Belle Arti

Alcuni scrittori cercavano di distinguere tra le arti quelle "dell'ingegno", altri le "musicali", le "nobili", le "mnemoniche", le "pittoriche", le "poetiche" e infine le "belle".

*Le arti dell'ingegno.* L'umanista fiorentino Giannozzo Manetti<sup>6</sup> già verso la metà del Quattrocento distingueva tra le arti le *artes ingenuæ*,



termine che si può tradurre come arti “dell’intelletto”, o “dell’ingegno”. Intendeva le arti prodotte dalla mente e rivolte alle menti, e riteneva che fossero una creazione singolare, fuori dal comune, ingegnosa. Nonostante ciò l’obiettivo di modernizzare il concetto di arte non fece molti passi avanti. Manetti aveva inventato un nuovo nome per le arti “liberali”, ma il loro ambito era invariato: comprendeva come prima le scienze e non comprendeva la poesia.

*Le arti musicali.* Marsilio Ficino, guida dell’Accademia Platonica di Firenze, mezzo secolo dopo, fece più di Manetti. Scrisse nel 1492, in una lettera a Paolo di Middelburg: «Il nostro secolo, questo secolo d’oro, ha reso giustizia alle arti liberali, lungamente trascurate: alla grammatica, alla poesia, alla retorica, alla pittura, all’architettura, alla musica e all’antico canto di Orfeo»<sup>7</sup>. Affrontò la questione in modo opposto a Manetti: conservò il vecchio nome (arti liberali) ma comprese in esso un insieme diverso, nuovo, di arti: incluse l’architettura e la pittura, prima ritenute arti meccaniche, e la poesia, che non era per nulla considerata un’arte. Riuscì a unire quelle che noi oggi riteniamo essere le arti e a distinguerle dall’artigianato. Su che base agì? Risponde egli stesso alla domanda in un’altra lettera, indirizzata a Canisiano: «È la musica che offre l’ispirazione agli artisti: agli oratori, ai poeti, agli scultori e agli architetti». Intravide quindi il loro legame comune nella musica e le arti così identificate potrebbero essere definite, conformemente al suo pensiero, “musicali”, sebbene egli non fece uso di tale aggettivo. Fin dall’Antichità i concetti di “musica” e di “musicale” erano bivalenti: in senso più stretto definivano le arti dei suoni, in uno più ampio tutti coloro che fossero “al servizio delle Muse”. Si può quindi vedere il legame tra le arti specificate da Ficino nella loro melodicità o ritmicità, ma anche in senso più lato nel loro essere al “servizio della Muse”, o come scrisse lui stesso, nell’ispirazione degli artisti.

*Le arti nobili.* Dopo ancora mezzo secolo Giovanni Pietro Capriano, nella sua poetica del 1555<sup>8</sup>, distinse un insieme di arti simili, ma su altra base e con altro nome, ovvero di arti “nobili”. Scrisse: «Le nobili son quelle sole che sono oggetto de’ più nobili sensi, di più alta facultà, e appresso hanno il curabile congiunto, quantunque differente, com’è la Poetica, la Pittura, la Statuaria». La base per distinguere queste arti era la loro valutazione: esse costituiscono un gruppo a sé stante perché sono più perfette, più nobili, più durature delle altre.

*Le arti mnemoniche.* Lodovico Castelvetro, il cui nome è uno dei più popolari della storia della poetica, prese posizione in merito alla questione in un trattato del 1572<sup>9</sup>. Distinse in esso un certo nucleo di arti e le contrappose all’artigianato su una base ancora diversa. L’artigianato produce oggetti necessari all’uomo, altre arti invece, come la pittura, la scultura, la poesia, servono, riteneva, soltanto a mantenere nella memoria cose ed eventi. Per questo motivo le chiamò «arti com-

memorative della memoria». Il loro ambito era leggermente diverso da quello delle “musicali” o delle “nobili”; non comprendeva, ad esempio, l’architettura. Tuttavia l’idea di Castelvetro occupa nella storia del concetto di arte un posto non meno importante delle idee di Ficino e Capriano.

*Le arti dell’immagine.* Alcuni autori cinque e secenteschi avanzano l’idea che quanto veramente distingue le arti “nobili” o “della memoria” fosse la loro figuratività, il fatto che si servano di immagini concrete e non di astrazioni o di schemi. Sono le immagini a legare arti, per altro così differenti, quali la pittura e la poesia. In tal senso si citava il motto oraziano *ut pictura poësis*. Quale rappresentante di questa concezione si può menzionare il francese Claude-François Menestrier, storico, araldista, teorico dell’arte<sup>10</sup>. Secondo tale autore tutte le arti nobili operano con immagini («travaillent en images»).

*Le arti poetiche.* Nel corso del XVI e XVII secolo il motto di Orazio soleva anche essere capovolto e allora suonava *ut poësis pictura*. Con questo capovolgimento si dava espressione alla convinzione che la poeticità, l’affinità con la poesia, è quello che separa dall’artigianato arti come la pittura. Per il modo di pensare di quei secoli, “poetico” voleva dire traslato, metaforico. E per alcuni autori era appunto la metafora a costituire il legame vero delle arti nobili, non artigianali. Il rappresentante più eloquente di questa idea fu l’italiano Emanuele Tesauro nel suo scritto del 1655<sup>11</sup>. Per lui, esponente del manierismo letterario, la perfezione nell’arte consisteva nell’*arguzia*, ossia nella *sottiligliezza*, e «ogni arguzia è un parlar figurato». Non vi è metafora nelle opere artigianali, mentre è presente nelle letterarie, teatrali, nei quadri, nelle sculture, nelle danze: tutte queste arti vivono di figure, è questo il loro carattere comune, che possiedono esse soltanto.

*Le belle arti.* Già nel Cinquecento Francisco de Hollanda parlando delle arti figurative usò casualmente l’espressione «belle arti» (*boas artes* nell’originale portoghese). Ma l’espressione, nonostante che a noi appaia così ovvia, per il momento non si diffuse. La concezione corrispondente (senza che compaia l’espressione) si delineò chiaramente nella seconda metà del Seicento nel grande trattato di architettura del 1675 di François Blondel<sup>12</sup>. In esso l’autore menzionava assieme all’architettura la poesia, l’eloquenza, la commedia, la pittura, la scultura, a cui ancora aggiungeva la musica e la danza; in una parola tutte, e soltanto, le arti che i suoi predecessori chiamavano dell’ingegno, nobili ecc., e che nel secolo seguente andranno a far parte del “sistema delle belle arti”. E Blondel vedeva il loro nesso nel fatto che tutte, a causa della loro armonia, sono per noi fonte di piacere. In questo modo esprimeva il pensiero che esse agiscono per mezzo della loro bellezza, che è la bellezza ad unirle. Tuttavia non usò l’espressione “belle arti”.

*Le arti eleganti e piacevoli.* Le note storiche, appena richiamate alla memoria, indicano come dal XV secolo fosse viva la sensazione che



la pittura, la scultura, l'architettura, la musica, la poesia, il teatro, la danza formassero un gruppo separato di arti, diverso dall'artigianato e dalle abilità con le quali da secoli condividevano il nome in comune di "arti". Non era però chiaro cosa unisse tale gruppo e di conseguenza che nome spettasse loro, se di arti dell'ingegno, musicali, nobili, della memoria, figurative o poetiche. Ancora nel 1744 Giambattista Vico proponeva di chiamarle arti «piacevoli»<sup>13</sup> e nello stesso anno James Harris arti «elegant» (*elegant arts*)<sup>14</sup>. Tre anni dopo, nel 1747, Charles Batteux le chiamò «belle arti»<sup>15</sup>. Questo nome appariva nel titolo del suo libro di grande successo e si diffuse. E assieme al nome si determinò il concetto<sup>16</sup>.

Si trattò di un cambiamento notevole, in quanto la distinzione delle arti nobili o della memoria, eleganti o piacevoli fu e rimase una definizione privata di Capriano o di Castelvetro, di Harris o di Vico, mentre la distinzione delle belle arti divenne di dominio universale. Il termine "belle arti" entrò nel vocabolario degli studiosi nel Settecento e si mantenne anche nel secolo seguente. Era un nome dall'estensione ben definita: Batteux enumerava cinque belle arti (la pittura, la scultura, la musica, la poesia, la danza) e due arti a queste connesse: l'architettura e l'eloquenza. Questo elenco fu universalmente accettato e così si stabilì non soltanto il concetto di belle arti, ma anche il loro elenco, il sistema delle belle arti, dopo l'annessione dell'architettura e dell'eloquenza, nel numero di sette. Il concetto di belle arti e il loro sistema a noi sembrano semplici e naturali, ma lo storico sa quanto tardi e con quale difficoltà si formarono.

Dopo la metà del XVIII secolo non vi sono più dubbi che l'artigianato è artigianato e non arte e che le scienze sono scienze e non arti, quindi che soltanto le belle arti sono vere arti. E se è così, allora si può ed è giusto chiamarle semplicemente arti, perché non esistono altre arti. A dire il vero, questa terminologia fu accettata non immediatamente, ma nell'Ottocento. Fu allora che il significato dell'espressione "arte" cambiò, il suo ambito si restrinse, comprendendo soltanto le belle arti, senza l'artigianato e le scienze. Si può dire: è rimasto soltanto il nome, ma sorse un nuovo concetto di arte.

Quando questo avvenne, il nome "belle arti" fu preso da un gruppo ancor più ristretto di arti, ovvero dalle arti visive, le stesse che un tempo venivano dette "arti del disegno"; e con questo significato nell'Ottocento si usavano dizioni quali "Scuola di Belle Arti", "Società Promotrice delle Belle Arti": esse indicavano scuole e società che si occupavano di pittura e scultura, non di poesia e musica.

Prima, verso la metà del Settecento, era successo ancora qualcos'altro: venne formulato non soltanto il concetto delle belle arti, ma anche la loro teoria. Questo significa che si consolidò un'opinione su quali fossero i caratteri comuni delle belle arti e la loro essenza. Tale teoria settecentesca pare oggi discutibile, ma a suo tempo godette di

un riconoscimento quasi generale e per un periodo abbastanza lungo. Era opera di quello stesso Charles Batteux che aveva deciso il nome e il concetto di belle arti. Si trattava di un autore di gran lunga più influente che grande, e la sua influenza era dovuta in notevole misura al fatto che aveva avuto dei precursori, che il bisogno di distinguere e di chiarire quel particolare gruppo di arti stava crescendo da tempo.

La teoria delle belle arti sostenuta da Batteux consisteva nell'intendere il loro carattere comune nell'imitazione della realtà. Parrebbe che in questo seguisse un solco antico, molto antico, ben noto dall'Antichità. Ma è soltanto un'apparenza: poiché dall'Antichità (e più precisamente da Platone e Aristotele) si dividevano le arti in produttive e riproduttive, e tutte le argomentazioni sull'imitazione (*mimesis, imitatio*) per oltre duemila anni avevano riguardato esclusivamente le arti "riproduttive": la pittura, la scultura, la poesia, ma non l'architettura o la musica. Fu soltanto Batteux a considerare riproduttive tutte le belle arti e a basare sull'imitazione la loro teoria generale. Tale teoria non pare corretta, nondimeno ebbe grande successo. Perché era la prima teoria generale dell'arte nel nuovo modo di intendere le arti.

Il secolo XVIII, che aveva isolato l'arte nel suo significato moderno, trovò anche un'espressione per la specificità delle leggi che la governano. Già ben prima, Aristotele aveva scritto che «altro è giusto in politica altro in poesia»<sup>17</sup>, e che nell'arte può essere giusto quanto nella realtà è impossibile. Ma è soltanto verso la fine del XVIII secolo che fu formulata la frase lapidare «arte è ciò che da sé si dà legge» (*was sich selbst die Regel gibt*). È un'idea di Friedrich von Schiller, espressa in una lettera a Körner<sup>18</sup>. Tuttavia questa concezione dell'autonomia dell'arte non ebbe consenso paragonabile a quella di Batteux.

Guardando a ritroso l'evoluzione del concetto di arte diremo che tale evoluzione era naturale, persino inevitabile. Ci si può soltanto meravigliare che siano stati necessari tanti secoli affinché il concetto prendesse la sua forma attuale. Ma avvenne qualcosa di singolare: il concetto antico-medioevale di arte era grossolano, ma chiaro; si poteva definire in modo semplice e corretto. Invece il concetto odierno, punto d'arrivo di quest'evoluzione, più ristretto dell'altro e, parrebbe, più definito è in realtà non definito, elude una definizione. Lo confermano i vocabolari e le enciclopedie contemporanee: o evitano una definizione, o si arrendono alla vecchiaia. Infatti la definizione del Larousse «application de la connaissance raisonnée et des moyens spéciaux à la réalisation d'une conception» concerne il concetto antico e non moderno di arte. O anche, restringendo il concetto conformemente alla sua evoluzione posteriore, definiscono l'arte alla maniera settecentesca con l'ausilio del bello. Lalande chiama "arti" «toute production de la beauté par les œuvres d'un être conscient»; e Runes le definisce oggetti il cui «principle is based on beauty».

Tuttavia l'arte contemporanea in molte sue correnti, a partire per

lo meno dai dadaisti e dai surrealisti, non risponde più a tale definizione: il bello non costituisce per l'arte non soltanto carattere distintivo, ma neppure carattere necessario. E i teorici che vogliono tener conto dell'arte contemporanea rigettano questa definizione. Dei dubbi, se fosse corretto definire l'arte per mezzo del bello, erano apparsi già verso il 1900; mezzo secolo più tardi la convinzione che tale definizione non fosse adeguata era quasi generale. Così si è aperto ancora un altro periodo nella storia del concetto di arte.

La storia di questo concetto conta quindi venticinque secoli e grosso modo si divide in due periodi, ciascuno dei quali disponeva di un diverso concetto di arte. Il primo periodo, quello della concezione antica, durò molto a lungo, dal V secolo a. C. al XVI secolo d. C. Per tutti questi secoli l'arte era intesa come una *produzione secondo regole*. Questo fu il primo concetto di arte. Gli anni 1500-1750 sono stati anni di transizione: la concezione ereditata, sebbene avesse perso il suo ruolo di un tempo, perdurava ancora, mentre si andava preparando la nuova. Finché, intorno al 1750, la concezione antica cedette il posto alla moderna. Ora l'arte significava *creazione del bello*. Questa seconda concezione venne accettata universalmente, al pari in precedenza dell'antica. Il suo ambito era più stretto, comprendendo le sette arti enumerate da Batteux e soltanto quelle. Per circa centocinquanta anni questa nuova concezione pareva adeguata, al punto che gli studiosi di estetica e i teorici dell'arte non pensavano a modificarla e migliorarla. Finché infine si giunse ad un cambiamento, in parte come risultato di un'analisi più approfondita del concetto e in parte per l'evoluzione che in questo periodo subirono le arti. Esse cessarono di rientrare in tale concetto, di rispondere alla sua definizione iniziale.

#### 4 - Nuove dispute sull'estensione dell'arte

L'estensione del concetto divenne dubbia. Il sistema delle sette belle arti distinte da Batteux divenne insufficiente. Non si poteva porvi rimedio ampliando il sistema, aggiungendovi questa o quell'arte: tutte le proposte erano discutibili. Oscillazioni non erano mancate già in passato, infatti prima si faceva rientrare nelle arti l'artigianato e poi lo si esclude. Le arti prima comprendevano le scienze, e poi non più; prima si escludeva la poesia, e poi la si include. La stabilizzazione del concetto e dell'ambito delle arti, lungamente preparata, e portata a termine infine da Batteux, non fu definitiva. Già nel XVIII secolo si ebbe una divergenza di opinioni: la poesia appartiene alle "beaux-arts" o forma una categoria a parte, le "belles lettres"? Nel XIX secolo e all'inizio del XX sorsero ben altre perplessità.

Quando nacque la *fotografia* sorsero dubbi se fosse o meno un'arte. Infatti la fotografia è prodotta da una macchina non meno che dall'uo-

mo, mentre l'arte è un prodotto esclusivamente umano. Gli stessi dubbi sorsero più tardi con il cinema.

Già prima era oggetto di discussione se il *giardinaggio* fosse un'arte. Infatti, si diceva, i giardini devono la loro bellezza alla natura non meno che al giardiniere, mentre nel concetto di arte è insito l'essere prodotto dell'uomo.

Può essere l'*architettura industriale* opera d'arte? Si diceva: non può, in quanto ha altri scopi, fa parte dell'industria, non dell'arte. Analogamente, il *manifesto* può far parte dell'arte pittorica, avendo carattere commerciale e di massa? Tra i preraffaelliti vi fu grande sdegno quando uno della loro cerchia progettò un manifesto per una fabbrica di sapone. Nel linguaggio di oggi il dilemma si presenterebbe nella forma seguente: i "media", in quanto produzione di massa e strumenti di comunicazione commerciale miranti a influenzare il pubblico, possono essere annoverati tra le arti?

Sono arte gli *oggetti per la casa*? Anche questo appariva controverso nel sistema tradizionale non figurano, anche se bellissimi oggetti sono esposti nei musei d'arte. Così è con la ceramica, il vetro, i tessuti, le armi: analoga situazione si ha con il lavoro di tipografi e rilegatori. Contro la loro inclusione nelle arti, nell'Ottocento si sosteneva che non avessero sufficienti elementi intellettuali, spirituali per essere considerati opere d'arte: essendo manufatti piuttosto che opere del pensiero e avendo carattere utilitario non erano arte, e in nessun caso arte pura. La questione era controversa, perché in quello stesso secolo William Morris e l'"Art's Worker Guild" lottavano per il pieno livellamento dell'artigianato con l'arte, per il superamento della contrapposizione di arti pure e applicate, contro il pregiudizio che le arti applicate non fossero arti. È vero che in un servizio di porcellana è difficile trovare la stessa profondità di pensiero di un dramma, e la stessa pienezza espressiva di una sinfonia, ma se questo dovesse essere un argomento contro l'appartenenza del servizio di porcellana alla categoria di arte, ciò significherebbe che criterio di appartenenza è *non solamente il bello* ma anche altri fattori, quali il *pensiero* e l'*espressione*.

E ancora: nell'Ottocento la gente andava volentieri a vedere le *farse* e le *operette*, ma molte di queste persone avrebbero protestato se qualcuno avesse voluto considerare l'operetta (compreso Offenbach) un'opera d'arte. Lo stesso riguardava la *musica da ballo* (compresi i valzer di Strauss). Perché? Perché, si diceva, non sono abbastanza seri e ideali. Come se l'appartenenza all'arte dipendesse anche dal livello di *serietà* e *moralità*.

Tutto questo indica che, sebbene il concetto di arte sembrasse determinato, in realtà non lo era: il criterio di appartenenza all'arte era molteplice e variabile; in teoria era il bello, ma in pratica anche la presenza del pensiero e dell'espressione, il livello di serietà e moralità, il lavoro individuale, lo scopo non commerciale.



Il problema se l'arte dovesse essere pura o applicata era assente nell'Antichità, in quanto allora il suo concetto comprendeva anche la sartoria o la falegnameria. Ma non esisteva neppure dopo. Si può ritenere che in generale l'opinione fosse la seguente: l'arte è al servizio della bellezza, serve a dar fascino alla vita, ma se occasionalmente, praticamente o socialmente, è utile, tanto meglio. Ciò non è il suo scopo, ma una conseguenza auspicabile. La situazione si modificò nell'Ottocento, già nella prima metà del secolo; sorsero allora i motti sulle finalità esclusivamente estetiche dell'arte: *l'art pour l'art*. Allo stesso modo, se non meglio, si sarebbe potuto formulare il motto: il bello per il bello. Il sociologo potrà spiegare perché tale motto comparve proprio in quel periodo e perché la sua prima patria fu la Francia. Il filosofo Victor Cousin diceva nel suo corso universitario del 1818: «Il bello nella natura e nell'arte è legato soltanto a se stesso: l'arte non è uno strumento, ha uno scopo a sé»<sup>19</sup>. Poco più tardi lo scrittore Théophile Gautier, nella prefazione al racconto intitolato *Albertus*, scriveva: «A cosa questo serve? Serve per essere bello. Non è forse abbastanza? Entrando in un registro positivo la poesia diventa prosa, da libera diventa ancella. In questo si cela l'arte. E libertà, sovrappiù, fioritura, pienezza dell'anima». Tre anni dopo, nella prefazione alla *Mademoiselle de Maupin*, aggiungeva: «Veramente bello è soltanto ciò che non serve a nulla. Tutto quanto è utile, è brutto».

La concezione antica di arte era chiara e evidente, ma non risponde più alle esigenze del presente. Il concetto moderno è più vicino a tali esigenze, ma non è né chiaro, né evidente. Il primo concetto è solo oramai un concetto storico, il secondo, apparentemente attuale, chiede di esser corretto.

Si è creata una situazione di questo genere: era difficile definire il contenuto del concetto, visto che la sua estensione era indefinita; ma era difficile delimitarne l'estensione, se non vi era concordia riguardo al contenuto. Non si tratta di una situazione eccezionale, in particolare in riferimento a concetti così generali e così usati come l'arte, il cui concetto era, e continua ad essere, caratterizzato da una doppia oscillazione.

L'arte era intesa nell'Ottocento, e continua a essere intesa, in modo ampio e liberale, cosicché comprende non soltanto le sette arti di Batteux, ma anche la fotografia, la cinematografia, l'oggettistica, le arti meccaniche, l'artigianato, le arti applicate. Si può persino supporre che questa accezione ha la meglio: se non l'aveva ancora nell'Ottocento, l'ha attualmente. La *cultura materiale* non è generalmente esclusa in blocco dall'arte. Infatti molti oggetti che ne fanno parte, prodotti in primo luogo per facilitare l'esistenza umana, come le sedie per sedersi, i piatti per mangiare, i fucili per la caccia, gli orologi per misurare il tempo, erano e sono prodotti con l'intenzione di essere al tempo stesso opere d'arte. E alcuni di questi oggetti, prodotti esclusivamente

pensando al loro uso, danno un risultato artistico non minore, e talvolta migliore, di quelli prodotti pensando al bello.

Analoga situazione con i *mezzi di comunicazione di massa*: hanno sempre uno scopo diverso da quello artistico, ma spesso hanno anche questo, ed effettivamente possono essere annoverati dagli intenditori tra le opere d'arte, in alcuni casi nella categoria più elevata, come nel caso dei manifesti, a partire da quelli fatti da Toulouse-Lautrec. L'Ottocento, se li annoverava tra le arti, li relegava, al pari degli oggetti della cultura materiale, nelle "arti applicate", separate decisamente dall'arte "pura": li considerava un genere minore, un'arte non completa. Oggi questa contrapposizione è scomparsa dall'uso. Si è invece manifestato un altro fenomeno: una parte dei teorici, a partire da Clive Bell e Stanisław Ignacy Witkiewicz, limita l'arte alla "forma pura", non facendo rientrare in essa gli oggetti della cultura materiale e della comunicazione di massa, inoltre questa tesi taglia fuori dall'ambito dell'arte rilevanti parti dell'"arte pura" di un tempo, della pittura, della letteratura. Non vi è quindi consenso riguardo l'estensione dell'arte, di quanto vi rientri o meno.

Fin dagli inizi venivano poste all'arte, oltre alla bellezza, anche altre richieste: di essere profonda e ideale, saggia e sublime. Dionigi di Alicarnasso esigeva che suscitasse «fervore spirituale», Plotino che «ricordasse il vero essere», Michelangelo che «aprisse il volo verso il cielo», Novalis riteneva che la vera arte fosse «visione di Dio nella natura», Hegel che fosse «conoscenza delle leggi dello spirito». Altri artisti, teorici, fruitori invece non ponevano simili richieste, era a loro sufficiente che il prodotto rallegrasse gli occhi o le orecchie affinché fosse ritenuto opera d'arte. Così era nei secoli passati, così è anche oggi: di volta in volta si fanno sentire esigenze diverse, particolari, maggiori, si introducono altri criteri oltre alla bellezza: di "staccare dal quotidiano", di "intensificare la vita", di "dare forma alla vita che fugge". Ma in altre occasioni è chiamata arte qualsiasi cosa piaccia e commuova, anche quando non possieda elevatezza o profondità, ricchezza di inventiva o capacità di influire sulla vita. L'arte è quindi intesa in due modi: di tutto ciò che in un senso è considerato arte, soltanto (se così si può dire) la metà, ossia la metà superiore, rientra nell'arte nell'altro senso, e soltanto questa metà superiore è ritenuta vera arte; allora dall'"arte pura" sono escluse persino le opere meno ambiziose, meno spiritualizzate, le opere di autori e pregio minori. In questa seconda accezione l'arte è selezione dell'arte nel primo significato, selezione operata da un punto di vista estetico, ma anche ideale e morale, da un punto di vista del "nutrimento spirituale" che offre. In tal caso viene considerata arte soltanto quella grande, quella duratura, che «vince il tempo», come scrive André Malraux<sup>20</sup>, che è qualcosa di più che piacere e passatempo, esclusivamente quella che ha una «vocazione trascendente» come asserisce Arthur Koestler<sup>21</sup>.

Il fatto che talora soltanto l'arte più elevata sia considerata arte, come il fatto che tal'altra sia considerata tale soltanto l'arte pura, provoca l'indefinitezza dell'ambito del concetto.

E vi sono ancora altre oscillazioni nel concetto: (a) comprende la letteratura oppure non la comprende (nell'espressione arte e poesia); (b) viene intesa nel senso o delle opere o anche della capacità a produrle; (c) o si parla così come se vi fosse una sola arte con molte varianti (*ars una, species milia*), o come se vi fossero tante arti quante varianti, come se la pittura fosse un'arte, la scultura un'altra, la musica una terza. Queste oscillazioni formali di un linguaggio non sufficientemente ordinato hanno però scarso significato rispetto alle due grandi variabili descritte in precedenza. Sono loro in misura maggiore a essere colpevoli della mancanza di consenso intorno al contenuto del concetto di arte, del fatto che le ricerche di una sua definizione non diano esito soddisfacente.

#### 5 - *Dispute sul concetto di arte*

Definendo i concetti è comodo utilizzare la regola tradizionale: stabilire il genere a cui appartiene il concetto da definire e quindi i suoi caratteri specifici. In linea di massima non vi sono dubbi riguardo a quale sia il genere di cui fa parte l'arte: si tratta di un'attività umana cosciente oppure (in un'altra sfumatura del concetto) del prodotto di tale attività. Tutta la difficoltà consiste nell'identificare la caratteristica o le caratteristiche proprie, che distinguono l'arte dalle altre attività e prodotti dell'uomo.

Dal Settecento abbiamo ereditato due definizioni: l'arte è produzione del bello e l'arte è imitazione.

*Caratteristica distintiva dell'arte è che produce bellezza.* È una definizione classica, usata a partire dal XVIII secolo. Nella sua forma abbreviata suona: si chiama arte quel genere di attività umana che mira al bello e lo consegue. Alla base di questa definizione c'è la convinzione che il bello sia l'intenzione, lo scopo, il risultato, il valore fondamentale, il carattere distintivo dell'arte. Il pensiero del nesso tra arte e bellezza è molto antico: «Il servizio alle Muse dovrebbe portare ad amare il bello», scriveva Platone<sup>22</sup>. Duemila anni dopo Leon Battista Alberti richiedeva al pittore che le parti della sua opera «convergessero in un'unica bellezza»<sup>23</sup>. Da queste suggestioni sorse infine la definizione dell'arte di Batteux, che si diffuse nel XVIII secolo e che nel XIX secolo divenne di fatto vincolante.

Questa definizione suscita però oggi delle perplessità. Tra l'altro perché il "bello" non è un termine univoco. In un senso più ampio definisce tutto quello che si vuole: è espressione di meraviglia o di apprezzamento, più che definizione. Mentre in un significato più ristretto

si riconduce all'equilibrio, alla chiarezza, alla limpidezza delle forme. «Bello è quanto è armonioso» (*pulchrum est quod commensuratum est*), come scrisse Cardano nel XVI secolo. Una tale definizione del bello corrisponde all'arte classica; è invece dubbio se corrisponda all'arte gotica, manierista, barocca, a una notevole parte dell'arte del XX secolo, che può quindi definire tutta l'arte.

*Caratteristica distintiva dell'arte è che riproduce la realtà.* In passato, per questa definizione il più delle volte si utilizzava la formula seguente: l'arte è imitazione della realtà. Socrate definiva la pittura come riproduzione delle cose visibili. Duemila anni dopo Leonardo diceva che «quella pittura è più laudabile, la quale ha più conformità co' la cosa imitata»<sup>24</sup>. Per entrambi ciò costituiva però soltanto la definizione delle arti riproduttive, quali la pittura, la scultura, la poesia. Soltanto verso la metà del XVIII secolo Batteux (lo stesso che introdusse la definizione arte = poesia) cercò, come scrisse, «di applicare lo stesso principio di imitazione anche alla musica e all'arte del gioco», e aggiunse di essersi sorpreso egli stesso «fino a che punto esso risponde anche a queste arti». Da ciò trasse la conclusione che l'imitazione della natura è compito comune alle arti, che costituisce la loro definizione adeguata.

«Imitazione», fin dall'inizio, era un termine polisemico, ma nel significato comune, il più maggiormente diffuso, non si adatta né all'architettura, né alla musica, né alla pittura astratta, e soltanto con riserve risponde alla pittura figurativa e a una rilevante parte della letteratura. Anche per questo tale definizione, un tempo così usata, oggi è soltanto una reminiscenza storica. Sono comparse invece almeno quattro definizioni nuove (o relativamente nuove).

*Caratteristica distintiva dell'arte è che dà forma alle cose.* L'arte dà forma alle cose, oppure, usando espressioni analoghe, le plasma, imprime forma, figura, struttura alla materia e allo spirito. A tale idea si esprime, si può dire, già Aristotele, scrivendo che alle opere d'arte «non bisogna richiedere null'altro oltre al fatto che hanno una certa forma»<sup>25</sup>. Ma sono solo alcuni scrittori del XX secolo ad aver introdotto questa caratteristica dell'arte nella sua definizione: per primi e nel modo più evidente lo fecero gli inglesi Clive Bell e Roger Fry<sup>26</sup>, e il polacco Stanisław Ignacy Witkiewicz, il quale scrisse che il concetto di creazione artistica è «equivalente alla costruzione di forme»<sup>27</sup>.

La definizione che identifica la forma quale caratteristica propria dell'arte è la più moderna, quella che maggiormente attrae l'uomo contemporaneo. In particolare, forse, nell'accezione dello scultore August Zamoyski: «È arte tutto ciò che è sorto per esigenze di forma»<sup>28</sup>. Eppure anche questa definizione va incontro a delle difficoltà.

Non è rilevante che si operi con diversi termini: forma, aspetto, costruzione, struttura. Si tratta di termini vicini. Grava invece sulla definizione il fatto che tutti questi termini hanno due significati. Quando



Witkiewicz parla di «costruzioni», che crearle «era, è e sarà lo scopo dell'arte», ha in mente costruzioni «avulse», astratte. La maggioranza invece degli odierni teorici delle belle arti o della letteratura intende «forma» in senso più lato, comprendente non soltanto le forme «avulse», ma anche le concrete, non soltanto le costruite, ma anche le riprodotte, attinte dal mondo reale. La definizione di Witkiewicz è indubbiamente *troppo limitativa*, non comprende tutti gli oggetti comunemente chiamati «arte», ne esclude una parte rilevante; per altro Witkiewicz non si poneva questo obiettivo, la sua intenzione non era la ricostruzione del concetto tradizionale di arte, ma la creazione di uno nuovo, la sua definizione era non descrittiva ma normativa, se non addirittura arbitraria.

Di solito l'accezione ampia della forma o della costruzione è invece fin *troppo estesa*. In quanto non soltanto l'artista, ma anche l'ingegnere, il tecnico, il costruttore di macchine conferisce alla materia forma, aspetto, struttura. Se quindi si definisce l'arte come il dare forma, si deve specificare con maggiore precisione quale forma, se in quanto bella o di effetto, o regolare, adeguata, forte, organica ecc. Lo stesso vale se nella definizione si introducono l'«aspetto» o la «struttura». Possiede forma, aspetto, struttura tutto quanto esiste, e quindi questi elementi, se non meglio specificati, non possono costituire la caratteristica distintiva dell'arte.

Alcuni artisti e teorici vedono come forma peculiare dell'arte la forma «pura»: tale da essere *di per sé valida* (*intrinsic form*, come la definiscono gli anglosassoni), indipendentemente da quello che rappresenta e a cosa serve. D'altronde è usata e apprezzata in arte anche quella che serve bene ad un qualche scopo: possiedono una tale forma, chiamata funzionale, le opere d'arte applicata, case o sedie che siano. Inoltre è utilizzata e apprezzata nelle opere d'arte anche la forma che corrisponde a ciò che *rappresenta*: una tale forma, detta «figurativa» (*representational, extrinsic*), è propria delle opere d'arte imitative, dei ritratti o dei paesaggi. In arte si hanno sia forme pure sia funzionali sia figurative: ma né le funzionali né le figurative sono forme «pure».

La conclusione che ne consegue è che se è la forma a dover definire l'arte, non è qualsiasi forma, ma non deve necessariamente essere la forma pura. Quindi la definizione «caratteristica propria dell'arte è la forma» è troppo ampia, mentre la definizione «caratteristica propria dell'arte è la forma pura» è troppo ristretta. Hanno forma non soltanto le opere d'arte, ma anche le macchine; mentre le opere d'arte possono avere una forma non solo pura, ma anche funzionale e figurativa.

*Caratteristica distintiva dell'arte è l'espressione.* Alla luce di questa definizione la caratteristica propria dell'arte risiederebbe nell'atteggiamento di colui che produce l'opera, nell'atteggiamento dell'artista. Si

tratta di una definizione relativamente nuova, prima dell'Ottocento apparsa solo sporadicamente. La maggior parte dei teorici anteriori parlando di arte non menziona l'espressione; mentre alcuni, come Francesco Patrizi<sup>29</sup> nel XVI secolo, addirittura negavano che fosse una caratteristica della poesia: «l'espressione non è propria del poeta». La parola iniziò nel Settecento, con Condillac, Diderot, e poi con i romantici giunse al termine nel XX secolo. Difensori classici di questo modo di intendere l'arte furono Croce, i suoi allievi e seguaci, ossia alcuni filosofi e psicologi dell'arte, ma pure alcuni artisti, tra cui astrattisti come Kandinsky. Esso è però troppo ristretto, in quanto l'espressività è caratteristica di determinate correnti e opere d'arte, ma non di tutte: non potrebbe rientrarvi, ad esempio, l'arte costruttivista.

*Caratteristica distintiva dell'arte è che suscita esperienze estetiche.* Questa definizione identifica la caratteristica propria dell'arte nella sua azione sui fruitori, e quindi non nelle opere in sé. Nonostante questo spostamento di accento (tipico del XIX e del XX secolo), si tratta di una definizione simile a quella che vede la caratteristica propria dell'arte nel bello; si può anche formularla come segue: «caratteristica propria dell'arte è che suscita l'esperienza del bello».

Le difficoltà di questa definizione sono simili a quelle dell'altra. Il termine «esperienza estetica» è solo leggermente più univoco e chiaro del termine «bello». È una definizione troppo ampia, in quanto non solamente le opere d'arte suscitano esperienze estetiche; sarebbe necessaria una delimitazione: ad esempio, che caratteristica propria dell'arte è non soltanto suscitare esperienze estetiche, ma che ciò è il suo fine. E però questo è un valore discutibile. Da un altro punto di vista è una definizione troppo ristretta e questa è la causa principale delle obiezioni che le sono state mosse nel XX secolo. Possiamo definire l'arte tramite la sua azione, ma tale azione non è esclusivamente estetica. Se diciamo che qualcosa agisce esteticamente, vogliamo dire che suscita meraviglia oppure commozione, mentre l'azione di alcune opere d'arte, in particolare del nostro secolo, ha carattere diverso. Appunto ciò ha portato alla ricerca di un'altra definizione ancora, che ora vedremo.

*Caratteristica distintiva dell'arte è che suscita emozione.* Anche questa definizione dell'arte si riferisce alla sua azione sui fruitori, ma la intende in modo diverso dalla precedente. È posteriore alle altre ed è tipica dei nostri tempi. Oggi vi sono molti artisti, scrittori, musicisti per i quali compito e fine dell'arte non è il suscitare esperienze estetiche, ma *emozioni forti*, che colpiscano, turbino. Un'opera è ritenuta tale se produce *shock*. In altre parole: scopo dell'arte non è l'espressione, ma l'impressione, nel significato naturale di questo termine, e cioè impressionare, impressionare fortemente, colpire fortemente il fruitore. Henri Bergson pare lo abbia espresso prima di altri, scrivendo già allora: «L'arte ci imprime dei sentimenti, piuttosto di esprimerli»<sup>30</sup>.

Se alla luce della definizione precedente doveva evocare esperienze che vanno dalla meraviglia alla commozione, alla luce della presente evoca emozioni che vanno dalla commozione al turbamento. Una tale definizione risponde all'arte degli artisti d'avanguardia. Non risponde però ad altri tipi di arte, in particolare a quella che chiamiamo classica; come definizione generale è anch'essa troppo ristretta.

Sei definizioni per lo stesso fenomeno sono molte. Inoltre ciascuna di esse ha ancora delle varianti, ha configurazioni più estese o più limitate. Un loro esempio potrebbe essere la definizione che proviene da Ernst Cassirer e che fu sviluppata da Susan K. Langer<sup>31</sup>, per la quale l'arte è produzione di forme, ma soltanto di "forme simboliche".

Oltre a queste sei definizioni fondamentali, alle loro varianti e combinazioni, se ne potrebbero pensare ancora altre<sup>32</sup>. Ad esempio una definizione basata sul concetto di "perfezione". A questo proposito ci si potrebbe persino rifare a scrittori dei secoli scorsi, alla scuola di Wolff, a Diderot. Ma si tratterebbe comunque di una definizione troppo ampia: perché perfetti possono anche essere i risultati della scienza e i sistemi sociali. Al tempo stesso però anche troppo limitata: forse solo poche opere d'arte, le più eccelse, sono perfette. Inoltre: come constatare la loro perfezione? Come misurarla?

Vi sono ancora altre possibili definizioni: *caratteristica distintiva dell'arte è la creatività*. Anche questa sarebbe però una definizione troppo ampia, in quanto la creatività è presente non soltanto nell'arte, ma nella scienza, nella tecnica, nelle organizzazioni sociali. Oppure: *caratteristica distintiva dell'arte è la produzione priva di regole* (si tratterebbe di una definizione particolare in quanto costituirebbe l'opposto della definizione antica dell'arte). Ma anch'essa sarebbe troppo ristretta. Al pari della seguente: *caratteristica distintiva dell'arte è la produzione di cose irreali*, ossia, come si diceva già nell'Antichità: "la produzione di illusioni".

In effetti nessuna delle definizioni presentate è priva di basi: soprattutto le sei fondamentali. Ognuna di esse infatti può rifarsi a determinate opere d'arte, più o meno numerose, a determinate correnti e tipi d'arte. Ma il punto è che nessuna di esse corrisponde a tutte, mentre ciò è indispensabile a una definizione; nessuna comprende l'intero ambito degli oggetti chiamati "arte". Tutte queste definizioni sono troppo limitate.

Ne risulta un particolare stato di cose: ci serviamo dell'espressione "arte" in modo sensato, essa ci permette di comprenderci a vicenda, abbiamo un concetto di arte, ma non siamo capaci di definirlo. In ultima analisi ciò non può sorprenderci: la classe di oggetti chiamati "arte" è infatti troppo estesa e multiforme. Talmente multiforme che in passato, fino al Rinascimento, non fu neppure creata; è soltanto nell'era moderna che sono state unificate classi più piccole, la letteratura e le arti visive, le arti pure e le applicate, e si è cercato di definire questo

concetto di arte. Tali sforzi sono andati incontro a difficoltà. E accanto ai tentativi di definizione, verso la metà del XX secolo, ha preso corpo l'opinione che si tratta di un'impresa non soltanto difficile, ma del tutto impossibile.

### 7 - La rinuncia alla definizione

Nel XX secolo fece la sua comparsa e trovò eco un'opinione di natura più generale: tra i nomi di cui ci serviamo ve ne sono alcuni non soggetti a definizione, in quanto usati in modo vago, indefinito e gli oggetti che denotano non posseggono caratteri comuni. Possiedono soltanto una «somiglianza di famiglia», come diceva Ludwig Wittgenstein, che fu l'iniziatore di questa linea di pensiero e che la sostenne con la sua autorità<sup>33</sup>. Concetti di questo genere furono detti "aperti". In breve si inclusero tra questi i fondamentali concetti dell'estetica: i concetti di bello, di valore estetico, come pure di arte. Divenne fauto- me dei concetti dell'arte "aperti" lo studioso americano Morris Weitz, che scrisse: «È impossibile proporre dei criteri necessari e sufficienti rispetto all'arte, quindi ogni teoria dell'arte è una impossibilità logica, e non soltanto qualcosa difficile da realizzare in pratica»<sup>34</sup>. L'arte è creatività, «gli artisti possono sempre creare oggetti che non sono mai stati creati prima, quindi i requisiti dell'arte non possono mai essere esplicitati in maniera esauriente». Anche per questo «l'asserzione fondamentale che l'arte possa essere il soggetto di una definizione realistica è comunque vera è un'asserzione falsa».

L'argomentazione di Weitz, se giusta, riguarda non soltanto l'arte, ma anche altri campi quali la scienza e la tecnica. Infatti anche nel loro sviluppo vi è creatività. Se le difficoltà che egli adduce rendono impossibile una definizione di "arte", questo vale anche per una definizione di "macchina". E dato che sorgono nuove specie vegetali e animali, anche il concetto di "vegetale" e "animale" dovrebbe essere "aperto". E in effetti Weitz ammette che i concetti chiusi esistono soltanto in logica e in matematica: la definizione dell'arte scompare dunque in una catastrofe generale che distrugge la stragrande maggioranza delle definizioni.

Weitz ritiene che a noi non serva veramente una definizione dell'arte, in quanto anche senza di essa possiamo discorrere di arte. Questo è vero, ma soltanto per conversazioni colloquiali, in quanto per indagini più rigorose la mancanza di definizione indubbiamente non è vantaggiosa. Questo motivo ci spinge a perseverare nella ricerca di una definizione, seguendo però un'altra strada, visto che quella sin qui seguita non ha dato i suoi frutti.

Con la tesi che «l'estetica tradizionale poggia su un errore» si fece avanti l'anno dopo (1958) Kennick: l'errore consisterebbe appunto



nel voler definire l'arte. Si può, egli scrive, definire un "coltello", in quanto ha una funzione determinata, ma l'arte non la possiede. Non vi sono «regole generali, parametri, criteri, canoni o leggi che si possano applicare a tutte le opere d'arte». «Non esiste una caratteristica comune a tutte le opere d'arte». Non è bene misurare «Shakespeare ed Eschilo con la stessa unità di misura». Tutto questo è giusto, ma non ne consegue l'impossibilità di una qualche definizione.

La molteplicità di quanto chiamiamo arte è un fatto. In tempi, paesi, correnti, stili diversi le opere d'arte non soltanto hanno forme diverse, ma adempiono a funzioni diverse, sono espressioni di intenzioni differenti e agiscono in modi diversi. Come scrive il filosofo inglese Stuart Hampshire<sup>25</sup>, non è vero che tutte le opere d'arte in tutti i tempi e per tutti gli uomini rispondano alle stesse esigenze e ai medesimi interessi. La conseguenza però di tale molteplicità non è la rinuncia, ma la ricerca di una diversa definizione.

Si può utilizzare il paragone di Wittgenstein tra un concetto e una famiglia, ma in modo leggermente diverso, più pertinente al nostro oggetto. Nella composizione di una famiglia vengono a far parte molte famiglie, da parte di padre e da parte di madre. In epoche remote chi voleva entrare in un ordine cavalleresco era tenuto a specificare (come diceva la formula) "le famiglie facenti parte della sua famiglia". Ora pare che un obbligo simile ricada sul filosofo che voglia definire un concetto tanto complesso come quello di arte. Nella nozione di "arte" confluisce un certo numero di famiglie, pertanto qualunque definizione vera deve dar conto di tutti loro: nel nostro caso delle molte famiglie che confluiscono nell'arte.

Dalle argomentazioni precedenti risultano tre conclusioni generali, una per il passato del concetto di arte, una per il presente e la terza per il futuro. Per quanto concerne il passato europeo, esso comprende in effetti soltanto la storia del nome "arte" e non del concetto, perché solamente il nome si è mantenuto, mentre il concetto cambiava; a rigor del vero con gradualità, ma completamente: nei primi secoli al termine di "arte" corrispondeva un concetto diverso da quelli posteriori. Il presente, sotto il nome di arte, ha dato forma a un concetto che inutilmente si sforza di definire. E cosa resta per il futuro? Si può ovviamente definire l'arte come si vuole. Si può dire: «L'arte è la costruzione di forme pure», come fece Witkiewicz; oppure: «L'arte è rispecchiamento della realtà», come hanno asserito e asseriscono molti; oppure: «L'arte è espressione», come la definì Croce. Sono tutte definizioni di genere particolare: non descrivono il concetto nella sua accezione abituale ma stabiliscono quello che il dato autore vuole introdurre. Si tratta di definizioni "regolatrici" e, almeno in parte, "arbitrarie". Sotto il medesimo nome di arte creano nuovi concetti, di contenuto e di estensione diversi. Una tale operazione potrebbe essere positiva qualora il concetto di arte attualmente usato risultasse indecifrabile, ma finché è

possibile, è meglio cercare un'altra strada. Tale strada potrebbe essere rappresentata dal considerare le diverse famiglie che rientrano nella famiglia dell'arte.

### 7 - Una definizione alternativa

Gli oggetti che facciamo rientrare nell'arte, nel suo concetto, hanno funzioni diverse: rappresentano cose che esistono, ma costruiscono anche quelle che non esistono. Non soltanto costruiscono e rappresentano oggetti esterni all'uomo, ma pure esprimono la sua vita interiore. Non soltanto esprimono la vita interiore dell'artista, ma sollecitano anche la vita interiore del destinatario. Stimolando il destinatario non solo gli recano soddisfazione, ma anche lo commuovono, lo colpiscono, lo arricchiscono, approfondiscono la sua vita. Tutte queste sono indubbiamente funzioni dell'arte, nessuna di esse può essere negata.

Allo stesso modo però non è possibile ridurre l'arte ad alcuna di queste funzioni. La definizione dell'arte come riproduzione degli oggetti comprende soltanto una parte dell'arte e non tutta l'arte. E ciò vale anche rispetto alla sua definizione come costruzione o come espressione. Nessuna di queste definizioni è una ricostruzione esaustiva del significato che il termine "arte" possiede nel nostro parlato; ciascuna di esse menziona soltanto una delle famiglie che confluiscono nell'arte, tralasciando le altre. Per questo tutte queste definizioni sono scorrette.

Si deve partire da una considerazione di carattere più generale: le attività umane sono di per sé molteplici, alcune sono eseguite per determinate cause, altre per determinati fini; si balla perché se ne ha voglia, si costruisce una casa per avere un rifugio. L'arte invece si pratica sia per determinate cause (per esempio il desiderio di dare forma a qualcosa), sia per determinati fini. Questa è una delle difficoltà inerenti al concetto di arte. Inoltre l'attività artistica può essere intrapresa per cause diverse e diversi scopi. I fini dell'esecutore possono differire da quelli del destinatario. Opere simili possono essere realizzate per scopi diversi, mentre opere diverse per scopi simili. L'inizio della definizione dell'arte è facile, poiché è certo che l'arte è un'attività umana, e non un prodotto della natura. Ed è inoltre un'attività cosciente, non un impulso o un'opera del caso: non sarà quindi opera d'arte il disegno che otteniamo gettando una spugna contro la parete, per usare il noto esempio di Leonardo. La distinzione dell'arte dalla natura è facile.

E invece difficile separare l'arte dalle altre attività dell'uomo, è difficile stabilire quali tratti siano distintivi soltanto dell'arte e non di altre forme della cultura. Usando una formula tradizionale diremo che nella definizione dell'arte il genere è indubbio, mentre è difficile stabilire la *differentia specifica* dell'arte. Le opere d'arte, un sonetto e un cassetto, un cassetto decorato e una sonata, talmente si differenziano

tra loro che si può dubitare di poter trovare dei tratti comuni a tutte. Anche per questo i teorici li cercano da tempo non tanto nelle opere stesse, quanto nel rapporto dell'arte con la realtà, nelle intenzioni o negli effetti sui fruitori. Eppure neppure queste prospettive hanno permesso di identificare una proprietà che fosse sempre presente nell'arte e non fosse presente in nessun'altra attività dell'uomo.

Dal punto di vista delle *intenzioni*: alcune opere sono sorte dalla necessità di perpetuare la realtà, altre dal desiderio di dare forma a qualcosa e altre ancora da un'esigenza di espressione.

Dal punto di vista degli *effetti* dell'arte sui fruitori, molte opere suscitano particolari esperienze estetiche, di cui fattore essenziale è il provare diletto o meraviglia; altre però agiscono in modo diverso: sono fonte di commozione o colpiscono fortemente, turbano, e questo è ben diverso dal dilettere e destare ammirazione.

Dal punto di vista degli stessi *prodotti* e del loro rapporto con la realtà, una parte considerevole di opere d'arte riproduce realtà concrete, se non fedelmente, per lo meno liberamente, ma un'altra parte crea forme astratte. Alcune opere d'arte perpetuano l'esistente, altre costruiscono quanto prima non esisteva.

Dal punto di vista dei *valori*, molte opere sono caratterizzate dal bello, ma altre dalla grazia, dalla raffinatezza, dal sublime o da altri valori estetici. E non è pensabile enumerarli tutti, come di recente ha ricordato Monroe Beardsley<sup>36</sup>.

Per concludere: in qualsivoglia modo definiremo l'arte, sia se faremo riferimento agli intenti, al rapporto con la realtà, agli effetti, ai valori, sempre finiremo di fronte a un'alternativa, alla formula: "o - o".

Definendo l'arte per mezzo dell'*intenzione*, dovremo dire che essa è costituita o dall'esigenza di fissare una realtà, o da quella di creare una forma, o da quella di esprimere qualcosa. Si tratterà quindi di una definizione tramite alternative. Ma non basta. Perfino una tale definizione alternativa non sarà ancora corretta: infatti non comprendiamo nell'arte tutto quello che è sorto dall'esigenza di realtà, di forma o di espressione, vi comprendiamo soltanto quello che è capace di destare meraviglia, commozione o turbamento. La definizione dell'opera d'arte deve quindi tener conto non soltanto dell'intenzione, ma anche degli effetti.

Il quadro sarà analogo se tenteremo una definizione dell'arte per mezzo dei suoi *effetti*: si tratterà di una definizione tramite alternative, poiché faremo rientrare tra i prodotti dell'arte quelli che o meravigliano, o commuovono o scuotono. Ma neppure questa sarà ancora una definizione corretta, perché un'opera che meraviglia, commuove o scuote la facciamo rientrare nell'arte solamente se è sorta da un'esigenza formale o espressiva.

In conclusione: la *definizione dell'arte* deve tener conto sia dell'intenzione che dell'effetto, e sia l'una che l'altro possono essere diversi.

Sarà quindi una definizione composta non da una sola serie di alternative, ma da due. Avrà grosso modo la seguente forma: "l'arte è riproduzione di oggetti o costruzione di forme o espressione di esperienze, qualora l'esito di tale produzione, costruzione o espressione sia capace di meravigliare, commuovere o scuotere".

La *definizione dell'opera d'arte* potrà avere forma solo leggermente diversa: "l'opera d'arte è riproduzione di oggetti o costruzione di forme o espressione di esperienze, ma soltanto di quelle capaci di destare meraviglia, commuovere, scuotere".

Questo pare essere l'attuale punto di arrivo della lunga e complessa storia del concetto di arte.

### 3 - Definizione e teorie

Se così si chiude la questione della definizione dell'arte, resta aperta quella della sua teoria. Questo significa che se siamo riusciti a delimitare il fenomeno dell'arte, ci rimane ancora il compito di spiegarlo. Se l'arte è riproduzione, costruzione ed espressione, allora perché e a quale fine svolgiamo tali attività, perché e a quale fine riproduciamo il reale, costruiamo forme, esprimiamo esperienze? Qual è la fonte e lo scopo di queste azioni?

Da secoli si conoscono delle risposte relativamente semplici a queste domande, in particolare tre.

La prima asserisce che il riprodurre, il costruire, l'esprimere sono un *impulso naturale* e un'esigenza dell'uomo. Non necessitano quindi di legittimarsi con cause o fini diversi. Riproduciamo, costruiamo, esprimiamo delle esperienze perché così vogliamo, è superfluo chiedere oltre e cercare spiegazioni.

La seconda risposta asserisce che queste attività hanno un fine e che esso è molto semplice: riproduciamo, costruiamo, raccontiamo perché questo ci fa *piacere*, e così facendo produciamo degli oggetti che incontrano il gusto dei nostri simili e che recano anche a loro piacere. Non è possibile, né è necessario trovare altra risposta da quella edonistica.

La terza risposta consiste nell'ammettere la propria *ignoranza*. È una risposta scettica. Ricordando le parole di Quintiliano, che «I sapienti comprendono l'arte con la teoria, gli insipienti con il piacere»<sup>37</sup>, lo scettico dirà: non siamo riusciti a trovare la teoria dell'arte e dobbiamo farne a meno, ci basti trovare diletto nell'arte.

Per lunghi secoli sono bastate queste tre risposte. Facevano comunque la loro comparsa di tanto in tanto altre teorie: che l'arte è al servizio di Dio, che è esame di coscienza, che è critica sociale, che è progetto di un mondo nuovo. La nostra epoca in particolare non si è accontentata delle prime tre semplici teorie. Non ha creato una gran-



de teoria, tale da acquisire consenso generale, né ha elaborato alcuna teoria in dettaglio, ha proposto piuttosto diverse ipotesi, annunci di teorie. In questa sede ne ricorderemo quattro.

Una asserisce che l'arte serve a ritrovare, riconoscere, descrivere, fissare le nostre esperienze, la *realtà interiore*. [Il pittore e critico Stanisław Witkiewicz scriveva al figlio Stanisław Ignacy Witkiewicz ("Witkacy") in una lettera del 21 gennaio 1905: «Dipingendo mira soltanto a rendere in modo completo l'immagine che hai in mente. La pittura è mostrare a sé e agli altri l'immagine che si crea in noi». Si tratta di una teoria simile alla "teoria dell'espressione", ma scende più nel profondo: l'arte non è tanto espressione, quanto conoscenza della vita interiore.

Una seconda teoria concepisce l'arte come un rendere quello che nel mondo è eterno. [Lo scrittore e drammaturgo] Stanisław Przybyśzewski dichiarava: «L'arte è ricreazione di quanto è eterno, indipendente da ogni mutamento e casualità, dal tempo e dallo spazio, ricrea quindi l'essenzialità, ossia l'anima, la vita dell'anima in tutte le sue manifestazioni»<sup>38</sup>.

Una terza preannunzia: l'arte è un modo per cogliere quanto altrimenti è inafferrabile, quanto va oltre l'esperienza umana. Il grande scultore August Zamojski asseriva che: «L'arte è la raffigurazione di cose non soggette ai nostri sensi» (*L'art est la figuration des choses non soumises à nos sens*). Secondo questa tesi l'arte tende ad aprire dei passaggi nei confini della nostra vita comune. È lo sforzo di ritrovare, riconoscere, afferrare cose la cui esistenza intuiamo, e che non sappiamo cogliere in altro modo.

La quarta enuncia: «L'arte è libera volontà del genio», come scriveva Adolf Loos, eccellente architetto e pensatore profondo<sup>39</sup>. Tale libera volontà è capace di trovare ciò che l'uomo comune non trova. Questo è il senso dell'arte, e non riprodurre oggetti che piacciono, danno diletto, decorano l'ambiente. Ci pensi l'artigianato alle decorazioni e alle piacevolezze.

## 9 – Il presente

I dati sin qui riportati riguardo al concetto e alla teoria dell'arte si applicano a un passato recente, ma non sono sufficienti a definire il presente. Negli ultimi tempi si sono avuti cambiamenti così profondi da toccare persino il concetto in sé, la definizione dell'arte.

Per comprendere l'arte presente è bene partire da quella ottocentesca. Essa aveva caratteristiche diametralmente opposte all'attuale: in primo luogo un conformismo programmatico, ossia una sottomissione al gusto corrente e alla convenzionalità che ne segue, mentre l'arte attuale è programmaticamente anticonformista. Tutto le separa: l'arte

convenzionale mirava a produrre oggetti belli piuttosto che nuovi, la presente il contrario. Inoltre, l'altra mirava ad allietare i destinatari più colti e scuoterli, e anche qui l'atteggiamento attuale è inverso. La nuova arte è sorta in opposizione alla precedente. Chiamando la schiera degli artisti ribelli "avanguardia" e semplificando le cose, si può dire che la trasformazione si è svolta in tre fasi: avanguardia maledetta, militante e memoriosa.

La prima fase ebbe luogo ancora nell'Ottocento, all'epoca in cui dominava l'arte convenzionale; tuttavia allora riguardava singoli scrittori e artisti indipendenti, incuranti dell'opinione pubblica, provocatori, oggi famosi, allora "maledetti" (*maudits*). Tra gli scrittori ricordiamo, ad esempio, Poe (nato nel 1809), Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud. Nelle ultime tre decadi del secolo i contestatori non soltanto divennero più numerosi, ma si organizzarono; durante quel periodo si formarono le scuole simboliste e impressioniste. L'avanguardia però non godeva ancora di ampi consensi e influenza. Nel XX secolo invece divenne un fenomeno sempre meno avversato e sempre più ammirato, perfino da mettere in mostra. Sorsero allora i grandi gruppi di avanguardia, come il surrealismo e il futurismo, tra gli artisti visivi in particolare il cubismo, l'astrattismo, l'espressionismo, altri ancora in letteratura e musica. Questa avanguardia determinò rapidamente una situazione per cui l'artista non doveva più rispettare vincoli nell'arte.

Dopo la Prima, e in particolare dopo la Seconda Guerra Mondiale, l'avanguardia vinse. Gli artisti d'avanguardia, che infrangevano le convenzioni, divennero ricercati, particolarmente apprezzati, famosi, ben retribuiti. Gli artisti conservatori furono respinti su posizioni difensive e si salvarono imitando l'avanguardia. Da quel momento conta soltanto questi ultimi. Se chiamiamo modernismo l'avanguardia militante, allora si può dire che dopo le guerre è iniziato il postmodernismo. Di fatto non vi è più avanguardia, in quanto vi è solamente avanguardia.

L'avanguardia ha vinto grazie al talento dei suoi artisti, ma anche grazie alla sua diversità, a cui deve l'interesse che suscita. La diversità è diventata il suo programma: facciamo qualcosa di diverso da prima. La diversità ha elevato l'avanguardia alle massime altezze e solo essa può mantenere così in alto. Era diversa dall'arte convenzionale, ora deve essere diversa da se stessa, deve ininterrottamente essere nuova. Nell'avanguardia vittoriosa i cambiamenti di forma sono continui, a cadenze quasi annuali; i cambiamenti di forma, di programmi, di convenzioni, di parole chiave, di teorie, nomi, concetti sono più rapidi di quanto non lo siano mai stati in passato, seppure non vi siano idee di portata pari al cubismo o al surrealismo. Il teorico francese Abraham Moles ha scritto: «L'arte di rivolta è divenuta professione»<sup>40</sup>. Forse sarebbe ancora più giusto dire che nell'arte la rivolta è di venuta professione (*En art la revolte est devenue profession*). Il pittore francese Dubuffet asserisce: «L'arte nella sua essenza è novità. Anche i giudizi

sull'arte dovrebbero essere nuovi. L'unico sistema favorevole all'arte è la rivoluzione permanente»<sup>41</sup>.

Caratteristica dell'avanguardia è non soltanto la novità, ma anche il radicalismo. Ma il numero delle soluzioni radicali è limitato, mentre l'unione di queste due tendenze (verso la novità e verso il radicalismo) ha dato alle trasformazioni l'aspetto di un continuo ribaltamento da un estremo all'altro, di una polarizzazione, di un andare e tornare su posizioni estreme. Le cause di ciò sono ancor più profonde. L'artista d'oggi ha intenzioni contraddittorie: vuole essere se stesso, ma al tempo stesso creare dei mezzi di comunicazione di massa; appartiene a un'era tecnologica, e al tempo stesso vorrebbe "sfiorare i misteri" di mondi sconosciuti.

Quali sono dunque i tratti caratteristici dell'avanguardia vittoriosa? Agisce la costruzione o l'espressione? Sia l'una che l'altra. Essa è, di volta in volta, radicalmente costruttiva e radicalmente espressiva. O anche: è arte di regole o di temperamento? L'una e l'altra: in una tendenza aspira a regole, in un'altra sottostà al temperamento. Vuole essere tecnica o metafisica? L'una e l'altra, a seconda delle generazioni e dell'ambiente. È, di volta in volta, considerata professione, per poi far nuovamente riemergere gli slogan "chiunque è un artista" e "l'arte è per le strade".

Si è cercato varie volte di definire l'arte del nostro tempo. Sono note, tra le altre, le descrizioni di Hans Sedlmayr<sup>42</sup>, caratterizzate da una predilezione per le funzioni vitali inferiori (*Zug nach unten*), verso le forme primitive, inorganiche, assurde, dalla desacralizzazione, dall'autonomia dell'uomo, che non ha potenze superiori a sé. Si tratta di una definizione giusta, ma parziale. La si può applicare a una metà dell'arte di oggi, mentre l'altra metà ha tendenze diametralmente opposte: metafisiche, sacre. Se non adotta la metafisica dei filosofi è perché desidera esprimerla da sé per mezzo di immagini, sculture, suoni. «Secondo me – scrive il pittore d'avanguardia Ben Nicholson – la pittura è nella sua essenza identica all'esperienza religiosa». Un altro artista, De Chirico, definì la sua arte «pittura metafisica».

Le trasformazioni avvenute nel mondo dell'arte non rientrano in linea di principio nelle nostre considerazioni; le abbiamo comunque segnalate in quanto hanno influito sulla teoria dell'arte e perfino sul suo stesso concetto.

Questo concetto, che si è stabilizzato dopo duemila anni di sviluppo, ha, tra le altre, le seguenti proprietà: primo, l'arte è una parte della cultura; secondo, l'arte sorge grazie all'abilità; terzo, grazie alle sue qualità costituisce come un'area distinta del mondo; quarto mira a dar vita alle opere d'arte, in esse ripone il suo senso, grazie a esse è apprezzata; il nome di "arte" è dato alle opere dell'artista e non soltanto alla sua abilità.

A queste tesi sull'arte, fino a non molto tempo addietro accettate

sulla ombra di discussione, si contrappongono alcuni artisti e teorici del nostro tempo, e persino interi loro gruppi.

Ha fatto la sua comparsa l'idea che la cultura danneggia l'arte. Sostenitore radicale di tale concezione è Jean Dubuffet, «oppositore professionale e nemico della cultura», il quale asserisce che la cultura offende tutti e in particolare gli artisti. Per questa ragione è un oppositore della tradizione europea, è contrario ai Greci, al bello in arte, alla razionalità in arte, al linguaggio letterario.

Secondo un'antichissima concezione greca, l'arte era un'abilità, e l'artista un professionista che possiede tale abilità. E nonostante tutte le trasformazioni introdotte dalla storia bimillenaria del concetto di arte, quest'idea si è mantenuta: l'arte è l'abilità di produrre oggetti belli o avvincenti. Nell'odierna avanguardia vittoriosa si è fatta avanti un'opposizione a tutto ciò. Il motto della "morte dell'arte" (*L'art est mort*) significa in prima istanza la morte dell'arte intesa come abilità professionale. Può praticarla chiunque e come vuole. «L'arte è per le strade». ciascuno può essere poeta, come diceva già un tempo Lautréamont, o come, più di recente, Hans Arp: «Tutto è arte». O come ultimamente un autore polacco: «Diventa opera d'arte tutto quello che è capace di richiamare su di sé l'attenzione»<sup>43</sup>.

La convinzione che l'arte costituisca un *spazio separato* nel nostro mondo portò persino alla teoria che la si deve isolare, che soltanto allora le sue opere agiscono adeguatamente, e a questo servono le cortine in un quadro, i basamenti in una scultura, le cortine a teatro. Ora invece è sorta la teoria opposta: l'arte agisce adeguatamente quando è immersa nella realtà. Lo scultore americano Robert Morris asserisce che disporre delle pietre, scavare terra, compiere delle "opere di sterramento" (*earthworks*) che conformano il nostro mondo, che modificano la natura, sono la forma più perfetta di arte. Secondo lui l'artista è essenzialmente un operaio: un pittore, anche il migliore, non fa altro che trasferire i colori dal tubetto sulla tela; un concetto di ordine superiore rispetto a quello di artista è quello di cameriere<sup>44</sup>. La tendenza alla naturalizzazione dell'arte è oggi una tendenza marginale, ma presente non soltanto nelle arti visive: fenomeno analogo in musica è il cosiddetto "suono plastico", e in letteratura la "poesia concreta".

Le tre tesi appena esposte sono paradossali e rivoluzionarie, meno nuove, però, di quanto possano apparire. Forse che il Settecento non protestava (tramite Rousseau) contro la cultura, non adorava i dilettanti, non costruiva i giardini all'inglese? L'unica differenza è che oggi queste concezioni sono incommensurabilmente più radicali. Esse offrono delle indicazioni su come si dovrebbe fare arte, mentre il concetto stesso di arte è minato dalla quarta tesi, che ora esporremo.

L'arte nel significato tradizionale è non soltanto produzione, ma anche prodotto: libro, scultura, quadro, edificio o componimento musicale. Invece i surrealisti asseriscono che l'arte è esclusivamente creatività, solo



quest'ultima è importante, e non l'oggetto da essa prodotto. Dubuffet non nega i prodotti artistici, ritiene soltanto che la loro esistenza sia breve, agiscono fintanto che sono nuovi e suscitanti meraviglia. Un artista americano (Jan Dibbets) asserisce di «non essere interessato alla produzione di oggetti» (*I am not interested in making objects*); un altro (Robert Morris) dice non è necessario eseguire un'opera, è sufficiente il suo progetto, l'intenzione: possiamo esperire e apprezzare un'opera d'arte «per sentito dire» (*appreciate through hearsay*). Scrive il francese Abraham Moles: «non vi sono più opere d'arte, vi sono solamente situazioni artistiche» (*Il n'y a plus d'œuvres d'art, il y a des situations artistiques*); come pure un altro teorico francese, Leymarie: «Conta solamente la funzione creatrice dell'arte e non i prodotti artistici, di cui siamo saturi»<sup>45</sup>. L'arte senza opere d'arte è un cambiamento non soltanto di teoria, ma di definizione stessa: è la più grande novità in un periodo avido di novità.

Nel campo dell'arte il nostro tempo è incline principalmente alle opposizioni. È contro i musei: non sono loro i destinatari dell'arte; contro l'estetica: generalizza esperienze individuali, e con le generalizzazioni sorgono i dogmi; contro la distinzione dei generi artistici: è del tutto inessenziale; contro la forma: è pietrificazione della creatività viva; contro la concezione sociale dell'arte: per causa sua l'arte cessa di essere una questione individuale, un dialogo dell'artista con l'universo; contro i destinatari dell'opera d'arte: spettatori e ascoltatori, sono superflui; contro l'artista: ciascuno può esserlo; contro il concetto di autore: esso non ha più senso in un *happening*; contro le stesse opere d'arte: tali prodotti della creatività sono superflui e ne siamo saturi; contro la stessa istituzione di arte; persino contro il termine "arte": scrive Dubuffet: «non sopporto il nome "arte", preferirei non ci fosse»<sup>46</sup>. E con il nome sparirebbe il concetto, e «dove si perde il concetto là muore la cosa stessa».

Oltre mezzo secolo fa, nel 1919, lo scrittore, pittore e teorico dell'arte Stanisław Ignacy Witkiewicz<sup>47</sup> preannunciava la fine dell'arte, riteneva persino che «il processo di decomposizione fosse già iniziato» e presentava due cause di questo fenomeno: una, è il fatto che l'umanità ha perso «l'inquietudine metafisica», che costituisce la sorgente propria dell'arte; la seconda, è il fatto che nel mondo esistono un numero limitato di stimoli e di loro combinazioni e che quindi dovranno un giorno esaurirsi. Ancor più che, assuefacendosi, l'uomo reagisce a essi in modo sempre più debole, fino a smettere completamente di reagire. «Nessuna forza – scriveva Witkiewicz – è in grado di arrestare questo processo»; e anche dell'arte «l'umanità felice potrà fare perfettamente a meno» e «non sorgerà null'altro in questa direzione».

Sicuramente non tutti i teorici dei nostri tempi condividono il pensiero di Witkiewicz, ma una loro frangia non piccola mira alla liquidazione dell'arte. Ritengono che costituisca una forma transitoria della

arte e dell'attività umana: lasciamola pure dissolvere, dicono, nella vita e nel suo ritmo.

L'arte è per sua stessa natura sfera della libertà, può dunque assumere forme diverse. Schiller, come già ricordato, formulò un tempo in modo lapidario quest'idea in una lettera a Körner: «L'arte è ciò che da sé si dà legge» (*Kunst ist was sich selbst die Regel gibt*). Si tratta tuttavia di libertà in un ambito definito: nella costruzione di forme, riproduzione di oggetti, espressione di esperienze, in quanto realizzate in una qualche opera. Il solo progetto senza realizzazione non è arte, e neppure lo è tutto ciò «che è in grado di attirare su di sé l'attenzione». Se chiamassimo questo arte, manterremmo il nome, ma non il concetto.

Che l'arte possa cessare di essere pittura a olio su tela collocata su cornici dorate, questo è certo. Ma può durare in altre forme. Inoltre l'arte è presente non soltanto là dove c'è il nome, è sviluppato il concetto e pronta una teoria. Concetto e teoria non esistevano nelle grotte di Lascaux, ma vi furono create delle opere d'arte. Sebbene secondo alcune idee dell'avanguardia si siano persi il concetto e l'istituzione dell'arte, è lecito tuttavia supporre che gli uomini non cesseranno di cantare e d'intagliare figure nel legno, di riprodurre quanto vedono, di costruire forme e di dare espressione ai propri sentimenti.

L'arte forse ha perso le sue funzioni passate, in particolare quella riproduttiva, ma si tratta di un passato senza ritorno? Paiono pensarla così alcuni innovatori. Un astrattista radicale come Ben Nicholson scrive però riguardo all'arte: «Pur basandosi sull'esperienza astratta dovrà lentamente tornare a una forma figurativa».

Viviamo in un'epoca di ricerca della novità: tale ricerca non avrà forse un termine? La storia insegna che tutto cambia, è lecito quindi supporre che l'esigenza oggi così viva prima o poi passerà. Alcuni ritengono persino che ciò potrebbe avvenire in tempi brevi. Paul Valéry, tipico rappresentante del suo tempo (non meno di Witkiewicz), già dopo la Prima Guerra Mondiale si domandava se non fosse esaurita l'esigenza di sperimentazione radicale. Fino a oggi, però, essa non si è esaurita. Così come pure non ha avuto luogo la fine dell'arte. Ci siamo trovati su di un terreno scosceso, non sappiamo cosa ci aspetta. Viene in mente un paragone: un fiume che incontra sbalzi nel terreno e pietre, crea dei vortici e quindi cambia percorso. Può anche darsi però che poi torni nella sua direzione di un tempo e continui a scorrere in avanti dritto.

<sup>45</sup> Platone, *Gorg.*, 465 a.

<sup>46</sup> «L'arte è un sistema di precetti generali, veri, utili, concordanti, tendenti tutti a un unico e medesimo fine».]

<sup>47</sup> Cfr. M. Grabmann, *Geschichte der scholastischen Methode*, 1909, I, p. 254.

<sup>48</sup> Ugo di San Vittore, *Didasc.*, II, 24.



- <sup>5</sup> Cfr. B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 1961.
- <sup>6</sup> G. Manetti, *De dignitate et excellentia hominis*, 1532.
- <sup>7</sup> Cfr. A. Chastel, *Marsile Ficini et l'art*, in Id., *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, 1959.
- <sup>8</sup> G. P. Capriano, *Della vera poetica*, 1555.
- <sup>9</sup> L. Castelvetro, *Correttione*, 1572, p. 79.
- <sup>10</sup> C. F. Menestrier, *Les recherches du blason*, 1683, I.
- <sup>11</sup> E. Tesauro, *Cannocchiale*, 1655, p. 424.
- <sup>12</sup> F. Blondel, *Cours d'Architecture*, 1675, p. 169.
- <sup>13</sup> G. B. Vico, *Scienza nuova*, 1744, p. 52.
- <sup>14</sup> J. Harris, *Three Treatises*, 1744, p. 25.
- <sup>15</sup> Ch. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1747, p. 6 [cfr. *supra*, p. 39, n. 6].
- <sup>16</sup> Cfr. P. O. Kristeller, *The Modern System of the Arts*, 1951-52.
- <sup>17</sup> Aristotele, *Poet.* 1460, b 13.
- <sup>18</sup> Fr. v. Schiller, *Briefe*, III, 99.
- <sup>19</sup> [V. Cousin, *Cours de philosophie professé à la Faculté l'année 1818 sur le fondement des idées absolues du Vrai, du Beau et du Bien*, 1836.]
- <sup>20</sup> A. Malraux, *Le métamorphose des dieux*, 1958.
- <sup>21</sup> A. Koestler, *The Act of Creation*, 1964, p. 336.
- <sup>22</sup> Platone, *Resp.*, 403 c.
- <sup>23</sup> L. B. Alberti, *Della pittura*, 1435, II, p. 88.
- <sup>24</sup> Leonardo da Vinci, *Trattato*, 1498, framm. 411 [referenza errata].
- <sup>25</sup> Aristotele, *Eth. Nic.*, 1105 a 27.
- <sup>26</sup> [C. Bell, *Art*, 1914; R. Fry, *Vision and Design*, 1920.]
- <sup>27</sup> S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie* [Nuove forme in pittura], 1919.
- <sup>28</sup> A. Zamoyski, "Zwrotnica", 3, 1922.
- <sup>29</sup> F. Patrizi, *Della poetica*, 1586, p. 91.
- <sup>30</sup> H. Bergson, *Les données immédiates*, 1889, p. 12: «L'art vise à imprimer en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer».
- <sup>31</sup> [E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 1923; S. K. Langer, *Feeling and Form*, 1953.]
- <sup>32</sup> Cfr. Earl of Listowel, *A Critical History of Modern Aesthetics*, 1930; R. Odebrecht, *Ästhetik der Gegenwart*, 1932.
- <sup>33</sup> [L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, 1953].
- <sup>34</sup> M. Weitz, *The Role of theory in Aesthetics*, 1957.
- <sup>35</sup> S. Hampshire, *Logic and Appreciation*, 1967.
- <sup>36</sup> M. Beardsley, *Aesthetics Experience Regained*, 1969.
- <sup>37</sup> Quintiliano, *Inst. or.*, II, 17, 42: «Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem» [referenza errata].
- <sup>38</sup> S. Przybyszewski, *Confiteor*, 1899.
- <sup>39</sup> A. Loos, *Ornament und Erziehung*, 1910.
- <sup>40</sup> A. Moles, *Science de l'art*, 1971, III, p. 23: «L'art de revolte est devenu profession».
- <sup>41</sup> J. Dubuffet, *Prospectus*, 1967, I, 25.
- <sup>42</sup> H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, 1961, part. p. 114.
- <sup>43</sup> M. Porebski, *Ikonosfera*, 1972.
- <sup>44</sup> Cfr. H. Rosenberg, *The De-definition of Art*, 1972, p. 246.
- <sup>45</sup> J. Leymarie, "Rencontres Internationales de Genève", 1967: «Ce qui compte c'est la fonction créatrice de l'art [...] non les produits artistiques dont nous sommes maintenant saturés».
- <sup>46</sup> J. Dubuffet, cit., p. 24.
- <sup>47</sup> S. I. Witkiewicz, cit., parte IV.

## II - L'Arte: storia della classificazione

Es scheint kein System der Künste zu geben, das allen Ansprüchen genüge.  
Max Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*

«Classificazione» è un altro nome per indicare la suddivisione loro. Entrambi i termini verranno qui usati scambievolmente: la trattazione riguarderà, quindi, la classificazione oppure la suddivisione delle arti. Karol Libelt [1807-75] <sup>1</sup> ha cercato d'introdurre una ulteriore e inapplicabile definizione, ossia «ordinamento delle arti», ma questa non è stata accolta. La storia della classificazione, ossia della suddivisione delle arti, è corsa parallela a quella della sua definizione: quando mutava la definizione, mutava pure l'ambito a cui il concetto si riferiva, e occorreva suddividere in modo diverso il nuovo ambito. Di fronte a questa interdipendenza, in un'introduzione alla storia della classificazione delle arti, è opportuno ricordare il concetto che dell'arte avevano gli antichi, dal momento che esso si riferiva a un campo e a un oggetto diversi rispetto a quelli odierni.

### 1 - Suddivisione di tutte le arti (Antichità)

Nell'Antichità, la nozione di arte era più ampia di quella attuale: per arte s'intendeva qualsiasi abilità a produrre oggetti. La perizia veniva identificata con la conoscenza dei principi della fabbricazione: nella sua stessa definizione, era implicito che l'arte si servisse di precise norme, regole; essa veniva concepita come capacità di produrre secondo principi e regole. Espressero la concezione di essa in questi termini già i classici, ad esempio Platone e Aristotele, il quale definiva l'arte «una disposizione creativa accompagnata da ragione» <sup>2</sup>. Similmente, anche lo storico Cleante definiva l'arte «l'abilità che traccia la strada» <sup>3</sup>, ossia tale da permettere la metodica produzione di oggetti. Esattamente agli scrittori più tardi dell'Antichità, il retore Quintiliano definiva l'arte come produzione di oggetti *via et ordine*, cioè secondo le regole. Gli Stoici posero in modo particolare l'accento sul fatto che tutto un sistema di norme sta alla base dell'arte e, per questo motivo, la chiamarono lapidariamente «sistema»: così la definirono tanto Crisippo (secondo quanto riferito da Sesto Empirico), quanto Zenone e Cleante (secondo Olimpodoro), e dunque entrambi gli iniziatori dello stoicismo.

Pertanto, ciò che gli antichi chiamavano "arte" corrispondeva non alla nozione che ne abbiamo noi, ma piuttosto a ciò che noi definiamo abilità, maestria, tecnica. Il concetto di arte si riferiva dunque a un campo più vasto, poiché comprendeva non soltanto l'abilità del pittore o dello scultore, ma anche quella del falegname o del tessitore; la definizione vi si adattava allo stesso modo, comprendeva quella di *artigianato*. Anzi, includeva anche le scienze, la geometria o la grammatica, nelle quali pure si osservavano un sistema di metodi precisi e un procedimento in base a regole, ed esse vennero incluse tra le arti, insieme alla scultura o alla tessitura. Soltanto in seguito Cicerone esclude dal novero delle arti quelle che non producono cose, ma semplicemente le comprendono nella mente, *animo cernunt*, ossia quelle che non chiamiamo arti ma scienze <sup>4</sup>.

Del termine "classificazione delle arti", gli antichi facevano dunque un uso diverso dal nostro: classificavano non soltanto le "belle arti" vere e proprie, ma tutte le *capacità* (insieme alle varie forme di artigianato e alle scienze). Era una sfera ampia, che occorreva riordinare tramite un'ulteriore sottoclassificazione. Sin dai primi secoli, erano comparse in Grecia classificazioni delle arti. La prima era stata ideata dai Sofisti ateniesi; in seguito, anche Platone, Aristotele e i pensatori, i filosofi, gli studiosi, i pubblicisti d'epoca ellenistica sollevarono il problema e lo risolsero in diversi modi.

I Sofisti distinguevano due categorie di arti: quelle che vengono coltivate per la loro *utilità* e quelle che vengono coltivate perché procurano *piacere* <sup>5</sup>. In altre parole, essi attuavano una distinzione tra le arti che sono una necessità vitale e quelle che nella vita sono un piacevole sovrappiù. Questa classificazione incontrò approvazione e si affermò tra i Greci. In epoca ellenistica apparve talora anche in forma più compiutamente sviluppata. Plutarco infatti aggiunse una terza categoria di arti, a quelle utili e piacevoli: quelle che devono essere coltivate per la loro perfezione. Tuttavia, egli considerava arti perfette non le belle arti, bensì le scienze, per esempio la matematica e l'astronomia. Le scienze dunque non solo erano annoverate tra le arti, ma venivano considerate le più perfette di esse.

Platone basò la sua classificazione sul fatto che arti diverse hanno un diverso rapporto con gli oggetti reali: alcune arti li producono, come fa l'architettura, mentre altre, come la pittura, li imitano <sup>6</sup>. Questa opposizione tra arti *produttive* e arti *imitative* (ossia riproduttive) divenne popolare nell'Antichità e non ha cessato d'esserlo anche nei tempi moderni. In un'altra classificazione, Platone contrappose le arti che producono oggetti reali a quelle che producono soltanto immagini di oggetti, finzioni. L'architettura appartiene alla prima categoria, la pittura alla seconda. Questa classificazione era del resto identica alla precedente, poiché le imitazioni erano, per Platone, non oggetti, ma soltanto immagini di oggetti. La classificazione aristotelica delle arti

è poco diversa da quella platonica; tuttavia Aristotele trovò un'altra *ambiziosa* formula, ossia divise le arti tra quelle che integrano la natura e quelle che la imitano <sup>7</sup>.

La distinzione tra arti "liberali" e arti "ordinarie" fu la classificazione più comunemente impiegata nell'Antichità. Essa fu inventata dai Greci, benché sia più nota nella terminologia latina, che contrapponeva *artes liberales* e *artes vulgares*. Più di altre classificazioni, essa fu influenzata dalle condizioni sociali allora vigenti in Grecia. Si fondava sul fatto che alcune arti richiedono uno sforzo fisico, da cui altre sono escluse, e questa differenza sembrò straordinariamente importante agli antichi Greci. Essa rifletteva il sistema aristocratico, ossia la ripugnanza greca nei confronti del lavoro manuale e l'apprezzamento delle attività intellettuali. Per "arti liberali" s'intendevano le arti intellettuali, mentre con "arti ordinarie" si designavano quelle che necessitano di lavoro manuale. Le arti intellettuali, cioè liberali, erano ritenute un gruppo non soltanto separato, ma superiore. Conviene inoltre ricordare che i Greci ritenevano arti liberali la geometria e l'astronomia, che per noi non sono arti, bensì scienze.

È difficile individuare l'iniziatore di questa classificazione; conosciamo i nomi di alcuni tardi pensatori che l'accosero e la diffusero, ma non la idearono. Galeno <sup>8</sup>, il celebre medico del II secolo d. C., fu, tra gli scrittori a noi noti, quello che tramandò questa classificazione nel modo più accurato <sup>9</sup>. In epoca più tarda, i Greci definirono le arti liberali anche "encicliche" <sup>10</sup>. Questo termine, che rendeva più o meno lo stesso significato dell'aggettivo moderno "enciclopedico", significava etimologicamente "circolo formativo" e designava la cerchia delle arti, la cui conoscenza era obbligatoria per un individuo colto.

Alcuni studiosi antichi aggiunsero alle liberali e servili ulteriori gruppi di arti. Seneca, ad esempio, menzionava arti che istruiscono (*pariteres*) e arti che divertono (*ludicæ*) <sup>11</sup>. Facendo ciò egli, in realtà, usò due diverse classificazioni: quella di Galeno e quella dei Sofisti. In tal modo, la sua classificazione divenne più completa, ma fu privata dell'unità, cioè dell'omogeneo *fundamentum divisionis*.

Un'altra classificazione è nota grazie a Quintiliano <sup>12</sup>. Quest'oratore romano del I secolo d. C., seguace del pensiero di Aristotele, divise le arti in tre gruppi. Il primo comprendeva le arti di solo studio: Quintiliano le chiamava «teoretiche» e, come esempio, citava l'astronomia. Il secondo gruppo comprendeva le arti consistenti in un'azione (*actus*), ma che non lasciano alcun prodotto di essa: egli le chiamava «pratiche» e, come esempio, portava la danza. Del terzo gruppo, invece, facevano parte le arti che producono oggetti, che lasciano dietro di sé dei frutti, che durano nel tempo, sebbene l'azione vera e propria dell'artista sia terminata: egli le chiamava «poietiche», che in greco significava "produttive"; come esempio si servì della pittura.

Anche questa classificazione ebbe delle varianti. Dionisio Trace <sup>13</sup>,



scrittore d'epoca ellenistica, aggiunse un'ulteriore categoria, ossia quelle delle arti "apotelestiche", il cui attributo significava "finite", cioè "condotte a termine"; ma si trattava, in definitiva, soltanto di un altro nome per indicare le arti "poietiche". Il grammatico Lucio Tarreo, invece, introdusse la sezione delle arti "organiche", ossia quelle che si servono di strumenti ("organon" è il termine greco di "strumento")<sup>14</sup>. La classificazione in tal modo si arricchì, ma sempre a scapito della sua uniformità.

Cicerone si avvale di alcune classificazioni delle arti, desunte per lo più dalla tradizione antica greca, ma ne impiegò pure una che, sebbene facesse riferimento alla ripartizione delle arti in liberali (più eccellenti) e ordinarie, sembra una sua elaborazione abbastanza originale. Ponendo alla base della classificazione l'importanza delle arti, egli le suddivise dunque in "arti maggiori" (*artes maximæ*), "medie" (*mediocres*) e "minori" (*minores*). Tra le maggiori, annoverava la politica e l'arte militare; tra le medie, le arti puramente intellettuali, ovvero le scienze, ma anche la poesia e la retorica; tra quelle del terzo gruppo, tutte le rimanenti: la pittura, la scultura, la musica, la recitazione, l'atletica. Egli riteneva dunque le "belle arti" *artes minores*<sup>15</sup>. Di gran lunga più importante, dal momento che colse in pieno nel segno, utile anche riguardo a una ripartizione delle cosiddette "belle arti", fu un'altra suddivisione ciceroniana, ossia quella tra arti "pressoché mute" (*quasi mutæ*) e arti "della parola" (*in oratione et in lingua*)<sup>16</sup>.

Al volgere dell'èvo antico, Plotino si assunse il compito di fornire ancora una volta una classificazione delle arti<sup>17</sup>. Egli le ripartì in modo abbastanza completo, dividendole in cinque categorie: (1) arti che producono oggetti fisici: fa parte di queste l'architettura; (2) arti che lavorano a fianco della natura, quali la medicina o l'agricoltura; (3) arti che imitano la natura, come la pittura; (4) arti che perfezionano e adornano le azioni umane, come la retorica e la politica; (5) arti puramente intellettuali, come la geometria. Questa classificazione, la cui apparente mancanza di un omogeneo *principium divisionis* non impedisce che, in realtà, questo vi fosse, ossia che essa procedesse secondo il grado di spiritualità delle arti, partiva da un'arte puramente materiale (quale Plotino considerava l'architettura) e terminava in un'arte puramente intellettuale (quale Plotino considerava la geometria). Nei suoi propositi, non era soltanto una classificazione, ma anche una schematizzazione gerarchica delle arti<sup>18</sup>.

Riepiloghiamo il precedente elenco delle antiche classificazioni: l'Antichità greco-romana conosceva almeno sette tipi di classificazione delle arti; la maggior parte di esse contemplava, inoltre, diverse varianti. Ogni classificazione partiva da basi differenti: (1) quella dei Sofisti era strutturata sulla base del *fine* delle arti; (2) quelle di Platone e Aristotele sulla base del *rapporto* delle arti con la realtà; (3) quella di Galeno sulla base della *fatica* fisica richiesta dall'arte; (4) la classificazione di Quintiliano

sulla base dei *prodotti* ottenuti da essa; (5) la prima classificazione di Cicerone sulla base del *valore* delle arti, (6) la seconda sulla base del *modo* della *parola*; (7) la classificazione di Plotino era infine fondata sul *grado* di *spiritualità* delle arti.

Tutte queste schematizzazioni distinguevano in senso molto generale le capacità e le abilità umane, non specificamente le belle arti. Questione diversa è considerare anche queste ultime. Invece, nessuna di queste classificazioni ripartì le belle arti, nessuna suddivise le arti in belle arti e artigianato. Al contrario, non costituendo le belle arti un gruppo separato, esse erano disseminate entro le più disparate categorie di arti.

In particolare: (1) nella classificazione dei Sofisti, l'architettura era annoverata tra le arti utili, mentre la pittura tra quelle opposte: tra le arti coltivate per diletto; (2) Platone e Aristotele ritenevano l'architettura un'arte produttiva e la pittura, al contrario, imitativa; (3) le arti liberali (*encicliche*) comprendevano la musica e la retorica, ma non includevano l'architettura e la pittura; (4) nella classificazione di Quintiliano, la danza e la musica appartenevano al gruppo delle arti "pratiche", mentre l'architettura e la pittura a quello delle arti "poietiche" (*apotelestiche*); (5) Cicerone non considerava arte maggiore nessuna delle belle arti, riteneva arti medie soltanto la poesia e la retorica, reputava tutte le altre belle arti *artes minores*; (6) nella classificazione di Plotino, parimenti le belle arti erano divise, ossia alcune facevano parte del primo gruppo, altre del terzo.

Dunque il mondo antico non ha mai preso in considerazione l'eventualità che le belle arti, diverse dalle espressioni d'artigianato, costituissero un gruppo distinto. Certamente vi è una qualche affinità tra la nostra idea di belle arti e i concetti antichi di arti liberali, arti di puro godimento, arti imitative, arti "poietiche"; tutte queste concezioni antiche erano tuttavia più ampie della nozione di belle arti. Alcune arti liberali, alcune tra quelle piacevoli, alcune tra quelle produttive erano effettivamente belle arti (nel senso che diamo noi a questa definizione): alcune ma non tutte. Né la liberalità, né il diletto, né l'imitazione, né la produttività sono caratteristiche atte a definire le arti nel senso moderno (più stretto) del termine. Lo storico è portato a supporre che gli antichi abbiano preso in considerazione tutte le possibilità sensate di classificazione delle arti con questa sola eccezione: la distinzione tra belle arti e artigianato.

## 2 - Suddivisione delle arti liberali e meccaniche (Medioevo)

Il Medioevo ereditò il concetto antico di arte e se ne servì, dando tuttavia una nuova formulazione. La si può reperire in Tommaso d'Aquino: egli scrive che l'arte è «una corretta disposizione della



mente» (*recta ordinatio rationis*)<sup>19</sup>, ossia tale da consentire l'opportuno reperimento di mezzi per una buona realizzazione dei propri scopi. In breve: "arte" è una corretta nozione per quanto riguarda cose che debbono essere fabbricate (*recta ratio factibilium*).

Insieme all'antico concetto di arte, il Medioevo mantenne le antiche classificazioni. Rimase in primo piano la suddivisione delle arti tra liberali e ordinarie, ossia tra quelle intellettuali e quelle richiedenti lavoro manuale. Soltanto le prime, quelle liberali, erano ritenute arti vere e proprie: *ars* senza attributo significava *ars liberalis*. Isidoro scriveva che l'arte per sua natura è libera (liberale) e diede all'arte ordinaria la diversa definizione di «artificium» (*artificium gestu et manibus constat*)<sup>20</sup>. Tuttavia, le arti non liberali suscitarono un interesse maggiore nel Medioevo, rispetto all'epoca antica; furono più stimate, non fu più loro assegnato l'attributo dispregiativo "ordinarie", ma vennero definite "meccaniche".

Il Medioevo perfezionò un particolare tipo di suddivisione delle arti che non era stato esperito nell'Antichità, ossia un'ulteriore suddivisione sia delle arti liberali che di quelle meccaniche. Queste ripartizioni avevano la forma di elenchi e repertori. La suddivisione e l'elenco delle arti liberali vennero ideati presto e furono universalmente accettati. Possedevano un substrato pratico, educativo; facevano fronte alle esigenze dei programmi scolastici. Le arti liberali erano sette ed erano suddivise in due branche: la branca delle arti umanistiche (che ne comprendeva tre), *artes rationales* o *sermonicales*, nonché quella delle arti naturali, reali (che ne comprendeva quattro), *artes reales*. Le arti razionali furono dette "del trivio", siccome erano tre; e quelle reali "del quadrivio", poiché erano quattro. Le arti razionali erano grammatica, retorica e dialettica; quelle reali: aritmetica, geometria, astronomia e musica. Si trattava delle scienze, non delle arti nel significato moderno. Se la musica si trovava in questa tabella, era perché considerata come musicologia o acustica, conoscenza dei rapporti armonici tra i suoni.

Ripartizioni ed elenchi delle arti meccaniche apparirono più tardi, soltanto nel XII secolo. Ne vennero nominate sette, certamente per analogia con il repertorio delle arti liberali e per simmetria con esse. Conosciamo due elenchi del XII secolo. Uno (già discusso nel capitolo precedente) era la ripartizione di Rodolfo di Longo Campo, detto *Ardens* ossia "Ardente", nel suo *Speculum Universale*<sup>21</sup>. Esso comprendeva *ars victuaria* (alimentare), *lanificaria*, *architectura*, *medicina*, *ars suffragatoria* (concernente il voto), *negotiatoria* (commerciale) e *militaria*. Questo significa che le arti meccaniche erano divise tra quelle che servono all'abbigliamento degli uomini, quelle che forniscono loro un riparo, mezzi di trasporto, che curano le malattie, che regolano lo scambio dei beni, che difendono dal nemico; erano dunque ripartite a seconda del fine cui erano dirette.

Un secondo elenco si riscontra nel *Didascalicon* di Ugo di San Vittore<sup>22</sup>. Qui le arti meccaniche erano suddivise in *lanificium* (l'arte di produrre indumenti), *armatura* (che fornisce un riparo e strumenti di lavoro), *agricoltura*, *venatio* (cioè caccia), *navigatio*, *medicina*, *theatrica*. Questo schema di Ugo incontrò approvazione: nello stesso modo ripartì, nel XIII secolo, le arti meccaniche San Bonaventura; lo stesso dicasi di Robert Kilwardby (con l'omissione, però, della *theatrica*). Questa stessa suddivisione si trova anche in un manoscritto cracoviano, *Quæstiones super Isagogen secundum Benedictum Hesse* (con questa sola eccezione, che *armatura* è sostituita da "arte militare").

Convieni considerare queste tabelle di sette arti come ripartizioni delle arti meccaniche. Si trattava di concezioni indipendenti (su sette arti, soltanto due sono comuni tanto alla tabella di Rodolfo quanto a quella di Ugo); sono, ciò malgrado, abbastanza simili tra loro e attestano in che modo il Medioevo concepisse le arti meccaniche. Un accurato esame di queste ripartizioni rivela come esse non siano complete (ad esempio, in Rodolfo manca l'arte nautica e in Ugo quella militare). Bisogna riconoscere che non sono ripartizioni (ossia tabelle complete), non sono dunque classificazioni *stricto sensu*, bensì una selezione di esse. Sono cioè una selezione delle sette arti meccaniche più importanti. In nessun caso, invece, si possono considerare classificazioni delle belle arti. Nella tabella di Rodolfo, soltanto una, l'architettura, potrebbe essere annoverata tra questo tipo di arti e, in quella di Ugo, due, l'*armatura* e la *theatrica*: la prima, in quanto comprende l'architettura, la seconda, poiché include le rappresentazioni teatrali.

A questo punto, s'impone una domanda: perché mancano, nei repertori medioevali, le arti che noi riteniamo le più autentiche, quali la poesia, la pittura e la scultura? Esse non compaiono tra le arti liberali, né tra quelle meccaniche. La risposta è: la poesia non figura, perché il Medioevo la concepiva come branca della filosofia o della divinazione, dell'oratoria religiosa o confessionale, ma non come arte. E la pittura e la scultura? Tra le arti liberali non vengono comprese, in quanto richiedono un lavoro manuale; ma perché non compaiono neanche tra le arti meccaniche? Eppure dovevano essere ritenute arti, dal momento che sono attività che si servono di regole. Non compaiono tra le sette arti meccaniche perché queste sette costituiscono soltanto una selezione delle più importanti. La scelta delle arti meccaniche venne effettuata dal punto di vista della loro rilevanza pratica, e questa non era grande nella pittura e nella scultura; esse dovevano insomma cedere il posto a quelle arti che servivano a procurare riparo e indumenti, cibo e aiuto in caso di malattia. Questo causò il peculiare stato di cose per cui quelle attività, che i nostri tempi ritengono arti nel senso più stretto del termine, non furono neppure menzionate nei repertori medioevali.

Il Rinascimento mantenne a sua volta la nozione classica di arte. Ficino definì l'arte una regola produttiva: «Ars est efficiendorum operum regula». In seguito, gli scrittori rinascimentali, tanto il filosofo Ramo, quanto il lessicografo Goclenio, ripeterono testualmente la definizione che era stata formulata da Galeno: «Ars est systema præceptorum». Insieme alla nozione, si mantenne l'antica classificazione.

Benedetto Varchi, il quale si occupò più specificatamente di altri umanisti ed eruditi della classificazione delle arti <sup>23</sup>, le divise, come i Sofisti greci, in arti utili e arti piacevoli; ma le suddivise anche, come Galeno, in liberali e ordinarie; come Seneca, in ludiche, giocose e puerili; come Platone, in arti che si servono della natura come modello e arti che non fanno riferimento a essa; e ancora, come Cicerone, suddivise le arti in maggiori (*architettoniche*) e minori (*subalterne*). Tutte le antiche ripartizioni, dunque, continuarono a essere attuali; e, per il momento, soltanto quelle.

La maggior parte delle ripartizioni classiche si mantenne a lungo. La classificazione desunta dal *Lexicon Philosophicon* di Rudolph Goclenio divideva le arti in "principali", come l'architettura, e "ausiliarie", come la pittura; in "produttive", come la scultura, e "strumentali" (*organicæ*), che si avvalgono delle produttive come strumenti; Goclenio le suddivise anche in liberali e meccaniche, ma le definì "prime" e "seconde" e le descrisse un po' diversamente. In particolare, chiamò le prime "pure" e le seconde "artigianali": le prime, erano volte alla verità e al sapere; le seconde, alla produzione di oggetti utili. Tutto rimase dunque come prima. Il XVII secolo non soltanto mantenne le antiche ripartizioni delle arti, ma le moltiplicò secondo la concezione tipicamente barocca. Johann Heinrich Alsted, nella sua poderosa *Encyclopædia* <sup>24</sup>, elencò sino a 17 tipi di suddivisione delle arti. Tra queste, v'era la ripartizione in intellettuali (*mentales*) e manuali (*manuales*, o, secondo l'etimologia greca, *chirurgicæ*). Inoltre venivano distinte tra arti facili e difficili, tra additive (come la farmacia) e sottrattive (come la balneologia), tra antiche (come l'agricoltura) e moderne (come la stampa), tra indispensabili (come la pastorizia) e superflue (come la recitazione), tra oneste (come la pittura) e disoneste (come la ruffianeria). E vi è ancora una decina di altre ripartizioni. Se qui le si menzionano, non è in virtù dei loro pregi, ma a causa del loro essere *signa temporis*. Non occorre sottolineare ulteriormente che l'arte è qui considerata in senso molto ampio, per nulla ristretto alle sole belle arti e neppure alle arti liberali.

I secoli tra il XV e il XVII, che vanno dal Rinascimento al Barocco, sono importanti nella storia della classificazione delle arti per un aspetto particolare, ossia per il fatto che in questo periodo si giunse alla consapevolezza che, tra le arti *largo sensu*, arti quali la pittura, la

scultura, la poesia, la musica occupano un posto particolare ed è opportuno che siano distinte all'interno della classificazione. Ma i secoli che videro la maturazione di questa consapevolezza non riuscirono a dare completa espressione a questa esigenza: molti furono i tentativi di distinguere arti particolari, arti *sensu strictiori*, ma nessuno risultò soddisfacente.

Oggi, che le belle arti vengono da lungo tempo considerate a sé stanti, e anzi come le uniche vere arti, sembra superfluo tentar di spiegare perché sia comparsa l'esigenza della loro peculiarità. Si possono comunque addurre motivazioni di natura sociale: era infatti mutato il ruolo sociale dell'architettura, della pittura, della scultura, e anche della musica e della poesia; era mutato tanto che la loro distinzione divenne un fatto del tutto naturale.

Tuttavia, per isolarle in un *gruppo autonomo* occorre stabilire quale fattore le unisse e quale le distinguesse dalle altre arti, dalle scienze e dai prodotti di artigianato. Intorno a ciò, a lungo non vi fu unanimità; vennero avanzate (come già ricordato prima) diverse proposte, che non ebbero però grande risonanza, non divennero opinione generale. Già uno dei primi umanisti, il Manetti, aveva cercato d'isolare quelle arti particolari, che godevano di uno speciale riconoscimento ma avevano poca utilità pratica, come *artes ingenuæ*, ossia arti intellettuali ma anche industrie. La sua proposta, tuttavia, non fu accolta. Allo stesso modo, non venne accettata la proposta d'un altro umanista, Lorenzo Valla <sup>25</sup>, secondo il quale queste arti, che sono «le più prossime a quelle liberali» (includendo qui pittura, scultura e architettura), mirano all'«eleganza degli oggetti» (*ad rerum elegantiam spectantes*). Parimenti, non furono accolte le proposte degli scrittori cinquecenteschi di distinguere queste arti da quelle meccaniche, definendole «nobili» (Capriano) o «mne-moniche» (Castelvetto). Non vennero accolte le proposte dell'epoca del Manierismo e del Barocco di distinguerle, definendole «figurative» (Menestrier) o «metaforiche» (Tesauro). Non furono accettati neppure i tentativi del primo Illuminismo di differenziarle come «piacevoli» (Vico, tra gli altri). Fu ammessa soltanto la classificazione che individuò la peculiarità di queste arti nella loro bellezza.

A cavallo tra il XVI e il XVII secolo, si affermò una nuova, ampia, influente classificazione delle facoltà artistiche, per opera di Francesco Bacone. Questa era già molto vicina alla definitiva separazione delle belle arti, allorché individuò uno specifico gruppo di discipline, costituito da quelle che non sono basate sulla ragione (come le scienze), né sulla memoria (come la storia), bensì sull'immaginazione <sup>26</sup>. Fu questo, sostanzialmente, il criterio in base al quale si arrivò alla separazione di tale gruppo di arti dalle scienze e dall'artigianato. Bacone, tuttavia, assegnò alla sfera dell'immaginazione esclusivamente la poesia, poiché in essa soltanto vedeva l'espressione della fantasia umana. La musica e la pittura erano per lui qualcosa di ben diverso, ossia era-



no *artes voluptuariæ*, al servizio del diletto, l'una dell'orecchio, l'altra dell'occhio: le riteneva dunque abilità pratiche e le inseriva nello stesso gruppo della medicina e della cosmesi<sup>27</sup>. In definitiva, per lungo tempo non si giunse a una ripartizione delle arti tale da classificare in un gruppo quelle che consideriamo belle e le rimanenti in un altro.

#### 4 – *Suddivisione delle arti in belle e meccaniche (Illuminismo)*

Questa suddivisione venne perfezionata solamente in epoca illuministica. Soltanto allora venne inoltre fissata la definizione di "belle arti". Essa era apparsa casualmente un po' prima: già nel XVI secolo era stata impiegata da Francisco de Hollanda (in portoghese suonava *boas artes*); nel Seicento divenne più familiare; alla fine del secolo si riscontrò nel titolo d'un libro, il cui argomento riguardava la poesia e le arti figurative, ossia il *Cabinet des Beaux-Arts* di Charles Perrault. Ma si trattava soltanto di un'anticipazione. Solamente verso la metà del XVIII secolo, Charles Batteux elencò tutto un gruppo di queste arti e le distinse chiaramente dalle altre. Egli suddivise le arti in belle e meccaniche. Il suo libro fu pubblicato nel 1747<sup>28</sup> con il titolo *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*.

Il gruppo di belle arti individuato da Batteux<sup>29</sup> era costituito da cinque arti: musica, poesia, pittura, scultura e danza (più precisamente: l'arte gestuale, l'*art du geste*). L'autore vedeva la peculiarità di queste arti nel fatto che fosse loro compito precipuo il piacere, ma anche nel fatto che imitassero la natura. Egli suddivise dunque il grande campo delle arti (concepito tradizionalmente) in belle arti, la cui *raison d'être* risiede nel procurare diletto, e arti meccaniche, la cui *raison d'être* è l'utilità. A queste, Batteux aggiunse un terzo gruppo di arti, definibile come intermedio, la cui caratteristica è tanto il piacere, quanto l'utilità; di esso facevano parte l'architettura e l'eloquenza. Il principio di questa suddivisione non era nuovo: la ripartizione tra arti al servizio del piacere e al servizio dell'utilità, tra imitative e produttive, risaliva ai tempi dell'antica Grecia. La novità fu l'introduzione del termine "belle", per designare questo gruppo di arti. E ancora più importante fu l'unione, all'interno di un solo gruppo, di arti per molti aspetti tanto diverse, quali le arti visive, l'arte della parola e la musica.

Si trattò, tuttavia, d'una novità relativa, poiché l'affinità tra pittura e scultura era nota da tempo; sin dal Rinascimento esse venivano accomunate sotto la definizione «arti del disegno». Il Varchi definì pittura e scultura «una arte sola». All'accostamento di pittura e scultura contribuì allora tanto popolare *ut pictura poësis* oraziano. L'accostamento che meno ci si poteva aspettare fu quello tra queste arti e la musica, sebbene essa fosse nell'Antichità strettamente connessa alla poesia. Nulla di più naturale, invece, che si trovasse nel novero l'eloquenza.

Nello schema di Batteux, compariva sotto questa definizione la letteratura in prosa nel suo complesso: «la prosa, ossia l'eloquenza, poiché io le ritengo una cosa sola, e la stessa», egli scriveva.

La ripartizione di Batteux ebbe subito successo. A soli due anni dalla pubblicazione, il suo libro comparve in traduzione inglese (non rivista dall'autore): il sottotitolo citava cinque «*polite arts*», ma non si trattava affatto delle stesse dell'originale, bensì di poesia, musica, pittura, architettura ed eloquenza. Nel 1751, anno della pubblicazione del primo volume dell'*Encyclopédie* francese, la questione della classificazione delle arti era ancora irrisolta. Diderot, alla voce "arte" dell'*Encyclopédie*, mantenne ancora la vecchia distinzione tra arti liberali e meccaniche; d'Alembert, invece, in quello stesso anno nell'*Introduzione (Discours Préliminaire)* all'*Encyclopédie*, si avalse già dell'espressione «*beaux-arts*», volendo con questa indicare la pittura, la scultura, l'architettura, la musica e, in un posto a parte, la poesia. Il termine "*beaux-arts*" passò dal francese in altre lingue, quali l'italiano, il tedesco, il polacco. In inglese, invece, si provò inizialmente a definirle "*polite arts*", oppure, su proposta di James Harris, «*elegant arts*»<sup>30</sup>; ci si accordò poi su "*fine arts*". In russo, si scelse la dizione "*uzjaščnye*", e dunque "eleganti", piuttosto che "belle".

La comunità scientifica dell'epoca accolse la concezione di Batteux, ma con una variazione: non riconobbe il terzo gruppo e incluse l'architettura e l'eloquenza tra le belle arti. Già Johann Adolf Schlegel, traduttore tedesco di Batteux, aveva reclamato tale modifica. Se Batteux non aveva incluso l'architettura e l'eloquenza tra le belle arti fu perché, distinguendosi queste, oltre per la bellezza, per l'imitazione della natura, riteneva che l'architettura e l'eloquenza non rispondessero a tale requisito. I posteri non gli prestarono ascolto: non è questo l'unico caso in cui una idea abbia prodotto un effetto diverso da quello suspirato dal suo autore. La classificazione delle arti prospettata da Batteux è entrata nella teoria europea dei saperi disciplinari, ma in forma più elementare: non tripartita, bensì bipartita, semplicemente come divisione tra belle arti e arti meccaniche. Dopo l'inclusione di architettura ed eloquenza, le belle arti divennero sette, come le arti liberali e meccaniche di un tempo. Il numero delle arti era, in teoria, meno variabile, rispetto al loro repertorio, ricorrevano costantemente negli scrittori del XVIII secolo tre arti definite visive (architettura, scultura e pittura), unitamente a poesia e musica; queste si trovavano quasi *ex officio* tra le belle arti, mentre i rimanenti due posti venivano coperti in vari modi: dall'eloquenza, dal teatro, dalla danza, dal giardinaggio.

La ripartizione di Batteux non fu la trovata di un genio. Era stata preparata da lungo tempo. Numerose furono le suddivisioni simili formulate in precedenza, che non ebbero la fortuna che incontrò quella di Batteux. Questa però si diffuse e portò a una trasformazione radicale persino della nozione stessa di arte. E, sebbene non sia stata la



trovata di un genio, fu l'evento più significativo nella storia europea della classificazione delle arti.

Le belle arti, *les beaux-arts*, occuparono allora la posizione privilegiata tra le arti che tempo prima avevano avuto le arti liberali, le *artes liberales*. Ora le belle arti si contrapponevano alle meccaniche, come un tempo a queste ultime si erano contrapposte le liberali. Sulzer chiamerà ora le arti diverse dalle belle «ordinarie» (*gemein*), come un tempo venivano dette quelle diverse dalle liberali. Eppure, l'ambito delle arti meccaniche (o ordinarie) aveva subito un mutamento, poiché non appartenevano più a esso la pittura, la scultura, l'architettura.

Dopo la definitiva separazione delle belle arti, si giunse rapidamente all'atto successivo: le arti isolate come "belle" vennero riconosciute come le uniche vere arti e l'appellativo di arti cominciò a essere usato soltanto per esse. Chi parlava di "arte" aveva in mente una delle belle arti (così come, nel Medioevo, "arte" significava arte liberale). Nel mondo dell'arte non cambiò nulla, ma nel mondo del linguaggio dell'arte si determinò una svolta. Il termine "arte" si restrinse di significato. *Eo ipso* mutò anche il senso della definizione "classificazione delle arti". Ora, con questa voce, si cominciò a intendere esclusivamente la classificazione delle belle arti. S'iniziò, nello stesso tempo, a intendere le classificazioni dei prodotti dell'arte (cioè delle opere d'arte) nel modo in cui venivano precedentemente concepite le classificazioni delle abilità.

L'Illuminismo si assunse e portò a termine un compito ancora più generale della ripartizione delle arti, cioè la suddivisione di tutta la produzione umana. In tale suddivisione, l'arte e il bello ottennero dei posti di spicco. Ciò risaliva alla filosofia antica, specificatamente alla suddivisione aristotelica delle attività umane in teoretiche, pratiche e poetiche. Queste furono ora ripartite in attività di conoscenza, azione, produzione. In altre parole, furono distinte in scienza, moralità, belle arti. Gli Inglesi accettarono subito questa suddivisione, mentre in Germania essa fu sviluppata da Kant, il quale contribuì enormemente alla sua diffusione e al suo consolidamento.

L'Illuminismo, suddividendo le arti in belle e meccaniche, poco s'occupò invece di un'ulteriore ripartizione delle prime. Con un'eccezione, tuttavia, unica ma considerevole: separò le arti letterarie da quelle visive, le "belle lettere" dalle "belle arti", le *belles lettres* dai *beaux-arts*. Vi fu una certa fluttuazione: le belle lettere o venivano incluse (proseguendo nella linea di Batteux) tra le "belle arti", intese nel senso più ampio della definizione, oppure ancora venivano considerate come gruppo distinto di arti non meccaniche. L'Illuminismo si rese conto della profonda dualità dell'attività artistica, della differenza tra la produzione di parole e la produzione di oggetti. Si schierò contro la parola d'ordine di modellare una forma d'arte su di un'altra, contro *l'ut pictura poësis* e *l'ut poësis pictura*. Come in passato, già nell'epoca

classificatoria di Leonardo, Dolce, Varchi, anche ora vi furono decisi sostenitori della separazione delle arti poetiche e visive in Shaftesbury, Richardson, Dubos, Harris e Diderot<sup>31</sup>. L'intervento più risoluto ed efficace fu quello di Lessing nel *Laocoonte*: «La pittura, come pure la poesia, si avvale di vari segni: i segni caratteristici della pittura sono le figure e i colori nello spazio, i segni della poesia sono suoni articolati nel tempo. I segni della pittura sono naturali, i suoni della poesia sono arbitrari. [...] La pittura può illustrare oggetti esistenti l'uno accanto all'altro nello spazio, mentre la poesia può descrivere oggetti che si susseguono nel tempo»<sup>32</sup>. In tal modo, secondo le parole di Goethe, «rimane chiara la differenza tra arte visiva e arte verbale»<sup>33</sup>.

Nella convinzione che ci fossero tuttavia, tra questi due tipi di arti, somiglianze non meno che differenze, Moses Mendelssohn<sup>34</sup> reclamò un identico trattamento per tutte le arti; e, dal 1771, Johann Georg Sulzer<sup>35</sup> cercò di tradurre in atto l'indicazione di Mendelssohn. Goethe (in una recensione al libro di Sulzer pubblicata quell'anno) derise questa idea di unire cose tanto diverse, come egli le giudicava<sup>36</sup>. Precisiamo: Mendelssohn e Sulzer non contestavano la suddivisione delle arti in belle e letterarie, soltanto non vedevano una differenza tanto profonda tra le arti così distinte. Questo è un buon esempio per comprendere che la divisione delle arti può essere, e fu, concepita in modi diversi.

Come accadde per altre questioni di estetica nel XVIII secolo, l'ultima parola spettò a Kant. Nella *Critica del Giudizio* egli propose quasi un bilancio di ciò che il secolo aveva concluso riguardo alla suddivisione delle arti. Distinse, tra le arti, le belle, ma lo fece in modo complesso: suddivise le arti in meccaniche ed estetiche, e queste ultime ancora in piacevoli e belle. Ripartì poi ulteriormente le belle arti, e lo fece in più di un modo. Le suddivise, alla maniera platonica, in arti della verità e arti dell'apparenza, annoverando tra le prime l'architettura e tra le seconde la pittura. Le ripartì ancora in arti che hanno a che fare con oggetti esistenti in natura e arti che trattano con oggetti prodotti dall'arte. Nella più originale tra le suddivisioni, invece, distinse tanti tipi di arte quanti sono i modi, accessibili a un individuo, d'esprimere e trasmettere pensieri e sentimenti. Egli riteneva che tre siano i mezzi: le parole, i suoni e i gesti; a essi corrispondono tre tipi di belle arti: della parola si servono la poesia e l'eloquenza, dei suoni la musica, e dei gesti la pittura, la scultura e l'architettura.

### 5 - Suddivisione delle belle arti (Età contemporanea)

Nel corso dell'Ottocento si attese alla classificazione non meno che in precedenza; ma, dopo la rivoluzione settecentesca della nozione di arte, le classificazioni che si sono tentate delle arti si sono rivolte al senso più ristretto del termine: quello di "belle arti".

All'inizio del secolo, queste classificazioni si distinguevano per via d'un metodo particolare. Punto di partenza delle ripartizioni più antiche erano state sostanzialmente le arti realmente praticate, il metodo era la comparazione di quelle, lo scopo era il loro ordinamento. I sistemi della filosofia idealistica del XIX secolo avevano invece sollevato la questione della distinzione delle arti partendo da un altro punto di vista, con un metodo e uno scopo diversi: punto di partenza fu il concetto di arte, il metodo la suddivisione delle arti, lo scopo la scoperta delle loro differenze. Si trattava d'un procedimento *a priori*, così come in precedenza (generalmente) era stato empirico. In realtà, ogni classificazione presenta una doppia base: si fonda su dati empirici e su considerazioni di tipo teorico; ma ora il centro di gravità venne a spostarsi radicalmente. Le classificazioni *a priori* fecero la loro comparsa già nella generazione successiva a quella di Kant. Schelling, in modo tanto splendido quanto poco efficace, classificò le arti secondo il loro rapporto con l'infinito; Schopenhauer, secondo il loro rapporto con la volontà, elemento che sarà la struttura portante della sua metafisica. Libelt, nel suo libro *Estetica ovvero scienza del bello* <sup>37</sup>, non soltanto uguagliò le classificazioni tedesche delle arti, ma persino le superò in artificiosità e arbitrarietà. Egli divise le arti secondo l'ideale verso cui tendono e che può essere un ideale di bellezza, verità o bene; le suddivise, inoltre, a seconda se a tale ideale danno forma nello spazio, nel tempo oppure nella vita. Da ciò trasse la seguente ripartizione:

I. Arti formali o visive	Architettura	— dà forma all'ideale del bello	nello spazio
	Intaglio o scultura	— dà forma all'ideale del vero	
	Pittura	— dà forma all'ideale del bene	
II. Arti narrative o visive	Musica	— dà forma all'ideale del bello	nel tempo
	Poesia	— dà forma all'ideale del vero	
	Eloquenza	— dà forma all'ideale del bene	
III. Arti sociali	Idealizzazione della natura	— dà forma all'ideale del bello	nella vita
	Educazione estetica	— dà forma all'ideale del vero	
	Idealizzazione	— dà forma all'ideale del bene	

Conviene ancora aggiungere che l'ambito chiamato da Libelt «idealizzazione della natura» si divideva in tre parti:

Giardinaggio, o abbellimento della natura stessa;  
 Abbigliamento, o abbellimento del corpo;  
 Decorazione, o abbellimento della vita.

Ciò che fece Libelt (e con lui altri studiosi d'estetica della sua epoca) può essere così caratterizzato: essi ricercarono ragioni non evidenti per spiegare le evidenti differenze tra le arti. L'aveva fatto Hegel stesso in precedenza, poiché già nel 1818 <sup>38</sup> aveva esposto la sua tanto nota classificazione delle arti in simboliche, classiche e romantiche. Tuttavia, peculiare era l'essenza di questa suddivisione: essa confrontava non i generi delle arti, bensì lo stile, che emerge progressivamente in tutti i generi. Fu un'idea fertile: di lì a un secolo e mezzo, molte simili suddivisioni storiche vennero formulate. Ma si trattò dell'esecuzione di un compito diverso, rispetto a quello a cui la classificazione delle arti aveva cercato di adempiere da secoli.

I grandi sistemi si esaurirono verso la metà del XIX secolo e presero il loro posto indagini più empiriche. Le classificazioni basate sul computo delle possibilità divennero di nuovo criterio di ordinamento delle arti effettivamente praticate. All'avanguardia, negli studi d'estetica, erano all'epoca i tedeschi. Nel campo della classificazione delle arti, gli autori tedeschi diedero prova di non poca ingegnosità. Vi erano dei precedenti: le ripartizioni di Kant, e anche quelle di Friedrich Theodor Vischer <sup>39</sup>, il più versato tra gli hegeliani in estetica, colui il quale, considerando le arti realmente sviluppatesi, le suddivise secondo il tipo d'immaginazione che le caratterizza: essa è imitativa nelle arti visive, produttiva nella musica e, come ribadì, «poetica» in poesia.

Nella seconda metà del XIX secolo, le (belle) arti vennero suddivise in vari modi. Si fecero distinzioni tra arti che si rivolgono alla vista e arti che si rivolgono all'udito, tra arti produttive e imitative; tra gestuali e immobili; tra quelle che esigono (come la musica) degli esecutori e quelle (come la pittura) che non ne hanno bisogno; tra arti che mettono in mostra contemporaneamente tutte le parti di un'opera e arti che si protraggono nel tempo, come la musica o la letteratura; tra quelle che ispirano associazioni ben definite, quali la pittura o l'arte del linguaggio, e quelle che suscitano associazioni indefinite, come la musica. In seguito, con l'avvento di nuove correnti, si cominciò a dividere le arti in figurative e non figurative, ossia, come furono pure dette, in concrete e astratte, semantiche e asemantiche. Impiegata in modo particolarmente diffuso fu la distinzione tra arti pure e arti applicate. Questa fu la coppia di definizioni tipica dell'Ottocento, così come un tempo lo erano state quella di arti liberali e arti ordinarie e, in seguito, quella di arti liberali e arti meccaniche, in certo qual modo essa fu, anzi, un'eco delle precedenti.

Vennero impiegati, in queste distinzioni, vari *fundamenta divisionis*: si suddivisero le arti a seconda dei sensi a cui si rivolgono, a seconda



della loro funzione, dei metodi d'esecuzione, dei modi di funzionamento, dell'uso che se ne fa, degli elementi artistici. Le distinzioni si diffondevano rapidamente, divennero un bene universale e anonimo. Infine, avvenne una cosa singolare: nonostante i diversi principi da cui partivano le varie classificazioni, simili erano le conclusioni, ossia le arti si dividevano negli stessi gruppi, come se la distinzione fosse inconfutabile e fosse discutibile soltanto il suo principio di base. Ciò trovò chiara espressione nella tabella tracciata nel 1906 da Max Dessoir <sup>40</sup>.

Arti spaziali Arti immobili Arti che si servono di immagini	Arti temporali Arti gestuali Arti che si servono di movimenti e suoni	
Scultura Pittura	Poesia Danza	Arti imitative Arti rappresentative Arti che ispirano associazioni determinate
Architettura	Musica	Arti produttive Arti astratte Arti che ispirano associazioni indeterminate

Non di meno Dessoir, all'epoca una vera autorità nel campo dell'estetica, concluse la sua revisione della classificazione con una chiosa pessimistica: «Pare che non esista un sistema delle arti tale da soddisfare tutte le esigenze» (*Es scheint kein System zu geben, das allen Ansprüchen genügt*).

Comunque i tentativi di classificazione non cessarono. Nel 1909 Johannes Volkelt <sup>41</sup> avanzò persino alcune proposte, se non nuove, per lo meno d'ingegnosa formulazione: egli distinse arti di contenuto oggettivo e arti di contenuto soggettivo (*Künste mit dinglichem und mit undinglichem Gehalt*), arti formali e arti gestuali (*Künste der Geformtheit und der Bewegung*), arti effettivamente corporee e arti apparentemente tali (*Wirklich-körperliche und schein-körperliche Künste*). Nello stesso anno, lo studioso polacco d'estetica K. F. Wize (in un testo tedesco) propose una ripartizione delle arti in visive, sonore e gestuali. L'*Encyclopædia Britannica* nel 1910 suddivise tradizionalmente le arti in imitative e non imitative; in liberali e non liberali; in arti di forma, di movimento, di espressione (*shaping, moving, speaking*). Uno dei maggiori psicologi tedeschi, Oswald Külpe, nel 1907 <sup>42</sup> ritornò invece alla ripartizione ancora più semplice: quella in arti ottiche, acustiche e ottico-acustiche. Fu come una rinuncia all'attività filosofica in favore dell'opera di classificazione. Ciò nonostante, il distacco della poesia dal teatro (il quale si trovava in una classe diversa) e il suo inserimento nello stesso gruppo della musica rivelavano l'insufficienza di una classificazione tanto semplice.

A partire dalle guerre mondiali, la questione della classificazione delle arti passò in secondo piano, tuttavia sempre nuovi tentativi continuavano a venir fatti in materia e sempre nuovi principi venivano proposti. La Germania ora non era più il centro principale d'estetica e di storia dell'arte. In Francia, un insigne pensatore, che scriveva negli anni tra il 1923 e il 1939 sotto lo pseudonimo di "Alain" <sup>43</sup>, in modo del tutto originale suddivise le arti in sociali e individuali: tra queste ultime annoverava la pittura, la scultura, la ceramica, parte dell'architettura, e riteneva che si spiegassero interamente nel rapporto dell'artista con l'oggetto realizzato, senza nessun bisogno di considerare il corrispettivo sistema di rapporti interpersonali. Etienne Souriau <sup>44</sup> suddivise le arti in plastiche e ritmiche. Negli Stati Uniti, Susanne K. Langer <sup>45</sup> proponeva di distinguere le arti a seconda del tipo di illusione che procurano. Thomas Munro <sup>46</sup> ripartì le arti in vario modo, tra l'altro le suddivise in geometriche e biometriche, ossia distinse quelle operanti con figure astratte da quelle operanti con forme viventi. L. Adler distinse le arti in immediate, alle quali non servono strumenti, e mediate, che si servono di strumenti. Questa suddivisione è insieme semplice e macchinosa: da un lato vi sono le arti visive, dall'altro quelle acustiche; da una parte, quelle "apollinee", dall'altra quelle "dionisiache"; questa linearità venne tuttavia inficiata dall'aver trascurato strumenti musicali e libri e aver ridotto musica e poesia al rango di mere arti vocali. In Polonia J. Makota <sup>47</sup>, sviluppando i motivi della fenomenologia di Roman Ingarden, suddivise le arti a seconda degli "strati" che comprendono.

Caratteristica di alcuni tentativi in questo campo è la proposta di diverse classificazioni da parte di uno stesso scrittore; così fecero Dessoir, Volkelt, Munro. Non vi è tuttavia in questo, nulla di nuovo: è stato così sin dai tempi di Platone, Plotino e Cicerone. Aristotele scriveva che le arti si distinguono tra loro per molti aspetti, tanto per il modo, quanto per i mezzi e l'oggetto della produzione, e ognuno di questi aspetti conduce a una loro diversa ripartizione. Nessuno, circa il numero delle suddivisioni, ha eguagliato Alsted. Lo stesso Kant ha sperimentato parecchie classificazioni.

Tale pluralismo è un modo discreto per risolvere le difficoltà causate dalla divisione delle arti. Non si tratta, tuttavia, di un atteggiamento tipico dei nostri tempi, i quali propendono piuttosto per le soluzioni estreme, prive di moderazione. Vogliono avere tutto oppure niente: arrivare ad un'unica classificazione definitiva o rinunciare del tutto a essa.

Tra le classificazioni contemporanee delle arti, si registrano quelle che hanno aspirazioni massimalistiche, che vanno persino più lontano, sotto questo aspetto, di quelle offerte dai filosofi idealisti del XIX secolo. Tra queste, la più nota è la classificazione del filosofo francese Souriau <sup>48</sup>. Egli distinse le arti in quelle che operano con la linea, il volume, il colore, la luce, il movimento, i suoni articolati e inarticolati;



riportando così nuovamente il loro numero a sette, il favorito nel Medioevo. Ma, in questo caso, raddoppiato, perché in ognuno dei sette campi Souriau ammette due possibilità: arte astratta e arte che imita la realtà; egli, ad esempio, distingue la pittura "pura" dalla pittura figurativa e, accanto alla musica (nell'accezione consueta), pone la musica descrittiva quale arte separata. Questo sistema costituito da quattordici arti è rappresentabile graficamente in forma circolare, cioè con una figura chiusa, e ha la pretesa d'essere una classificazione non soltanto delle arti attualmente praticate, ma di tutte quelle possibili; si può dire che si tratti di una classificazione ad accrescimento, nella quale devono trovar posto tutte le arti possibili, e dunque anche quelle del futuro; Souriau intendeva prevederle: non senza motivo diede infatti a uno dei suoi libri il titolo *L'avenir de l'esthétique*. Ma quale prezzo ha pagato per questa costruzione: non soltanto, in essa, la "musica descrittiva" è separata dalla musica, ma, accanto alla letteratura, è scaturita un'arte di pura prosodia, che non esiste e non si sa se mai esisterà.

Di simpatia maggiore gode, ai giorni nostri, la concezione diametralmente opposta, ossia quella minimalista, che mette in dubbio il valore scientifico, l'utilità e la realizzabilità di una qualche classificazione delle arti. Si registra l'opinione (Huisman<sup>49</sup>), e questo persino nella cerchia di Souriau, che nella ripartizione delle arti «sia difficile evitare l'artificiosità». Questa concezione pessimistica trova sostegno negli scarni risultati ottenuti dopo sforzi secolari, ma anche nelle difficoltà con le quali si scontra ogni tentativo di classificazione. Gli ostacoli principali sono due.

È impossibile una soddisfacente classificazione delle arti perché non è ben determinato il loro ambito, non vi è accordo circa che cosa sia e che cosa non sia l'arte, quali attività e quali produzioni umane conviene annoverare tra le arti e quali no. Vari criteri vengono adoperati, e il fatto che ciò che è arte secondo un criterio non lo è secondo un altro determina perplessità intorno all'ambito delle arti. Se, per far rientrare nell'arte una creazione umana, si richiede soltanto che procuri piacere, ciò significa che anche un profumo è un'opera d'arte; ma non lo è più, se all'opera d'arte si richiede anche un contenuto spirituale. In generale, si annoverano tra le arti soltanto quelle che hanno una propria denominazione autonoma, una propria tecnica, esecutori loro propri, un ruolo sociale; questo procedimento può però portare all'esclusione di alcune arti.

Se è difficile stabilire che cosa sia l'arte, ancora più arduo è determinare che cosa sia un'arte particolare. Secondo Aristotele, tragedia e commedia erano due arti differenti, così come il suonare il flauto e il suonare la cetra, perché necessitano di strumenti diversi, di diverse capacità. Durante il Rinascimento, l'intaglio era considerato un'arte diversa dallo scolpire statue in pietra, dal fonderle in bronzo, dal forgiarle in cera; ognuna di queste arti aveva una denominazione sua propria, non

era una comune. Come potevano essere trattate come un'arte unica, dal momento che impiegano una tecnica diversa, usano diversi materiali? Già Alsted aveva riportato a un'unica arte il lavoro della pietra e quello del metallo, nondimeno vedeva ancora quattro arti differenti là dove noi osserviamo la sola "scultura". Se il campo della scultura è stato limitato, quello della pittura è stato più volte ampliato. In epoca barocca, venivano incluse in ambito pittorico le rappresentazioni teatrali, l'erezione di archi trionfali, i *castra doloris*, i fuochi d'artificio, persino il giardinaggio. Come classificare allora le arti, se il loro ambito e le linee di confine tra loro sono solo una questione convenzionale, e le convenzioni mutano?

Non soltanto le denominazioni delle arti cambiano significato, ma mutano e ampliano il loro campo d'azione le arti stesse. Attualmente, accanto alla pittura figurativa, è presente quella astratta, lo stesso può dirsi della scultura; e pittura e scultura sono sempre state considerate arti imitative: quindi la ripartizione stessa delle arti in produttive e improduttive è oramai messa in dubbio.

Forse, tuttavia, in questa catastrofe di classificazioni, alcune di esse possono essere salvate. Innanzi tutto, quella tra arti oggettuali e arti verbali.

Nell'odierno mondo dell'arte, rende problematica una qualche classificazione l'intenzionale mancanza di omogeneità tematica, la contaminazione, all'interno di un'unica opera, di elementi diversi, connessi «senza manifesta attinenza così come sono connessi nella vita», ossia, per citare Apollinaire:

Notre art moderne  
 variant souvent sans lien apparent comme la vie  
 les sons les gestes les couleurs les cris les bruits  
 la musique la danse acrobatie la poésie la peinture  
 les chœurs les actions et les décors multiplex<sup>50</sup>.

È comunque indubbio che alcune arti mostrano le cose, mentre altre le suggeriscono soltanto, con l'ausilio di segni linguistici. Da molto tempo si è accorti di tale differenza e, in epoche diverse, si è scritto su di essa. Cicerone contrapponeva alle arti "mute" le arti "verbali". Sant'Agostino scriveva che in un modo si presenta l'immagine, in un altro lo scritto: «aliter videtur pictura, aliter videtur litteræ». Soltanto la poesia, unica tra le arti, è creativa: così sosteneva Maciej Kazimierz Barbiewski (1595-1640), contrapponendo queste due sfere artistiche. Soltanto la poesia è prodotto della fantasia, nessuna delle altre arti: così i due generi di arti erano separate da Francesco Bacone. Il dualismo delle arti concrete e verbali fu enunciato, nel XVIII secolo, mediante la contrapposizione tra *beaux-arts* e *belles-lettres*. Goethe scriveva che tra le arti plastiche e quelle letterarie vi è «un abisso gigantesco» (*eine ungeheure Klüft*). Similmente si pensava nel XIX secolo; von Hartmann<sup>51</sup>

distinse due tipi di arti: quelle di percezione e quelle d'immaginazione. Questa stessa ripartizione aveva in mente Munro<sup>52</sup>, quando suddivise le arti, secondo «il modo in cui vengono trasmesse» (*of transmission*), in arti che mostrano gli oggetti e arti che solamente li suggeriscono.

Questa divisione delle arti in concrete e verbali può essere considerata l'esito modesto ma certo dei numerosi tentativi di classificazione nel settore. Del resto, questi tentativi non si sono comunque protratti così a lungo: la separazione delle belle arti dalle altre ha occupato due millenni, ma la loro suddivisione è incominciata realmente soltanto nel XVIII secolo.

<sup>1</sup> K. Libelt, *Estetyka, czyli umnictwo piękne* [Estetica ovvero scienza del bello], 1849.

<sup>2</sup> Aristotele, *Eth. Nic.*, 1140a 9.

<sup>3</sup> Cit. in Quintiliano, *Inst. or.*, II, 17, 41.

<sup>4</sup> Cicerone, *Acc.*, II, 7, 22.

<sup>5</sup> Cfr. Isocrate, *Panegirico*, 40; ma anche: Anonimo, *Hermogenis de statibus*, cit. in H. Rabe, *Prolegomenon Sylloge*, p. 321.

<sup>6</sup> Cfr. Platone, *Resp.* 601d, *Soph.* 219 a; e inoltre: Diogene Laerzio, *Vite*, III, 100.

<sup>7</sup> Aristotele, *Phys.* 199 a 15.

<sup>8</sup> Galeno, *Protrepticus*, 14.

<sup>9</sup> Cfr. Cicerone, *De off.*, I, 42 (150).

<sup>10</sup> Dionisio Trace, *Scholia*; cfr. Bekker, II, 654.

<sup>11</sup> Seneca, *Epistole*, 88, 21.

<sup>12</sup> Quintiliano, *Inst. or.*, II, 18, 1.

<sup>13</sup> Dionisio Trace, *Scholia*, II, 670.

<sup>14</sup> Lucio Tarreo, in Dionisio Trace, *Scholia*, II, 625.

<sup>15</sup> Cicerone, *De off.*, I, 42.

<sup>16</sup> Id., *Orat.*, III, 7, 27.

<sup>17</sup> Plotino, *Enn.*, V, 9, 11.

<sup>18</sup> Un'altra ripartizione ideata da Plotino si trova in *Enn.*, IV, 4, 31.

<sup>19</sup> Tommaso d'Aquino, *Sum. Theol.* I-a I-ae, q. 57a 5 ad 1.

<sup>20</sup> Isidoro, *Differentiæ*.

<sup>21</sup> Cfr. M. Grabmann, *Geschichte der scholastischen Methode*, 1909, I, p. 254.

<sup>22</sup> Ugo di San Vittore, *Didasc.*, II, 9.

<sup>23</sup> B. Varchi, *Della maggioranza delle arti*, 1546.

<sup>24</sup> J. H. Alsted, *Scientiarum omnium Encyclopædia*, 1630.

<sup>25</sup> L. Valla, *Elegantiarum Linguae Latinæ*, 1548, Prefazione.

<sup>26</sup> F. Bacone, *De dignitate et augmentis scientiarum*, 1623, II, 1.

<sup>27</sup> Id., *De dignitate*, IV, 2; cfr. anche *Advancement of Learning*, 1605 (ed. 1950), p. 109.

<sup>28</sup> [Cfr. *supra*, p. 39, n. 6.]

<sup>29</sup> Cfr. P. O. Kristeller, *The Modern System of the Arts*, 1951-52.

<sup>30</sup> J. Harris, *Three Treatises*, 1744.

<sup>31</sup> Cfr. W. Folkierski, *Entre le Classicisme et le Romantisme*, 1925.

<sup>32</sup> Cfr. J. Białostocka, *Lessing i sztuki plastyczne* [Lessing e le arti visive], in G. E. Lessing, *Laokoon*, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1962.

<sup>33</sup> J. W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, II, 18.

<sup>34</sup> M. Mendelssohn, *Betrachtungen*, 1757.

<sup>35</sup> J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1771-74.

<sup>36</sup> Recensione ristampata in *Werke*, Weimar, 1896, vol. 37, p. 206; cfr. P. O. Kristeller, cit.

<sup>37</sup> K. Libelt, cit., p. 107.

<sup>38</sup> G. W. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*. [L'Estetica di Hegel fu pubblicata, dopo la morte del filosofo, in tre volumi apparsi nel 1836-38 a cura di Heinrich Gustav Hotho, nei quali egli riordinò i quaderni degli uditori delle lezioni di Hegel e anche gli appunti

personali dello stesso Hegel dei corsi di estetica tenuti a varie riprese a Heidelberg (1817-18) e Berlino (1820-21, 1823, 1826, 1828-29).]

<sup>39</sup> [F. Th. Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, 1846-57, 4 voll.]

<sup>40</sup> M. Dessoir, *Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906.

<sup>41</sup> [J. Volkelt, *Immanuel Kant. Darstellung und Würdigung*, 1909.]

<sup>42</sup> [O. Külpe, *System der Ästhetik*, 1905-14, 3 voll.; K. F. Wize, *Kants Analytik des Schönen*, 1959.]

<sup>43</sup> [Alain (E. Chartier), *Système des beaux-arts*, 1920.]

<sup>44</sup> E. Souriau, *La correspondance des arts*, 1947.

<sup>45</sup> [S. K. Langer, *Feeling and Form*, 1953.]

<sup>46</sup> Th. Munro, *The Arts and Their Interrelations*, 1951.

<sup>47</sup> J. Makota, *O klasyfikacji sztuk pięknych* [La classificazione delle belle arti], 1964.

<sup>48</sup> E. Souriau, cit.

<sup>49</sup> [D. Huisman, *L'esthétique*, 1959.]

<sup>50</sup> G. Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias*, Prologue, 75-79.

<sup>51</sup> [E. v. Hartmann, *Philosophie des Schönen*, 1887.]

<sup>52</sup> Th. Munro, cit.

### III – L'Arte: storia del rapporto tra arte e poesia

Aliter enim videtur pictura, aliter videtur litteræ.  
Sant'Agostino

#### I – Le idee nostre e quelle dei Greci sull'arte

“Poesia”, “musica”, “architettura”, “plastica” sono tutti termini di origine greca, assimilati dalle lingue moderne per indicare le arti. Dagli antichi Greci erano usati però prevalentemente con un altro significato, in genere più ampio, non limitato alla sfera artistica.

“Ποίησις”, da cui proviene “poesia”, denotava presso i Greci originariamente una produzione in genere (da “ποιεῖν”: fare, produrre) e soltanto in seguito il significato del termine si restrinse a indicare una produzione di genere particolare, ovvero quella di versi. Analogamente “ποιητής”, da cui deriva “poeta”, originariamente indicava qualsiasi produttore<sup>1</sup>. “Μουσική” denotava qualsiasi attività patrocinata dalle Muse e l'arte dei suoni era soltanto una di queste. “Μουσικός” era così il nome con cui si chiamava non soltanto il musicista, nel senso odierno, ma più estesamente qualsiasi uomo veramente istruito, di profonda cultura, intenditore delle arti a capace di praticarle<sup>2</sup>. “Ἀρχιτέκτων” era il responsabile della produzione, contrapposto ai lavoratori suoi subordinati, mentre “ἀρχιτεκτονική” aveva un analogo significato più ampio di “scienza o arte maestra”<sup>3</sup>.

È soltanto con il tempo che queste espressioni greche di significato così vasto come “creatore”, “istruito nelle arti”, “direttore delle opere” hanno subito un processo di riduzione e specificazione che le ha confinate in determinati settori artistici: la prima venendo a indicare il poeta, la seconda il musicista, la terza l'architetto. Allo stesso modo con “produzione” si è cominciato a intendere la poesia, con “istruzione” la musica e con “arte maestra” l'architettura.

Prima che ciò avvenisse, i Greci non disponevano di termini specifici per definire i vari ambiti di quelle arti che pure costituivano il vanto della loro cultura. Non li possedevano perché non ne avvertivano la necessità; perché non si servivano neppure di concetti analoghi a quelli odierni di poesia, musica, architettura, arti visive. A noi questo sembra incredibile, talmente siamo abituati a essi: li usiamo in continuazione al punto che ci sembrano quasi determinati dalla natura, come indispensabili per definire i fenomeni artistici. La storia però ci indica che tali nozioni non erano indispensabili: proprio i Greci,



che tanto hanno fatto per le arti, non le utilizzavano ai tempi in cui la loro creatività era all'apice. Ancora nel periodo dei grandi tragici, del Partenone, di Fidia e di Prassitele, se ne servivano poco, nel loro sistema concettuale non ricoprivano neppure approssimativamente il ruolo che rivestono attualmente. Questo non vuol dire peraltro che le concezioni greche sulle arti non fossero pienamente sviluppate, significa semplicemente che differivano dalle nostre.

Sebbene la nostra arte derivi in linea abbastanza diretta da quella dei Greci, quest'ultima, come pure i rapporti artistici e di conseguenza anche le opinioni sull'arte, non era uguale alla nostra. Tanto per cominciare lo schema delle arti era diverso. Non esistevano in epoca classica alcune delle divisioni dell'arte oggi molto diffuse. I Greci non avevano poesia scritta, ma soltanto parlata, o, più propriamente, cantata. La loro musica, sebbene facesse uso di strumenti, era essenzialmente vocalica, non avevano una musica strumentale pura <sup>4</sup>. La loro architettura comprendeva templi, costruzioni adibite alla custodia di tesori, eventualmente porte di città e edifici pubblici, ma non comprendeva le abitazioni civili.

Diversa era anche la suddivisione del lavoro artistico. Determinate arti oggi praticate separatamente erano unite e ritenute una sola dai Greci. Così era, ad esempio, per la musica e la danza: generalmente era sufficiente un solo termine per indicare entrambe. E anche quando limitarono l'espressione "musica" all'arte dei suoni, il più delle volte vi facevano rientrare anche la danza. Da tali aggregazioni derivavano giudizi che a noi paiono paradossali, del tipo che la superiorità della musica sulla poesia deriva dall'agire della prima su due sensi (l'udito e la vista) anziché su uno solo (l'udito) <sup>5</sup>.

Per converso, determinati ambiti artistici, oggi considerati correlati, erano separati, in quanto realizzati da specialisti diversi. Ad esempio, gli artigiani che costruivano i templi non costruivano le abitazioni civili. Prima del periodo ellenistico, ossia prima del III secolo a. C., in Grecia non esistevano palazzi, ma soltanto edifici meramente funzionali, privi di aspirazioni monumentali e decorative, con un livello di rifinitura completamente differente da quello dei templi. Erano anche eseguiti da artigiani diversi. Differivano il lavoro e i materiali. Non vi erano punti di contatto tra questi due generi di costruzione e nulla di strano quindi che non si sia creato allora un concetto generale di architettura comprendente entrambi. Rapporti analoghi vigevano nel campo della scultura, della musica o della letteratura: ovunque gli esecutori erano suddivisi in gruppi più ristretti, ovunque mancavano contatti tra tali gruppi e di conseguenza mancavano i corrispondenti concetti generali.

Se il sistema delle arti dei Greci era diverso dal nostro, a maggior ragione erano differenti le loro concezioni artistiche. Differenti in un duplice modo. In primo luogo essi tendevano ad avvicinare tra loro

fenomeni artistici in modo diverso da come facciamo noi moderni. Ma è appunto in questo che consiste la formazione di concetti: nel porre l'uno accanto all'altro determinati fenomeni e non altri, e unirli in un'unica nozione. La lingua ai Greci pareva soprattutto connessa alla melodia e al ritmo, per cui le arti che agivano per il tramite di tali mezzi, quelle della parola, della musica e della danza, rientravano in un unico concetto. Per i Greci la tragedia o la commedia, essendo un insieme di parole, musica e danza, non erano meno vicine alla musica o alla danza che alle arti puramente verbali. Per loro, in modo completamente diverso dal nostro, la tragedia e la commedia erano concettualmente connesse in maniera ugualmente stretta alla musica o alla danza e all'epica o alla lirica.

In secondo luogo, in campo artistico i Greci attribuivano ai concetti un grado di generalizzazione diverso da quello dei moderni. In questo consiste forse la differenza maggiore tra i due sistemi concettuali, l'antico e il moderno. I Greci infatti per molto tempo hanno fatto a meno di quei concetti molto generali da noi estremamente diffusi e ritenuti necessari, quali poesia, musica, arti visive, architettura <sup>6</sup>. Essi disponevano, a dire il vero, di un concetto ancora più ampio, quello generale di "arte"; ma non era identico al nostro. Oltre a questo però si servivano in genere soltanto di concetti di minore estensione, come "epica" o "ditirambica", "suonare il flauto" o "suonare la lira". Ancora Aristotele, enumerando le arti imitative, distingueva tragedia e commedia, lirica, epica e ditirambica, invece di riunirle in un unico concetto di poesia. Allo stesso modo menzionava l'"auletica" e la "citarredica", senza unificarle nel concetto di musica, come oggi farebbe chiunque <sup>7</sup>. Similmente i Greci non riunivano in uno solo concetto le sculture eseguite in pietra e quelle fuse in bronzo: si trattava di due arti diverse, realizzate con procedure e da uomini diversi, e che solo fortuitamente potevano convivere in una stessa persona <sup>8</sup>.

Tale sistema concettuale non era casuale: traeva origine da una più rigida suddivisione del lavoro tra gli artisti, e ancor più da un modo di intendere l'arte diverso dal nostro. I Greci guardavano l'arte dal punto di vista dell'attività dell'artista, e non delle esperienze dello spettatore o dell'ascoltatore. Cadeva così il principale fattore d'unione delle arti e rimaneva soltanto la loro varietà, ogni arte facendo uso di materiali e di mezzi diversi ed essendo praticata da diversi artigiani.

Se si confrontasse quindi questo sistema concettuale dell'arte con il nostro, si potrebbe dire che i Greci possedevano l'apice della piramide e la base: il primo costituito dal concetto di arte, la seconda da una serie di concetti molto specifici e ristretti. Non disponevano invece dei livelli intermedi, di cui il pensiero moderno fa maggiore uso. Vedremo peraltro più avanti che l'apice del sistema greco era diverso da quello del sistema odierno, in quanto, a essere precisi, il loro disponeva non di uno ma di due vertici.

In ragione del sistema concettuale greco apparivano legittime tesi

che per noi, operanti con un sistema differente, risultano paradossali. Il paradosso maggiore è che settori di produzione artistica che noi riteniamo sottodivisioni di una sola arte, per i Greci non rientravano affatto in un genere comune. Ciò concerne in particolare le arti visive e la poesia. Le prime, secondo loro, rientravano nel genere "arte", ma la seconda no.

## 2 - Il concetto di arte

La diversa classificazione della poesia e delle arti visive, operata dai Greci, si riflette con maggiore evidenza nella differente collocazione sociale del poeta e dell'artista. È alquanto superfluo, riguardo a ciò, far riferimento alle teorie dei filosofi, giacché si trattava di convinzioni per lungo tempo pienamente condivisa dall'intera comunità. Non solo in epoca arcaica, ma ancora nel V e persino nel IV secolo a. C. gli artisti erano considerati artigiani mentre i poeti una specie di veri e filosofi. Ciò derivava da un diverso modo d'intendere la poesia e l'arte. Il concetto di arte era costruito in modo da comprendere le arti visive, ma non la poesia.

I Greci definivano "arte" (τέχνη) qualsiasi produzione esperta, ossia eseguita secondo principî e regole<sup>9</sup>. Rispondeva a questa definizione il lavoro dell'architetto o dello scultore, ma pure quello del carpentiere o del tessitore<sup>10</sup>. Tutti costoro erano, secondo la concezione greca, maestri d'arte (τεχνίται) e le loro attività e opere appartenevano in pari grado all'arte. Il concetto d'arte possedeva quindi un contenuto diverso, e soprattutto un'estensione diversa dall'attuale. Era usato nel discorso comune come pure dai filosofi. Aristotele, ad esempio, definiva l'arte come la capacità di eseguire qualcosa con adeguata perizia<sup>11</sup>.

Per praticare un'arte, nel senso ampio greco, è necessaria capacità fisica, ma anche intellettuale, serve non soltanto l'abilità, ma anche la conoscenza. Per questo i Greci consideravano l'arte, anche se nel suo ambito rientrava pure il lavoro dei carpentieri e dei tessitori, un'attività intellettuale. La contrapponevano, a dire il vero, alla conoscenza e alla teoria, ma ponevano comunque l'accento sul fatto che essa si fonda sul sapere e per questo, in certo senso, la consideravano parte del sapere stesso. Era per loro un «sapere produttivo» (ποιητική ἐπιστήμη), come la definì Aristotele<sup>12</sup>, contrapponendola al sapere teoretico, ossia alla conoscenza. Essa costituiva, per il modo di pensare universalistico dei Greci, un sapere di classe abbastanza elevata: era infatti ritenuta superiore alla semplice esperienza, in quanto sapere di carattere generale. Alla base dell'arte stanno in effetti le regole della produzione e le regole sono sempre generali<sup>13</sup>.

L'arte così intesa era un fenomeno complesso e in certo qual modo cruciale, aveva non uno, ma molti contrari. Si contrapponeva: (a)

alla natura, in quanto opera dell'uomo; (b) alla conoscenza, in quanto attività pratica; (c) alla pratica, in quanto attività produttiva; (d) al caso, in quanto finalizzata ed esperta; (e) all'esperienza, in quanto provvista di un complesso di regole generali<sup>14</sup>.

Questa idea dell'arte non ci è estranea; da noi però raramente compare sotto questo nome, quanto piuttosto sotto quello di "mestiere". "Arte" nella nostra accezione è in realtà un'abbreviazione di "belle arti", è un concetto più ristretto, che copre soltanto parte dell'estensione della nozione greca. Per questa i Greci non disponevano di alcun termine in quanto non differenziavano, come vedremo, una simile classe di fenomeni.

La tradizione del concetto greco durò a lungo. Ancora per tutto il Medioevo il termine latino "ars" non ebbe significato diverso dal greco "τέχνη". È soltanto con il tempo che tra le arti si distinsero le "belle arti", le quali in epoca moderna occuparono una posizione preminente, per appropriarsi infine completamente del nome stesso di "arte". È soltanto da allora che dicendo arte s'intende esclusivamente la parte più importante dell'antica estesa sfera. L'ampio concetto antico pareva sempre più antiquato e lentamente uscì dall'uso, lasciando il passo a quello più ristretto.

L'ambito del concetto greco di arte era maggiore di quello moderno per la presenza in esso delle arti oggi non considerate "belle"; la sua maggiore estensione era cioè dovuta alle arti teoretiche, ossia alle scienze, e all'artigianato. Come però vedremo, era d'altro canto anche più ristretto, in quanto non comprendeva la poesia.

L'inclusione greca dell'artigianato nel concetto di arte accanto alle belle arti, alla pittura, alla scultura o all'architettura, discendeva da forti convinzioni. I Greci erano infatti convinti che l'essenza del lavoro dello scultore e del carpentiere, del pittore e del tessitore fosse la medesima, ossia soltanto la "produzione esperta" costituisse l'elemento comune. È questa che unisce campi di produzione peraltro diversi, quali la scultura e la pittura, corredandoli al tempo stesso all'artigianato. Lo scultore e il pittore lavorano un materiale diverso, con strumenti diversi e con altre modalità tecniche; tratto comune delle loro opere era, secondo i Greci, solo quello di essere una produzione esperta. Tale era anche per il lavoro dell'artigiano. Dovendo il concetto generale comprendere tutti i campi delle arti visive, non poteva non includere al contempo l'artigianato.

Le "belle arti", come saranno chiamate in seguito, non costituivano per i Greci neppure una sottoclasse distinta. Le arti non venivano divise in belle arti e artigianato: tale suddivisione era all'epoca ignota. Si pensava piuttosto che ogni arte, nel significato più ampio del termine, potesse conseguire l'armonia, e quindi il bello<sup>15</sup>; che ognuna offrisse il modo per distinguere l'artigiano (δημιουργός) dal maestro (ἀρχιτέκτων).

Le arti si suddividevano piuttosto in liberali e servili, a seconda se



richiedevano o meno fatica fisica. Questa distinzione era normale e comunemente accettata, sebbene espressa con terminologie diverse. Autori posteriori, come Posidonio (citato da Seneca) o Galeno, aggiunsero talora a questi due generi fondamentali di arte altri due, menzionando accanto alle *artes liberales* e *vulgares* le *pueriles* e le *ludicae*, ossia formative e ricreative. Ma sia nella prima suddivisione bipartita, sia nella seconda tetrapartita, le "belle arti" non comparivano come uno dei poli e neppure rientravano tutte in un unico termine, ma erano diversificate: la scultura e l'architettura, richiedenti un pesante lavoro fisico, erano annoverate tra le servili, mentre la pittura e la musica erano considerate liberali. Pare peraltro che soltanto con Panfilo la pittura fu inclusa tra le arti liberali, in quanto prima anch'essa era posta tra le servili<sup>16</sup>. La musica è sempre stata un'arte liberale, in quanto le attività musicali erano considerate puramente intellettuali, al pari di quelle matematiche. Occasionalmente si utilizzavano nell'antica Grecia anche altre suddivisioni delle arti, ma ovunque lo schema era simile: le "belle" arti non costituivano in nessuna classificazione un insieme distinto.

È diffusa l'opinione che la classe delle belle arti fosse nonostante tutto nota nell'Antichità, solamente sotto altro nome: quello di arti imitative (mimetiche). La funzione imitativa fu la caratteristica che indusse Platone e Aristotele ad avvicinare la poesia alle arti visive e unirle in un unico concetto più generale. L'arte, asserisce Aristotele nella *Fisica*, o esegue quello che la natura non ha potuto fare, oppure la imita<sup>17</sup>. Quella del primo tipo è utilitaristica, mentre quella del secondo, priva di utilità, ha la sua *raison d'être* soltanto in quanto ci offre piacere e bellezza. Fanno parte di quest'ultimo genere la pittura e la scultura, come pure la tragedia, la commedia e l'epica. Le "arti imitative" corrispondono a quelle che noi siamo soliti chiamare "belle".

Tale opinione è però discutibile: (1) il concetto di "arti imitative" non era di uso generalizzato nell'antica Grecia: fu un'accezione specifica di Platone e del suo discepolo Aristotele; (2) perfino in questi filosofi, l'ambito delle "arti imitative" non corrispondeva esattamente a quello delle "belle arti"; infatti non tutte le arti imitative (che nell'Antichità includevano, per esempio, la retorica) sono belle e non tutte le belle arti sono imitative.

Secondo la sensibilità degli antichi Greci, durante il periodo classico, le "belle arti" non soltanto erano connesse all'artigianato e ad altri mestieri, ma non erano neppure distinte da questi come un gruppo a sé stante. Non si distingueva neppure il fatto che il mestiere dell'artista è superiore a quello del carpentiere. I Greci a dire il vero distinguevano arti "superiori" e "inferiori"; ma il lavoro dello scultore, al pari di quello del carpentiere, era collocato tra gli inferiori a causa dello sforzo fisico richiesto, che era sempre considerato cosa degradante.

Conseguenza di tale modo di intendere l'arte è un sistema di concetti e indizi per noi paradossale, da cui risultava: (1) una divergenza

tra la valutazione dell'artista e quella della sua opera; (2) una divergenza tra l'arte e il bello; (3) una divergenza tra le arti visive e la poesia. «Spesso lodiamo l'opera, ma disprezziamo l'esecutore», scrisse Plutarco nella sua biografia di Pericle, e di certo condivideva tale punto di vista la maggior parte dei Greci del periodo classico. Platone esaltava l'idea del bello, ma cercava di sminuire l'arte. Nel periodo classico era ancora diffusa l'opinione che la poesia fosse un dono divino, mentre le arti visive erano considerate un lavoro puramente umano, e tra i più umili. Ancora molto più tardi, ai tempi di Roma, Orazio si porrà la domanda: è un'arte la poesia?

### 3 - Il concetto di poesia

L'opera del poeta, da noi ritenuta analoga a quella del pittore o dell'architetto, non rientrava nel concetto di arte dei Greci, in quanto la poesia era secondo loro priva di entrambi i tratti caratteristici dell'"arte": in primo luogo non è una produzione in senso materiale, quindi non si basa su regole. È frutto non di norme generali, ma di invenzione individuale; non di esperienza, ma di creatività; non di capacità, ma d'ispirazione. L'architetto conosce le misure di opere ben riuscite, conosce in cifre precise le loro proporzioni e può basarsi su di esse, mentre il poeta nel suo lavoro non può far riferimento a norme o teorie di sorta, può solo contare sull'aiuto di Apollo e delle Muse. La ripetuta pratica, proveniente dalle esperienze accumulate dalle generazioni precedenti, stava per i Greci alla base dell'arte, ma essi sapevano che questa sarebbe stata fatale per la poesia. Per questo non soltanto distinguevano poesia e arte, ma le giudicavano contrapposte.

Intravedevano invece un legame tra la poesia e la profezia. Lo scultore è una specie di artigiano, il poeta una sorta di vate. Le azioni del primo sono puramente umane, quelle del secondo ispirate dagli dèi. Persino Aristotele, il meno irrazionale e mistico tra i filosofi Greci, asserì: «Ἐνθεον ἢ ποιησις»<sup>18</sup>. È vero che per i Greci l'attività dell'artista (come peraltro di ogni artigiano) non si esauriva nell'abilità manuale e comprendeva fattori spirituali, ma nella poesia riconoscevano un elemento spirituale di grado superiore, fuori dal comune. Tale ordine superiore, che si manifesta nella poesia, poteva avere origine soltanto dalla divinità. Ha commentato un filologo tedesco: «Il poeta, animato dallo spirito divino, era strumento delle forze che governano il mondo e vi mantengono l'ordine, mentre l'artista era soltanto colui che preservava il sapere ereditato dagli antenati, che era in verità originariamente un dono divino, ma allo stesso modo che per l'agricoltore, il falegname o il fabbro»<sup>19</sup>.

I Greci mettevano in evidenza ancora una seconda proprietà della poesia: la sua capacità di guidare gli animi, o, per usare la terminologia



greca, "psicagogica" <sup>20</sup>. In genere concepivano questa facoltà come qualcosa d'irrazionale, in grado di affascinare, incantare, sedurre le menti. Alcuni la ponevano in una posizione molto elevata, quasi si trattasse di una facoltà sovrumana; altri, come Platone, la condannavano appunto per via dell'irrazionalità. Anche questo aspetto separava la poesia dall'arte, i cui fini, come peraltro i mezzi, sono per natura diversi. Essa è invece, come sottolineò Gorgia, in particolare nell'*Encomio di Elena*, una caratteristica generale della parola che avvicina i poeti ai filosofi, agli oratori, agli studiosi e a quanti altri se ne servono per influenzare gli animi.

In terzo luogo, secondo gli antichi ogni attività si basava sul sapere. Affermavano addirittura, in modo sintetico e non del tutto corretto, che ogni attività è sapere. La poesia non costituiva eccezione. Era persino un sapere di genere più alto, in quanto s'innalzava al mondo dello spirito ed era in contatto con entità divine. Ciò la rendeva prossima alla filosofia: soprattutto in un sistema come quello platonico, il poeta e il filosofo stavano l'uno accanto all'altro. Anche Aristotele, osservando come la poesia abbia a che fare con una visione generale dei fenomeni, scriveva che essa è «più filosofica» della storia <sup>21</sup>, che si limita soltanto ai fatti singoli. La poesia era quindi compresa, come l'arte, nel campo del sapere, ma al polo opposto. Essa non è un sapere "tecnico" come l'arte: è intuitiva e irrazionale, mentre l'arte si basa sull'esperienza e sul ragionamento empirico; mira a comprendere l'essenza dell'essere, mentre l'arte si limita ai fenomeni e agli interessi della vita.

Gli antichi, operando con categorie più semplici delle nostre, vedevano il rapporto dell'uomo con le cose in due modi: o le produce o le conosce, senza una terza possibilità. L'arte visiva è effettivamente produzione di cose, la poesia no. Se quest'ultima non produce cose, allora sua funzione precipua deve essere per forza quella conoscitiva. In tal modo le arti visive sono state poste nell'ambito produttivo e la poesia in quello conoscitivo. Anche per questo le prime, agli occhi dei Greci, erano più prossime all'artigianato che alla poesia, e la poesia più vicina alla filosofia che alle arti visive.

Un'ultima questione. Aristofane scrisse nelle *Rane*: «Per quali motivi dobbiamo ammirare il poeta? Per la battuta pronta, per il saggio consiglio e perché rende migliore la gente nelle città» <sup>22</sup>. In queste parole è espressa un'ulteriore proprietà della poesia, che secondo i Greci l'allontana ancora dall'arte visiva. A quest'ultima infatti essi affidavano fini utilitaristici e edonistici, ma non morali e educativi, mentre l'atteggiamento etico nei confronti della poesia era molto diffuso nella Grecia classica. Il più delle volte era l'unico punto di vista adottato nei suoi confronti, e non soltanto dalle masse, ma anche dall'élite intellettuale. Il punto di vista di Aristofane, in questo, non era per nulla isolato: «βελτίους ποιῆν», rendere gli uomini migliori per mezzo della poesia,

era un motto allora costante. Lo sostenevano i Sofisti (come si può leggere tra l'altro nel *Protagora* di Platone), oratori come Isocrate, personaggi del calibro di Senofonte. La stessa posizione era sostenuta da Platone, quando condannava i poeti appunto per la loro scarsa utilità morale <sup>23</sup>.

Nella concezione greca antica la poesia si distingueva in primo luogo per le caratteristiche profetiche, in secondo per le psicagogiche, in terzo per il suo significato metafisico, in quarto per quello morale-educativo. Da questi fattori emerge un antagonismo tra poesia e arte a noi sconosciuto; esso trae origine dal fatto che i Greci avevano un atteggiamento diverso nei confronti di molti fenomeni, ma anche dal fatto che facevano uso di concetti diversi dai nostri. Innanzitutto, il loro concetto di arte è diverso per ambito; in secondo luogo, il loro concetto di poesia, se anche non si allontana dal nostro per ambito, in ogni caso se ne distanzia per contenuto, in quanto nella sua definizione l'accento era posto su caratteristiche diverse.

Questo diverso modo d'intendere l'arte e la poesia fece sì che attività da noi ritenute simili, si collocassero per i Greci in rubriche concettuali diverse; quanto le distingue venne posto in primo piano oscurandone i tratti comuni, posti invece in evidenza, forse anche eccessivamente, dalla concezione moderna. La sensibilità moderna verso i loro aspetti comuni ha indotto a unire arte e poesia in un unico concetto, cosa impossibile per i Greci, i quali non vedevano nessi tra quanto consideravano un genere di artigianato e quanto facevano derivare dall'ispirazione divina.

Per quanto concerne il concetto greco di poesia, si deve fare ancora un'osservazione: i Greci avevano due modi di concepire la poesia, quasi due concetti diversi. Il primo, quello di cui si è finora parlato, era definito rispetto al contenuto della poesia, il secondo invece rispetto alla forma. Stando al primo, era poesia soltanto quanto fosse frutto dell'ispirazione e quanto avesse rilevante contenuto poetico; mentre, per il secondo, quanto era espresso in forma di versi. Nel secondo senso era sufficiente che un'opera fosse in versi per essere definita poetica. La concezione formale, grazie agli evidenti tratti esteriori, era ben più riconoscibile e definibile con facilità, e anche per questo veniva comunemente usata per definire la poesia e adottata quale suo criterio. «Chiamo poesia - scriveva Gorgia - il discorso provvisto di struttura metrica» <sup>24</sup>.

Se la poesia fosse stata intesa soltanto in questo modo, allora sarebbe rientrata completamente nel concetto antico di arte e non avrebbe dato adito alla contrapposizione con le arti visive. Per gli antichi, però, i versi costituivano soltanto una verifica esteriore: in tal modo la poesia era riconoscibile dall'esterno, ma l'importanza che le attribuivano derivava da un diverso modo, interiore, d'intenderla, e in base a questo la collocavano nel proprio sistema concettuale. Come scriveva Aristotele: «Il poeta è tale più in virtù del contenuto delle opere che della loro forma metrica» <sup>25</sup>. Da questo duplice modo d'intendere la

poesia risulta una certa oscurità della concezione antica<sup>26</sup>. Aristotele la condannò nella *Poetica*: «Chiamiamo poeti persino quanti presentano in forma metrica trattati medici o naturali, seppure nulla li accomuni a Omero e Empedocle oltre all'aver scritto in versi. Se quindi definiamo l'uno giustamente poeta, sarebbe più corretto chiamare l'altro naturalista»<sup>27</sup>. E aggiunse: «Erodoto potrebbe essere trasposto in versi, e non diverrebbe con questo poeta»<sup>28</sup>. Se l'espressione "poesia" serve a indicare i versi, allora, concludeva, in greco manca un'espressione atta a indicare la poesia in senso proprio<sup>29</sup>.

Aristotele rese così esplicito l'equivoco connotato al termine "poesia", equivoco che permane tuttora, contribuendo alla separazione concettuale tra arte versificatoria e ispirazione poetica<sup>30</sup>. In epoca postaristotelica fece la sua comparsa l'idea che l'ispirazione non è necessariamente legata ai versi ma che può manifestarsi anche in altri campi della creatività umana.

Fin dall'inizio i Greci inclusero nella sfera dell'ispirazione assieme alla poesia la musica<sup>31</sup>. Per due motivi: primo, in quanto all'inizio venivano praticate contemporaneamente, dato che, come già ricordato, la poesia era cantata e la musica era vocalica; secondo, per la loro affinità psicologica. Entrambe infatti erano intese come produzioni acustiche. Il loro nesso psicologico era ancor più profondo: la musica e la danza, al contrario dell'architettura o della scultura, possono avere carattere di "mania", essere fonte di delirio ed estasi. Ciò le allontana dalle arti visive, avvicinandole alla poesia, alla quale paiono inoltre conferire, quando praticate congiuntamente a essa, quello stato di estasi e ricettività all'ispirazione. Per quanto vi fosse in Grecia una corrente (che risaliva, con ogni probabilità, a Democrito e che aveva in Filodemo il suo massimo rappresentante) la quale negava alla musica un ruolo rilevante nella vita spirituale, con la motivazione che l'azione del suono è puramente fisica, mentre solamente la parola, in quanto espressione del pensiero, può influire sulla psiche umana, e che di conseguenza la musica agisce sull'anima esclusivamente grazie all'unione con la poesia, predominava l'opinione (sulla linea di Platone, Aristotele, Teofrasto) che attribuiva alla musica il potere di stimolare e purificare, e un significato morale e metafisico pari a quello della poesia<sup>32</sup>.

In questo modo poesia e musica erano per i Greci vicine. Poesia e arti visive ricadevano invece non soltanto in classi di fenomeni diverse, ma anche in altri livelli: la prima incomparabilmente più in alto delle seconde. Gli antichi Greci adoravano i poeti, mentre per molto tempo non distinsero socialmente l'artista-scultore dall'artigiano-cavapietre. Entrambi erano "χειροτέχνης", che si guadagnavano da vivere con il lavoro manuale. La letteratura greca ci offre diverse conferme di quest'aspetto, particolarmente evidente in due noti testi di Plutarco e Luciano. Nella *Vita di Pericle* Plutarco asserì che nessun giovane ben nato, anche dopo aver visto capolavori come lo *Zeus Olimpico* di Fidia

o l'*Era di Argo* di Policlete, vorrebbe diventare Fidia o Policlete, perché dall'ammirazione per l'opera non deriva che l'esecutore-artigiano sia al pari degno di ammirazione<sup>33</sup>. Luciano lo afferma in modo ancor più deciso: «Supponi pure di diventare Fidia o Policlete e di eseguire numerosi capolavori, tutti ammireranno la tua arte, ma nessun uomo ragionevole vorrà essere simile a te, in quanto sarai sempre considerato un artigiano e un manovale e ti verrà rinfacciato che ti guadagni da vivere con le mani»<sup>34</sup>.

Opposto era l'atteggiamento nei confronti dei poeti, e in particolare verso uno di essi, Omero, oggetto di un culto speciale. I propagatori di questo culto, i rapsodi, furono ai tempi di Licurgo, Solone, Pisistrato, in certo qual modo al servizio dello Stato. Dopo il I secolo d. C., Omero cominciò a esser considerato un teologo e le sue epiche libri della rivelazione. Comunque già prima, «per tutta l'Antichità pagana fu un maestro di religione, quasi un profeta o teologo. Non sappiamo quando venne egli stesso considerato un semidio, a ogni modo già Cicerone e Strabone attestano che a Smirne, Chio, Assos e Alessandria era oggetto di venerazione»<sup>35</sup>.

#### 4 - Il concetto di bello

È un dato di fatto che i Greci (o per essere più precisi, il greco comune dell'epoca classica) non ritenevano che la poesia fosse un'arte. Questa particolarità però, per noi così poco comprensibile, richiede un'ulteriore spiegazione. Quella più semplice è che la loro posizione era differente dalla nostra in quanto si servivano di un sistema concettuale diverso dal nostro. Ma perché tale sistema era diverso? Perché nei confronti della poesia e dell'arte disponevano solo di alcuni dei punti di vista di cui si avvale il pensiero moderno, cioè di quelli che dividono i due campi, mentre mancavano di quelli che li uniscono. E si tratta proprio dei criteri che il pensiero moderno pone in risalto ogni qual volta ha a che fare con questioni artistiche: il punto di vista estetico e quello creativo. Se infatti oggi uniamo poesia e arte in un unico concetto è per due ragioni: il punto di vista estetico avvicina le opere del poeta e dell'artista, quello creativo avvicina le attività. Quando, per esempio, facciamo rientrare un verso e un edificio nella stessa classe di oggetti è perché riconosciamo in entrambi il bello o la presenza di atti creativi. Ai Greci erano invece estranee entrambe queste prospettive, non soltanto durante il periodo arcaico, ma anche in epoca classica.

Naturalmente i Greci disponevano del concetto di bellezza, anche se non si deve pensare che esso abbia avuto per loro, che pure tanta bellezza hanno creato, un ruolo rilevante<sup>36</sup>. In un primo periodo non collegavano affatto l'arte con il bello: la praticavano per motivi religio-



si, l'apprezzavano per la ricchezza e la magnificenza e la descrivevano soltanto come tecnica. In scultura anteponevano l'oro e le pietre preziose alla bellezza delle forme, e questo appunto ai tempi delle loro massime realizzazioni.

Ancora più importante è il fatto che il concetto greco del bello, "τὸ καλόν", si differenzia sensibilmente dal nostro, che pur ne deriva. Aveva un ambito molto più esteso, che comprendeva, si può dire, l'etica o la matematica. Il più delle volte "bello" equivaleva a "degno di apprezzamento" ed era distinto soltanto da una sottile sfumatura da quanto veniva detto "buono" <sup>37</sup>. In Platone, in particolare, esso comprendeva il "bello morale", e quindi virtù del carattere, che noi non soltanto non colleghiamo, ma separiamo accuratamente dalle virtù estetiche. In modo non molto diverso intendeva il bello Aristotele, quando lo definiva ciò che «è buono e *eo ipso* piacevole» <sup>38</sup>. Una tale idea del bello naturalmente non fungeva da legame tra le arti.

Gli antichi parlavano molto della proporzione in arte, usando in proposito il termine "simmetria" (συμμετρία) <sup>39</sup>. Questo concetto parrebbe più prossimo alla nostra idea del bello, mentre, anche qui, subentra una differenza sostanziale. I Greci infatti apprezzavano nella proporzione la regolarità non "percepita" ma "conosciuta"; piaceva loro da un punto di vista intellettuale, non sensibile. Riconoscevano quindi maggiore proporzione alle figure costruite dai geometri che a quelle scolpite dagli artisti. La proporzione non aveva in sé nulla di propriamente artistico; al contrario, la si riconosceva piuttosto nella natura, nell'arte soltanto nella misura in cui si avvicinava alla natura. Era apprezzata più per «l'essenza divina delle cose», che in essa si percepiva che per la bellezza. La stima della "simmetria" aveva quindi base intellettuale o mistica e in misura molto minore estetica. Di conseguenza anche questo concetto, più tendente alla matematica e alla metafisica che all'estetica, non contribuì a far nascere la categoria autonoma delle "belle arti" nel significato moderno.

Soltanto in epoca postclassica nacque un concetto più simile al nostro di bello: quello di "euritmia" (εὐρυθμία), che con il tempo si affiancò a quello di simmetria. Entrambi denotavano la regolarità, ma la simmetria indicava l'ordine cosmico, l'eterno e sacro ordine della natura, mentre l'euritmia la regolarità sensibile, ottica o acustica. Scrisse Vitruvio: «Eurythmia est venusta species, commodusque in compositionibus membrorum aspectus» <sup>40</sup>. La simmetria riguardava il bello assoluto, l'euritmia ciò che è tale per gli occhi o per le orecchie. Per la simmetria è in fondo indifferente l'essere percepita, essendo intelligibile anche tramite la ragione; l'euritmia invece è calcolata appositamente per la percezione sensoriale ed è per questo che soltanto essa, e non la simmetria, si lega all'arte. Simmetria e euritmia nell'accezione greca non solamente si differenziavano, ma erano in genere in netta opposizione <sup>41</sup>. La natura dei sensi, infatti, deformando le cose percepibili,

si che la simmetria non presenti un'impressione euritmica, per cui si deve deformare per ottenere l'effetto voluto.

Gli artisti greci si divisero con il tempo in due correnti: quelli che tenevano conto della simmetria e quelli che tenevano conto dell'euritmia. Gli artisti più antichi, soprattutto gli architetti, operavano secondo i principi della simmetria e cercavano i canoni eterni del bello; quelli posteriori s'industriavano di trovare quei rapporti che paiono belli ai sensi: la loro arte era illusionistica. I più antichi ammettevano soltanto il bello assoluto, cosmico, divino, sovrasensoriale della simmetria e ebbero ancora in Platone un sostenitore della loro arte. In genere però l'arte finì per seguire la strada dell'euritmia. Nella scultura il primo a varcare il limite fu Lisippo, il quale asserì che i suoi predecessori avevano modellato gli uomini così come sono, mentre egli, per primo, li aveva raffigurati così come appaiono <sup>42</sup>.

Nella tarda Antichità era abbastanza diffusa la definizione del bello come «proporzione di una parte con le altre e con l'insieme, congiunta a un bel colore» (εὐχρῶτα) <sup>43</sup>. Il bello era così inteso non soltanto sensibilmente, visualmente, ma persino coloristicamente. Se la precedente definizione greca del bello era molto ampia, questa era invece troppo ristretta: non comprendeva la musica né la poesia e per questo non poteva unirle in un unico concetto assieme alle arti visive.

## 5 - Il concetto di creatività

Gli antichi erano sprovvisti non soltanto del punto di vista estetico, ma anche di una concezione dell'arte come creatività, secondo fattore che nella sensibilità moderna unisce la poesia alle arti visive e alla musica. Il primo sintomo di tale assenza era il predominio delle teorie "imitative" nelle opinioni greche sull'arte, per le quali l'artista non crea le sue opere, ma riproduce in esse la realtà. Il secondo sintomo era la ricerca e il culto dei canoni artistici, considerati delle scoperte di dati oggettivi.

Non si apprezzava in arte l'originalità, ma soltanto la perfezione, che è unica, e che, una volta raggiunta, dovrebbe essere ripetuta senza modifiche. L'originalità non era intenzionale tra gli artisti greci, anche se questa, in certo qual modo contro la loro stessa volontà, traspariva nelle loro opere; si può dire che cedessero a essa sotto la pressione della continua evoluzione del loro modo di vedere e di sentire. Per tutto il periodo classico però, come asserisce lo storico inglese Chambers, il tradizionalismo fu onnipotente e la novità ritenuta una bestemmia <sup>44</sup>. Prima di Erodoto e Senofonte non si menzionavano i nomi degli artisti. Ancora Aristotele sosteneva che l'artista deve cancellare nella sua opera le tracce della sua persona <sup>45</sup>.

La produzione artistica era ritenuta un'attività ripetitiva, in cui erano



presenti, secondo i Greci, soltanto tre fattori: il materiale, il lavoro e la forma. Il materiale in arte è dato dalla natura; il lavoro non si differenzia da quello dell'artigiano; e la forma è, o almeno dovrebbe essere, una ed eterna. Mancava un quarto fattore, presente nelle concezioni moderne: l'individuo libero e creativo. Non vi era lo spazio per questo elemento in un tipo di produzione così inteso e, a maggior ragione, esso non era presente neppure nel modo di concepire la fruizione artistica. La produzione, intesa come lavoro di routine, e la percezione del destinatario, intesa come mera ricezione, erano i due aspetti della negazione della creatività in campo artistico. Del resto anche il concetto di εὐραία, di cui è accertata la presenza nella teoria dell'arte di Platone, solo in senso etimologico, e non fattuale, si avvicina alla nozione di creatività nell'accezione moderna. In effetti si tratta di un'inversione del punto di vista creativo: significa non creare ma trovare, e per giunta non la personale visione dell'artista bensì le leggi eterne della bellezza esistenti nella natura <sup>46</sup>.

Tra i Greci del periodo classico dominavano in stretta simbiosi due punti di vista: l'intellettuale e il ricettivo. Erano questi due che univano cose che a noi paiono molto distanti tra loro. Ogni attività è fondamentalmente un conoscere e ogni conoscenza è ricezione. Nella rubrica "conoscenza" rientravano tutte le arti ma vi rientravano anche tutti i campi della produzione intellettuale dell'uomo: essa rappresentava un *genus* non soltanto della scienza, ma anche della filosofia, come pure della virtù (da Socrate in poi), dell'arte, della poesia. In questa immensa rubrica l'arte incontrava la poesia, ma anche molte altre voci; l'arte e la poesia, inoltre, ne costituivano i due poli estremi, in quanto l'una era considerata nel campo del sapere tecnico, l'altra in quello profetico.

Il sistema concettuale di cui stiamo parlando non era in Grecia prerogativa di questo o quel filosofo, ma, nell'epoca classica, era di dominio comune. Si trattava di un'opinione diffusa, da cui traevano origine le concezioni più autonome ed elaborate dai singoli filosofi. Ciò si manifesta chiaramente anche nella mitologia popolare, in particolare nell'elenco delle nove Muse. Le Muse, figlie di Giove e Mnemosine, com'è noto, erano Clio, la Musa della storia, Euterpe, della musica, Talia, della commedia, Melpomene, della tragedia, Tersicore, della danza, Erato, dell'elegia, Polimnia, della lirica, Urania, dell'astronomia, Calliope della retorica e della poesia eroica.

Questo raggruppamento è estremamente significativo. (1) Conferma l'assenza nei Greci di un concetto generale di poesia: la lirica, l'elegia, la commedia, la tragedia e la poesia eroica figurano come generi non uniti da un nesso comune. (2) Mostra l'assoluta mancanza di legame tra la poesia e le arti visive. Il pensiero greco collegava la poesia più alla retorica e alla scienza, sia storica che naturale e matematica, che alla pittura o alla scultura. Vi erano le Muse della storia e dell'astronomia, ma non della pittura, della scultura o dell'architettura. (3) Indica come

la poesia, separata dalle arti visive, non fosse distinta dalla musica e dalla danza, ma al contrario come fosse a queste legata più strettamente di quanto non sia nel sistema odierno delle arti. Il motivo di questo nesso è già stato spiegato: le Muse patrocinavano la musica e la danza come tutte le opere dell'arte del linguaggio.

#### 6 - *Apáte, kátharsis, mímesis*

I Greci come non distinguevano un atteggiamento creativo così neppure uno estetico. Non lo differenziavano cioè dall'attitudine conoscitiva. Per l'indagine e l'osservazione disponevano di un termine comune: θεωρία. Non ritenevano la contemplazione di cose belle e artistiche null'altro che una piacevole percezione. Intendevano inoltre sempre il processo percettivo, sebbene fosse stato variamente interpretato dai loro filosofi (gli uni lo intendevano fisiologicamente, gli altri psicologicamente, alcuni sensualisticamente, altri ancora con sfumature razionalistiche), come un processo psichico unitario, che avviene sempre nello stesso modo, indipendentemente dal fatto se il percipiente vuole conoscere l'oggetto o se vi cerca soddisfazione estetica. Non-dimeno presto si accorsero che nelle esperienze suscitate dall'arte vi sono, oltre alla percezione, fattori di genere particolare. I tentativi di definire tali elementi iniziarono presto. Platone e Aristotele, le cui grandi teorie sull'arte sono note da sempre, non furono qui i primi. Delle teorie vennero formulate già nel V secolo a. C. Si svilupparono soprattutto in ambiente sofistico, e per quanto possiamo giudicare oggi erano dovute in larga misura a Gorgia.

I primi tentativi seguirono tre direzioni. Uno ricercava la specificità di tali esperienze nell'illusione, un secondo nell'azione emotiva, un terzo nel fatto che loro oggetto sono cose irreali, sebbene simili alle reali. Concetto fondamentale della prima teoria era l'ἀπάτη, o illusione; della seconda la κάθαρσις, ossia purificazione dalle passioni; della terza la μιμήσις, o riproduzione. Possiamo chiamare per comodità queste tre teorie, presenti in Grecia sin dall'antichità, apatetica, catartica e mimetica.

Esse paiono molto ampie e comprensive di tutte le esperienze relative all'arte: sia alle arti visive che alla poesia. Sembrerebbero indicare che i Greci, nonostante tutto, sapessero cosa unisse questi campi; ma ciò è dovuto a un fraintendimento. Se queste teorie potevano essere, e talvolta erano, estese a tutto l'ambito delle arti, ai loro albori non erano affatto interpretate in senso lato: appartenevano originariamente alla sola sfera poetica, descrivevano le sensazioni provate con la poesia, e in particolare con quella drammatica, e non furono affatto formulate pensando alle arti visive.

La teoria apatetica o illusionistica, come la si chiamerebbe oggi, as-

scriva che il teatro agisce per mezzo dell'illusione (ἀπάτη): crea delle situazioni apparenti riuscendo a persuadere lo spettatore che siano reali e suscita in lui sentimenti tali come se veramente stesse osservando le sofferenze di Edipo o di Elettra, e non una recita di attori. L'azione esercitata è dunque fuori dal comune, simile a una magia, basata sulla forza incantatrice delle parole, che quasi stregano lo spettatore. L'illusione si collega qui alla magia. Ἀπάτη, ossia illusione, e γοητεία, incantesimo, sono due espressioni che figurano sempre insieme nella formulazione di questa teoria <sup>47</sup>.

Si può dire con certezza quasi assoluta che fosse opera di Gorgia. Nell'*Encomio di Elena* (la cui autenticità oggi non è più posta in questione) egli cita l'illusione e la magia come basi dell'arte <sup>48</sup>. Nel frammento tramandato da Plutarco pronuncia il paradosso, poi spesso ripetuto, che la tragedia è l'opera peculiare in cui chi induce in errore è più onesto di chi non lo fa e l'ingannato più saggio di chi non si lascia ingannare <sup>49</sup>. L'opinione di Gorgia viene ripresa negli scritti dei Sofisti; è presente pure in scrittori di diverso ambiente, con particolare forza in Polibio il quale, con l'ausilio dei concetti di Gorgia, contrappone la storia alla tragedia, che agisce attraverso l'illusione degli spettatori (διὰ τὴν ἀπάτην τῶν θεωμένων) <sup>50</sup>.

Questa teoria, il cui peso e diffusione sono oggi ritenuti molto rilevanti dai filologi, concerne comunque soltanto la poesia, in particolare quella drammatica. Nella citazione di Gorgia o nel trattato di un sofista ignoto, dal titolo Περὶ διαίτης, in Polibio o più tardi, in Orazio o Epitteto, compare anche in riferimento alla tragedia <sup>51</sup>. E ciò è ovvio: tra tutte le arti, il teatro è quella dell'illusione per eccellenza, mentre le arti visive nella Grecia del V secolo a. C. non nutrivano ambizioni illusionistiche di sorta. Neppure la scultura viene mai menzionata in relazione all'ἀπάτη. A dire il vero la pittura lo è due volte, nell'*Encomio di Elena* e nell'anonimo *Dialexeis* <sup>52</sup>; ma si può ritenere che si trattasse soltanto di paragoni che asseriscono una somiglianza parziale, di paralleli tratti da campi per altro diversi, e non della formazione di una classe omogenea di fenomeni comprendente la tragedia e la pittura <sup>53</sup>.

*La teoria catartica.* Era convinzione diffusa nel V secolo a. C. che la musica e la poesia, o perlomeno alcune parti di quest'ultima, inducano nelle menti sentimenti violenti ed estranei (ἀλλότρια πάθη), scuotano (ἐκπληξίς), portando a uno stato in cui le emozioni e l'immaginazione hanno il sopravvento sulla ragione. A questa semplice convinzione se ne legava talvolta un'altra, che andava oltre, ovvero che tali forti emozioni, in particolare quelle di paura e commozione, portano a uno sfogo delle stesse; e non le emozioni in sé, ma il loro sfogo è fonte del piacere suscitato dalla poesia e dalla musica.

Troviamo quest'idea in Aristotele, nella sua famosa definizione della tragedia; ma com'è stato osservato, essa rappresenta come un elemento estraneo nella sua *Poetica*: appartiene a un diverso filone di riflessioni

estetiche e dev'essere stata da Aristotele ereditata da pensatori precedenti <sup>54</sup>. In effetti già Gorgia aveva presentato l'azione della poesia come uno sconvolgimento emotivo, che egli associava alla magia e all'illusione proprie di quest'arte. Chi abbia espresso per primo quest'idea è però difficile asserirlo con certezza: forse i Pitagorici, come vogliono taluni. Per costoro infatti la κάθαρσις, la purificazione, era il concetto naturale e supremo di tutta la filosofia. Il loro motto era che la purificazione del corpo avviene tramite la medicina, mentre quella dell'anima tramite la musica <sup>55</sup>. È però anche possibile, come vogliono altri <sup>56</sup>, che a introdurla in senso specifico sia stato soltanto lo stesso Aristotele quando, in contrapposizione a Platone che condannava la poesia per i suoi effetti emotivi e irrazionali, volle dimostrare, a sua difesa, che non intensifica le emozioni, ma che al contrario le riduce dando loro modo di scaricarsi. In questo, la teoria della "purificazione" dei sentimenti per mezzo della poesia sarebbe propriamente aristotelica; comunque, quella dello "sconvolgimento" emotivo operato dalla poesia era cronologicamente anteriore, nota e diffusa già prima di Aristotele.

Ma sia in una forma sia nell'altra si trattava esclusivamente di una teoria concernente la poesia e la musica. Né Gorgia, né Aristotele né nessun altro nel V e persino nel IV secolo a. C. pensarono di applicarla alla pittura o alla scultura e ancor meno all'architettura. Cosa infatti tali arti hanno in comune con la paura o con la compassione, con l'intensificazione o con lo sfogo di queste emozioni?

*La teoria mimetica.* L'osservazione che in alcuni campi la produzione umana non amplia la realtà, ma crea degli εἶδωλα, o immagini, oggetti irreali, fittizi, fantasmi, illusioni, era alla base di questa teoria <sup>57</sup>. In questo senso si parlava di arte creatrice di illusioni (εἰδωλοποιητική) <sup>58</sup>. Si notava altresì che tali oggetti irreali il più delle volte riproducono cose reali; e per questo le arti che li creavano venivano anche dette mimetiche, ossia imitative. Questo nome venne accettato e si diffuse. Si deve però ricordare che l'essenza dell'arte "mimetica" per i Greci era sempre la produzione di oggetti irreali. Platone diceva: «Chiamiamo imitatore colui che produce oggetti irreali» <sup>59</sup>. Non necessariamente chi riproduce la realtà, né tanto meno chi semplicemente la copia.

Questa teoria aveva più possibilità delle altre d'integrare la poesia con le arti visive. In origine però non compariva autonomamente, ma solo assieme alla teoria dell'illusione. Infatti non qualsiasi μίμησις, ma soltanto quella ἀπατητική, costituisce la natura della poesia o delle belle arti: non è sufficiente produrre un oggetto irreali, è necessario che questo evochi l'illusione della realtà. Apparendo soltanto in correlazione con la teoria dell'illusione quella della μίμησις veniva, come l'altra, applicata unicamente alla poesia. Così fu in particolare in Gorgia e in generale per tutta l'epoca antica; in seguito l'ambito della teoria fu allargato.

In Grecia, ai tempi di Gorgia e dei Sofisti, queste tre teorie si tro-



vavano combinate tra loro; costituivano gli elementi di un'unica poetica per la quale: (1) la poesia produce le sue creazioni verbali irreali; (2) crea negli ascoltatori o negli spettatori un'illusione; (3) suscita in essi una forte emozione. Ogni componente di questa teoria comunque aveva origine diversa, rappresentava un filone differente e con il tempo si separò dagli altri dando luogo a tre teorie diverse, i cui destini non furono però simili. L'autorità di Platone e di Aristotele, che assunsero la teoria mimetica, fece sì che le altre due passassero in secondo piano e questa mantenesse a lungo il predominio.

### 7 - Platone: due generi di poesia

L'affermazione che i Greci non includessero la poesia tra le arti può sollevare l'obiezione che quanto detto non riguardi il più celebre e al tempo stesso il più autentico pensatore a noi noto dell'epoca classica. Platone infatti sottolineava la somiglianza tra arte e poesia e le univa in una comune teoria estetica, ovvero nella teoria mimetica. Una obiezione del genere non sarebbe nondimeno del tutto corretta. È vero che nelle sue concezioni egli univa la poesia alle arti visive, in particolare nel X libro della *Repubblica*, dove argomentava sulla pochezza delle arti imitative, tra le quali includeva sia la poesia sia la pittura<sup>60</sup>. È però altresì vero che altrove, e in particolare nel *Fedro*, scriveva della poesia come di un delirio sublime, ispirato dalle Muse, e quindi come qualcosa che con l'imitazione e con la ripetitività artigianale non ha nulla in comune.

Potrebbe sembrare che il pensiero di Platone mostri delle discordanze e che il filosofo non avesse un'opinione costante e chiara sulla poesia e sul suo rapporto con l'arte. Si tratta però soltanto di apparenze, risultanti dal non tener conto di un fattore fondamentale: c'è poesia e poesia. Ci sono la poesia ispirata e quella artigianale. Nel *Fedro* Platone scrisse che una delle forme di delirio cui sono soggetti gli uomini ha origine dalle Muse: quando una di queste occupa un'anima «la sollecita e la rapisce nei canti e in ogni altra forma di poesia [...] chi giunga alle soglie della poesia senza il delirio delle Muse, convinto che la sola abilità lo renda poeta, sarà un poeta incompiuto e la poesia del savio sarà offuscata da quella dei poeti in delirio»<sup>61</sup>. Difficile trovare una concezione maggiormente profetica della poesia. Questa era un'opinione corrente tra i Greci, ma nessuno la espresse in modo più deciso e radicale di Platone.

Non tutti i poeti sono però dei folli ispirati: alcuni scrivono versi che non si pongono altro fine che l'imitazione della realtà e si servono esclusivamente dei consueti ferri del mestiere. Esistono la poesia nata dal furore poetico (*μανία*) e quella che scaturisce dalla capacità dello scrittore (*τέχνη*). La prima è ascritta tra le più elevate attività dell'uo-

mo, la seconda invece è al livello delle attività artigianali. Quando Platone, sempre nel *Fedro*, presenta una gerarchia delle anime e delle occupazioni umane<sup>62</sup>, vi fa comparire il poeta due volte: una volta lo pone al sesto posto, sotto la dizione «poeta o qualsiasi altro imitatore», accanto all'artigiano e l'agricoltore; ma poi, sotto diverso nome, come *μουσικός*, lo colloca al primissimo posto assieme ai filosofi, in quanto il *μουσικός* altro non è che il poeta prescelto dalle Muse, che crea grazie alla loro ispirazione.

Nello *Ione* Platone ribadisce costantemente la contrapposizione tra poesia e arte, e l'ispirazione divina quale condizione essenziale per la poesia. Afferma: «solo la Musa forma gli ispirati; e attraverso questi si costituisce una catena di altri, invasi da divina ispirazione. Tutti i buoni poeti epici, non per arte, ma perché ispirati e invasati dalla divinità, esprimono tutti quei loro bei canti, sì come i buoni poeti melici [...]. Il poeta infatti è un essere leggero, alato, sacro, che non sa poetare se prima non sia stato ispirato dal dio, se prima non sia uscito di senno, e poi non abbia in sé intelletto. [...] Non, dunque, per arte cantano, ma per un qual certo potere divino [...]. Non essi sono coloro che dicono cose di sì alto valore, privi di ogni intelletto, ma è lo stesso dio che le dice, che a noi parla attraverso loro. [...] Questi bei poemi non sono umani, non frutto di uomini, ma divini, frutto di dèi, e i poeti non altro sono che interpreti degli dèi»<sup>63</sup>. Nel *Simposio* Platone riconferma, per bocca di Diotima, che vi sono uomini che fungono da tramite tra le divinità e l'umanità, che portano dagli dèi ordini e grazie e per mezzo dei quali l'arte del vaticinio giunge al cielo. «Chi è dotto di queste arti, è un uomo demonico (*θεῖος ἀνὴρ*), ma chi è conoscitore di altre tecniche o mestieri non è che un generico (*βάναντος*)»<sup>64</sup>. Nuovamente è qui presente la radicale contrapposizione, tipicamente platonica, delle due sfere d'azione: semidivina e meramente umana. L'artista resta sempre nella seconda, mentre il poeta può rientrare in entrambe.

Ogni tipo di poesia era per Platone, e in generale per i Greci, conoscenza. La poesia ispirata era però conoscenza *a priori* dell'essere ideale, mentre quella tecnica solamente riproduzione della realtà sensibile. Il suo carattere mimetico la avvicina, per Platone, alle arti visive, in particolare alla pittura. Tale accostamento però riguarda soltanto la poesia di tipo inferiore, mai la superiore, veggente, che non è imitazione e di conseguenza non ha affinità con la pittura. In Platone permane quindi nettamente, e addirittura si rafforza, la contrapposizione tra poesia e arte, tra vaticinio e artigianato. Infatti a suo giudizio la funzione imitativa della realtà sensibile è talmente spregevole da porre l'arte visiva e la poesia imitativa non solo al livello della tecnica, ma addirittura più in basso della tecnica stessa, persino al di sotto di un questo artigianato. La dimostrazione della bassezza dell'arte mimetica venne condotta nella *Repubblica* attraverso l'analisi del lavoro del pittore, soltanto in seguito applicata anche a quello del poeta. Uno studio

attento permette di notare che la comparazione dei due campi non era usuale nel V secolo a. C., ma un paradosso retorico di Platone, il quale confrontò una determinata parte della poesia con l'arte per poterla così denigrare.

Platone avrebbe potuto applicare parimenti alle arti visive come alla poesia la suddivisione della creatività in due generi radicalmente diversi: ispirato e tecnico. È caratteristico invece che questo greco del V secolo a. C. non lo fece. Non era ancora entrata nella sfera del possibile l'eventualità che un pittore o un architetto potesse essere creatore ispirato, vate, prediletto dalle muse, artista nel senso più profondo del termine. Nel *Simposio* Platone chiarisce che ποιησις significa creatività; e anche se, in linea di principio, il termine potrebbe essere usato per denotare qualsiasi arte, di fatto però lo riserviamo esclusivamente per una sola distinzione: quella fra versi e toni musicali. Lo facciamo perché riteniamo che solo in questo settore vi sia vera creatività, vera ποιησις<sup>65</sup>.

L'esempio di Platone non solo non costituisce la confutazione, ma al contrario fornisce l'argomento più forte alla tesi qui sostenuta: che nella Grecia arcaica e classica la poesia non era ritenuta un'arte, e non era trattata allo stesso modo delle arti, per la semplice ragione che veniva reputata un'attività incommensurabilmente superiore.

#### 8 – Aristotele: primo avvicinamento di poesia e arte

La contrapposizione tra poesia di grado superiore e inferiore, presente nella concezione platonica, venne respinta da Aristotele, la cui teoria dell'arte, al pari della metafisica e della teoria della conoscenza, rifiutò, nel suo modo tipico, dei due livelli platonici il superiore, mantenendo l'inferiore. Aristotele dunque, come nella metafisica aveva respinto le idee ammettendo soltanto le cose reali, come nella teoria della conoscenza aveva respinto il sapere puramente razionale per riconoscere soltanto l'empirico, così rifiutò anche, nella sua teoria dell'arte, la poesia profetica e mantenne quella imitativa.

In questo nemico dell'irrazionalismo non vi era spazio per una concezione profetica della poesia. Venendo meno la creatività ispirata, restò un solo genere di poesia, cioè quella mimetica. Per un caso singolare la proprietà negativa, attribuita da Platone alle forme inferiori di poesia, divenne ora quella suprema di ogni poesia e arte. Non essendo più paragonata a forme più elevate, essa perse in Aristotele tale carattere negativo e divenne la caratteristica comune di tutta la poesia e dell'arte, permettendo di comprenderle in una sola classe: quella delle arti mimetiche, ossia imitative. Entrambi i campi, finora trattati separatamente, ovvero l'arte visiva (architettura, scultura e pittura) e l'arte acustica (poesia, musica e danza), furono collegati concettualmente. In Aristotele

dunque ebbe luogo per la prima volta un accostamento, dovuto all'aver respinto il concetto fino ad allora vigente di poesia e a una sorta di ribaltamento verso il basso: non fu l'arte a essere elevata all'altezza della poesia, ma al contrario, la poesia a essere abbassata ad arte.

L'unione di arti visive e poesia in una sola classe, quella delle arti imitative, è attestata negli scritti aristotelici in modo univoco. Nella *Poesia* lo Stagirita per esempio afferma: «Il poeta imita al pari del pittore». Analogamente scrive in altri testi, come nella *Retorica*: «L'imitazione è fonte di piacere in pittura, in scultura e in poesia»<sup>67</sup>. La natura del pensiero di Aristotele favoriva siffatta unificazione. In primo luogo, imitativa qui un molo fondamentale la sua avversione per le concezioni irrazionalistiche, quale appunto era stato il precedente concetto di poesia. Inoltre, il modo di descrivere i fenomeni più consoni al suo modo mentale, e che preferiva, era di comprenderli in categorie tecniche, come "attività" e "prodotti"; qualifiche che attribuiva ai fenomeni naturali a maggior ragione quindi alla poesia. Concependo la poesia come si era soliti concepire le arti visuali, egli l'assimilò a queste.

Il concetto di ποιησις, divenendo l'elemento principale dell'estetica aristotelica, in qualche misura si modificò. In passato esso constava di due fattori: l'imitazione era la creazione di oggetti, in primo luogo, irreali, e, in secondo luogo, simili a quelli reali. Il primo fattore, ossia che i prodotti sono irreali, era l'essenziale; e infatti Platone condannava l'arte più per l'irrealtà dei suoi prodotti che per il loro essere imitazioni. In Aristotele si ebbe invece uno spostamento di accento: l'essenza della poesia o dell'arte visiva era costituita letteralmente dalla funzione "imitativa", dalla riproduzione della realtà. L'ascoltatore e lo spettatore provano piacere in quanto riconoscono nelle opere la realtà riprodotta.

Disponiamo comunque di dati che inducono a ritenere che Aristotele non fosse assolutamente un sostenitore radicale e unilaterale della concezione imitativa, naturalistica, dell'arte; vale a dire che egli non intendesse l'imitazione in arte come un semplice copiare, e che si rendesse conto che la concezione stessa dell'arte come imitazione richiede di essere corretta o perlomeno integrata. Sebbene avesse una concezione delle arti sostanzialmente mimetica, in essa faceva rientrare anche altri motivi e temi. Considerava quale importante fattore dell'arte il piacere provocato dal ritmo e dall'armonia<sup>68</sup>, che nulla ha a che fare con la soddisfazione tratta dal riconoscimento della somiglianza tra arte e realtà. Includeva inoltre nella teoria della tragedia il motivo della κάθαρσις, molto distante dal concetto d'imitazione. La sua estetica e la sua teoria dell'arte sono più pluralistiche di quanto normalmente si ritenga.

Il concetto stesso di arti imitative non era comunque univoco in Aristotele. Pur ponendo l'accento sul fattore dell'imitazione in arte, egli la interpretava talvolta in modo tale da renderla antitetica a ciò che il



nome indica. Così era quando asseriva che le arti riproducono non i singoli eventi, ma la condizione generale delle cose, o quando scriveva che rappresentano non ciò che è, ma ciò che può essere. Questo modo d'intendere metteva in evidenza nella cosiddetta "imitazione" elementi d'immaginazione e di creatività.

### 9 – L'Ellenismo: secondo avvicinamento di poesia e arte

Il primo avvicinamento di poesia e arte visiva nell'Antichità si ebbe grazie al fatto che prima una parte e poi tutta la poesia venne distinta dalla divinazione e considerata un'arte. Questo processo fu iniziato da Platone e radicalizzato da Aristotele.

Le generazioni greche che seguirono portarono a un ulteriore avvicinamento concettuale dei due campi, a cui si giunse però per una strada opposta: tramite l'inclusione delle arti visive, o almeno di una loro parte, nella divinazione. Ciò avvenne soltanto in epoca ellenistica. Così come il primo avvicinamento era stato causato dallo spirito della lucidità, il secondo trasse origine dalla tensione verso il profondo. Il primo era stato opera del razionalismo, il secondo lo fu dell'irrazionalismo. Infatti il periodo che in Grecia seguì ad Aristotele cambiò l'atteggiamento mentale: si ricercavano soprattutto gli elementi spirituali, creativi, divini e li si trovavano anche dove in passato si era visto il mero lavoro manuale, la tecnica, la ripetitività.

Non mancano testi che danno espressione alla nuova sensibilità: appartengono infatti a un'epoca posteriore, in cui molto si scrisse e di cui si sono conservati numerosi documenti letterari.

Così quindi Dione Crisostomo, retore del I secolo d. C., simpatizzante della filosofia stoica, nel suo dodicesimo *Discorso Olimpico* pone lo scultore non solo tra i sapienti (σοφός), ma anche tra gli uomini di Dio (θεομίμιος). Nella categoria platonica degli uomini ispirati, di cui facevano parte i poeti, insieme a filosofi e legislatori, egli aggiunge ora anche gli scultori. Su questa base conduce un *ἀγών* (genere allora in auge) o disputa sulla superiorità tra Fidia e Omero. Sottolinea comunque ancora che i mezzi di cui dispone il poeta sono più perfetti, più ampi e più liberi<sup>69</sup>. Quintiliano, retore dello stesso secolo, afferma che sebbene la pittura sia muta, è comunque capace di penetrare i sentimenti più intimi e in modo così profondo da parere talvolta che superi sotto questo aspetto la poesia<sup>70</sup>. Pausania, geografo e storico del II secolo, scrive altresì che l'opera dello scultore è oggetto di ispirazione divina (ἐνθεον) tanto quanto quella del poeta<sup>71</sup>. Luciano nel suo *Sogno* afferma che davanti a Fidia, Policlete, Mirone, Prassitele ci si deve inginocchiare come d'innanzi agli dèi da costoro scolpiti<sup>72</sup>. Filostrato, pittore e scrittore che visse a cavallo tra il II e il III secolo, scrive nell'introduzione alle *Eikones*: «La stessa saggezza che ispira il

poeta è fondamentale anche per il valore dell'arte pittorica, in quanto anch'essa possiede saggezza»<sup>73</sup>. Callistrato, nel II secolo, descrivendo la *Menade* di Scopas e l'*Eros* di Prassitele, scrive che gli dèi ispirano non soltanto i poeti ma che anche le mani degli artisti sono talvolta toccate dal soffio divino<sup>74</sup>. Plotino naturalmente parlò dell'arte in modo ancor più iperbolico e trascendentale, ancora più elevato e astratto di tutti gli altri autori.

Gli enunciati di questi artisti e filosofi non erano nuovi, ma riguardarono ora soggetti che prima non venivano associati. Saggezza e ispirazione erano fino ad allora attribuite solamente ai filosofi, gli unici a essere ritenuti vati, strumento degli dèi. Ora invece erano inclusi nel novero anche i pittori e gli scultori. Da allora i poeti e gli artisti, in particolare i pittori, vennero continuamente messi a confronto. Hanno lo stesso diritto alla libertà, dice Orazio<sup>75</sup>; rappresentano allo stesso modo le azioni e i tratti degli eroi, asserisce Filostrato<sup>76</sup>.

Questo mutamento di opinioni però non divenne ancora generalizzato. Luciano stesso, nella sua *Paideia*, relega la scultura nella categoria inferiore delle arti<sup>77</sup>. Ancora Cicerone, dopo aver contrapposto ai semplici *opifices* gli uomini eccellenti (*optimis studiis excellentes*), include soltanto i poeti tra questi ultimi. Ritiene sordida l'arte degli architetti, e lascia senza risposta la domanda se non si dovrebbero considerare tali anche le arti del pittore e dello scultore<sup>78</sup>. Seneca si oppone decisamente all'inclusione di qualsivoglia artista figurativo, di quei *luxuriarum ministros*, nel campo delle arti liberali<sup>79</sup>. Vitruvio trova differenza tra l'architettura e l'arte del calzolaio solamente nella maggiore difficoltà della prima<sup>80</sup>. L'atteggiamento di questi autori era simile a quello dei Greci antichi; soltanto i motivi generalmente erano diversi: specialmente i romani, utilitaristici e moralistici.

Nessuno fu più fedele alla concezione tradizionale di Cicerone, il quale osservò: «Mentre le altre arti sono questione di conoscenza, formula e tecnica, la poesia dipende esclusivamente da una capacità innata, è il prodotto di un'attività puramente spirituale, evocata da uno strano soffio divino»<sup>81</sup>. Le sue parole non ebbero eco breve: ancora millecinquecento anni dopo le avrebbero citate scrittori moderni, a partire da Petrarca e da Boccaccio<sup>82</sup>. Nondimeno era stata aperta una breccia nella valutazione tradizionale dell'arte. E fu sin dall'inizio una breccia multiforme. Secondo la nuova concezione, il lavoro degli artisti: (1) è spirituale, non puramente manuale, materiale; (2) di conseguenza è individuale, non ripetitivo, artigianale; (3) è una libera creatività, in cui l'immaginazione va oltre i modelli naturali, e non è mera imitazione della realtà; (4) fruisce d'ispirazione divina, non è opera della sola natura terrena; (5) raggiunge l'essenza profonda dell'essere, non si ferma ai fenomeni sensibili.

Si può dire che la svolta fu fin troppo radicale. Catapultò l'arte da un estremo all'altro. Le diede caratteristiche umane (natura spirituale,

individuale e libera) fornendola al tempo stesso di attributi divini e mistici. L'oggetto dell'arte visiva, per sua natura esteriore e sensibile, venne ora concepito come interiore e spirituale. Sostiene Plotino nella prima *Enneade*: «Chi contempla il bello corporale non dovrebbe abbandonarsi, ma ricordare che è soltanto un'immagine, una traccia, un'ombra, e dovrebbe volgersi a ciò di cui esso è riflesso»<sup>83</sup>. L'innalzamento dell'arte al livello della poesia procedette allora di pari passo con la svalutazione di quello che è il suo oggetto naturale.

Crebbe incommensurabilmente l'interesse per la personalità dell'artista<sup>84</sup>. Plinio il Vecchio scrisse che le ultime opere degli artisti e i quadri lasciati incompiuti sono talora ammirati più degli altri, poiché in modo particolarmente chiaro vi compaiono le tracce della concezione originale degli artisti stessi (*ipsæque cogitationes artificium*)<sup>85</sup>. Il concetto dell'arte come imitazione passò in secondo piano. Scompare il tradizionalismo in campo artistico. Lisippo asseriva di non essere allievo di nessuno. Si smise di temere le novità, al contrario si iniziò a cercarle. «Dato che la novità contribuisce ad aumentare il piacere – scriveva Ateneo – non dovremmo disprezzarla, ma, al contrario, farvi particolare attenzione»<sup>86</sup>. Vennero abbandonate le regole che limitavano l'artista. «La poesia – scriveva Luciano – ha libertà illimitata e possiede una sola legge: l'immaginazione del poeta»<sup>87</sup>. Data l'equiparazione di poesia e arti visive, la stessa libertà interessava ora entrambe.

Queste trasformazioni elevarono il valore dell'arte agli occhi dei contemporanei. La pittura fu inclusa nell'educazione dei giovani. E soltanto da allora che iniziò propriamente il culto dell'arte, assente in Grecia, come abbiamo visto, anche quando essa aveva raggiunto i massimi livelli. Di conseguenza crebbe la posizione sociale dell'artista: Parrasio e Zeusi guadagnarono grandi somme e Apelle, come Tiziano, fu confidente dei re. Cambiò però non soltanto la valutazione dell'arte visiva, ma la sua stessa concezione, che mutò rispetto a quella dell'epoca classica, perdendo il carattere impersonale e ripetitivo. Poesia e arti visive erano ora trattate alla pari, e il loro accostamento ebbe luogo non più al livello inferiore della tecnica, come in Aristotele, ma a quello superiore della creatività.

Da un punto di vista psicologico, il motivo più importante della nuova teoria dell'arte fu il concetto d'immaginazione. Ovviamente non più l'imitazione, ma la fantasia divenne la parola d'ordine della nuova concezione. Filostrato nella *Vita di Apollonio* scrisse che «l'immaginazione è artista più saggia dell'imitazione»<sup>88</sup> e, a proposito del pensiero (*γνώμη*), asserì che «dipinge e scolpisce meglio della maestria artigianale»<sup>89</sup>. Altri, come lo Pseudo Longino, autore del trattato *Sul sublime*, e Orazio, comprendevano l'importanza dell'immaginazione e del pensiero, che liberamente possono scegliere nella molteplicità di motivi e intrecciarli altrettanto liberamente, sì da rendere in modo più efficace la verità interiore delle cose.

Per gli antichi alcune arti erano più vicine alla poesia, altre più lontane: più prossima di tutte era la pittura. La univa alla poesia l'aspetto mimetico: entrambe riproducono la realtà. Finché non si presentò agli antichi teorici l'interrogativo: cosa distingue pittura e poesia? Rispose nel modo più circostanziato a questa domanda uno scrittore del I secolo. Dione, detto Crisostomo<sup>90</sup>. Egli individuò una quadruplici differenza tra arti visive e poesia: (1) l'artista crea un quadro che non ha uno sviluppo nel tempo come l'opera del poeta; (2) non potendo evocare tutte le immagini, non potendo esprimere plasticamente tutti i pensieri, deve ricorrere a simboli; (3) costretto a lottare con una materia refrattaria, non dispone della libertà che caratterizza la poesia; (4) è anche limitato dal fatto di non poter persuadere gli occhi a credere l'impossibile, di non poter ingannare come il poeta inganna con la magia delle parole. Dione pose la questione svariati secoli prima di Lessing e diede risposta simile, ma, concordemente allo spirito degli antichi, più estrema.

All'antica Roma risalgono le note parole *ut pictura poësis*: la poesia è come la pittura. Pochi sono stati i motti citati con la frequenza di quest'espressione oraziana, ma altrettanto pochi sono stati interpretati in maniera tanto errata e in modo così difforme dalle intenzioni dell'autore. Orazio vedeva soltanto un'analogia abbastanza vaga tra pittura e poesia, consistente nel fatto che le reazioni degli uomini all'una e all'altra sono diverse: «un quadro ti incanterà maggiormente se lo guardi da vicino, un altro se ti allontanerai da esso [...] uno ti piacerà una volta sola, un altro ti piacerà anche se dovessi guardarlo dieci volte»<sup>91</sup>. Questo passo di Orazio non asserisce alcun tipo di affinità profonda tra le due arti, né consiglia al poeta di rifarsi all'esempio del pittore, come fu interpretato senza fondamento nei secoli posteriori.

Quale fu la causa di questa svolta? Alcuni filologi la attribuiscono alle scuole filosofiche: chi a una, chi a un'altra<sup>92</sup>. Una trasformazione che aveva significato filosofico non doveva però necessariamente avere origine dalla filosofia. Essa fu causata piuttosto dal cambiamento generale di atteggiamento che ebbe luogo nell'era ellenistica e che portò a molti effetti particolari, tra cui una nuova concezione delle arti e il loro avvicinamento alla poesia. Questo mutamento generale trovò pure espressione nei nuovi sistemi filosofici, i quali, al pari delle nuove opinioni estetiche, furono conseguenza della trasformazione mentale avvenuta allora.

Due sistemi filosofici si occuparono in particolare dell'arte. Gli Stoici elaborarono soprattutto il nuovo motivo psicologico, ossia la natura umana e personale della produzione artistica; le scuole platoniche e neoplatoniche svilupparono invece il nuovo, supremo, motivo metafisico: l'ispirazione divina nella creatività. Entrambi i sistemi diedero espressione alla nuova estetica, ma ciascuno rispecchiandone un aspetto diverso.



Come abbiamo visto, l'evoluzione estetica portò in Grecia, verso il volgere dell'era antica, da concetti molto lontani a concetti più vicini ai nostri. Non si trattò comunque di uno spostamento stabile: di lì a poco si ebbe un ritorno alle precedenti concezioni sull'arte.

Questa inversione di tendenza era connessa alla diffusione del Cristianesimo. Lo spirito del Vangelo e l'ascetismo dei primi Padri della Chiesa privarono l'arte del significato che gradualmente aveva raggiunto in Grecia. Il rigido atteggiamento morale lasciava poco spazio a quello estetico; la spiritualità cristiana non poteva provare simpatia per il bello sensibile. Questo atteggiamento verso l'arte corrispondeva a quello greco antico, e non a quello ellenistico. Quindi l'evoluzione concettuale si arrestò e ritornò al punto di partenza<sup>93</sup>.

Le prospettive estetiche tardo-greche non si dissolsero completamente. Sopravvissero, insieme all'intero sistema neoplatonico, negli scritti dello Pseudo Aeropagita, e grazie a essi esercitarono non pochi influssi sulle concezioni medioevali. Inoltre quelli scritti, continuando la tradizione ellenistica nella sua estrema forma trascendentale, che considerava autentico il solo bello sovrasensibile, ascrivevano questo a Dio e alla natura da Lui creata, e non all'arte, anche quando fosse opera delle più perfette mani umane. Così, sebbene parlassero molto di bellezza, parlavano poco di arte; e se contribuirono al consolidarsi nel Medioevo di determinate concezioni, queste riguardavano il bello e non l'arte.

La concezione scolastica dell'arte (*ars*) non si sviluppò dai concetti ellenistici, ma da quelli greci antichi, siccome sistematizzati da Aristotele. Si trattava nuovamente della nozione più ampia comprendente tutte le arti e tratta non dalla *Poetica* di Aristotele (che comunque fu rielaborata nel corso del XV secolo dallo Scaligero, benché la prima traduzione latina del Pazzi apparve solo nel 1536), ma dalla *Fisica*, dalla *Metafisica* e dalla *Retorica*<sup>94</sup>. "Arte" non voleva dire altro che produzione eseguita metodicamente secondo regole. *Artifex* era nel Medioevo il creatore di qualsivoglia oggetto, la cui forma egli avesse già prima presente nella sua mente. Nel campo delle arti rientrava l'artigianato, oltretutto il sapere. Nell'enorme ambito medioevale dell'"arte", costituiva soltanto una piccola parte quanto noi oggi definiamo tale, ossia le belle arti.

Questa accezione di arte neanche occupava una posizione di primo piano. Essa non si distingueva per le sue autentiche intenzioni estetiche: il suo era un ruolo subalterno, subordinato ai fini religiosi. Non si cercava nell'arte la bellezza<sup>95</sup>, in quanto secondo le opinioni dell'epoca questa si poteva trovare con ben maggiore facilità nella natura, opera del Signore. La letteratura di quei secoli non soltanto non descriveva la bellezza dell'arte, ma non la menzionava neppure. Nel Medioevo furono create opere eccelse, ma come per caso, inintenzionalmente,

senza curarsi del bello e dell'arte, della creatività e del valore artistico. Non si trattava peraltro di un caso eccezionale: analoga situazione si era avuta nella Grecia antica. L'arte quindi assunse nuovamente un carattere non-individuale, corporativo e canonico; curava il rispetto della tradizione e delle regole piuttosto che l'originalità.

E nuovamente venne a essere considerata intellettualisticamente. Apparteneva, come si diceva allora, al genere intellettuale, costituiva l'*habitus* dell'intelletto pratico. Sebbene comprendesse l'artigianato, l'abilità manuale era ritenuta un fattore esteriore e secondario rispetto all'abilità intellettuale. «Perfectio artis consistit in iudicando», scriveva Tommaso d'Aquino, che definiva l'arte una disposizione della ragione (*ordinatio rationis*) «in virtù della quale le azioni umane con l'ausilio di determinati mezzi conducono a determinati fini»<sup>96</sup>.

Le arti venivano suddivise seguendo fedelmente il modello antico, in particolare quello aristotelico, in liberali e servili, ossia meccaniche. Le arti liberali (*artes liberales*) erano quelle insegnate nelle scuole medioevali: aritmetica e geometria, logica e retorica, che secondo la nostra concezione sono scienze ma niente affatto arti. Quelle che noi definiamo arti non costituivano un gruppo omogeneo, compatto all'interno delle *artes* medioevali, bensì, al contrario, come nella Grecia antica, erano divise tra le due classi. La musica rientrava nelle arti liberali, insieme alla matematica e alla logica, ma la scultura e la pittura appartenevano alle arti meccaniche. Il musicista infatti dispone i suoni nella sua mente come il matematico fa con i numeri e il logico con i concetti; la strumentazione costituisce per lui soltanto l'espressione esteriore, così come le cifre e le parole per gli altri<sup>97</sup>. Lo scultore e il pittore sono invece costretti a lavorare con la materia e manualmente: il loro mestiere rientra nella stessa categoria di quello del tessitore o del cavapietra. Apparve pertanto lo stesso sistema concettuale che era stato proprio della cultura greca classica.

Le arti visive avevano nel Medioevo una valutazione diversa da quella della poesia, una valutazione instabile: ora positiva ora negativa. A quest'ultima diede inizialmente espressione Rabano Mauro: «La scrittura ha maggiore significato nella vita ed è per tutti di maggiore utilità; l'immagine offre soltanto una piccola soddisfazione, sazia la vista, finché costituisce una novità, ma annoia quando diventa vecchia, perde in fretta la sua verità e non suscita la fede»<sup>98</sup>. La pittura pareva inferiore alla poesia in quanto meno utile da un punto di vista morale e perché non arrivava a toccare le questioni spirituali e divine. Si faceva comunque strada anche un'opinione diversa. Infatti, sebbene in un quadro le cose siano presentate *materialiter*, lo spettatore colto le vive *spiritualiter*; l'incolto ne trae ancora maggiore profitto: la pittura, in quanto gli sostituisce la scrittura, è *biblia pauperorum*.

La sorte della pittura e della poesia negli elenchi e nelle suddivisioni medioevali delle arti fu simile: non vi comparivano né l'una,

né l'altra. La pittura era considerata un'arte meccanica, ma una tra le tante, mentre i repertori citavano soltanto le più rilevanti. L'importanza veniva stimata in rapporto all'utilità, e l'utilità della pittura pareva scarsa rispetto a quella dell'arte dell'agricoltore, del tessitore o del soldato; per questo essa era omessa nelle enumerazioni delle arti. La poesia veniva invece esclusa perché, com'era stato nell'antichità, non era considerata un'arte<sup>99</sup>.

Per gli uomini del Medioevo essa era una sorta di preghiera o di confessione, più che un'arte<sup>100</sup>.

### 11 – *L'Età moderna: avvicinamento definitivo di poesia e arte*

Come in Grecia dopo l'epoca classica fu la volta dell'Ellenismo, così nuovamente dopo il Medioevo un cambiamento fu portato dal Rinascimento. È stato detto giustamente che le tendenze rinascimentali non furono dovute al ritrovamento dei reperti artistici dell'Antichità, in quanto questi erano accessibili e noti anche prima, ma soltanto alla scoperta che tali reperti sono "belli"<sup>101</sup>. L'arte venne liberata dalle restrizioni imposte da scopi morali e religiosi, divenne nuovamente fine a se stessa e bella.

Il cambiamento avvenne lungo due linee. Una corrispondeva fedelmente all'Ellenismo, da cui traeva direttamente ispirazione. Se ne fece promotore Marsilio Ficino nell'Accademia Platonica fiorentina, rinnovando i concetti e l'intero atteggiamento spirituale del neoplatonismo. Nuovamente la libera creatività passò in primo piano vincendo i canoni e la tradizione, l'individualità prevalse sulla ripetitività, l'immaginazione sull'osservazione, l'ispirazione sull'abilità tecnica. L'intellettualismo medioevale fu soppiantato da un atteggiamento di tipo prettamente emozionale. Mentre il Medioevo aveva prodotto bellezza senza nominarla, questa ora si trovava sulle labbra di tutti. L'arte venne consapevolmente connessa al bello<sup>102</sup>. L'aspetto tecnico e conoscitivo, essenziale nell'epoca precedente, passò ora in secondo piano rispetto al culto dell'ispirazione, dell'entusiasmo, del genio, in un'atmosfera irrazionale e iperbolica, nemica della regola, del canone e del rigido discorso razionale.

Quest'atteggiamento non era proprio soltanto di filosofi e teorici. Pensava allo stesso modo più di un artista rinascimentale, per esempio Michelangelo, il quale aveva idee decisamente platoniche sia sulla propria arte che sull'arte in genere. Secondo costoro la creatività artistica è capace di raggiungere le vette più elevate, quelle che le epoche precedenti ritenevano prerogativa esclusiva della poesia: l'arte visiva e la poesia, fino a non molto prima nell'opinione corrente separate da un abisso, si trovarono ora l'una accanto all'altra. Si incontrarono in cima, come durante l'Ellenismo.

Accanto a questa tendenza, durante il Rinascimento se ne sviluppò un'altra, che non aveva nessun chiaro precedente nell'Antichità, più moderna nella sostanza. In questo caso la trasformazione fu meno repentina, non spinse le belle arti subito alla vetta, ma le fece avanzare soltanto di un grado nella scala gerarchica: dalla classe delle arti meccaniche a quella delle arti liberali<sup>103</sup>. Gli esponenti di questa corrente smisero di trattare l'artista come un artigiano, ma non pensarono neppure di considerarlo un vate; lo posero invece accanto allo scienziato, al quale venne assimilato. L'essenza delle belle arti non dev'essere l'ispirazione né il soffio divino, ma il pensiero cosciente; per questo motivo esse possono essere incluse nella stessa categoria della logica, dell'aritmetica o della musica. Rappresentante di questa posizione fu Leon Battista Alberti, architetto e grande teorico dell'arte rinascimentale; e analoga fu la posizione di Leonardo da Vinci.

Se gli scolastici concepivano un'arte senza il bello e i neoplatonici apprezzavano di fatto il bello soltanto fuori dall'arte, negli uomini del Rinascimento arte e bello finalmente si unirono. Contrariamente alle opinioni dei sostenitori del neoplatonismo si trattava di una bellezza reale e sensibile, senza un sostrato mistico e metafisico. Scomparirono le contrapposizioni tra pura tecnica e pura creatività, tra una visione puramente esteriore o puramente interiore del lavoro dell'artista. L'esito fu la fusione di arte e poesia in un solo concetto comune su basi puramente artistiche, senza ricorrere al misticismo. Esse s'incontrarono finalmente non sulle vette divine, ma a livello umano. L'opera creativa dell'uomo non è né un lavoro puramente meccanico né frutto di divinazione sovrumana. Le arti visive furono separate dai mestieri meccanici ed elevate, mentre la poesia venne fatta scendere dalle sfere celesti. Le une vennero così a trovarsi accanto alle altre.

Annoverare le arti visive tra le arti liberali non fu operazione priva di resistenze e obiezioni. Persino da parte di Leonardo. Per quanto riguardava la pittura egli non nutriva alcun dubbio: «Con debita lamentazione si duole la pittura per essere lei scacciata dal numero delle arti liberali; conciossiaché essa sia vera figliola della natura, e operata da più degno senso», scrisse nel *Trattato della pittura*. Non accettava più che i sensi fossero posti più in basso del pensiero e la natura al di sotto dello spirito. Circa la scultura mantenne invece interamente la vecchia opinione: «La scultura non è scienza ma arte meccanicissima, perché genera sudore e fatica corporale al suo operatore»<sup>104</sup>. Furono solo le generazioni successive a elevare gerarchicamente la scultura e l'architettura, come Leonardo aveva fatto con la pittura.

I cambiamenti occorsi si riflessero sul rapporto tra arte e poesia, che si trovarono entrambe a metà tra la divinazione e la tecnica, nella classe delle attività atte alla produzione del bello e più o meno allo stesso livello. In Leonardo però, pare per la prima volta nella storia della cultura europea, la pittura venne a trovarsi al di sopra della poe-



sia. Questa è la sua argomentazione: la pittura crea forme per l'occhio, il più nobile degli organi di senso, mentre la poesia per l'orecchio: la prima opera con vere immagini della natura, la seconda soltanto con parole. Si doveva arrivare all'epoca moderna, con il suo riguardo per i fatti e la realtà, con il suo gusto per le cose visibili e tangibili, affinché fosse possibile una simile considerazione, che sia nell'Antichità classica che nel Medioevo avrebbe rappresentato il colmo del paradosso.

Nonostante tutto però la prospettiva estetica del Rinascimento non giunse ancora ai concetti di arte, talento e artista, con i quali noi operiamo, ma che sarebbero stati eccessivamente formali e intellettuali per l'epoca. Le nuove concezioni rinascimentali riuscirono a legare tra loro le "belle" arti, ma non ancora a separarle consapevolmente e nettamente da quelle "intellettuali", ossia dalle scienze. Sia le une che le altre rientravano ancora nella rubrica delle "liberali". La separazione definitiva dei fenomeni estetici, e con questi degli artistici, ebbe luogo soltanto nel Settecento. Terminò allora quel lungo processo di cui abbiamo qui tratteggiato il corso. Il Rinascimento aveva preso l'avvio dalla teoria tradizionale, che contrapponeva la poesia alle arti. Sia Petrarca che Boccaccio si rifacevano all'opinione di Cicerone, per il quale la poesia era ispirazione sovranaturale mentre l'arte era essenzialmente fatto tecnico. Ancora verso la fine del Quattrocento Marsilio Ficino scriveva: «Vera è l'asserzione del nostro Platone che la poesia proviene non dall'arte»<sup>105</sup>. Nondimeno si determinò l'accostamento dei due campi. Il pittore e il poeta sono quasi fratelli, dirà uno scrittore del secolo seguente, Lodovico Dolce. E questo perché si riteneva che assolvessero lo stesso compito: la riproduzione della realtà.

L'opinione che la pittura possieda tutte le virtù della poesia guadagnò terreno. Questa promozione aveva diverse cause: la pittura ebbe all'epoca grandi talenti e produsse eccellenti opere; sviluppò altresì, a partire dall'Alberti, una sua teoria generale. A suo favore concorsero pure motivi di natura economica, poiché, in quegli anni difficili, le opere d'arte si rivelarono un investimento vantaggioso. L'evoluzione dei concetti infine fece sì che la pittura, finora considerata lavoro artigianale e ripetitivo, venne finalmente riconosciuta un'attività artistica libera, facendo quindi decadere i pregiudizi sfavorevoli alle arti visive.

Le stagioni del Manierismo e del Barocco avvicinarono ancor di più la pittura alla poesia. La seconda offriva temi alla prima che, a sua volta, la illustrava. Un poeta del calibro di Calderón poneva la pittura persino al di sopra della poesia, ritenendola «l'arte delle arti», la più perfetta opera dell'uomo. Tale accostamento induceva a prendersi vicendevolmente a modello. Il maestro italiano della poetica Scaligero richiedeva che la poesia fosse pittura per le orecchie (*veluti aurium pictura*), mentre il teorico francese della pittura André Félibien giudicava grande pittore chi operava come i poeti.

Il casuale detto oraziano *ut pictura poësis* divenne parola d'ordine.

Ma diventando parola d'ordine ne fu alterato il significato: ora non asseriva più che la poesia presenta una certa analogia con la pittura, ma che dovrebbe modellarsi su questa. E viceversa. L'autore di un poema settecentesco sulla pittura, Charles Alphonse du Fresnoy, scrisse: «Sia la poesia come la pittura e la pittura simile alla poesia» (*Ut pictura poësis est, similisque poësis sit pictura*). Divenne insomma una ingiunzione, che fu seguita non soltanto dai teorici, ma dagli artisti stessi, dei quali guidò la produzione.

Il risultato fu che la poesia, fino ad allora contrapposta alle arti, venne ora senza obiezioni inclusa nel loro novero: non manca in nessun elenco cinque o seicentesco. Si trovò assieme alla pittura, alla scultura e alle altre arti anche nel sistema delle arti elaborato da Charles Batteux del 1747<sup>106</sup>, sistema che ebbe grande successo per un paio di generazioni. La questione dell'introduzione della poesia nella classe delle arti fu risolta, nonostante le opinioni degli antichi, ma a prezzo della trasformazione dello stesso concetto di arte. In pari tempo si ebbe anche un mutamento di quello di poesia. Entrambi i concetti derivavano ormai da quelli professati nell'Antichità.

## 12 - Nuova separazione di poesia e arte

Sin dai tempi della Grecia classica era stato fissato l'ambito del concetto di poesia: essa comprendeva le opere di Omero come quelle di Sofocle e Pindaro. Controverta era invece la questione riguardo cosa accomunasse queste opere, quale fosse la sostanza del concetto. Gorgia riteneva che comune fosse soltanto il parlare in versi, elemento sufficiente per definire la poesia. Prevaleva comunque un'altra opinione, quella secondo cui la forma metrica non fosse sufficiente, e la poesia dovesse distinguersi anche per il suo contenuto. Sviluppò quest'idea Aristotele, senza però trovare una formula che fosse universalmente accettata. Riuscì a farlo infine uno stoico del I secolo d. C., Posidonio: la poesia si distingue sia per la forma (metrica e ritmica), sia per il contenuto rilevante. Questo modo d'intenderla si mantenne anche nel Medioevo, epoca in cui venne coniata la formula: «poësis est scientia quæ gravem et illustrem orationem claudit in metro»<sup>107</sup>. La poesia quindi è una creazione verbale, ma solo in versi e solo di contenuto rilevante.

Il concetto di poesia rimaneva relativamente stabile. Certo Boccaccio richiedeva al poeta *fevor*, e Chapelain<sup>108</sup> temi importanti (*illustre*), senso allegorico, effetti utili, la rappresentazione delle cose «comme elles doivent être». Ma la disputa tra la poesia come mestiere e come raticinio (*furor poeticus*) perse di attualità. Già Aristotele aveva dimostrato che vi è spazio sia per il poeta-vate che per il poeta-artista. La poesia così intesa venne inclusa da Batteux in un unico sistema assieme alle belle arti.

Non erano ancora trascorsi vent'anni dalla comparsa del libro di Batteux che una voce importante si fece sentire a favore della separazione di poesia e arte visiva: quella di Lessing, nel 1766. Egli argomentava che si tratta di arti di carattere diverso: la pittura è un'arte spaziale, la poesia temporale; la prima non è in grado di rappresentare, come invece può fare la seconda, il corso degli eventi, può solamente mostrarne scene isolate. Il tentativo di accomunarle era quindi erroneo, e in particolare lo era quello di porre la pittura come modello per la poesia e viceversa. Negli stessi anni Diderot scriveva: «ut poësis pictura non erit»<sup>109</sup>. Simili pensieri erano già stati sostenuti un tempo da Dionne, ma soltanto ora trovarono ascolto. Peraltro da parte dei teorici più che degli artisti, i quali infatti, durante il Settecento e per buona parte dell'Ottocento, non smisero di dipingere quanto sarebbe piuttosto stato soggetto appropriato di una descrizione poetica; e dei poeti, i quali tentavano disperatamente di descrivere quanto si sarebbe potuto facilmente dipingere. La situazione cambiò soltanto alle soglie del nostro secolo.

Nei primi anni dell'Ottocento Schelling<sup>110</sup> affermava che in ogni opera dell'uomo vi è sia poesia che arte. Intendeva la poesia, in accordo con i Greci, come un dono innato e l'arte come una tecnica ottenuta per mezzo di un lavoro ed esercizio coscienti. Caratterizzava anche la poesia come dominio dello spirito e l'arte come dominio del gusto. In maniera simile pensava Goethe, che scrisse: «Per mezzo del pensiero si può giungere alle arti e alla scienza, ma non alla poesia, in quanto questa è oggetto di ispirazione, non la si dovrebbe chiamare né arte, né scienza, ma genio» (*Man sollte sie weder Kunst noch Wissenschaft nennen, sondern Genius*).

Sin dall'Antichità vi erano state due diverse concezioni della poesia: come capacità (*ars*) e come divinazione. Si trattava comunque sempre di un'attività limitata al linguaggio. Boccaccio la definì esplicitamente come «fervor quidam exquisite inveniendi atque dicendi seu scribendi quod inveneris». In qualunque modo le si assimilasse la pittura, si trattava sempre soltanto di un paragone. Altra condizione posta alla poesia era la forma metrica. A un certo momento questa condizione cadde. Victor Hugo scrisse: «Il campo della poesia è illimitato [...]». Opere belle in qualsiasi forma, sia in versi, sia in prosa [...] hanno svelato questa verità appena intuita, che la poesia non consiste nella forma delle immagini, ma nelle immagini stesse»<sup>111</sup>. Già prima pensava così il poeta André Marie de Chénier, quando distingueva il verso e la poesia: «L'art ne fait que des vers; le cœur seul est poète»<sup>112</sup>. Una poesia intesa in senso così lato venne caratterizzata da Alfred de Vigny come «entusiasmo cristallizzato». Il suo concetto venne ampliato al di là del verso, ma ristretto alla sola lirica. Il filosofo Jouffroy scriveva che «non vi è altra poesia oltre alla lirica». Tale concetto smise allora di essere riferito alla sola arte verbale: in quest'accezione, la poesia si manifesta nelle composizioni musicali o in pittura. Trascese inoltre i

confini dell'arte: la poesia è presente anche nelle vedute naturali o nelle situazioni vissute. Questa concezione si è diffusa e a noi pare naturale e familiare: è di facile comprensione, per quanto difficile da definire. Più di ogni altra gli si adatta la definizione di Paul Valéry: «La poesia è il tentativo di rappresentare [...] con l'ausilio degli strumenti artistici, le cose che sono espresse in modo confuso dalle lacrime, dalle carezze, dai baci, dai sospiri e così via. [...] Non si può definirla diversamente».

Come si è allontanata questa definizione da quelle dell'antico Posidonio, del medioevale Matteo di Vendôme, dal rinascimentale Petrarca, dal neoclassico Chapelain! Disponiamo ora di più di un concetto, ma anche di più di un termine: poesia, poeticità, letteratura.

Parimenti nel mondo delle arti visive, durante l'Ottocento mutò l'atteggiamento verso la poesia. In esse vi fu spazio per la poeticità, ma nel senso nuovo, esteso del termine. La tesi di alcuni grandi pittori, quali Bonnard o Matisse, era che la pittura dovrebbe limitarsi alle forme che le sono proprie. Segnatamente dovrebbe evitare prestiti letterari. Qualora avessero voluto usare una formula latina, questa suonerebbe: *ut pictura pictura*. E la corrispondente formula per quanto riguarda la poesia sarebbe: *ut poësis poësis*. Quindi una netta contrapposizione con quanto affermato nei secoli precedenti, in particolare nel Seicento.

Questa è stata e rimane una delle tendenze dell'arte e della poesia dei nostri tempi. Dopo di essa ne è comparsa anche un'altra: lasciamo che le arti sfruttino tutte le possibilità, prendendo ovunque si possa l'una dall'altra, purché il risultato sia nuovo, singolare, diverso, sbalorditivo. *Poësis* sia pure *ut pictura*, ma anche *ut musica*, *ut rethorica*, *ut scientia*. Vi possono essere molti modelli, e non vi è motivo di porre in primo piano quello settecentesco (*poësis ut pictura*, *pictura ut poësis*), di ritenerlo migliore degli altri.

Così si presenta la questione della reciproca modellizzazione delle arti, mentre la collaborazione delle diverse arti è ormai un fatto assodato. Gli antichi però sapevano quello che facevano quando contrapponevano poesia e arte. Per quanto poesia e arti visive appartengano oggi alla medesima classe, rappresentano al suo interno i due poli opposti, i due generi di arte più distanti tra loro: quella che presenta cose e quella che presenta unicamente i segni delle cose. In breve: le arti visive e l'arte della parola. Già Agostino aveva posto l'accento su questa dualità: *aliter videtur pictura*, *aliter videtur litteræ*. Pure il Settecento distingueva le *beaux-arts* dalle *belles-lettres*.

La questione è complessa: nella nostra trattazione è stata presentata un'unica linea di sviluppo, ma in realtà si tratta di due linee diverse. Da una parte sta la storia del rapporto delle arti visive con quelle verbali, dall'altra la storia del rapporto dell'arte con la poesia, con quella poesia che Valéry definiva per mezzo di un paragone con le lacrime o con le carezze e di cui Konstanty Ildefons Gałczyński scrisse che «sacro è l'argomento, si trasforma la lingua».



Non sempre le opinioni più antiche sono errori che vengono corretti strada facendo. Tra le concezioni più recenti, una concepisce tutte le arti come un insieme omogeneo. Siffatta prospettiva non pare del tutto corretta, sembra che fossero piuttosto i Greci a essere più vicini alla verità. Ovviamente vi sono numerose somiglianze tra le arti, in particolare tra la poesia e le arti visive; ma esse sono nondimeno divise da differenze fondamentali, che per altro non sono quelle su cui ponevano l'accento i Greci. Non è infatti vero che la poesia sia un fatto d'ispirazione più delle altre arti; non è vero che richieda minore mestiere, abilità, capacità tecnica; non corrisponde a verità che sia un'azione di carattere più individuale, libero, spirituale; né che sia maggiormente votata a calarsi nella natura metafisica dell'essere. Ovvero che le arti visive o le altre siano meno "psicagogiche", abbiano meno presa sugli animi; né che, contrariamente alla poesia, manchino di significato morale ed educativo; né che il processo creativo sia in esse diverso da quello della poesia. Tutte queste affermazioni degli antichi Greci erano frutto di un malinteso. Ma se si scartano i loro errori nella teoria delle arti, resta comunque valida la loro verità fondamentale: esistono diversi tipi di arte che comportano differenti reazioni da parte dello spettatore o dall'ascoltatore. Tra la poesia e le arti visive pare esservi davvero una duplice differenza di base.

Le arti visive mostrano cose, la poesia soltanto segni. Le prime hanno quindi un carattere di immediatezza, assente nella seconda; sono sempre concrete e offrono immagini, mentre la poesia può e deve operare solamente con astrazioni. Non si tratta di differenze irrilevanti, ma del peculiare fondamento delle arti. Diversa è infatti nei due casi l'origine dell'esperienza estetica: nelle arti visive essa scaturisce essenzialmente dalla forma, nella poesia dal contenuto; nell'una fonte dell'esperienza, della commozione, del piacere è il mondo visibile, che nell'altra non viene affatto mostrato direttamente, ma soltanto suggerito tramite i segni. Ciò costituisce la differenza fondamentale tra arti visive e poesia.

Persino con una stessa arte possiamo provare due tipi di esperienza estetica: infatti, o ci concentriamo sull'opera in sé, sui suoi colori, suoni, parole, su quanto è in essa rappresentato, o ci lasciamo andare al flusso delle associazioni, dei pensieri, dei sogni. Nel primo caso, l'opera d'arte è l'oggetto diretto e proprio dell'esperienza, nel secondo è unicamente il suo evocatore. Ci si può concentrare su di un quadro come su di un verso, anche se è naturale che induca maggiormente alla concentrazione l'arte che ponga gli oggetti rappresentati davanti agli occhi, mentre porti piuttosto a fantasticare, a sognare a occhi aperti, quella che all'ascoltatore o al lettore offra soltanto suggestioni in forma di parole. L'arte visiva si fonda nell'osservazione, quella verbale nell'immaginazione.

Si scontrano contro queste due differenze le ricerche di concetti

generali che possano riunire tutti i fenomeni artistici. Tali concetti risultavano essere sempre o troppo ristretti, si da lasciare parte dei fenomeni fuori del loro ambito, o troppo estesi, si da includere anche fenomeni che hanno poco in comune con l'arte.

<sup>1</sup> Platone utilizza spesso "poiesis" e "poietes" nel senso ampio di ogni produzione e produttore (*Symp.* 205 c, *Gorg.* 449 d, *Resp.* 597 d), oppure nel senso ristretto di produzione e produttore intellettuale, p. e.: *Phædr.* 234 e, *Euth.* 305 b: ποιητής λόγου. Lo stesso accade negli altri scrittori contemporanei, p. e. Senofonte, *Ciropeia*, I 6, 38: ποιητής μηχανήματος. Molti esempi sono riportati da Liddell-Scott, *A Greek-English Lexicon*, ed. 1925.

<sup>2</sup> Μουσική nel senso ampio della parola compare frequentemente, specialmente in Platone, p. e. *Alc.* I, 108 b, *Tim.* 88 c, *Phædr.* 61 a, *Protag.* 340 a. Μουσική è spesso contrapposto alla cultura fisica; le tre divisioni dell'educazione sono μουσική, γυμναστικά e γυμναστική: *Rep.* 403 c; similmente Senofonte: *Resp. Lacedæm.* Μουσική, nel senso ampio di un uomo educato e intellettualmente compiuto si riscontra spesso in numerosi autori, p. e. Aristofane, *Eq.* 191; Platone, *Phædr.* 248 d, *Protag.* 333 a, *Resp.* 403 a.

<sup>3</sup> Ἀρχιτέκτων nel senso di direttore dei lavori è contrapposto a χειροτέχνης: Aristotele, *Met.* 981 a 30, ovvero a ὑπερτεκνός: *E. M.* 1198 b 2; ἀρχιτεκτονική τέχνη come primaria conoscenza o arte: *Et. Nic.*, 1094 a 14, *Met.*, 1013 a 14. Vitruvio tuttavia concepisce l'architettura in un modo alquanto ampio e la divide in tre campi: *ædificatio*, *gnomonice* e *machinatio*, ossia fabbrica di edifici, produzione di orologi solari e costruzione di macchine.

<sup>4</sup> H. Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, 1899, p. 56.

<sup>5</sup> Tolomeo, *Harmonia* 3, 3. Cfr. E. Müller, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, 1834.

<sup>6</sup> Il concetto generale di arti plastiche, comprendente tutte le manifestazioni della scultura e contrapposto al concetto di pittura, è posteriore: Filostrato, *Imag.*, I, 1. Cfr. *Recueil Milliet, Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, 1921.

<sup>7</sup> Aristotele, *Poet.*, 1447 a 13.

<sup>8</sup> A. Baeumler, *Aesthetik*, 1934, p. 58.

<sup>9</sup> «Τέχνη = arte o artigianato, per esempio un complesso di regole, una sistematica regolare per produrre o agire [...] propri sia delle arti utilitarie che delle belle arti»: Liddell-Scott, cit.

<sup>10</sup> Platone, *Resp.*, VII 522 b; Aristotele, *Pol.*, 1337 b 8, *Eth. Eud.*, 1215 a 28. Cfr. B. Schweitzer, *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike*, 1925, p. 66.

<sup>11</sup> Aristotele, *Eth. Nic.*, 1140 a 10.

<sup>12</sup> Id., *Met.*, 1075 a 1. Cfr. J. Siwecki, *Πράξις et ποιησις dans l'Éthique Nicomachéenne*, 1934.

<sup>13</sup> Id., *Met.*, I, 981 a 15-b8.

<sup>14</sup> Aristotele contrappone τέχνη a φύσις, come a ἐπιστήμη, πράξις, τύχη, θαυμαστόν e εὐπειρία. Cfr. H. Bonitz, *Index Aristotelicus*, 1870.

<sup>15</sup> Platone, *Phædr.*, 86 c.

<sup>16</sup> Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 76.

<sup>17</sup> Aristotele, *Phys.*, 199 a 15.

<sup>18</sup> Id., *Rhet.*, 1408 b 19.

<sup>19</sup> Cfr. Schweitzer, cit.

<sup>20</sup> Il termine ψυχαγωγικόν si applicava spesso, p. e. per Platone, nel *Phædr.* 261 a, all'oratoria; per Aristotele, nella *Poet.*, 1450 b 17, al teatro. Altri esempi vengono riportati da H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, I 61 A, 53 B 4. Cfr. Schuhl, I c., p. 33 s.

<sup>21</sup> Aristotele, *Poet.*, 7 145 I b 5.

<sup>22</sup> Aristofane, *Rane*, 1008-10.

<sup>23</sup> Cfr. M. Pohlenz, *Die Anfänge der griechischen Poetik*, 1920, p. 149 ss.

<sup>24</sup> Gorgia, *Helen.*, § 9.

<sup>25</sup> Aristotele, *Poet.*, 1451 b 27.

<sup>26</sup> Aristotele spesso nella sua terminologia sostituisce "poesia" nel senso formale della parola con «ἠδυσμένος λόγος»: *Poet.*, 1449 b 28.

- <sup>27</sup> Aristotele, *Poet.*, 1447 b 15-19.
- <sup>28</sup> Ivi, 1451 b 2.
- <sup>29</sup> Ivi, 1447 a 28.
- <sup>30</sup> Posidonio distingue tra verso (ποίημα) e poesia (ποίησις). Cfr. Diogene Laerzio, VIII, 60.
- <sup>31</sup> Cfr. E. Müller, cit., p. 421; H. Abert, pp. 56-7.
- <sup>32</sup> Cfr. H. Abert, *Der Gegenwärtige Stand der Forschung über die antike Musik*, 1922, p. 33 ss.
- <sup>33</sup> Plutarco, *Vita di Pericle*, 2, 1.
- <sup>34</sup> Luciano, *Somm.*, 9; cfr. K. Michałowski, *Fidiasz i Poliklet*, 1930.
- <sup>35</sup> T. Sinko, *Literatura grecka*, I, 1931, p. 134.
- <sup>36</sup> Cfr. F. P. Chambers, *Cycles of Taste*, 1928.
- <sup>37</sup> Il concetto ampio di bellezza è presente in Platone, *Phil.* 51. "Bello" e "buono" differiscono solo nella misura in cui il buono è una qualità delle azioni e il bello una qualità degli oggetti (Aristotele, *Met.*, 1078 a 31).
- <sup>38</sup> Aristotele, *Rhet.*, 1366 a 33: τὰς οὐσὰς συμμετρίας.
- <sup>39</sup> I concetti di "simmetria" e di "euritmia" sono stati sviluppati da Vitruvio, *De architectura*, 12. Un'analisi dettagliata e una esposizione competente sono state condotte da Baesslerer, cit.
- <sup>40</sup> Vitruvio, *De arch.*, I, 2.
- <sup>41</sup> Platone (*Soph.*, 236 a) combatte τὰς οὐσὰς συμμετρίας e τὰς δοξούσας εἶναι κάλως.
- <sup>42</sup> Plinio, *Naturalis Historia*, XXXIV, 65: «[Lisippo] dicebat ab illis factos quales esse homines, a se quales viderentur esse». Cfr. J. Overbeck, *Die antiken Kunstquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, 1868.
- <sup>43</sup> Il concetto di εὐχρῶτα è conservato in una definizione di bellezza di sant'Agostino, *De civ. Dei*, XXII 19: «Omnis corporis pulchritudo est partium congruentia cum quadam coloris suavitate». Cfr. E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 1924.
- <sup>44</sup> Cfr. Chambers, cit., p. 86.
- <sup>45</sup> Aristotele, *Poet.*, 1460 a.
- <sup>46</sup> Cfr. Panofsky, cit.
- <sup>47</sup> Cfr. M. Pohlenz, *Die Anfänge der griechischen Poetik*, cit., p. 159 ss.
- <sup>48</sup> Gorgia, *Helen.*, 5 10.
- <sup>49</sup> Plutarco, *De glor. Ath.*, 348 c (Diels, *Vors.* 2 II 176 B 23 D).
- <sup>50</sup> Polibio, II, 56, 1 I; IV, 20, 5.
- <sup>51</sup> Orazio, *Ep.*, II, 1, 210; Epitteto I, 4, 26. Cfr. Pohlenz, cit., p. 161.
- <sup>52</sup> *Dialexeis* (Diels, 2 II 1, § 83, 3, 10).
- <sup>53</sup> Cfr. Pohlenz, cit., p. 177.
- <sup>54</sup> Cfr. E. Howald, *Eine vorplatonische Kunsttheorie*, 1919.
- <sup>55</sup> Id., p. 203. Cfr. Aristosseno (Diels, II, 283, 44).
- <sup>56</sup> Pohlenz, cit., p. 173.
- <sup>57</sup> Cfr. S. W. Tolstaja-Melikova, *Učenie o podrazanii i ob illuzii v grečeskoj teorii iskusstva do Aristotela*, 1926.
- <sup>58</sup> Platone, *Soph.*, 255 b-c.
- <sup>59</sup> Id., *Resp.*, 599 d.
- <sup>60</sup> Ivi, X, 602 b.
- <sup>61</sup> Id., *Phædr.*, 245 a.
- <sup>62</sup> Ivi, 248 d.
- <sup>63</sup> Id., *Ion.*, 533 e, 534 e.
- <sup>64</sup> Id., *Symp.*, 203 a.
- <sup>65</sup> Ivi., 205 b.
- <sup>66</sup> Aristotele, *Poet.*, 1460 b 8.
- <sup>67</sup> Id., *Rhet.*, 1371 b 5.
- <sup>68</sup> Id., *Poet.*, 1448 b 20.
- <sup>69</sup> Dione Crisostomo, *Or.* 12, § 44 s (Arn. I, 167 s.); § 49 (Arn. I, 169); § 69 (Arn. I, 174).
- <sup>70</sup> Quintiliano, XI, 3, 67 (ed. Rad.).
- <sup>71</sup> Pausania, II a, 5 (ed. Hitzig).
- <sup>72</sup> Luciano, *De somn.*, § 8.
- <sup>73</sup> Filostrato, *Imag.*, p. 294 K.
- <sup>74</sup> Callistrato, *Ecpbraseis*, 2, p. 422 K (Sch).
- <sup>75</sup> Orazio, *Ars poet.*, 9-11.
- <sup>76</sup> Filostrato, *Imag.*, procem., 294-6 K (Recueil Milliet, 53).
- <sup>77</sup> Luciano, *Paideia*, 13.
- <sup>78</sup> Cicerone, *Orat. ad Brut.*, 2; cfr. anche *De off.*, I, 43.
- <sup>79</sup> Seneca, *Ep.*, 88, 18.
- <sup>80</sup> Vitruvio, *De arch.*, VI, 7.
- <sup>81</sup> Cicerone, *Pro Archia*, 18.
- <sup>82</sup> Petrarca, *Invective*, I; Boccaccio, *Gen. deor.*, XIV, 7.
- <sup>83</sup> Plotino, *Enn.*, I, 6, 8. Cfr. Panofsky, cit.
- <sup>84</sup> Cfr. Chambers, cit., § VI: "Classic and Romantic Phases in Antiquity".
- <sup>85</sup> Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 145.
- <sup>86</sup> Ateneo, XII, 64.
- <sup>87</sup> Luciano, *Historia quo modo conscrib.* 8 (in Chambers, cit.).
- <sup>88</sup> Filostrato, *De Vita Apoll.*, VI 19.
- <sup>89</sup> *Ibidem.*
- <sup>90</sup> Dione Crisostomo, *Or.*, XII.
- <sup>91</sup> Orazio, *Ars poet.*, 361-65.
- <sup>92</sup> E. Birmelin, *Die Kunsttheoretischen Grundlagen in Philostrats Apollonios*, 1933, pp. 285-80 e 392-414; B. Schweitzer, *Mimesis und Phantasia*, 1934, pp. 286-300.
- <sup>93</sup> Cfr. Chambers, cit., § VII, p. 111.
- <sup>94</sup> Cfr. Baesslerer, cit.
- <sup>95</sup> Cfr. F. P. Chambers, *A History of Taste*, 1932: «The mason's ideal was skill, not beauty».
- <sup>96</sup> J. Maritain, *Art et Scholastique*, 1920; Tommaso D'Aquino, *Post. Anal.*, lib. I, I, 1a, 1.
- <sup>97</sup> Cfr. Maritain, cit.
- <sup>98</sup> Rabano Mauro, *Carmen ad Bonosum*, 30.
- <sup>99</sup> Questione diversa fu per la poetica: essa veniva considerata un'arte, l'arte del parlare e dello scrivere; e venne considerata in modo pratico e moderato, come si fece, in questo argomento, nel Medioevo per ogni tipo di arte. Cfr. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, I, 1914, p. 32.
- <sup>100</sup> R. de Gourmont, *Le latin mystique*, 1922.
- <sup>101</sup> Cfr. Chambers, *Cycles of Taste*, § VII.
- <sup>102</sup> Id., *A History of Taste*, II, p. 29.
- <sup>103</sup> Cfr. Baesslerer, cit.
- <sup>104</sup> Leonardo, *Textes choisis*, n. 355, 379 [Trattato della Pittura, 26 e 31]. Cfr. Maritain, cit.
- <sup>105</sup> M. Ficino, *Epistulae*, I.
- <sup>106</sup> [Cfr. *supra*, p. 39, n. 6.]
- <sup>107</sup> Matteo di Vendôme, *Ars Versificatoria*, XII secolo.
- <sup>108</sup> J. Chapelain, *Opinion*, p. 2.
- <sup>109</sup> D. Diderot, *Salons*, 1767.
- <sup>110</sup> Cfr. Ch. C. Bristiger, *Kants Aesthetik und Schellings Kunstphilosophie*, 1912.
- <sup>111</sup> V. Hugo, Prefazione alle *Odes*, 1822.
- <sup>112</sup> A. M. Chénier, *Élégies*, I, 22.



## IV – II Bello: storia del concetto

La proporzionalità solamente fa pulchritudine.  
Lorenzo Ghiberti

### 1 – Evoluzione del concetto

Ciò che noi chiamiamo “bello” era detto καλόν dai Greci e *pulchrum* dai Romani. Il termine latino fu usato non solo nell’Antichità ma anche nel Medioevo; scomparve durante il Rinascimento, quando fu soppiantato da un vocabolo nuovo: *bellum*. La nuova parola ha una etimologia alquanto singolare: da *bonum* attraverso il diminutivo *bonellum*, abbreviato in *bellum*. Inizialmente veniva usata soltanto in riferimento alla bellezza di donne e bambini; in seguito il suo uso si estese a tutta la sfera del bello e, infine, sostituì completamente *pulchrum*. Nessuna delle lingue moderne ha adottato il termine *pulchrum*, molte di esse, invece, hanno assunto *bellum*, che in italiano e spagnolo è diventato *bello*, in francese *beau*, in inglese *beautiful*. Altre lingue europee hanno composto dei vocaboli equivalenti sulla base del proprio etimo: così il tedesco *schön*, il russo *krasivyyj*, il polacco *piękny*.

Le lingue antiche e anche quelle moderne presentano almeno due vocaboli, un sostantivo e un aggettivo, con la stessa radice: κάλλος e καλός, *pulchritudo* e *pulchrum*, *beauty* e *beautiful*, *bellezza* e *bello*. I sostantivi dovrebbero essere in realtà due: uno per indicare un oggetto particolare bello, l’altro per designare la qualità astratta del bello. I Greci ovviavano a questa necessità impiegando l’aggettivo sostantivato το καλόν e riservando κάλλος a fini astratti. I Romani utilizzarono in modo simile l’aggettivo *pulchrum*. Il tedesco *das Schöne* e il francese *le beau* rappresentano lo stesso fenomeno.

Un’altra ambiguità del termine “bello” consiste nel fatto che esso viene ora usato in senso lato, ora ristretto al solo bello visibile e udibile.

Il concetto greco di bello era molto più ampio e comprendeva non soltanto cose belle, forme, colori, suoni, ma anche pensieri e abitudini. Platone nell’*Ippia maggiore* cita come esempi di bello bei caratteri e belle leggi. Ciò che, nel celebre passo del *Simposio*, egli riferì all’idea del bello avrebbe potuto anche dirlo dell’idea del bene, perché non si trattava del bello visibile e udibile. I filosofi classici greci ritenevano che il bello più autentico fosse quello essenzialmente spirituale, che il bello morale fosse quello del carattere e il bello intellettuale quello del pensiero.

I Sofisti ateniesi, tuttavia, già nel V secolo, restrinsero il concetto originario, definendo il bello «cosa gradevole alla vista e all'udito». Tale limitazione fu naturale per dei pensatori sensisti. Platone criticò la loro definizione (e a ragione, in quanto non corrispondeva al concetto del bello allora vigente, ma ne proponeva uno nuovo). Essa ebbe comunque il pregio di definire meglio la nozione del bello, distinguendola da quella del bene; suo difetto fu invece quello d'aver reso il termine "bello" equivoco, poiché la vecchia concezione estesa del bello non scomparve e la nuova iniziò ad esistere accanto ad essa.

La definizione di bello adottata in seguito dagli Stoici, come «ciò che ha un'adeguata proporzione e un colore attraente»<sup>2</sup>, ha un senso ristretto come quella dei Sofisti. Quando, invece, Plotino<sup>3</sup> scriveva intorno alle belle scienze e alle belle virtù, intendeva il bello in senso ampio come Platone. Questo dualismo di significato si è mantenuto fino al presente, con la sola differenza che, mentre in epoca antica prevaleva la concezione allargata, ai nostri giorni campeggia quella ristretta.

Se i Greci poterono inizialmente fare a meno di una nozione ristretta di bello, fu perché disponevano di altre parole. Così chiamavano il bello visibile *συμμετρία*, ossia proporzionalità, e il bello udibile *ἁρμονία*, ossia coordinazione sonora<sup>4</sup>. Il primo termine rispondeva alle esigenze dello scultore o dell'architetto, il secondo del musicista. Originariamente, dunque, i Greci concepivano il bello in senso più ampio di come lo intendiamo noi, mentre chiamavano con altri nomi il bello nel nostro significato ristretto. Con il passare del tempo, anche i Greci presero ad usare la nozione di bello in senso ristretto, relegando in secondo piano le parole *συμμετρία* e *ἁρμονία*. E ciò continuò anche nei secoli successivi: i termini "simmetria" e "armonia" vennero ormai impiegati di rado; anche se li usò ancora, fedele all'antica tradizione greca, Copernico<sup>5</sup>.

I pensatori medievali e moderni ereditarono l'apparato concettuale e terminologico degli antichi, ma lo integrarono secondo i loro punti di vista. I filosofi scolastici differenziarono le nozioni: Alberto Magno<sup>6</sup>, ad esempio, distinse il bello *in corporibus* da quello *in essentialibus* e *in spiritualibus*. Gli uomini del Rinascimento invece, osservando le cose con gli occhi dell'artista figurativo, erano inclini a restringere l'ambito del bello ad un solo senso: la vista. Ficino riteneva che «il bello maggiormente concerne la vista che l'udito»<sup>7</sup>. I secoli successivi accolsero tutte le varianti dell'idea di bello, avvalendosi secondo i casi ora dell'una ora dell'altra. I filosofi speculativi preferirono la concezione ampia, gli empiristi quella ristretta. Tra le "belle arti" si annoveravano, nel Settecento, anche la poesia e l'eloquenza; verso la fine del secolo, queste ultime non vennero più incluse nel gruppo, dove furono sostituite da musica e danza. Nel XIX secolo la definizione di belle arti si restrinse alle sole arti visive, ossia alla pittura e alla scultura.

Questi dati storici mettono in evidenza come le teorie del bello si siano basate su tre diverse concezioni di esso.

A) *Bello inteso in senso ampio*. Era la concezione greca originaria, la quale includeva anche il bello morale: il bello era quindi di competenza non soltanto dell'estetica, ma anche dell'etica. Si rifaceva ad un'idea analogica anche il detto medioevale: *pulchrum et perfectum idem est*.

B) *Bello in senso puramente estetico*. Comprendevo soltanto ciò che provoca esperienze estetiche, includendo comunque tutto ciò che provoca tali esperienze, sia esso colore, suono o pensiero. È questa accezione della parola che è divenuta con il tempo la concezione fondamentale del bello nella cultura europea.

C) *Bello in senso estetico, ma limitato alla sfera del visivo*. In questa accezione della parola potevano essere belli soltanto la forma e il colore. Tale concezione del bello venne parzialmente adottata dagli Stoici. Nel moderno, il suo uso è limitato al linguaggio comune.

Questo triplice significato del termine non ostacola la comprensione: l'ostacola piuttosto la sua enorme estensione, la molteplicità e varietà dei suoi oggetti. Ogni teorico ne prende in considerazione soltanto alcuni, cioè quelli più prossimi alla sua prospettiva, gli sembrano tipici e su di essi modella la sua dottrina: è dunque difficile evitare delle conclusioni divergenti. Ben noto, nella concezione di bello, fu ad esempio il contrasto tra classici e romantici; ma siffatte discordanze sono sempre state e sono innumerevoli.

Delle tre concezioni menzionate, quella prevalente nell'estetica odierna è la seconda, che sarà l'argomento delle considerazioni storiche di questo capitolo.

La prima questione da affrontare è: si può, e come, definire il bello nel senso espresso dalla definizione B)? Disponiamo comunque di alcune definizioni dovute ad alcuni fra i più grandi pensatori di epoche diverse. Aristotele lo definì «ciò che, essendo buono, è piacevole»<sup>8</sup>; Tommaso d'Aquino: «ciò che, quando viene percepito, piace»<sup>9</sup>; Kant: «ciò che piace non in virtù di un'impressione, né di nozioni assunte, ma per via d'una necessità soggettiva, e in modo universale, immediato e assolutamente disinteressato»<sup>10</sup>.

Nel corso degli anni sono state proposte molte altre definizioni. Probabilmente la trattazione più completa dell'argomento è stata fornita dagli studiosi inglesi contemporanei Ogden e Richards<sup>11</sup>, che elencano sedici modi differenti in cui è stato usato il termine "bello". La loro lista include, tuttavia, diverse voci notoriamente errate. Che il bello sia "imitazione della natura" o "opera di un genio" o che "abbia auspiciabili conseguenze sociali" oppure che "accesca le forze vitali" o ancora che "metta in contatto con personalità eccezionali", sono tutt'al più osservazioni parziali e discutibili generalizzazioni, in nessun caso definizioni. Al massimo cinque delle sedici voci possono essere utili per analizzare la definizione di bello. Queste sono: (1) il bello è una qualità semplice



propria di alcune cose; (2) è la forma peculiare di alcune cose; (3) è ciò che desta nelle persone un'emozione particolare e assoluta; (4) è la manifestazione in un oggetto di un fattore universale (tipico, ideale); (5) è espressione.

Tuttavia: (a) l'asserzione (1) non è una definizione del bello, bensì l'affermazione che una tale definizione non esiste e non può esistere. (b) Le asserzioni (2) e (3) costituiscono soltanto la base di un'eventuale definizione: "Il bello è una forma peculiare", ma quale? "Desta un'emozione particolare", ma quale? Una definizione del bello necessita di risposte a queste domande. Viene dato il *genus*, manca la *differentia specifica*. (c) Gli enunciati (4) e (5) sono teorie del bello, piuttosto che sue definizioni. (d) L'elenco di Ogden e Richards non è completo, già soltanto per il semplice fatto che non comprende le definizioni di Aristotele, Tommaso d'Aquino e Kant.

La differenza tra definizione e teoria si evince chiaramente in due proposizioni di Tommaso d'Aquino. Quando egli scrive che il bello è «ciò che, quando viene percepito, piace», egli dà una definizione; propone invece una teoria, quando scrive che «il bello consiste in adeguata proporzione e splendore». La prima mira a riconoscere il bello, la seconda a spiegarlo. La stragrande maggioranza delle persone, del resto, impiega la parola "bello" senza scervellarsi sulla sua definizione. Si può supporre che consideri il termine nel modo più semplice, similmente a Tommaso.

Alcuni dizionari offrono diversi sinonimi di "bello" e suoi derivati, per esempio: delicato, prezioso, attraente, grazioso, avvenente, leggiadro, piacevole, gentile, di bell'aspetto. Nondimeno non è difficile accorgersi che si tratta di parole di significato analogo a quello di "bello", ma non di sinonimi. Parrebbe in realtà che il bello (nel senso B) non abbia sinonimi.

## 2 – La Grande Teoria

La teoria generale del bello formulata nell'Antichità affermava che la bellezza consiste nelle proporzioni delle parti. Per meglio dire: nelle proporzioni e nell'appropriata disposizione delle parti; o ancora più precisamente: nella grandezza, la qualità e il numero delle parti e nel loro rapporto reciproco. Ciò può essere esemplificato facendo riferimento ad un'arte qualsiasi, ma nel modo migliore riferendosi all'architettura: secondo questa teoria, sono fondamentali, per la bellezza di un portico, il numero, la grandezza e la reciproca distanza delle colonne. Lo stesso può dirsi della musica, con la differenza che in questo caso i rapporti sono di tipo temporale, laddove in architettura sono di tipo spaziale.

Questa teoria si è mantenuta, nel corso dei secoli, sia in forma ampia

(qualitativa), sia in forma ristretta (quantitativa). La versione ristretta sosteneva che la relazione tra le parti, determinante per la produzione del bello, può essere espressa in forma numerica; nella variante ancor più ristretta asserisce inoltre che il bello si trova solo negli oggetti le cui parti siano in relazione come numeri semplici: 1:1, 1:2, 2:3, ecc.

Questa teoria può ben a ragione chiamarsi la "Grande Teoria" dell'estetica europea. Poche infatti sono le dottrine che in tutti i rami della cultura europea sono state altrettanto durature e hanno ottenuto un così vasto riconoscimento; poche sono state capaci d'investire l'intera sfera del bello in modo talmente comprensivo.

I primi a formulare la Grande Teoria furono i Pitagorici. Secondo loro, la bellezza di un oggetto consiste nella perfezione della sua struttura, costituita dalla proporzione delle parti; dunque, da qualcosa che può essere determinato con esattezza in forma numerica. I Pitagorici introdussero quindi la Grande Teoria nella sua versione ristretta. Essa nacque come generalizzazione dell'osservazione dell'armonia dei suoni: le corde di uno strumento producono suoni armonici, se il loro rapporto di lunghezza è un rapporto espresso da numeri semplici. Questa scoperta, fatta nel campo della musica, fu introdotta innanzitutto nella teoria di quest'arte. Una concezione analoga ben presto si estese al campo delle arti visive, all'architettura e alla scultura, come pure alla bellezza dei corpi viventi. Si rivolse alla sfera della vista come a quella dell'udito. I termini ἀρμονία e συμμετρία (accordo e proporzionalità) rispondevano pienamente a questa teoria. Comunque, che la teoria sia passata alle arti visive dalla musica, o anche che si sia formata in campo figurativo in maniera autonoma e parallela, durante la Grecia classica essa vigea per entrambe le arti.

Una esposizione detagliata della teoria ci è giunta soltanto dalla tarda antichità, nell'opera di Vitruvio sull'architettura<sup>12</sup>. L'autore argomentava che il bello, in una costruzione, è ottenuto allorché tutte le parti presentano un rapporto adeguato tra altezza e larghezza, larghezza e lunghezza, e in generale rispondono alle esigenze della simmetria. Dimostrò che lo stesso può dirsi in scultura, pittura e anche in natura, la quale «forgia il corpo umano cosicché il cranio, dal mento alla sommità della fronte e alla radice dei capelli, ammonti ad un decimo della lunghezza del corpo stesso»; e, infatti, si possono, come sostiene Vitruvio, rappresentare in forma numerica le opportune proporzioni tanto di un edificio quanto dei corpi.

La conseguenza di tale teoria fu la ricerca della proporzione perfetta in ogni forma d'arte. Gli artisti greci dei primi secoli credettero d'averla trovata; ciò venne generalmente riconosciuto e sancito dal linguaggio. Nella musica greca alcune melodie, ritenute impareggiabili, furono dette "νόμοι", ossia leggi; parimenti, in campo figurativo, alcune proporzioni furono universalmente assunte e definite "κανόν", cioè misura. La teoria musicale e quella delle arti visive, anche se ebbero origine e si

affermarono in Grecia indipendentemente l'una dall'altra, si basarono tuttavia su di un'identica concezione del bello.

Questa concezione era dominante tra gli artisti, ma anche tra i filosofi pitagorici, i quali, come riferisce uno scrittore più tardo, «scoprirono nei numeri le proprietà e le relazioni dell'armonia»<sup>13</sup>. Essi ritenevano che «ordine e proporzione sono belli e utili» e che «grazie ai numeri, tutto diventa bello». Platone fece propria questa concezione e affermò che «il rispetto di misura e proporzione dà sempre un risultato bello» e che «il brutto è mancanza di misura»<sup>14</sup>. Mantenne quest'opinione anche Aristotele, dichiarando che «il bello risiede nella grandezza e nella misura» e che i suoi caratteri fondamentali sono «misura, proporzione e definitezza» (ὀρισμένον)<sup>15</sup>. Lo stesso pensavano gli Stoici: «La bellezza di un corpo risiede nella proporzione delle membra, nella loro reciproca disposizione e nel loro rapporto con l'insieme»<sup>16</sup>, avevano un'analoga opinione del bello spirituale, ritenevano che anche quello consistesse nella proporzione tra le parti.

Fuor d'ogni dubbio, la dottrina antica che identificava il bello con la proporzione era una grande, universale e duratura teoria, accettata per tutta l'Antichità: le enunciazioni dei Pitagorici e di Platone risalgono al V secolo, quelle di Aristotele al IV, degli Stoici al III, quelle di Vitruvio risalgono già all'era cristiana. Poche teorie nel corso della storia sono state altrettanto durevoli e, nella storia dell'estetica europea in particolare, non ve n'è stata nessun'altra.

La Grande Teoria fu sottoposta a critica soltanto al declino dell'epoca antica, da Plotino<sup>17</sup>. Egli non negava affatto che il bello consistesse nella proporzione e nella corretta disposizione delle parti, riteneva però non esclusivamente in esse. Questi erano i suoi argomenti: in primo luogo, se fosse come vuole la Grande Teoria, soltanto gli oggetti composti, formati da più parti, potrebbero essere belli, mentre la luce, le stelle, l'oro sono belli, pur non essendo composti; in secondo luogo, la bellezza delle proporzioni deriva non tanto da esse stesse quanto dall'anima, che si esprime attraverso loro e, come affermava Plotino, le «illumina».

Queste considerazioni indussero Plotino a sostenere che la bellezza delle cose non dipende soltanto dalla proporzione. Questa posizione trovò dei sostenitori e la "Grande Teoria" cessò d'essere l'unica teoria del bello. Accanto ad essa ne comparve un'altra, dualistica. Plotino la formulò al declino dell'epoca antica: si trattò ancora dell'opera di un antico, ma non più tipica di quel periodo. Si affermò invece nella teoria medioevale dell'arte, principalmente grazie ad un epigono cristiano di Plotino, uno scrittore anonimo del V secolo noto come Pseudo Dionigi. Nel trattato *Sui nomi divini*, egli trovò una formula lapidaria per descrivere questa estetica dualistica: il bello consiste in «proporzione e splendore» (εὐαρμοσύνη καὶ ἀγλαΐα)<sup>18</sup>. Fecero propria tale definizione i principali filosofi scolastici del XIII secolo; essi chia-

marono lo splendore "claritas". Ulrico di Strasburgo, richiamandosi allo Pseudo Dionigi, scriveva che il bello è «consonantia cum claritate»<sup>19</sup>. Lo stesso Tommaso d'Aquino, rifacendosi al medesimo autore, scriveva che «ad rationem pulchri sive decori concurrunt et claritas et debita proportio»<sup>20</sup>. Anche in seguito, già in età moderna, gli autori rinascimentali italiani dell'Accademia Platonica fiorentina, con in testa Marsilio Ficino<sup>21</sup>, seguirono la strada tracciata da Plotino, aggiungendo, nella definizione del bello, alla proporzione lo "splendore". Questa tendenza tra gli studiosi di estetica, da Plotino a Ficino, dal III al XV secolo, non rinnegava la Grande Teoria, ma la completava al tempo stesso limitandola.

Negli stessi secoli si affermò una seconda corrente, numericamente più consistente, di pensatori fedeli alla Grande Teoria. In questo caso fu tramite tra il mondo antico e quello medioevale l'"ultimo Romano": Boezio<sup>22</sup>. Conformemente alla teoria classica, egli sostenne che il bello è «proporzionalità tra le parti» (*commensuratio partium*) e null'altro. Sant'Agostino appoggiò con la sua autorità questa concezione<sup>23</sup>. Nell'albero genealogico medioevale della teoria del bello vi sono quindi due grandi linee di tendenza: Agostino fu per la seconda ciò che lo Pseudo Dionigi fu per la prima. Un suo testo classico recita così: «Soltanto il bello piace, ma nel bello piacciono le forme, nelle forme le proporzioni, nelle proporzioni i numeri». Da Agostino discende anche la secolare definizione del bello come «misura, forma e ordine» (*hæc tria: modus, species et ordo*). E da lui derivano anche le definizioni del bello come «æqualitas numerosa», «numerositas», simili e non meno caratteristiche di quelle pitagoriche e platoniche dell'Antichità classica.

La concezione e le formulazioni di Agostino perdurarono, nel corso del Medioevo, per un millennio. Il grande trattato del XIII secolo noto con il titolo di *Summa Alexandri* ripeteva, seguendo le sue orme, che un oggetto è bello quando reca misura, forma e ordine. In particolar modo riguardo alla musica, Ugo di San Vittore sosteneva che essa è armonia di elementi diversi che si fondono in un'unità<sup>24</sup>. Nel trattato *Musica enchiridis*, leggiamo: «Tutto ciò che è gradevole, tanto nei ritmi quanto nei movimenti ritmici, discende esclusivamente dal numero». Similmente, e soltanto in modo più generale, si pronunciò nel periodo culminante della Scolastica Roberto Grossatesta: «Qualsiasi forma di bellezza consiste nell'identità delle proporzioni»<sup>25</sup>. Come motto di tutta l'estetica medioevale si può assumere la frase: «Pulchritudo est apta partium coniunctio».

Il quadro non cambiò nell'estetica rinascimentale. Anche per essa il bello, nel senso più generale, era «armonia occultamente risultante dalla composizione di più membri». Tuttavia il lettore di antichi testi filosofici noterà che, mentre quelli medioevali riportano più considerazioni sul bello di quanto ci si possa aspettare, per quelli rinascimentali è vero il contrario. Il fatto è che i filosofi rinascimentali erano filoso-



fi della natura, piuttosto che studiosi di estetica e riflettevano poco sull'essenza del bello. Lo facevano invece, a partire dal XV secolo, gli artisti e, dal XVI secolo, anche i poeti. Gli uni e gli altri si rifacevano agli antichi: gli artisti principalmente a Vitruvio, gli autori di poetiche ad Aristotele. Quando credevano di contrapporsi al Medioevo, erano vittime di un'illusione. In epoca rinascimentale la teoria generale del bello rimase la stessa del Medioevo e si basò sulla medesima concezione classica. Era immutata da due millenni.

Proprio alle soglie del Rinascimento, nel 1435, la rilanciò l'architetto e scrittore Leon Battista Alberti, definendo il bello come armonia e buona proporzione, «certo consenso e concordantia delle parti»<sup>26</sup>. Egli si avvale di diversi termini, antichi latini e moderni italiani: *consensus*, *conspiratio partium*, *consonantia*, *concinntas*, *concordanza*; ma tutti questi nomi avevano lo stesso significato: tutti dicevano che il bello dipende dalla combinazione armonica delle parti. Tra i termini dell'Alberti, quello che maggiormente entrò nell'uso durante il Rinascimento fu «*concinntas*». La Grande Teoria si diffuse in questo periodo per opera dell'Alberti, ma anche grazie al noto scultore Lorenzo Ghiberti, il quale anzi, persino qualche anno prima, aveva affermato: «la proporzionalità solamente fa pulchritudine»<sup>27</sup>. E dopo due secoli di Rinascimento, continuava ancora a predominare la stessa dottrina del bello. Giovanni Paolo Lomazzo, sebbene visse già al crepuscolo di quell'epoca, negli anni delle teorie manieristiche, scriveva che se qualcosa piace, è perché ha ordine e proporzione<sup>28</sup>. Questa concezione migrò dall'Italia e divenne comune patrimonio europeo. In Germania, il grande Albrecht Dürer agli inizi del XVI secolo scriveva: «Senza un'adeguata proporzione nessuna figura può essere perfetta»<sup>29</sup>.

La Grande Teoria risultò più longeva dello stesso Rinascimento. L'eminente pittore francese Nicolas Poussin, verso la metà del XVII secolo, riteneva che «l'idea del bello discende nella materia se in questa vi sono ordine, misura e forma»<sup>30</sup>. Il quadro non era diverso nella teoria architettonica. Ancora in pieno barocco e accademismo, nella seconda metà del Seicento, il celebre architetto francese François Blondel definiva il bello come «concert harmonique» e riteneva che l'armonia sia «sorgente, origine e causa» del piacere procurato dall'arte<sup>31</sup>.

Lo stesso può dirsi in teoria musicale. Essa è questione di principi e norme, «raggioni e regole», come sosteneva nel *Dialogo della musica* Vincenzo Galilei. Non diversamente anche in campo filosofico, per lo meno in alcuni suoi esponenti. Leibniz scriveva: «La musica ci incanta, sebbene la sua bellezza consista unicamente in una corrispondenza di numeri», «il piacere, che la vista prova dinanzi alla proporzione, è della stessa natura di quello che procurano altri sensi»<sup>32</sup>.

Soltanto nel Settecento questa teoria tanto longeva perse d'interesse. Ciò accadde sotto l'influsso, da un lato, delle correnti empiristiche in filosofia e, dall'altro, delle tendenze romantiche in ambito artistico.

Tuttavia essa non ha cessato completamente di esistere neppure ai giorni nostri. Quando l'estetologo d'avanguardia Max Bense scrive che scopo dell'arte è la «distribuzione di elementi materiali»<sup>33</sup>, esprime chiaramente la Grande Teoria.

I Greci misuravano il *Doriforo* di Policletto, poiché giudicavano perfette le sue proporzioni e ritenevano che i numeri semplici di tali rapporti racchiudessero il segreto della bellezza. I più eccellenti tra gli artisti posteriori continuarono a cercare questi numeri semplici o le forme geometriche: ne sono espressione i disegni di Leonardo da Vinci e di Michelangelo, come pure i calcoli di un nostro contemporaneo, Le Corbusier.

Semplificando un po' la storia, diremo che la Grande Teoria ha predominato dal V secolo a. C. al XVII secolo d. C. Nel corso di questi ventidue secoli essa è stata, però, integrata da tesi supplementari (a queste sarà dedicato il successivo § 3), ha incontrato riserve (§ 4) e, nello stesso tempo, altre teorie le sono state affiancate (§ 5). La crisi della Grande Teoria è giunta soltanto nel XVIII secolo (questo sarà l'argomento trattato nel § 6); il problema del bello trovò allora altre soluzioni (§ 7). La questione venne affrontata in modo ancora diverso nell'Ottocento e comunque non portò ad alcun risultato duraturo (§ 8); finché non si è giunti, in questo secolo, ad una nuova crisi, che investe non soltanto la teoria in sé ma anche il concetto stesso del bello (§ 9).

### 3 - Tesi supplementari

La Grande Teoria è stata di solito enunciata in collegamento con determinate tesi estetiche, ossia ad argomentazioni sulla razionalità del bello, sulla sua natura quantitativa, sul suo sostrato metafisico, sulla sua oggettività e sul suo elevato valore.

La prima tesi, secondo la quale noi riconosciamo il bello autentico tramite la ragione e non tramite i sensi e, in ogni caso, non attraverso i sensi soltanto, si combina con la Grande Teoria nel modo più naturale. Ad illustrarla basterà una citazione tratta dal *Dialogo della musica* di Vincenzo Galilei, dato alle stampe nel 1581: «Il senso obbedisca come un servo e sia la ragione guida e padrona».

La tesi del carattere quantitativo del bello è sempre stata connessa alla Grande Teoria ed era implicita nella maggioranza dei passi sovraccitati. Essa risaliva alla tradizione pitagorica, che ancora persisteva in epoca medioevale. Roberto Grossatesta scriveva allora: «La buona disposizione e l'armonia di tutte le cose composte dipendono dalle cinque proporzioni che si possono trovare tra i numeri uno, due, tre, quattro»<sup>34</sup>. Questa tradizione perdurò anche in età rinascimentale. Pomponio Gaurico scriveva: «Quale geometra, io mi chiedo, dev'essere stato colui che ha costruito l'uomo!»<sup>35</sup>.

La tesi metafisica. La Grande Teoria, sin dai suoi esordi pitagorici, s'era sempre tenuta lontana dal formalismo esteriore: i suoi sostenitori vedevano nei numeri e nelle proporzioni la profonda legge della natura, il principio dell'essere (*ἀρχὴ τῶν ὄντων*). Come riferisce Teone di Smirne, i Pitagorici pensavano che la musica fosse il fondamento dell'intera struttura (*σύστημα*) del mondo<sup>36</sup>. Eraclito riteneva che la natura sia una sinfonia (*τὸ σύμφωνον*) e che, in questo, l'arte semplicemente la imiti. Platone sosteneva che si allontana dall'arte colui che in qualsiasi modo muta le proporzioni naturali delle cose; e il popolo ateniese condivideva la sua opinione, opponendosi a qualunque modifica artistica delle forme naturali. Convinzione fondamentale degli Stoici era la bellezza del mondo; essi tramandavano di generazione in generazione la parola d'ordine che "bello è il mondo". E Cicerone scriveva che il mondo è «perfetto in tutte le sue proporzioni e parti»<sup>37</sup>.

Il sostrato metafisico della Grande Teoria assunse in Platone una forma particolare, idealistica. Secondo lui la bellezza autentica si trovava soltanto nelle idee eterne, ultrasensibili; l'uomo, tuttavia, può e deve tendervi. A partire da Platone vi furono due metafisiche del bello: una che vede la bellezza pura nel cosmo e nel mondo reale, l'altra, che la contempla nelle idee<sup>38</sup>. Questa seconda ebbe poi due varianti: Platone stesso contrappose il bello perfetto delle idee a quello imperfetto dei sensi, mentre Plotino riteneva che il bello ideale fosse modello, "archetipo" di quello sensibile, nel quale vedeva un riflesso del bello perfetto.

La concezione metafisica del bello perfetto fu spesso una concezione teologica. In certo qual modo fu tale già in Grecia, ma lo fu maggiormente in epoca cristiana. «Dio è causa di tutto ciò che è bello», affermava Clemente di Alessandria<sup>39</sup>. Un altro Padre della Chiesa, Atanasio, scrive: «Le creature, come le parole in un libro, indicano il Creatore»<sup>40</sup>. Il mondo è bello perché è opera di Dio. Successivamente negli scrittori medioevali il bello, da proprietà delle opere divine, diverrà anche attributo di Dio stesso. «Dio è eterna bellezza» (*æterna pulchritudo*), scriverà in età carolingia Alcuino<sup>41</sup>. Al culmine della Scolastica, così scriveva Ulrico di Strasburgo: «Dio non è soltanto bellezza perfetta e in sommo grado, ma è anche causa efficiente, prima e finale di tutto il bello creato»<sup>42</sup>. (Per quanto il suo contemporaneo Roberto Grossetesta spiegasse che dire di Dio che è bello, significa dire che è causa di tutto il bello creato.) Nel mondo «non vi è bellezza al di fuori di Dio», recitavano i Vittorini del XIII secolo<sup>43</sup>. Tutto nel mondo è bello perché tutto discende da Dio, scriveva nel secolo successivo Guiberto di Nogenta<sup>44</sup>. Le tesi teologiche costituirono soltanto una parte delle enunciazioni medioevali sul bello; furono tuttavia una parte tanto essenziale da caratterizzare la fase medioevale della Grande Teoria.

La metafisica teologica non scomparve dalla teoria del bello neppure in età rinascimentale. Niccolò Cusano scriveva: «Il tuo volto, Signore, è la bellezza assoluta, grazie alla quale esistono tutte le forme del bello»<sup>45</sup>.

E Michelangelo: «Amare una bella forma umana, poiché è un riflesso di Dio»<sup>46</sup>. Palladio raccomandava, in campo architettonico, l'uso della figura circolare, poiché «è altissima a dimostrare la Unità, la infinita Essenza, la Uniformità e la Giustizia di Dio»<sup>47</sup>. La sua concezione del bello (in quanto massimamente conforme alla Grande Teoria) si coniugava con la sua concezione religiosa e aveva in essa il suo fondamento. Comunque la Grande Teoria poteva manifestarsi, e si manifestava, anche senza nessuno sfondo religioso, teologico o metafisico.

La tesi dell'oggettività. Coloro che introdussero questa teoria – i Pitagorici, Platone e Aristotele – presupponevano che il bello sia una caratteristica oggettiva delle cose belle e che certe proporzioni e composizioni siano belle di per sé e non perché piacciono allo spettatore o all'ascoltatore. Si poteva essere oggettivisti in estetica, senza condividere la Grande Teoria, ma non la si poteva condividere senza essere oggettivisti. Non la si poteva neppure riconoscere partendo da posizioni relativistiche: siccome è la composizione delle parti a decidere della bellezza di un oggetto, non può essere vero che la stessa cosa sia bella per un certo aspetto e per un altro non lo sia. Dunque la Grande Teoria fu interpretata in senso oggettivistico, sia dai suoi antichi iniziatori come pure dai suoi proseliti d'epoca posteriore. Il pitagorico Filolao riteneva che l'armonica «natura del numero» si riveli nelle cose divine e umane, poiché in essa consiste il «principio dell'essere». Ciò che è bello, scrive Platone (in diversi dialoghi, in particolare nel *Simposio*), è bello non in virtù di qualcosa d'altro, ma è bello in sé e per sé. E Aristotele: «Il bello è ciò che di per sé è meritevole di scelta»<sup>48</sup>. Questa convinzione rimase immutata nell'estetica cristiana. Agostino scriveva: «Chiederò innanzi tutto se una cosa è bella perché piace, oppure se piace perché è bella. Senza dubbio otterrò, come risposta, che piace, perché è bella»<sup>49</sup>. Lo ripeterà quasi testualmente Tommaso d'Aquino: «Una cosa non è bella, perché ci piace, piuttosto ci piace, perché è bella»<sup>50</sup>. Lo stesso pensavano altri filosofi scolastici: le cose belle sono *essentialiter pulchra*, il bello è la loro *essentia et quidditas*. E non diversamente sarà in età moderna: l'Alberti scriverà che, se una cosa è bella, lo è di per sé «quasi come di se stesso proprio»<sup>51</sup>.

Alla Grande Teoria era anche connessa la tesi secondo la quale il bello è un gran bene. Tutte le epoche su ciò furono concordi. Nell'Antichità Platone scriveva: «La vita val la pena d'essere vissuta, se mai ne vale la pena, quando l'uomo osserva il bello in sé»<sup>52</sup>. Poneva il bello accanto al vero e al bene, cosicché si giunse alla triade dei supremi valori umani: vero, bene e bello. Afferzioni simili vennero fatte in età moderna. Petrarca, parlando della bellezza fisica (*forma corporis*), adoperò tutti i superlativi: *eximia est, egregia est, elegantissima est, mira est, rara est, clara est, excellens est*<sup>53</sup>. Più avanti, nel 1431, Lorenzo Valla scriveva: «Chi non elogia la bellezza ha anima oppure corpo cieco. Se ha gli occhi, bisognerebbe che ne venisse privato, poiché non sente



d'averli»<sup>54</sup>. E poco dopo, il Castiglione, amico di Raffaello e artefice dell'eleganza rinascimentale, definiva il bello «sacro»<sup>55</sup>. Montaigne scriveva: «Je ne puis dire assez souvent combien j'estime la beauté, quelle puissante et avantageuse»<sup>56</sup>.

Nella tradizione ecclesiastica, vi fu anche, per la verità, un rapporto diverso con il bello. «Ingannevole e vano è il bello», è scritto nelle *Parabole di Salomone*<sup>57</sup>. «Deleterio è l'uso delle cose belle», leggiamo in Clemente di Alessandria<sup>58</sup>. Ma, nello stesso tempo, Sant'Agostino scriveva: «Quali cose possiamo amare, se non le belle?»<sup>59</sup>. Delle riserve investivano la bellezza del corpo ma l'ammirazione della cristianità per la *pulchritudo interior* e *spiritualis* si trasmise alla *exterior* e *corporalis*, e, alla fine, il giudizio del mondo cristiano e medioevale sul bello fu comunque positivo.

Potrebbe apparire scontato che nella storia del pensiero europeo si siano sviluppate, accanto alla teoria classica, altre due tesi: che il bello sia (a) categoria fondamentale dell'estetica, (b) tratto distintivo dell'arte. Ma ciò non è accaduto: non si trovano tesi siffatte nei testi più antichi. Esse non erano possibili, prima della nascita dell'estetica come disciplina autonoma e della maturazione del concetto di belle arti: ciò avvenne soltanto nel Settecento. Solo da quel momento si cominciò a vedere nel bello lo scopo o la "destinazione" delle arti, ciò che le unisce le une alle altre e le definisce in quanto tali. In precedenza, bello e arte non erano strettamente correlati, nel bello si vedeva una proprietà della natura, piuttosto che dell'arte.

#### 4 - Riserve

L'universalità e la longevità della Grande Teoria non hanno impedito che essa andasse incontro nel corso dei secoli a riserve, critiche, e deviazioni.

Ben presto emersero dubbi circa l'oggettività del bello, innanzi tutto tra i Sofisti. In un testo intitolato *Dialexeis*, un ignoto sofista sosteneva che tutto è bello e tutto è brutto<sup>60</sup>. Con una posizione affine a quella dei Sofisti, il letterato Epicarmo concludeva che per un cane la cosa più bella sarà un cane, per un bue sarà un bue<sup>61</sup>. Simili riflessioni soggettivistiche ritornarono ancora nelle epoche successive.

Già Socrate propose, come riporta Senofonte, una tesi secondo la quale esiste una bellezza che consiste non nella proporzione, bensì nell'adeguatezza, ossia nella conformità di un oggetto al suo fine e alla sua natura. Secondo questa tesi persino un cestino per la spazzatura può essere bello, se risponde al suo scopo; uno scudo d'oro, al contrario, non è bello, dal momento che l'oro non è un materiale adatto a quel genere di oggetti, in quanto li rende troppo pesanti. Ne conseguì, se non la soggettività, almeno la relatività del bello. Più di tutti se ne

giovano i sostenitori della concezione intermedia, secondo la quale esistono due specie di bello: quello della pura proporzione e quello dell'adeguatezza. Socrate stesso distinse due tipi di bello: vi sono le proporzioni belle di per sé e quelle belle per qualche fine. Egli non iniziò la teoria classica, piuttosto ne circoscrisse l'ambito. La concezione socratica del bello trovò sostenitori anche in epoca ellenistica, soprattutto tra gli Stoici. Come attesta Diogene Laerzio, il bello aveva per loro un duplice significato: era sia ciò che è perfettamente proporzionato sia ciò che è perfettamente appropriato alla sua destinazione. La bellezza è o *pulchrum stricto sensu* o *decorum*.

L'Antichità elaborò una teoria del bello come proporzione ma introdusse pure una teoria del bello come adeguatezza. Fornì anche una soluzione con due alternative, secondo cui il bello consiste sia nella proporzione sia nell'adeguatezza. Parimenti prospettò ulteriori soluzioni binarie: il bello può essere ideale o anche sensibile, può essere spirituale o anche fisico, può essere oggettiva simmetria o euritmia parzialmente condizionata in senso soggettivo. Queste varianti nella concezione del bello, all'epoca considerate secondarie, divennero con il tempo fondamentali e, infine, minarono la Grande Teoria.

Nell'età della Patristica, nel IV secolo, Basilio il Grande<sup>62</sup> sostenne l'idea che il bello consiste nel rapporto tra le parti di un oggetto (come prescrive la Grande Teoria), ma anche nel rapporto tra l'oggetto e la vista. Egli, in realtà, con tale concezione non intese la bellezza come relativa quanto come relazionale: secondo lui, il bello era dato dalla relazione di un oggetto con la vista. Ma la sua concezione poteva essere ampliata, applicata all'udito, alla ragione, al soggetto in generale; ne risultò che il bello è dato dal rapporto tra soggetto e oggetto. Questa opinione fu ripresa dai filosofi scolastici del XIII secolo e una celebre definizione di Tommaso d'Aquino (*pulchra sunt quae visa placent*) faceva persino un duplice riferimento al soggetto, ossia alla vista e al gusto.

L'età moderna, anche quando accoglieva la Grande Teoria del bello, inavvertitamente ne restringeva il campo. Prima vi fu l'elogio della "sottigliezza" e della "grazia". La sottigliezza era l'ideale dei manieristi; in linea di massima, vedevano in essa soltanto una delle forme del bello. Cardano<sup>63</sup> invece già la contrapponeva al bello. Egli concordava con i classicisti sul fatto che il bello è immediato, chiaro e semplice, mentre la sottigliezza è complessa; riteneva tuttavia che procuri a colui che è capace di coglierla non meno piacere del bello. Ad altri manieristi essa sembrò perfino preferibile al bello stesso. Negli esponenti più tardi di questa corrente, quali Gracián o Tesauro, la sottigliezza praticamente sostituì il bello prendendone il nome e il ruolo. Secondo le nuove concezioni, il bello autentico era in realtà soltanto sottigliezza: «finesse plus belle que la beauté». Ma questo bello più bello del bello non consisteva più in una composizione perfettamente armonica. E Gracián arriverà a

dire persino che l'armonia è originata dalla disarmonia. Si trattava quindi di una chiara frattura della teoria classica. Sempre nel corso del XVI secolo si ebbe, da parte di altri scrittori e artisti, l'elogio di grazia e leggerezza. La grazia però, come la sottigliezza, non sembrava essere questione di proporzione e di numero. Agli occhi degli studiosi di estetica, affascinati dall'idea della grazia, si aprivano due strade: o ammettere che si trattasse di due valori indipendenti, oppure ridurre il bello alla grazia. La prima ipotesi portava a una limitazione della Grande Teoria, mentre la seconda alla sua negazione; perché, se il bello consiste nella grazia, ciò significa che composizione, proporzione, calcolo, non sono per esso fondamentali, non lo garantiscono.

In effetti il cardinal Bembo propose una ulteriore soluzione: «[Ella] bellezza non è altro che una grazia che di proporzione e convenienza nasce, e d'armonia nelle cose»<sup>64</sup>. Tale interpretazione, che riconduceva il bello alla grazia, o la grazia al bello (ossia a proporzione e armonia), costituiva tuttavia un'eccezione. Per diversi scrittori del tardo Rinascimento e del Manierismo il bello-grazia traeva origine proprio dalla naturalezza, dalla noncuranza, dalla «sprezzatura», per usare l'espressione di Baldassarre Castiglione<sup>65</sup>. Ciò contrastava con la Grande Teoria.

Per il momento prese il sopravvento una soluzione intermedia, dualistica. Comparve in poetica (tra gli altri, in Scaligero) e consisteva nella distinzione tra "*pulchritudo*" e "*venustas*", ossia tra il bello della regola e quello della grazia. Talora però soltanto quest'ultimo verrà considerato eccellente: "*pulchritudinis perfectio*".

L'evoluzione si mosse inoltre verso una valutazione irrazionale del bello: emersero dubbi circa la sua natura concettuale, e soprattutto numerica, circa la possibilità di definirlo. Petrarca aveva osservato incidentalmente che il bello è «un non so che». Nel XVI secolo, ripreso questa locuzione molti scrittori. Lodovico Dolce diceva che la bellezza incanta, per quanto non se ne conosca il motivo: «è quel non so che». Con altre parole, Agnolo Firenzuola sosteneva che il bello che risulta da una certa composizione delle parti ne scaturisce comunque in modo misterioso: «occultamente».

L'espressione del Petrarca si diffuse in special modo nel XVII secolo. Divenne una formula corrente, sia in latino "*nescio quid*", che in francese "*je ne sais quoi*". Dominique Bouhours attribuì la frase specificamente agli italiani. Ma essa si ritrova anche in Leibniz, che riteneva i giudizi estetici chiari (*clairs*), ma imprecisi (*confus*), affermano, ma non spiegano; si può dar loro espressione soltanto con l'ausilio di esempi, «et au reste il faut dire que c'est un je ne sais quoi»<sup>66</sup>.

Tutte queste trasformazioni condussero a una relativizzazione, e persino a una soggettivizzazione, del bello. In questo periodo, in cui artisti e letterati avevano più da dire sull'arte e sul bello dei filosofi, questa fu una delle poche, se non l'unica idea davvero rilevante in questo campo a essere formulata dai filosofi. Iniziò Giordano Bruno, e

come scrisse che «nulla è bello in assoluto, se è bello, lo è in rapporto a qualcosa»<sup>67</sup>. Egli però formulò questo pensiero in un'opera minore, scarsamente letta e che non risulta abbia avuto alcuna eco.

Nel secolo successivo, Cartesio espresse un'opinione simile: egli infatti (nella lettera a Marin Mersenne del 18 marzo 1630) a proposito del bello che «non denota null'altro che il rapporto del nostro giudizio con un oggetto», e descrisse tale rapporto come oggi si descriverebbe il medesimo condizionato. Affrontò altre volte questo argomento, ma soltanto nelle lettere private, ritenendo che si trattasse di un tema non adatto a ricerche di tipo scientifico e indegno di pubblicazione; anche il suo punto di vista fu dunque conosciuto soltanto a un gruppo ristretto di studiosi. Nondimeno, quest'opinione fu pienamente condivisa dai principali filosofi del XVII secolo: Pascal scriveva che la moda influisce nella concezione del bello; Spinoza, nella lettera a Hugo Boxel del 1674, annotava che, se fossimo fatti diversamente le cose brutte ci parrebbero belle e le belle brutte; Hobbes, che ciò che riteniamo bello dipende dalla nostra educazione, esperienza, memoria, immaginazione. Queste concezioni per lungo tempo non circolarono tra gli artisti e i letterati; arrivarono comunque a essi prima della fine del Seicento. Talora illustre architetto francese Claude Perrault<sup>68</sup> manifestò la sua convinzione che il bello sia essenzialmente una questione d'abitudine e d'associazione. La sua critica investiva in particolare la proporzione: per due millenni determinate proporzioni erano state considerate oggettive e belle in assoluto, mentre, argomentava, piacciono soltanto perché siamo abituati a esse.

### 5 - Altre teorie

Con le riserve e le critiche alla Grande Teoria, comparvero anche altri tentativi di formulare altre teorie del bello che ebbero un certo rilievo; per due millenni, però, nessuna di esse fu in grado di soppiantare la teoria maggiore, semmai ne costituirono il completamento. Ve ne furono diverse.

*Il bello consiste nell'unità nella molteplicità.* Questa era la concezione più prossima alla Grande Teoria. Qualcuno potrebbe considerarla una sua variante, ma a torto, poiché l'unità non implica necessariamente un particolare accordo delle proporzioni. Unità e molteplicità erano motivi fondamentali dei Greci, i quali non li applicarono però alla teoria del bello, cosa che fecero invece gli studiosi dell'Alto Medioevo. Giovanni Scoto Eriugena, per esempio, scriveva<sup>69</sup> che il bello consiste nell'armonia, la quale *ex diversis generibus variisque formis* si compone *in unitatem*. Nel corso dei secoli, tale concezione del bello ebbe talora, per quanto raramente, una certa rilevanza, ma si diffuse soltanto nell'Ottocento, quando divenne una sorta di slogan.



*Il bello consiste nella perfezione.* Questa era, con il termine latino "perfectio", la nozione preferita dal Medioevo. E, a dire il vero, non soltanto in relazione alla teoria del bello ma anche, e persino in misura maggiore, a quelle del vero e del bene. Tommaso d'Aquino tuttavia si avvale di questa nozione in particolare per l'arte: «Definiamo bello un dipinto se rappresenta perfettamente una cosa» (*Imago dicitur pulchra si perfecte representat rem*). Egli pose inoltre l'accento sul fatto che si tratta della perfezione non dell'artista, bensì dell'opera. Non diversa era la posizione dei teorici del Rinascimento. Viperano<sup>70</sup> scriveva: «Come Platone, definisco bello un poema che sia perfetto e completo nella sua struttura; la sua bellezza è identica alla sua perfezione» (*pulchrum et perfectum idem est*). Anche questa teoria si rifaceva quindi agli antichi Greci, a Platone; rientrava facilmente nella Grande Teoria, poiché si considerava perfetto ciò che ha un'adeguata composizione e chiare proporzioni. Soltanto in seguito, a partire dal XVIII secolo, la teoria della perfezione si rese indipendente e divenne una teoria estetica autonoma.

*Il bello consiste nell'adeguatezza delle cose* alla loro natura e al loro fine. Bello è tutto ciò che è *aptum, decorum*, ciò che è appropriato, ben fatto. Questa concezione, già sorta in epoca antica, tanto in campo filosofico, in particolare tra gli stoici, quanto nell'ambito della retorica, con Cicerone e Quintiliano, si mantenne anche in seguito, ma come integrazione della teoria principale: il *decorum* venne considerato una variante del bello. Esso divenne un'idea autonoma, con il nome "bienséance", soltanto nei classicisti del XVII secolo.

*Il bello è manifestazione dell'idea nelle cose*, il "riflesso" dell'idea, come dicevano i neoplatonici, la manifestazione dell'"archetipo", del modello eterno, della più alta perfezione, dell'assoluto, o comunque si vogliano chiamare tali concetti, difficilmente definibili. Fu la teoria di Plotino<sup>71</sup>, dello Pseudo Dionigi<sup>72</sup>, e in seguito di Alberto Magno<sup>73</sup>. In alcuni momenti incontrò una notevole approvazione, ma anch'essa fu introdotta non tanto in sostituzione della Grande Teoria quanto accanto a essa, a sua integrazione.

*Il bello è espressione della psiche*, della «forma interiore», come la definì Plotino. Secondo questa teoria, a noi piace solamente lo spirito; soltanto lo spirito è davvero bello, mentre le cose materiali sono belle in quanto ne sono pregne. Nei primi secoli, tuttavia molto limitata fu la riflessione in questa chiave: in greco è difficile reperire un vocabolo corrispondente a "espressione". Questa parola venne consacrata dall'uso soltanto nel XVII secolo. Il pittore Le Brun, che probabilmente fu il primo a pubblicare un libro sull'espressione, la concepiva però in modo diverso da noi, ossia come distinzione, tratto caratteristico di cose e persone. Il legame del bello con l'espressione cominciò a essere avvertito soltanto nel XVIII secolo, e una teoria generale del bello come espressione si ha difatto solo nel Novecento.

*Il bello risiede nella misura.* Dürer<sup>74</sup> diede a questa concezione una

formulazione classica: «eccesso e difetto guastano ogni cosa» (*zu viel und zu wenig verderben alle Ding*). Un secolo e mezzo dopo, il teorico francese dell'arte Du Fresnoy si espresse in termini ancora più espliciti, sostenendo che il bello «si pone a metà tra due estremi». Egli mutuò tale idea da Aristotele, il quale però l'aveva applicata unicamente al bene morale, non al bello; estenderla all'estetica fu una novità del XVII secolo. Malgrado ciò la definizione del bello come misura non costituì una teoria autonoma, si trattò piuttosto d'una flessione particolare della Grande Teoria.

*Il bello consiste nella metafora.* Secondo questa teoria, ogni bello consiste nella metafora, nel "parlar figurato", nel fatto che tante sono le varietà di belle arti, quante le varietà di metafore. Si trattò di un frutto del XVII secolo, a opera del Manierismo letterario, soprattutto di quello di Emanuele Tesaurò<sup>75</sup>. Fu una teoria originale, che poté più efficacemente di altre competere con la teoria tradizionale.

#### 6 – Crisi della Grande Teoria

Sebbene, dunque, per due millenni la Grande Teoria sia stata la concezione fondamentale del bello, non mancarono tuttavia delle critiche nei suoi confronti. Queste attaccavano il cuore della teoria, vale a dire la tesi che il bello consiste nella proporzione e nella disposizione armonica, oppure intaccavano dottrine a essa connesse quali: l'obiettività del bello, la sua razionalità, la natura quantitativa, la base metafisica, la posizione preminente all'interno della gerarchia dei valori. Queste riserve, comparse già in epoca antica, divennero nell'età moderna più numerose e decise, sino al punto da determinare, già nel XVIII secolo, la crisi della Grande Teoria. Perché accadde? Perché era mutato il gusto, perché erano nate e incontravano favore l'arte e la letteratura, tardobarocche prima e romantiche poi, entrambe assolutamente anticlassiche, mentre la Grande Teoria era stata formulata sul modello classico. Dato che era difficilmente conciliabile col gusto dominante e la nuova arte, essa smise di essere attuale e mise in mostra carenze che non s'erano notate prima.

La crisi ebbe una doppia origine: in filosofia e nell'arte, nelle nuove concezioni e nel nuovo gusto, nell'empirismo filosofico e nel romanticismo letterario e artistico. Si manifestò in diversi paesi, ma in modo più consistente in Inghilterra (tra gli psicologi e i pubblicisti con interessi filosofici) e in Germania (tra i filosofi e i letterati preromantici). Gli scrittori inglesi, con Addison in testa, pensavano d'essere i primi a rovesciare l'antica concezione del bello, per conseguire qualcosa di completamente nuovo. Ma essi avevano avuto dei precursori. Non-dimeno tre elementi erano effettivamente nuovi. Il primo era che la critica del bello, partita dai filosofi, giunse ora alla penna di pubblicisti

come Addison e, poco dopo, anche a quella di critici come Diderot in Francia, che erano più abili dei filosofi a smuovere l'opinione pubblica. La seconda novità consisteva nel fatto che mentre i filosofi del Settecento, dai quali era già partita la critica alla concezione tradizionale del bello, soprattutto con Cartesio e Spinoza, non intendevano occuparsi di fenomeni soggettivi e quindi secondari, tra i quali non si occupavano appunto la questione del bello, i nuovi filosofi settecenteschi, come Hume, invece vi si dedicarono con passione, accanto ai pubblicisti e ai critici. La terza novità fu che gli studi di psicologia specificatamente dedicati alla reazione dell'individuo al bello, sino ad allora soltanto occasionali, acquistarono continuità. Soprattutto in Inghilterra non vi fu, nel XVIII secolo, neppure una generazione che non avesse espresso almeno un grande studioso in questo campo: Addison pubblicò la sua opera nel 1712, Hutcheson nel 1725, Hume nel 1739, Burke nel 1757, Gerard nel 1759, Home nel 1762, Alison nel 1790, Smith nel 1796 e il trattato di Knight venne dato alle stampe nel 1805.

Sebbene il rovesciamento della tradizionale teoria del bello non fosse stato lo scopo principale di questi scrittori, tuttavia tutti vi contribuirono in misura determinante. Dalle loro analisi psicologiche risultava che il bello non consiste in una determinata proporzione e nella regolare disposizione delle parti; essi ritenevano che ciò è dimostrato dall'esperienza quotidiana, quando correttamente osservata. I romantici invece, e persino i preromantici, si spingevano oltre: argomentavano che è vero il contrario di quanto affermato dalla teoria tradizionale, poiché il bello consiste proprio nella mancanza di regolarità, nella vitalità, nel pittoresco, nella pienezza. Esso è anche espressione dei sentimenti, che poco hanno a che fare con la proporzione e la regolarità. La concezione del bello non soltanto cambiò, ma divenne diametralmente opposta a quella sino ad allora mantenuta, e la Grande Teoria sembrò ora incompatibile con l'arte e l'esperienza.

I critici settecenteschi possono essere suddivisi anche in altro modo, in due gruppi. Uno, formatosi per primo, era attestato sulla posizione che il bello è qualcosa di inafferrabile per cui non è possibile formularne una teoria. Il petrarchesco "non so che", soprattutto nella versione francese "je ne sais quoi", si ritrovò ora su molte labbra, tra cui quelle di corifei della filosofia quali Leibniz e Montesquieu. Ciò che è bello si sente meglio di quanto non si esprima con parole e concetti. Questa fu una stoccata diretta in particolare alla forma più ristretta, quantitativa della Grande Teoria; ma in realtà minava il fondamento di ogni teoria del bello.

Il secondo gruppo di critici, posteriore, numericamente più consistente e influente del primo, soprattutto in Inghilterra, attaccò la concezione oggettivistica del bello che per secoli era stata la base della teoria. Essi sostennero che il bello è soltanto un'impressione soggettiva: da forma delle cose, il bello divenne per essi forma dell'esperienza. «Il

termine bello viene inteso nel senso dell'idea sorta in noi», scriveva Hutcheson<sup>76</sup>. E ancora: «La parola bello [...] nel senso più stretto denota una percezione intellettuale». Simile la posizione di David Hume: «Il bello non è una caratteristica delle cose in sé. Esso esiste nella mente che le cose guarda e ogni mente percepisce il bello diversamente»<sup>77</sup>. Non diversamente scriveva Henry Home (Lord Kames): «Il bello nel suo reale significato va riferito a chi lo percepisce»<sup>78</sup>. Il bello è dunque la nostra reazione, mentre ciò che provoca questa reazione non sono necessariamente le proporzioni, come voleva la vecchia teoria. Le proporzioni si dovrebbero misurare, mentre noi sentiamo il bello in modo diretto, senza calcolo.

In un primo periodo, critici più moderati quali Hutcheson (e, prima di lui, il francese Perrault) ritenevano semplicemente che non tutto il bello sia oggettivo, che esista un bello oggettivo (*intrinsic, original*) e relativo (*relative, comparative*), oppure (come si esprime Crousaz) un bello naturale e convenzionale. Però a partire dalla metà del secolo si ebbe una radicalizzazione del concetto, soprattutto in Inghilterra: tutto il bello è soggettivo, relativo, convenzionale. Come sostenne in particolare Archibald Alison, ogni cosa può essere sentita come bella, dipende da a che cosa la si associa: «La bellezza delle forme ha esclusivamente origine nelle associazioni»<sup>79</sup>. Parimenti Richard Payne Knight scrisse<sup>80</sup>, a proposito della bellezza delle proporzioni, che dipende interamente da un'associazione di idee (*depends entirely upon the association of ideas*). Le cose sentite come belle non sono simili tra loro, sarebbe vano ricercare in esse un tratto distintivo comune. Ogni cosa può essere bella e ogni cosa può essere brutta, a seconda di ciò cui la si associa, e però ognuno compie associazioni diverse. Visto che non può esservi una teoria generale del bello, si può pensare soltanto a una teoria generale dell'esperienza del bello. Sin qui il problema maggiore era stato quello d'individuare da quale caratteristica degli oggetti dipenda la loro bellezza, ma ora la questione diventava quella di stabilire da quale proprietà della nostra mente la bellezza discenda. Anzi, mentre la teoria classica attribuiva la capacità di riconoscere il bello all'intelletto (e talvolta semplicemente alla vista e all'udito), gli autori del XVIII secolo l'attribuivano all'immaginazione, come Addison, al gusto, come Gerard, oppure postulavano una peculiare facoltà dell'uomo atta a questo scopo, un particolare "senso del bello": "Sense of beauty", "imagination" e "taste": tutte queste nuove nozioni erano incompatibili con il razionalismo della Grande Teoria.

## 7 - Altre teorie del Settecento

Un mezzo per emendare, migliorare, salvare idee e teorie è sempre stato quello di effettuare distinzioni al loro interno: così è stato anche



per il concetto e la teoria del bello. Questo processo di differenziazione scompositiva ebbe inizio già presso gli antichi: Socrate distinse il bello per sé dal bello riferito a qualcosa; Platone, il bello delle cose reali da quello delle cose astratte; gli Stoici, il bello fisico da quello spirituale; Cicerone, il bello maschile da quello femminile, *dignitas* da *venustas*, ossia decoro da avvenenza.

Nei secoli successivi, la differenziazione del bello si spinse oltre. Saranno qui citate almeno alcune delle distinzioni introdotte: Isidoro da Siviglia suddivise bello dello spirito (*decus*) e del corpo (*decor*); Roberto Grossatesta, all'apogeo della Scolastica, distinse il bello *in numero* e *in gratia*; Witelo e Alhazen, bello *ex comprehensione simplicis* e bello fondato sulla consuetudine (*consuetudo fecit pulchritudinem*). Quindi gli scrittori del Rinascimento separarono il bello propriamente detto dalla grazia, i manieristi dalla sottigliezza, gli scrittori barocchi come Bouhours dalla piacevolezza (*agrément*): la trattazione di questo argomento sarà più ampia nel prossimo capitolo.

Alle soglie del Settecento, la frammentazione del bello procedeva a ritmo ancor più serrato: Claude Perrault distingueva il bello persuasivo (*beauté convaincante*) dal bello arbitrario (*beauté arbitraire*); Yves-Marie André, il bello essenziale dal bello naturale e il bello imponente dal bello grazioso (*le grand, le gracieux*); Jean-Pierre Crousaz, il bello riconosciuto in quanto tale dal piacevole; i classicisti di fine Seicento e inizio Settecento, come Henri Testelin, distinguevano il bello dell'utile dal bello della comodità, della rarità e della novità. Quale esempio delle distinzioni settecentesche, val la pena nominare la separazione condotta da Johann Georg Sulzer<sup>81</sup> tra bello grazioso (*anmutig*), splendido (*prächtigt*), fiammeggiante (*feuerig*) e, a cavallo tra Settecento e Ottocento, la celebre divisione del bello, proposta da Friedrich Schiller, in ingenuo e sentimentale. Nel XVIII secolo si affermarono, tra le tante, due differenziazioni fondamentali del bello. La prima fu la distinzione, nota a partire da Hutcheson, tra bello "primario", ossia assoluto, e bello "relativo". La seconda, quella introdotta dagli inglesi, ma espressa in forma classica da Kant, tra bello libero (*freie Schönheit, pulchritudo vaga*) e bello subordinato (*anhängende Schönheit, pulchritudo adhaerens*). A differenza della prima, la seconda presuppone la nozione di che cosa debba essere l'oggetto.

L'atteggiamento tipico dell'estetica settecentesca fu l'abbandono dell'ipotesi di una teoria generale, o il riconoscimento di una sola teoria, quella psicologica, dell'esperienza estetica. Ma il secolo fu ricco e poliedrico; un'ulteriore posizione fu il pluralismo, fondato sulla sopra ricordata differenziazione concettuale. Anzi, trovavano seguaci teorie del bello in parte rinnovate, in parte nuove; anche la Grande Teoria continuava ad averne: neppure il Settecento se ne allontanò completamente.

I filosofi e i letterati l'avevano abbandonata, ma non gli artisti, in particolare gli artisti-teorici, all'epoca numerosi. «Le norme dell'arte si

fondano sulla ragione» (*Les règles de l'art sont fondées sur la raison*), scriveva il teorico dell'architettura Lepautre. Simile la posizione di un altro, Frézier: «Occorre subordinare l'ordine architettonico alle leggi della ragione» (*On doit asservir les ordres d'architecture aux lois de la raison*). Laugier<sup>82</sup> d'altro canto sosteneva: «L'invenzione per la quale non si possono addurre ragioni soddisfacenti, per quanto abbia trovato i più eminenti sostenitori, è una cattiva invenzione, che bisogna condannare». E ancora: «L'esito favorevole dipende, in architettura, dal fatto che in essa non venga praticato nulla, che non sia fondato sui principi». Così si scriveva in Francia<sup>83</sup> e similmente in altri paesi. In Germania, nella polemica tra due celebri architetti dell'epoca, Krubsatius formulò concisamente la sua più dura obiezione alle costruzioni di Pöppelmann dicendo che le loro forme erano «infondate» (*unbegründet*).

Non soltanto gli artisti rimasero su questa posizione. Sulzer, enciclopedista delle arti, definì il bello «ordo et mensura» come nell'Antichità. Il ritorno settecentesco all'Antichità e al classicismo accrebbe ulteriormente il culto della ragione, della misura, della proporzione: lo intensificò tanto tra gli artisti, quanto tra i teorici.

Vi fu, comunque, tra le concezioni di questo secolo, posto anche per altre teorie del bello.

Trovò sostenitori in Germania la teoria del bello come perfezione. Christian Wolff<sup>84</sup>, seguendo uno spunto di Leibniz, definì il bello come perfezione; escogitò una formula lapidaria: il bello è la perfezione della conoscenza sensibile (*perfectio cognitionis sensitivæ*). E un allievo di Wolff, Alexander Baumgarten, sviluppò questa idea<sup>85</sup>. Siffatto accostamento del bello alla perfezione continuò sino alla fine del secolo, e non soltanto tra i seguaci di Wolff. Il filosofo Mendelssohn definiva il bello come «vaga immagine della perfezione» (*undeutliches Bild der Vollkommenheit*), il pittore Mengs come «idea visibile della perfezione» (*sichtbare Idee der Vollkommenheit*), l'erudito Sulzer scriveva, nell'opera già ricordata, che «soltanto menti deboli possono non accorgersi che in natura tutto tende alla perfezione» (*auf Vollkommenheit [...] abzielt*). Nella *Critica del Giudizio* di Kant invece il § 15 s'intitola: «Il giudizio di gusto è del tutto indipendente dal concetto della perfezione». Si era giunti a una svolta. Nell'estetica ottocentesca, il concetto di perfezione appariva già antiquato.

La teoria del bello come espressione acquistò importanza con l'approssimarsi del Romanticismo. In Francia, Condillac<sup>86</sup> scriveva che «predomina il concetto d'espressione». In seguito questa teoria trovò sostenitori anche in Inghilterra. Alison<sup>87</sup> attribuiva la bellezza, tanto dei suoni quanto dei colori e del lessico poetico, al fatto che tramite questi si esprimono dei sentimenti: «The beauty of the sound arises from qualities of which they are expressive». Opinione analoga aveva dei colori: sono belli soltanto quelli che esprimono qualità piacevoli o

attraenti: «No colours, in fact, are beautiful but such as are expressive to us of pleasing or interesting qualities». La poesia occupa il posto più alto tra le arti proprio perché può esprimere tutto: «can express every quality». Da ciò traeva la conclusione che «bello e sublime [...] sono in ultima analisi l'espressione della mente».

Verso la fine del secolo trovò dei sostenitori anche la concezione platonica che faceva discendere il bello dall'idea e dallo spirito. Persino il ritrattista verista Reynolds<sup>88</sup> riteneva che «tutto il bello» consista nell'«elevarsi al di sopra delle singole forme». Per non menzionare il classicista Winckelmann. «Il concetto di bello – egli scriveva<sup>89</sup> – è come spirito distillato dalla materia». Winckelmann adorava il bello ideale (*ideale Schönheit*), che definiva come forma, benché non si trattasse della forma di un qualche oggetto concreto. Nel bello ideale egli vedeva un concentrato di bello reale, una «selezione» di parti belle e la loro «fusione in un'unità». In natura, il bello ideale si manifesta soltanto parzialmente (*stückweise*), si realizza invece nell'arte, in particolar modo nell'arte [greca] antica. La sua teoria, essendo platonica, fu un retaggio dell'Antichità, ma in quanto resa nuovamente vitale, contribuì a un cambiamento radicale nell'arte moderna.

## 8 – Dopo la crisi

Dopo la crisi dell'età illuministica, avvenne un fatto sorprendente: nell'Ottocento tornarono in auge varie concezioni del bello già note e la Grande Teoria, benché fosse tra loro, non ricoprì più la posizione predominante che aveva avuto in precedenza.

Nella prima metà del secolo riprese vigore una vecchia teoria (per quanto in una nuova versione): quella secondo la quale il bello è manifestazione dell'idea. «Il bello è la manifestazione sensibile dell'Idea», come scriveva Hegel<sup>90</sup>. Questa concezione si ritrovò ora al centro dell'attenzione degli studiosi di estetica, soprattutto in Germania, grazie a Schelling. Dalla Germania, passò in altri paesi. In Francia, fu rappresentata da Cousin<sup>91</sup>: «Pour qu'un objet soit beau il doit exprimer une idée». In modo analogo si esprimevano in Polonia tanto i filosofi Kremer e Libelt quanto i poeti. Mickiewicz al Collège de France dichiarava: «La bellezza relativa, effimera, terrena è una vaga reminiscenza di ciò che ha un tempo esperito lo spirito in quanto destinato a comprendere tutte queste sensazioni e a concretizzare in sé l'ideale del bello»<sup>92</sup>. L'idea platonica, l'ideale, lo spirito, l'anamnesi: tutto questo ritornò nelle teorie del XIX secolo, soprattutto fino al 1850; ma si mantenne anche in seguito, nonostante le obiezioni che furono mosse a tali concezioni.

Acquistarono una posizione di primo piano anche teorie in passato considerate secondarie: ad esempio, quella secondo cui il bello con-

siste nell'unità della molteplicità. Tale concezione (*unité et variété*) si può riscontrare nel già ricordato *Corso di Filosofia* di Victor Cousin e in seguito ritornò spesso, soprattutto in coloro che non avevano molto da aggiungere a tale generico enunciato. Ma anche la Grande Teoria (secondo cui il bello consiste nella composizione delle parti, nella proporzione, nella forma) ritornò in auge in questo periodo. La si può trovare in Francia, in Quatremère de Quincy. Ma soprattutto in Germania dove, sin dall'inizio del XIX secolo, Johann Friedrich Herbart<sup>93</sup> andava strutturando sul concetto di forma la sua estetica, sviluppata in seguito dai suoi allievi Robert Zimmermann<sup>94</sup> e, specialmente per la musica, Edward Hanslick<sup>95</sup>. La novità di questa estetica fu in parte terminologica: essa definiva "forma" ciò che la vecchia Grande Teoria definiva "proporzione". La concezione di Herbart rivestì un ruolo notevole, ma non così esclusivo come nei secoli precedenti la Grande Teoria. L'autorità del suo autore, così come quella di Hegel, si mantenne più o meno fino alla metà del secolo.

Dopo si verificò un fenomeno singolare: si attenuò l'interesse per il bello, mentre non scemava affatto quello per l'estetica, che però si manifestava in altra forma, all'insegna di un altro oggetto d'interesse: non più il bello ma l'arte e l'esperienza estetica. Le teorie estetiche furono più numerose che mai, ma non si trattava di teorie del bello. Concentrandosi appunto sull'esperienza estetica, esse ne vedevano la base nell'empatia (Vischer e poi Lipps), nell'illusione consapevole (Lange), nel funzionamento potenziato della mente (Guyau), nei sentimenti apparenti (Hartmann), nell'espressione (Croce), nella contemplazione (Külpe, Segal). Mai prima d'allora vi erano state tante teorie, tanti complessi tentativi di trovare una formula semplice per l'estetica, tanti sforzi di ricondurre la molteplicità dei fenomeni a un'unica tesi, come in questo secolo. Ma tutte queste teorie estetiche non erano teorie del bello, lo erano forse solo indirettamente.

## 9 – La seconda crisi

Il XVIII secolo aveva avviato la critica del concetto stesso del bello. Dugald Stewart<sup>96</sup> aveva messo in evidenza la sua vaghezza, risultante dal gran numero di definizioni; un altro studioso di estetica, Alexander Gerard, aveva concluso che in linea di massima il bello non ha referenti precisi, ma comprende le cose più disparate, purché queste in qualche modo piacciono. Un altro ancora, Richard Payne Knight, aveva sostenuto che il significato della parola "bello" è indefinito, esprime soltanto un'approvazione.

Il grande evento dell'estetica del XVIII secolo fu l'affermazione di Kant che tutti i giudizi sul bello sono individuali. La bellezza si constata singolarmente in ogni oggetto e non si deduce da enunciati generali.



Non si può parlare d'applicazione di un sillogismo (del tipo: "la caratteristica C determina la bellezza di un oggetto, l'oggetto O possiede la caratteristica C, dunque l'oggetto O è bello") e questo perché non esistono premesse vere del tipo "la caratteristica C determina la bellezza di un oggetto". Tutte le asserzioni generali sul bello sono generalizzazioni induttive di enunciati particolari e, come tutte le generalizzazioni di questo genere, possono rivelarsi errate. Da queste critiche e scoperte il XIX secolo trasse poco profitto e continuò a ricercare una definizione e una teoria generale del bello. Mantenne anche l'elevata considerazione antica del bello: risale ai primi anni del secolo la dichiarazione poetica di Keats, secondo la quale il bello è eterna gioia: «A thing of beauty is a joy for ever». È noto come Ruskin abbia poi diffuso il culto del bello.

Nel nostro secolo invece, tutto è cambiato. Se nell'Ottocento erano state poste le premesse della negazione dell'estetica del bello, nel Novecento sono state tratte le conclusioni, sia da parte degli artisti che dei teorici. Vale a dire: il concetto di bello è talmente impreciso che non è possibile formularne una teoria. Inoltre la bellezza non è una qualità così pregevole come s'era ritenuto per secoli. Non è neppure il fine precipuo dell'arte. Se un'opera d'arte scuote, colpisce fortemente il fruitore, ciò è più importante dell'incantarlo con la sua bellezza. Ma la commozione non si ottiene soltanto con la bellezza, anche tramite la bruttezza. «Oggi amiamo la bruttezza tanto quanto la bellezza», scriveva Apollinaire. Sorsero dubbi se fosse provato, come era stato universalmente ritenuto sin dal Rinascimento, il legame dell'arte con il bello. Le conseguenze furono tratte da Herbert Read: non occorre vincolare l'arte al bello, «l'identificazione di arte e bello sta alla radice di tutte le nostre difficoltà nella valutazione della prima: questo non si ripeterà mai troppo spesso, né troppo forte».

Lo scrittore Somerset Maugham espresse nitidamente, nel romanzo *Cakes and Ale*, l'opinione secondo cui altre cose sono non meno pregevoli della bellezza e come il bello fosse sovrastimato. Ecco in traduzione il suo testo:

Non so se gli altri siano come me, ma di me stesso so che non posso contemplare a lungo la bellezza. Ritengo che nessun poeta abbia scritto una falsità maggiore di Keats nel primo verso dell'*Endymion*. Quando una cosa bella mi ha offerto la magia della sua sensazione, la mia mente rapidamente si allontana da essa; ascolto con incredulità coloro che mi dicono di poter ammirare incantati un paesaggio o un dipinto per ore. Il bello è un'estasi; è semplice come la fame. Non c'è davvero nulla da aggiungere al riguardo. È come il profumo di una rosa: puoi odorarlo, ed è tutto; questo è il motivo per cui la critica d'arte, tranne quando non riguarda la bellezza e dunque l'arte stessa, è noiosa. Tutto ciò che il critico può dirti riguardo alla *Sepoltura di Cristo* di Tiziano, forse il dipinto al mondo che reca la bellezza più pura, è di andare a vederlo. Il resto che ha da dire è storia, o biografia, o altro. Ma la gente aggiunge alla bellezza altre qualità – il sublime, l'interesse umano, la tenerezza, l'amore – poiché quella sola non la soddisfa. Il bello è perfetto, e la perfezione (così è la natura) concentra la nostra attenzione, ma solo per un breve istante [...].

Nessuno è stato mai in grado di spiegare perché il tempio dorico di Paestum sia più bello di un bicchiere di birra gelata, se non prendendo in considerazione ciò che non ha nulla a che fare con il bello. Il bello è un vicolo cieco. E la cima di una montagna che, una volta raggiunta, non conduce in nessun luogo.

La citazione è lunga, ma esprime anche due diverse tesi: una riguarda il fenomeno del bello, l'altra il concetto del bello. La prima esprime la convinzione che questo fenomeno non è così attraente come lo si è tradizionalmente ritenuto, che in ogni caso non ha la facoltà di mantenere su di sé a lungo l'attenzione del fruitore. La seconda, invece, esprime la convinzione che il bello è una caratteristica semplice, che non si spiega con definizioni, analisi, spiegazioni. Nessuna delle due tesi è esclusiva di Somerset Maugham. La prima fu adottata soprattutto da molti artisti, la seconda da molti studiosi del nostro secolo.

Gli studiosi di estetica sono partiti dalle riflessioni di Stewart, Gerard e Knight, pur non riconoscendone sempre la paternità, e le hanno vieppiù radicalizzate. In una versione, hanno accentuato il fatto che il concetto del bello è semplice e quindi non si presta a elaborazione; in un'altra invece che è molteplice e fluido, che designa tutto ciò che si vuole, che non è una classe ma un agglomerato di classi, che è utile una volta sì e una no, e che quindi non si presta a un impiego scientifico. È impossibile formulare una corretta teoria del bello, segnatamente una universale come la Grande Teoria. Dopo millenni di grandezza, è giunto per essa il momento della decadenza. Ma la storia non si è ancora conclusa.

Il nostro secolo non soltanto ha sottoposto a critica la nozione del bello, ma ha cercato di migliorarla, di ridurre la sua vaghezza, di renderla più operativa. Sembra che l'intervento più importante sia la restrizione del concetto, la scomposizione della sua enorme estensione. Nello stesso modo si procedeva già nell'Antichità, quando il primo concetto del bello venne sostituito da una concezione più ristretta, prettamente estetica. Nella stessa direzione si mossero anche, nel XVII e XVIII secolo, i tentativi di separare dal bello grazia e sottigliezza, pittoricità e sublime. Analoghi tentativi sono stati fatti anche in tempi più prossimi ai nostri.

Alcuni studiosi di estetica, come Herbart nell'Ottocento e Croce nel Novecento, hanno rilevato che (soprattutto nella lingua parlata) estendiamo la denominazione "cosa bella" anche a quelle cose che ci procurano soltanto svago, ammaestramento, eccitazione, gioia. Il primo intervento volto a mettere ordine nel concetto del bello deve essere l'eliminare questa dilatazione. Il bello può essere ristretto, nel sistema concettuale, alle sue più elevate realizzazioni: in tal caso, la denominazione "belle" non spetterebbe a tutte le cose che vengono comunemente dette tali, ma andrebbe riservato alle più belle e solo in base a queste potrebbero essere formulate una definizione e una teoria del bello. T. Thoré-Bürger scriveva<sup>97</sup>: «Il bello è una rarità. Il

bello è un'eccezione. La parola stessa lo esprime: il bello è il gradino più alto della scala che scende fino all'abisso della bruttezza». E citava Byron: «Byron scrisse non so dove: "Nel corso della mia vita ho visto una bella donna, un bel cavallo, un bel leone"». Per le altre cose, rimarrebbero le denominazioni "grazioso", "estetico", ecc. Pare tuttavia improbabile che tale programma possa attuarsi facilmente.

Il bello si giudica in base a due diversi criteri: uno sensibile e uno intellettuale. Alcune cose sono annoverate tra le belle poiché incantano, altre invece poiché destano approvazione. Attestano il bello (per usare le formule di Roger Fry) sia lo *charm*, sia l'*approval*. La bellezza della natura è in massima parte una bellezza di fascino, laddove molte opere d'arte destano soltanto approvazione. Vi sono tuttavia cose che rispondono a entrambi i criteri: queste sono quelle che è più opportuno definire belle. Si può dunque formulare un concetto del bello che comprenda soltanto gli oggetti rispondenti a entrambi i criteri. A questo mirava la definizione di Kant.

Un perfezionamento del concetto del bello, seguendo questa oppure un'altra linea, è comunque difficile: è più facile proporlo che metterlo in pratica. In pratica: il termine "bello" non s'incontra più nella maggior parte dei testi d'estetica pubblicati nel Novecento. Hanno preso il suo posto altri termini – soprattutto l'aggettivo "estetico" – meno carichi di equivoci e zavorra prodotti dalla storia (benché, subentrando al bello, si facciano carico, a loro volta, delle sue difficoltà).

Il concetto e il termine bello sono stati mantenuti nel linguaggio comune, dove meno importanti sono la precisione e l'univocità. Il termine "bello" viene oggi impiegato nella pratica piuttosto che nella teoria, nelle conversazioni piuttosto che nei libri. È diventato un'espressione colloquiale: tale è il destino di un concetto che per lunghi secoli ha occupato un posto centrale nella cultura europea, nella filosofia e nella storia dell'arte.

Lo scopo di queste considerazioni è stato la presentazione della storia della Grande Teoria del bello, sullo sfondo di altre teorie meno durature. Per non smarrirsi in questa storia, conviene semplificarla, limitarla ai cambiamenti generali, illustrandoli soltanto con esempi. Sarà quindi forse utile presentare ancora una volta e ancora più concisamente la storia del concetto, esporne le linee di tendenza, nonché i momenti fondamentali della sua evoluzione.

## 10 – Riepilogo

A che cosa ha dunque mirato, nel corso di due millenni, la teoria europea del bello; in quale direzione si è mossa la sua evoluzione?

In primo luogo, s'è verificato un passaggio da un concetto ampio del bello ad un concetto puramente estetico. La nozione ampia, che com-

prendeva anche il bello morale, si è conservata sino alla fine dell'epoca antica nella corrente platonica; tuttavia, per i Sofisti, gli aristotelici e gli Stoici, il bello era già sostanzialmente quello estetico. Anche i filosofi scolastici si avvalsero della concezione ristretta ("belle sono le cose che piacciono, quando le si guarda"). Tanto più lo fecero gli umanisti d'età rinascimentale ("bello è un oggetto riconosciuto perfettamente dalla vista"). Anche Cartesio sosteneva: «Le mot beau semble plus particulièrement se rapporter au sens de la vue». Lo scrittore rinascimentale Agostino Nifo riteneva che la bellezza delle anime sia una metafora (ragionava così: il bello è ciò che suscita desiderio, può dunque essere soltanto una proprietà dei corpi). L'antica e più ampia nozione si mantenne, inoltre, a lungo accanto alla nuova: continuavano ad attenersi a essa coloro che si rifacevano a Platone. Dante scriveva: «Poiché sconsideratamente, e molto, giudica chi racchiude la bellezza nei sensi». L'ultimo atto del processo di contrazione del concetto fu la separazione, nel XVIII secolo, del sublime dal bello: tutto ciò ch'era un bello diverso da quello estetico transitò nella nozione di sublime.

Passaggio da un concetto generale del bello al concetto del bello classico. La nozione ristretta all'ambito estetico era comunque una nozione ampia: comprendeva il bello sia dell'arte classica che di ogni altra arte. La Grande Teoria del bello era invece formulata sul modello dell'arte classica; i maestri del Barocco però ritenevano che la loro arte rientrasse, nonostante tutto, in questa teoria e non ne cercarono un'altra. Nel XVIII secolo la situazione cambiò: alle decorazioni rococò si addiceva piuttosto la qualifica di "graziose", ai paesaggi preromantici "pittoreschi", alla letteratura preromantica "sublime": la qualifica di "belle" fu applicata soltanto alle opere classiche.

Il filosofo seicentesco Hobbes<sup>98</sup> riteneva che la lingua inglese non possedesse un termine tanto generico quanto il latino classico "*pulchrum*", ma avesse soltanto diversi termini specifici: grazioso, carino, adeguato, piacevole, elegante, considerevole, sublime, nonché bello, che è solamente uno di questi numerosi termini particolari, non li comprende e non è più generale di essi. Il XVIII secolo allungò ancora l'elenco dei termini estetici specifici composto da Hobbes con voci quali: pittoresco, caratteristico, inconsueto, sorprendente e altri ancora. Il bello classico costituiva appena una parte del bello *sensu largo*, piccola ma importante, in quanto si presentava come *pars pro toto*.

Dalla bellezza del mondo alla bellezza dell'arte. Per gli antichi Greci, il bello era una proprietà del mondo naturale: essi erano pieni d'ammirazione per la sua perfezione, per la sua bellezza. Il mondo è bello e l'opera dell'uomo deve semplicemente essere tale, può essere tale, dovrebbe esserlo. La convinzione della bellezza del mondo ("pankaliva") fu sostenuta non soltanto dai Greci classici, ma anche dagli Ellenisti e dai Romani. Plutarco scriveva: «Bello è il mondo, si vede dalla forma, dal colore, dalla grandezza e dal numero delle stelle che



lo circondano»<sup>99</sup>. E Cicerone: «Il mondo reca in sé tanta bellezza, che non è possibile pensare a nulla di più bello»<sup>100</sup>.

Questa concezione fu mantenuta in età medioevale: sua espressione fu la persuasione di Agostino che il mondo sia il più bel poema. Vantarono la bellezza del mondo anche i Padri Orientali, soprattutto Basilio, e poi gli studiosi carolingi (Scoto Eriugena); tanto i Vittorini del XII secolo quanto gli scolastici del Duecento.

Erano parimenti persuasi della bellezza del mondo i moderni, a partire dall'Alberti, il quale scriveva<sup>101</sup> che «la natura [...] non resta mai l'un di più che l'altro di scherzare con lascivia, dietro al troppo piacere de le bellezze»; per passare a Montaigne, il quale, viaggiando per l'Italia, preferiva ammirare gli scenari naturali piuttosto che le opere d'arte; fino a Bernini, convinto che la natura fornicava alle cose «tutto il bello, che loro abbisogna»<sup>102</sup>. Anche nei trattati d'estetica d'età illuministica prevale la considerazione della bellezza naturale su quella artistica. Tuttavia sintomi di un cambiamento di prospettiva si erano profilati già in epoca antica. Per esperti quali i Filostrato e Callistrato, fu il bello dell'arte ad assurgere in primo piano. L'arte occupò successivamente un posto rilevante nell'estetica di Agostino. Tommaso d'Aquino intravide in essa una bellezza che non si trova in natura: «Definiamo bello un dipinto, se rappresenta perfettamente una cosa, anche se questa sia brutta»<sup>103</sup>. In età moderna, la posizione del bello come artistico si è gradatamente rafforzata. Una concezione tipica del XIX secolo era che esistono due specie di bello, quello di natura e quello d'arte, che hanno diverse origini e diverse forme. Nel nostro secolo è stato fatto un altro passo avanti: il bello risiede esclusivamente nell'arte. Diede voce a tale concezione Clive Bell<sup>104</sup>: bello è una forma significativa (*significant form*) ed è l'artista che conferisce alle forme il significato, le forme della natura non lo posseggono.

*Dal bello percepito con la ragione a quello percepito con l'istinto.* Per secoli ha dominato la convinzione che le opere d'arte siano belle soltanto per la loro rispondenza a regole e che soltanto la ragione sia in grado di cogliere la loro bellezza. I classici trattarono poco questo argomento, poiché poco si parla di ciò che pare scontato. Se ne occuparono di più i neoclassici, i quali vollero mantenere ancora, dopo due millenni, l'antica concezione del bello che già allora veniva posta in discussione. Tesi diversa fu invece quella proposta da Leibniz: «Non possediamo una conoscenza razionale del bello. Il che non significa comunque non averne alcuna conoscenza. Questa si fonda sul gusto. Il gusto indica se una data cosa sia bella, sebbene non sia in grado di spiegare perché lo sia. Si tratta di qualcosa affine all'istinto». Nella teoria settecentesca del bello, il gusto e l'immaginazione presero il posto della ragione: il gusto riconosce il bello e l'immaginazione gli dà forma. Il XIX secolo indicò una soluzione di compromesso: gusto e immaginazione sono al servizio del bello come lo sono le regole e il

pensiero razionale. Si può supporre che tale soluzione risponda anche alle istanze dei nostri tempi.

*Da una concezione oggettiva ad una concezione soggettiva del bello.* Si è già discusso di questo mutamento, ma conviene ricordarlo brevemente. La concezione oggettivistica ha dominato a lungo, sebbene più volte, a partire dai Sofisti, si sia proclamato il soggettivismo dell'estetica. Quest'ultimo ha prevalso soltanto in età moderna. Tale trasformazione si è comunque avuta un po' prima di quanto non si sia soliti affermare, già nel XVII secolo, in special modo tra i filosofi. Cartesio fu, anche in questo caso, l'iniziatore; ma condivisero la sua posizione Pascal, Spinoza e Hobbes. Critici e artisti rimasero all'epoca ancora fedeli all'oggettivismo. Dall'inizio del Settecento invece il cambiamento fu radicale. In questo secolo il primo esponente del nuovo corso fu il letterato Addison; dopo, il più radicale fu il filosofo Hume. Burke, studioso influente e tipico del Settecento, diede al soggettivismo una forma moderata. Alla fine del secolo Kant, per quanto condividesse il principio del soggettivismo, lo limitò: egli riteneva cioè che i giudizi sul bello, nonostante la loro soggettività, possano aspirare all'universalità. Si può dunque dire che la maggior parte degli studiosi d'estetica, pur restando in linea di principio fedeli alla concezione oggettivistica del bello, ne cercasse tuttavia gli elementi oggettivi e universali.

*Dalla grandezza alla decadenza del concetto del bello.* La grandezza del bello fu sentita a lungo, fino al XVIII secolo, ma non oltre. Cominciò allora a vacillare la fede in questa idea, sebbene non fosse diminuito il gusto per le cose belle né la capacità di crearne. Le ragioni furono numerose: in primo luogo, il bello vide alquanto scemare la sua grandezza, quando venne reinterpretato soggettivamente; quindi, perse parte del suo vasto ambito, quando sottigliezza, pittoresco, sublime vennero separati da esso; infine, il bello era stato correlato per secoli alle forme del classicismo, ma nel Settecento queste forme avevano perso parte della loro attrattiva, in favore delle forme romantiche. Friedrich Schlegel scriveva: «Il fondamento dell'arte contemporanea non è il bello, bensì il caratteristico, l'interessante, il filosofico»<sup>105</sup>. Tale concezione è ritornata in auge con tutta la sua forza ai giorni nostri. Herbert Read<sup>106</sup> riteneva che tutte le difficoltà nella valutazione dell'arte provengano dalla sua identificazione con il bello. Finché si giunse alla celia: «Rien n'est beau que le laid»<sup>107</sup>. «Il bello indietreggia e perfino scompare dalla teoria estetica contemporanea»<sup>108</sup>.

Si potrebbe supporre che la teoria del bello sia stata elaborata per gradi nel corso della storia. In realtà, è andata diversamente: essa è nata presto e la sua storia successiva è stata piuttosto una critica, una restrizione di campo, una continua correzione.

Quali eventi hanno costituito le svolte decisive in questa storia? Non le grandi definizioni, di Aristotele o di Tommaso d'Aquino: esse non hanno formato la concezione del bello, ma hanno dato una for-

mula incisiva a una nozione già costituita. La concezione è stata invece creata dalla Grande Teoria e, in certo qual modo, dall'idea platonica del bello. Certamente questa idea era una costruzione fittizia e la Grande Teoria una semplificazione; nondimeno produssero, nel corso di due millenni, basi salde e proficue per la riflessione sul bello.

Una svolta decisiva fu la critica di Plotino della Grande Teoria e la presentazione da parte sua della tesi secondo cui, insieme alla proporzione, vi è un ulteriore fattore del bello. Lo sviluppo di questa tesi a opera dello Pseudo Dionigi assieme alla ripresa e il rafforzamento della Grande Teoria per opera di Agostino decisero della sorte dell'estetica in età medioevale.

Il successivo grande momento fu l'avvicinamento, in epoca rinascimentale, di due concetti: quello di bello e quello di arte, che sino a quel momento avevano percorso strade indipendenti. Da quel punto in poi, per diversi secoli, il sistema dei concetti estetici avrà un doppio vertice: se si parlerà d'arte si tratterà di una delle belle arti, se si parlerà di bello sarà il bello dell'arte.

Il successivo punto di svolta fu il passaggio da una concezione oggettiva a una concezione soggettiva del bello. Uno storico americano, ritenendo questa una «rivoluzione copernicana nell'estetica» (*The whole century is a Copernican Revolution in Aesthetics*), la fa risalire a Shaftesbury e la data dal XVIII secolo. La convinzione della soggettività del bello venne tuttavia espressa, al più tardi, già all'inizio del Seicento; i maggiori filosofi di quel secolo attuarono questa rivoluzione, il Settecento solo la diffuse.

In quel secolo si è avuta invece un'altra svolta: dal gusto classico si passò a quello romantico, dal bello fondato su regole al bello fondato sulla libertà d'azione, da quello che desta soddisfazione a quello che desta commozione. Questo cambiamento radicale contribuì a minare la Grande Teoria, ma non condusse a un'altra concezione di pari levatura.

Sempre nel Settecento si ebbe una seconda svolta, formale, ma comunque importante: soltanto allora nacque l'idea di una scienza separata del bello (Baumgarten, 1750) e, poco dopo, il pensiero che tale scienza, "estetica", sia la terza grande branca, accanto a quelle teoretica e pratica, della filosofia (Kant, 1790).

Costituisce un ulteriore punto di svolta nelle concezioni del bello il momento che stiamo ora vivendo.

<sup>1</sup> Cfr. Platone, *Hipp. Ma.*, 298 a; Aristotele, *Top.*, 46 a 21.

<sup>2</sup> Cfr. Cicerone, *Tusc. disp.*, IV, 13, 30.

<sup>3</sup> Cfr. Plotino, *Enn.*, I, 6, 1.

<sup>4</sup> Cfr. Filostrato, *Imag.*, proem.; Diogene Laerzio, *Vite*, VIII, 47; Stobeo, *Ecl.*, I, 2, 7, e anche: IV, 1, 40.

<sup>5</sup> Cfr. Copernico, *De revol.*, 1543, IX, 35; X, 39.

<sup>6</sup> Alberto Magno, *Sum. Theol.*, c. 26.

<sup>7</sup> M. Ficino, *Opera*, 1561, p. 1574.

<sup>8</sup> Aristotele, *Rhet.*, 1356 a 33.

<sup>9</sup> Tommaso d'Aquino, *Sum. Theol.*, I q. 5 a. 4 ad 1.

<sup>10</sup> I. Kant, *Critica del Giudizio*, 1790, § 5.

<sup>11</sup> Ogden e Richards, *The Meaning of Beauty*, in *The Meaning of Meaning*, 1923, p.

142n.

<sup>12</sup> Vitruvio, *De arch.*, III, 1.

<sup>13</sup> Aristotele, *Met.*, 985 a 23.

<sup>14</sup> Platone, *Phil.*, 64 e.

<sup>15</sup> Aristotele, *Poet.* 1450 b 38.

<sup>16</sup> Stobeo, *Ecl.*, II 62, 15.

<sup>17</sup> Plotino, *Enn.*, VI, 7, 22.

<sup>18</sup> Pseudo Dionigi, *De div. nom.*, IV, 7.

<sup>19</sup> Ulrico di Strasburgo, *Liber de summo bono*, I, II, fr. 3, c. 5.

<sup>20</sup> Tommaso d'Aquino, *Sum. Theol.*, II-a II-ae, q. 145, a. 2.

<sup>21</sup> M. Ficino, *Comm. in Conv.*, IV, 6.

<sup>22</sup> Boezio, *Top. Arist. inter.*, III, 1.

<sup>23</sup> Sant'Agostino, *De ord.*, II, 52, 42; *De mus.*, VI, 12, 38; *De nat. boni*, 3.

<sup>24</sup> Ugo di San Vittore, *Didasc.*, II, 16.

<sup>25</sup> R. Grossatesta, *Comm. ad De div. nom.*

<sup>26</sup> L. B. Alberti, *De re aed.*, IX, 5.

<sup>27</sup> L. Ghiberti, *Comm.*, II, 96.

<sup>28</sup> G. P. Lomazzo, *Trattato*, I, 3.

<sup>29</sup> A. Dürer, *Vier Bücher*, 1528, II.

<sup>30</sup> N. Poussin, cit. in Bellori, *Vite*, 1672.

<sup>31</sup> F. Blondel, *Cours d'Architecture*, 1675, 5<sup>a</sup> pt., I, V, cap. XIV.

<sup>32</sup> G. W. Leibniz *Principes de la nature et de la grâce*, 1714, 17.

<sup>33</sup> M. Bense, *Ästhetik. Einführung in die neue Ästhetik*, 1965; *Mata estetyka abstrakcyjna* [La piccola estetica astratta], 1970.

<sup>34</sup> R. Grossatesta, *De luce*, 58.

<sup>35</sup> P. Gaurico, *Sulla scultura*, p. 138.

<sup>36</sup> Teone di Smirne, *Math.*, 1.

<sup>37</sup> Cicerone, *De nat. deor.*, II, 7, 18.

<sup>38</sup> *Locus classicus*: Platone, *Symp.*, 210-11.

<sup>39</sup> Clemente di Alessandria, *Stromata*, 5.

<sup>40</sup> Atanasio, *Oratio contra gentes*, 34.

<sup>41</sup> Alcuino, *Albini de rhetorica*, 46.

<sup>42</sup> Ulrico di Strasburgo, *De pulchro*, 75.

<sup>43</sup> Accardo, *De Trinitate*, I, 5.

<sup>44</sup> Guiberto di Nogenta, *De vita sua*, 2.

<sup>45</sup> Niccolò Cusano, *De visione Dei*, VI, 1.

<sup>46</sup> Michelangelo, poesia CLX a Cavalieri [Il testo recita: «Né Dio sua grazia mi mostra al-trove | Più che 'n alcun leggiadro e mortal velo | E quel sol amo, perché in lui si specchia»].

<sup>47</sup> A. Palladio, *I quattro libri*, c. 2.

<sup>48</sup> Aristotele, *Rhet.*, 1366 a 33.

<sup>49</sup> Agostino, *De vera rel.*, XXXII, 59.

<sup>50</sup> Tommaso d'Aquino, *In De div. nom.*, c. IV, lect. 10.

<sup>51</sup> L. B. Alberti, *De re aed.*, VI, 2.

<sup>52</sup> Platone, *Symp.*, 211 d.

<sup>53</sup> F. Petrarca, *De rem.*, I, 2.

<sup>54</sup> L. Valla, *De voluptate*, in *Opera*, p. 915.

<sup>55</sup> B. Castiglione, *Cortegiano*, in *Opera*, IV, 59.

<sup>56</sup> M. Montaigne, *Essais*, III, 12.

<sup>57</sup> *Parabole di Salomone*, 31, 30.

<sup>58</sup> Clemente di Alessandria, *Paedagogus*, II, 8.

<sup>59</sup> Agostino, *De mus.*, VII, 10; *Conf.*, IV, 3.

<sup>60</sup> *Dialexeris*, 2, 8.

<sup>61</sup> Epicarmo, in Diogene Laerzio, *Vite*, III, 16; B 5 Diels.

<sup>62</sup> Basilio il Grande, *Homilia in Hexaem.*, II, 7.

<sup>63</sup> G. Cardano, *De subtilitate*, 1550, p. 275.



- <sup>64</sup> P. Bembo, *Asolani*, 1505, p. 129.  
<sup>65</sup> B. Castiglione, *Cortegiano*, p. 63.  
<sup>66</sup> G. W. Leibniz, *Nouveaux essais*, II, 22; *Meditationes de cognitione*, 1684, I, 79.  
<sup>67</sup> G. Bruno, *De vinculis*, in *Opera*, III, 637.  
<sup>68</sup> C. Perrault, *Ordonnance*, 1683, Pref., p. 6; *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve*, 1673.  
<sup>69</sup> G. Scoto Eriugena, *De div. nat.*, v, 35.  
<sup>70</sup> G. A. Viperano, *De Poetica*, 1579, pp. 65-66.  
<sup>71</sup> Plotino, *Enn.*, I, 6, 2.  
<sup>72</sup> Pseudo Dionigi, *De coel. har.*, 3.  
<sup>73</sup> Alberto Magno, *Opusculum de pulchro et bono*.  
<sup>74</sup> A. Dürer, *Von der Malerei*, p. 301.  
<sup>75</sup> E. Tesauro, *Cannocchiale*, 1655, part. pp. 74 e 424.  
<sup>76</sup> Fr. Hutcheson, *Enquiry*, 1725: «The word Beauty is taken for the idea raised in Beauty [...] properly denotes the perception of some mind».  
<sup>77</sup> D. Hume, *Essays*, 1725: «Beauty is no quality in things themselves. It exists in the mind which contemplates them, and each mind perceives a different beauty».  
<sup>78</sup> H. Home, *Elements*, 1762: «Beauty in its very conception refers to a percipient».  
<sup>79</sup> [A. Alison, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, 1790:] «Beauty of form arises altogether from the associations we connect with them».  
<sup>80</sup> R. P. Knight, *An Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, ed. 1805.  
<sup>81</sup> J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1792, I, p. 150.  
<sup>82</sup> M.-A. Laugier, *Essai sur l'Architecture*, 1753: «Toute invention [...] dont on ne saurait rendre une raison, eût-elle les plus grande approbateurs, est une invention mauvaise et qu'il faut préscrire»; «Il convient au succès de l'architecture de n'y rien souffrir qui ne soit fondé en principes».  
<sup>83</sup> Le citazioni di Lepautre, Frézier e Laugier sono tratte da K. Cassirer, *Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Architekturtheoretiker von 1650-1790*, 1909.  
<sup>84</sup> Ch. Wolff, *Psychologia empirica*, 1732, §§ 544-46.  
<sup>85</sup> A. Baumgarten, *Metaphysica*, 1739, § 662; *Aesthetica*, 1750, § 14.  
<sup>86</sup> E. B. Condillac, *Essai sur les origines des connaissances humaines*, 1746, II, p. 16: «L'idée qui prédomine est celle de l'expression».  
<sup>87</sup> A. Alison, *Essays*, 1790: «The beautiful and the sublime [...] are finally to be ascribed to their expression of mind».  
<sup>88</sup> J. Reynolds, *Discours*, 1778.  
<sup>89</sup> J. J. Winckelmann, *Geschichte*, 1764.  
<sup>90</sup> G. W. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, p. 130.  
<sup>91</sup> V. Cousin, *Cours de Philosophie*, 1836.  
<sup>92</sup> [A. Mickiewicz, *Les Slaves*, Paris, 1849; cfr. Id., *Scritti politici*, a c. di M. Bersani e Begey, Torino, 1965, p. 183.]  
<sup>93</sup> J. F. Herbart, *Allgemeine praktische Philosophie*, 1808.  
<sup>94</sup> R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik*, 1865.  
<sup>95</sup> E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 1854.  
<sup>96</sup> [D. Stewart, *Philosophical Essays*, 1810.]  
<sup>97</sup> T. Thoré-Bürger, *De la Beauté dans les Artes*, in "Revue Universelle des Arts", 3, 1856.  
<sup>98</sup> Th. Hobbes, *Leviathan*, 1656, II, 6.  
<sup>99</sup> Plutarco, *Placita Philosophorum*, 879 c.  
<sup>100</sup> Cicerone, *Orat.*, III, 45, 179.  
<sup>101</sup> L. B. Alberti, *De re aed.*, VI, 2.  
<sup>102</sup> Cit. in F. Baldinucci, *Vita di Bernini*, 1682.  
<sup>103</sup> Tommaso d'Aquino, *Sum. Theol.*, I, q. 390, a 8.  
<sup>104</sup> C. Bell, *Art*, 1914.  
<sup>105</sup> Fr. Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie*, 1797: «Nicht das Schöne ist das Princip der modernen Kunst sondern das Charakteristische, das Interessante und das Philosophische».  
<sup>106</sup> H. Read, *The Meaning of Art*, 1931.  
<sup>107</sup> [R. Polin, *Le bonheur considéré comme l'un des beaux-arts*, 1965.]  
<sup>108</sup> J. Stolnitz, *Beauty*, 1961, p. 185.

## V – Il Bello: storia della categoria

Pulchritudo multiplex est.  
Giordano Bruno

### 1 – Le varietà del bello

Il bello è eterogeneo: tra gli oggetti belli si annoverano infatti tanto opere d'arte quanto paesaggi naturali, tanto corpi quanto voci e pensieri. Si può quindi supporre che non soltanto vi siano al mondo diversi oggetti belli, ma anche che la loro stessa bellezza sia di vario genere. Gli studiosi distinguono il bello di natura dal bello d'arte, il bello musicale da quello delle arti visive, quello delle forme reali da quello delle figure astratte, il bello proprio degli oggetti da quello che a essi deriva per associazione. Tuttavia la storia dell'estetica conosce, nel complesso, poche suddivisioni del bello. Quando nel Seicento Claude Perrault separò il bello necessario da quello facoltativo, quando nel Settecento Henry Home (Lord Kames) divise bello relativo e bello assoluto, e nell'Ottocento Gustav Theodor Fechner distinse il bello in proprio e associativo, si trattava sempre della stessa suddivisione con nomi diversi. In definitiva, la storia dell'estetica ha lasciato in eredità un numero molto minore di tentativi di classificazione del bello che di classificazione delle arti.

Comunque la storia dell'estetica presenta un considerevole numero di varietà del bello che non appartengono a una regolare classificazione: possono essere addotte, come esempi, la sottigliezza, la grazia o l'eleganza. La differenza tra queste imprecise varietà del bello e una loro rigorosa classificazione può risultare più chiara da un paragone con i colori. Da una parte, abbiamo regolari ripartizioni dei colori secondo determinati principi: nei sette colori dell'iride, in colori puri e colori misti, in semplici e composti, in saturi e non saturi; dall'altra, invece conosciamo singole tonalità, quali lo scarlatto, il porpora, il cremisi, il corallo, che non è comunque possibile includere in un sistema che esaurisca la totalità dei colori.

Lo stesso può dirsi del bello: ci avvaliamo delle sue suddivisioni, ad esempio della distinzione tra bello sensibile e bello intellettuale, ma individuiamo anche le sue varianti, ad esempio la grazia o la sottigliezza, che non sono il risultato di una distinzione del bello e non hanno un posto ben definito all'interno delle sue suddivisioni. E infatti per la grazia o la sottigliezza è meno appropriata la definizione di generi

del bello che quella di sue varianti. Esse vengono anche dette qualità del bello o qualità estetiche.

Più di una volta si è tentato di elencare tutte queste varietà del bello. Un elenco eccezionalmente ricco si ritrova in Goethe <sup>1</sup>. Egli nomina, tra le altre, le seguenti varietà: profondità, ingegnosità, plasticità, sublimità, individualità, spiritualità, nobiltà, sensibilità, gusto, precisione, adeguatezza, efficacia, eleganza, cortesia, pienezza, ricchezza, ardore, fascino, grazia, incanto, destrezza, leggerezza, vitalità, delicatezza, splendore, ricercatezza, stile, ritmicità, armonia, purezza, correttezza, squisitezza, perfezione. Si tratta di un elenco ricco, ma neppure esso è esauriente, se non altro perché non vi compaiono dignità, distinzione, monumentalità, rigogliosità, poeticità e naturalezza. Il compito è probabilmente irrealizzabile in modo completo e preciso, in quanto è un compito duplice: elencazione di qualità delle cose ed elencazione di espressioni linguistiche che tali qualità denotano; e inoltre i termini non hanno corrispondenti in tutte le lingue.

I tentativi di catalogare le varianti del bello proseguono anche ai nostri giorni. Come esempio citiamo il repertorio stilato da Frank Sibley <sup>2</sup>, che registra: bello, grazioso, aggraziato, fine, elegante, sottile, delicato, avvenente, dignitoso, tragico, dinamico, rigoroso, vivace, uniforme, equilibrato, integrato. In Polonia, è ben nota la lista ampia e articolata stesa da Roman Ingarden <sup>3</sup>. È attualmente in preparazione una vasta opera su questo argomento dello studioso californiano d'estetica Karl Aschenbrenner.

Ognuna delle qualità estetiche prima menzionate contribuisce alla bellezza delle cose; vi contribuisce ma non la garantisce, poiché altre qualità possono pesare sul piatto della bilancia e privare una cosa della sua bellezza. Giudichiamo bella una cosa per la sua grazia mentre non riteniamo tale un'altra, anche se ci possa apparire graziosa. Lo stesso può dirsi della regolarità, della ritmicità e dell'eleganza: nessuna di queste qualità è condizione sufficiente del bello. Nessuna è sua condizione necessaria, poiché ogni cosa può dovere la sua bellezza a una qualità differente. Ogni qualità però fa sì che la cosa che la possiede, se è bella, lo sia in un suo modo peculiare.

Alle varietà del bello, ma soltanto a quelle più generali, che comprendono a loro volta una molteplicità di varianti, si dà anche il nome di categorie. Fu Kant a introdurre questo termine in estetica: esso è presente poi negli studiosi dell'Ottocento come Friedrich Theodor Vischer <sup>4</sup>. Tuttavia tale espressione si diffuse in ambito estetico in senso più aristotelico che kantiano. Se la nozione di qualità estetica non è ben chiara, lo è ancora meno quella di categoria estetica, nondimeno entrò nell'uso. L'ambizione degli studiosi dell'Ottocento e di alcuni del Novecento era quella di fornire un elenco completo delle categorie estetiche e di abbracciare con esse tutta la sfera del bello. Le nostre considerazioni si prefiggono uno scopo più modesto: si vuole qui pre-

sentare soltanto una rassegna di quelle che hanno avuto un qualche rilievo nella storia del pensiero europeo.

Alcune categorie del bello sono state catalogate sin dall'Antichità. In Grecia venivano adoperate *συμμετρία* (proporzionalità), ossia il bello geometrico delle forme, *ἁρμονία* (accordo) cioè il bello musicale, *εὐρυθμία*, ossia il bello condizionato soggettivamente. A Roma, venne introdotta la categoria del "sublime", in particolare grazie ai retori e al concetto di una forma più elevata, *sublimis*, di eloquenza. Ulteriori categorie del bello erano note al Medioevo. Già nel VII secolo, Isidoro di Siviglia distingueva *decor* (gradevole) da *decus* (bello). In seguito, i filosofi scolastici riservavano il nome "*decor*" a una varietà superiore del bello, consistente nella conformità alla norma; "*venustus*" era il nome che davano a incanto e grazia; riconoscevano poi categorie quali *elegantia* cioè l'eleganza, *magnitudo* cioè la grandezza, *variatio* cioè la ricchezza di forme, *suavitas* cioè la soavità. Il latino medioevale possedeva un gran numero di termini per indicare le varianti del bello: "*pulcher*", "*bellus*", "*decor*", "*excellens*", "*exquisitus*", "*mirabilis*", "*delectabilis*", "*preciosus*", "*magnificus*", "*gratus*". Erano già nomi per la categoria del bello, ma venivano menzionati separatamente, non si trovavano riuniti in un sistema; il nome di categoria non veniva ancora loro applicato.

Anche in epoca moderna sono state proposte, l'una dopo l'altra, varie categorie. Soprattutto la grazia (*gratia*); ma anche la sottigliezza (*subtilitas*) e il decoro (*bienséance*). Con le generazioni, cambiavano anche i gusti: il Rinascimento apprezzò particolarmente la grazia, il Manierismo innalzò al sommo grado la sottigliezza, e l'estetica accademica del XVII secolo il decoro.

Singoli scrittori individuavano poi altre categorie. In Dürer troviamo la categoria dell'"utilità": «L'utilità è una parte della bellezza» (*Der Nütz ist ein Teil der Schönheit*). Con la categoria della "novità" operò Vincenzo Galilei, il quale scriveva: «I musicisti dei giorni nostri, come quelli epicurei, pongono al di sopra di tutto la novità, poiché essa dà piacere ai sensi» <sup>5</sup>. Nel Settecento acquistò valore la categoria dell'"eleganza": la valorizzò il pittore Joshua Reynolds <sup>6</sup>. La categoria del "pittorresco" si affacciò alla storia nel 1794, quando sir Uvedale Price pubblicò il suo *Essay on the Picturesque* (la parola "*picturesque*" era già nota in Inghilterra e in Francia, ma non stava a indicare il pittorresco bensì la pittoricità). La categoria dello "splendore" (*the brilliant*) comparve in un autore inglese del XX secolo <sup>7</sup>.

Elenchi di categorie si possono ritrovare negli scrittori del Rinascimento. Può essere utile l'esempio di Gian Giorgio Trissino <sup>8</sup>, il quale distingueva le "forme generali": chiarezza, grandezza, bellezza e velocità. Questa lista non ebbe tuttavia larga diffusione né ebbero risonanza altre proposte delle poetiche cinquecentesche.

Si diffuse invece un altro elenco di categorie, comparso all'inizio del



Settecento, a opera di Joseph Addison. Si trattava di un elenco modesto, appena tripartito, che isolava "il grande", "l'inconsueto" e "il bello" (*the great, the uncommon, the beautiful*). Addison concepiva dunque il bello in un senso ristretto come una delle categorie estetiche. Il suo elenco risultò prolifico. Nell'Inghilterra settecentesca l'inconsueto fu anche chiamato novità, e il grande sublime; ma l'elenco rimase sostanzialmente immutato. Esso costituì un duraturo punto di riferimento dell'estetica illuministica, soprattutto di quella inglese. Fu ripreso da Mark Akenside nel 1744, da Joseph Warton nel 1756, da Thomas Reid proprio alla fine del secolo. Tale elenco fu anche ampliato, in particolare da Alexander Gerard il quale, non troppo felicemente, vi aggiunse altre quattro categorie (*senses of imitation, of harmony, of ridicule, of virtue*). Ma venne anche ridotto al solo nuovo-inconsueto, che parve agli studiosi posteriori (ad esempio Reid) una proprietà di ordine diverso dal grande e dal bello. Soprattutto Edmund Burke, scrittore particolarmente influente, conservò soltanto le due categorie del "bello" e del "sublime"<sup>9</sup>. Il suo binomio chiuse il XVIII secolo, aperto dal trinomio di Addison.

Noi considereremmo il concetto di qualità o di categoria estetica di grado superiore alle categorie citate; gli studiosi dell'epoca sostenevano che si tratta di generi di piacere o, più precisamente, di "piaceri dell'immaginazione". Comunque sia leggendo tra le righe si capisce che anche per loro il concetto di grado superiore era quello di bello. Addison scriveva che alcune poesie sono belle perché sono sublimi, altre perché sono soavi, altre ancora perché sono naturali. La questione è chiara: il bello era allora (non diversamente da oggi) un concetto duplice, impiegato in senso ampio o stretto. Samuel Johnson<sup>10</sup> contrapponeva l'eleganza al bello e, nel contempo, la definiva una sua variante. Queste categorie si affermarono nel XVIII secolo tra i saggisti e i filosofi inglesi; gli artisti ne individuarono altre. William Hogarth<sup>11</sup> nominava: adeguatezza (*fitness*), varietà, uniformità, semplicità, complessità, molteplicità. Idee diverse si riscontrano in artisti e scrittori di altri paesi. In Francia, Diderot faceva il nome delle seguenti categorie: *joli, beau, grand, charmant, sublime*, e aggiungeva: «infinite altre». Nella Germania del Settecento, Johann George Sulzer<sup>12</sup> distingueva: *anmutig, erhaben, prächtig, feuerig*.

La prima metà dell'Ottocento vide la comparsa di repertori di categorie più ricchi. Friedrich Theodor Vischer individuò inizialmente<sup>13</sup> cose tragiche, belle, sublimi, patetiche, prodigiose, buffe, grottesche, incantevoli, graziose, carine; ma nella sua opera principale<sup>14</sup> circoscrisse il campo a due sole categorie: *erhaben e komisch*. Possono servire da esempi tipici dei giorni nostri gli elenchi stilati da due studiosi francesi di estetica. Charles Lalo<sup>15</sup> distinse nove categorie: bello, stupendo, gioioso, sublime, tragico, drammatico, faceto, comico, umoristico; Etienne Souriau<sup>16</sup> vi aggiunse: elegiaco, patetico, fantastico, pittoresco, poetico, grottesco, melodrammatico, eroico, nobile, lirico.

Alcune categorie, come il piacevole (quando una cosa, malgrado la

sua futilità, piace in virtù della sua forma esteriore), vengono impiegate nel linguaggio comune, ma soltanto eccezionalmente in quello scientifico. La "monumentalità" è una categoria utilizzata più dai critici d'arte che dagli studiosi di estetica. Alcune categorie sono controverse: Kant non annoverava il fascino (*Reiz*) tra le categorie estetiche, poiché riteneva che la sottomissione a esso non è un atteggiamento disinteressato, e quindi non rientra nel campo dell'estetica. Altre categorie sembrano essersi sviluppate immotivatamente: a questo gruppo appartiene il "brutto", ricorrente nell'estetica contemporanea. È vero che la reazione al brutto è un atteggiamento estetico, e spesso tanto forte quanto la reazione al bello: ma si tratta della stessa categoria del bello; chi cita il brutto come categoria separata, dovrebbe anche nominare la mancanza di sublimità, ecc.

Il tragico e il comico, spesso citati nel XIX e XX secolo, non sono in realtà categorie estetiche. Come ha convincentemente dimostrato Max Scheler, il tragico non è una categoria estetica ma etica: tragiche sono quelle situazioni della vita dalle quali non c'è via di scampo. L'umorismo è un'attitudine morale. Il piacere che procura il comico non è un godimento estetico, scriveva Theodor Lipps<sup>17</sup>. Altra cosa è che le situazioni tragiche e comiche siano un soggetto naturale per l'arte, almeno per la letteratura. Tragico e comico devono la loro posizione in estetica al fatto che le forme teatrali della tragedia e della commedia sono nate agli albori della civiltà e sono state l'argomento di un'opera fondamentale come la *Poetica* di Aristotele. Durante il Medioevo, "*tragicus*" significava semplicemente "sublime" (*grandia verba, sublimis et gravis stilus*).

Si è poi cercato di riunire le categorie in un sistema, suddividendo il bello secondo un principio omogeneo. Stolovič<sup>18</sup> adottò il criterio secondo cui le categorie estetiche sono tante quanti sono i rapporti tra fattori ideali e reali. Egli alla fine pervenne a sei categorie, tra le quali figuravano il brutto, il comico e il tragico. Relativamente più interessante è il sistema di categorie proposto da Jared S. Moore<sup>19</sup>, secondo cui le categorie sono tante quanti sono i tipi di armonia: armonia tra intelletto e oggetto, tra idea e forma, tra unità e molteplicità; su questa base Moore distinse le sue sei categorie: il bello (che sarà l'armonia assoluta, triplice), nonché le armonie parziali: il sublime, l'eccelso, il grazioso, il pittoresco e il monumentale.

Anne Souriau, che ha dedicato un saggio alle categorie estetiche<sup>20</sup>, è giunta alla conclusione che non è possibile classificarle sistematicamente, fissarle in una tabella definitiva. La sua spiegazione è che sempre nuove categorie possono essere elaborate, che esse costituiscono «un domaine illimité à l'activité créatrice des artistes et à la réflexion des esthéticiens». Riteniamo che questo stato di cose abbia un'ulteriore motivazione metodologica. Concisamente: le categorie estetiche sono varianti, e non generi, del bello. Alcune di esse verranno qui discusse.

2 - L'aptum

Sin dall'Antichità è stata considerata una varietà del bello l'adeguatezza, ossia la conformità delle cose alla funzione che debbono espletare e allo scopo a cui tendono. I Greci chiamavano questa qualità *πρέπων*; i Romani traducevano il termine con *decorum*. «Πρέπων appellat Græci nos dicamus sane decorum», scriveva Cicerone<sup>21</sup>. In seguito, in latino venne usata più frequentemente l'espressione *aptum*, ma *decorum* rientrò nell'uso del Rinascimento. I Francesi del Grande Secolo definirono questa proprietà *bienséance*, i Polacchi dell'epoca parlavano di *przystoimosc* (decoro). Oggi si parla piuttosto di adeguatezza, pertinenza, appropriatezza, funzionalità, come caratteristica di alcune arti e causa del piacere che in esse troviamo. È cambiata la terminologia, ma persiste il concetto.

Si riscontra tuttavia in esso un certo dualismo. Si trova infatti in molti scrittori l'affermazione che esista un "bello duplice": un bello della forma e un bello dell'adeguatezza; costoro ritengono l'adeguatezza una variante del bello. Altri autori invece, soprattutto più antichi, consideravano il bello esclusivamente come bello della forma, mentre ritenevano l'adeguatezza una qualità diversa, affine al bello ma comunque distinta e contrapposta a esso. In ultima analisi anche questo era un problema di terminologia, a seconda del modo in cui veniva concepito il bello: se in senso ampio o stretto.

Socrate aveva confrontato il bello con l'adeguatezza: secondo i *Memorabili* di Senofonte, egli distingueva ciò che è bello per sé da ciò che è bello perché adatto al suo scopo (*πρέπων*). Nel caso di un'armatura o di uno scudo, che portava ad esempio, guardava soprattutto al bello dell'appropriatezza. La concezione di Socrate può sembrare ambigua, poiché talvolta egli definisce il bello come adeguatezza, conformità allo scopo, e talaltra la contrappone a esso; è tuttavia facile capire che cosa Socrate intendesse: l'adeguatezza è il bello nel senso ampio del termine (se si definisce il bello come tutto ciò che piace), ma al tempo stesso si contrappone al bello (se lo si concepisce come puro bello della forma).

Mantenero la nozione di adeguatezza gli Stoici<sup>22</sup>. Lo fecero già i primi esponenti della corrente e, in seguito, anche Diogene di Babilonia vide nell'adeguatezza una virtù fondamentale delle cose, esaltata pure da Plutarco<sup>23</sup>; più avanti raccomandò il "*decorum*" Cicerone<sup>24</sup>.

Agostino utilizzò il termine adeguatezza (già con il nuovo nome di "*aptum*") nel titolo della sua opera giovanile *De pulchro et apto*. In seguito, Isidoro di Siviglia<sup>25</sup> la separava dal bello in senso stretto: «Il decoro – scriveva – si trova nel bello o nell'adeguatezza». I filosofi scolastici conservarono la nozione di adeguatezza, come pure la contrapposizione adeguato-bello. Ulrico di Strasburgo<sup>26</sup> descrisse ancora più chiaramente il rapporto tra questi due concetti: scriveva che il bello in senso lato comprende tanto il bello in senso stretto (*pulchrum*)

quanto l'adeguatezza (*aptum*), è «communis ad pulchrum et aptum». Ugo di San Vittore<sup>27</sup> contrapponeva *aptum* e *gratum*, attribuendo la seconda denominazione al bello *sensu stricto*, al bello della forma. Il sistema concettuale durante il Medioevo fu più chiaro che mai.

Durante il Rinascimento la predilezione per la *concinntas* (ossia il bello della forma, della proporzione perfetta) crebbe tanto da far passare il *decorum* in secondo piano. Leon Battista Alberti dice tuttavia espressamente che un edificio è bello se risponde alla sua destinazione. Dopo, in particolare nella teoria classicistica francese del Seicento, a iniziare da Jean Chapelain, si ebbe un rinnovamento del vecchio concetto di adeguatezza, che assunse però nuove denominazioni: "*convenance*", "*justesse*" e soprattutto "*bienséance*". Il cambiamento non consisteva unicamente nella terminologia, perché si verificò uno spostamento concettuale abbastanza significativo. Ora si trattava non tanto della proprietà di un oggetto rispetto al suo uso quanto della qualità di un individuo rispetto alla sua posizione sociale: piace l'uomo il cui aspetto e atteggiamento corrispondono alla sua condizione e alla sua dignità. Soprattutto la teoria letteraria fece dell'"adeguatezza" in senso sociale la prima regola dell'arte: fu questo un argomento affrontato in ogni trattato secentesco, e in particolare da Rapin. Secondo il *Dictionnaire de l'Académie Française* (edizione del 1787), "*bienséance*" significa «convenance de ce qui se dit, de ce qui se fait par rapport à l'âge, au sexe, au temps, au lieu, etc.».

Durante l'Illuminismo il concetto del bello si legò ancora più strettamente a quello dell'adeguatezza, che trovava allora sostenitori soprattutto tra i filosofi, i saggisti, gli studiosi di estetica inglesi, e non più nel senso di decoro sociale, ma nuovamente in quello di utilità, come nell'antica Grecia<sup>28</sup>. David Hume scriveva che la bellezza di molte opere umane deriva «dall'utilità e dall'efficacia in vista dello scopo a cui tendono»<sup>29</sup>. Simile la posizione di Adam Smith: «L'efficacia di qualunque sistema o di una macchina nell'espletamento dello scopo a cui è stato designato conferisce bellezza all'intero oggetto»<sup>30</sup>. Non diversamente scriveva Archibald Alison: «Non esiste una forma tale da non divenire bella, quando sia perfettamente confacente al suo scopo»<sup>31</sup>. Per questi scrittori, la sfera del bello continua a essere divisa in due parti: alcuni oggetti sono intrinsecamente belli, altri lo diventano grazie alla loro utilità. Come scriveva Henry Home: «Un oggetto privo di bellezza propria, la trae dalla sua utilità»<sup>32</sup>.

Quali conclusioni emergono dai dati storici qui presentati? Che sin dai tempi antichi l'adeguatezza è stata considerata una delle forme del bello; che aveva una denominazione distinta; che il più delle volte è stata nominata come una delle due forme del bello; che era il bello proprio degli oggetti utili. Questo bello veniva prodotto dagli artigiani, ma ne hanno scritto, celebrandolo, i filosofi.

David Hume citava quali esempi di bello utile, tavoli, sedie, vet-



ture, selle, aratri. Nell'Ottocento, secolo delle macchine e delle fabbriche, l'ambito del bello utile si sarebbe dovuto ampliare. Tuttavia i prodotti di fabbrica non soddisfacevano tutti; soprattutto nella più industrializzata Inghilterra, essi provocarono le critiche di John Ruskin e William Morris, e la loro campagna per un ritorno all'artigianato. Si ebbe inoltre un fenomeno particolare: la produzione meccanica non toccava l'architettura e l'ambiente in cui l'uomo vive. Si produsse una singolare «dicotomia della società borghese che operava prodigi nella creazione di scienza, industria e commercio, ma che si circondava d'insensati bric-à-brac ultradecorati»<sup>33</sup>.

Nell'Antichità, nel Medioevo, durante il Rinascimento l'architettura era inclusa tra le arti meccaniche, ma la sua teoria contemplava, in realtà, soltanto gli edifici monumentali, non quelli utili; i trattati sull'argomento erano scritti esclusivamente pensando alle grandi costruzioni e alle loro perfette proporzioni. Soltanto a metà del Settecento<sup>34</sup> l'architettura venne collocata nella categoria delle arti intermedie, tra le liberali e le meccaniche, mentre poco dopo fu riconosciuta una delle belle arti, insieme a pittura e scultura. Questo avanzamento non contribuì a concepirla in senso funzionale: i vari neogotici, neorinascimentali e neorococò ottocenteschi erano gli stili più lontani da ciò.

Finché ci fu un cambiamento: l'architettura, nella teoria e nella pratica, accolse il principio della funzionalità. È solitamente riconosciuto artefice principale di tale mutamento l'architetto americano Frank Lloyd Wright (1869-1959); l'indagine storica indica comunque che egli ebbe dei precursori, in particolare Louis Henry Sullivan (1856-1924). Ma anche questi non fu il primo; lo fu invece Horatio Greenough, anch'egli americano, architetto e costruttore, e al tempo stesso teorico e scrittore; fu attivo a metà dell'Ottocento, e la sua opera *Form and Fusion* scritta nel 1851 segnò l'inizio del nuovo movimento. Greenough scriveva, a proposito delle case che «si possono definire macchine» (come ribadì più tardi Le Corbusier), che «la funzione è ciò che preannuncia il bello». Gli storici vedono l'origine di questa nuova concezione non soltanto nella industrializzazione del mondo, ma anche nel *common-sense* anglosassone e nell'etica protestante del rigore e dell'economia. Queste componenti contribuirono a una svolta: si passò dalla ricerca del bello nella decorazione alla ricerca di esso nella funzionalità delle forme.

I fautori del funzionalismo novecentesco, gli architetti del Bauhaus, Van de Velde o Le Corbusier, lottarono anche con la penna: non soltanto costruivano in modo funzionale, ma si sforzavano anche di dimostrare nella teoria la loro concezione del bello architettonico, e la loro opera non appartiene solamente alla storia dell'architettura bensì anche a quella delle idee. La macchina divenne il modello dell'arte, l'epoca fu detta "Età della macchina" (*Machine Age*). Nessuna corrente, nessun periodo nella storia dell'estetica aveva conferito tale valore alla parola

d'ordine adeguatezza. Nelle enunciazioni più estreme, qualsiasi forma di bello venne ridotta all'adeguatezza. Si poteva supporre che (almeno per quanto riguardava l'architettura e l'arte dell'arredamento) si fosse trovata una definitiva formula estetica, che l'evoluzione dei concetti fosse giunta al termine.

Il culmine del funzionalismo fu toccato negli anni tra il 1920 e il 1930 e il suo dominio nel settore perdurò sino alla metà del secolo. Ma in seguito cominciò un ripensamento, per quanto al momento inavvertito<sup>35</sup>. Lo scrittore inglese Reyner Banham fu forse il primo ad accorgersi del fenomeno<sup>36</sup>. La convinzione che le forme ottenute industrialmente abbiano un «valore eterno» si dimostrò illusoria, il bisogno di novità (e le esigenze del mercato) lo ribadì ulteriormente; lo sviluppo (non soltanto delle forme, ma anche delle idee) non si fermò, ma procedette. Il panfunzionalismo non fu la conclusione, ma un tratto dell'evoluzione: l'era dell'estetica delle macchine fu una delle sue fasi. Tratto distintivo della nuova fase, già iniziata e a cui mancano ancora soltanto un nome e una chiara caratterizzazione, pare essere la permissività, l'accettazione di tutte le forme, l'emancipazione dai dogmi, persino da quello del funzionalismo. Nella fase attuale del gusto e delle opinioni, sembrano essere maggiormente significativi l'immaginazione, l'inventiva, l'impatto emotivo.

Oscar Niemayer, insigne esponente brasiliano della nuova corrente in architettura, sebbene nelle sue forme sembri prossimo a Le Corbusier o a Wright, le interpreta tuttavia in modo diverso, accentuandone maggiormente la novità e peculiarità rispetto alla funzionalità. «Cercare una forma diversa, questa è l'idea che guida il mio lavoro»; «In tutti i miei lavori è esplicito il desiderio di forme nuove». Egli raccomanda, inoltre, in architettura di «evitare le forme classiche», di «ricercare, invece, la versatilità e la varietà». E presenta ancora un altro elemento che non compariva durante l'era delle macchine: egli vuole poesia, «des formes révouées et poétiques». Suo fine sono i sentimenti e gli stati d'animo che l'architettura può destare; vorrebbe realizzare «una città più umana, più benevola nell'accogliere le persone» (*une ville plus humaine et plus accueillante*).

Il secolo trascorso, tra il 1850 e il 1950, è stato un periodo particolare, per via della sua predilezione per il bello funzionale; ma anche a causa di un'altra predilezione: quella per il bello puro della costruzione senza ornamenti.

### 3 - L'ornamento

Nelle arti visive, si distinguono spesso due componenti: la struttura e l'ornamento. In altri termini: la struttura e la decorazione; diversamente: la struttura e l'abbellimento. Tale contrapposizione gioca un

ruolo importante in architettura e anche nell'arredamento, ma in senso lato trova applicazione in tutte le arti, anche in letteratura. In alcune opere d'arte, in certi stili, in alcuni periodi, entrambe le componenti si sono bilanciate; in altri, veniva considerata sufficiente la struttura senza ornamenti; altri ancora hanno avuto una predilezione particolare per le decorazioni. Così è stato nella prassi; ma, di volta in volta, anche i teorici si sono pronunciati a favore o contro gli ornamenti.

L'architettura, tanto quella antica che quella medioevale, ha mantenuto un equilibrio: in linea di principio, era determinante la struttura; questa lasciava però spazio nei templi alla decorazione scultorea nei frontoni e nelle metope in epoca antica, nei timpani e nei capitelli durante il Medioevo. In entrambi questi periodi, tuttavia, l'evoluzione tendeva verso una moltiplicazione dell'elemento decorativo.

Il Moderno ha mostrato un atteggiamento più variabile: è passato da periodi d'amore per l'ornamento a periodi nei quali si auspicava la sua eliminazione. Nel Barocco dominava decisamente l'*horror vacui*, mentre nel Neoclassicismo (per lo meno in alcune sue manifestazioni) prevaleva l'*amor vacui*. Come le epoche antica e gotica, così l'età moderna, a partire dal Rinascimento, si è mossa verso un potenziamento degli elementi decorativi. Questo atteggiamento è giunto al culmine nella penisola iberica e nelle colonie spagnole e portoghesi del Sud America. (Esempi polacchi sono le chiese di San Pietro e dei Domenicani a Viloa.) Il gusto per la decorazione venne meno, abbastanza improvvisamente, verso il 1800. (Esempi polacchi sono le residenze nobiliari di J. Kupicki o di H. Szpilowski.) Il passaggio da una predilezione per la componente ornamentale a quella per l'elemento strutturale fu soltanto parzialmente legato alla rottura tra Barocco e Classicismo, poiché lo stile Impero può definirsi un classicismo ornato. Tanto meno il passaggio va identificato con la transizione dal Classicismo al Romanticismo.

Questi due valori estetici, struttura e ornamento, sono stati definiti sin dal Medioevo con nomi propri. I filosofi scolastici chiamavano il bello strutturale "*formositas*" (da "*forma*", ovviamente) o anche "*compositio*" e quello delle decorazioni "*ornamentum*" o "*ornatus*"; nel senso di abbellimento, decorazione, usavano anche il termine "*venustus*".

Il primo Rinascimento conservò le categorie medioevali: distingueva l'ornamento dalla composizione. E non soltanto nelle arti visive, ma anche nell'arte della parola: i poeti «componunt et ornant», come scriveva il Boccaccio<sup>37</sup>. Petrarca<sup>38</sup> disprezzava il bello che è soltanto decorazione (*ornamentum*). L'Alberti distingueva nitidamente bello e abbellimento (*pulchritudo* e *ornamentum*, o bellezza e ornamento), aggiungendo che l'ornamento è *complementum* del bello. Lo stesso scriveva, più tardi, in riferimento alla poesia, Torquato Tasso<sup>39</sup>: si adice a un soggetto una «eccellente forma», ma occorre anche «vestirla con que' più esquisiti ornamenti». Con altre parole scrive Gian Gior-

gio Trissino<sup>40</sup> sullo stesso argomento: «La bellezza [...] in due modi si considera; l'uno de li quali è naturale e l'altro adventizio; cioè che si come nei corpi alcuni sono belli per la naturale corespondenzia e convenienza de le membra e dei colori, et altri per la cura che vi si pone». Trissino estese tale distinzione alla poesia: alcuni versi sono belli «per la corespondenzia de le membre e dei colori», mentre altri lo diventano aggiungendo loro un «ornamento extrinseco»; una forma di bello si ritrova nelle cose per natura, un'altra viene loro attribuita dall'uomo: il bello aggiunto è soltanto ornamento. Tutte le enunciazioni teoriche medioevali e rinascimentali concordano su questo punto.

Le opere d'arte, le costruzioni e le suppellettili disadorne, prodotte all'inizio dell'Ottocento sotto l'influsso degli scavi archeologici in Grecia e anche della moda inglese (*style anglais*), abbastanza diffuse nell'Europa continentale e note con il nome di Biedermeier, non ebbero vita lunga. Dopo giunse l'epoca degli stili "storici" e fu più facile imitare gli ornamenti degli oggetti antichi che non la struttura rinascimentale e rococò. Fu dunque un'epoca di predominio di decorazioni.

Verso la fine dell'Ottocento, si sviluppò una vera e propria avversione per le decorazioni neorinascimentali e neorococò, ma non per le decorazioni in sé: si auspicava soltanto che queste fossero di concezione originale. Fece allora la sua comparsa lo stile ornamentale noto come Secessione, uno dei suoi tratti caratteristici fu la proliferazione degli elementi decorativi, posti a copertura di tutte le superfici. Tale tendenza ebbe origine nel campo delle arti decorative propriamente dette (i vasi di Gallé datano già a partire dal 1884), per poi estendersi all'arredamento e, dal 1890, anche all'architettura.

Questo stile ornato tuttavia si diffuse contemporaneamente a uno stile funzionale diametralmente opposto, volto alla struttura di edifici e suppellettili e non alla loro decorazione. Greenhough scriveva sulla «maestà delle forme essenziali» (*majesty of the essential*) e Sullivan sosteneva di non temere la nudità. Per la maggior parte degli architetti funzionalisti l'opposizione all'ornamento era una questione secondaria; ma vi fu all'epoca un uomo, per il quale essa divenne fondamentale: egli espresse una violenta protesta contro la decorazione in campo artistico. Quest'uomo era Adolf Loos, architetto e scrittore attivo tra i due secoli. Un radicalismo senza precedenti caratterizzava la sua posizione, che in forma estremamente succinta suonava: «L'evoluzione della cultura è equivalente alla rimozione della componente ornamentale dagli oggetti utili, come le forme architettoniche, i mobili o gli abiti»<sup>41</sup>. Loos ammetteva che gli ornamenti fossero naturali e propri dei livelli inferiori della cultura, ma li riteneva superati nella situazione attuale. «Il Papua tatua il suo corpo, la sua imbarcazione, il suo remo, tutto ciò con cui ha a che fare. Non è un criminale. Ma un uomo moderno, che si tatui, è un criminale o un degenerato»<sup>42</sup>. La grandezza della nostra epoca sta nel non essere in grado di produrre un nuovo



ornamento: questa «incapacità è un segno di superiorità spirituale»; l'uomo moderno concentra la sua inventività in altre cose.

Loos fu più radicale di altri, ma non fu un caso isolato. Similmente pensava Greenhough: «Le decorazioni rappresentano lo sforzo istintivo proprio di una civiltà ancora in fasce, di celare la sua imperfezione». Dopo Loos, già nel 1907, il Werkbund mirava alla «forma senza ornamento»; simile fine si proponeva un'altra importante organizzazione, il Bauhaus. L'architetto Le Corbusier impose «forme piacevoli per la loro nudità». Il Werkbund motivò la superiorità delle forme disadornate, affermando che si prestano alla produzione industriale; ma un'altra ragione fu il rispetto per le forme semplici. «L'uomo reagisce alla geometria», scriveva Ozenfant, un collaboratore di Le Corbusier. L'opposizione ai motivi ornamentali aveva all'epoca un duplice scopo: mirava a forme funzionali ma anche a forme semplici, regolari, geometriche.

La conseguenza diretta di questa teoria si ebbe nella pratica architettonica. Nel giro di poco tempo essa cambiò l'aspetto delle città, riempiendole di grattacieli dalle linee più semplici possibile. La storia conosce poche teorie che avrebbero esercitato un influsso altrettanto visibile.

A un certo punto, si potrebbe ritenere che le eterne fluttuazioni nel rapporto tra arte e ornamento si siano concluse a svantaggio del secondo; che, di fronte alla «maestà delle forme essenziali», siano sparite per sempre le decorazioni. Tuttavia non può esservi dubbio che si tratterebbe di un giudizio scorretto. Si nota nuovamente un'esigenza d'ornamento. La sua negazione ha segnato un periodo, ma non il termine, dell'evoluzione. Il processo di trasformazione dei giudizi sull'arte e sul bello procede e accelera persino il suo ritmo.

#### 4 – La *venustas*

Nella Roma antica, era nota la distinzione tra bello dignitoso e bello avvenente: la *dignitas*-dignità è il bello, la *venustas*-avvenenza anche, ma si tratta di due diverse forme di bello. In modo succinto, ma chiaro, scrive Cicerone: «Due sono i tipi di bello: uno è l'avvenenza, l'altro la dignità, dobbiamo considerare la prima bello femminile, la dignità bello maschile»<sup>45</sup>.

Tale distinzione fu mantenuta durante il Medioevo, ma con una modifica. Nella concezione ampia, antico-romana del bello, era contenuta una sola antitesi, mentre dopo le contrapposizioni divennero due. Da una parte, veniva opposta alla dignità l'eleganza (*elegantia*), propria dell'avvenenza femminile. Ma, d'altro canto, l'avvenenza (*venustas*), ossia il bello esteriore, si contrapponeva pure a quello interiore, ossia al bello spirituale (*interior, pulchrum in mente*). «Avvenenza» assumeva allora il significato di bello esteriore, più specificatamente

visivo, come si legge, ad esempio, nella *Poetria* di Giovanni di Garlandia (XIII sec.). Si aveva una netta opposizione tra bello e avvenenza, se il «bello» veniva concepito come sommo, interiore, spirituale. Non si trattava tuttavia di un assunto di carattere universale: la terminologia scolastica, nonostante la sua nota precisione, mostrava su questo punto, invero marginale, parecchie oscillazioni. Talora bello-*pulchrum* indicava propriamente il bello sensibile, visibile, *delectabile in visu*; veniva allora meno la differenza tra bello e avvenenza. In ogni caso, la Scolastica si avvalese tanto della nozione ampia del bello, quanto delle nozioni più ristrette, che designano le due varianti del bello: quello interiore (spirituale) da un lato, quello esteriore (visivo) dall'altro.

Questo sistema concettuale si mantenne inizialmente nell'estetica moderna: *dignitas, venustas, elegantia*, ossia rispettivamente dignità, avvenenza ed eleganza, rimasero categorie fondamentali per i grandi umanisti del Quattrocento, come Lorenzo Valla. In tempi più prossimi ai nostri, invece, a torto o a ragione, smisero d'essere categorie dell'estetica scientifica, non cessando però d'essere categorie «dell'estetica della vita quotidiana».

#### 5 – La *grazia*

La «grazia», in greco χάρις, in latino *gratia*, ebbe un ruolo importante nell'antica concezione del mondo. Le Cariti, sue incarnazioni mitologiche, dette Grazie in latino, passarono anche nel simbolismo e nell'arte moderna quali appunto personificazioni del bello e della grazia. Dalla denominazione latina, il termine grazia è entrato nelle lingue moderne e nella teoria del bello.

Nel latino medioevale un significato dell'espressione *gratia* diverso, per quanto affine, ossia quello di grazia divina, prese il sopravvento, nel linguaggio religioso e filosofico. Ma nelle lingue moderne, a partire dall'italiano rinascimentale, la grazia ha nuovamente assunto il significato classico. Ovvero, è ritornata qualcosa di prossimo al bello. Il cardinal Bembo riteneva che bello e grazia fossero sempre la stessa cosa e null'altro, che non esistesse un bello diverso dalla grazia. Altri studiosi rinascimentali d'estetica distinguevano invece le due nozioni. Per quelli che lo intendevano in senso ampio, il concetto del bello comprendeva quello della grazia, mentre per coloro che lo consideravano in senso stretto, si contrapponeva a quello della grazia. Nella tanto influente *Poetica* di Giulio Cesare Scaligero, ritroviamo una concezione del bello come perfezione, regolarità, conformità a delle norme; in tale prospettiva la grazia non rientrava. Benedetto Varchi separava la grazia dal bello già nel titolo del suo libro (*Libro della beltà e della grazia*), pubblicato nel 1590. Il bello *sensu stricto* è valutato dalla ragione, mentre la grazia è «un non so che». Molto più tardi Félibien scriverà ancora a proposito

della grazia: «Si può così definirla: è ciò che piace e conquista il cuore, senza passare per la mente. Bello e grazia sono due cose diverse: il bello piace soltanto in riferimento a delle regole, mentre la grazia piace senza regole»<sup>44</sup>. Sotto questo aspetto, vi fu concordanza dal Quattrocento al Rococò.

In seguito, vi furono dei tentativi di definire in modo più preciso la grazia. Lord Kames sosteneva che la grazia è accessibile soltanto con la vista, e che si manifesta esclusivamente nell'uomo, in un volto, in un gesto; che, in musica, essa è metafora. Winckelmann distingueva le varietà della grazia: sublime, attraente, infantile. Ancora più tardi Schelling definiva la grazia come «la più profonda dolcezza e armonia di tutte le forze»<sup>45</sup>.

Comunque nel corso dei secoli si ebbe una trasformazione sostanziale del concetto di grazia. Durante il Rinascimento si vedeva la grazia in un comportamento e in un aspetto naturale, disinvolto, spigliato; i suoi contrari erano la rigidità e l'artificiosità. La si osservava tanto negli uomini quanto nelle donne, nei vecchi come nei giovani. Venivano giudicati personificazioni della grazia i ritratti di Raffaello, persino quelli di uomini anziani. All'epoca del Rococò invece la grazia divenne una prerogativa delle donne<sup>46</sup> e della gioventù, sue incarnazioni divennero i dipinti di Watteau, suo contrario il rigore, suo tratto caratteristico fondamentale la minutezza delle forme. Vennero a trovarsi contrapposte grazia e grandezza<sup>47</sup>; la prima, che in età rinascimentale si conciliava con la seconda, le si oppose nettamente nel XVIII secolo.

## 6 – *La subtilitas*

“Subtilis” significava nell'Antichità più o meno *acutus* (acuto), *gracilis* (esile), *minutus* (minuto). Divenne un termine tecnico della retorica, designante il più modesto degli stili, detto anche *humilis*, *modicus*, *temperatus*: «ab aliis infimus appellatur», come spiega Cicerone<sup>48</sup>.

Nel Medioevo, si parlò poco della sottigliezza; la sua posizione tuttavia migliorò. Quando lo storico polacco Jan Długosz [1415-80] commissionò al pittore Jan di Sącz la copia di una tenda francese dipinta, specificò che fosse ancora più sottile (*subtilior*) dell'originale. Ciò significava che dovesse essere eseguita in modo ancora più delicato e accurato<sup>49</sup>.

Il termine divenne popolare soltanto in periodo manierista verso la fine del XVI secolo, non più nel senso di “minuto” o “accurato”, ma nel significato che mantiene tuttora. La sottigliezza rispondeva al gusto dell'epoca, la sua nozione divenne fondamentale. Geronimo Cardano<sup>50</sup> espose chiaramente il rapporto della sottigliezza con il bello; conviene dunque citarlo ancora una volta. Egli scriveva che a noi piacciono le cose semplici e chiare, poiché possiamo facilmente

arrivare a intenderle, a individuare la loro armonia e bellezza. Se tuttavia, posti di fronte a cose complesse, difficili, confuse, siamo in grado di spiegarle, comprenderle, conoscerle, il piacere che ciò ci provoca è ancora maggiore. Tali cose vengono dette sottili, così come quelle semplici e chiare sono definite belle. La sottigliezza, come sostenevano il Cardano e altri manieristi, è per gli uomini dotati d'intelletto acuto un valore superiore al bello.

Ciò che il Cardano aveva formulato già a metà del XVI secolo divenne l'imperativo e l'ideale di moltissimi scrittori e artisti, a partire dalla fine del Cinquecento e per tutto il Seicento: l'accuratezza, la sottigliezza, l'*agudeza*, secondo la definizione degli Spagnoli che ne furono all'epoca maestri. Il più grande maestro fu Baltasar Gracián, il più grande teorico Emanuele Tesauro. Comprendere le cose difficili e recondite, scorgere l'armonia nella disarmonia, questo fu da molti considerato in quel periodo la vetta dell'arte: accanto al bello, e in certo qual modo al di sopra di esso, si poneva la sottigliezza.

Tale culto collettivo della sottigliezza in seguito scomparve, nonostante siano stati suoi devoti sostenitori parecchi artisti di vari periodi.

## 7 – *Il sublime*

La nozione del sublime ha avuto origine nella retorica antica, similmente a quella della sottigliezza, ma in una valutazione positiva. Lo stile sublime, o elevato, come lo definiva lo studioso polacco di studi classici Tadeusz Sinko, era considerato il più alto dei tre stili dell'eloquenza, così come quello sottile l'infimo. Veniva anche detto grande (*grandis*) e austero (*gravis*): questi due sinonimi denotano come nell'Antichità il sublime fosse concepito come grandezza e austerità.

Numerose sono state le discussioni sullo stile grande, nella retorica, nella stilistica, nella poetica antiche. Celebre è il trattato di Cecilio dedicato specificatamente a questo stile, ma non ci è giunto. Se ne è invece conservato un altro, scritto come replica a quello di Cecilio, risalente al I secolo d. C. e noto con il titolo di Περὶ ὑψους (*Sul sublime*). Fu a lungo considerato opera di Longino ma a torto, come sostengono i filologi; con questo nome però si è conservato per secoli e ha esercitato una forte influenza, ma non subito: dopo secoli, in età moderna. Il manoscritto greco è stato ritrovato soltanto nel XVI secolo e pubblicato a stampa a Basilea nel 1554, edito dall'insigne Robortello. In quello stesso secolo ne uscirono altre due edizioni, come pure una traduzione latina nel 1572. Una versione in una lingua moderna, invece, con il titolo *Traité du sublime et du merveilleux*, curata dal famoso Nicolas Boileau, uscì soltanto cent'anni dopo, nel 1674. Da allora, e soltanto da allora, il trattato dello Pseudo Longino è diventato un testo famoso e diffuso; tale fu nel Settecento, soprattutto in Inghilterra. Gli



antichi lo avevano considerato un trattato di retorica, ora veniva letto come trattato d'estetica. Tale interpretazione fu proposta per la prima volta da Boileau e mantenuta durante l'età illuministica. Ciò aumentò l'importanza del libro, che introdusse in estetica il concetto del sublime e diede all'estetica del sublime una sfumatura retorica. Inoltre, diffuse con il motivo del sublime anche quello dello straordinario («Sempre degno d'ammirazione è ciò che è straordinario»), del grande, dell'infinito, del prodigioso. Già Boileau, traduttore e divulgatore dello Pseudo Longino, faceva rientrare nel sublime *le merveilleux, l'admirable, le suprenant, l'étonnant*, ossia tutto ciò che desta stupore, che sorprende, che colpisce fortemente, che sbalordisce (*enlève, ravit, transporte*). Ma soprattutto il sublime e il grande si aggregarono al bello. André Félibien scriveva che il grande gusto «fa sì che cose normali divengano belle, e le belle sublimi e prodigiose poiché in pittura il grande gusto, il sublime e il prodigioso sono la stessa cosa»<sup>51</sup>. Nel Settecento, con l'affermarsi della prospettiva romantica nell'arte e nella poesia, furono introdotti nell'estetica insieme al sublime elementi avvincenti ma spaventosi quali il silenzio, l'oscurità, il terrore. Nell'arte e nella poesia settecentesche comparve un dualismo mai esistito prima: il solenne accanto alla grazia. In altre parole: il sublime accanto al bello. Il sublime divenne il canone supremo della poesia, e in seguito delle belle arti. Attirava come il bello, e anche più del bello. Fu definito come capacità di avvincere e innalzare lo spirito, connessa alla grandezza di pensiero e alla profondità di sentimenti. Come nel Seicento bello e sottigliezza, così nel Settecento bello e sublime divennero le principali categorie dell'arte.

In Inghilterra, all'inizio del Settecento, Addison le unì come qualità che suscitano l'immaginazione: "bello e sublime" divenne la formula universale dell'estetica inglese in età illuministica, soprattutto da quando Edmund Burke le pose l'una accanto all'altra nel titolo e nella trattazione di un suo celebre saggio del 1757: *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*<sup>52</sup>.

Nel Settecento non esisteva trattazione estetica che non si soffermasse sulla questione del sublime, ma quasi tutte attribuivano a tale concetto un significato diverso. John Baillie<sup>53</sup> vedeva l'essenza del sublime nella grandezza, David Hume nell'elevatezza e nella distanza, Alexander Gerard nelle grandi dimensioni e in ciò che, come esse, opera una qualche influenza sulla mente. Alcuni scrittori dell'epoca hanno distinto dal sublime (*the sublime*) una qualità analoga, che hanno chiamato, con termine francese, "*grandeur*" e che comprende le cose imponenti, mentre il sublime include quelle emozionanti. In un significato o nell'altro, la nozione del sublime fu all'epoca pressoché inseparabile da quella del bello; questi due concetti erano legati tra loro ancor più strettamente di quanto non lo fossero stati, in altri periodi, quelli di *pulchrum* e *aptum*, di bello e grazia, di bello e sot-

tigliezza. A lungo il sublime fu concepito più come valore parallelo e diverso dal bello che come sua categoria. «Sublime e bello – scriveva Burke – si fondano su principi del tutto differenti»<sup>54</sup>.

Il sublime venne invece concepito come categoria del bello nell'Ottocento. Uno storico inglese sostiene che sia stato John Ruskin a provocare questo cambiamento<sup>55</sup>. Nell'Europa continentale la controversia però era già iniziata prima. Gustav Theodor Fechner così la riporta: «Carrière, Herbart, Herder, Hermann, Kirchmann, Siebeck, Thiersch, Unger, Zeisig ritengono che il sublime sia una particolare modificazione del bello [...]. Invece, stando a Burke, Kant, Solger, sublime e bello si escludono reciprocamente, cosicché ciò che è sublime non potrà mai essere bello, né il bello sublime»<sup>56</sup>.

## 8 – *Duplicità del bello*

Il bello è un concetto con un doppio significato. In senso lato attribuiamo a esso tutto ciò che vediamo, sentiamo, immaginiamo con piacere e approvazione; ma anche ciò che è grazioso, sottile, funzionale. In senso stretto invece non soltanto non riteniamo grazia, sottigliezza e funzionalità attribuiti del bello, ma le contrapponiamo nettamente a esso. Tra i visi che osserviamo con piacere, e che quindi sono in senso lato belli, includiamo quelli che preferiamo definire graziosi o interessanti, riservando ad altri il nome "belli". Il bello in senso lato comprende grazia e sottigliezza, il bello in senso stretto si contrappone loro. Assumendo siffatta ambiguità, si può paradossalmente dire che il bello è una categoria del bello. Vale a dire che il bello *stricto sensu* è, accanto alla grazia, alla sottigliezza, al sublime e simili, una categoria del bello *sensu largo*.

Il bello nel suo significato ampio è un concetto molto generale e difficile da definire. L'ha però correttamente compreso uno studioso inglese d'estetica del Settecento, Alexander Gerard: «la denominazione bello viene applicata pressoché a ogni cosa che ci piaccia [...], sia quando desta immagini visuali piacevoli sia quando suggerisce immagini piacevoli ad altri sensi»<sup>57</sup>. Come si è detto prima, il bello *sensu largo* designa tutto ciò che vediamo, sentiamo, immaginiamo con piacere e approvazione. Oppure, secondo la formula (medioevale, ma ancora valida) di Tommaso d'Aquino, esso è «*id cuius ipsa apprehensio placet*»<sup>58</sup>.

Ma che dire del bello in senso stretto, ovvero del bello quale categoria estetica? La cosa più conveniente è rispondere storicamente alla domanda. E cioè: gli antichi, contrapponendo "*pulchrum*" e "*aptum*", sottolineavano che il bello non comprende il particolare valore estetico posseduto dalla funzionalità, pertanto è diverso da questa. Gli uomini del Rinascimento, contrapponendo a loro volta "belta" e "grazia", mostravano che il bello non comprende la grazia, pertanto è diverso

da questa. I manieristi, contrapponendo al bello l'“*acutum*”, mettevano in luce che per loro nella nozione del bello rientrava lo splendore e la limpidezza, piuttosto che la sottigliezza. Gli illuministi, infine, contrapposero bello e sublime, sottolineando come le sensazioni destinate da quest'ultimo, che sono essenzialmente di «stupore e terrore», siano diverse da quelle che caratterizzano l'esperienza del bello, che sono «sensazioni piacevoli e liete» (stando alla formula di Thomas Reid), «di commozione e tenerezza» (secondo la formula di Edmund Burke).

Queste considerazioni storiche dicono che cosa il bello *stricto sensu* non sia, ma non che cosa sia. Alla sua determinazione mira piuttosto la più tarda controversia tra classicisti e romantici. Semplificando, si può dire che i secondi vedevano il bello nella spiritualità e nella poeticità, mentre i primi nella regolarità della forma. L'ultima è la formula più semplice: il bello *stricto sensu* è quello (classico) della forma. Agli albori della riflessione estetica, gli antichi pensavano proprio a questo bello formale. La sua attrattiva, unitamente alla forza della tradizione, fece sì che esso occupasse a lungo un posto di primo piano nel campo dell'estetica e che per secoli prevalesse la Grande Teoria la quale spiegava il bello come forma, ossia come appropriata disposizione delle parti. Questa teoria si confaceva al bello *stricto sensu*, è invece dubbio che si possa estendere all'intero campo del bello, il quale *sensu largo* comprende anche adeguatezza, grazia, sottigliezza, sublime, pittoresco, poeticità. Formule quali “il bello è forma” e “il bello è proporzione” non si addicono a tali categorie estetiche.

Gli Scolastici, disponendo di una terminologia più ricca, poterono aggirare l'ostacolo costituito dall'ambiguità del bello. Ulrico di Strasburgo scriveva che «decor est communis ad pulchrum et aptum»<sup>59</sup>; noi dovremmo riformulare il suo pensiero in questo modo: il bello in senso lato è la caratteristica comune sia al bello in senso stretto che all'adeguatezza. Gli studiosi d'estetica del passato assegnavano al bello estensioni molto diverse. Quando Petrarca esaltava la bellezza perché «clara est»<sup>60</sup>, pensava al bello *stricto sensu*. Fecero lo stesso tutti quelli che, a partire da Leon Battista Alberti, ripeterono la formula secondo la quale «al bello non si può aggiungere né togliere nulla»<sup>61</sup>. Coloro che invece, a partire da Dante<sup>62</sup> e da Petrarca, reiterarono un'altra longeva definizione del bello, ossia quella secondo la quale esso è ciò che non si può definire (“*nescio quid*”, “il non so che”), pensavano invece al bello *sensu largo*.

Dovevano avere in mente il bello nel suo significato ampio, comprendente anche il sublime, gli studiosi inglesi d'estetica del Settecento, come Archibald Alison<sup>63</sup> e Thomas Reid<sup>64</sup>, che dettero voce a una particolare teoria sulla natura essenzialmente psichica del bello.

## 9 – Ordini e stili

Gli antichi contrapponevano, in quasi tutte le arti da loro praticate, determinate varietà, categorie, toni o “ordini”, come erano pure detti. In musica distinguevano tre tonalità: la dorica, la ionica, la frigia; e lo facevano in base al fatto che ognuna di queste esercita una diversa influenza: la prima è austera, la seconda dolce, la terza eccitante. Nell'eloquenza distinguevano i generi: grave, medio e semplice, oppure: grande, sottile e fiorito. In architettura distinguevano gli ordini: dorico, ionico e corinzio. Nel teatro separavano tragedia e commedia. Queste distinzioni furono stabili, si mantennero attraverso i secoli e le generazioni, e successivamente fu tentato di estenderle vieppiù e di trasferirle da un campo artistico a un altro<sup>65</sup>. Molto nota è l'idea del grande Nicolas Poussin, sostenuta dai teorici sei e settecenteschi, di applicare le tonalità musicali alla pittura. E però tali distinzioni non conseguirono l'universalità e la stabilità di quelle antiche.

Queste varietà, toni, ordini artistici furono tramandati di generazione in generazione, erano indipendenti dall'epoca; gli artisti continuarono a servirsene costantemente adottando l'uno o l'altro, a seconda del loro intento artistico. Ma accanto a questa costanza di ordini, categorie, varietà, vi è, nella storia delle arti, un'altra molteplicità: quella degli stili. Questi non sono forme prefissate, tra le quali l'artista può scegliere, a seconda delle sue preferenze; sono invece per lui una necessità, poiché rispondono al modo di vedere, immaginare, pensare del suo tempo e del suo ambiente. Non si tratta per lo più di scelte consapevoli: il critico, e soprattutto lo storico, se ne rendono conto meglio dell'artista. E non vengono tramandati di generazione in generazione, mutano insieme alla vita e alla cultura, sotto l'influsso di fattori sociali, economici, psicologici: sono l'espressione di un'epoca. Spesso cambiano radicalmente, passando da un estremo all'altro.

Il termine “stile” in questo significato venne impiegato tardi, probabilmente soltanto da Paolo Lomazzo nel 1584<sup>66</sup>; ma da allora, soprattutto in tempi più vicini a noi, viene adoperato abbondantemente, e quindi in modo impreciso. Un noto articolo di Meyer Schapiro<sup>67</sup> ha mostrato tutta la fluidità e ambiguità del concetto, senza tentare peraltro di risolverle. Cosa che aveva fatto in un saggio precedente Julius von Schlosser<sup>68</sup>, ponendo in evidenza la duplicità del concetto che, da un lato, designa lo stile di un determinato artista, in certa misura sempre personale, individuale, originale, e, dall'altro, lo stile di un'epoca, il linguaggio artistico generalmente impiegato da quella età. Tale distinzione è profondamente corretta, in quanto suggerisce di dare a queste due nozioni differenti denominazioni; non pare invece valida la proposta d'applicare il termine stile alle preferenze individuali; laddove è corretto proprio il procedimento opposto, ossia denominare diversamente le forme individuali e chiamare “stile” il linguaggio comu-



ne a un'epoca. In tale direzione si è mossa l'evoluzione terminologica: inizialmente, l'espressione "stile" sostituì la rinascimentale "maniera", intesa come stile personale di un artista, e Buffon poté ancora dire «le style c'est l'homme»; ma adesso siamo usi a parlare dello stile di un'epoca, del Gotico o del Barocco. La svolta nell'interpretazione del termine si ebbe nella seconda metà dell'Ottocento, quando gli storici dell'arte passarono dalla fattografia a una caratterizzazione generale di epoche e correnti.

Gli storici dell'arte introdussero allora in estetica nuove categorie quali il Barocco o il Romanticismo. Non è questo il luogo per discuterne; è tuttavia opportuno menzionare i tentativi più generali di ridurre di numero tutte le categorie stilistiche. Il primo tentativo fu la contrapposizione tra classicismo e romanticismo. Il Novecento ha offerto diverse proposte in merito: la storia dell'arte oscilla tra forme classiche e forme gotiche <sup>69</sup>, tra classiche e barocche <sup>70</sup>, tra classiche e manieristiche <sup>71</sup>, tra primitive e classiche <sup>72</sup>. Questi tentativi hanno in comune non soltanto l'essere in forma dicotomica, ma anche il fatto che in tutti compare il classicismo come formazione stilistica.

Sembrano tutti studi eccessivamente schematici, ma una volta correlati forniscono un quadro preciso della storia dell'arte, per lo meno di quella europea. Ciò indica come l'arte si sia via via allontanata dalla forma classica, ma parimenti come vi abbia fatto continuamente ritorno. Ma... se ne è allontanata lungo diverse direzioni: verso forme primitive, gotiche, quindi manieristiche e barocche. Sono tutte categorie estetiche distinte da un punto di vista storico. Pare indispensabile ora analizzare la fondamentale categoria del classicismo; il romanticismo ci permetterà di rappresentare le categorie non-classiche.

## 10 – Il bello classico

*Vari significati dell'espressione "classico".* Il termine "classicismo" impiegato dagli storici dell'arte fu coniato sulla base dell'espressione "classico"; questa deriva dal latino *classicus*, che a sua volta discende da *classis*. Erano tutte definizioni ambigue: *classis* era nell'Antichità il nome che designava tanto la classe sociale quanto quella scolastica, ma anche la flotta navale; nel latino medioevale *classicus* significava allievo e il *classicum* era una tromba usata sulle navi. Sin dai tempi antichi, l'aggettivo *classicus* (classico) fu impiegato per designare scrittori e artisti. Ma nel corso dei secoli ha gradualmente mutato il suo significato.

Nell'antica Roma l'espressione *classicus* venne estesa dal campo delle relazioni sociali, amministrative, finanziarie, a quello della letteratura e dell'arte. L'amministrazione romana divideva i cittadini in cinque classi in base all'entità del loro reddito, e veniva detto *classicus*, come attesta Aulo Gellio <sup>73</sup>, chiunque appartenesse alla prima, la più

elevata, avendo un reddito superiore ai centoventicinquemila assi. Tale denominazione fu occasionalmente adoperata anche in senso metaforico per indicare gli scrittori della prima classe, la più elevata. A uno scrittore appartenente a questa classe, ossia a un classico (*classicus*), si contrapponeva uno scrittore di una classe più bassa, definito, sempre metaforicamente, proletario (*proletarius*). L'attributo di "classico" a uno scrittore era esclusivamente una nota di stima, non denotava una determinata caratteristica; poteva essere classico uno scrittore di qualsiasi genere purché fosse, in questo, eccellente.

Il Rinascimento conservò tale equazione: scrittore classico è uno scrittore eccellente. Ma si ritenevano tali esclusivamente gli autori antichi. Donde si ebbe una nuova equazione: scrittore classico = scrittore antico.

Il convincimento dell'eccellenza degli scrittori e degli artisti antichi portò, a partire dal XV secolo, alla tendenza d'imitarli. Di conseguenza la definizione di classico cominciò ad applicarsi anche a coloro le cui opere sono simili a quelle degli antichi; ciò fu vero soprattutto nel Seicento e nel Settecento, quando si fece strada una ulteriore convinzione, secondo la quale i moderni non soltanto avevano preso a modello gli antichi, ma li avevano pure eguagliati.

Gli ammiratori e gli imitatori moderni degli autori antichi ritenevano che questi dovessero la loro grandezza al rispetto di regole, di norme artistiche. "Classici" erano per loro gli scrittori che si attengono alle regole della scrittura. In tal senso scriveva Jan Śniadecki [1756-1830]: «Giudico classico tutto ciò che è conforme ai dettami della poesia, come sono stati fissati per i francesi da Boileau, per i polacchi da Dmochowski, e per tutte le nazioni civili da Orazio» <sup>74</sup>.

Orazio, Boileau, i modelli poetici classici appartenevano al passato, erano già tradizione. E, con il successivo spostamento d'accento, il termine "classico" venne usato nell'Ottocento anche nel senso di antico, tradizionale, recante la patina dei secoli. In questo senso Juliusz Słowacki [1809-49] definì classico il poeta rinascimentale Jan Kochanowski [1530-84].

L'arte e la letteratura degli antichi, per lo meno nella grande epoca di Atene, possedevano tratti caratteristici quali l'armonia, l'equilibrio delle parti, l'ideale di serenità, la semplicità: «edle Einfalt und stille Größe», secondo le parole del Winckelmann <sup>75</sup>. Gli stessi tratti della letteratura e dell'arte successive, che le presero a modello. Nel XIX e XX secolo furono detti scrittori e artisti "classici" anche coloro che possedessero queste caratteristiche, sebbene non appartenessero all'Antichità né a essa si ispirassero.

I significati del "classicismo" si sono sviluppati gradualmente accumulandosi. Possiamo distinguerne sei.

(A) In primo luogo, il termine "classico", quando la discussione verte sulla poesia o sull'arte, significa *perfetto, esemplare, universalmente ri-*

*conosciuto*. In tal senso, sono autori classici (o semplicemente "classici") Omero e Sofocle, ma anche Dante e Shakespeare, Goethe e Mickiewicz, e lo sono anche alcuni artisti gotici e barocchi. L'espressione "classico" in questo significato si applica non soltanto ad artisti e poeti, ma anche alla scienza e agli studiosi; si parla, ad esempio, dei classici della filosofia e tra questi si annoverano non soltanto gli antichi, non solo Platone e Aristotele, ma anche Cartesio e Locke, poiché ognuno di questi è stato nel suo genere eccellente, ha rappresentato in maniera perfetta una certa prospettiva di pensiero. In tal senso ha usato, ad esempio, questa espressione Goethe scrivendo in *Zelter*: «Tutto ciò che è eccellente è classico, a qualsiasi genere appartenga» (*Alles vortreffliche ist klassisch, zu welcher Gattung es immer gehöre*). E allo stesso modo, quando diceva a Eckermann (il 17 ottobre 1828): «Perché tanto chiasso per che cosa sia classico e che cosa romantico? Il punto è che se un'opera è pienamente buona e riuscita, sarà allora anche classica».

(B) Il vocabolo è sinonimo, in secondo luogo, di *antico*. In questo significato, si suole parlare di "filosofia classica", nel senso di greca e latina, e di "archeologia classica", trattando dell'arte e della cultura materiale degli antichi. In questa accezione autore "classico" vuol dire autore greco o latino: sono classici Omero e Sofocle, ma anche poeti minori purché vissuti in epoca antica. Lo stesso vale per gli scultori e i filosofi. In questo caso si tratta di un concetto storico, che designa artisti e pensatori di un periodo. E soltanto di quello: «Soltanto una volta – scriveva Maurycy Mochnacki<sup>76</sup> – ha brillato il sole dell'arte classica».

Stando a questa accezione la nozione di autore o di opera classica non è del tutto univoca: talora la si considera in senso più stretto, ad esempio limitandola alla sola Grecia. Adam Mickiewicz scriveva di «stile greco o classico». Alcuni storici contemporanei condividono questa impostazione. Altri conferiscono l'attributo "classico" esclusivamente al periodo culminante dell'Antichità, quello tra il V e il IV secolo a. C. In questo senso fu uno scrittore "classico" Sofocle, uno scultore "classico" Fidia, furono filosofi "classici" Platone e Aristotele, ma non furono tali scrittori, scultori e filosofi dell'età ellenistica. In questo significato, ancora più ristretto, l'espressione si adatta anche agli scrittori e agli artisti del sommo periodo della cultura romana, cioè dell'epoca augustea. Questo concetto più ristretto, non comprendendo né il periodo arcaico né quello decadente dell'Antichità, è per metà storico e per metà valutativo: designa solamente l'apogeo dell'Antichità.

(C) In terzo luogo, "classico" significa: *che imita i modelli antichi* ed è simile a essi. In questo senso sono detti "classici" alcuni scrittori e artisti moderni, come pure le loro opere modellate su quelle degli antichi, e tutti i periodi artistici nei quali l'imitazione dell'Antichità sia stata fenomeno caratteristico. Tale nozione del classicismo è ancora una volta una nozione storica. Periodi "classici" in questo senso sono

ricorrenti nella storia europea, soprattutto in età moderna ma anche durante il Medioevo; tra questi figurano già l'età carolingia, alcune correnti d'epoca romanica e poi il Rinascimento, in certo qual modo il Seicento e soprattutto gli anni a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo. Contraddistinguono l'arte e la poesia "classiche" di questi periodi forme desunte dall'Antichità: ordini architettonici, colonnati e fregi, esametro e giambo, motivi della gerarchia e della mitologia antiche.

Assai spesso il termine "classico" è stato ed è usato sì da unire il secondo ed il terzo significato, ossia in modo da comprendere le opere tanto degli antichi quanto dei loro epigoni moderni. Così si regolava Kazimierz Brodziński: «Sinora sono state considerate classiche in senso proprio le opere degli antichi greci e romani, riconosciute dall'opinione generale come le migliori e indicate da secoli come esempio ai giovani; adesso s'include nel più venerando significato del termine pressoché tutto ciò che non trasgredisce le regole dell'arte, ciò che si avvicina al gusto del secolo d'oro di Roma o a quello francese, in particolare a quello del periodo di Luigi XIV»<sup>77</sup>. Diversa la posizione di Mochnacki: «Il titolo di "classico" è ai nostri giorni usurpato»<sup>78</sup>. Egli riteneva che tutto il classicismo moderno sia «una trasformazione scolastica», «un classicismo ormai privato della sua essenza genuina».

(D) "Classico" significa poi *conforme a precetti*, a regole vigenti in arte e in letteratura. In tal senso vengono intese le definizioni tratte dai passi prima citati di Śniadecki («conforme ai dettami della poesia») e di Brodziński («che non trasgredisce le regole dell'arte»). In un altro passo, volendo offrire una definizione del romanticismo, Brodziński scrive: «Alcuni intendono con questo vocabolo un abbandono di tutte le norme su cui si fonda il classicismo». Tale accezione compare oggi più raramente, è nondimeno presente.

(E) "Classico" è anche sinonimo di *canonico, tipico, accettato, fissante una norma*, in particolare: usato in passato, con una tradizione alle spalle. In verità, questa accezione viene usata meno frequentemente per l'arte e la letteratura: si parla d'uno stile classico nel nuoto, della linea classica di un frac, e anche di logica classica, ossia antecedente, insegnata prima delle scoperte delle nuove generazioni. Si parla dei classici della letteratura, sostanzialmente nel senso dei suoi più insigni esponenti (significato A), tuttavia non tutti sono tanto eminenti, in parte si tratta soltanto di scrittori anteriori, studiati quali rappresentanti di un desueto modo di scrivere. Secondo l'opinione di un linguista contemporaneo, «la patina del tempo conferisce a un libro il contrassegno del classicismo».

(F) "Classico" significa infine avere caratteristiche quali *armonia, misura, equilibrio, serenità*. Secondo la formula settecentesca [di Winkelmann]: «nobile semplicità e quieta grandezza». L'*Enciclopedia Italiana* cita quali tratti distintivi universalmente riconoscibili delle opere classiche: norma, proporzione, osservazione del vero, esaltazione dell'uo-



mo. Posseggono queste caratteristiche le opere definite classiche nei significati (B) e (C), quelle antiche e quelle rinascimentali; ma non soltanto: possono essere classiche in questo senso anche opere poetiche senza Olimpo e senza esametro, e le opere architettoniche senza ordini antichi, colonne, acanti e meandri, purché mostrino armonia, misura, equilibrio.

Conviene integrare questo elenco con dei chiarimenti.

(a) Il termine "classico" assume spesso un'ulteriore sfumatura. Nel *Dizionario dell'Académie Française* esso viene sempre impiegato in senso valutativo (significato A), ma nell'edizione del 1964 si dice che significa «riconosciuto» (*approuvé*), mentre secondo l'edizione del 1835 significa «che funge da modello» (*modèle*). E non è la stessa cosa. L'espressione "classico" è quanto mai internazionale; tuttavia non tutte le lingue la utilizzano allo stesso modo. Quanto detto nei sei punti precedenti concerne la lingua polacca, ma la questione non è diversa in inglese, russo, italiano, tedesco. I francesi impiegano invece questo termine in maniera differente: lo usano *primo loco* in riferimento all'arte propria del Seicento, più precisamente a quella della seconda metà del secolo, e più alla letteratura che alle belle arti. Racine e Bossuet vengono detti scrittori "classici", e la definizione viene intesa così da unire per lo meno tre delle proprietà prima distinte (A, C, F): perfezione, affinità con l'Antichità e armoniosità delle opere. Larousse dà questa definizione: «Classique: qui appartient à l'antiquité gréco-latine ou aux grands auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle»; aggiunge che «au sens stricte le terme de classique s'applique à la génération des écrivains dont les œuvres commencent à paraître autour de 1660». Ma si tratta di una peculiarità del francese, che non trova riscontro in altre lingue.

(b) La molteplicità di significati dell'espressione "classico" qui tratteggiata raggiunse il suo acme nel XIX secolo, mentre è decresciuta ai giorni nostri. Il significato (A) si riscontra ancora, ma più nella lingua corrente che nel linguaggio scientifico; gli attuali studiosi di letteratura non stilano, come hanno fatto gli alessandrini, un elenco degli autori "classici". Anche il significato (B) è in fase di decadenza, poiché filologi e archeologi preferiscono avvalersi di termini meno ambigui: non parlano di scienza o di arte "classiche" ma di scienza e arte "antiche", non dicono archeologia "classica" ma "mediterranea". In disuso è pure il significato (D), poiché oggi si crede meno alla potenza delle regole nell'arte e nella poesia, che ai tempi di Śniadecki e Brodziński. È anche uscito dall'uso il significato (E): quando vogliamo dire che uno scrittore è antico, diciamo semplicemente "antico" e non "classico". Da quando il significato (A) è passato in secondo piano, il termine ha poi cessato di costituire una valutazione: l'essere classico è diventato esclusivamente una caratteristica.

(c) Il nome non è tuttavia divenuto del tutto univoco, rimane attualmente nell'uso in due significati: (C) e (F). Nel primo, si tratta di

un termine storico, che denota un ben preciso e inequivocabile periodo o corrente nell'arte e nella letteratura; nel secondo è sistematico e designa un certo tipo di letteratura o di arte, a prescindere dall'epoca in cui sono comparse. Si tratta quindi sia del nome proprio di un fenomeno storico (nel significato C) che di un termine generico (F).

(d) Il termine "classico" era prima applicato alla teoria letteraria, ma in tempi più recenti viene frequentemente usato in quella delle arti visive. Attualmente l'apparato concettuale è simile nei due campi. La questione è diversa per quanto riguarda la musica e la sua teoria. In musica, vengono considerati classici Bach, Haendel, Mozart, i quali erano ben lontani dal mirare a un ritorno all'antico e mantenere la tradizione del vecchio stile, tanto da crearne uno completamente nuovo. Essi furono classici in altro senso: in quanto hanno osservato un ritmo semplice, la composizione simmetrica dell'opera, la perfezione formale.

(e) Dall'aggettivo "classico" derivano i sostantivi "classico", "classicità" e "classicismo": quest'ultimo è un termine usato in special modo nel nostro secolo. Non è tuttavia univoco: nel suo *definiens* compaiono sia antichità, sia regola, sia armonia. In una canzone da operetta in voga in Polonia nella scorsa generazione, dal titolo *Młodość się klasycyzmu rzekła* [La gioventù ha rigettato il classicismo], esso veniva concepito in maniera ancora diversa: come conformità alla tradizione. Come la gran parte delle parole con la desinenza "ismo", esso non si riferisce né alle persone né alle opere, bensì a una concezione, una dottrina, una tendenza. E assume la peculiare molteplicità di significati che caratterizza questi termini: denota sia un tipo d'arte, sia una scuola, sia un gruppo d'artisti di tendenze simili, sia un movimento, una corrente artistica o di pensiero, sia l'ideologia di tale movimento e l'atteggiamento dei suoi seguaci, sia le tendenze della loro attività, sia il periodo in cui sono stati attivi, sia i tratti distintivi delle loro opere. Inoltre il termine "classicismo" viene usato per indicare tanto un concetto generale, quanto un nome proprio di alcune tendenze e periodi (come l'età di Pericle o quella di Luigi XIV) o del ritorno all'antico tipico del XVIII secolo. Non vi è neppure accordo a quali periodi questo nome sia applicabile: alcuni ritengono che sia possibile riferirlo soltanto all'Antichità, poiché gli altri periodi sarebbero stati mere imitazioni e non classicismo vero e proprio. Questa era l'opinione di Mochnacki, quando vedeva nelle opere di autori contemporanei, in particolare francesi, «un classicismo, che classicismo non è».

*La categoria della classicità.* Tentativi di definire il bello classico e la classicità sono stati intrapresi più volte. Il filosofo Hegel definì la classicità come equilibrio tra spirito e corpo, un archeologo contemporaneo <sup>79</sup> come equilibrio tra due inclinazioni umane: quelle verso l'imitazione della realtà e verso la sua stilizzazione; uno storico francese dell'arte <sup>80</sup> come armonia di contrasti, e uno tedesco <sup>81</sup> come idealizzazione e quindi accordo tra realtà e idea.

Tutte queste definizioni sono in sostanza simili: tutte fanno risalire la classicità all'equilibrio e all'armonia degli elementi. Tuttavia, in quanto frutto dell'aspirazione a una formula semplice, sono semplicistiche. Confrontando opere d'arte di periodi comunemente riconosciuti come classici, è possibile elencare un numero maggiore di caratteristiche della classicità. La contraddistinguono non soltanto l'accordo, l'equilibrio, l'armonia, ma anche la misura. L'intento dei classici è la rappresentazione chiara e distinta delle cose. Essi vogliono eseguire il loro lavoro razionalmente. Si assoggettano alla disciplina, autolimitando la propria libertà. Rispettano la dimensione umana, creano a misura d'uomo. Più di un periodo, di una corrente, di una scuola rispondono, nella storia dell'arte umana, a tali criteri. Mochnacki citava «tre suddivisioni del gusto classico»: in Grecia, a Roma, in Francia; uno storico contemporaneo ne elenca un numero maggiore. Ognuno di questi aveva specifiche caratteristiche, ma la classicità era comune a tutti.

Hanno messo in luce nel modo migliore gli elementi essenziali dell'ideologia classica gli artisti e gli scrittori rinascimentali. Vediamoli.

(a) Ovunque, e in particolare nelle opere d'arte, *il bello dipende da proporzioni opportune*, dall'armonia tra le parti, dal rispetto della misura. Già Vitruvio scriveva: «La composizione dei templi si basa sulla simmetria, e la simmetria sulla proporzione»<sup>82</sup>. Uno dei primi maestri del Rinascimento, Lorenzo Ghiberti sosteneva: «La proporzionalità solamente fa pulchritudine»<sup>83</sup>. Egli ammirava Giotto per il fatto che riusciva a ottenere la naturalezza e la grazia sue peculiari senza trasgredire l'ideale della misura («l'arte naturale e la gentilezza non uscendo delle misure»). Similmente, il dotto teorico quattrocentesco dell'arte Luca Pacioli riteneva che attraverso la «proporzionalità» Dio sveli i «secreti della natura»<sup>84</sup>. Leon Battista Alberti scriveva che il bello consiste nell'accordo e nell'armonia («consensus et consonantia»), Pomponio Gaurico, che occorre conoscere e amare la misura: «mensura contemplari et amare debemus»<sup>85</sup>; il cardinal Bembo, che «bellezza non è altro che una grazia che di proportione e d'armonia nasce»<sup>86</sup>. Non diversa era anche la posizione del fanatico Girolamo Savonarola: «bellezza è una qualità che resulta dalla proporzione e corrispondenza delli membri»<sup>87</sup>. In maniera pure simile, d'accordo con gli italiani, concepiva il bello artistico Dürer; egli scriveva che «senza opportuna proporzione, nessun quadro può essere perfetto» (*ohn recht Proportion kann je kein Bild vollkommen sein*). Allo stesso modo, in pieno Cinquecento, Andrea Palladio si dilungava sulla «forza della proporzione». Citazioni ed esempi analoghi si potrebbero moltiplicare all'infinito, senza peraltro desumerli esclusivamente dagli scritti quattro-cinquecenteschi.

(b) *Il bello è nella natura delle cose*, è una proprietà oggettiva, non dipende da invenzione né da convenzione umana. Ciò significa che nei suoi tratti essenziali è immutabile, permanente, che bisogna esperirlo e non inventarlo. L'Alberti scriveva nel *De statua* che «nelle stesse

forme corporee v'è un qualcosa che è loro naturale e connaturato e che quindi perdura costantemente e in modo immutabile»<sup>88</sup>. Non diversamente pensavano i teorici della poesia. Giulio Cesare Scaligero, la maggiore autorità del Rinascimento nel settore, scriveva: «In ogni genere di cose v'è qualcosa di primario e appropriato, a cui tutto va riferito, come alla ragione e alla norma»<sup>89</sup>. Conseguenza di tale prospettiva fu il considerare tendenza propria dell'arte l'imitazione della natura, che però non veniva intesa dai teorici del classicismo nel senso di copiare l'aspetto esteriore delle cose, bensì in quello di rintracciare quel *primum ac rectum*, quel *constans ac immutabile* di cui scrivevano tanto l'Alberti quanto lo Scaligero.

(c) *Il bello è materia di conoscenza*. Bisogna studiarlo, sperimentarlo, conoscerlo e non inventarlo, improvvisarlo. Il bello (*leggiadria*) è inerente all'intelletto, dice l'Alberti. E Gaurico «nulla si ottiene in arte senza studio, senza erudizione» (*nihil sine litteris, sine eruditione*). La concezione tipica dell'ideologia classica, considerata in negativo, suonerà: bello e arte non sono materia della fantasia o dell'istinto.

(d) Il bello proprio dell'arte è un *bello a misura d'uomo*: non quello in scala sovrumana che attraeva i romantici. I classici applicarono tale principio anche all'architettura, dove, secondo Vitruvio, le proporzioni «dovrebbero strettamente basarsi sulle proporzioni di un uomo ben fatto»<sup>90</sup>.

(e) *Il bello classico è soggetto a regole generali*. Su questo aspetto pose in particolare l'accento il classicismo seicentesco francese. Il concetto del bello classico, per metà storico e per metà sistematico, non è un concetto preciso; si può comunque dire che corrisponda a quello che è stato sopra chiamato bello *stricto sensu*, ossia al bello della forma, della composizione regolare.

## 11 – Il bello romantico

*Origine e trasformazioni del concetto*. Del gruppo di termini “romanticismo”, “romantico” (sostantivo) e “romantico” (aggettivo) quest'ultimo fu il primo a formarsi. Lo si è potuto reperire già in un manoscritto del XV secolo, ma si tratta di un caso unico. La storia di questo vocabolo incomincia in realtà più tardi, nel Seicento. Ha quindi attraversato due periodi: nel primo, veniva impiegato senz'alcun legame con l'arte e la sua teoria, e soltanto a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo divenne un termine tecnico. Nella prima fase fu usato raramente e in senso alquanto vago. Di solito si riferiva a cose evocative, a paesaggi e luoghi, incontri e avvenimenti: in tal senso lo usarono Swift nel 1712, descrivendo una “romantica” merenda sotto gli alberi, e Boswell nel 1763, parlando della dimora avita. La stessa espressione indicava anche una cosa inverosimile, irreali, una stravaganza, un atteggiamento



donchisciottesco: in tal senso venne usata per esempio da Pepys nel 1667. All'epoca, non aveva nulla a che fare con l'arte, tutt'al più poteva riferirsi al giardinaggio. «Alcuni inglesi – scriveva nel 1745 il francese Leblanc – cercano di dare ai loro giardini un aspetto che definiscono romantico, ovvero, più o meno, pittoresco».

Questa espressione si trova a lungo usata soltanto in una lingua: l'inglese. Il francese ne aveva un'altra, simile: *romanesque*. Soltanto nel 1777 un amico di Jean-Jacques Rousseau, René de Girardin, l'assimilò: «Ho preferito il termine inglese *romantique* al nostro francese *romanesque*».

L'etimologia della parola è chiara: deriva da "romanzo". Venivano dette romantiche le scene rese familiari dai romanzi, come pure le persone che parevano eroi da romanzo. Il romanzo deve invece il suo nome alle lingue romanze, nelle quali vennero scritti i primi esempi di tal genere di letteratura. Queste lingue, a loro volta, erano chiamate così perché avevano avuto origine in Romània, al confine tra l'Italia e la terra dei Franchi. Il nome della Romània deriva invece ovviamente da Roma. Il termine "romanticismo" discende dunque, in ultima analisi, da Roma, quasi a sottolineare che nel nostro discorso tutte le strade portano a Roma.

L'espressione "romantico" entrò nella terminologia letteraria e artistica in Germania nel 1798, grazie ai fratelli Schlegel. Essi (in particolare Friedrich) attribuirono questa definizione alla letteratura moderna, nella misura in cui differisce da quella classica. Tra le sue caratteristiche, Friedrich Schlegel annoverò la prevalenza di motivi individuali, filosofici, il gusto per «la pienezza e la vita» (*Fülle und Leben*), un'indifferenza relativa per la forma e totale per le regole, l'accettazione del grottesco e del brutto e anche un contenuto sentimentale presentato in forma fantastica (*sentimentalscher Stoff in einer phantastischen Form*). Egli estese questa definizione a tutta la letteratura moderna e trovò romanticismo già in Shakespeare e Cervantes. Ma lo vide anche in scrittori contemporanei, tra i quali vi erano delle personalità eminenti come Goethe e Schiller. Ben presto si ebbe un cambiamento in quanto gli scrittori contemporanei si appropriarono del termine per riferirlo a se stessi. Dato che si smise subito di ritenere romantici Shakespeare e Cervantes, il nome incominciò a designare esclusivamente i contemporanei. Fu questo il primo spostamento di significato. Ma subito dopo ve ne fu un secondo. Il vocabolo, che aveva avuto origine in Germania e inizialmente veniva riferito esclusivamente a scrittori tedeschi, passò in Francia, dove venne assunto da un gruppo di letterati ribelli dell'epoca. Passò anche in altri paesi. In Polonia, l'aggettivo "romantico" comparve nella stampa nel 1816 (in un articolo di Stanisław Potocki su "Pamiętnik Warszawski" e in una recensione teatrale dell'*Amleto*). Negli anni tra il 1818 e il 1822, per Brodziński e Mickiewicz si trattava già di una denominazione familiare, che designava anche un gruppo di poeti polacchi contemporanei. Lo stesso accadde in altri paesi: nuovi

gruppi di scrittori assunsero il nome di romantici. Divenne una specie di nome proprio, non di singoli ma di gruppi.

Gli scrittori definiti e autodefinitisi romantici appartenevano a un'unica famiglia e pertanto avevano diritto a una denominazione comune; la parentela tra alcuni di essi era tuttavia lontana. In quanto tra i romantici figuravano tanto Schlegel e Novalis, quanto Mickiewicz e Słowacki, Hugo e Musset, Puškin e Lermontov. Di conseguenza il nome "romantici" aveva molteplici e non uniformi referenti: si applicava a parecchi gruppi simili ma non identici. Univa i romantici la cronologia: essi furono attivi (approssimativamente) negli anni tra il 1800 e il 1850, ma raggiunsero l'apice del successo a partire dal 1820. Per quanto riguarda la Francia, già nel 1821 un'accademia provinciale (a Tolosa) aveva bandito un concorso per definire i tratti caratteristici della letteratura romantica; nel 1830 era già stata pubblicata una storia del romanticismo francese (scritta da E. Ronteix); e già nel 1843 Saint-Beuve scriveva, nelle *Lettere a J. e C. Olivier*, che la scuola romantica volgeva al suo termine ed era tempo per un'altra. In Polonia è d'uso fissare l'inizio del romanticismo con la dissertazione di Brodziński del 1818 e legare la sua fine alla morte di Słowacki, nel 1849.

L'ambito concettuale del romanticismo si estese tuttavia rapidamente, e pertanto il suo significato subì un mutamento.

(a) Inizialmente l'espressione "romantico" designava solo coloro che avevano assunto per sé tale nome; con il tempo invece essa comprese pure altri scrittori dell'epoca, che simpatizzavano con i romantici, ma non usavano questo termine per definire se stessi. In base a ciò nelle storie della letteratura vengono annoverati tra i romantici anche Dumas padre o Aleksander Fredro e molti altri. Si può così dire che vengano inclusi nella famiglia dei romantici anche i loro amici.

(b) S'iniziò poi a includere in questo nome anche scrittori precedenti di tendenze analoghe, come Rousseau in Francia, Warton in Inghilterra, il gruppo dello "Sturm und Drang" in Germania, nella convinzione che date le loro inclinazioni e i loro risultati fosse opportuno considerarli non soltanto precursori ma autentici romantici. Dire della poesia che «aspira a qualcosa di gigantesco, di barbaro, di selvaggio», è una dichiarazione romantica, precede però di quarant'anni l'inizio riconosciuto del romanticismo: risale infatti del 1758 ed è una dichiarazione di Diderot<sup>21</sup>. Si può qui aggiungere che nella famiglia dei romantici furono inclusi i loro predecessori.

(c) Vennero poi compresi nella denominazione anche scrittori successivi che conservarono tratti romantici: le generazioni romantiche s'erano estinte, ma alcuni scrittori rimasero fedeli alla tradizione romantica. Di costoro si può dire che nella famiglia dei romantici sono stati inclusi i loro discendenti. La *Columbia Encyclopædia* annovera tra i romantici Dickens, Sienkiewicz e Maeterlinck, e lo storico franco-americano Jacques Barzun vi include William James e Sigmund Freud.

(d) S'incominciò poi ad attribuire la denominazione, originariamente riservata agli scrittori, anche agli esponenti di altre arti, che mostrassero tendenze analoghe: a pittori come Eugène Delacroix o Caspar David Friedrich, a scultori come David d'Angera, a musicisti come Schumann, Weber o Berlioz. Nella famiglia dei romantici vennero inclusi i loro affini.

(e) Il processo di ampliamento del significato del termine andò oltre. S'iniziò ad attribuirlo a scrittori e artisti che non avevano alcun legame temporale né causale con quelli che negli anni tra il 1800 e il 1850 avevano assunto questo nome: era sufficiente l'affinità delle opere, della loro forma o del contenuto. Non soltanto vennero di nuovo inclusi fra i romantici Shakespeare e Cervantes, ma anche molti altri. Qualcuno vi annoverava Villon e Rabelais, qualcun altro Kant e Francesco Bacone, e persino San Paolo e l'autore dell'*Odissea*.

(f) Questi ampliamenti ebbero conseguenze di notevole portata: resero il termine "romantico" completamente ambiguo. Se, da un lato, esso è il nome proprio di alcuni gruppi di letterati degli anni 1800-50, d'altro, è oggi il nome di un concetto generale, che comprende letterati e artisti dei più svariati periodi. Non si tratta, del resto, di uno stato di cose eccezionale, si può dire altrettanto di altre espressioni (ad esempio "classico" o "barocco") impiegate dagli storici dell'arte e della letteratura.

*Definizioni del romanticismo.* Romanticismo, la romanticità, un'opera romantica sono stati e sono tuttora concepiti e definiti in svariatisimi modi. Ecco di seguito venticinque definizioni scelte in un novero ancora maggiore: sono principalmente quelle proposte dagli scrittori detti romantici e che si autodefinirono tali.

– Una definizione che s'incontra spesso: romantica è un'arte basata in tutto o in parte sul *sentimento*, sull'intuizione, sull'istinto, sull'entusiasmo, sulla fede, e dunque sulle funzioni irrazionali della mente. L'entusiasmo e l'intuizione erano per Mickiewicz «espressione sacramentale di un'epoca», dell'epoca romantica. La formula del romanticismo, che ogni polacco conosce a memoria, recita: «Sentimento e fede son per me più forti della lente e dell'occhio dello scienziato». Con questo spirito [lo storico della letteratura] Ignacy Chrzanowski definiva il romanticismo lotta del sentimento con la ragione. «L'arte è sentimento», sosteneva Alfred de Musset. «La poesia è entusiasmo cristallizzato», riteneva Alfred de Vigny. In essa, l'istinto è più importante del calcolo. Scriveva Kazimierz Brodziński: «Il classicismo richiede un gusto più perfetto, il romanticismo una più perfetta sensibilità».

– Un'altra definizione affine alla precedente: romantica è un'arte basata sull'*immaginazione*. Romantica è pure la persuasione che poesia e arte siano principalmente, e perfino esclusivamente, una questione d'immaginazione, che i romantici veneravano al di sopra di tutto; essi credevano, come osserva Benedetto Croce, nel dono sovrumano

dell'immaginazione, dotata di caratteristiche prodigiose e contraddittorie. Volevano trarre profitto dal fatto che l'immaginazione è più fertile della realtà. Come scriveva Chateaubriand: «La fantasia è ricca, copiosa, prodigiosa, e l'esistenza è povera, sterile, debole». E infatti lo scrittore e l'artista dovrebbero allentare le redini alla fantasia, piuttosto che attenersi a modelli reali. Eugène Delacroix, considerato pittore romantico, annotò nel suo diario che «le più belle opere sono quelle che esprimono la pura immaginazione dell'artista», e non quelle che si affidano a un modello.

– Il romanticismo è il riconoscimento della *poeticità* quale sommo valore della letteratura e dell'arte. Eustache Deschamps, collaboratore di Victor Hugo, scriveva nel 1824: «La difficile disputa tra classici e romantici non è altro che l'eterna guerra tra menti prosaiche e spiriti poetici».

– In senso più ristretto, il romanticismo è la sottomissione dell'arte in particolare ai *teneri sentimenti*. Brodziński scriveva: «Il bello romantico si rivolge esclusivamente a cuori teneri». Lo stesso senso rende un'altra formula: «La poesia romantica è poesia lirica» (*La poésie lyrique est toute la poésie*), come scriveva Théodore Jouffroy, filosofo dell'epoca.

– Una definizione più generale: il romanticismo è la convinzione della natura *spirituale dell'arte*. Le questioni dello spirito sono suo argomento, contenuto, interrogativo. Ancora nelle parole di Brodziński: «Per Omero tutto era carne, per noi romantici tutto è spirito».

– Il romanticismo è l'affermazione del *predominio dello spirito sulla forma*: così pensava Hegel. Pare simile, ma si tratta di una definizione diversa della precedente, dal momento che contrappone lo spirito alla forma, non al corpo. Il romanticismo così inteso è un amorfismo cosciente che si oppone alla tendenza, propria dei classici, verso forma e armonia. [Lo storico della letteratura] Waclaw Borowy scriveva: «L'amorfismo è la caratteristica fondamentale della teoria romantica dell'arte [...]. È aspirazione all'informe, un tendenzioso venir meno all'uniformità, all'armonia delle forme». Con un'altra formula: Il romanticismo è supremazia del contenuto sulla forma. Il cosa è più importante del come. Correttezza e regolarità non sono per esso un pregio.

– Un'altra formulazione simile ma più pregnante. Siccome il romanticismo dà prevalenza a fattori diversi da quelli formali, è anche possibile (servendosi della formula utilizzata da Karol Szymanowski per Beethoven) definirlo così: il romanticismo è il *predominio degli interessi etici su quelli estetici*. Oppure ancora: l'estetica romantica è un'estetica senza estetismo.

– Il romanticismo è *ribellione alle formule precostituite*, è ignorare le regole accettate, i principi, le norme, i canoni, le convenzioni. Negli anni Venti del XIX secolo questo aspetto venne posto in rilievo in modo particolare da L. Vitet, il quale su "Le Globe" dichiarava «la



guerres aux règles». Scriveva: «Nel senso più ampio e più generale il romanticismo è, in breve, il protestantesimo nella letteratura e nell'arte».

– Una concezione più radicale: il romanticismo è *ribellione a tutte le regole*, invoca l'affrancamento generale dalle regole, è una libera creatività che non tiene conto delle norme. «La forza creativa non si può mai costringere entro norme generali»<sup>92</sup>.

– Un'altra definizione è analoga, soltanto l'enunciazione è differente: il romanticismo è il *liberalismo nella letteratura e nell'arte*. Questa fu la formula d'uno dei più insigni romantici: Victor Hugo.

– Il romanticismo è «la *ribellione della psiche contro la società* che l'ha prodotta»: è la versione di Stanisław Brzozowski [1878-1911]. Egli espresse questa idea anche in forma traslata: «Il romanticismo è la ribellione del fiore contro la sua radice».

– Il romanticismo è *individualismo nella letteratura e nell'arte*. Dà a ognuno il diritto di scrivere, dipingere, comporre secondo la sua ispirazione e il suo gusto. È bisogno ed esigenza di libertà in tutti i campi della vita, compresi poesia e arte.

– Il romanticismo è *soggettivismo nella letteratura e nell'arte*. «Romantico significa soggettivo», scrive il critico francese coevo Gaëtan Picon. I primi romantici avrebbero accolto questa definizione, che significa che l'artista illustra la sua visione delle cose senza attribuire alcuna pretesa d'obiettività e d'universalità a ciò che ha prodotto. Tale concezione del romanticismo ammette diverse formulazioni: una positiva sostiene che esso sia «un'eruzione dall'intimo», una negativa che sia «ostentazione dell'io» (*étalage du moi*).

– Il romanticismo è *gusto per l'originalità*. Così la definiva Walter Pater: «It is the addiction of strangeness to beauty that constitutes the romantic character in art»<sup>93</sup>.

– Una ulteriore definizione considera fondamentale l'*aspirazione all'infinito*: «Il romanticismo eleva da un oggetto all'infinito», dice Brodziński, il quale riteneva che su questa base si potesse distinguere un romantico da un classico. Espressione in poesia del romanticismo così inteso è uno splendido verso di William Blake: «Hold infinity in the palm of your hand».

– Analogamente: il romanticismo è il tentativo di *cogliere*, nei fenomeni, nella superficie delle cose, *la profondità dell'essere*. Oppure è il tentativo di cogliere, tramite il lavoro poetico, l'anima del mondo; oppure quello di arrivare alle cose recondite, occulte. Il romanticismo così concepito portò due conseguenze: in primo luogo, fece sì che la poesia svolgesse una funzione filosofica; in secondo luogo, le impose di affidarsi a mezzi inconsueti, giacché dinanzi a tali compiti i sensi falliscono allo stesso modo dell'intelletto: occorre dunque abbandonarsi a stati d'estasi, d'ispirazione.

– Romanticismo significa *concepire l'arte in senso simbolico*, poiché colori, forme, suoni, parole, dei quali essa si avvale, erano considerati

soltanto simboli di quello a cui tendevano in realtà gli esponenti del movimento. Per un romantico come Wilhelm Schlegel, il bello era «la rappresentazione simbolica dell'infinito».

– Un'altra concezione: romanticismo significa *negare qualsiasi limite all'arte* nella scelta tanto del contenuto, quanto della forma. Tutto può essere un buon soggetto, tanto il mondo sensibile quanto quello trascendente, tanto la realtà quanto il sonno e il sogno, tanto il sublime quanto il grottesco; e tutto può essere composto con tutto, come accade nella vita. In questo modo formulava il suo programma romantico Victor Hugo, nella prefazione del dramma *Cromwell*. Similmente Friedrich Schlegel parla di «Fülle und Leben», ossia pienezza e vita. Il romantico Coleridge elogiava Shakespeare per aver riunito «cose disparate, così come si trovano unite in natura» (*the heterogeneous [as it] is united in nature*). Gli storici più recenti considerano analogamente la questione, quando sostengono che l'intento dei romantici fosse quello di comprendere nella loro arte «tutto il retaggio dell'uomo» (*the whole inheritance of man*), per citare la frase di lord Acton. Di qui alla definizione seguente, il passo è breve.

– Il romanticismo è il riconoscimento della molteplicità, della *eterogeneità delle cose e dell'arte*. Numerose sono al mondo le forme e, malgrado la tradizione classica, una non è peggiore di un'altra. Arthur O. Lovejoy, studioso americano di storia delle idee<sup>94</sup>, definisce la posizione romantica «diversitarianismo» e la contrappone all'«uniformitarianismo» dei classici. Egli ritiene che i romantici avessero scoperto «il valore della molteplicità delle cose» (*the intrinsic value of diversity*). Essi, propriamente, scorgevano nella varietà l'eccellenza artistica. Da ciò aveva origine la proliferazione, da loro condotta, delle forme letterarie e artistiche e anche il loro gusto per le forme miste.

– Definizione affine del romanticismo è quella data dall'*atteggiamento ostile nei confronti di qualsivoglia standardizzazione* e semplificazione, dalla fede nell'impossibilità, la futilità, l'erroneità delle generalizzazioni, dell'universalizzazione. A questa si riconnette una nuova, piuttosto imprevedibile definizione del romanticismo.

– Il romanticismo è *l'imitazione della natura*. Poiché essa è molteplice e irregolare, soltanto rendendosi simile alla natura l'arte potrà evitare la standardizzazione. Per questo motivo i romantici si pronunciarono a favore del realismo, della naturalità: vi vedevano un'ancora di salvezza dalle convenzioni, dagli schemi, dall'artificiosità dei classici. E, illustrando oggi la loro attività, alcuni storici, tra cui recentemente Jacques Barzun, pongono l'accento sul realismo dei romantici. Il romanticismo mostrava tuttavia anche una tendenza del tutto opposta.

– Per la concezione romantica la realtà, contrariamente alla vera esistenza, è povera e inconsistente. L'arte nasce dalla rinuncia a essa, come riteneva uno dei precursori del romanticismo, Wilhelm Heinrich Wackenroder. Oppure dalla sua svalutazione, dal negarle autentica

realtà (secondo la formula di Max Schasler, uno storico dell'estetica del secolo scorso: «Herabsetzung zum blossen Schein» [riduzione a pura apparenza]) e dal negarle valore. «Il romanticismo è insoddisfazione per la realtà sociale», secondo l'enunciato di Juliusz Kleiner<sup>95</sup>; è il conflitto dell'uomo con il mondo. Anzi: è *evasione dalla realtà*, in particolare da quella presente. È una fuga nel mondo dell'utopia e della favola (è questo il "fairy-tale element", come lo definiscono gli anglosassoni, del romanticismo). Fuga nel campo della finzione e dell'illusione. Nelle parole di Adam Mickiewicz: «Fa' che mi liberi oltre il mondo esanime | nella sfera celeste dell'illusione»<sup>96</sup>. È, se non altro, un'evasione nel passato, nel tempo che fu, soprattutto nel Medioevo, tanto lontano dall'età moderna. Per un romantico, la cosa più bella è ciò che non è più. Eventualmente ciò che non è ancora.

– Un'altra definizione del romanticismo meno estrema: il romanticismo è caratterizzato non da una predilezione, né da un'avversione per la realtà, bensì dalla *propensione* solo verso un certo tipo di *realtà*, ossia quella *vitale, dinamica e pittoresca*. In contrasto con l'arte statica, statuaria, adorata dai classici, il romanticismo è venerazione dello slancio, dell'impulso, del pittoresco, dell'insolito; è elevazione di questi elementi al di sopra della quiete, dell'equilibrio, della regolarità, dell'ordine, della consuetudine. Di qui a ulteriori definizioni, il passo è ancora breve.

– Romantica è un'opera che aspira non al bello armonico, bensì a una forte azione, a un *potente effetto sulle persone*, tale che le smuova. È più importante che un'opera sia interessante, stimolante, impressionante, che bella.

– Un'altra formula affine del romanticismo: non è l'armonia la suprema categoria dell'arte, bensì proprio la *conflittualità*. Questo è vero nell'arte, poiché lo è nell'animo umano e anche nella società.

– Allo scrittore romantico Charles Nodier risale ancora un'altra particolare interpretazione della letteratura romantica, formulata intorno al 1818. Mentre fonte d'ispirazione per i poeti antichi e classici erano stati «gli aspetti eccellenti della natura umana», per i romantici lo sono le nostre manchevolezze e debolezze: «nos misères». Altri romantici manifestarono opinioni non molto differenti: Alfred de Musset riteneva che tratto caratteristico dei tempi moderni (cioè dell'epoca romantica) e della loro arte fosse la *prevalenza della sofferenza*.

Sono queste le varie definizioni del romanticismo, varie ma alquanto affini: in modi diversi cercano di cogliere l'essenza di un fenomeno complesso. In linea di massima, e in negativo, si può dire che il romanticismo sia l'opposto del classicismo. Il bello romantico è completamente diverso da quello classico, che è stato qui definito bello *stricto sensu*; è diverso dal bello della proporzione, dell'armonica disposizione delle parti. Alla luce delle suddette definizioni si può dire che esso sia il bello di un forte sentimento e dell'entusiasmo, dell'immaginazione,

della poeticità, del lirismo, un bello spirituale, amorfo, non soggetto all'ideale della forma né a regole, il bello dell'inconsueto, dell'infinità, del profondo, dell'arcano, del simbolo, dell'illusione, della lontananza, del pittoresco, e anche il bello della forza, del conflitto, della sofferenza, il bello di un forte impatto.

Se non si temono le formulazioni estreme, si può dire che mentre nel classicismo la categoria valutativa più importante è il bello, nel romanticismo lo sono la grandezza, l'intensità, il sublime, l'elevatezza, l'estro. Ma un'altra formula è forse migliore. Se il bello classico è il bello nel senso più ristretto (formale) del termine, il bello romantico rientra soltanto nella concezione più ampia di esso. Se dal vasto campo del bello escludiamo il bello classico, ciò che rimane è in gran parte, se non del tutto, il bello romantico.

<sup>1</sup> J. W. Goethe, *Über Kunst und Literatur*, a cura di W. Girmus, Berlin, 1953.

<sup>2</sup> F. Sibley, *Aesthetic Concepts*, 1959.

<sup>3</sup> R. Ingarden, *Przeżycie – dzieło – wartość* [Esperienza – opera – valore], 1966.

<sup>4</sup> Fr. Th. Vischer, *Über das Erhabene und Komische. Ein Beitrag zur Philosophie des Schönen*, 1837.

<sup>5</sup> V. Galilei, *Dialogo*, 1581.

<sup>6</sup> J. Reynolds, *Discourses of Art*, 1778.

<sup>7</sup> G. L. Raymond, *Essentials of Aesthetics*, 1906.

<sup>8</sup> G. G. Trissino, *La Poetica*, 1529.

<sup>9</sup> [M. Akenside, *The Pleasures of Imagination*, 1744; J. Warton, *Essay on the Genius and Writings of Pope*, 1756; Th. Reid, *Essays on the Intellectual Power of Man*, 1785; E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757; A. Gerard, *Essay on Taste*, 1959.]

<sup>10</sup> S. Johnson, *Dictionary*, 1755.

<sup>11</sup> W. Hogarth, *The Analysis of Beauty*, 1753.

<sup>12</sup> J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1792.

<sup>13</sup> [Fr. Th. Vischer, *Über das Erhabene und das Komische*, 1837.]

<sup>14</sup> Id., *Ästhetik*, 1846.

<sup>15</sup> Ch. Lalo, *Esthétique*, 1925.

<sup>16</sup> E. Souriau, *La correspondance des arts*, 1947.

<sup>17</sup> Th. Lipps, *Ästhetik*, 1914, p. 585.

<sup>18</sup> L. N. Stolovič, *Estetičeskoe v dejstvitel'nosti i v iskusstve* [L'estetica nella realtà e nell'arte], 1959.

<sup>19</sup> J. S. Moore, *The Sublime*, 1948.

<sup>20</sup> A. Souriau, *La notion de categorie esthétique*, 1966.

<sup>21</sup> Cicerone, *Orat.*, 21, 70.

<sup>22</sup> Cfr. Arnim, *fig.* 24.

<sup>23</sup> Plutarco, *De aud. poet.*, 18 d.

<sup>24</sup> Cicerone, *Orat.*, 21, 70.

<sup>25</sup> Isidoro di Siviglia, *Sent.*, I, 8, 18.

<sup>26</sup> Ulrico di Strasburgo, *De pulchro*.

<sup>27</sup> Ugo di San Vittore, *Didasc.*, VII.

<sup>28</sup> Cfr. E. R. de Zurko, *Origins of Functional Theory*, 1957.

<sup>29</sup> D. Hume, *Treatise*, 1739, II.

<sup>30</sup> A. Smith, *On the Beauty which the Appearance of Utility Bestows upon all Production of Art*, 1759, pt. IV, cap. I.

<sup>31</sup> A. Alison, *Essays on the Nature and Principle of Taste*, 1790.

<sup>32</sup> H. Home, *Elements of Criticism*, 1762.

<sup>33</sup> Cfr. H. Schaefer, *The Roots of Modern Design*, 1970, p. 161.



- <sup>34</sup> Ch. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1747 [cfr. *supra*, p. 39, n. 6].
- <sup>35</sup> Cfr. H. Schaefer, cit.
- <sup>36</sup> R. Banham, *Machine Aesthetics*, 1955; *The First Machine Age*, 1960.
- <sup>37</sup> G. Boccaccio, *Gen. deor.*, XIV, VII.
- <sup>38</sup> F. Petrarca, *De rem.*, I, 2.
- <sup>39</sup> T. Iasso, *Discorsi*, 1569.
- <sup>40</sup> G. G. Trissino, *Poetica*, 1529, p. v.
- <sup>41</sup> A. Loos, *Architektur*, 1910. I suoi articoli risalgono agli anni compresi tra il 1897 e il 1930 e furono pubblicati in due tomi: quelli scritti tra il 1897 e il 1900 uscirono con il titolo *Ins Leere gesprochen* e quelli scritti in seguito, tra il 1900 e il 1930, nel volume *Trotzdem*.
- <sup>42</sup> Id., *Ornament und Verbrechen*, 1908.
- <sup>43</sup> Cicerone, *De off.*, I, 36, 130.
- <sup>44</sup> A. Félibien, *L'idée du peintre parfait*, 1707, § XXI.
- <sup>45</sup> Cfr. R. Bayer, *L'esthétique de la grâce*, 1933.
- <sup>46</sup> Nel XVIII secolo, in polacco, il termine "grazia" era di genere femminile (*wdzięka*) mentre oggi è maschile (*wdzięk*); si trovano esempi nel dizionario di Linde.
- <sup>47</sup> Y.-M. André, *Essai sur le beau*, 1741.
- <sup>48</sup> Cicerone, *Orat.*, 29.
- <sup>49</sup> J. Ptašník, *Cracovia artificium*, 1917, p. 167, n. 523. Sono obbligato nei confronti del prof. M. Plezia per aver attirato la mia attenzione sul testo di Długosz.
- <sup>50</sup> G. Cardano, *De subtilitate*, 1550, p. 275.
- <sup>51</sup> A. Félibien, cit.
- <sup>52</sup> Questo periodo della storia della nozione del sublime è ben noto grazie a due eccellenti monografie americane: S. H. Monk, *The Sublime, a Study of Critical Theories in XVIII - Century England*, 1935; W. J. Hippie jr., *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetics Theory*, 1957.
- <sup>53</sup> J. Baillie, *An Essay on the Sublime*, 1747.
- <sup>54</sup> E. Burke, *Enquiry*, III, § 27.
- <sup>55</sup> J. S. Moore, *The Sublime and other subordinate Aesthetic Concepts*, 1948.
- <sup>56</sup> G. Th. Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, 1876, II, p. 163.
- <sup>57</sup> A. Gerard, *Essay on Taste*, 1759, p. 47.
- <sup>58</sup> Tommaso d'Aquino, *Summa Theol.*, I-a II-ae q. 27 a. 1 ad 7
- <sup>59</sup> Ulrico di Strasburgo, *De pulchro*, p. 80.
- <sup>60</sup> Petrarca, *De rem.*, I, 2.
- <sup>61</sup> L. B. Alberti, *De re æd.*, IV, 2. Cfr. E. R. de Zurko, cit.
- <sup>62</sup> Dante, *Convivio*, IV, 25.
- <sup>63</sup> A. Alison, *Essays on the Nature and Principles of Mind*, 1790, p. 411: «Matter is beautiful only by being expressive of the qualities of mind».
- <sup>64</sup> Th. Reid nella lettera ad Alison del 3 febbraio 1790: «Things intellectual which alone have original beauty». Cfr. S. H. Monk, *A Grace beyond the Reach of Art*, 1944.
- <sup>65</sup> Cfr. J. Białostocki, *Styl i modus w sztukach plastycznych* [Lo stile e il modus nelle arti visive], 1961, p. 147.
- <sup>66</sup> P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, 1584.
- <sup>67</sup> M. Schapiro, *Style*, 1953.
- <sup>68</sup> J. v. Schlosser, *Stilgeschichte und Sprachgeschichte*, 1935.
- <sup>69</sup> W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 1908.
- <sup>70</sup> E. d'Ors, *Du baroque*, 1936.
- <sup>71</sup> J. Bousquet [Il Manierismo in Europa, Milano, 1963].
- <sup>72</sup> W. Deonna, *Du miracle grec au miracle chrétien*, I, 1945.
- <sup>73</sup> Aulo Gellio, *Noct. Att.*, VI, 13.
- <sup>74</sup> J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych* [Sugli scritti classici e romantici], 1819.
- <sup>75</sup> [È il famosissimo motto di Winckelmann: «nobile semplicità e quieta grandezza», una formulazione davvero epocale, presente già nei suoi *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, 1755.]
- <sup>76</sup> M. Mochnecki, *Pisma*, 1910 p. 239.
- <sup>77</sup> K. Brodziński, *O klasycyzmie i romantyczności* [Sul classicismo e romanticismo], 1964, I, p. 3.
- <sup>78</sup> M. Mochnecki, cit.
- <sup>79</sup> G. Rodenwaldt, *Grabstele des Lyseas*, 1915.

- <sup>80</sup> L. Hautecoeur, *Mystique at architecture*, 1954.
- <sup>81</sup> W. Weisbach, *Die klassische Ideologie*, 1933.
- <sup>82</sup> Vitruvio, *De arch.*, III, 1.
- <sup>83</sup> L. Ghiberti, *Commentari*, II, 96.
- <sup>84</sup> L. Pacioli, *Divina proporzione*, 1509.
- <sup>85</sup> P. Gaurico, *De sculputura*, p. 130.
- <sup>86</sup> P. Bembo, *Asolani*, 1505, p. 129.
- <sup>87</sup> G. Savonarola, *Prediche sopra Ezechiele*, XXVIII.
- <sup>88</sup> L. B. Alberti, *De statua*: «in ipsis formis corporum habetur aliquid insitum atque innatum, quod constans atque immutabile perseveret».
- <sup>89</sup> G. C. Scaligero, *Poëtices*, III, 11: «est in omni rerum genere unum primum ac rectum, ad cuius tum normam, tum rationem cœtera dirigenda sunt».
- <sup>90</sup> Vitruvio, *De arch.*, III, 1.
- <sup>91</sup> D. Diderot, *De la poésie dramatique*, VII, p. 307: «La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage».
- <sup>92</sup> M. Mochnecki, cit., p. 252.
- <sup>93</sup> W. Pater, *Romanticism*, 1876, p. 64.
- <sup>94</sup> A. O. Lovejoy, *Essays on the History of Ideas*, 1948.
- <sup>95</sup> J. Kleiner, *Studia z zakresu teorii literatury* [Studi di teoria letteraria], 1961, p. 97.
- <sup>96</sup> [A. Mickiewicz, *Oda do młodości* (Ode alla giovinezza), 1820; tr. it in Id., *Pagine scelte*, Milano, 1956.]

## VI – Il Bello: *la disputa tra oggettivismo e soggettivismo*

Est in omni rerum tenere unum primum ac rectum ad cuius  
tum normam, tum rationem cætera dirigenda sunt.

Giulio Cesare Scaligero, *Poëtices*

There is nothing, either good or bad but thinking makes  
it so.

William Shakespeare, *Hamlet*

La disputa tra oggettivismo e soggettivismo in estetica è di antica data. La questione è se il valore estetico sia una proprietà delle cose, oppure se si tratti soltanto della reazione dell'uomo alle cose stesse. In altre parole: il giudizio estetico è un giudizio che concerne gli oggetti, oppure ciò che i soggetti provano dinanzi a essi? Detto concisamente: quando indichiamo una cosa "bella" o "estetica", le attribuiamo una proprietà che possiede effettivamente, oppure che non è in suo possesso ma che noi le conferiamo? Insomma: esistono oggetti belli e oggetti brutti, oppure non esistono, nessun oggetto possiede di per sé queste caratteristiche, tutti sono esteticamente neutri: né belli né brutti, e soltanto noi li rendiamo tali? Quando Platone sostiene che «esistono oggetti belli, che sono tali sempre e di per sé»<sup>1</sup> si pronuncia a favore dell'estetica oggettivistica; quando David Hume scrive che «la bellezza degli oggetti risiede unicamente nella mente di chi li guarda»<sup>2</sup> professa invece la teoria del soggettivismo estetico.

Vi sono altre controversie simili, in particolare questa: se un oggetto è bello per uno lo è per tutti, oppure può essere bello per alcuni e brutto per altri? L'oggetto della disputa non è più qui il soggettivismo, bensì il relativismo estetico. Quando Platone sostiene che alcune cose sono belle "di per sé" nega il soggettivismo estetico, quando asserisce che sono belle "sempre" nega il relativismo. Quando Hume aggiunge alla proposizione citata che «ogni intelletto percepisce diversamente la bellezza» unisce soggettivismo e relativismo. La fusione di questi due concetti non è tuttavia indispensabile: la storia dell'estetica conosce soggettivismo senza relativismo e relativismo senza soggettivismo.

La storia della disputa tra soggettivismo e oggettivismo è stata più volte descritta in modo tale da indurre a credere che gli studiosi d'estetica antichi e medioevali siano prevalentemente rimasti su una posizione oggettivistica, in seguito abbandonata dai moderni per passare a una soggettivistica. Tale presentazione storica è tuttavia errata, poiché la concezione soggettivistica del bello comparve già agli albori dell'epoca antica e non fu ignota al Medioevo; e quella oggettivistica, dal canto suo, si è mantenuta a lungo anche in età moderna e se talora ha ceduto il primato al soggettivismo poi è ritornata in auge. Si potrebbe tutt'al più dire che statisticamente sia prevalso nell'estetica antica e medioevale



l'oggettivismo, in quella moderna il soggettivismo. Esamineremo con maggiore precisione i termini di questa controversia.

## 1 – L'Antichità

La disputa sembra che abbia avuto origine soltanto in ambito filosofico: non ve n'è traccia presso gli scrittori-poeti più antichi. Le persone incolte sono naturalmente portate a credere (allora come oggi) che se qualcosa piace loro è perché è bella, e non che è bella perché incontra il loro gusto. Questo probabilmente fu il punto di vista prevalente in epoca prefilosofica. Il contrasto emerse invece con coloro che incominciarono a parlare di filosofia, poiché parte dei filosofi rimase su posizioni prefilosofiche. Con quest'unica differenza, che mentre i non filosofi oggettivisti consideravano la loro concezione come ovvia, e dunque non sentivano il bisogno di addurre prove in suo favore, i filosofi oggettivisti si sforzarono di motivare il loro punto di vista sostenendolo con argomenti. I primi pensatori greci del V secolo si schierarono dunque su due diversi fronti: alcuni vollero dimostrare l'oggettivismo estetico, altri lo sottoposero a critica. Si annoverano tra i primi i Pitagorici, tra i secondi i Sofisti.

La concezione pitagorica dell'oggettività del bello si basava sul fatto che tra le proprietà oggettive delle cose ve n'è una che dà origine al bello, cioè la proporzione. «Ordine e proporzione – sostenevano i Pitagorici – sono belli e utili, mentre disordine e mancanza di proporzione sono brutti e inutili»<sup>3</sup>. Questa posizione può essere così rappresentata: il bello consiste nell'armonia, l'armonia nell'ordine, l'ordine nella proporzione, la proporzione nella misura, la misura nel numero. E l'ordine, la proporzione, la commensurabilità delle parti sono proprietà oggettive delle cose. Sotto l'influsso dei Pitagorici e in accordo con la loro teoria, i Greci incominciarono a definire il bello "simmetria", ossia commensurabilità. La proporzione, dicevano, è la base oggettiva di ogni bello; il bello è nel mondo reale, nel cosmo; l'uomo in essi lo percepisce e lo trasferisce alle proprie opere. L'estetica dei Pitagorici era dunque *cosmocentrica*: il bello è una peculiarità dell'universo, l'uomo non deve inventarla ma scoprirla; pertanto la bellezza cosmica è la misura di tutte le opere prodotte dall'uomo.

I Sofisti avevano invece una concezione soggettivistica e *antropocentrica* del bello. Il cosmo non possiede in sé alcuna bellezza né bruttezza, soltanto l'uomo le crea. Si trattava dell'applicazione della concezione sofistica del mondo: «L'uomo è misura di tutte le cose», dunque anche del bello. Essi ne argomentavano la relatività con il fatto che a persone diverse piacciono cose diverse, per persone diverse sono belle diverse cose. È bello, scrivevano, che le donne si adornino, mentre è brutto che lo facciano gli uomini. Il letterato Epicarmo, prossimo ai Sofisti,

notava che «un cane considererà un cane la cosa più bella e altrettanto la cosa più bella sarà per un bue un bue, un somaro per un somaro, un maiale per un maiale»<sup>4</sup>. Il punto di partenza dei Sofisti era il relativismo estetico, da cui mutuaronο anche una prospettiva soggettivistica: il bello non è nient'altro che un semplice piacere per i nostri occhi e le nostre orecchie.

Anche il retore Gorgia, vicino ai Sofisti, procedette sulla strada del soggettivismo estetico. Riteneva<sup>5</sup> che ciò che proviamo dinanzi all'arte (e in particolare dinanzi alla poesia) non trova corrispondenza nel mondo oggettivo, reale. L'efficacia dell'arte è basata sull'illusione, la mistificazione, l'inganno: essa opera tramite ciò che oggettivamente non esiste affatto. In questa teoria piuttosto antica (risale infatti al V secolo a. C.) era già rappresentato il più radicale soggettivismo estetico.

Subito dopo il tentativo di dimostrare l'oggettivismo estetico elaborato dai Pitagorici, e la critica soggettivistica condottane dai Sofisti, venne fatto nella filosofia greca un ulteriore passo, introducendo una differenziazione concettuale che consentì un avvicinamento delle due opposte concezioni e una risoluzione alquanto moderata e più equilibrata del contrasto. Tale passo fu compiuto da Socrate. Egli distinse due tipi di oggetti belli: quelli che sono tali "di per sé" e quelli che lo sono solo "per qualcuno", cioè per coloro che se ne servono. Questa fu la prima soluzione di compromesso: il bello è in parte oggettivo in parte soggettivo; esistono sia l'uno che l'altro<sup>6</sup>.

Socrate poté introdurre questa soluzione grazie al fatto di aver escogitato una nuova concezione del bello. I Pitagorici presupponevano che esso consistesse nella proporzione, egli invece riportò l'attenzione sul fatto che si basa anche e soprattutto sull'adeguatezza, sull'appropriatezza, sulla conformità all'uso a cui l'oggetto è destinato. Mentre il bello della proporzione è assoluto quello dell'adeguatezza è relativo, in quanto oggetti diversi hanno diverse destinazioni e quindi anche un diverso tipo di bellezza<sup>7</sup>. Uno scudo è bello quando protegge bene il corpo, un giavellotto lo è quando lo si può scagliare in modo rapido e potente; il bello di un giavellotto si distingue dunque dal bello di uno scudo. Benché l'oro sia bello, uno scudo d'oro non lo è, perché non è adatto a quello che è il fine di uno scudo. Socrate definì bello (*καλόν*) o anche adeguato (*ἀρμοστέον*) il bello dell'appropriatezza; i Greci in seguito adottarono, per indicare tale concetto, il termine *πρέπων* che i Romani tradussero con *aptum* o *decorum*. La tarda Antichità o distingueva il *decorum* dal bello, asserendo così l'assolutezza del secondo e la relatività soltanto dell'adeguato, o riferiva l'adeguatezza al bello, affermandone quindi la duplicità e riconoscendo che il bello è insieme assoluto e relativo.

Tali questioni furono tuttavia chiarite soltanto alle soglie del Medioevo. Nulla influì tanto sul modo d'intendere il bello una proprietà oggettiva delle cose, quanto il fatto che Platone avesse aderito alle

concezioni pitagoriche. La sua autorità, non soltanto attraverso i secoli ma attraverso i millenni, fece prevalere la posizione oggettivistica in estetica. Il suo punto di vista è quanto di più pitagorico possibile: il bello oggettivo esiste e consiste nella proporzione. Egli scriveva<sup>8</sup>: «La visione della proporzione è sempre bella»; «Nessuna cosa bella è senza misura»; «Esistono cose belle, che lo sono sempre e di per sé, e sono proprio queste che danno un piacere peculiare e connaturato». Platone specificava nelle sue argomentazioni: «Non parlo di ciò che piace, ma di ciò che è bello»; ossia non negava che si possano esprimere sulle cose belle anche giudizi soggettivi e relativi: il punto è semplicemente che i giudizi possono e dovrebbero avere una base oggettiva. E l'hanno, quando si fondano non su impressioni e sensazioni bensì sul razionalità.

L'influsso platonico fu maggiore perché l'altro pensatore greco altrettanto influente, Aristotele, si espresse poco e malvolentieri circa la questione dell'oggettività o soggettività del bello. In questa disputa prese una posizione in certo qual modo neutrale che andò a vantaggio dell'opinione dominante, ossia dell'oggettivismo.

Gli Stoici, creatori di un'altra importante corrente della filosofia antica, furono in estetica decisamente oggettivisti. Partivano dal presupposto che il bello consiste nella proporzione, che è una caratteristica oggettiva la quale, proprio come la salute fisica, dipende dalle giuste proporzioni<sup>9</sup>. Tale convinzione concerneva sia il bello spirituale che quello fisico. Definivano il bello in senso stretto, quello corporeo e visibile, come buona proporzione e disposizione delle membra unite a un colore gradevole (*cum coloris quadam suavitate*). Essi erano consapevoli del fatto che il giudizio sul bello si basa sui sensi, sull'impressione immediata ed è quindi irrazionale; ma non ritenevano che esso divenisse per questo soggettivo, poiché i sensi, come riportò lo stoico Diogene di Babilonia, possono essere esercitati ed educati; soggettivi sono i sentimenti che accompagnano le impressioni, non le impressioni stesse: queste, quando siano "educate", acquistano oggettività e divengono la base di ogni conoscenza oggettiva del bello<sup>10</sup>.

In tal modo, quattro grandi scuole filosofiche greche (la pitagorica, la platonica, l'aristotelica e la stoica) hanno contribuito al consolidamento dell'estetica oggettivistica. Ma vi furono in epoca ellenistica altre due scuole che si opposero all'oggettivismo: più moderatamente gli Epicurei, in modo più categorico gli Scettici. Gli Epicurei si occuparono poco della teoria del bello; fecero semplicemente propria la definizione dei Sofisti secondo la quale il bello è ciò che è «piacevole per l'occhio e per l'orecchio» e giudicarono pertanto che esso è soggettivo. Soltanto un più tardo rappresentante di questa scuola, Filodemo, s'interessò maggiormente alla teoria dell'arte: egli argomentò che in poesia, e anche in musica, nulla è bello per sua natura, che tutto il bello procurato da queste arti è soggettivo. Riteneva tuttavia possibili i giudizi universali sull'arte e sul bello. Ognuno può pronunciare il

suo giudizio soggettivo su di essi, ma non è vero che ciascuno ha in questo campo un'opinione diversa: Filodemo professava dunque in estetica un soggettivismo senza relativismo<sup>11</sup>.

Gli Scettici consideravano soggettivi tutti i giudizi sul bello, perfino nella musica che in epoca antica era ritenuta dominio specifico dell'oggettivismo. Essi affermavano che le melodie sono belle o brutte a seconda delle nostre impressioni. Tuttavia, più che sulla soggettività, gli Scettici ponevano l'accento sulla relatività dei giudizi sul bello, sul fatto che si tratta di affermazioni personali, che non vi sono basi per una loro generalizzazione, per la formulazione di una qualsiasi teoria universale del bello.

Epicurei e Scettici costituivano una minoranza all'opposizione, di fronte alla maggioranza dei filosofi antichi convinta dell'oggettività del bello. Quasi tutti inoltre condividevano l'opinione della maggior parte dei filosofi, anche gli specialisti: musicisti, poeti, artisti. Nella teoria musicale, la tesi pitagorica secondo cui il bello dipende dall'armonia e l'armonia a sua volta dalla proporzione e dal numero non fu mai posta in discussione. I teorici si resero tuttavia conto del fatto che il rapporto dell'uomo con la musica implica anche dei momenti soggettivi. Nei *Problemata* dello Pseudo Aristotele si legge che alcune melodie sono per noi piacevoli «perché siamo abituati a esse» e che il ritmo ci è gradito perché «ci stimola costantemente»<sup>12</sup>. Nondimeno questo trattato attesta la posizione secondo cui «la proporzione è piacevole per natura» e il ritmo procura diletto in virtù del suo essere basato sui numeri e sulla proporzione.

In modo analogo era concepita la poesia. Nella tarda Antichità era convinzione comune che essa è soggetta a regole universali, non formulate dal poeta ma da questi seguite. Lo Pseudo Longino affermava che «nonostante le differenze di costumi, di gusti, di età, tutti hanno la stessa opinione della stessa cosa»<sup>13</sup>. Perfino Filodemo pensava in modo analogo<sup>14</sup>. Poca attenzione era rivolta ai fattori soggettivi del gusto. Soltanto gli Scettici affermavano che «la parola, di per sé, non è né bella né brutta»<sup>15</sup>.

La disputa tra oggettivismo e soggettivismo si fece sentire in modo più acuto nella teoria delle arti visive. Il bello visibile è nelle cose osservate o nella mente di colui che le osserva? La mente crea il bello o lo scopre soltanto? La convinzione dominante fu comunque la seconda. In conseguenza di questa duplice concezione del bello, fu coniata una duplice terminologia: il bello oggettivo, insito nelle cose, fu detto sin dai tempi dei Pitagorici "simmetria", definita da Vitruvio «armonica consonanza, risultante dalle parti dell'opera»; fu invece introdotto il termine "euritmia" per indicare il bello soggettivamente condizionato, che non consiste nell'armonica composizione delle parti di un oggetto, bensì nell'impressione di armonicità che esso procura. Gli antichi tentarono di fondare l'arte su di una simmetria oggettiva, ossia una



proporzione costante insita nella natura stessa delle cose; tuttavia si resero conto abbastanza presto che la vista ha caratteristiche proprie e che il felice esito di un'opera non dipende soltanto da proporzioni oggettivamente perfette, ma anche dal fatto che tali proporzioni corrispondano alle proprietà peculiari della vista. Essi ritenevano che gli artisti, tanto l'architetto quanto lo scultore o il pittore, per quanto tenuti a operare in linea di principio secondo i canoni della simmetria, dovessero adattarli all'uomo e al suo occhio. La storia mette in luce come l'arte greca sia gradualmente passata dalla simmetria all'euritmia. Già gli edifici classici del V secolo mostrano un distacco dalla linea retta e dalla proporzione tra numeri semplici. Il principio della simmetria fu sostenuto dai filosofi pitagorici e platonici, quello dell'euritmia dai filosofi umanisti ateniesi, da Socrate e dai Sofisti.

Vitruvio, che scrisse in epoca posteriore ma s'ispirò all'arte classica, prescriveva agli architetti di attenersi ai canoni matematici, tuttavia al tempo stesso consigliava loro talora di distaccarsene, di attenuarli (*temperaturæ*), acconsentendo di aggiungere (*adiectioes*) o togliere (*detractioes*) qualcosa alla simmetria. «L'occhio – scriveva – cerca una vista che gli sia piacevole: se non lo soddisferemo tramite l'impiego di appropriate proporzioni e un ulteriore ritocco dei moduli, aggiungendo dove manca, lasceremo ai fruitori una vista spiacevole e priva di grazia»<sup>16</sup>. E quindi raccomandava le proporzioni oggettivamente belle, ma anche il loro «ulteriore ritocco» soggettivamente condizionato. Quest'ultimo pareva necessario soprattutto in alcuni casi, quando ad esempio un edificio, una statua o un dipinto dovessero essere osservati da lontano. Affinché lo spettatore avesse l'impressione della simmetria, occorreva che un edificio o una scultura non fossero del tutto simmetrici. Tale posizione conciliò oggettivismo e soggettivismo estetici: ammise l'esistenza del bello oggettivo, ma se ne distaccò nel nome delle condizioni soggettive della sua percezione; ne furono sostenitori studiosi e filosofi greci, quali Democrito e Proclo, studiosi di matematica e di meccanica, come Erone, Gemino o Filone. Tale posizione trovò espressione concreta soprattutto in architettura, ma anche nelle altre arti: gli scultori fissarono un canone per le statue, ma se ne allontanarono, ad esempio nel caso di statue collocate in alto; e i pittori passarono all'impressionismo e alla deformazione quando incominciarono a dipingere gli scenari teatrali, che dovevano essere adatti a una visione da lontano.

Insomma, nonostante la sostanziale propensione dei Greci per l'interpretazione oggettiva dei fenomeni, la questione estetica – il bello è oggettivo o soggettivo? – fu affrontata abbastanza presto in modo conciliatorio, tanto nella teoria quanto nella pratica artistica. Da allora essa interessò poco gli antichi, i quali si occuparono piuttosto di un problema analogo, ma diverso: esiste un bello unico per tutti oppure esso è diverso per ciascuno?

Come è già stato detto, i Greci conoscevano un'ulteriore nozione, affine a quella del bello, quella di *decorum*, che era considerato tutto ciò che è acconcio, appropriato, conveniente. Il suo rapporto con il bello non era del tutto chiaro: ne era una variante o solo un analogo? Se rientrava nel bello, era di genere diverso dalla simmetria per la quale contava la composizione delle parti, mentre per il *decorum* era fondamentale l'adeguatezza delle parti all'insieme. La simmetria era una e il suo bello universale, il *decorum* era molteplice e la sua bellezza particolare. Tanto i templi di Atena quanto quelli di Zeus dovevano rispettare i canoni della simmetria, nondimeno ognuno di essi, essendo consacrato a un dio diverso, doveva avere una diversa configurazione. Il *decorum* trovava applicazione soprattutto nella poetica e nella retorica e meno nelle arti visive, regolate in misura maggiore dal principio della simmetria. Questa era per gli antichi dominio del bello oggettivo e universale, mentre il *decorum* era quanto più vi è di umano, individuale, relativo. L'evoluzione tuttavia procedette a favore del *decorum* (similmente a quella in favore dell'euritmia). L'arte greca classica s'era sviluppata seguendo la parola d'ordine della simmetria, mentre quella ellenistica pose già un accento maggiore sul *decorum*. Furono gli Stoici, se si annovera tra essi Cicerone, a sviluppare moltissimo questo concetto. Lo relativizzarono in funzione dell'oggetto (ogni oggetto, sia esso un uomo o un'opera d'arte, ha un suo *decorum*), ma in linea di massima non in funzione del tempo, del luogo o del soggetto che fruisce dell'oggetto e lo valuta. Certamente nella tarda Antichità vi furono retori, come Quintiliano, che valutarono relativisticamente, riconoscendo che il *decorum* muta anche *pro persona, tempore, loco, causa*, ma tale atteggiamento rimase fino alla fine estraneo alle arti visive e alla musica antiche. La relativizzazione del *decorum* deve forse implicare anche una relativizzazione del bello, e qual è in generale il rapporto del bello con il *decorum*? La risposta a queste domande in epoca antica rimase vaga e fu data soltanto durante il Medioevo.

## 2 – Il Medioevo

I pensatori medioevali mantennero la concezione antica, ossia quella dell'oggettivismo estetico, così come la trovarono nei platonici. Il concetto predominante nell'Antichità rimase anzi ora pressoché l'unico, senza più le obiezioni mosse a suo tempo dai Sofisti e dagli Scettici. Il bello è una caratteristica degli oggetti, ma i soggetti umani lo fruiscono conformemente alle loro condizioni individuali e sociali, ai loro gusti e consuetudini. Questa unica posizione assorbì i motivi degli oppositori e si mantenne in questa forma, alquanto conciliatoria, per secoli. Ciò significa che il concetto medioevale di bello era in linea di massima oggettivo, ma con riserve e limitazioni in favore del soggettivismo: *cognoscitur ad modum cognoscentis*.

Un punto merita attenzione. Sebbene gli antichi avessero esitato tra la concezione oggettivistica e quella soggettivistica del bello, e alcuni si fossero schierati dall'una o dall'altra parte, tuttavia in nessun testo antico noto la questione viene affrontata esplicitamente. Essa compare invece *explicite* nei pensatori medioevali. Agostino scriveva: «Chiederò innanzitutto se una cosa piace perché è bella, oppure se è bella perché piace»<sup>17</sup>. A una domanda posta in maniera così esplicita, rispose in modo altrettanto chiaro: «Senza dubbio otterrò la seguente risposta: che piace poiché è bella». Ripropose quasi letteralmente, dopo otto secoli, la stessa alternativa Tommaso d'Aquino: «Una cosa non è bella perché ci piace, piuttosto ci piace perché è bella e buona»<sup>18</sup>. Si trattava di una novità: l'oggettivismo veniva proclamato con piena consapevolezza e decisione. In epoca antica invece avevano esplicitato la propria posizione soltanto i soggettivisti, mentre gli oggettivisti ne avevano parlato poco o nulla, come se si fosse trattato di un fatto naturale.

Il Medioevo, con il suo metodo caratteristico, introdusse nella questione dell'oggettività del bello delle distinzioni concettuali che consentono di presentare il problema in modo più moderato e accomodante<sup>19</sup>. Due furono le distinzioni più importanti, entrambe diffuse agli albori del periodo, già nel IV secolo d. C., molti secoli prima dell'avvento della Scolastica: una formulata da Agostino, l'altra da Basilio il Grande.

Di fatto, Agostino fu il primo a confrontare e contrapporre i due concetti di *pulchrum* e *aptum*, utilizzati già nell'Antichità ma mai comparati come coppia antitetica. Una sua opera giovanile nella quale aveva affrontato l'argomento è andata perduta, ma il senso della distinzione rimane chiaro. Nel novero delle cose che piacciono, alcune sono "belle" altre "adeguate"; le cose belle sono tali "di per se stesse", quelle adeguate lo sono sempre "in rapporto a qualcosa e per qualcuno".

Questa distinzione fu adottata da Isidoro di Siviglia (il quale affermava che i due generi «differunt sicut absolutum et relativum») e ancora esposta con parole diverse nel XII secolo da Gilberto Porretano della scuola di Chartres. Egli sosteneva<sup>20</sup> che esiste un duplice bello (così come, in generale, esiste un duplice bene), l'uno «secundum se» l'altro «secundum usum», l'uno stabilito in senso assoluto (*absolute*) l'altro in senso relativo (*comparative*). Continuarono in questa direzione Alberto Magno<sup>21</sup> e il suo discepolo Ulrico di Strasburgo: «Decor est communis ad pulchrum et aptum. Et hæc duo differunt secundum Isidororum sicut absolutum et relativum»<sup>22</sup>. Essi differenziarono *pulchrum* e *aptum* come bello assoluto e bello relativo. Gli scrittori cristiani, da Agostino sin dopo Alberto Magno e Ulrico, distinsero dunque l'*aptum* dal bello: così facendo, ne limitarono l'ambito ma salvarono la sua oggettività.

Mentre Agostino aveva utilizzato e sviluppato le nozioni greche antiche, Basilio di Cesarea<sup>23</sup>, sempre nel IV secolo, elaborò concetti suoi propri. Egli introdusse un'idea ardita, secondo la quale il bello non è

una qualità, bensì un rapporto: è il rapporto di un oggetto che piace con il soggetto a cui piace. Basilio, che aveva ancor più di Agostino mutuato dagli antichi Greci la tesi secondo cui il bello è rapporto armonico tra le parti, dovette difenderla dall'obiezione mossa da Plotino, il quale affermava che sono belli anche oggetti semplici come la luce, nei quali non vi è rapporto tra parti poiché non vi sono parti. Basilio sostenne la sua tesi argomentando che il bello di queste cose consiste anche in un rapporto specifico con il soggetto che ne fruisce. Importante fu il fatto che il bello venisse concepito come rapporto anziché come qualità, ma ancor più rilevante fu l'averlo inteso come rapporto tra soggetto e oggetto. Si può definire tale concezione "relazionismo". Non era infatti relativismo, né soggettivismo, e neppure oggettivismo puro: si trattava di una soluzione intermedia, di compromesso.

Gli Scolastici continuarono su una strada simile; e in particolare, agli inizi del XIII secolo, Guglielmo d'Alvernia. Egli scriveva<sup>24</sup> che vi sono delle cose per loro stessa essenza belle. Ma un'asserzione in apparenza tanto oggettivistica non significava per Guglielmo null'altro che alcune cose per loro natura sono atte a piacerci (*natum placere*). Egli si pronunciava in favore del bello oggettivo o naturale, ed esso era per lui soltanto la facoltà naturale, propria di alcune cose, di piacere. Il fatto stesso che una cosa qualsiasi possa piacere implica però l'esistenza di un soggetto a cui essa piaccia.

Tommaso d'Aquino si avvale di un concetto del bello analogo a quello di Basilio e di Guglielmo. Egli definì oggetti belli quelli che «piacciono quando li si guarda»<sup>25</sup>. Questa definizione metteva in luce come il bello fosse per lui una proprietà che alcuni oggetti possiedono, ma che possiedono in rapporto a un soggetto; il bello è una relazione tra soggetto e oggetto: non esiste senza un oggetto che possa piacere, ma non esiste neppure senza un soggetto a cui possa piacere. Tale concezione relazionistica, ignota agli antichi, ma ricorrente nei pensatori cristiani, non era né soggettivismo né oggettivismo puro.

Il Medioevo vide pure la nascita del relativismo estetico. Lo si può reperire in uno dei pensatori duecenteschi che s'ispirarono agli Arabi, ossia in Witelo. Egli si rifece nelle sue argomentazioni estetiche ad Alhazen. Entrambi s'interessarono al bello sostanzialmente dal punto di vista psicologico: come reagisce l'uomo a esso? Lo considerarono tuttavia una proprietà delle cose, non meno oggettiva della forma o della dimensione. Tutto ciò che conosciamo, lo conosciamo tramite l'esperienza e l'esperienza ci mostra cose belle e brutte. Alhazen non indagò se l'esperienza umana fosse in questo caso universalmente concorde; Witelo invece, spingendosi oltre il suo maestro, pose questa domanda e vi rispose negativamente. Alcuni colori, scriveva, piacciono ai Mori, altri agli Scandinavi. Ciò dipende soprattutto dalla consuetudine, che plasma l'indole dell'uomo e fa sì che «qual è il temperamento di una persona (*proprius mos*), tale sarà anche la sua valutazione del bello»<sup>26</sup>. Witelo



giunse al relativismo, ma non al soggettivismo: persone diverse hanno pareri diversi sul bello, ma ciò non dipende tanto dalla loro soggettività quanto dal fatto che alcuni formulano giudizi corretti e altri errati.

Ancor meno soggettivista in fatto di bello fu Duns Scoto. «La bellezza – scriveva – non è una qualità assoluta di un corpo, ma è l'insieme di tutte le proprietà che tale corpo possiede, ossia dimensione, forma e colore, nonché dei rapporti di queste proprietà con il corpo stesso, e delle une con le altre»<sup>27</sup>. Questa definizione rivela come la bellezza di un oggetto dipenda da tutte le proprietà e i rapporti in esso contenuti; si avvicina alla concezione antica, secondo cui il bello è composizione, ma la amplia significativamente, poiché ora esso non risiede più soltanto nel rapporto tra le parti materiali, ma anche in quello tra le proprietà. Non include invece la relazione di una cosa con il soggetto, relazione che era stata ritenuta, da Basilio il Grande a Tommaso d'Aquino, fattore essenziale del bello. Duns Scoto non si pose dunque su una posizione relazionistica e tanto meno soggettivistica. Il suo criticismo, e subito dopo il suo quello di Guglielmo di Ockham, si manifestò in estetica come una lotta non contro l'oggettivismo bensì le sue ipostasi, contro il considerare sostanze le forme e il bello, mentre si tratta semplicemente di proprietà, relazioni, composizioni.

### 3 – Il Rinascimento

Sarebbe un errore ritenere che sia intervenuto con il Rinascimento un cambiamento di prospettiva, in virtù del quale il soggettivismo moderno avrebbe soppiantato l'antico oggettivismo. Le fonti dicono diversamente. Sicuramente il Rinascimento è partito da una concezione soggettivistica del bello, segnata in Petrarca. Egli affermava<sup>28</sup> che quando diciamo che una cosa è «più perfetta» la nostra definizione riguarda la cosa in sé, il giudizio è oggettivo; se invece valutiamo esteticamente l'oggetto, dicendo ad esempio che è «più grazioso» (*gratior*), allora la nostra asserzione concerne unicamente la reazione del soggetto di fronte a esso: si riferisce non alla cosa stessa bensì a ciò che di essa pensano gli osservatori (*non rem ipsam, sed spectantium iudicia respicit*). Questa idea venne tuttavia enunciata soltanto incidentalmente dal Petrarca: egli non la sviluppò né fu notata da altri. E nel momento storico ritenuto l'inizio dell'evo moderno non intervennero grandi cambiamenti nelle opinioni sull'oggettività del bello. Nell'ultima fase del Medioevo i motivi soggettivistici e relativistici, o almeno relazionistici, si erano già abbastanza consolidati. Ma il Rinascimento non ereditò affatto tali linee di pensiero. Sopravviveva la convinzione, ereditata dall'Antichità, secondo cui il bello è oggettivo e soggetto a leggi immutabili: compito dell'artista è trovare questo bello e queste leggi. Chiari enunciati in proposito ci sono pervenuti soprattutto a

opera di due personalità di spicco dell'epoca, il teorico dell'arte Leon Battista Alberti e il filosofo Marsilio Ficino, dell'Accademia Platonica fiorentina.

L'Alberti ammirava gli artisti e gli eruditi antichi, i quali «s'industriavano, come soltanto può fare l'abilità umana, per svelare le leggi che la natura ha osservato nel creare le sue opere». Ed egli stesso si sforzava di farlo: «Secondo me – scriveva – esistono in ogni arte e scienza dei principî, dei valori e delle regole (*naturæ principia quædam et prospectiones et secutiones*): chi se ne avveda e se ne avvalga attentamente, raggiungerà nel modo più bello (*pulcherrime*) i suoi obiettivi»<sup>29</sup>. Egli definì il bello come armonia, concordanza e consonanza delle parti (*consensus et conspiratio partium*)<sup>30</sup>. L'armonia (*concinntas*) non è opera dell'uomo bensì «legge assoluta e somma di natura». L'artista può tutt'al più aggiungere una decorazione (*ornamentum*), ma il bello autentico è insito nella natura delle cose, è connaturato a esse (*innatum*), come scriveva l'Alberti, replicando i pensieri tratti dagli antichi ma ancor più dagli scolastici. Conformemente a ciò, egli asseriva che il lavoro di un vero artista è guidato non dall'arbitrio ma da una «qualche necessità»<sup>31</sup>. Altrove aggiungeva: «Ci sono alcuni che dicono che ella è una certa varia opinione, con la quale noi facciamo giudizio della bellezza, e che la forma degli edifici si muta secondo il diletto, e il piacere di ciascuno, non si restringendo dentro ad alcuni comandamenti de la arte. Comune difetto de li Ignoranti, è il dire che quelle cose che non fanno loro, non sieno»<sup>32</sup>. Difficile prendere più categoricamente posizione in favore delle regole oggettive del bello e dell'arte: soggettivismo e relativismo nelle questioni artistiche per l'Alberti erano sintomo d'ignoranza.

Non diversa era l'opinione di Ficino, sebbene diversi fossero i suoi punti di partenza e di percorso: l'Alberti era un artista e un dotto studioso, Ficino un filosofo platonico. Egli definiva il bello come la potenza che chiama a sé e rapisce intelletto e sensi: «L'incanto stesso della virtù, di una forza o di una voce, che chiami a sé e rapisca l'anima, tramite la vista o l'udito, assai giustamente viene detto bello»<sup>33</sup>. Nello stesso tempo era convinto che l'idea del bello è in noi innata: «Una cosa bella piace e incontra approvazione quando risponde alla nostra idea innata di bello (*idea pulchritudinis nobis ingenita*) e in tutto concorda con essa»<sup>34</sup>. Ne consegue che per Ficino non poteva esistere relatività del bello.

Opinioni analoghe furono anche espresse da altri scrittori minori e meno influenti del Rinascimento. Pomponio Gaurico, autore di un trattato sulla scultura che porta la data del 1505, prescriveva l'osservazione e il culto, in arte, di misura e simmetria: «Mensuram igitur, hoc enim nomine symmetriam intelligamus [...] et contemplari et amare debemus»<sup>35</sup>. Egli espresse insomma la stessa convinzione dell'Alberti e di Ficino sulla misura oggettiva e sulla regola che governa il bello. Impiegò inoltre il termine *symmetria*, la più importante parola

antica utilizzata per indicare il principio oggettivo del bello. Daniele Barbaro, editore dei libri di Vitruvio sull'architettura, nell'introduzione a essi scriveva «Divina è la forza de' numeri [...] né si può dire che sia cosa più ampia nella fabbrica di questa università che noi mondo chiamiamo della convenevolezza, del peso, del numero e della misura con la quale [...] ogni cosa [...] divina e humana è composta, cresciuta e perfetta»<sup>36</sup>.

Non diversa era la situazione in poetica. Giulio Cesare Scaligero scriveva nel 1561 che vi è in essa non soltanto una norma oggettiva, ma un'unica norma, il cui compito è guidare l'artista: «Est in omni rerum genere unum primum ac rectum ad cuius tum normam tum rationem cætera dirigenda sunt»<sup>37</sup>.

L'oggettivismo estetico del Rinascimento si diffuse oltre la sfera della filosofia e della scienza. Gli diede espressione Baldassarre Castiglione nella sua guida per i cortigiani, dove parlava del bello come «sacro»<sup>38</sup>. Agnolo Firenzuola, nel libro *Discorsi delle bellezze delle donne*, definì il bello come «una ordinata concordia e quasi un'armonia occultamente risultante dalla composizione, unione e commissione di più membri diversi»<sup>39</sup>. Anche qui non si fa parola di soggettività e relatività del gusto.

Non vi furono in epoca rinascimentale concetti diversi, meno oggettivistici? Qualcuno citerebbe forse Niccolò Cusano, il quale scriveva che le forme sono implicite non nella materia, bensì «nello spirito dell'artista»: «Globus visibilis est invisibilis globi qui in mente artificis fuit imago»<sup>40</sup>. Sarebbe tuttavia un grave errore interpretare queste parole in senso soggettivistico: le «forme nello spirito dell'artista» non sono per Cusano forme personali, ma universali, insite nella natura. «Poiché esiste una stessa bellezza assoluta, la quale è la forma che infonde l'essere a ogni forma bella»<sup>41</sup>.

Ci si potrebbe piuttosto riferire, per una posizione sensibile al soggettivismo, ad Antonio Filarete e al suo trattato sull'architettura degli anni 1457-64, uno dei primi scritti nell'evo moderno. Ritenendo che gli archi a tutto sesto siano più perfetti di quelli a sesto acuto, egli spiegò che ciò accade poiché i primi sono più semplici da osservare e la vista agevolmente si posa su di essi «senza alcuna ostaculità», al contrario di quanto avviene con gli archi gotici a sesto acuto; «ogni cosa che impedisce o tanto o quanto la vista non è sì bella»<sup>42</sup>. Quest'argomentazione si può in definitiva interpretare soggettivamente: il bello visivo dipende dagli occhi dell'osservatore, dalla loro struttura e dai loro bisogni, dalla facilità con cui essi possono contemplare un oggetto. Bisogna tuttavia considerare che in tutto il trattato non vi è, oltre questa osservazione, nulla che possa andare a favore di una interpretazione del genere. Filarete non aveva interessi filosofici, non si poneva questioni tanto vaste: si potrebbe trattare di una osservazione isolata sulle cui conseguenze non si soffermò; a ogni

modo, non si pronunciò in termini generali a favore di un'interpretazione soggettiva del bello.

Per ritrovare un'interpretazione di questo tipo nell'estetica rinascimentale, occorre arrivare a Giordano Bruno, e dunque alla fine dell'epoca, al termine del Cinquecento. Bruno non rientra nel novero di quegli uomini del Rinascimento interessati esclusivamente al bello e all'arte; se ne occupò anzi piuttosto marginalmente, cercando d'applicare a essi concetti filosofici più generali. Almeno un suo trattato pubblicato postumo, *De vinculis in genere*<sup>43</sup> (i vincoli sono qui quelli da cui l'uomo dipende), affronta in termini soggettivistici la questione del bello<sup>44</sup>. Motivo principale è il suo pluralismo, la sua molteplicità: «Pulchritudo multiplex est»; ma anche la sua indefinità e indescrivibilità: «Indefinita et incircumscribibilis est ratio pulchritudinis». E ancora la sua relatività: «Sicut diversæ species ita et diversa individua a diversis vinciuntur; alia enim simmetria est ad vinciendum Socratem, alia ad Platonem, alia ad multitudinem, alia ad paucos». «Non vi è nulla tale, che possa piacere a tutti». E infine: «Nihil absolute pulchrum, sed ad aliquid pulchrum». Si tratta di una formula abbastanza relativistica, benché, nell'intenzione dell'Autore, prossima al soggettivismo.

Bruno certamente non fu l'unico a pensare così sul bello. Un anno dopo la sua morte, nel 1601, Shakespeare scriveva nell'*Amleto*: «Non vi è nulla di buono o di cattivo, soltanto il pensiero lo rende tale». Shakespeare parlava di bene e male, ma senza dubbio riferiva alle cose buone il bello e a quelle cattive il brutto. Anche lui tuttavia, come pure Giordano Bruno, non può essere considerato portavoce delle opinioni tipiche del Rinascimento.

Quanto detto sopra può essere generalizzato: coloro che scrissero sul bello nei primi secoli dell'evo moderno non misero affatto in questione la sua oggettività, essa era anzi il loro punto di partenza. Il loro atteggiamento fu analogo a quello degli antichi e non fecero ricorso a soluzioni intermedie, come il relazionismo diffusosi già nel Medioevo. Accettarono l'oggettivismo estetico, con tutte le sue conseguenze reali o presunte, poiché, in generale, non ritenevano soltanto che il bello sia una proprietà delle cose (contrariamente al soggettivismo), ma anche che abbia solo una forma perfetta (contrariamente al pluralismo), che sia unico per tutti (contrariamente al relativismo), che sia percepibile dall'intelletto (contrariamente all'irrazionalismo), che il bello dell'arte sia uguale a quello della natura e che si possa e si debba sottoporre l'arte a regole.

#### 4 – Il Barocco

I filosofi secenteschi si occuparono poco d'estetica; lo fecero invece di più artisti e critici. Costoro rimasero ligi alla tradizione che non



era soggettivistica: proprio da essa trassero la fede in regole universali, canoni, proporzioni oggettivamente perfette. Proprio su questo "credo" si fondavano le Accademie istituite nel XVII secolo. In esse non soltanto si trasmetteva l'estetica oggettivistica dell'Antichità e del Rinascimento, ma qui essa raggiunse i suoi massimi vertici. La convinzione dell'esistenza di regole universali e oggettive, originariamente radicata soprattutto in architettura e scultura, si trasmise anche a pittura e poesia.

In tutte queste arti, come affermava nel 1667 a Parigi, in una seduta dell'Accademia, l'allora insigne critico André Félibien, «sono state trovate delle regole infallibili su come giungere alla perfezione». Nello stesso periodo, René Rapin scriveva che «il talento, se non è soggetto a regole, è un mero capriccio, incapace di produrre alcunché di sensato»<sup>46</sup>. Per creare e valutare cose belle, non sono sufficienti percezione ed emozione: «l'uomo è dotato, per questo, di una facoltà universale: la ragione». Naturalmente ognuno ha diverse attitudini, un gusto diverso, tuttavia come sosteneva un altro accademico francese, Henri Testelin, «il bello non si giudica in base alle inclinazioni personali»<sup>47</sup>. Regola e ragione: queste furono le due parole d'ordine dell'estetica secentesca. L'atteggiamento oggettivistico si manifestò nell'universalismo e nel razionalismo e fu proprio di artisti, critici, esperti d'arte; la posizione dei filosofi fu invece diversa. Essi si dedicarono poco all'estetica, poiché rivolgevano il loro interesse unicamente alle verità universali e razionali e ritenevano che non esistano affatto simili verità riguardo al bello. Il primo fu Cartesio, che considerava bello e gusto del bello questioni soggettive e personali non suscettibili di ricerca filosofica (lettera a Marin Mersenne del 18 marzo 1630). Poi un deciso sostenitore del relativismo fu Pascal: nella sua cerchia si riteneva che i giudizi estetici dipendessero dalla moda<sup>48</sup>. Spinoza scriveva (lettera a Hugo Boxel del 1674) che il bello non è una proprietà delle cose bensì la reazione dell'individuo che le osserva: le cose in sé non sono né belle né brutte.

Cominciarono tuttavia a sorgere dei dubbi in materia anche tra gli artisti e i critici del Seicento. Il grande Corneille scriveva: «Siccome la poesia è arte, naturalmente deve avere delle regole, ma quali siano queste regole nessuno lo sa»<sup>49</sup>. Corneille fu un grande scrittore di questo secolo, ma atipico; anche l'ultra-tipico Félibien, tuttavia, asseriva: «Il bello trae origine dalla proporzione e dalla simmetria, la grazia invece dalle sensazioni e dai sentimenti. Ne consegue che dalla sola simmetria scaturirebbe un bello senza grazia»<sup>50</sup>.

Verso la fine del secolo si ebbero le prime avvisaglie di un vero e proprio distacco dalla concezione oggettivistica del bello. Esso ebbe inizio, cosa singolare, in ambito architettonico, sebbene proprio qui numeri, proporzioni e canoni avessero una tradizione più forte e, come potrebbe sembrare, basi più solide che in altre arti. Tale cambiamento fu causato da un solo individuo, ma eminente e di grande autorità:

Claude Perrault, autore di una delle più celebri costruzioni del secolo, il colonnato del Louvre. Le sue opinioni, essendo opposte a quelle correnti, non furono affatto subito ben accette. Al contrario suscitavano obiezioni, soprattutto da parte del secondo grande architetto francese dell'epoca, François Blondel<sup>51</sup>. Vediamo come si svolse la disputa.

Perrault espose le sue idee soggettivistiche sul bello architettonico nell'edizione da lui curata dell'opera di Vitruvio (1673)<sup>52</sup>. Scese in difesa della tradizionale concezione oggettivistica Blondel, con l'opera *Traité d'Architecture*, del 1675. Perrault non si lasciò convincere e prese posizione ancora più radicalmente nella sua *Ordonnance des Cinq Ordres d'Architecture* del 1683. Gli rispose allora non più Blondel ma un suo allievo, Charles-Etienne Briseux, nel *Traité complet d'Architecture*. Fu una controversia importante, se non altro perché la prima nel suo genere: in precedenza, tanto i soggettivisti quanto gli oggettivisti enunciavano le loro teorie e presentavano gli argomenti, ma soltanto ora il confronto si fece diretto.

Blondel, alfiere della tradizione e della *communis opinio* del secolo, avanzò una tesi, che si può così riassumere: (a) l'architettura possiede un suo bello oggettivo, insito nella natura stessa delle cose, esso viene tradotto in concreto, ma non ideato dall'architetto; (b) il bello è indipendente dal tempo e dalle situazioni contingenti; (c) si fonda sugli stessi principi del bello di natura; (d) consiste nella composizione delle parti e soprattutto nelle appropriate proporzioni dell'edificio; (e) procura piacere alla mente, poiché risponde ai bisogni dei sensi e dell'intelletto umani. Altra cosa è che gli uomini traggono diletto non soltanto da ciò che è oggettivamente bello, ma questo non offre le basi al relativismo.

Blondel polemizzò dunque con Perrault, il quale negava che qualcosa in natura possa essere bello solo di per sé e sosteneva che fosse esclusivamente una questione di consuetudine. Blondel così motivava le sue argomentazioni: esistono delle cose che piacciono sempre mentre le consuetudini mutano<sup>53</sup>. Questi erano i motivi di Blondel: (a) alcune proporzioni piacciono a tutti; (b) quando gli edifici vengono privati di tali proporzioni cessano di piacere; (c) l'uomo, egli stesso opera della natura, ama la natura, e la buona architettura, non meno che la pittura o la scultura, basa le sue forme e proporzioni sulla natura (ad esempio la forma di una colonna riprende quella di un albero); (d) il gusto per alcune forme e proporzioni non si può ricondurre alla consuetudine, poiché l'abitudine alle cose brutte non le rende belle e alle belle non occorre abituarci; (e) per dimostrare la bontà di forme e proporzioni non è necessario un ragionamento rigoroso, poiché persino nelle scienze più esatte, quali la meccanica o l'ottica, i più alti risultati sono stati conseguiti non tramite ragionamento ma tramite semplice generalizzazione delle esperienze, non occorre dunque esigere di più dall'arte; (f) è vero che le migliori proporzioni architettoniche non corrispondono

esattamente a quelle tra numeri semplici, ma ciò dipende dal fatto che gli occhi modificano le proporzioni ed è importante non che le opere architettoniche siano proporzionali, ma che diano l'impressione di esserlo. Sotto quest'ultimo aspetto l'accademico francese si è distaccato dall'antico, rigoroso oggettivismo platonico.

Perrault si collocava all'estremo opposto: contrastò la tradizione e l'opinione allora dominante. Le sue obiezioni possono forse ricordare quelle di alcuni pensatori del passato, tuttavia, con ogni probabilità, egli non ne fu a conoscenza e giunse da solo a formulare le sue teorie. Fu inoltre più radicale dei suoi predecessori. Muovendo un'obiezione, dovette necessariamente partire da una tesi negativa: nessuna proporzione è per sua natura bella o brutta. Argomentò ciò con l'ausilio di vari aggettivi: disse che le proporzioni non sono "naturali", né "reali", né "positive", né "necessarie", né "persuasive". Nessuna proporzione è di per sé migliore di altre<sup>54</sup>. Perrault circoscrisse la sua tesi negativa: non affermava che non esistessero affatto cose "naturalmente" belle. In architettura, annoverò tra esse i materiali nobili da costruzione e le buone esecuzioni. Non vi incluse invece la proporzione. Perché allora alcune proporzioni sembrano belle e altre brutte? Entrano qui in gioco le convenzioni, le associazioni, le consuetudini, le condizioni storiche e psicologiche del singolo. Ci abituiamo a certe proporzioni e ci piacciono; ovvero, ci piacciono, se le osserviamo in edifici sontuosi, costruiti con ottimi materiali, ben rifiniti e quindi dotati di una propria bellezza. Le loro proporzioni sembrano migliori di altre perché si accompagnano (sono *en compagnie*, come scrive Perrault) a edifici belli per altre ragioni. Ma quando saranno erette magnifiche costruzioni con proporzioni diverse, subentrerà una nuova consuetudine e quelle vecchie cesseranno di piacere. Nel privilegiare queste piuttosto che altre proporzioni non vi è alcuna necessità, soltanto casualità. Ogni proporzione può piacere, dipende da diversi processi psicologici, in particolare da associazioni e consuetudini. La concordanza degli uomini nell'apprezzare la proporzione è un fenomeno sociale, manifestazione del contagio reciproco di determinate opinioni.

Claude Perrault non rimase isolato nel suo giudizio, in particolare fu appoggiato dal letterato Charles Perrault, grande autorità dell'epoca di Luigi XIV, che ripeté quasi testualmente le argomentazioni del fratello in un suo celeberrimo libro<sup>55</sup>. Tra gli architetti, queste innovazioni suscitarono invece obiezioni. Criticando Perrault, l'architetto Charles-Etienne Briseux sosteneva<sup>56</sup> che il suo antagonista avesse due teorie diverse della proporzione. La tesi enunciata nel commento al testo di Vitruvio era soltanto pluralistica, asseriva che esistono numerose proporzioni tra le quali si può scegliere liberamente: tutte sono valide. Ma la teoria sostenuta nel testo successivo era già decisamente soggettivistica: nessuna proporzione è di per sé buona, semplicemente la gente ne considera tali alcune.

Briseux premise al suo trattato una difesa della concezione tradizionale di Blondel, in cui contrappose punto per punto le sue tesi a quelle di Perrault. Le principali sono: (a) il bello trae origine dalle proporzioni ed esse sono la sua fonte principale poiché infondono all'arte l'ordine e l'adeguata composizione delle parti, fattori senza i quali non può esservi bellezza; (b) esse piacciono sempre e il resto piace unicamente quando appare connesso a buone proporzioni; (c) le buone proporzioni invece possono essere sostanzialmente differenti, e debbono perfino esserlo, siccome gli edifici hanno carattere, dimensioni e collocazione differenti; (d) infatti, sebbene queste proporzioni, e non altre, siano di per sé stesse belle, il buon gusto può e deve effettuare tra esse una scelta; (e) gli edifici, come tutte le cose belle, possono piacere e piacciono non soltanto a coloro che comprendono il reale motivo della loro predilezione. Si rendono infatti conto di ciò soltanto le persone colte, istruite. Anche agli ignoranti le cose belle piacciono per via delle loro proporzioni, per quanto essi non se ne rendano conto. Come già alcune tesi di Blondel, anche le tesi finali di Briseux rappresentano l'esito di una discussione con un ammorbidimento dell'assolutismo estetico. Le argomentazioni di Briseux segnarono per il momento la fine della controversia. Perrault era già morto e nessun architetto prese la penna in sua difesa. Briseux riferisce della grande influenza che quegli esercitò, ma si trattò di un influsso sulla pratica non sulla teoria dell'arte. Era apprezzato per il colonnato del Louvre ma i suoi scritti furono rapidamente e a lungo dimenticati.

La cosa più strana è che ai gusti del nascente XVIII secolo i suoi colonnati rispondevano assai meno della sua concezione soggettivistica del bello e dell'arte, che non solo si mantenne nel Settecento, ma divenne pure predominante, non tanto tra gli architetti, i quali rimasero in linea di massima fedeli alla tradizione accademica di Blondel, quanto tra i filosofi. L'estetica soggettivistica apparve improvvisamente naturale e venne universalmente riconosciuta. Smise d'essere confinata all'architettura e alla proporzione e divenne una concezione estetica generale ancor più radicale: riteneva infatti soggettivo non soltanto il bello della proporzione, come aveva fatto Perrault, ma qualsiasi bello. Dovette anche cambiare le sue argomentazioni: non poteva più infatti sostenere che il bello soggettivo discende dall'associazione con quello oggettivo, dal momento che non riconosceva alcun bello oggettivo.

## 5 - L'Illuminismo

Il dominio dell'estetica oggettivistica era durato molti secoli (per quanto accompagnato dall'opposizione, ora più debole ora più vigorosa, dei soggettivisti), finché, nel Settecento, la vittoria arrivò all'estetica soggettivistica. Questa trovò ora molti sostenitori e propagandisti, in



Francia e ancor più in Inghilterra. Già agli albori del nuovo secolo, Francis Hutcheson <sup>57</sup> sostenne che il bello non è una proprietà oggettiva delle cose (*primary quality*) ma «una percezione mentale», indipendente da proporzioni fisse e non definita da principi razionali. Svilupperono in seguito idee analoghe Hume, Burke, Gerard, Home, Alison, Smith <sup>58</sup>. La svolta fu radicale: così come, fino a poco tempo prima, l'opinione corrente era che le proprietà estetiche delle cose sono ovviamente oggettive, ora si passò a credere che sono ovviamente soggettive. L'intento degli studiosi di estetica era quello di aprire gli occhi alla gente, affinché constataste tale ovvietà.

In passato gli avversari dell'oggettivismo, dai Sofisti a Witelo, avevano sostanzialmente posto l'accento sulla relatività del bello, gli Illuministi invece lo posero direttamente sulla sua soggettività. Razionalisti in campo scientifico, ma anche sulla non universalità dei giudizi sul bello, ritenendo che l'arte abbia origini e scopi diversi, non lo furono altrettanto in quello artistico.

La corrente soggettivistica modificò la problematica dell'estetica, che smise di cercare principi e regole generali del bello, cui oramai non credeva più. Si sforzò invece di scoprire il sostrato psicologico dei fenomeni estetici: era l'immaginazione, il gusto o semplicemente si trattava di un processo di associazioni dell'immaginazione? Venne anche introdotto il concetto di un particolare "senso del bello" (*sense of beauty*). E accadde un fenomeno singolare: la concezione dei soggettivisti fornì argomenti proprio ai loro oppositori. Il suo iniziatore, Hutcheson, osservò che tale senso ha carattere passivo. Se dunque è passivo, significa che registra lo stato oggettivo delle cose, il bello oggettivo: ancora prima della fine del secolo, Price e Reid si avvalsero di questo argomento a favore dell'oggettivismo.

Le tendenze del pensiero settecentesco furono molteplici. Sul terreno della teoria dell'arte si compì la grande svolta data dalla vittoria della posizione soggettivistica; nella pratica artistica si ebbe invece un altro cambiamento decisivo, anzi addirittura due, pressoché simultanei, avvenuti nella seconda metà del secolo. Uno fu il distacco dal Barocco e il conseguente ritorno all'antico, a un nuovo classicismo.

Nell'Antichità, in Grecia, l'arte classica aveva dato origine all'estetica oggettivistica, che l'arte classicistica rinascimentale aveva recuperato e rinnovato: ora il ritorno al classicismo comportò nuovamente un rinnovamento della teoria oggettivistica, propugnata soprattutto nell'opera di Johann Joachim Winckelmann <sup>59</sup>. È curioso notare che il suo manifesto in favore dell'oggettivismo fu pubblicato negli stessi anni dei più celebri manifesti del soggettivismo inglese.

La seconda svolta nell'arte settecentesca fu verso il romanticismo, che sembrava favorire il soggettivismo con il suo portare in primo piano le componenti emozionali delle esperienze estetiche e gli elementi individuali della creatività. Ma presto i romantici affermarono

che l'arte, e soprattutto la poesia, approda alla verità (Novalis), coopera con la scienza (Schlegel), penetra all'interno della realtà (Jean Paul), è inizio e fine della conoscenza (Wordsworth: «Poetry is the first and the fast of all knowledge») <sup>60</sup>. Di certo non era più una teoria soggettivistica dell'arte.

Verso la fine di questo secolo contraddittorio fu formulata una grande teoria, che sembrò conciliare oggettivismo e soggettivismo estetici, poiché mise in evidenza quanto di positivo v'era nell'uno e nell'altro. Fu opera di Kant <sup>61</sup>. Conoscitore dell'estetica psicologica inglese, egli si pose la domanda fondamentale di quella corrente e trovò una risposta che limitò però la concezione puramente soggettiva delle esperienze estetiche. Kant riteneva che l'esperienza e le preferenze estetiche non sono frutto né della sola sensazione né del solo giudizio, bensì della loro azione congiunta, e che possono essere evocate da un oggetto in grado di stimolare l'azione di entrambi: ciò può essere dovuto soltanto a un oggetto strutturato in modo conforme alla nostra natura. Quando un tale oggetto agisce su di noi, la sua azione è necessaria e universale; gli intelletti umani hanno le stesse facoltà ed è lecito quindi presupporre che l'oggetto che ha influito esteticamente su un soggetto opererà analogamente anche sugli altri. Questa posizione del filosofo tedesco era vicina al relazionismo che era stato enunciato in passato, da Basilio il Grande fino a Tommaso d'Aquino. La storia dell'estetica sembra mettere in luce come il problema del soggettivismo e dell'oggettivismo avrebbe potuto trovare, in questa soluzione intermedia, il suo naturale sbocco.

Eppure, la storia non s'è fermata alla soluzione kantiana, né in modo permanente e neppure per un lasso di tempo considerevole. Nell'Ottocento le teorie estetiche erano orientate al soggettivismo nella filosofia romantica, all'oggettivismo in quella di Herbart. La posizione dei grandi sistemi idealistici fu a suo modo oggettiva. Negli anni sessanta del secolo ritornò in auge la concezione soggettivistica, dopo l'applicazione da parte di Fechner dei metodi della psicologia sperimentale all'estetica. Le sue ricerche misero in luce nelle esperienze estetiche un fattore associativo, soggettivo, ma accanto a esso anche un ulteriore fattore oggettivo, "immediato". Vi era in ciò un certo equilibrio tra le due componenti, che però non durò a lungo. Nella successiva evoluzione dell'estetica psicologica di Fechner, il fattore immediato passò in secondo piano.

A cavallo tra Ottocento e Novecento fu influente una corrente che considerava il bello come un fenomeno esclusivamente psicologico, non riconoscendo altra estetica fuorché quella psicologica appunto. Espressione di tale teoria fu il saggio di Jakub Segal <sup>62</sup>, nel quale egli aveva raccolto argomenti in favore del soggettivismo estetico. In primo luogo, non si può individuare alcun tratto distintivo comune delle cose belle, mentre vi sono caratteristiche comuni nell'atteggiamento estetico nei confronti degli oggetti. In seconda istanza, l'esperienza estetica

dipende dall'assunzione di un determinato atteggiamento estetico, il quale a sua volta può rendere estetico qualsiasi oggetto. Inoltre, il concetto stesso di oggetto estetico è di natura psicologica; questo è evidente, se non nel caso di un quadro o di un'opera architettonica, nel caso di un racconto o di una poesia. Tale argomentazione a favore del metodo soggettivo fu pressoché contemporanea alla pubblicazione della *Argomentazione a favore del metodo oggettivo in estetica* di Michał Sobieski<sup>63</sup>. Coincidenza significativa nella storia di questa ostinata controversia, ma forse l'ultima, poiché la generazione successiva di studiosi di estetica smise di domandarsi se i valori estetici sono oggettivi oppure soggettivi. Tale questione sembrò loro troppo generica, imprecisa, antiquata. La disputa tuttavia perdura. In verità continuano i tentativi, se non di conciliare le posizioni almeno di avvicinarle, di trovare la giusta proporzione tra i due fattori: l'oggettivo e il soggettivo. Ma vengono anche sostenute opinioni estreme, soprattutto da parte soggettivista. Segnatamente in forma sociologica: la struttura sociale stabilisce che cosa sia bello, ogni sistema ha il suo bello peculiare. Oppure in forma storicistica: la situazione storica decide su che cosa sia bello; ogni epoca ha il suo bello particolare. O ancora in forma convenzionalistica: le convenzioni assunte stabiliscono che cosa sia bello e le convenzioni possono essere, sono state e sono varie.

Fece la sua comparsa anche un ulteriore atteggiamento: la rinuncia ai tentativi di risolvere l'annosa questione. Con spirito scettico: la risoluzione del problema non è possibile, non esiste alcun metodo atto allo scopo. Oppure richiamandosi al nominalismo: in linea di massima, non esistono proprietà quali il bello o il valore estetico, ci sono soltanto i termini "bello" e "valore estetico"; e si tratta di vocaboli "aperti", impiegati in modo fluido, senza definizione, cosicché in ultima analisi qualsiasi cosa è con essi definibile<sup>64</sup>. Tale posizione, la più nuova e certamente la più tipica dell'estetica contemporanea, non può definirsi né oggettivismo, né soggettivismo estetico, benché sia di gran lunga più accettabile da parte dei soggettivisti.

Perché la questione dell'oggettivismo e del soggettivismo ha avuto in estetica un corso tanto alterno e complesso? Vi è stata più di una ragione.

In primo luogo, il soggettivismo estetico si è manifestato in diverse forme. Nell'Antichità ha spiegato il bello come convenzione, durante il Medioevo come frutto di consuetudine, nella Modernità come risultato di associazioni. Né è stato meno eterogeneo il concetto di oggettivismo estetico.

In secondo luogo, il problema della soggettività o dell'oggettività del bello si può risolvere non soltanto con la semplice accettazione o il semplice rifiuto dell'uno o dell'altro (e questo sin dai tempi di Socrate), con un "sì" o con un "no", ma anche con un pluralistico "sì e no", oppure (da Basilio il Grande) con una posizione interme-

dia, relazionistica: "né sì né no". In tal senso, il bello non è né una proprietà dell'oggetto né una reazione del soggetto, bensì la relazione che intercorre tra soggetto e oggetto.

In terzo luogo, la tesi del soggettivismo s'è più volte combinata con le teorie del relativismo, del pluralismo, dell'irrazionalismo o dello scetticismo, che sono il prodotto di un analogo atteggiamento intellettuale minimalista, sebbene non implicino affatto logicamente una posizione soggettivista né siano da essa presupposte. Ne discende una varietà di posizioni: soggettivismo con e senza relativismo, relativismo senza soggettivismo, soggettivismo con e senza pluralismo, ecc. In modo analogo, l'oggettivismo si è combinato nel corso dei secoli con diverse teorie cresciute sullo sfondo di un atteggiamento intellettuale massimalista.

In quarto luogo, infine, quello del soggettivismo-oggettivismo è un problema filosofico, uno di quelli per cui da secoli si cercano e si trovano argomenti, che tuttavia non sono solitamente mai definitivi. Questa particolarità ha fatto sì che la questione non sia giunta ad alcuna soluzione universalmente convincente e che la sua storia non si sia soffermata in modo più o meno stabile su alcuna posizione, ma abbia continuato a fluttuare dall'una all'altra.

<sup>1</sup> Platone, *Phil.*, 51 b.

<sup>2</sup> D. Hume, *Essay of the Standard of Taste*, 1757.

<sup>3</sup> Stobeo, *Ecl.*, IV, 1, 40 h, fr. D 4, Diels.

<sup>4</sup> Epicarmo, cit. in Diog. Laerzio, *Vite*, III, 16, fr. B 5, Diels.

<sup>5</sup> Gorgia, *Helen.*, 8, fr. B 11, Diels.

<sup>6</sup> Senofonte, *Comm.*, III, 10, 10.

<sup>7</sup> Ivi, 8, 4.

<sup>8</sup> Platone, *Soph.*, 228 a; *Phil.*, 51 c.

<sup>9</sup> Galeno, *De placitis Hipp. et Plat.*, v, 2, (158); v, 3 (161); Müller, 416 e 425.

<sup>10</sup> Diogene di Babilonia, in Filodemo, *De musica*, 11.

<sup>11</sup> Filodemo, *De poëm.*, v, 53.

<sup>12</sup> Pseudo Aristotele, *Problemata*, 920b 29.

<sup>13</sup> Pseudo Longino, *De sublim.*, VII, 4.

<sup>14</sup> Filodemo, *De poëm.*, v.

<sup>15</sup> Sesto Empirico, *Adv. math.*, II, 56.

<sup>16</sup> Vitruvio, *De arch.*, III, 3 13.

<sup>17</sup> Agostino, *De vera rel.*, XXXII, 59: «Et prius quaeram utrum ideo pulchra sint, quia delectant, an ideo delectent, quia pulchra sunt. Hic mihi sine dubitatione respondebitur, ideo delectare, quia pulchra sunt».

<sup>18</sup> Tommaso d'Aquino, *De div. nom.*, 398: «Non enim ideo aliquid est pulchrum et bonum quia nos illud amamus sed quia est pulchrum et bonum, ideo amatura a nobis».

<sup>19</sup> Cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, II, 1979, p. 66.

<sup>20</sup> G. Porretano, in Boëth. *De Hebdomad.*, IX, 206.

<sup>21</sup> Alberto Magno, *Opusculum de pulchro et bono*.

<sup>22</sup> Ulrico di Strasburgo, *De pulchro*, 80.

<sup>23</sup> Basilio di Cesarea, *Homilia in Hexaëm.*, II, 7.

<sup>24</sup> Guglielmo d'Alvernia, *De bono et malo*, 206.

<sup>25</sup> Tommaso d'Aquino, *Sum. Theol.*, I q. 5 a. 4 ad 1: «pulchra enim dicuntur quae visa placent»; cfr. ib., I-a II-ae q. 27 a. 1 ad 3.



<sup>26</sup> Witelo, *Optica*, IV, 148: «In plurimis tamen istorum consuetudo facit pulchritudinem. [...] Sicut unicuique suus proprius mos est, sic et propria aestimatio pulchritudinis accidit unicuique».

<sup>27</sup> Duns Scotus, *Opus Oxon.*, I q. 17 a.3 n 13: «Pulchritudo non est aliqua qualitas absoluta in corpore pulchro, sed est aggregatio omnium convenientium tali corpori, puta magnitudinis, figuræ et coloris et aggregatio omnium respectuum qui sunt istorum ad corpus et ad se invicem».

<sup>28</sup> F. Petrarca *De rem.*, I, 2.

<sup>29</sup> L. B. Alberti, *De statua*, 173.

<sup>30</sup> Id., *De re æd.*, IX, 5; cfr. ib., XI, 2.

<sup>31</sup> Ivi, VI, 5.

<sup>32</sup> Ivi, VI, 2.

<sup>33</sup> M. Ficino, *Comm. in Conv.*, in *Opera*, 1641, p. 297: «Hæc ipsa seu virtutis seu figuræ sive vocum gratia».

<sup>34</sup> Id., *Comm. in Plot.*, I, 6, in *Opera*, 1641, p. 1574.

<sup>35</sup> P. Gaurico, *De sculptura*, 130.

<sup>36</sup> D. Barbaro, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*, 1556, p. 57.

<sup>37</sup> G. C. Scaligero, *Poëtices*, III, 11.

<sup>38</sup> B. Castiglione, *Cortegiano*, IV, 59.

<sup>39</sup> A. Firenzuola, *Discorsi*, I (ed. Bianchi, 1884, VI, p. 251).

<sup>40</sup> N. Cusano, *De ludo globi*, in *Opera omnia*, Basilea, 1565, p. 219.

<sup>41</sup> Id., *De visione Dei*, in *Opera*, cit., VI, p. 185.

<sup>42</sup> A. Filarete, *Traktat über die Baukunst*, p. 273. [Tatarkiewicz qui cita la prima ed. del ms. Codex Magliabechianus (M), II, I, 140 della Biblioteca Nazionale di Firenze contenente il *Trattato di architettura* di Filarete, pubblicata nel 1896 a cura di W. von Ottingen. Cfr. l'ed. italiana a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, Milano 1972, loc. cit. a p. 298.]

<sup>43</sup> G. Bruno, *De vinculis in genere*, III, 645.

<sup>44</sup> Cfr. A. Nowicki, *Problematyka estetyczna w dziełach G. Bruno* [La problematica estetica nelle opere di Giordano Bruno], 1962.

<sup>45</sup> A. Félibien, *Conférences de l'Académie 1667, 1668*, Préface.

<sup>46</sup> R. Rapin, *Réflexions sur la Poétique*, 1675, § XII, p. 18.

<sup>47</sup> H. Testelin, *Sentiments*, 1696, p. 40.

<sup>48</sup> B. Pascal, *Discours sur les passions d'amour*, p. 540.

<sup>49</sup> P. Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, p. 14.

<sup>50</sup> A. Félibien, *Entretiens*, I, p. 44.

<sup>51</sup> Cfr. W. Tatarkiewicz, *L'esthétique associationniste au XVII<sup>e</sup> siècle*, 1960, p. 287.

<sup>52</sup> [Cl. Perrault, *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve*, 1673.]

<sup>53</sup> F. Blondel, *Cours d'Architecture*, 1675, II-III, lib. VII, cap. X, p. 169: «Il y en a qui ne veulent pas qu'il y ait aucune beauté réelle dans la nature. Ils assurent qu'il n'y a que l'accoutumance qui fasse qu'une chose nous plaise plus qu'une autre. [...] D'autres au contraire (et je suis assez de leur sentiments) sont persuadés qu'il y a des beautés naturelles qui plaisent et qui se font aimer au moment qu'elles sont connues; que le plaisir qu'elles donnent dure toujours sans être sujet au changement, au lieu que celui de l'accoutumance cesse à la moindre opposition d'une habitude différente».

<sup>54</sup> Cfr. *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve, avec notes de Perrault* (Tardieu et Cousin), 1837, pag. 144: «Cette raison d'aimer les choses par compagnie et par accoutumance se rencontre presque dans toutes choses qui plaisent, bien qu'on ne le croit pas faute d'y avoir fait réflexion».

<sup>55</sup> Ch. Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, 1692, I, p. 138.

<sup>56</sup> Ch.-E. Briseux, *Traité complet d'Architecture*, Préface.

<sup>57</sup> Fr. Hutcheson, *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, 1725.

<sup>58</sup> [D. Hume, *Essay of the Standard of Taste*, 1757; E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757; A. Gerard, *Essay on Taste*, 1759; H. Home, *Elements of Criticism*, 1762; A. Alison, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, 1790; A. Smith, *Of the Beauty which the Appearance of Utility Bestows upon all Productions of Art*, 1759.]

<sup>59</sup> J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764.

<sup>60</sup> Cfr. R. Wellek, *A History of Modern Criticism*, 1955, II; e W. J. Bate, *From Classic to Romantic*, 1949, §§ 5-6.

<sup>61</sup> I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790.

<sup>62</sup> J. Segal, *O charakterze psychologicznym zasadniczych zagadnień estetyki* [Sulla natura psicologica delle questioni fondamentali dell'estetica], 1911.

<sup>63</sup> M. Sobeski, *Uzasadnienie metody obiektywnej w estetyce* [Argomentazione a favore del metodo oggettivo in estetica], 1910.

<sup>64</sup> Le posizioni più radicali sono state assunte da M. Weitz e W. E. Kennick. Le principali dissertazioni di stampo scettico o nominalista in estetica sono contenute in due antologie: *Collected Papers on Aesthetics* (ed. C. Barrett, 1965) e *Aesthetics and Language* (ed. W. Elton, 1967).

## Conclusione

Varia sunt mundi membra. Vari sunt in membris mundi species. Vari sunt in speciebus individuorum figurae [...]. Tanta igitur natur conformaturus, in omnibus diversitatem, in modo subsistendi, in magnitudine, in forma, in figura, in habitudine, in termino, in situ, et quot poteris discriminibus indue, in agendo, patiando, elargiendo, capiando, subtrahendo, addendo, aliisque modis ut diximus alterando.

Giordano Bruno, *Ars memoria*

Termina così il nostro libro, la storia di sei o perfino più idee, fatto che marginalmente si è fatto cenno anche alla storia delle idee di grazia, acutezza, sublime, classicismo, romanticismo e altre ancora. Sarebbe forse stato opportuno specificare nel titolo il loro carattere comune e sottolineare il fatto che si tratta di una storia di concetti "estetici". È tuttavia sembrato più corretto, essendo questo un lavoro di tipo storico che risale sino ai tempi antichi, evitare nel frontespizio tale termine, che viene oggi usato per la verità in modo universale, ma che è nato tardi e senza il quale a lungo si è sviluppata la storia europea della riflessione sul bello e sull'arte, sulla creatività e sulla forma.

La storia delle sei idee fondamentali dell'estetica odierna abbonda di polemiche e mutamenti. Quando i concetti parevano finalmente stabilizzati, cambiavano i loro nomi; non appena si stabilizzavano i nomi, mutavano i concetti. Tale abbondanza di pensieri intorno a pochi argomenti attira lo storico. Ma l'estetica può anche scoraggiare: come perseguire questa difficile storia? come formulare, di fronte a tale molteplicità di concetti e di nomi, una teoria più attuale, più valida?

Si potrebbe ammettere che le polemiche di cui queste idee sono state oggetto in passato siano tuttavia giunte alla fine e che, ai giorni nostri, dopo duemila e cinquecento anni di evoluzione della cultura europea, sia sopravvenuta una stabilizzazione di concetti e teorie. In realtà, se tale stabilizzazione c'è stata, è comunque minima: si presenta in forma inaspettata e nulla fa credere che durerà. Quali concetti estetici si sono mantenuti in estetica?

L'imitazione, che con i nomi di *imitatio* e *μίμησις* ha occupato a lungo il primo posto, ora scesa all'ultimo. La *creatività*, in precedenza a sua pena individuata, ha ora una posizione di primo piano. Un ruolo importante riveste la *forma*, che rimane comunque un concetto ambiguo e controverso. Quella del *bello* è invece una nozione usata con abbondanza, considerata antiquata. Dell'*arte* si legge per la verità ovunque, ma si tratta soprattutto di indagini su che cosa potrebbe essere, nel momento che non è più ciò che è stata per duemila anni. Dov'è allora la stabilizzazione? Il concetto di arte è oggi non meno in bilico di quello del bello. Nel XIX secolo, le nozioni estetiche sembrarono stabilizzarsi e, per dirla con le parole di Kant, «avviarsi sull'infalibile



strada della scienza». Il XX secolo, invece, sta dando prova di una

Due sono le cause. La prima è determinata dal corso consueto della storia: il logorarsi dei concetti, la costituzione di nuove nozioni al posto di quelle vecchie e anche il loro nuovo ricomporsi dai residui di quelle del passato. La seconda è lo straordinario momento storico che stiamo vivendo: gli uomini vogliono cambiamenti e ritengono di essere chiamati a realizzarli. In tutti i campi e non solo in quello concettuale, in tutta la sfera dei concetti e non solo in quelli estetici. Se nel sistema concettuale lo shock sta prendendo il posto del bello e la creatività quello dell'arte, se si va costituendo un'estetica senza bello e senza arte, non si tratta più di fasi ulteriori dell'evoluzione precedente, in particolare di quella del XIX secolo, bensì di una discontinua evolutiva. Molti oggi hanno la sensazione d'essere arrivati a un punto di svolta, e ciò va loro bene: vogliono essere loro stessi gli artefici del mutamento. In passato si sono avuti non pochi cambiamenti radicali, ma nessuno è stato tanto intenzionale, coscientemente preparato. Erano del tutto involontari, in genere avvenivano per un'incontenibile spinta interiore, spesso senza la consapevolezza che fossero rivoluzionari. Allo storico sono noti diversi precedenti del momento attuale: gli è tuttavia difficile prevedere, per analogia, quali saranno i nuovi approdi; in particolare, non ha esperienza sufficiente per rispondere alla domanda se la rivoluzione cosciente e intenzionale ("Sia diverso da come è stato") sarà profonda e duratura.

La storia delle idee è stata paragonata a un cimitero, ma l'analogia non è affatto calzante. Essa somiglia piuttosto, per lo meno nel campo dell'estetica, a un'impresa di riparazioni: alcune parti si aggiustano, altre si eliminano e si sostituiscono con nuove. A un cimitero è sempre paragonabile la storia delle teorie. In esso un'ampia sezione è riservata a quelle estetiche: quante teorie del bello, dell'arte, della creatività, della forma, dell'esperienza estetica si trovano qui sepolte!

I concetti si formano individuando, nella varietà dei fenomeni, le loro classi; quando una classe è stata identificata in modo impreciso, quando ad esempio comprende fenomeni diversi, oppure ne trascura di simili, allora correggiamo, ampliamo o restringiamo il concetto, modificando i confini della classe. Perciò la storia dei concetti è sostanzialmente una storia di correzioni, modifiche, miglioramenti. E questo riguarda i concetti estetici né più né meno che altri.

Le teorie si formano invece scoprendo tratti comuni nella classe individuata e descrivendola e spiegandola attraverso questi tratti comuni. Tale operazione può essere eseguita in vari modi, e quando uno di questi si rivela sbagliato ne proviamo altri. Quindi, la storia delle teorie non è tanto una storia di correzioni quanto di continue nuove prove.

La storia dell'estetica conosce per la verità due teorie insolitamente durature, mantenutesi per secoli: quella del bello come forma, nominata nei capitoli precedenti Grande Teoria (grande proprio per via

della sua longevità), e quella dell'arte come imitazione, che abbiamo qui chiamato Antica Teoria, la quale ha perso ai nostri giorni il suo ruolo predominante, ma soltanto dopo duemila anni. Oltre a queste due è stato in estetica un certo numero di teorie comparse l'una dopo l'altra, oppure l'una accanto all'altra. Per qualche tempo, hanno suscitato gli entusiasmi e attirato sostenitori, dopodiché ne sono sopraggiunte altre che le hanno soppiantate. Alla luce delle nuove teorie, le precedenti sembravano errori.

La teoria pitagorica, secondo la quale il bello dipende esclusivamente dalla proporzione e dal numero, che per tanto tempo ha attratto filosofi e artisti, fu una verità soltanto parziale: come teoria generale del bello è inadeguata e sembra errata, a meno che non si restringa al numero consueto di bello o si allarghi quello di proporzione.

La teoria platonica, secondo cui esiste un'idea del bello che conosciamo e praticiamo, soltanto attraverso la quale possiamo riconoscere il bello, è inesatta e fu riconosciuta tale anche abbastanza presto, e non abbia cessato di avere per secoli i suoi seguaci. L'altra teoria platonica, secondo cui l'arte è moralmente nociva, si è parimenti rivelata un errore.

La teoria aristotelica della "κάταρσις", che vede nell'arte un mezzo di purificazione, teoria polivalente, che dà adito a numerose interpretazioni, è in parte corretta ma errata come teoria generale dell'arte. Il tentativo di Aristotele di formulare una teoria generale della tragedia appare erroneo.

La teoria neoplatonica della "claritas", che vede l'essenza del bello nella luce e nello splendore, è troppo indefinita e troppo poco funzionale. Lo stesso può dirsi dell'identificazione, a opera della Scolastica, della "claritas" con la forma, ossia della tesi secondo cui una cosa è bella quando attraverso la sua apparenza fisica ne traspare l'essenza. Formulata dagli Albertisti nel XIII secolo ed ebbe, non senza motivo, solo una breve esistenza.

La rinascimentale "concininitas" fu una bella teoria, che però trova applicazione pressoché soltanto nell'arte classica, e si dimostra inadeguata al bello gotico o barocco.

La teoria poetica sviluppata, e minuziosamente elaborata, dagli ariettisti cinquecenteschi si rivela tuttavia errata, tanto nella sua concezione generale quanto in numerose osservazioni e precetti specifici.

La teoria della letteratura e dell'arte degli accademisti francesi del XVIII secolo è un flagrante errore.

L'"agudeza" dei manieristi, secondo cui l'unico bello autentico risiede nella sottigliezza e nella raffinatezza, corrisponde unicamente a un ristretto gruppo di opere; come teoria letteraria e artistica generale è errata.

Il sistema delle belle arti elaborato da Charles Batteux, primo sistema nella storia a essere in linea di massima accettato dai teorici



settecenteschi, fu comunque emendato, modificato e infine considerato inesatto.

La prima concezione dell'estetica come scienza, sorta dall'affermazione di Alexander Baumgarten che l'estetica è la scienza della conoscenza sensibile (*cognitio sensitiva*), fu sottoposta a critica e considerata errata già nel XVIII secolo.

L'estetica di Schelling e di Hegel fu un insieme di grandi teorie colme di meravigliose idee, ma nel complesso si trattò d'un grande errore. Altrettanto si può dire di Libelt: troppo pochi fatti, eccessiva costruzione.

Innumerevoli furono, nel XIX e XX secolo, le teorie della letteratura e delle arti elaborate da scrittori e da artisti: realismo e naturalismo, espressionismo e formalismo, corrispondevano ad alcune correnti, a un certo momento storico, a un dato gruppo di artisti, ma come teorie generali dell'arte fallirono e furono respinte da altre correnti, movimenti e gruppi.

Analogamente, le teorie filosofiche del bello, dell'arte, dell'esperienza estetica, formulate e sviluppate da studiosi più moderni (edonismo, illusionismo e teorie dell'empatia) furono importanti solo in quanto osservazioni parziali; non di meno furono sottoposte a critica e considerate, come teorie estetiche generali, sbagliate.

In definitiva, gli errori (non pochi) sono tanti quante le teorie, e si riscontrano non soltanto nelle teorie antiche, dalle quali è iniziata la prima anonima riflessione estetica, ma anche nelle ultime, più mature dottrine dell'estetica scientifica.

Va detto che in parecchie di queste teorie vi furono *particulæ veritates*. Forse addirittura in tutte (in alcune di più e in altre di meno) le tesi diffuse e considerate valide nel corso dei secoli era contenuta una qualche parziale verità. L'errore consisteva per lo più nella formulazione di enunciati generali, laddove sarebbero state corrette delle affermazioni particolari: *in totum pro parte*. Non c'è motivo di condannare queste teorie parzialmente erronee: storicamente furono necessarie. In una sfera tanto complessa e difficile, quale quella della teoria dell'arte, del bello, dell'esperienza estetica e della creatività, non vi è stato metodo migliore di quello dei tentativi e degli errori (se ci è consentito usare il termine in questo contesto); non vi è stato modo migliore della diffusione di teorie estremistiche, che suscitano obiezioni, fanno sì che le menti si spingano dialetticamente fino al limite opposto, per avvicinarsi alla fine alla verità intermedia, o meglio alle varie verità particolari che si limitano e si completano a vicenda. Scoprire una teoria particolare esatta e dimostrarne la correttezza, nel complesso campo dell'arte, del bello, della creatività, non fu possibile se non partendo dalle teorie generali errate, e, pur imbattendosi in difficoltà, contro argomentazioni e deviazioni, coglierne gli errori si da arrivare a specifiche, ristrette, ma valide teorie. Questa è stata la strada dell'estetica europea, per

ella ancora conclusa; l'unica che abbia permesso e permetta tuttora di mettere ordine ed effettuare generalizzazioni nelle idee sul bello e sull'arte, sulla creatività e sulla forma.

È bene, a conclusione di questo libro, ritornare al principio da cui siamo partiti: il mondo è vario e complesso, quello delle opere umane non meno di quello della natura. Esso comprende oggetti tra loro simili, ma frammisti a oggetti diversi; non è come un magazzino nel quale le cose siano sistemate ordinatamente, secondo il genere. La mente umana necessita però di rigore e chiarezza e, per ottenerli, ordina il mondo, individua dunque, nei propri prodotti, così come nella natura, delle classi di oggetti simili tra loro. Opera con tali classi come se fossero omogenee mentre invece comprendono oggetti che solo per alcuni aspetti sono simili e diversi per altri; costituisce, ad esempio, delle classi di sculture o di tavoli, benché le statue siano di vari tipi e i tavoli di varie forme. Per comunicare, non soltanto con gli altri ma anche con se stesso, l'uomo ha bisogno di classi e concetti, non solo quelli di statue e tavoli, ma anche molto più ampi, quali natura, bello e arte, creatività ed esperienza estetica. Queste classi e concetti generalissimi hanno un'estensione enorme e pertanto il loro contenuto è difficilmente afferrabile. Non di meno, le costituiamo e cerchiamo di coglierne il contenuto; e quando ci accorgiamo che abbiamo fatto in modo insoddisfacente vi riproviamo.

Non presenta minori difficoltà, anzi forse maggiori, la formulazione di teorie per queste enormi classi. Esse hanno un fine diverso da quello delle classi stesse, dei concetti, delle definizioni: non costituiscono infatti una fase preparatoria del pensiero, non gli devono quindi fornire strutture e schemi, non sono suoi presupposti, premesse, punti di partenza. Al contrario, sono il termine, magari non definitivo (in tal caso, rappresentano almeno un'integrazione provvisoria), dei nostri pensieri, del nostro sapere.

Cerchiamo delle teorie perché ci sono necessarie; ma l'operazione è difficile nel caso di classi grandi, che comprendono un'infinità di oggetti diversi, soltanto in parte simili tra loro. Le formuliamo dunque, una prima o poi si rivelano insoddisfacenti, allorché abbiamo fatto la loro comparsa degli oggetti che prima non esistevano o di cui non ci eravamo accorti. Allora elaboriamo nuove teorie, che sembrano migliori, che integrano e descrivono meglio gli oggetti a noi noti. Finché di nuovo non emergono nuove insufficienze, che ci obbligano a cambiare o modificare le nostre teorie: ci sforzeremo allora di formulare ancora una nuova teoria. Così trascorre, di teoria in teoria, la storia del sapere sul bello e sull'arte, sulla forma e sulla creatività. Non diverso è quanto accade nel campo del sapere umano sulla natura, sull'uomo e sulla società.

È difficile prendere in esame tutti gli oggetti che rientrano in classi generali, quali il bello o l'arte, per cui le teorie sono assai spesso



vere soltanto per quanto riguarda una parte della classe, quella su cui si sono modellate. La loro esattezza può essere salvaguardata qualora si restringa il loro ambito o si dia una definizione alternativa del concetto più generale. Lo storico sa che le teorie generali dell'arte o del bello rivelatesi insoddisfacenti si sono tuttavia dimostrate corrette in un campo più ristretto, per alcuni ambiti artistici, per certe forme del bello. Nella loro formulazione generale, assoluta, sono errate; forniscono tuttavia una spiegazione di alcune forme del bello e dell'arte e in tal senso sono utili.

Nonostante la variabilità dei concetti e delle teorie estetiche, vi sono comunque, nella loro storia, dei "motivi costanti", sempre attuali e ricorrenti di volta in volta. Alcuni sono comparsi nel corso dei secoli in forma immutata, altri invece hanno subito trasformazioni parziali ed evoluzione. Lo storico può, in linea generale, determinare i momenti nei quali tali motivi hanno fatto la loro comparsa nelle riflessioni estetiche. Vale la pena elencarne i principali e quelli particolarmente duraturi e, in omaggio a coloro i quali li introdussero e li espressero nel modo migliore, chiamarli con i loro nomi. Alcuni di questi motivi sono comuni alle teorie dell'arte e del bello, mentre altri sono propri della sola teoria dell'arte; saranno qui esaminati nel loro complesso.

La storia della riflessione estetica europea inizia presto, con il "motivo pitagorico": così, dal nome dei suoi iniziatori, definiamo la concezione che definisce il bello attraverso la misura, il numero, l'armonia, oppure, come fu inizialmente detto, la *συμμετρία*, cioè la proporzionalità. Sin dall'inizio tale idea fu affiancata dal "motivo orfico", ovvero dalla persuasione che l'arte eserciti un'influenza su colui che ne è partecipe, che purifichi spiritualmente. Questo motivo fu dapprima accettato unicamente all'interno di certi gruppi di filosofi greci e in seguito è riapparso soltanto in alcuni momenti storici; il motivo pitagorico, invece, è rimasto per più di duemila anni una permanente acquisizione del pensiero europeo.

Non molto tempo dopo, nel periodo greco classico, sono sorti l'uno dopo l'altro ulteriori motivi estetici, che si sono conservati per secoli. Non tutti concordavano: il "motivo sofistico", ossia la relatività e la soggettività del bello, si contrapponeva al "motivo platonico", ovvero all'idea eterna del bello. Entrambi furono comunque duraturi, sebbene abbiano trovato dei difensori in ambienti diversi. All'epoca classica risalgono anche il "motivo di Eraclito", ossia l'armonia degli opposti; il "motivo di Socrate", cioè l'idealizzazione della realtà nell'arte; il "motivo di Aristotele", ovvero l'imitazione della realtà da parte dell'arte. Chiameremo "motivo stoico" la spiegazione del bello delle cose attraverso la loro conformità allo scopo cui sono destinate.

In quell'epoca di fervore intellettuale hanno anche avuto origine motivi di carattere negativo: il "motivo cirenaico", ovvero l'inutilità del bello e dell'arte; il "motivo sofistico", ossia la soggettività del bello

e la relatività dell'arte; il "motivo di Gorgia", cioè l'illusionismo, la concezione che l'illusione sia la fonte dell'azione del bello e dell'arte; il "motivo epicureo", ossia la subordinazione di bello e arte ai bisogni umani; il "motivo scettico", ovvero la tesi dell'impossibilità di formulare una teoria generale del bello e dell'arte. I motivi negativi risalgono agli inizi della riflessione estetica, ma si dimostrarono meno duraturi di quelli positivi.

Altri motivi estetici duraturi comparvero in epoca ellenistica: il "motivo di Posidonio", ossia la distinzione di forma e contenuto in arte; il "motivo di Callistrato", dell'ispirazione quale fondamento dell'arte; il "motivo di Filostrato", dell'immaginazione quale altro fondamento dell'arte; il "motivo di Vitruvio", dell'euritmia, cioè la convinzione che la natura dell'arte è per metà oggettiva e per metà soggettiva; il "motivo di Dione", ossia il dualismo tra poesia e arti visive (concezione antichissima in Grecia, ma sviluppata e argomentata appunto da Dione); il "motivo di Cicerone", ovvero il pluralismo dell'arte, la sua valutazione dell'arte come fenomeno dalle numerose forme e possibilità; il "motivo dei retori", cioè la distinzione delle varietà e dei livelli artistici; e alla fine del mondo antico fece la sua comparsa il "motivo di Plotino", cioè a dire la convinzione che il bello sia una qualità semplice e non subordinazione e proporzione di parti.

L'era cristiana portò il "motivo di Basilio il Grande", l'interpretazione del bello come rapporto tra soggetto e oggetto; il "motivo del Pseudo Dionigi", la definizione del bello come luce; il "motivo di Agostino", la concezione del bello come ordine. Durante il Medioevo comparvero il "motivo di Scoto Eriugena", dell'attitudine disinteressata indispensabile per apprezzare il bello; il "motivo di Bernardo di Chiaravalle", ossia la tesi della superiorità del bello interiore; il "motivo di Ugo di San Vittore" ossia la struttura gerarchica del bello e dell'arte; il "motivo di Alberto Magno", cioè il bello delle cose come manifestazione della loro forma concettuale; il "motivo di Tommaso d'Aquino", che contrappone l'esperienza estetica alla percezione ordinaria e alle funzioni biologicamente condizionate; infine, il "motivo di Dante", quello dei «due corni del Parnaso», della contrapposizione tra arte intellettuale e arte ispirata.

Il Rinascimento fu inaugurato dal "motivo di Petrarca", ossia l'interpretazione dell'arte come «amena finzione». Il "motivo degli umanisti" faceva discendere l'arte dal *furor poëticus*; il "motivo di Niccolò Machiavelli" era un'accentuazione della partecipazione attiva dell'artista nella creazione di ogni opera d'arte; simile era il "motivo di Alberti", che poneva in primo piano il disegno, il progetto, l'intento dell'artista; il "motivo di Raffaello" era quello della dipendenza dell'opera d'arte dall'idea nella mente dell'artista; il "motivo di Leonardo", la totale subordinazione dell'arte alla natura; il "motivo di Michelangelo", il fervore intellettuale nella creazione dell'opera d'arte: «si dipinge col cer-

vello»; il «motivo di Vasari», la distinzione di varie «maniere» in arte; il «motivo di Baldassarre Castiglione», la grazia incurante, la «sprezzatura», come una delle fonti del bello; il «motivo di Dürer», secondo il quale riconosciamo il bello, ma non ci è nota la sua essenza (*was aber die Schönheit sei weiss ich nicht*); il «motivo di Patrizi», che è quello della «meraviglia» in arte; il «motivo di Zuccaro», il «disegno interno» quale fondamento dell'arte; il «motivo di Sarbiewski», per cui l'artista è un creatore alla maniera di Dio (*instar Dei*). Di stile completamente diverso fu il «motivo di Cardano», ossia la sottigliezza quale categoria artistica; e ancora più distante fu poi il «motivo di Malherbe» della totale inutilità dell'arte.

Tra Rinascimento e Barocco s'incominciarono a riprendere (e anche, in certo qual modo, a rafforzare) i motivi del passato. Il «motivo di Malherbe» era già stato, ad esempio, un ritorno a quello dei Cinquecento. Il «motivo di Giordano Bruno» fu una radicalizzazione del pluralismo estetico; il «motivo di Cartesio» fu una ripresa del soggettivismo estetico; il «motivo di Baltasar Gracián» fu un'estrema propaganda dell'*apoteosis*; il «motivo di Gravina» fu, in effetti, un ritorno al motivo orfico del bello; e il «motivo di Lessing» fu una ripresa, approfondimento e diffusione del motivo di Dione sulla diversità tra poesia e arti visive.

In età barocca, vi furono il «motivo di Poussin» della veduta «prospettica»; il «motivo di Racine» della verosimiglianza, quale sommo pregio dell'arte imitativa; il «motivo di Boileau», ossia dell'impiego di regole come condizione più generale della buona arte; il «motivo di Tesaurò», cioè l'individuazione dell'essenza dell'arte nella metafora.

Al Settecento appartengono il «motivo di Vico» della specifica verità della poesia; e inoltre il «motivo di Dubos», la giustificazione dell'arte quale mezzo per tenere occupate le menti e uccidere la noia. La denominazione il «motivo di Addison» si dà correttamente alla differenziazione delle categorie estetiche; mentre viene detto «motivo di Burke» la congiunzione di bello e sublime (per quanto il filosofo inglese abbia avuto dei precursori non soltanto nello Pseudo Longino, ma anche in Boileau). Il nome di Kant si può attribuire a diversi motivi; se però vogliamo porre l'accento su quello che è stato il più importante, si dovrà allora definire «motivo di Kant» la convinzione che i giudizi estetici siano sempre soggettivi. L'interpretazione della vita estetica come contemplazione viene giustamente detta «motivo di Schopenhauer». E il «motivo di Hegel» opportunamente designa la dialettica del bello, il «motivo di Černyševskij» è l'individuazione del peculiare bello della realtà. Il più importante «motivo di Marx» è il condizionamento sociale dell'arte.

In epoca contemporanea, lo specifico «motivo di Croce» è la considerazione dell'estetica come linguistica. Il «motivo di Riegl» introduce nella storiografia artistica il concetto di «volontà d'arte» (*Kunstwollen*).

Il «motivo di Lipps» è la teoria dell'empatia. Tipici dei nostri tempi sono il motivo dell'esperienza estetica come shock, che potrebbe portare il nome di «motivo di Valéry», e quello della rottura dei confini tra le arti, «motivo di Apollinaire». Il motivo dell'eliminazione dell'arte ornamentale è il «motivo di Loos»; e quello della forma funzionale, applicata in particolare alla vita sociale, è il «motivo di Le Corbusier».

È lecito collegare a nomi polacchi almeno tre motivi; oltre a quello di Sarbiewski, o della creatività, ve ne sono altri due di nuova data: il «motivo di Witkiewicz», della forma pura, quale unico senso dell'arte; e il «motivo di Żórawski», secondo il quale l'estetica si fonda sul massimo di combinazione compatta degli elementi.

Se qualcuno vorrà replicare che questo elenco dei motivi estetici e tanto più il collegarli a nomi di singole personalità, è un futile gioco, un *παίγνιον* (così diceva Platone), tenga in considerazione il valore mnemonico di tale digressione, e anche il fatto che, per quanto la stragrande maggioranza dei concetti e delle teorie estetiche siano opera collettiva, tuttavia, nella maggior parte dei casi, qualcuno li ha formulati prima e in modo più accurato di altri. Questo compendio di motivi estetici è stato stilato per ricordare la loro molteplicità e la loro comparsa progressiva. Forse stimolerà a far nascere tentativi migliori, più completi, più sistematici di comparazione dei concetti, delle idee, delle teorie estetiche.



## Bibliografia

Compilata sulle note dell'autore da Janusz Krajewski  
revisionata e resa in italiano da Salvatore Tedesco

### a. Opere di riferimento generale

- Allen, W. D., *Philosophies of Music History*, 1939, 1962<sup>2</sup>.  
*Art and Society: Collection of Articles* (trad. di *Iskusstvo i Obščestvo*), Moskva, 1968.
- Baeumler, A., *Ästhetik*, in "Handbuch der Philosophie", I, München, 1934; rist. München, 1972; trad. it. *Estetica*, Padova, 1999; nuova ed. it. a cura di G. Lacchin, *Estetica e innovazioni sulla teoria dell'arte*, Milano 2009.
- Bayen, R., *L'esthétique de la grâce*, 2 voll., Paris, 1933; *Histoire de l'esthétique*, Paris, 1961.
- Beardsley, M. C., *Aesthetics from Classical Greece to the Present*, New York, 1966.
- Bosanquet, B., *A History of Aesthetic*, London, 1892; nuova ed. New York, 1957.
- Carritt, E. F., a cura di, *Philosophies of Beauty, From Socrates to Robert Bridges*, Oxford, 1947, 1962<sup>2</sup>.
- Chambers, F. P., *Cycles of Taste: an Unacknowledged Problem in Ancient Art and Criticism*, Cambridge, Mass., 1928; *A History of Taste: an Account of the Revolutions of the Criticism and Theory in Europe*, New York, 1932.
- Charpier, J., e Seghers P., *L'art poétique*, Paris, 1956.
- Deaschner A., *Die Entstehung der Kunstkritik*, I, 1915; nuova ed. München, 1968.
- Encyclopaedia Britannica*, Chicago, 1956.
- Clübert, E., e Kuhn, H., *A History of Aesthetics*, Bloomington, 1939, 1954<sup>6</sup>.
- Grande Antologia Filosofica*, a cura di V. A. Padovani e A. M. Moschetti, 21 voll., Milano, 1954-71 (*Il pensiero classico*, voll. 1-2; *Il pensiero cristiano*, voll. 3-5; *Il pensiero nella Rinascenza e della Riforma*, voll. 6-11).
- Grünten, E. van der, *Enquiries into the History of Art. Historical Writing*, Amsterdam, 1961.
- Hauser, A., *The Social History of Art*, London, 1951; trad. it. *Storia sociale dell'arte*, 4 voll., Torino, 1955-56; *The Philosophy of Art History*, 1959; trad. it. *Le teorie dell'arte*, Torino, 1968.
- Heimsoeth, H., *Die sechs grossen Themen der Abendlandischen Metaphysik*, Darmstadt, s. d., 3<sup>a</sup> ed.; trad. it. *I grandi temi della metafisica occidentale*, Milano, 1973.
- Holt, E. G., a cura di, *The Literary Sources of Art History*, Princeton, 1947; nuova ed. *A Documentary History of Art*, Garden City, 2 voll., 1957-58; trad. it. *Storia documentaria dell'arte*, Milano, 1972.
- Hug, A., *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, Wien, 1871-88.
- Kallen, H. M., *Art and Freedom: a Historical and Biographical Interpretation of the Relations between the Ideas of Beauty, Use and Freedom in Western Civilisation from the Greeks to the Present Day*, 2 voll., New York, 1942.
- Kristeller, P. O., *The Modern System Of the Arts*, in "Journal of the History of Ideas", 1951-52; trad. it. *Il sistema moderno delle arti*, Firenze, 1985.
- Lalande, A., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, 1962<sup>2</sup>; trad. it. *Lessionario critico di filosofia*, Milano, 1971.
- Lotze, H., *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, München, 1868, nuova ed. 1913.
- Lowrey, A. O., *The Great Chain of Being: a Study of the History of an Idea*, Cambridge, Mass., 1936; trad. it. *La grande catena dell'essere*, Milano, 1966.

Marino, A., *Dictionar de idei literare*, I, Bucarest, 1973.  
 Menéndez y Pelayo, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, 1883-91. 7 voll., anche in *Obras Completas*, Madrid, 1940; nuova ed. in 2 voll., Madrid, 1974.  
*Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, 1959-61; nuova ed. Milano, 1977.  
 Ovsiannikov, M. F., a cura di, *Istorija estetiki: pamiatniki mirovoj esteticeskoj nauki* (Storia dell'estetica: testimonianze del pensiero estetico mondiale), 4 voll., Moskva, 1962.  
 Ovsiannikov, M. F., e Smirnova Z. V., *Očerki istorii esteticeskich učenjij* (Compendio di storia delle dottrine estetiche), Moskva, 1963.  
 Panofsky, E., *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, in *Monographien der Bibliothek Warburg*, V, Leipzig-Berlin, 1924; trad. it. *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, 1996.  
 Plebe, A., *Estetica*, in *Storia Antologica dei Problemi Filosofici*, Firenze, 1965.  
 Rzepińska, M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego* (Storia del colore nella pittura europea), I, Kraków, 1970.  
 Saintsbury, G., *History of Criticism and Literary Taste*, 3 voll., 1902; nuova ed. London, 1961-62.  
 Schäfer, R., *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Berlin-Schöneberg, 1934.  
 Schasler M., *Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst*, I: *Kritische Geschichte der Ästhetik*, Berlin, 1872.  
 Schlosser, J. von, *Stilgeschichte und Sprachgeschichte der bildenden Kunst*, in *Verhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, München, 1935; *Die Kunststile*, München, 1924; trad. it. *La letteratura artistica*, Firenze, 1996.  
 Tatarikiewicz, W., *History of Aesthetics: I. Ancient Aesthetics*, ed. J. Harrell, *Journal of the History of Ideas*, 1970; *II. Medieval Aesthetics*, ed. C. Barrett, 1970; *III. Modern Aesthetics*, ed. D. Pertsch, *Journal of the History of Ideas*, 1970.  
 The Hague Mouton e Warszawa (trad. it. *Storia dell'estetica*, 3 voll., Torino, 1973-74).  
*Pisma zbrane*, t. 2: *Droga Przez Estetykę* (Opere, vol. II: La strada attraverso l'estetica), Warszawa, 1972.  
 Wienek, P. P., a cura di, *Dictionary of the History of Ideas*, 4 voll.+index, New York, 1973.  
 Zimmermann, R., *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, Wien, 1865, rist. Hildesheim-New York, 1973, II; *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, Hildesheim-New York, 1858, rist. anast. Hildesheim-New York, 1973, I.

## 2. L'Antichità

### 2.1. Fonti generali

Arnim, J. v., a cura di, *Stoicorum veterum fragmenta*, 3 voll., Leipzig, 1903-5; nuova ed. Stuttgart, 1964.  
 Colli, G., *La sapienza greca*, 2 voll., Milano, 1977-78.  
 Diels, H., a cura di, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 3 voll., Dublin, 1966-67; trad. it. *I presocratici*, Milano, 1998; *Poëtarum philosophorum fragmenta*, in *Doxographi graecorum fragmenta*, a cura di U. v. Wilamowitz-Möllendorff, Berlin, 1901; *Doxographi graeci*, 1879, Berolini, 1958.  
*Herculaniensia Volumina quae supersunt collectio prior*, 2 voll., Napoli, 1793-1800; coll. altera, 2 voll., 1861-76.  
 Jan, C. von, a cura di, *Musici Scriptores Graeci*, Lipsiae, 1895.  
 Krüger, J., a cura di, *Ästhetik der Antike*, Berlin, 1964.  
 Liddell, H. G.-Scott, R., *A Greek-English Lexicon*, Oxford, 1925; nuova ed. Oxford, 1996.  
 Mullac, F. W. A., a cura di, *Fragmenta Philosophorum Graecorum*, 3 voll., Paris, 1860, 1867, 1881.  
*Recueil Milliet, Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, publié par A. Reinach, I, n. 53, 1921.  
 Usener, H., a cura di, *Epicurea*, Lipsiae, 1887.  
 2.2. Fonti principali  
 Aezio, autore di *Doxai*, fonte di *Placita Philosophorum*, attribuita erroneamente a Pseudo-Plutarco, in *Doxographi Graeci*, a cura di H. Diels, Berolini, 1958.  
 Aristotele, *Thesmophorizusai*, ed. princ. 1515, Juntina; nuova cura di B. B. Rogers, Oxford, 1904; trad. it. in *Le commedie*, Milano, 1965.  
 Aristotele, *De interpretatione; Topici; Fisica; De rhetorica; De poetica; Metafisica, Etica*, in *Opera Aristotelis Opera*, a cura di I. Bekker, Berolini, 1960-61; o *The Works*, a cura di D. H. Ross, 12 voll., Oxford, 1937-67; trad. it. *Opere*, 4 voll., Bari, 1973.  
 Aristotele, *Problemata physica*, Berlin, 1991.  
 Cicerone, *Noctae Atticae* (libri XX), a cura di P. K. Marshall, Oxonii, 1968; trad. it. *Noctae Atticae*, Milano, 1992.  
 Cicerone, *Descriptiones*, a cura di C. Schenkl e E. Reisch, Leipzig, 1902.  
 Cicerone, *Academica; Tusculanae disputationes; De oratore; Orator; De officiis, De natura deorum. De finibus; Pro Archia poeta*: in *Opera quae supersunt omnia*, a cura di I. Bekker, I. G. Bailer e C. Halm, 8 voll., 1833-61; trad. it. *Le Orazioni*, 2 voll., Torino, 1976; *La natura degli dei*, Milano, 1929; *Opere retoriche*, Torino, 1976; *Opere politiche*, Torino, 1976.  
 Demetrio Falereo, *De elocutione*, a cura di F. Wehrli, in *Die Schule des Aristoteles*, 7 voll., Basel, vol. IV: *Demetrios von Phaleron*, Basel, 1949; trad. it. *Lo Stile*, a cura di G. Zaccaria, Palermo, 1999.  
 Demetrio Falereo, a cura di, *Fragmente der Vorsokratiker*, Lipsiae, 1966.  
 Demetrio Falereo, *Vita philosophorum*, a cura di H. S. Long, Oxonii, 1964; trad. it. *Vita dei filosofi*, Bari, 1987.  
 Demetrio Falereo, *Oratio Olimpica XII*, a cura di Emperius, 2 voll., Braunschweig, 1999.  
 Demetrio Falereo, *De compositione verborum*, a cura di H. Usener, L. Rademacher, Leipzig, 1904.  
 Demetrio Falereo, *Ars grammatica; Scholia ad Dionys. Thracis Gramm.*, in *Anecdota Graeca*, a cura di I. Bekker, Berlin, 1814.  
 Demetrio Falereo, *The Discourses as Reported by Arrian; The Manual and Fragments*, The Loeb Classical Library, 1925, 1946; trad. it. *Le diatribe e i frammenti*, Bari, 1960.  
 Demetrio Falereo, *De statibus*, a cura di J. Kowalski, Wrocław, 1947; quest'ultimo pubblicato anonimo *De Commentarii in Hermogenis Status et Tribus interpretibus*, Wrocław, 1940-46.  
 Demetrio Falereo, *Historia*, a cura di Schweighäuser, 6 voll., Paris, 1816; trad. it. *Storie*, Milano, 1996.  
 Demetrio Falereo di Gadara, *De poemata*, a cura di C. Jensen, *Philodemos über die Gedichte*, Berlin, 1923; trad. it. *Il quinto libro della "Poetica"*, a cura di C. Magoni, Napoli, 1993; *De musica*, a cura di I. Kemke, *Philodemi de musica librorum quae existant*, Leipzig, 1884.  
 Demetrio Falereo di Alessandria, *De monarchia; De Moyses; De animalibus; De epif. mundi*: in *Opera*, a cura di Mangey, 2 voll., Londini, 1742; *Inedita*, a cura di Tischendorf, 1863; trad. it. *La creazione del mondo; L'allegoria delle leggi*, Milano, 1978.  
 Demetrio Falereo Flavio "Ateniese", *Vita Apollonii*, in *Opera*, a cura di Kayzer, Zürich, 1844; trad. it. *Vita di Apollonio di Tiana*, Milano, 1978; *Imagines*, a cura di O. Benndorf e K. Lehmann, Lipsiae, 1883; trad. it. *Immagini*, a cura di G. Schilardi, Lecce, 1997; nuova ed. a cura di G. Pucci, *La Pinacoteca*, Palermo 2010; *Libellus de arte gymnastica*, Lipsiae, 1883; nuova ed. a cura di J. Juthner, *Philostrates über Gymnastik*, Leipzig, 1909; trad. it. *Vita di Apollonio di Tiana*, Milano, 1978.  
 Demetrio Falereo il Giovane, aggiunse alle *Imagines* 18 descrizioni incluse successivamente a Demetrio Falereo.  
 Demetrio Falereo di Pergamo, *Protrephtikos epi iatrikes (Adhortatio ad artes addiscendas)*, a cura di K. Luebel, Berlin, 1894; *De placitis Hippocratis et Platonis*, in *Opera omnia*, a cura di K. Luebel, 20 voll., Leipzig, 1821-33; trad. it. *Nobiltà delle arti*, Napoli, 1986.  
 Demetrio Falereo, *Panegyricus*, a cura di Baitel e Sauppe, 2 voll., Zürich, 1846; trad. it. in *Opera*, Torino, 1991.  
 Demetrio Falereo di Samosata, *Charidemus; Paideia: De domo; Pro imag.; De somnio sive de historia quo modo conscribenda*: in *Opera*, a cura di Reitz, 10 voll., Zwebrücken, 1828-30; trad. it. *Dialoghi*, 2 voll., Torino, 1976-86.  
 Demetrio Falereo, *De rerum natura libri VI*, a cura di H. Diels, 2 voll., Berlin, 1923-24; trad. it. *La natura*, Torino, 1976.



Massimo di Tiro, *Orationes. Dissertationes*, a cura di H. Stephanus, Paris, 1557; rist. an. Leipzig, 2 voll., 1774<sup>2</sup>.

Orazio, *Epistola ad Prisons (Ars poetica)*, a cura di Orelli, Zürich, 1886; trad. it. in *Tutte le opere*, Firenze, 1978.

Pausania, *Periegesis tes Hellados*, a cura di J. G. Frazer, 6 voll., 1898; trad. it. in *Voyage in Grecia*, Milano, 1992.

Platone, *Fedro; Filebo; Ione; Repubblica; Protagora; Simposio; Sofista; Le Leggi; Platone Opera*, a cura di John Burnet, 5 voll., Oxford, 1899-1907; trad. it. *Opere*, 2 voll., Bari, 1966.

Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, a cura di D. Detlefsen, Berlin, 1866; trad. it. *Storia naturale*, Torino, 1983-85.

Plotino, *Enneades*. Editio Princeps Basileensis 1580, nuova ed. a cura di F. Cracco Ruggini, *Plotini Opera Omnia*, 3 voll., Oxford, 1835; trad. it. *Enneadi*, Milano, 1992.

Plutarco, *Vita Pericli; De solertia animalium; De placitis philosophorum; Pro pulchritudine; De musica; De gloria Atheniensium; Quaest. conviv.; De Pyth. orac.; Defort. Alcibiadis; De stoic. repugn.; De aud. Poet.; Non posse suaviter vivi; Vitae parallelae*; in *Opera*, a cura di T. Döhner e F. Dübner, 3 voll., Paris, 1839-55; trad. it. *Vite parallele*, Torino, 1966; *Della Musica*, Firenze, 1979.

Pseudo Longino, *Dionysii vel Longini De sublimitate libellus*, a cura di L. Valerio, Stuttgart, 1967; trad. it. a cura di G. Lombardo, *Il Sublime*, Palermo, 1992<sup>2</sup>; rist. ed. Palermo 2007<sup>3</sup>.

Quintiliano, *Institutiones oratoriae*, a cura di Krüger, Leipzig, 1861; trad. it. *L'arte oratoria*, Torino, 1979.

Seneca, *Epistolae morales ad Lucilium. De tranquillitate animi*, in *Opera quae supersunt*, ed. Teubneriana, 4 voll., 1905-14; *Ad Luc., epist. mor.*, a cura di L. D. Reynold, 2 voll., Oxonii, 1965; trad. it. *Lettere a Lucilio*, Torino, 1969.

Senofane, fragmenta in *Philosophorum Graecorum veterum operum reliquiae*, a cura di Karsten, Amsterdam, 1835; e in Clemente Alessandrino, *Stromata* (in H. Diels, a cura di *Fragmente der Vorsokratiker*); trad. it. *Testimonianze e frammenti*, Firenze, 1956.

Senofonte, *Commentarii Convivium; Oeconomicos*, a cura di Schneider, 6 voll., Leipzig, 1825-49; trad. it. *L'amministrazione della casa (Economico)*, Venezia, 1989.

Sesto Empirico, *Adversus mathematicos*, in *Opera*, a cura di H. Mutschmann, 2 voll., Lipsiae, 1912-14.

Stobeo, *Eclogae physicae et ethicae*, a cura di Gaisford, Oxford, 1850; *Anthologium (Florilegium)*, a cura di Meinecke, 4 voll., Leipzig, 1855-57.

Teone, *Pen ton kata to mathematikon chresimon eis ten Platonos anagnosin*, a cura di E. Hiller, Leipzig, 1878.

Vitruvio, *De Architectura*, a cura di Schneider, 4 voll., Leipzig, 1807-08; trad. it. *De Architectura*, 2 voll., Torino, 1997.

### 2.3. Fonti secondarie

Abert, H., *Die Lehre vom Ethos in die griechischen Musik*, Leipzig, 1899; *Der Gesungwärtige Stand der Forschung über die Antike Musik*, in "Jahrbuch der Musikbibliothek Peters", XXVIII, 1922.

Birmelin, E., *Die Kunsttheoretischen Grundlagen in Philostrats Apollonios*, in "Philologos", 88, 1933.

Bonitz, H., *Index Aristotelicus*, Berlin, 1870, rist. an. Berlin, 1961.

Borinski, K., *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Leipzig, 2 voll., 1914-24; rist. an. Darmstadt, 1965.

Brunius, T., *Inspiration and Katharsis. The Interpretation of Aristotle's the Poetics*, 1449 c 26, Uppsala, 1966.

Deonna, W., *Primitivisme et classicisme, les deux faces de l'histoire de l'art*, in "Recherche", 2, Paris, 1946; *Du miracle grec au miracle Chrétien: Classicisme et Primitivisme dans l'Art*, 3 voll., Bâle, Birkhäuser, 1945-48.

Ghyka, M. C., *Le nombre d'or, rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, 1939, Paris, 1952<sup>2</sup>, 2 voll.

Gomperz, Th., *Herkulanische Studien*, Leipzig, 1865.

Gondziejew, W., *Z zagadnień poetyki Arystotelesa (Aspetti della poetica di Aristotele)*, in "Więści Klasycystyczny", Lwów, 1938.

Grassi, E., *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Köln, 1962; trad. it. *Arte come forma*, Torino, 1972.

Guaranteed, L., *Mystique et architecture*, Paris, 1954.

Guaranteed, M. T., *The Fusion of Horacian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, Roma, 1946.

Heinrich, E., *Eine vorplatonische Kunsttheorie*, in "Hermes", LIV, 1, 1919; *De arte poetica post Aristotelem exculca*, Kraków, 1948.

Immermann, R., *Z dziejów teorii dzieła literackiego (Alcuni aspetti della storia della teoria letteraria)*, in "Kwartalnik Filozoficzny", XVII, 1948, e in "Studia z estetyki" (Studi di estetica), Warszawa, 1957; trad. it. *Fenomenologia dell'opera letteraria*, Milano, 1968.

Kant, A., *Der Begriff des Klassischen in der Antike*, "Sächs. Akad. d. Wiss.", Phil. Hist. Klasse, 86, 1934.

Kant, O., *Anfänge der psychologischen Ästhetik bei der Griechen*, in "Philosophische Abhandlungen für M. Heinze", 1906.

Kozłowski, K., *Historia kultury starożytności Grecji i Rzymu (Storia della cultura greca e romana)*, Warszawa, 1955; nuova ed. 1964.

Lorenz, A. F., *Istorija antičnoj estetiki (Rannaja klassika) (Storia dell'estetica antica. Epoca classica)*, Moska, 1963.

Machada, W., *De pulchritudine imaginum deorum quid auctores Graeci saec. II p. Chr. auctoritate*, in "Archivum Filologiczne", 16, Kraków, 1939.

Mancini, C., *L'estetica nel pensiero classico*, in *Grande Antologia Filosofica*, 1-2, Roma, 1954.

Machalowski, K., *Fidiasz i Poliklet*, in "Sprawozdania Towarzystwa Naukowego Warszawskiego", II, 1930.

Mancini, K., *Historia literatury rzymskiej (Storia della letteratura latina)*, 2 voll., Warszawa, 1909-21.

Müller, E., *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, 2 voll., Osnabrück, 1957.

Mancini, F., *Geburt der Tragödie*, 1871; trad. it. *La nascita della tragedia*, in *Opere*, Milano, 1976.

Oberbeck, J., *Die antiken Kunstquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig, 1868.

Pompeo, W., *Antike Ästhetik*, Freiburg, 1961; nuova ed. Freiburg, 1988.

Pompeo, A., *Origini e problemi dell'estetica antica*, in Aa. Vv., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, I, Milano, 1959.

Reinhold, M., *Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung*, 1948; trad. it. *La Stoa*, Roma, 1948; *Die Anfänge der griechischen Poetik*, in "Nachrichten v. d. Königl. Gesellschaft d. Wissenschaften zu Göttingen", Phil. hist. Klasse, 2, 1920.

Reinhold, G., *Grabstele des Lyseas*, in "Antike Denkmäler", III, 3, 1914-15.

Reinhold, P. M., *Platon et l'art de son temps*, Paris, 1933.

Schweitzer, B., *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike*, in *Wiener Heidelberger Jahrbücher*, 1925, ried. in *Zur Kunst der Antike*, Tübingen, 1963, e in *Wiener und Phantasia*, in "Philologos", 89, 1934.

Stobaeo, T., *Literatura grecka (Letteratura greca)*, 3 voll. in 6 parti, Kraków, 1931-54.

Stobaeo, J., *Praxis et Poiesis dans l'Étique Nicomachéenne*, in "Charisteria Przychodząca", 1954.

Stobaeo, M., *Od Platona do Plotyna. Z dziejów greckiej estetyki (Da Platone a Plotino. Storia di storia dell'estetica greca)*, in "Muzeion", 1912.

Stobaeo, K., *Vývoj antické estetiky (Evoluzione dell'estetica antica)*, Praga, 1926.

Stobaeo, Melikova, S. W., *Učenie o podražanii i ob illuzii v grečeskoj teorii iskusstv do antiki (La dottrina dell'imitazione e dell'illusione nella teoria greca delle arti fino ad antichità)*, in "Izvestija Akademii Nauk SSSR", 12, 1926 (in tedesco in *Recueil Gebeler*, 1926).

Stobaeo, E., *Bemerkungen zur altgriechischen Kunsttheorie*, Berlin, 1959.

Stobaeo, J., *Gesammelte Philologische Schriften*, rist. an., Hildesheim-New York, 1970.

Stobaeo, J., *Geschichte der Ästhetik im Altertum*, 1891.

Winckelmann, J. J., *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, 1755; trad. it. *Pensieri sull'imitazione*, Palermo, 1942; *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764, nuova ed. Berlin, 1942; trad. it. *Storia dell'arte nell'Antichità*, Milano, 1990.

### 3. Il Medioevo

#### 3.1. Fonti generali

- Blaise, A., *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, Turnhout, 1954.  
Boyer, L., *Dictionnaire théologique*, Tournai, 1963.  
Coussemaeker, E. de, *Scriptorum de musica medii ævi*, Novam Seriem, 4 voll., Paris, 1864-76.  
Du Cange, C., *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, Nova, 1937.  
Gerbert, M., *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 voll., Saint-Basle, 1784.  
Godet, P., *Dictionnaire de théologie catholique*, 1924.  
Jouve, E. G., *Dictionnaire d'esthétique chrétienne*, in Migne, *Troisième encyclopédie théol.*, XVII, Paris, 1856.  
Migne, J. P., *Patrologiæ cursus completus, Series Latina*, 221 voll., sino al 1216. Paris, 1844-55; il periodo seguente lo copre: Horoy, 5 voll., Paris, 1879-83; *Series Græca*, 221 voll., Paris, 1857-66, (con un volume di indice di P. F. Cavaller, 1912), sino al 1445.  
Montano, R., *L'estetica nel pensiero cristiano*, in *Grande Antologia Filosofica*, V, Milano, 1954.  
*Original Treatises dating from the XII<sup>th</sup> to XVIII<sup>th</sup> Centuries on the Arts of Painting*, a cura di Mary P. Merrifield, 2 voll., London, 1849.  
Schlosser, T. v., *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Wien, 1896.

#### 3.2. Fonti principali

- Abelardo, P., *Logica "Ingredientibus"*, in *Opera*, a cura di B. Geyer, 4 voll., *Beiträge zur Philosophie des Mittelalters*, Münster, XXI, 1919-33; trad. it. *Scritti di logica*, a cura di M. Dal Pra, Firenze, 1963.  
Accardo di San Vittore, *De Trinitate*, a cura di M. T. d'Alverny, in *Recherches de Théologie ancienne et moderne*, XXI, 1954-55.  
Agostino, *De ordine; De musica; De natura boni; De vera religione; Confessiones*, in Migne (*Patrologia Latina*, voll. 32-47); trad. it. *Opere*, Roma, 1965 ss.  
Alano di Lilla, *Anticlaudianus et De planctu naturæ*, in Migne, *Patrologia Latina*, voll. 210, Paris, 1855; a cura di T. Wright, London, 1872.  
Alberto Magno, *Opusculum de Pulchro et bono*, a cura di P. Mandonnet, V, trad. it. *Il bene*, Milano, 1987; *Summa de creaturis; Mariale; Summa theologiæ*, in *Opera*, ed. Coloniensis, B. Geyer, 1951 ss.  
Alcuino, *Albini dialogus De rhetorica et virtutibus*, in *Alcuini Opera*, a cura di F. B. Schmitt, Regensburg, 1777; e in Migne, *Patrologia Latina*, voll., 100-101.  
Alessandro di Hales, *Summa theologia, seu sic ab origine dicta Summa fratris Alexandri*, edizione critica, Collegii S. Bonaventuræ, Ad Claras Aquas (Quaracchi), 4 voll., Firenze, 1924-48.  
Atanasio, *Oratio contra Gentiles*, in Migne, *Patrologia Græca*, vol. 25.  
Averroé, *Determinatio in Poëtria Aristotelis*, 1491; trad. it. *Commento al "Peri Poëtikas"*, Milano, 1990.  
Basilio di Cesarea, *Homilia in Hexæmeron*, in Migne, *Patrologia Græca*, vol. 29.  
Bernardo di Chiaravalle, *Apologia ad Guillelmum*, in Migne, *Patrologia Latina*, voll. 182; trad. it. in *Trattati*, Roma, 1984.  
Boezio, *De institutione musica libri quinque; Topicorum Aristotelis interpretatio*, in Migne, *Patrologia Latina*, vol. 64; trad. it. *De institutione musica*, Roma, s. d.  
Bonaventura, *Itinerarium mentis ad Deum; Breviloquium; Sententiæ*, in *Opera*, a cura di PP. Collegii S. Bonaventuræ, Ad Claras Aquas (Quaracchi), 10 voll., Firenze 1882-1902; trad. it. *Itinerario dell'anima a Dio*, Milano, 1985.  
Cassiodoro, *Rhetorica; De artibus ac disciplinis liberalium artium; Expositio in Psalterium*, in Migne, *Patrologia Latina*, vol. 70.

- Caramboldo di Arras, *Expositio super Boëthii De Trinitate*, a cura di W. Jansen, in *Historische Studien zur histor. Theologie*, 1926.  
Clemente Alessandrino, *Pædagogus; Stromata*, in Migne, *Patrologia Græca*, vol. 8.  
Corrado di Hirschau, *Dialogus super auctores*, a cura di R. B. C. Huyghens, Coll. *Leuvenus*, XVII.  
Dante Alighieri, *Convivio; La Divina Commedia; La vita nuova; De vulgari eloquentia*, in *Le Opere*, testo crit. della Società Dantesca Italiana, a cura di M. Barbi, Firenze, 1960.  
Długosz, J., *Historia Polonica in 3 tomos*, ed. Herbult Dobromilski, 1615, 1<sup>a</sup> ed. completa 1711.  
Duns Scoto, G., *Opus Oxoniense, Comment. Sent.*, 1305-1306, in *Opera Omnia*, a cura di L. Wadding, Lyon, 1639; nuova ed. Quaracchi, 4 voll., Hildesheim-New York, 1964.  
Géberto Porretano, *In Boëthii De Hebdomadibus*, in Migne, *Patrologia Latina*, vol. 64, nuova ed. a cura di N. M. Haring, in "Traditio" 1953; in *Boëthii De Trinitate Comm.*, ed. Basilea, 1570, e in Migne, *Patrologia Latina*, vol. 64; *Sententiæ divini*, a cura di B. Geyer, *Sentenzbuch der Gilbertschen Schule*, in "Beiträge z. Gesch. d. Philos. d. M.", VII, 2-3, Münster, 1909.  
Giovanni di Garlandia, *Poëtria nova*, in G. Mari, *Romanische Forschungen*, XIII, 1902.  
Giovanni di Salisbury, *Metaphisicon*, libri IV, in Migne, *Patrologia Latina*, vol. 199; nuova ed. a cura di C. J. Webb, Oxonii, 1929.  
Grossatesta, Roberto, *De unica forma omnium; De luce seu de inchoatione formarum; De generatione sonorum*, in *Opuscula philosophica*, a cura di L. Baur, Baubersche Beitrage, 1912; *Commentationes ad De divinis nominibus*, mnsct. Erfurt 89, a cura di Pouillon; *Hexæmeron*, manoscritto del Museo Britannico, Reg. 6, a cura di E. de Bruyne, III.  
Guglielmo di Alvernia, *De bono et malo*, a cura di H. Pouillon, *La beauté, propriété transcendante chez les scolastiques 1220-1270*, in "Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age", XI, 1946.  
Guiberto di Nogenta, *De vita sua*, in Migne, *Patrologia Latina*, vol. 156.  
Gundisalvi, D., *De divisione philosophiæ*, a cura di L. Baur, in "Beiträge...", XXIV, III, 1925.  
Isidoro di Siviglia, *Sententiæ; Differentiæ*, in Migne, *Patrologia Latina*, vol. 83.  
Marcelo di Vendôme, *Ars versificatoria*, a cura di E. Faral, in *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1924; nuova ed. 1958.  
Musica Enchiridiadis, a cura di M. Gerbert, in *Scriptores ecclesiastici de musica*, Saint-Basle, 1784.  
Neckham, Alessandro, *De laudibus divinæ sapientiæ*, a cura di T. Wright, *Rerum Britannicæ Medii Ævi script.*, London, 1863; ried. New York, 1963.  
Ockham, Guglielmo di, *Expositio aurea super artem veteram*, Bologna, 1496; *Commentarii (sive Questiones) in quattuor Sententiam libros*, a cura di Trechsel, Lyon, 1495; trad. it. *Scritti filosofici*, Milano, 1974.  
Origene, *Opera omnia*, in Migne, *Patrologia Græca*, voll. 11-17, ried. Paris, 1960-64.  
Pseudo Dionigi, *De divinis nominibus; Mystica theologia; De cælesti hierarchia; De mathematica hierarchia; Epistolæ*, in Migne, *Patrologia Græca*, vol. 3; trad. it. *Tutte le Opere*, Milano, 1981.  
Rabano Mauro, *De clericorum institutione; Carmen ad Bonosum*, in Migne, *Patrologia Latina*, voll. 107 e 112.  
Riccardo di San Vittore, *Beniamin maior*, in Migne, *Patrologia Latina*, vol. 177.  
Robert Kilwardby, *Tabulæ super originalia Patrum*, a cura di D. A. Callus, in *Frühmittelalterliche Abkürzungen des Lombarden*, in *Melanges Raym. J. Martin*, 1948.  
Savonarola, Girolamo, *De simplicitate vitæ christianæ*, Lyon, 1638; *Prediche*, Firenze, 1638; *Prediche e scritti*, a cura di M. Ferrara, Milano, 1930.  
Scoto Eriugena, G., *De divisione naturæ*, in Migne, *Patrologia Latina*, vol. 122; *Expositiones super hierarchiam cælestem* (mnsct. Douai 202), a cura di H. F. Dondaine, in *Revue d. Science Philos.-Theol.*, XXXIV, 1950.  
Tertulliano, *De præscriptione hæreticorum*, a cura di J. Martin, Bonnæ, 1930; *De spectaculis*, a cura di E. Castorina, Firenze, 1961; *Opera omnia*, a cura di J. P. Migne, *Patrologia Latina*, voll., 1-2; trad. it. *Contro gli eretici*, Roma, 2002.  
Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiæ*, a cura di A. D. Sertillanges, 4 voll. (I, Ia,



- 11æ), Paris, 1925; trad. it. *Somma teologica*, Bologna, 1984; *Comment. ad De divinis nominibus*, in *Opuscula omnia*, a cura di P. Mandonnet, Paris, 1881, 5 voll. (v. 2); *In libros Physicorum Aristotelis expositio*, in *Opera omnia*, ed. Leonina, vol. II, Roma 1882 e ss.
- Tommaso di York, *Sapientiale sive Metaphysica*, circa 1250, a cura di H. Poser (estratti in "Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age", XL, 1946).
- Ugo di San Vittore, *Didascalicon*, VII, in Migne, *Patrologia Latina*, vol. 176; trad. it. *Didascalicon*, Milano, 1987.
- Ulrico Engelberto di Strasburgo, *Liber de summo bono*, L. II; *De pulchro*, in *Sermones*, a cura di M. Grabmann, *Des U. E. v. S. Abhandlung «De pulchro»*, in "Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften", Philos.-Philol. Klasse, Jhrg. 1925, 5. München, 1926.
- Vincenzo di Beauvais, *Speculum quadruplex (doctrinale, historiale, naturale, morale)*, 10 voll., Strasburgo, 1473.
- Witelo, *Optica (Perspectiva)*, frammenti in C. Baumker, in "Beiträge z. Geschichte d. Philos. d. Mittelalters.", III, 1908.
- 3.3. Fonti secondarie
- Assunto, R., *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln, 1963.
- Bruyne, E. de, *Esthétique païenne, esthétique chrétienne. A propos de quelques textes patristiques*, in "Revue Internationale de Philosophie", 31, 1955; *Etudes d'Esthétique médiévale du Moyen Age*, Louvain, 1947; *Geschiedenis van de Aesthetica de Middeleeuwen*, Antwerp, 1951-55; *Etudes d'esthétique médiévale*, 2 voll., Paris, 1998.
- Cataudella, Q., *Estetica cristiana*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, I, Milano, 1959.
- Eco, U., *Sviluppo dell'estetica medievale*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, I, Milano, 1959.
- Garin, E., *Medioevo e Rinascimento*, Roma, 1954.
- Gourmont, R. de, *Le latin mystique*, Paris, 1922.
- Grabmann, M., *Geschichte der scholastischen Methode*, Berlin, 1909; trad. it. *Storia del metodo scolastico*, 2 voll., Firenze, 1980.
- Hempel, E., *Nicolaus von Cues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst*, in *Beiträge der Sächsischen Akademie der Wissenschaften*, Phil.-ists. Klasse, 100, 3, 1957.
- Mariétan, J., *Problème de la classification des sciences d'Aristote à St. Thomas*, Paris, 1920.
- Maritain, J., *Art et Scholastique*, Paris, 1920, 1947<sup>4</sup>; trad. it. *Arte e Scolastica*, Brescia, 1980.
- Michelis, P. A., *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*, London, 1955.
- Pouillon, H., *La beauté, propriété transcendante chez les scolastiques*, 1220-1270, in "Archivès d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age", XI, 1946.
- Reese, G., *Music in the Middle Ages*, New York, 1940.
- Riegl, A., *Die spätromische Kunstindustrie*, Wien, 1901, nuova ed. Wien, 1926; trad. it. *Industria artistica tardo-romana*, Firenze, 1953.
- Santinello, G., *Il pensiero di Nicolò Cusano nella sua prospettiva estetica*, Firenze, 1988.
- Schapiro, M., *On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art*, in *Art and Thought*, issued in honour of A. K. Coomaraswamy, London, 1947.
- Svoboda, K., *L'esthétique de St. Augustin et ses sources*, Brno, 1933.
- Tatarkiewicz, W., *Teatryka, siódma sztuka* (La settima arte: il teatro) in *Pisma z teorii sztuki*, t. 2: *Droga przez Estetykę* (Opere, vol. II: La strada attraverso l'estetica), Warszawa, 1932.
- Théry, G., *Etudes dionysiennes*, 2 voll., Paris, 1932-1937; *Dionysiaca I*, Solesmes, 1937.
4. L'Età moderna (dal secolo XV sino alla metà del XIX)
- 4.1. Fonti generali
- Alsted, J. H., *Encyclopædia*, VII tomis distincta, Helnonæ, 2 voll., 1630; 4 voll., Lipsiæ, 1649.
- Baldinucci, F., *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Firenze, 1681.
- Concilio Vaticano I, sессio III: *De fide Catholica*.
- Dictionnaire de l'Académie Française, 4 voll., Paris, 1694; 2 voll., Paris, 1878<sup>4</sup>.
- Goclenius, R., *Lexicon Philosophicum*, Frankfurt, 1607, rist. an. Hildesheim, 1980.

- Johnson, S., *Dictionary of the English Language*, 2 voll., London, 1755.
- Le Robert, C.-P., *Le nouveau dictionnaire français*, 1680; nuova ed. Rouen 1719.
- Manetti, *Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari, 1960.
- Théry, G., e Lévesque, P., *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, 5 voll., Paris, 1792.
- Weinberg, B., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, 1970.
- 4.2. Fonti principali
- Johnson, J., *The Works*, 6 voll., London, 1854-56; trad. it. *I piaceri dell'Immaginazione*, a cura di G. Sertoli, Palermo, 2002.
- Montaigne, M., *The Pleasures of Imagination*, London, 1744.
- Alberti, L. B., *De pictura*, 1435, a cura di Malle, 1950; *De statua*, 1435; *De re ædificatoria*, 1485; *Della architettura, della pittura, della statua*, trad. it. in *Opere volgari*, a cura di G. Bonacci, Firenze, 1843-49, *Opuscoli morali*, a cura di C. Bartoli, Venezia, 1568; *De pictura*, *De statua*, a cura di H. Janitschek, in *Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, Wien, 1877; trad. it. *L'Architettura*, a cura di G. Orlandi, 2 voll., Milano, 1966; *De pictura*, *De statua*, a cura di C. Grayson con versione volgare dello stesso Alberti, Bari, 1980; *De pictura*, trad. it. a cura di G. Collareta, Padova, 1998.
- Alciato, A., *Emblemata*, Lyon, 1548; trad. it. *Emblemata*, Pavia 1989.
- Locke, A., *Essays on the Nature and Principles of Taste*, Edinburgh, 1790, trad. it. *Saggi e principi del Gusto*, a cura di S. Chiodo, Palermo, 2011.
- Le Beau, Y.-M., *Essais sur le Beau*, 1741, in *Dictionnaire d'Esthétique chrétienne*, a cura di P. Migne, Paris, 1856.
- Burckhardt, A., *Trattato d'architettura (1457-64)*, a cura di I. R. Spencer, New Haven, 1969 e a cura di M. Finoli e L. Grassi, Milano, 1972.
- Le Beau, A. C. d', *Cours d'Architecture*, Paris, 1738.
- Locke, E., *The Two Books on the Proficiency and Advancement of Learning Divine and Human*, London, 1605; trad. lat. di W. Rawley, *De dignitate et augmentis scientiarum*, Lipsiæ, 1623, in *Opera omnia*, a cura di R. L. Ellis, J. Spedding e D. D. Heath, 15 voll., London, 1857-74; trad. it. *Opere filosofiche*, 2 voll., Bari, 1965.
- Barthelemy, J., *An Essay on the Sublime*, London, 1747; ried. Los Angeles, 1953.
- Bonaccini, F., *Vita del Cavaliere G. L. Bernini, scultore, architetto, pittore*, Firenze, 1902, nuova ed. Milano, 1948.
- Burckhardt, D., *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*, Venezia, 1556 (comm.).
- Bonnet, C., *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, 1746; trad. it. *Le Belle Arti ridotte ad unico principio*, Palermo, 2002<sup>4</sup>.
- Burckhardt, A. G., *Meditationes philosophicæ de nonnullis ad Poema pertinentibus*, Lipsiæ, 1735, trad. it. *Riflessioni sulla Poesia*, a cura di P. Pimpinella e S. Tedesco, Palermo, 1999; *Metaphysica*, Halle, 1739; rist. an. Hildesheim, 1982; *Æsthetica*, Frankfurt a. M. Ober, 1750-58; rist. an. Hildesheim, 1986, trad. it. *L'Estetica*, a cura di S. Tedesco, Palermo, 2000.
- Baldini, G. P., *Le vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, 1672; Pisa, 1821; nuova ed. Genova, 1968.
- Bembo, P., *Asolani*, 1505, in *Opera*, 4 voll., Venezia, 1729; *De Imitatione libellus*, Venezia, Basilea, 1556, Venezia, 1729; nuova ed. *Opere in volgare*, Firenze, 1961; *De imitatione*, Firenze, 1954.
- Burckhardt, N. F., *Cours d'Architecture*, 5 voll., Paris, 1675-83.
- Boccaccio, G., *Genealogia deorum gentilium (1363)*, in *Opere volgari*, a cura di M. Neri, Firenze, 1827-34; nuova ed. Bari, 1951; *Boccaccio on Poetry*, a cura di C. G. Osgood, Cambridge, 1930.
- Boileau-Despréaux, N., *Traité du sublime et du merveilleux*, 1672; *Art poétique*, 1674; nuova ed. in *Cœuvres*, Paris, 1966; trad. it. *Arte poetica*, Venezia, 1995.
- Bousses, A., *Traité des pratiques géométrales*, Paris, 1645; *Sentiments sur la distinction des manières de peinture, dessin et gravure*, Paris, 1649; *Le peintre converty*, Paris, 1650.
- Bourhours, D., *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Paris, 1687, 1691<sup>2</sup>; rist. an. Hildesheim, 1974.

Briseux, Ch.-E., *Traité complet d'Architecture*, Paris, 1750; *Traité du Beau*, Paris, 1752.

Bruno, G., *De vinculis in genere*, 1591, in *Jordani Bruni Nolani Opera latine commentata*, a cura di F. Tocco e G. Vitelli, 8 voll., Firenze, 1891<sup>2</sup>; nuova ed. Milano, 1956; trad. it. *La magia dei vincoli*, Napoli 2008.

Burke, E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, 1757, ed. crit. con commento di I. T. Bulton, London, 1958; trad. it. *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo, 2007<sup>2</sup>.

Capriano, G. P., *Della vera poetica*, Venezia, 1555; rist. an. München, 1968.

Cardano, G., *De rerum varietate libri XVII*, Basilea, 1557; *Apologia*, in *De studiis*, 1550, ed. coll., 10 voll., Lyon, 1663.

Castelvetro, L., *Poetica d'Aristotele vulgarizzata*, Vienna, 1570; nuova ed. Bari, 1978.

*Correttione di alcune cose del Dialogo della lingua di B. Varchi*, Chiavenna, 1572; nuova ed. in Varchi, *Opere*, Trieste, 1859.

Castiglione, B., *Cortegiano*, Venezia, 1528; nuova ed. Milano, 1972; anche in *Opere*, 1737; *Lettere*, 2 voll., Padova, 1766-71.

Cennini, C., *Trattato della pittura (Il libro dell'arte)*, a cura di Milanesi, Firenze, 1857; nuova ed. Vicenza, 1993.

Chantelou, P. F. de, *Journal de voyage du cavalier Bernini en France*, 1877; trad. n. *Viaggio del cavalier Bernini in Francia*, Palermo, 1989.

Chapelain, J., *Opinion sur le poème d'Adonis*, Paris, 1623.

Coleridge, S. T., *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, 1817, trad. it. *Biographia literaria*, Roma, 1991.

Colonna, F., *Hypnerotomachia Poliphili* (1467), Venetiis; nuova ed. Padova, 1988.

Comanini, G., *Il Fignio*, Mantova, 1591.

Condillac, E. B. de, *Essai sur les origines des connaissances humaines*, Amsterdam, 1746; nuova ed. in *Œuvres*, Genève, 1970; trad. it. *Saggio sull'origine delle conoscenze umane*, Torino, 1960.

Copernico, N., *De revolutionibus orbium caelestium*, Norimbergae, 1543; rist. an. Hildesheim, 1984.

Corneille, P., *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, Paris, 1666; nuova ed. in *Œuvres*, Paris, 1989.

Corrèa, T., *Explanations in librum de Arte Poetica Horatii*, Venezia, 1587.

Cousin, V., *Du Vrai, du Beau et du Bien*, Paris, 1835; nuova ed. 1854; *Cours de philosophie professé à la Faculté l'année 1818 sur le fondement des idées absolues du Vrai, du Beau et du Bien*, Paris, 1836.

Crousaz, J. P. de, *Traité du Beau*, 2 voll., Amsterdam, 1715, 1724<sup>2</sup>; rist. an. Genève, 1978.

Cusano, N., *De visione Dei; De ludo globi*, in *Opera omnia*, Basilea, 1565; trad. n. *Tutte le opere*, Torino, 1972.

Danti, V., *Trattato delle perfette proporzioni*, 1567, in P. Barocchi, *Trattati d'arte*, Bari, 1960.

Delacroix, E., *Journal*, 3 voll., Paris, 1932.

Descartes, R., *Lettre à M. Mersenne*, 18-3-1630, in *Œuvres*, a cura di Adam e Tannery, t. 132, Paris, 1897-1913; nuova ed. Paris, 1964-74.

Diderot, D., *Les Salons 1759-1781*, in *Textes choisis*, 4, Paris, 1955; *Œuvres esthétiques*, a cura di P. Vernière, Paris, 1959; trad. it. *Scritti di estetica*, Milano, 1957; *Essai sur la peinture*, in *Textes choisis*, v, Paris, 1955, trad. it. *Sulla Pittura*, a cura di M. Modica, Palermo, 2004; *Le Beau*, in *Encyclopédie*, 1751, trad. it. *Bello*, in M. Modica, a cura di M. Modica, *L'estetica dell'enciclopedia*, Roma, 1996<sup>2</sup>.

Dolce, L., *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino*, Venezia, 1557; a cura di P. Barocchi, Bari, 1960.

Dubos, J. B., *Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique*, Paris, 1719; ed. rev. 1733; rist. an. Paris-Genève, 1982; trad. it. parz. *Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, Milano, 1990; ed. it. integrale a cura di E. Franzini, M. Mazzocut Mis. E. Vincenzi, Palermo, 2005.

Dürer, A., *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg, 1528, facsim. ed. 1958, Dietikon-Zurich, 1969; *Von der Malerei*, mnscri., London; *Albrecht Dürers Schöne-licher Nachlass*, Heidrich, Berlin, 1908; nuova ed. 1920.

Eckermann, J. P., *Gespräche mit Goethe*, 3 voll., Leipzig, 1837-84; trad. it. *Colloqui con Goethe*, Torino, 1957.

Erasmus da Rotterdam, *Ciceronianus* (1518), ed. col., Basilea, 1540-41, ried. a cura di J. Leclerc, 10 voll., 1961 ss.

Félibien A. des Avaux, *Des Principes de l'architecture, de la peinture et les autres arts; Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1668; *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 3 voll., Amsterdam, 1706; *L'idée du peintre parfait*, London, 1707; *Entretiens sur la vie et les ouvrages de N. Poussin*, a cura di P. Cailler, Paris, 1987.

Ficino, M., *Commentarium in Convivium; Commentarium in Plotinum, in Librum de Pythagorice; Theologia Platonica; Commentarium in Philebum; Epistulae*, in *Opera*, Basilea, 1561, 1576, Paris, 1641; trad. it. *Tutte le opere*, Torino, 1959; per la *Theologia platonica* anche Bologna, 1965.

Firenzuola, A., *Discorsi delle bellezze delle donne*, in *Ragionamenti*, 1548; nuova ed. Firenze, 1884.

Fracastoro, G., *Naugerius sive de poetica dialogus*, in *Opera*, 1584; trad. it. *Naugerius*, Milano, 1945.

Francesco di Giorgio Martini, *Trattato d'architettura*, a cura di C. Saluzzo, 1841.

Fréart de Chambray, R., *Idee de la perfection de la peinture*, Au Mans, 1662; rist. an. Farnborough, 1968; trad. it. *La perfezione della Pittura*, Palermo, 1990.

Fresnoy, C. A. du, *De arte graphica*, 1667; *L'art de peinture, traduit en français*, 1668.

Galilei, G., *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, Firenze, 1632; nuova ed. Torino, 1970.

Galilei, V., *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581), ed. 1602, nuova ed. Milano, 1947.

Gautier, Th., *Albertus*, Paris, 1832; *Mademoiselle de Maupin*, Preface, Paris, 1835.

Gaurico, P., *De sculptura*, 1504, a cura di H. Brockhaus, 1886; *De arte poetica*, 1510, ed. 1511; nuova ed. crit. a cura di A. Chastel e R. Kelin, Genève, 1969.

Guarini, B., *Compendio della poesia tragicomica*, 1601; nuova ed. in *Opere*, Verona, 1937-78.

Gerard, A., *An Essay on Taste, with Three Dissertations on Taste by de Voltaire, de Montesquieu and d'Alembert*, London, 1759.

Ghiberti, L., *I Commentarii*, 1436, a cura di J. Schlosser, Berlin 1912; nuova ed. a cura di Morisani, Basel, 1947; cfr. R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1956.

Goethe, J. W., *Ausgewählte philosophische Texte*, a cura di W. Girmus, Berlin, 1962; *Wahrheit und Wahrheit*, in *Werke*, Weimar, 1896, vol. 37; *Über Kunst und Literatur*, a cura di W. Girmus, Berlin, 1953; trad. it. *Poesia e verità*, Firenze, 1963; *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Stuttgart, 1856, 2 voll., recensione del libro di Sulzer, in *Werke*, Weimar, 1896, vol. 37.

Gracián, B., *Agudeza y Arte de Ingenio*, Huesca, 1648, nuova ed., 2 voll., Madrid, 1954, 1757, 1773; trad. it. *L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno*, Palermo, 1986; *El Criticon*, Bergamo, 1651, nuova ed. Madrid, 1971; ed. franc. *L'homme estropié*, 1696, *L'homme universel*, a cura di H. Discreto, 1723; trad. it. *Il Criticon*, Venezia, 1709.

Gravina, G. V., *Della ragion poetica*, Roma, 1708; *Della tragedia*, nuova ed. in *Scritti sacri e teorici*, Bari, 1973.

Grotius, H., *De iure belli et pacis*, Paris, 1625; nuova ed. Berlin, 1869-70.

Harris, J., *Three Treatises, the First Concerning Art, the Second Concerning Music, the Third Concerning Happiness*, London, 1744.

Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt am Main, 1970; trad. it. *Estetica*, Milano, 1963; Torino, 1997.

Heine, H., *Buch der Lieder*, Hamburg, 1827.

Herbart, J. F., *Allgemeine praktische Philosophie*, Göttingen, 1808.

Herbert de Cherbury, E., *Tractatus de veritate prout distinguitur a revelatione, a veritate a possibili et a falso*, Paris, 1624.

Hobbes, T., *Leviathan*, London, 1651; trad. it. *Leviatano*, Firenze, 1976.

Hogarth, W., *Analysis of Beauty*, London, 1753; nuova ed. a cura di I. Burke, Oxford, 1955; trad. it. *L'analisi della Bellezza*, Palermo, 2001<sup>2</sup>.

Hollanda, F. de, *Dialogos em Roma*, 1538; trad. franc. a cura di de Roquemont,



- pub. A. Raczyński: *Les arts en Portugal*, ediz. ted. e port. a cura di J. de Vasconcelos in *Wiener Quellenschriften*, Wien, 1899; trad. ingl. a cura di A. F. G. Bell, 1928; trad. it. *Dialoghi romani*, in Id., *I Trattati d'arte*, a cura di G. Modroni, Livorno, 2003.
- Home, H. (Lord Kames), *Elements of Criticism*, 3 voll., Edinburgh, 1762.
- Hume, D., *Treatise of Human Nature*, London 1739-40; trad. it. *Trattato sulla natura umana*, Bari, 1987; *Essay of the Standard of Taste*, London, 1757; trad. it. *La regola del gusto*, Bari, 1967.
- Hutcheson, F., *An Inquiry into the Origin of Our Ideas of Beauty and Virtue*, London, 1725, 1738; trad. it. *L'origine della Bellezza*, Palermo, 1988.
- Jaroński, F., *O filozofii* (Sulla filosofia), Kraków, 1812.
- Jouffroy T., *Cours d'esthétique, suivi de la Thèse du même auteur sur le sentiment du beau et deux fragments inédits*, Paris, 1875<sup>38</sup>.
- Junius, F., *De pictura veterum*, Amsterdam, 1637; ed. ingl., *The Painting of the Ancients*, London, 1638.
- Kant, I., *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Riga, 1764; trad. it. *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, Milano, 1989; *Kritik der reinen Vernunft*, 1781, trad. it. *Critica della Ragion pura*, Bari, 1963; *Kritik der Urteilskraft*, Berlin-Libau, 1790, trad. it. *Critica della capacità di giudizio*, a cura di L. Amoroso, Milano, 1995; nuova trad. *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni e H. Hohenberger, Torino, 1999.
- Keats, J., *Endymion*, London, 1818, in *The Poetical Works*, a cura di Formann, London, 1889<sup>9</sup>.
- Knight, R. P., *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, London, 1805.
- Kraśniński, Z., *Myśli o sztuce* (Pensieri sull'arte), a cura di A. Grzymala-Siedlecka, in "Symposium", 24, Lwów, 1911.
- Kremer, J., *Listy z Krakowa* (Lettere da Cracovia), 3 voll., Naumburg, 1869; *Pomniejsze Filozofia; Historia sztuki i estetyka; Pedagogika* (Opere minori: Filosofia, Storia dell'Arte ed Estetica, Pedagogia), in *Dzieła* (Opere), 12, Warszawa, 1879.
- La Motte-Houdar, A. de, *Réflexions sur la critique*, La Haye, 1715, nuova ed. in *Œuvres*, 10 voll., Paris, 1754.
- Laugier, M. A., *Essai sur l'Architecture*, Paris, 1753; trad. it. *Saggio sull'Architettura*, Palermo, 1987.
- Le Brun, C., *Conférence sur l'expression générale et particulière des passions*, Paris, 1715.
- Le Clerc, S., *Traité d'Architecture*, 1714.
- Leibniz, G. W., *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, 1765; *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison*, 1740; *Meditationes de cognitione, veritate et idem*, 1684, in *Die philosophischen Schriften*, rist. an. Hildesheim 1961, trad. it. *Scritti filosofici*, Torino, 1967.
- Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, 1498, secondo il Codex Vaticanus, Urbino, 1270, a cura di H. Ludwig, 1882, ed. facsim. con trad. ingl. a cura di P. McMahon, Princeton, 1956, nuova ed. Firenze, 1977; *Paragone: a Comparison of the Arts*, London, 1948.
- Lessing, G. E., *Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Berlin, 1766, in *Werke in fünf Bänden*, III, Weimar, 1963; trad. it. *Laocoonte*, Palermo, 2002.
- Libelt, K., *Estetyka czyli umnictwo piekne* (Estetica ovvero scienza del bello), Poznań, 1849.
- Lomazzo, G. P., *Trattato della pittura, scultura ed architettura*, Milano, 1584, nuova ed. 1844; *Idea del tempio della pittura*, Milano, 1590; rist. an. Hildesheim, 1965.
- Lope De Vega Carpio, F., *Arte nuevo de hacer comedias*, 1609, trad. franc. a cura di M. Damas Hinard, *Nouvel art dramatique*, 1861.
- Lutero, M., *Ausgewählte Werke*, a cura di Borchardt, 8 voll., München, 1922-25; trad. it. *Scritti Religiosi*, Torino, 1979.
- Malebranche, N., *Œuvres*, a cura di De Genoude e De Lourdoucix, 1837; trad. it. *La ricerca della verità*, Bari, 1983; *Colloqui sulla metafisica*, Bologna, 1968.
- Mander, C. Van, *Het Schilderboek*, Haarlem, 1604; nuova ed. Amsterdam, 1995.
- Manetti, G., *De dignitate et excellentia hominis*, 1532; nuova ed. Padova, 1975.
- Meier, G. F., *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, Halle, 1748-50; rist. an. Hildesheim-New York, 1976; trad. it. parz. in "Aesthetica Preprint", 30, Palermo, 1990.
- Mendelssohn, M., *Betrachtungen über die Quellen der schönen Künste und Wissenschaften*, 1757; ried. in *Gesammelte Schriften*, Berlin, 1929, rist. an. Stuttgart-Bad Cannstatt, 1974; trad. it. *I principi fondamentali delle Belle Arti*, in "Aesthetica Preprint", 26, Palermo, 1989; nuova ed. in *Scritti di Estetica*, Palermo, 2004.
- Menestrier, C.-F., *Philosophie des images*, Paris, 1682; *Les recherches du blason*, Paris, 1685.
- Ménadieu, J. de la, *La Poétique*, 1639.
- Michelangelo Buonarroti, *Le lettere*, Milanesi, c. 1550, nuova ed. Arezzo, 1976; *Rime*, Firenze, 1623, nuova ed. Bari, 1967.
- Miechewicz, A., *Les slaves*, Paris, 1849; trad. polacca *Literatura słowiańska* (La letteratura slava), Warszawa, 1952; trad. it. parziale *Scritti politici*, a cura di M. Bersano Torino, 1965; *Pisma estetyczno-krytyczne* (Scritti estetico-critici), Kraków, 1924.
- Minturno, A. S., *De poeta*, 1509, nuova ed. München, 1970; *L'Arte poetica*, Venetiis, 1977, nuova ed. München, 1971.
- Miochnacki, M., *Pisma po raz pierwszy edycją książkową objęte* (Scritti editi per la prima volta in volume), a cura di A. Sliwiński, Lwów, 1910.
- Montaigne, M. de, *Essais*, 2 voll., Burdeos, 1580; 3 voll., Paris, 1582; trad. it. *Saggi*, Milano, 1986.
- Montesquieu, C. L. de S., *Essais sur le goût dans les choses de la nature et de l'art*, in *Encyclopédie*, Paris, 1756; trad. it. *Sul Gusto*, Genova, 1990.
- Muratari, L. A., *Della perfetta poesia italiana*, Modena, 1706; nuova ed. in 2 voll., Milano, 1971; *Riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti*, Venezia, 1708; *Della forza della fantasia*, Venezia, 1745, nuova ed. Firenze, 1996.
- Nicole, P., *Traité de la vraie et de la fausse beauté dans les ouvrages de l'esprit*, in *Œuvres de la Martinière, Nouveau Recueil des Epigrammatistes Français*, Amsterdam, 1720.
- Nifo, A., *De pulchro et amore*, 1531.
- Nodder, Ch., *Contes*, Paris, 1850; nuova ed. Paris, 1963.
- Pacholi, L., *De divina proportione*, Venetiis, 1509; nuova ed. a cura di C. Winterberg, Wien, 1889; trad. it. in *Aa. Vv., Scritti rinascimentali di architettura*, Milano, 1978.
- Palladio, A., *I quattro libri dell'Architettura*, Venezia, 1570; nuova ed. Milano, 1980.
- Pallavicino, P. S., *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*, Roma, 1646.
- Pascal, B., *Pensées*, Paris, 1670; *Discours sur les passions d'amour; De l'esprit géométrique*, in *Œuvres*, ed. de la Pléiade, Paris, 1991; trad. it. *Pensieri, opuscoli e lettere*, Milano, 1984.
- Parrizi, F., *Della poetica. La deca disputata*, Ferrara, 1586; nuova ed. 1969-71.
- Pelletier, J. du Mans, *Art poétique*, Lyon, 1555.
- Perrault, Cl., *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve avec notes de Perrault*, Paris, 1683, a cura di Tardieu e Cousin, Paris, 1837; nuova ed. München, 1964; *Ordonnance de deux espèces de colonnes, selon la méthode des anciens*, Paris, 1683; trad. it. parz. *L'ordine dell'architettura*, in "Aesthetica preprint", 31, Palermo, 1991.
- Perrault, Ch., *Cabinet des Beaux Arts*, Paris, 1690; ed. it. a cura di G. Di Liberti, *Il Gabinetto delle Belle Arti*, "Aesthetica Preprint", 86, Palermo, 2009; *Parallèles des Anciens et des Modernes*, 4 voll., Paris, 1692-97.
- Petrarca, F., *Invectivæ contra medicum*, in *Opera*, a cura di J. Hérold, Basilea, 4 voll. 1554-55, nuova ed. in *Prose*, Milano-Napoli, 1955; *Epistolæ de rebus familiaribus*, nuova ed. Firenze, 1975; *Epistolæ Seniles; De remediis utriusque fortunæ*, nuova ed. Firenze, 1989, in *Scritti inediti*, a cura di A. Hortis, Trieste, 1874.
- Piccolomini, E. S., *Opera*, Basilea, 1571.
- Pico della Mirandola, G., *Commento alla canzone di C. Benivieni Dell'amore celeste e umano*, 1731, nuova ed. Bellonia, 1946; *Oratio de hominis dignitate*, a cura di B. Cicognani, Firenze, 1942, nuova ed. in *Opera Omnia*, Torino, 1971.
- Piero della Francesca, *De perspectiva pingendi*, ed. 1894; a cura di C. Winterberg, Wien, 1899; a cura di G. Nicco Fasola, Firenze, 1942.
- Piles, R. de, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708; nuova ed. Nîmes, 1990.
- Pino, P., *Dialogo di Pittura*, Venezia, 1548; nuova ed. in P. Barocchi, a cura di, *Trattati*, San. 1960.
- Poczet polskiego Odrodzenia o sztuce* (Gli scrittori del Rinascimento polacco sull'arte), a cura di W. Tomkiewicz, Wrocław, 1955.

Poliziano, A., *Panepistemon, hoc est omnium scientiarum cum liberalium tam veterum quam recentium brevis descriptio*, Firenze, 1491; nuova ed. in *Opera Omnia*, Torino, 1971.

Poussin, N., *Correspondence de Nicolas Poussin*, a cura di C. Jouanny, in "Archives de l'Art françaises nouveau période", v, Paris, 1911; *Lettres*, a cura di Du Colombier, 1922; *Nicolas Poussin, lettres et propos sur l'art*, a cura di A. Blunt, Paris, 1964; *Observations sur la peinture*, in G. P. Bellori, *Le vite dei pittori...*, a cura di Jouanny, 1672.

Price, U., *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful*, 2 voll., London, 1794-98; nuova ed. parz. in M. Andrews (a cura di), *The Picturesque in Literature Sources & Documents*, Mountfield, 1994, vol. II.

Quatremère de Quincy, A. C., *Considérations sur l'art du dessin*, Paris, 1791.

Racan, H. de, *Œuvres*, Paris, 1724.

Racine, J., *Principes de la tragédie*, a cura di E. Vinaver, Manchester, 1951.

Raffaello Sanzio, *Lettere*, a cura di J. D. Passavant, Paris, 1860 (lettera a B. Castiglione, al Papa Leone X).

Rapin, R., *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Paris, 1675.

Reid, Th., *Essays on the Intellectual Powers of Man (...) on the Active Powers*, 2 voll., Edinburgh, 1785-88; *An Inquiry into Human Mind, on the Principles of Common Sense*, Edinburgh, 1764, trad. it. dei due scritti in *Ricerca sulla mente umana e altri scritti*, Torino, 1975.

Reisch, G., *Margarita filosofica*, 1503; trad. it., Venezia, 1600.

Reynolds, J., *Seven Discourses on Arts*, London, 1778; nuova ed. a cura di R. W. Wood, San Marino, Calif., 1959, New York, 1961.

Richardson, J., *Works*, London, 1792; rist. an. *The Works*, Hildesheim-New York, 1969.

Ripa, C., *Iconologia, ampliata dal G. Zaratino-Castellini*, Roma, 1593; ediz. post. 1992, nuova ed. Milano, 1992.

Robortello, F., *In librum Aristotelis De arte poetica explanationes*, Florentiae, 1548; nuova ed. München, 1968.

Ronsard, P., *Abrégé de l'art poétique français*, Paris, 1565; *Œuvres*, 4 voll., Paris, 1963; *Œuvres Complètes*, Paris, 1993.

Saint-Evremond, C. de, *Œuvres complètes*, 2 voll., London, 1705.

Sandrat, J. v., *L'Accademia Tedesca della architettura, scultura e pittura oder Teutscher Academie der edeln Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg, 1675; nuova ed. a cura di A. R. Peltzer, München, 1925; nuova ed. Nördlingen, 1994.

Sarbiewski, M. K., *De perfecta poësi, sive Vergilius et Homerus* (con trad. polacca), Wrocław, 1954; *Præcepta poetica* (con trad. polacca), Wrocław, 1958.

Savonarola, G., *De simplicitate vitæ christianæ*, ed. 1638, Lugduni Bat., III.

Scaligero, G. C., *Exotericarum exercitationum liber XV de Subtilitate ad H. Cardianum*, Frankfurt am Main, 1582; *Poëtices, libri VII*, Paris, 1561; nuova ed. Stuttgart, 1994.

Schiller, J. C. F., *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795, in *Schillers Werke*, II, Weimar, 1963; trad. it. *Educazione estetica*, Roma, 1976; *Über Kunst und Wirklichkeit, Schriften und Briefe zur Ästhetik*, Leipzig, 1959; nuova ed. it. a cura di C. Pinna, *L'educazione estetica*, Palermo 2009<sup>2</sup>.

Schlegel, A. W., *Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste*, Berlin, 1827.

Schlegel, J. E., *Ästhetischen und dramaturgischen Schriften*, Stuttgart 1887, rist. an. Darmstadt, 1970.

Schlegel, K. W. F., *Über des Studium der griechischen Poesie*, 1798; trad. it. *Studio della poesia greca*, Milano, 1988.

Schopenhauer, A., *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, a cura di E. Grisebach, 6 voll., Leipzig, 1841-92; trad. it. de *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bari, 1989.

Shaftesbury, A. A. C., *Characteristics*, 3 voll., London, 1711; a cura di J. M. Robertson, 2 vol., 1900; trad. it. *Scritti morali*, Bari, 1962; trad. it. *I Moralisti*, a cura di G. Gatti, Palermo, 2003.

Segni, B., *Aristotele, Poetica*, Firenze, 1549.

Sidney, Ph., *The Defence of Poesie*, Edinburgh, 1595; nuova ed. 1904; nuova ed. Oxford 1986.

Smith, A., *Of the Beauty which the Appearance of Utility Bestows upon all Productions of Art*, London, 1759.

Smolnicki, J., *O pismach klasycznych i romantycznych* (Sugli scritti classici e romantici), Warszawa ed. in *Pisma filozoficzne* (Scritti filosofici), 2 voll., Warszawa, 1958 (II).

Sponza, B., *Epistola ad Hugo Boxel*, settembre 1674, a cura di Van Vloten-Land, II, Epistolario, trad. it. *Epistolario*, Torino, 1974.

Steiner, K. H. V., *Die Entstehung der neueren Ästhetik*, Stuttgart, 1886; rist. an., Hildesheim-New York, 1964.

Stewart, D., *Philosophical Essays*, Edinburgh, 1810; *Elements of the Philosophy Of the Human Mind*, 2 voll., London, 1818-21.

Tanzel, J. G., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 5 voll., Leipzig 1771-74, 1792-1801; rist. an. Hildesheim-New York, 1967-70.

Tasso, T., *Discorsi dell'arte poetica*, circa 1569, a cura di Solert, 1901, nuova ed. Torino 1977; *Allegoria* 1581, a cura di Perchacino, nuova ed. Bari, 1964; *Lezione sopra l'arte poetica*, 1582, a cura di Guasti, 1875; *Opere*, Milano, 1964.

Tomaso, E., *Cannocchiale Aristotelico*, Venezia, 1655; rist. an. Bad Homburg, 1968, e Susegiana 2000.

Toussaint, H., *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et de l'architecture*, Paris, 1680; nuova ed. Genève, 1972.

Tractoris, J., *Complexus effectuum musicæ*, Treviso, 1475; a cura di Coussemaker, in *Terminorum de musica mediæ ævi*, 1876; in *Terminorum musicæ Diffinitorium*, Kassel, 1983.

Trovano, G. G., *La poetica*, Venezia, 1529; nuova ed. München, 1969.

Valle, L., *Elegantiarum latinæ lingue libri sex*, Roma, 1471; *De voluptate*, Pavia, 1431; *Opera*, Basilea, 1540 e 1543; nuova ed. *Opera Omnia*, Torino, 1982.

Vasari, B., *Libro della beltà e grazia*, Firenze, 1590; *Lezione sopra la pittura e la scultura*, Firenze, 1546; in P. Barocchi, a cura di, in *Trattati*, I, Bari, 1960.

Vasari, G., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani*, a cura di G. Milanesi, Firenze, 1878-1906; nuova ed. Firenze, 1966-87.

Vauvenargues, L. de C., *Introduction à la connaissance de l'esprit humain*, 1747, nuova ed. 1901.

Vico, G. B., *De nostri temporis studiorum ratione*, Napoli, 1709, nuova ed. Milano-Napoli, 1953; *Scienza nuova prima*, Napoli, 1725; *Scienza nuova seconda*, Napoli, 1744; rist. an. 8 voll., a cura di B. Croce, G. Gentile e F. Nicolini, Bari, 1914-41; nuova ed. *Opera*, 2 voll., a cura di A. Battistini, Milano, 2001<sup>3</sup>.

Valla, M. G., *De arte poetica*, 1527.

Viperano G. A., *De poetica libri tres*, Perusiae, 1519; nuova ed. München, 1967.

Wachser, F. Th., *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, 4 voll., Leipzig-Stuttgart, 1837; trad. it. *Über das Erhabene und Komische*, 1837; trad. it. *Il Sublime e il Comico*, a cura di E. Tavani, Palermo, 2000; *Das Schöne und die Kunst*, Stuttgart, 1898<sup>2</sup>.

Wackenroder, W. H., *Werke und Briefe*, Jena, 1910; trad. it. *Opere e lettere*, Lanciano, 1993.

Watson, J., *The Entusiast, or the Lover of Nature*, 2 voll., London, 1744-46; *Essay on the Genius and Writings of Pope*, London, 1756.

Winckelmann, J. J., *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen*, Dresden, 1763, ora in Id., *Kleine Schriften - Vorreden - Entwürfe*, Berlin, 1968, pp. 212-33; trad. it. *Dissertazione sulla capacità del sentimento del bello nell'arte e sull'insegnamento della capacità stessa*, in Id., *Il bello nell'arte*, Torino, 1973, pp. 83-106; *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden, 1764; trad. it. *Storia dell'Arte nell'Antichità*, Milano, 1990; rist. an. 4 voll., Berlin, 1952-57; *Kleine Schriften und Briefe*, Weimar, 1960; trad. it. *Pensieri sull'imitazione*, Palermo, 2001<sup>4</sup>.

Wolff, C., *Psychologia empirica*, Francofurti-Lipsiae, 1732; rist. an. Hildesheim, 1968.

Zaccaro, F., *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*, 1718.

«B. Fonti secondarie

Baral, E., *Florentine Painting and Its Social Background*, London, 1947; trad. it. *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino, 1961.



- Assunto, R., *L'antichità come futuro. Studio sull'estetica del neoclassicismo europeo*, Milano, 1973.
- Basch, V., *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris, 1896, nuova ed. 1927.
- Bate, W. J., *From Classic to Romantic*, 1949.
- Batllori, M., *La agudeza de Gracián y la retorica jusutica*, in "Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas", Oxford, 1964.
- Battisti, E., *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento da Raffaello a Michelangelo*, in "Commentari", VII, 1956; ried. in *Rinascimento e Barocco*, Torino, 1960.
- Benesch, O., *The Art of the Renaissance in Northern Europe*, Cambridge, Mass., 1947.
- Białostocka, J., *Lessing i sztuki plastyczne* (Lessing e le arti visive), Wrocław, 1968.
- Białostocki, J., *Teoria i twórczość* (Teoria e creatività), Poznań, 1961; *Sztuka i modus w sztukach plastycznych* (Lo stile e il modus nelle arti visive), in *Estetyka*, II, 1961, e in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", VI, 2, 1961, e in *Sztuka i myśl humanistyczna* (L'arte e il pensiero umanistico), Warszawa, 1966; *Pojęcie natury w teorii sztuki renesansu* (Il concetto di natura nella teoria dell'arte del Rinascimento), in *Estetyka*, II, 1962.
- Blunt, A., *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford, 1940, 1956; trad. it. *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino, 1966.
- Bousquet, J., *Il Manierismo in Europa*, Milano, 1963.
- Bouterwek, F., *Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung desselbes bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, Göttingen, 1801.
- Bray, R., *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1957.
- Briganti G., *La maniera italiana*, Roma, 1961.
- Brinkschulte, E., J. C. Scaligers kunsttheoretische Anschauungen und deren Hauptstellen, in "Renaissance und Philosophie", X, 1914.
- Bristiger, Ch. C., *Kants Ästhetik und Schellings Kunstphilosophie*, diss., Halle, 1902.
- Brodziński, K., *O klasycyzności i romantyczności*, in *Pisma estetyczno-krytyczne* (Gli scritti estetico-critici), Wrocław, 1964.
- Brunius, T., *Mutual Aid in the Arts: from the Second Empire to Fin de siècle*, Uppsala, 1972.
- Brunot, F., *La doctrine de Malherbe d'après son commentaire sur Desportes*, in "Mémoires de l'Université de Lyon", 1, 1891.
- Bruyne, E. de, *Geschiedenis van de Aesthetica: De Renaissance*, 1951.
- Brzozowski, S., *Filozofa romantyzmu polskiego* (La filosofia del Romanticismo polacco), Lwów, 1914.
- Burckhardt, J., *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Leipzig, 1867; trad. it. *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Roma, 1967.
- Burger, F., *Vitruv und die Renaissance*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XXXII, 1909.
- Cassirer, E., Kristeller, P. O. e Randall, J. H. jr., *The Renaissance Philosophy of Marsilio Ficino*, Valla, Pico, Pomponazzi, Vives, Chicago, 1956.
- Cassirer, E., *Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Architekturtheorie 1650-1780*, diss., Berlin, 1909.
- Chastel, A., *Marsile Ficini et l'art*, Genève, 1954, nuova ed. 1976; *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959, trad. it. *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Torino, 1964.
- Clements, R. J., *Critical Theory and Practice of the Pléiade*, Harvard, 1942; *Michelangelo's Theory of Art*, New York, 1961; *Picta poesis*, Roma, 1960.
- Einem, H. von, *Goethe und die Kunst*, Hamburg, 1956.
- Einstein, A., *Music in the Romantic Era*, New York, 1947; trad. it. *La musica nel periodo romantico*, Firenze, 1952.
- Ellenius, A., *De arte pingendi. Latin Art Literature in XVIIIth Century Sweden and its International Background*, Uppsala, 1960.
- Fairchild, A. H. B., *Shakespeare and the Arts of Design*, Univ. of Missouri Studies, 1937.
- Falke, J. von, *Geschichte des modernen Geschmacks*, Leipzig, 1886; rist. an. *Nachwulf bei Wiesbaden*, 1971.
- Festugière, J., *La philosophie de l'amour de M. Ficino et son influence sur la littérature française au XVI<sup>e</sup> siècle*, in "Etudes de philosophie médiévale", XXXI, 1941.
- Folkiński, W., *Entre le Classicisme et le Romantisme*, Kraków-Paris, 1925.
- Fontaine, A., *Les doctrines d'art en France*, Paris, 1909.
- Garin, E., *Il Rinascimento italiano*, Milano, 1941; *L'Umanesimo italiano*, Bari, 1952, nuova ed. 1965; *La disputa delle arti nel Quattrocento*, Firenze, 1947.
- Gide, A., *Poussin*, Paris, 1945.
- Gilman, M., *The Idea of Poetry in France from Houdar de la Motte to Baudelaire*, Cambridge, Mass., 1958.
- Gombrich, E. H., *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London, 1960, trad. it. *Norma e forma*, Torino, 1973.
- Hipple, W. J. jr., *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century Aesthetic Theory*, Carbondale, 1957.
- Ivanoff, N., *Il concetto dello stile nella letteratura artistica del '500*, Univ. di Trieste, 1957.
- Jaroszewski, T. S., *Architektura doby Oświecenia w Polsce. Nurty i odmiany* (L'architettura polacca nell'epoca dell'Illuminismo. Correnti e varianti), Wrocław, 1971.
- Kieszkowski, B., *Platonizm renesansowy* (Platonismo rinascimentale), Warszawa, 1935; *Studia sul platonismo del Rinascimento in Italia*, Firenze, 1936.
- Krantz, E., *Essai sur l'esthétique de Descartes*, 1882.
- Krautheimer, R., *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1956.
- Kristeller, P. O., *Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance*, New York, 1944; *Renaissance Thought: the Classic, Scholastic and Humanist Strains*, New York, 1961; *The Philosophy of M. Ficino*, 1943, trad. it. *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze, 1963.
- Krzemień, S., *Estetyka G. B. Vica* (L'estetica di G. B. Vico), in "Studia Estetyczne", I, Warszawa, 1964.
- Kuczyńska, A., *Teoria piękna M. Ficino* (La teoria del bello di M. Ficino), in "Estetyka", IV, Warszawa, 1963.
- Kurz, O., *Barocco, storia di un concetto*, in V. Branca, a cura di, *Barocco Europeo e Barocco Veneziano*, Venezia, 1963; *Barocco, storia di una parola*, in "Lettere Italiane", III, 1960.
- Lee, R. W., *Ut pictura poësis. The humanistic Theory of Painting*, in "Art Bulletin", III, 1940; trad. it. *Ut pictura poësis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze, 1974.
- Légrand, F. C., e Sluys, E., *Arcimboldo et les arcimboldesques*, Aalter, 1955.
- Liśsa, Z., *Romantyzm w muzyce* (Il Romanticismo in musica), in *Romantyzm* (Il Romanticismo), Warszawa, 1967.
- Lohmüller, H., *Die französische Theorie der Malerei im 17. Jahrhundert*, diss., Marburg, 1931, pub. 1933.
- Lopez, R. S., *Hard Times and Investment in Culture*, in R. H. Bainton, a cura di, *The Renaissance: Six Essays*, New York, 1953.
- Lovejoy, A. O., *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1948; trad. it. *L'albero della conoscenza*, Bologna, 1982.
- Lukomski, G. H., *I Maestri dell'architettura classica*, Milano, 1933.
- Mahon, D., *Studies in Seicento Art and Theory*, London, 1947; *Eclecticism of the Caravaggio*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XVI, 3-4, 1953.
- Mandowski, E., *Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa*, Hamburg, 1934.
- McKeon, R., *Concept of Imitation*, in "Modern Philology", XXXIV, 1936.
- Meiss, M., *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951.
- Michel, P. H., *L'esthétique arithmétique du Quattrocento*, in *Mélanges à H. Hauvette*, Paris, 1934.
- Monk, S. H., *The Sublime, a Study of Critical Theories in XVIII Century England*, New York, 1935, trad. it. *Il Sublime*, Genova, 1991; *A Grace beyond the Reach of Art*, in "Journal of the History of Ideas", IV, 1944.
- Morawski, S., *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku* (Studi sulla storia del pensiero estetico dei secoli XVIII e XIX), Warszawa, 1961.
- Mornet, D., *La question des règles au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in "Revue d'Histoire Littéraire de la France", XXI, 1914.
- Mustoxidi, T. M., *Histoire de l'esthétique française, 1700-1900*, Paris, 1920 (bibliografia).

Nivelle, A., *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik*, Berlin, 1960.

Nowicki, A., *Problematyka estetyczna w dziełach G. Bruno* (Problemi estetici nelle opere di G. Bruno), in "Estetyka", III, Warszawa, 1962.

Ors, E. D', *Du baroque*, Paris, 1936; trad. it. *Del barocco*, Milano, 1999.

Otwińska, B., *Imitacja-eklektizm-spontaniczność* (Imitazione, eclettismo, spontaneità), in "Studia Estetyczne", 4, Warszawa, 1967.

Palme, P., *Ut architectura poësis*, in Id., *Idea and Form*, Stockholm, 1959.

Panofsky, E., *Studies in Iconology*, New York, 1939, trad. it. *Studi di Iconologia*, Torino, 1975; *Renaissance and Renaissances in Western Art*, Stockholm, 1960, trad. it. *Rinascimento e rinascenze*, Milano, 1971.

Pasierb, J. S., *Problematyka sztuki w postanowieniach soborów* (Questioni d'arte nelle risoluzioni dei concili ecclesiastici), in "Znak", 126, Kraków, 1964.

Pater, W., *Romanticism*, in "Macmillans Magazine", 35, 1876.

Patterson, W. F., *Three Centuries of French Poetic Theory*, 2 voll., Ann Arbor, 1955.

Pelisson, P., *Relation contenant l'histoire de l'Académie Française*, Paris, 1653.

Pietraszko, S., *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu* (La dottrina letteraria del classicismo polacco), 1966.

Praz, M., *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton, 1970, trad. it. *Mnemosine. Parallelo fra la letteratura e le arti visive*, Milano, 1971; *Seventeenth Century Imagery*, London, 1939; nuova ed. *Bellezza e bizzaria. Saggi sulla arte del Settecento*, Milano, 2002.

Ptaśnik, J., *Cracovia artificium*, vol. 1, Kraków, 1917.

Revault d'Allonnes, O., *L'esthétique de Descartes*, in "Diderot Studies", XI, 1966.

Riegl, A., *Stilfragen*, Berlin, 1893; trad. it. *Problemi di stile*, Milano, 1965.

Rouchette, J., *Renaissance telle que nous a léguée Vasari*, Paris, 1959.

Rzepińska, M., *Doktryna i wzrzą artystyczna w rozprawie Albertiego o malarstwo* (Dottrina e visione artistica nel trattato di Alberti sulla pittura), in "Estetyka", IV, Warszawa, 1963.

Scadura, S., *L'estetica di Dante, Petrarca, Boccaccio*, 1938.

Schlapp, O., *Kants Lehre Vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft*, Strassburg, 1901.

Schneider, R., *L'esthétique classique chez Q. de Quincy*, diss., 1910.

Smyth, C. H., *Mannerism and Maniera*, Locust Valley, 1963.

Spencer, J. R., *Ut rhetorica pictura*, in "Journal of Warburg Institute", XX, 1957.

Spingarn, J. E., *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, London, 1899.

Starzyński, J., *O romantycznej syntezie sztuki: Delacroix, Chopin, Baudelaire* (La sintesi romantica delle arti: Delacroix, Chopin, Baudelaire), Warszawa, 1965.

Stokes, A., *Art and Science: Study of Alberti, Piero della Francesca and Giorgione*, London, s. d.

Symonds, J. A., *The Revival of Learning*, in *Renaissance in Italy*, London, 1900; nuova ed. 1900.

Tatarkiewicz, W., *L'esthétique associationiste au XVII<sup>e</sup> siècle*, in "Revue d'Esthétique", XII, 3, 1960.

Teyssèdre, B., *L'histoire de l'art vue du grand Siècle*, Paris, 1965; *Roger de Piles et ses débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, 1965.

Thiechem, P. van, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, Paris, 1966.

Thoré-Bürger T., *De la Beauté dans les Arts*, in "Revue Universelle des Arts", 3, 1856.

Thorpe, C. D., *The Aesthetic Theory of Thomas Hobbes*, Ann Arbor, 1940.

Tietze, H., *Der Barockstil und die protestantische Welt*, in "Zeitwende", X, 4, 1934.

Toffanin, G., *Il Cinquecento*, Milano, 1929; *Storia dell'umanesimo*, Napoli, 1933.

Tolnay, C. de, *La théorie de l'art et Michelangelo*, in Congrès Intern. d'Esthétique, Paris, 1937.

Tonelli, G., *Zabarella inspirateur de Baumgarten ou l'origine de la connexion entre l'esthétique et la logique*, in "Revue d'Esthétique", IX, 1, 1956.

Treves, M., *Maniera: History of the Word*, in "Marsyas", I, 1941.

Vasoli, C., *L'estetica dell'Umanesimo e Rinascimento*, in Aa. Vv., *Momenti e Problemi di storia dell'estetica*, I, Milano, 1959.

Vasoli, L., *La critica d'arte e F. Petrarca*, in "Arte", XXV, 1922; *La critica d'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna, 1919; *History of Art Criticism*, New York, 1936, trad. it. *Storia della critica d'arte*, Torino, 1964.

Wassler, K., *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance*, Berlin, 1900.

Wassberg, B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Chicago, 1961.

Wassbach, W., *Die klassische Ideologie: ihre Entstehung und ihre Ausbreitung in den romantischen Vorteilungen der Neuzeit*, in "Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", XI, 1933; ried., *Stilbegriffe und Stilphänomene*, Wien, 1977.

Wölfflin, H., *Intelligible Beauty in Aesthetic Thought from Winckelmann to Victor Cousin*, Tübingen, 1958.

Warkower, R., *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, 1949, trad. it. *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, 1964; G. L. Bernini, *the Sculptor of the Roman Baroque*, London, 1955.

Wass, K. F., *Kants Analytik des Schönen*, in "Zeitschrift für Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft", IV, 1, 1959.

Wölfflin, H., *Renaissance und Barock*, München, 1888, trad. it. *Rinascimento e Barocco*, Firenze, 1928; *Die Klassische Kunst*, München, 1899, trad. it. *L'arte classica*, Firenze, 1953; *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, 1915, trad. it. *Concetti fondamentali di storia dell'Arte*, Milano 1953.

**3. Arte contemporanea (secoli XIX-XX)**

**3.1. Fonti generali**

Barré, C., a cura di, *Collected Papers on Aesthetics*, 1965.

*Dictionnaire de l'architecture moderne*, a cura di De Gerd Hatje, Paris, 1964.

Ehron, W., a cura di, *Aesthetics and Language*, New York, 1954, 1967.

*Kunsts Lexikon moderner Kunst*, München, 1955.

Seaphor, M., *A Dictionary of Abstract Painting*, 1958.

**3.2. Fonti principali e secondarie**

Abramowski, E., *Co to jest sztuka? (Cos'è l'arte?)*, in "Przegląd Filozoficzny", 1898.

Alain (E. Chartier), *Système des Beaux Arts*, Paris, 1920; nuova ed. Paris, 1953.

Alexander, S., *Space, Time and Deity*, 1920.

Apollinaire, G., *Les Peintres Cubistes*, Paris, 1913; ed. it. *I pittori cubisti. Meditazioni artistiche*, Milano 2009.

Arnheim, R., *Art and Visual Perception*, Berkeley, 1954, 1974, trad. it. *Arte e percezione visiva*, Milano, 2002<sup>17</sup>; *The Dynamics of Architectural Form*, 1977, trad. it. *La dinamica della forma architettonica*, Milano, 1981.

Arp, H., *On My Way*, New York, 1948.

*Art and Confrontation: France and the Arts in an Age of Change*, a cura di J. Cassou et al., London, 1970.

Aschenbrenner, K., *The Concept of Value: Foundation of Value Theory*, Dordrecht, 1971.

Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris, 1951; trad. it. *La poetica dello spazio*, Bari, 1975.

Banham, R., *Machine Aesthetics*, London, 1955; *The First Machine Age*, London, 1966; *Los Angeles: the Architecture of Four Ecologies*, London, 1971.

Berzun, J. M., *Classic, Romantic and Modern*, London, 1962<sup>2</sup> (titolo della 1<sup>a</sup> ed.: *Romanticism and the Modern Ego*, London, 1943).

Beardsley, M. C., *Aesthetics Problems in the Philosophy of Criticism*, 1958; *Aesthetic Experience Regained*, 1969.

Bell, C., *Art*, 1914; nuova ed. New York, 1958.

Bense, M., *Ästhetica. Einführung in die neue Ästhetik*, Baden-Baden, 1965, trad. it. *Estetica*, Milano, 1974; *Malá estetyka abstrakcyjna* (Piccola estetica astratta), 1970.

Bergson, H., *Essais sur les données immédiates de la conscience*, Paris, 1889, trad. it. *Saggi sui dati immediati della conoscenza*, Milano, 2002; *Le rire*, Paris, 1900, trad. it. *Il*



- riso. *Saggio sul significato del comico*, Bari, 1983; *Evolution créatrice*, Paris, 1907; trad. it. *Evoluzione creatrice*, Firenze, 1963; *Les deux sources de la morale et de la religion*, 1902; in *Cœuvres*, ed. du Centenaire, Paris, 1963.
- Biemel, W., *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, Den Haag, 1968.
- Birkhoff, G. D., *Aesthetic Measure*, Cambridge, Mass., 1933.
- Blaustein, L., *Przedstawienia imaginatywne* (Rappresentazioni immaginative), 1938.
- Bradley, A. C., *Oxford Lectures on Poetry*, London, 1909<sup>2</sup>.
- Brémond, H., *Poésie pure*, Paris, 1929; *Poésie et prière*, Paris, 1929; trad. it. *Programmi e poesia*, Milano, 1983.
- Breton, A., *Le surréalisme et la peinture*, 1928; trad. it. *Il surrealismo e la pittura*, Firenze, 1966.
- Brion, M., e Rey, R., *L'art abstrait: pour et contre*, in "Les Nouvelles Littéraires", Paris, 6 luglio 1961.
- Brzozowski, S., *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości w walce o światopogląd* (Cultura e vita. Le problematiche dell'arte e della creatività nella lotta per una visione del mondo), Warszawa, 1936; nuova ed. 1973.
- Bullough, E., *Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle*, in "The British Journal of Psychology", v, 1912, trad. it. *La Distanza Psicologica come fattore artistico e principio estetico*, "Aesthetica Preprint", 50, Palermo, 1997; *Aesthetics: Lectures and Essays*, London, 1957.
- Cassirer, E., *Eidos und Eidolon*, in "Vorträge der Bibliothek Warburg", II, 1924; trad. it. *Eidos ed Eidolon*, Milano, 1998; *An Essay on Man*, New York, 1944, trad. it. *Saggio sull'uomo*, Roma 1972; *Philosophie der symbolischen Formen*, 4 voll., Oxford, 1923; trad. it. *Filosofia delle forme simboliche*, Firenze, 1961-64.
- Cernyševskij, N. G., *Izbrannye filozofskie sočinenija* (Opere filosofiche complete), 3 voll., Moskva, 1950-51; *Estetičeskie otnošenija iskusstva k dejstvitel'nosti* (I riferimenti estetici dell'arte con la realtà), Moskva, 1955.
- Champfleury (J. Fleury Husson), *Le Réalisme*, Paris, 1857.
- Cohen, J., *Allgemeine Ästhetik*, Leipzig, 1901.
- Courbet, G., *Manifeste* (1855, 1861), in Ch. Léger, *Courbet*, Paris, 1925.
- Croce, B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, 1902; nuova ed. Milano, 1990; *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, 1910, 1954<sup>2</sup>; *Nuovi saggi di estetica*, I *Breviario di estetica*, Bari, 1926, 1958<sup>2</sup>.
- Darwin, Ch., *The Descent of Man and selection in Relation of Sex*, 2 voll., London, 1871; trad. it. *L'Origine della specie*, Roma, 1982.
- Denis M., *Théories* (1890-1910), Paris, 1912, 1920<sup>4</sup>.
- Dessoir, M., *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1906; trad. it. *Estetica e scienza dell'arte*, Milano, 1986.
- Doucet, F., *L'esthétique d'Emile Zola, et son application à la critique*, Paris, 1923.
- Dubuffet, J., *L'art brut préféré aux arts culturels*, Paris 1949; *Prospectus et textes écrits suivants*, Paris, 1967; trad. it. *I valori selvaggi. Prospectus e altri scritti*, a cura di R. Barilli, Milano, 1971.
- Ducasse, C. J., *The Philosophy of Art*, 1929.
- Eco, U., *Modelli e strutture*, in "Il Verri", 20, 1966; *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, 1962.
- Ekman, R., *Problems and Theories in Modern Aesthetics*, Malmö, 1960.
- Eliot, T. S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London, 1933; trad. it. *L'uso della poesia e l'uso della critica*, a cura di R. Sanesi, Milano, 1974.
- Estreicher, K., *Leon Chwistek, biografia artysty* (Leon Chwistek: biografia dell'artista), Kraków, 1971.
- Fechner, G. Th., *Vorschule der Ästhetik*, 2 voll., Leipzig, 1876.
- Fiedler, K., *Schriften über Kunst*, 2 voll., München, 1913-14; trad. it. *L'attività estetica. Tre saggi di estetica e teoria della "pura visibilità"*, Vicenza, 1963; *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, 1887; trad. it. *Aforismi sull'arte*, Milano, 1994; nuova ed. it. a cura di A. Pinotti e F. Scrivano, *Scritti sull'arte figurativa*, Palermo 2006.
- Focillon, H., *La vie des formes*, Paris, 1934; trad. it. *Vita delle forme*, Milano, 1954.
- Francastel, P., *Art et Technique aux XIX et XX siècle*, Paris, 1956, nuova ed. Paris, 2000; trad. it. *L'arte e la civiltà moderna*, Milano, 1959.
- Freud, S., *Vision and Design*, New York, 1920, nuova ed. 1957; trad. it. *Visione e disegno*, Milano, 1947.
- Gabo, N., e Pevsner, A., *The Manifesto of 1920*, trad. ingl. in H. Read e L. Martin, London, 1957.
- Gauss, Ch. E., *The Aesthetic Theories of French Artists*, Baltimore, 1949 e 1964.
- Geißler, A., *Zeit-Bilder: Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt am Main, 1963; trad. it. *Quadri d'epoca*, Napoli, 1989.
- Geiger, M., *Das Problem der ästhetischen Scheingefühle*, Stuttgart, 1914; *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, in "Jahrb. f. Philos. u. phänomenol. Forschung", Halle, 1913, trad. it. *La fruizione estetica*, Padova, 1973; *Zugänge zur Ästhetik*, Leipzig, 1928.
- Gótyka, M. C., *Esthétique des proportions dans les arts*, Paris, 1927, nuova ed. Paris, 1939; *Le nombre d'or*, Paris, 1939.
- Gottschalk, L., *Die Impressionisten. La vita, le opere, attraverso i loro scritti*, M. Horward, a cura di, Warszawa, 1992.
- Greiner, A., e Metzinger, J., *Du Cubisme*, 1912.
- Gombrich, E. H., *Art and Illusion*, New York, 1961<sup>2</sup>; trad. it. *Arte e illusione*, Torino, 1965.
- Gomborowicz, W., *Dziennik (1953-1956)*, Paris, 1957; trad. it. *Diario, 1953-1956*, Milano, 1970; (Intervista), in "Times Literary Supplement", 25 settembre 1969.
- Gourmont, R. de, *Le livre des masques*, Paris, 1896-98; nuova ed. Paris, 1987.
- Grabska, E., a cura di, *Moderniści o sztuce* (I modernisti e l'arte), Warszawa, 1971.
- Grabska, E., e Morawska, H., a cura di, *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa* (Gli artisti e l'arte da Van Gogh a Picasso), Warszawa, 1963.
- Greenough, H., *Form and Function*, 1851; a cura di H. A. Small, 1947.
- Grosz, E., *Einleitung in die Ästhetik*, Tübingen, 1892.
- Gropius, W., *Scope of the Total Architecture*, 1943; trad. it. *Architettura integrata*, Milano, 1959.
- Guyau, J. M., *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, 1884.
- Guze, J., a cura di, *Malarze mówią o sobie, o swojej sztuce, o sztuce innych* (I pittori parlano di se stessi, della loro arte e di quella degli altri), Kraków, 1963.
- Hamann, R., *Ästhetik*, Leipzig, 1911.
- Hampshire, S., *Logic and Appreciation*, Princeton, 1967.
- Hanslick, E., *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig, 1854; trad. it. *Il Bello musicale*, a cura di L. Distaso, Palermo, 2001.
- Hartmann, E. von, *Philosophie des Schönen*, Leipzig, 1887; *Grundriss der Ästhetik. System der Philosophie im Grundriss*, 2 voll., Bad Sachsa im Harz, 1907-9.
- Hartmann, N., *Ästhetik*, Berlin, 1953; trad. it. parz. *L'estetica*, Padova, 1969.
- Heyl, B. C., *New Bearings in Aesthetics and Art Criticism: a Study in Semantics and Evaluation*, New Haven, 1943; trad. it. *Nuovi orientamenti di estetica e di critica d'arte*, Milano, 1948.
- Hildebrand, A. von, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg, 1893; trad. it. *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, a cura di A. Pinotti e F. Scrivano, Palermo, 2001; *Gesammelte Aufsätze*, Strassburg, 1909.
- Hodin, J. P., *Modern Art and the Modern Mind*, London, 1972.
- Holz, H. H., *Vom Kunstwerk zur Ware*, Berlin, 1972.
- Hrynčuk, J., *Poglądy estetyczne naturalistów niemieckich* (Le idee estetiche dei naturalisti tedeschi), Wrocław, 1968.
- Huisman, D., *L'esthétique*, 1959.
- Ingarden, R., *O formie i treści dzieła sztuki literackiej* (Sulla forma e il contenuto dell'opera letteraria), in *Studia z estetyki* (Studi di Estetica), II, Warszawa, 1958; *Przeżycie i wartość* (Esperienza, opera, valore), 1966.
- Jankowska, K., *Światopogląd surrealizmu* (La visione del mondo surrealista), 1969; *Surrealizm*, 1973.
- Jessop, T. E., *The Definition of Beauty*, in "Proceedings of the Aristotelian Society", London, 1933.
- Jung, C. G., *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft*, Olten, 1971; *Gesammelte Werke*, 15 voll., Zürich, 1966-1971; trad. it. *Opere*, Torino, 1965 ss.

Kandinsky, W., *Über das Geistige in der Kunst*, 1910, 1956<sup>2</sup>; trad. it. *Lo spirituale nell'arte*, Milano, 1989.

Klee, P., *Das bildnerische Denken: Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, Basel, 1956; trad. it. *Teoria della forma e della figurazione*, Milano, 1959; *Über die moderne Kunst*, Bern, 1945.

Kleiner, J., *Studia z zakresu teorii literatury* (Studi di teoria letteraria), Lublin, 1962.

Koestler, A., *The Act of Creation*, New York, 1964.

Kopczyńska, Z., *Poezja jest sztuką przez język* (La poesia è un'arte grazie al linguaggio), in *Język i poezja* (Lingua e poesia), Warszawa, 1970.

Krzemień, S., *Realizm: narodziny pojęcia i krystalizacja doktryny* (Il realismo: nascita del concetto e cristallizzazione della dottrina), in "Estetyka", III, Warszawa, 1962.

Kuczyńska, A., a cura di, *Sztuka i społeczeństwo* (Arte e società), Warszawa, 1973.

Külpe, O., *Grundlagen der Ästhetik*, a cura di S. Behn, Leipzig, 1921.

L'Art dans la société d'aujourd'hui, in "Rencontres Internationales de Genève", 1967 (J. Leymarie et al.), Neuchâtel, 1968.

La poésie comme art de l'espace, in "Journal des poètes", 2, Bruxelles, 1969.

Lalo, Ch., *Notions d'Esthétique*, Paris, 1925.

Lam, A., *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917-1923* (L'avanguardia poetica polacca: i programmi degli anni 1917-1923), Kraków, 1969.

Lange, K., *Das Wesen der Kunst*, Berlin, 1907.

Langer, S., *Feeling and Form*, London, 1953, trad. it. *Sentimento e forma*, Milano, 1965; *Problems of Art*, New York, 1957, trad. it. *Problemi dell'arte*, Milano, 1962.

Langfield, H. S., *The Aesthetic Attitude*, New York, 1920.

Lautréamont (I. Ducasse), *Les Chants de Maldoror*, 1869; *Œuvres complètes*, Paris, 1970, trad. it. *Tutte le poesie*, Milano, 1978.

Le Corbusier (C. E. Jeanneret), *Le purisme*, in "Esprit Nouveau", 4, 1921; *Les maisons qui ne voient pas*, in "Esprit Nouveau", 8-10, 1921; *Le Modulor*, Paris, 1950; *Formations en son Architectur und Städtebau*, 1964; *Œuvre complète*, 4 voll., Zürich, 1964-67, trad. it. *Proposte di urbanistica*, Bologna, 1980.

Léger, F., *Discours aux architectes*, in "Annales Techniques", 44-46, Atene, 1933.

Lippis, Th., *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, 2 voll., Hamburg, 1930-31.

Listowel, Earl of, *A Critical History of Modern Aesthetics*, London, 1953.

Loos, A., *Ins Leere gesprochen; Trotzdem*, in *Sämtliche Schriften*, Wien, München, 1962; trad. it. *Parole nel vuoto*, Milano, 1972.

Lotze, R. H., *Mikrokosmos*, 3 voll., Leipzig, 1856; trad. it. *Microcosmo*, Parma e Milano, 1911-16.

Löwith, K., *Paul Valéry*, Göttingen, 1971.

Lukács, G., *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlin, 1956, trad. it. *Contributi alla storia dell'estetica*, Milano, 1957; *Ästhetik. Die Eigenart des Ästhetischen*, 1968, trad. it. *Estetica*, Torino, 1975; *Probleme der Ästhetik*, 1969, in *Werke*, Neuwied, 1963-1969.

Realism in Our Time, New York, 1964; *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, Neuwied, 1963<sup>2</sup>, trad. it. *Teoria del romanzo*, a cura di G. Di Giacomo, Parma, 1994.

Makota, J., *O klasyfikacji sztuk pięknych* (Sulla classificazione delle Belle Arti), Lublin, 1964.

Mallarmé, S., *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, 1888; *Œuvres complètes*, Paris, 1965, trad. it. *Tutte le poesie e prose scelte*, Parma, 1966.

Malraux, A., *La métamorphose des dieux*, Paris, 1957.

Marcuse, H., *Kultur und Gesellschaft*, 2 voll., Frankfurt am Main, 1965-1967, trad. it. *Cultura e società*, Torino, 1969.

Maser, S., *Grundlagen der allgemeinen Kommunikationslehre*, Stuttgart, 1971.

Maugham, W. Somerset, *Cakes and Ale*, London, 1930.

McCallum, H. R., *Contemporary Aesthetic Theory*, in "Toronto Univ. Quarterly", VI, 1937.

McLuhan, H. M., *Pro and Con*, New York, 1968; *Understanding Media: the Extensions of Man*, New York, 1964, trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, 1974.

Meinong, A., *Abhandlungen zur Erkenntnistheorie und Gegenstandstheorie*, 1907, 1927.

Meumann, E., *Einführung in die Ästhetik der Gegenwart*, Leipzig, 1908.

Moles, A., *L'esthétique expérimentale dans la nouvelle société de consommation*, in "Sciences de l'Art", III, 1966; *Art et Ordinateur*, Tournai, 1971.

Monodrian, P., *De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst*, in "De Stijl", 1917-18; trad. it. *Essays gli scritti*, Milano, 1975.

Monod-Herzen, E., *Lois d'harmonie et tradition*, in "Amour de l'art", II, 1, 1921; *Principes de la morphologie générale*, I, 1956.

Monthelant, D., *Théâtre*, Paris, 1972.

Moore, J. S., *The Sublime and Other Subordinate Aesthetic Concepts*, in "Journal of Philosophy", XLV, 2, 1948.

Morzuski, S., *Paradoksy estetyczne najnowszej awangardy* (Paradossi estetici dell'avanguardia più recente), in "Studia Socjologiczne", 3, 1973.

Morpurgo Tagliabue, G., *L'esthétique contemporaine*, Milano, 1960.

Müller-Freienfels, R., *Das Urteil in der Kunst*, in "Archiv für systematische Philosophie", 1909.

Munro, Th., *The Arts and Their Interrelations*, Cleveland, 1951.

Münsterberg, H., *Principles of Art Education*, 1905.

Nandor, Z., *Wartości i oceny*, 1971; trad. ingl. *Values and Evaluations*, Oxford, 1975.

Georg Meier, R., *Ästhetik der Gegenwart*, Berlin, 1932.

Ogden, C. K., e Richards, I. A., *The Meaning of Beauty*, in *The Meaning of Meaning: the Influence of Language upon Thought and the Science of Symbolism*, London, 1930<sup>2</sup>, 1967, trad. it. *Il significato del significato*, Milano, 1966.

Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, London, 1955; *Aesthetics in the Modern World*, London, 1968.

Osowski, S., *U podstaw estetyki* (Ai fondamenti dell'estetica), in *Dzieła* (Opere), I, Warszawa, 1966<sup>2</sup>; trad. ingl. *The Foundations of Aesthetics*, Dordrecht, Reidel, e PWN, Warszawa, 1978.

Paton, W., *Romanticism*, in "Macmillan Magazine", 35, 1876.

Pellet, A., *Contribution à une théorie de l'architecture*, Paris, 1952.

Pellet, G., *L'art dans la société d'aujourd'hui*, in "Rencontres Internationales de Genève", 1967.

Piwocki, K., *Sztuka żywa* (Arte viva), Wrocław, 1970; *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki* (La prima teoria moderna dell'arte), Warszawa, 1970.

Poincaré, H., *La création des Valeurs*, Paris, 1944; *Le bonheur considéré comme l'un des valeurs de l'art*, Paris, 1965.

Polakówna, J., *Formiści* (I formisti), Warszawa, 1972.

Popowski, M., *Dwa programy*, (Due programmi), in *Materiały do studiów i dyskusji z okazji 100-lecia sztuki* (Materiali di studio e discussione), Warszawa, 1950; *Kubizm, wprowadzenie do sztuki i sztuki* (Cubismo. Introduzione all'arte del XX secolo), Warszawa, 1966; *Ikonosfera* (La iconosfera), Warszawa, 1972; *Granica współczesności* (Limiti della contemporaneità), Warszawa, 1965.

Pruszyński, Z., *O ekspresjonizmie* (Sull'espressionismo), in "Maski" (Maschere), I, 1918.

Przybylski, S., *Confiteor*, in "Życie" (Vita), III, 1, Kraków, 1899.

Radmond, G. L., *Essentials of Aesthetics*, New York, 1906.

Rasch, H., *Art and Society*, London, 1937, trad. it. *Arte e la società*, Firenze, 1969; *Form and Idea*, New York, 1954; *The Meaning of Art*, Harmondsworth, 1931, trad. it. *Il significato dell'arte*, Milano, 1962.

Richards, I. A., *Principles of Literary Criticism*, London, 1925; trad. it. *I fondamenti della critica letteraria*, Torino, 1961.

Rickert, H., *Die Grenzen der Naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, Tübingen, 1921; trad. it. *Il fondamento delle scienze della cultura*, Ravenna, 1979.

Rizzi, A., *Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtung*, in "Vierteljahrshefte für wissenschaftliche Philosophie", XX, 1898.

Rizzi, M., *Problems of Artistic Form: the Concept of Art*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", XXVII, 3, 1969; *Sprachkritische Ästhetik in Amerika*, in "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft", XV, 1, 1970.

Rodin, A., *L'art, entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, 1932.

Roseng, U., *Architektur und Natur*, in "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft", XV, 2, 1970.



Rosenberg, H., *The De-definition of Art*, London, 1972, trad. it. *La s-definizione dell'arte*, Milano, 1975; *L'histoire d'art touche a sa fin*, in "Preuves", 213, Paris, 1968.

Ruskin, J., *Modern Painters*, 4 voll., London, 1906; *The Seven Lamps of Architecture*, London, 1913, trad. it. *Le sette lampade dell'architettura*, Milano, 1984.

Sadzik, J., *Esthétique de Martin Heidegger*, Paris, 1963.

Santayana, G., *The Sense of Beauty: Being the Outlines of Aesthetic Theory*, New York, 1961; trad. it. *Il senso della Bellezza*, Palermo, 1997.

Schaefer, H., *The Roots of Modern Design*, London, 1970.

Schasler, M., *Ästhetik: Grundzüge der Wissenschaft des Schönen und der Kunst*, 2 voll., Leipzig, 1886.

Scheler, M., *Bemerkungen zum Phänomen des Tragischen*, in *Abhandlungen und Aufsätze*, 2 voll., Leipzig, 1915; nuova ed. in *Gesammelte Werke*, Bonn, 1954.

Schlösser, J. von, *Stilgeschichte und Sprachgeschichte*, München, 1935; trad. it. *Saggi sulla storia dello stile e del linguaggio nell'arte figurativa*, Bari, 1938.

Sedlmayr, H., *Art in Crisis: the Lost Center*, Chicago, 1958; *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg, 1960, trad. it. *La rivoluzione dell'arte moderna*, Milano, 1967; *Verlust der Mitte*, Frankfurt am Main, 1961, trad. it. *Perdita del Centro*, Torino, 1967.

Segal, J., *O charakterze psychologicznym zasadniczych zagadnień estetyki* (Sulla natura psicologica delle questioni fondamentali dell'estetica), in "Przegląd Filozoficzny", Warszawa, 1911.

Selincourt, E., *On Poetry*, Oxford, 1929.

Schapiro, M., *Style*, in *Anthropology Today*, a cura di A. L. Kroeber, Univ. of Chicago Press, 1953.

Sibley, F., *Aesthetic Concepts*, 1959.

Siebeck, H., *Das Wesen der ästhetischen Anschauung: Psychologische Untersuchungen zur Theorie des Schönen und der Kunst*, Berlin, 1875.

Skolimowski, H., *Antynomie formy w sztuce współczesnej* (Le antinomie della forma nell'arte contemporanea), in "Tematy", 31-32, 1969.

Sobeski, M., *Uzasadnienie metody obiektywnej w estetyce* (Argomentazione a favore del metodo obiettivo in estetica), 1910.

Souriau, A., *La notion de catégorie esthétique*, in "Revue d'Esthétique", XIX, 1966.

Souriau, E., *L'avenir de l'esthétique*, Paris, 1929; *La correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée*, Paris, 1947, trad. it. *La corrispondenza delle arti. Elementi di estetica comparata*, Firenze, 1988; *Le sublime*, in "Revue d'Esthétique", XIX, 1966.

Spencer, H., *The Principles of Psychology*, 1855.

Stolnitz, J., *Beauty: Some Stages of the History of an Idea*, in "Journal of the History of Ideas", XXII, 2, 1961; *On the Origin of Aesthetic Disinterestedness*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", XXI, 1, 1961; *The Artistic Values in Aesthetic Experience*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", XXXII, 1, 1973.

Stolović, L. N., *Estetičeskoe v dejstvitel'nosti i v iskusstve* (L'estetico nella realtà e nell'arte), Moskva, 1959; *Gumanizm krasoty i keasota gumanizma* (L'umanismo del bello e il bello dell'umanismo), in *Trudy po Filosofii* (Annali di filosofia), X, Univ. di Tarnobrzeg, 1966; *L'étymologie du mot 'beauté' et la nature de la catégorie du beau*, in "Revue d'Esthétique", Paris, 1966.

Stravinsky, I., *Poétique musicale*, Paris, 1946, nuova ed. 1952; trad. it. *Poetica della musica*, Milano, 1954.

Strzebiński, W., *Unizm w malarstwie* (L'unismo in Pittura), Warszawa, 1928.

Sullivan, L. H., *The Autobiography of an Idea*, New York, 1956.

Tatarkiewicz, W., *Skupienie i marzenie* (Concentrazione e rêverie), in "Marchewka", II, 1934; rist. in *Droga Przez Estetykę* (La via dell'estetica), Warszawa, 1972; trad. it. *L'esthétique de la concentration et l'esthétique de la rêverie*, in "Revue de Méthaphysique et de Morale", VXXII, 2, 1967.

Thiersch, H., *Die Proportionen in der Architektur*, in "Handbuch der Architektur", IV, 1, 1883.

Tucker, M., *Robert Morris*, 1970.

Valentine, Ch. W., *The Experimental Psychology of Beauty*, London, 1962.

Valéry, P., *Eupalinos*, Paris, 1923, trad. it. *Eupalino*, Pordenone, 1986; *Variazioni*, Paris, 1925-44.

Vasari, L., *Four Steps Toward Modern Art*, 1956; *Storia della critica d'arte*, Roma, 1956.

Walden, J., *System der Ästhetik*, 3 voll., München, 1905-14; *Grundlegung der Ästhetik*, München, 1927; *I. Kant. Darstellung und Würdigung*, München, 1909.

Walla, M., *Przeżycie i wartość* (Esperienza e Valore), Kraków, 1968.

Wernberg, B., *French Realism: a Critical Reaction*, New York, 1937.

Wiesbach, W., *Vom Geschmack und seinen Wandlungen*, Basel, 1947.

Wetz, M., *Open Concepts*, in "Revue Internationale de Philosophie", 99-100, 1972; *The Role of Theory in Aesthetics*, in *Problems of Aesthetics*, New York, 1959.

Wellek, R., *A History of Modern Criticism, 1750-1950*, 4 voll., London, 1955; trad. it. *Storia della critica moderna*, 4 voll., Bologna, 1958.

Whistler, J. A. M., *The Gentle Art of Making Enemies*, London, 1890; nuova ed. London, 1994.

Windelband, W., *Geschichtsphilosophie*, Berlin-Leipzig, 1916.

Wilde, O., *Intentions*, London, 1891; trad. it. *Intenzioni*, Milano, 1938.

Witkiewicz, S., *Sztuka i krytyka u nas* (Arte e Critica in Polonia), Kraków, 1891, nuova ed. 1949; nuova ed. in *Pisma zebrane* (Opere complete), vol. I, Kraków, 1971.

Witkiewicz, S. I., *Nowe formy w malarstwie* (Nuove forme in pittura), 1919; *Szkiece estetyczne* (Saggi estetici), 1922; *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne, Teatr* (Nuove forme in pittura. Saggi estetici. Teatro), a cura di J. Leszczynski, Warszawa, 1974. In questo si veda: *Introduzione alla teoria della Forma Pura nel teatro e altri saggi di teoria del teatro*, Roma, 1988.

Wittgenstein, L., *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Philosophy*, C. Barret, a cura di , Oxford, 1970, trad. it. *Lezioni e conversazioni sull'etica, sulla psicologia e la credenza religiosa*, Milano, 1980; *Philosophische Untersuchungen*, Oxford 1953, trad. it. *Ricerche filosofiche*, Torino, 1967.

Witwicki, W., *Psychologia*, 2 voll., 1925, 1930<sup>2</sup>, 1962<sup>3</sup>.

Wize, K. F., *Abriss einer Wissenschaftslehre der Ästhetik*, Berlin, 1909; *Nauka o piękności i sztuce w zarysie* (Lineamenti della scienza del bello e dell'arte), Poznań, 1924.

Worringer, W., *Abstraktion und Einfühlung*, München, 1908; trad. it. *Astrazione ed empatia*, Torino, 1975; nuova ed. it. a cura di A. Pinotti, *Astrazione e empatia*, Torino, 1984.

Woźniakowski, J., *Między dziełem a nicością* (Tra l'opera e il nulla), Kraków, 1968.

Wright, F. L., *Writings and Buildings*, New York, 1960; *The Natural House*, New York, 1963.

Wundt, W., *Grundriss der Psychologie*, Lipsia, 1896; trad. it. *Compendio di Psicologia*, Torino, 1900.

Zamojski, A., *Jak i dlaczego wyrostem z formizmu* (Come e perché abbandonai il formalismo), in "Poezja" (Poesia), 1 e 2, 1968; Dichiarazioni in "Zwrotnica", 3, 1922; *O formizmie* (Formismo), in "Głos Plastyków" (La voce degli artisti), 1938.

Zola, E., *Mes haines*, Paris, 1861; *Salons*, a cura di Hemmings e Niess, 1959; *Le roman expérimental*, Paris, 1880, trad. it. *Il romanzo sperimentale*, Parma, 1980.

Zorawski, J., *O budowie formy architektonicznej* (La costruzione della forma architettonica), Warszawa, 1962, nuova ed. 1973.

Zurko, E. R. de, *Origins of the Functional Theory*, in "Art Bulletin", 39, New York, 1957.

## Appendice biobibliografica di Krystyna Jaworska

### *Linee biografiche*

Władysław Tatarkiewicz, uno dei maggiori filosofi polacchi del Novecento, nacque nel 1886 a Varsavia. Espulso dall'Università zarista di quella città a seguito dei moti studenteschi del 1905, continuò gli studi all'estero: prima a Zurigo e Berlino, quindi a Marburgo, dove si laureò sotto la guida di Hermann Cohen e Paul Natorp con una dissertazione sulla struttura della *Metafisica* di Aristotele (che gli valse il plauso di D. H. Ross), e infine a Parigi, dove seguì le lezioni di Bergson, Janet, Michel. La personalità che comunque maggiormente influì sulla sua formazione fu Kazimierz Twardowski, fondatore a Leopoli della scuola logica polacca.

Docente di filosofia all'Università di Varsavia dal 1915, dal 1919 fu professore straordinario a Vilna e dal 1923 ordinario di filosofia a Varsavia, accanto a Jan Łukasiewicz e Tadeusz Kotarbiński; scrisse nel periodo interbellico, su commissione dell'editrice Ossolineum di Leopoli, la sua prima grande opera, la *Storia della filosofia*, giunta oramai alla 12ª edizione. Durante la Seconda Guerra Mondiale, nonostante l'occupazione, continuò a tenere corsi all'Università clandestina di Varsavia. Nel 1947 uscì il suo trattato sulla felicità, ma venne trattenuto dalla censura il saggio *La strada per la filosofia*, stampato la prima volta, in edizione bilingua, solo nel 1968. Sospeso dall'insegnamento nel periodo staliniano, si dedicò alla raccolta del materiale per la *Storia dell'estetica*, sua opera maggiore, tradotta in varie lingue, tra cui l'italiano, che portò a termine dopo che fu riammesso all'attività didattica nel 1957. Accanto alla storia della filosofia, all'etica e all'estetica, dedicò il suo tempo in parte pure alla storia dell'arte, settore che aveva suscitato il suo interesse già in gioventù (forse anche a motivo di un avo, Jakub, noto scultore classicista), compiendo importanti studi sull'architettura e sulla scultura polacca del XVII e XVIII secolo. Professore emerito dal 1960, negli anni seguenti approfondì lo studio delle principali categorie estetiche e gli esiti delle sue ricerche, oltre che in singole pubblicazioni, trovano coronamento nella *Storia di sei Idee*. Morì a Varsavia nel 1980, all'età di 94 anni.

### *Bibliografia*

Per una bibliografia completa degli scritti (oltre 300 titoli) e della critica si rimanda a *Władysław Tatarkiewicz. Bibliografia*, a cura di J. Krajewski, Wrocław-Warszawa-Kraków, Ossolineum, 1992, limitandoci qui a segnalare solo le opere principali e i saggi di estetica tradotti in lingue veicolari, salvo quelli entrati a far parte, anche se in forma modificata, nella *Storia di sei Idee*.



## Opere principali

*Die Disposition der Aristotelischen Prinzipien* (La disposizione dei concetti di Aristotele), Giessen, A. Topelmann 1910.

*Rządy artystyczne Stanisława Augusta* (L'arte sotto il regno di Stanislao Augusto Poniatowski), Warszawa, Gebethner i Wolff, 1919.

*O bezwzględności dobra* (Sulla non relatività del bene), Warszawa, Gebethner i Wolff, 1919.

*Historia filozofii* (Storia della filosofia), voll. I-II, Lwów, Ossolineum, 1931; voll. III Warszawa, Czytelnik, 1950; tr. ingl. del III vol.: *Nineteenth Century Philosophy*, Belmont, Calif., Wadsworth Publ. Co., 1973; *Twentieth Century Philosophy*, Cambridge, Mass., Wadsworth Publ. Co., 1973.

*O szczęściu* (Sulla felicità), Kraków, Wiedza, 1947; tr. ingl. *Analysis of Happiness*, The Hague, M. Nijhoff, Warszawa, PWN, 1976; tr. ted. *Über das Glück*, Stuttgart, Klett Cotta, 1984; tr. it. *L'analisi della felicità*, Napoli, Guida, 1985.

*Skupienie i marzenie* (Concentrazione e rêverie), Kraków, M. Kor, 1952.

*Domenico Merlini*, Warszawa, Budownictwo i Architektura, 1955; trad. it. compilata *Domenico Merlini*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", Università di Roma, serie XVI, fasc. 91-96, aprile 1969, pp. 67-156.

*Łazienki Warszawskie* (Il complesso architettonico delle Łazienki a Warszawa), Warszawa, Arkady, 1957.

*Historia estetyki* (Storia dell'estetica), Wrocław-Kraków, voll. I-II 1960, vol. III 1967; tr. ingl. *History of Aesthetics*, the Hague-Paris, Mouton, Warszawa, PWN, voll. I-II 1970, vol. III 1974; tr. it. *Storia dell'estetica*, Torino, Einaudi, 1979-80, voll. I-III; traduzione anche in tedesco, rumeno, slovacco, spagnolo.

*O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku: architektura, rzeźba* (Sull'arte polacca settecentesca: architettura, scultura), Warszawa, PWN, 1966.

*Droga do filozofii* (La strada per la filosofia), Warszawa, PWN, 1971.

*Droga przez estetykę* (La strada attraverso l'estetica), Warszawa, PWN, 1972.

*Dzieje sześciu pojęć* (Storia di sei idee), Warszawa, PWN, 1975, 4<sup>a</sup> ed. 1980; tr. ingl. *A History of Ideas: an essay in aesthetics*, Warszawa-The Hague, PWN-Nijhoff, 1980; traduzione anche in spagnolo, serbo e rumeno.

*Parerga*, Warszawa, PWN, 1978.

*O doskonałości* (Sulla perfezione), Warszawa, PWN, 1976; tr. ingl. (compreso anche altri saggi) *On Perfection*, Warszawa, Warsaw University Press, 1982.

*O filozofii i sztuce* (Sulla filosofia e sull'arte), Warszawa, PWN, 1986.

*Dobro i oczywistość: pisma etyczne* (Il bene e l'evidenza. Scritti etici), Lublin, Wyd. Lubelskie, 1989.

*Pisma z etyki i teorii szczęścia* (Scritti di etica e di teoria della felicità), a cura di P. J. Smoczyński, Wrocław-Warszawa-Kraków, Ossolineum, 1992.

## Saggi di estetica accessibili in traduzione

*L'esthétique associationniste au XVIII<sup>e</sup> siècle*, "Przegląd Filozoficzny", 1930, pp. 174-78; ristampato in "Revue d'Esthétique", XIII (1960), 3, pp. 287-93.

*L'attitude esthétique, poétique et littéraire*, "Bull. Int. de l'Académie Polonoise des Sciences et Lettres", Kraków 1933, nn. 1-6, pp. 123-29.

*Art and Poetry. A Contribution to The History of Ancient Aesthetics*, "Studia Philologica", Lwów 1937, vol. II, pp. 367-419.

*Pour une future histoire de l'esthétique*, in "Atti del III Congresso Internazionale di Estetica" (Venezia 3-5 sett. 1956), Ed. della "Rivista di Estetica", Torino, pp. 679-82.

*The poetics of the hellenistic age*, "Review of the Polish Academy of Science", I (1957), 3-4, pp. 1-15.

*Les quatre significations du mot "classique"*, "Revue Internationale de Philosophie", XII (1958), 43, pp. 1-18.

*Un texte d'Aristote sur la perception esthétique*, in *Il giudizio estetico*. Atti del Simposio d'Estetica, Venezia, 1958, Torino, Istituto d'Estetica dell'Università, 1960, pp. 187-89.

*Die spätantike Kunsttheorie*, in *Philologische Vorträge*, hrsg. von Johannes Gieseler u. Wiktor Steffen, Wrocław, Ossolineum, 1/59, pp. 59-64.

*L'esthétique de Bergson et l'art de son temps*, "Bulletin de la Société Française de Philosophie", LIX (1959) (n. spécial: *Bergson et nous*, Actes du X<sup>e</sup> Congrès des Sociétés de Philosophie de Langue Française, Paris 17-19.5.1959), pp. 297-302; Discussion, ivi, pt. 2<sup>a</sup>, 1960, pp. 193-210.

*Moderne Künste und Philosophie*, "Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", VI (1961), pp. 44-68; *Abstract art and Philosophy*, "British Journal of Aesthetics", II (1962), 3, pp. 227-38; idem in *Aesthetic in twentieth century Poland*, ed. J. G. Harrell a. A. Wierzbianska, Lewinsburg, Pa., Buckwell Univ. Press, 1973, pp. 127-42.

*La conception classique et la conception moderne de l'art*, in "Actes du IV Congrès International d'Esthétique", Athènes 1960, pp. 128-31.

*La classificazione delle arti nell'antichità*, "Rivista di Estetica", VI (1961), pp. 33-38.

*Aristoteles: ein moderner Aesthetiker*, "Filosofia", XII (1961), suppl. al fasc. 4 (Fascicolo Internazionale), pp. 653-67.

*Due concetti di forma e due concetti di contenuto*, "Rivista di Filosofia", LII (1961), 1, pp. 1-13.

*La poésie médiévale et le problème de la forme et du contenu de la poésie*, in *Poetyka*, Warszawa, PWN, 1961, pp. 651-54.

*Les variétés de l'expression*, "Revue Internationale de Philosophie", Bruxelles, LIX (1962), 1, pp. 75-89.

*Deux mille ans de poésie*, "Diogenes", Paris, XXXVIII (1962), pp. 3-27; *Two thousand years of poetics*, "Diogenes", Chicago, XXXVIII (1962), pp. 3-27.

*Objectivity and subjectivity in the history of aesthetics*, "Philosophy and Phenomenological Research", XXIV (1963), 2, 157-73.

*Two philosophies and classical art*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", XXXI (1963), 1, pp. 3-8.

*The historian's concern with the future*, "British Journal of Aesthetics", IV (1964), pp. 240-47.

*Vérité dans l'art*, "Allgemeen Nederlands Tijdschrift", LVI (1964), pp. 229-35.

*Theatrica, the science of entertainment*, "Journal of the history of ideas", XXVI (1965), 2, pp. 263-72.

*L'estetica romantica del 1600*, Accademia Polacca delle Scienze, Biblioteca e Centro di Studi a Roma, Conferenze, fasc. 34, Wrocław-Warszawa-Kraków, Ossolineum, 1968, pp. 21.

*Wer waren die Theoretiker des Manierismus?*, "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", XII (1967), 1, pp. 90-103; *Chi fu il teorico del manierismo?*, in *Pagine: polsko włoskie materialy muzyczne*, Warszawa, 1974, pp. 11-26.

*L'esthétique italienne de la Renaissance*, "Filosofia", XVIII (1967), suppl. al fasc. 4, pp. 745-60.

*L'esthétique de la concentration et l'esthétique de la rêverie*, "Revue de Métaphysique et de Morale", VXXII (1967), 2, pp. 170-83.

*L'esthétique de la Renaissance et son déclin*, in *Italia, Venezia e Polonia tra*

*Umanesimo e Rinascimento*, a cura di M. Brahmmer, Wrocław-Warszawa-Kraków, Ossolineum, 1967, pp. 3-10.

*Le premier Polonais dans l'histoire de l'esthétique: Maciej Sarbiewski*, "Organon", Warszawa, 1968, 5, pp. 169-80.

*L'esthétique du grand siècle*, "XVII Siècle", Paris 1968, n. 78, pp. 21-35.

*Vita brevis - ars brevis*, "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", XVIII (1973), pp. 41-48.

*L'arte è un linguaggio? Ricerca su tre termini ambigui*, "Rivista di Estetica", XIV (1969), pp. 321-35.

*Did aesthetics progress?*, "Journal of Philosophy and Phenomenological Research", XXXI (1970), 1, pp. 47-59.

*Histoire de l'esthétique*, in *La philosophie contemporaine: chroniques. Contemporary Philosophy: a survey*, ed. R. Klibansky, Firenze, 1971, pp. 122-34.

*Le romantisme ou le désespoir d'un sémantiste*, "Organon", Warszawa, 1974, 10, pp. 5-18.

*Art and Philosophy dans la Grèce antique*, in *Approches de l'art: mélanges d'esthétique et de sciences de l'art, offerts à Arsène Soreil*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1973, pp. 43-51.

*Notes sur la perfection dans l'art*, "Revue Internationale de Philosophie", XXXI (1974), n. 109, f. 3, pp. 266-79.

*The concept of poetry*, "Dialectics and Humanism", II (1975), 2, pp. 13-24.

*Aesthetic perfection*, "Dialectics and Humanism", VII (1980), 4, pp. 145-53.

*Due concetti di bello*, "Rivista di Estetica", 1980, n. 5, pp. 1-9.

## Postfazione

di Luigi Russo

Vorrei che alcuno, invece d'inventare nuove Estetiche e Filosofie dell'arte, come tuttodì vediamo, sterlissime e inutilissime, avesse il buon proposito d'imparare e studiare sul serio l'Estetica, e, perciò, anzitutto, la Storia dell'estetica.

Benedetto Croce

È attraverso la storia che passa la strada per l'estetica.

Władysław Tatarkiewicz

## Tatarkiewicz e la storia dell'estetica

L'opera di Władysław Tatarkiewicz, precipuamente anche se non esclusivamente dedicata alla storiografia estetica, e cioè la *Storia dell'estetica* e questa *Storia di sei Idee* (ma anche altri suoi saggi più circoscritti e in qualche misura preparatori), occupa un posto decisivo, anzi svolge un ruolo fondamentale nella storiografia estetica contemporanea. Tanto da renderne l'Autore il maggiore storico dell'estetica della seconda metà del Novecento e colui che ha impresso a questo campo di studi una secondissima svolta rivoluzionaria.

Per apprezzare appieno questa funzione capitale, è opportuno fare un veloce passo all'indietro e richiamarne l'antefatto.

La storia dell'estetica ha acquisito concretezza disciplinare alla metà dell'Ottocento, grazie a Robert Zimmermann che pubblicò a Vienna nel 1858 la prima, appunto, *Geschichte der Ästhetik*<sup>1</sup>. Un libro così intitolato, a parte le ovvie difficoltà che travagliano l'impianto di ogni nuova impresa, era inevitabilmente costretto ad assumere, e tentare di compatte con qualche plausibilità metodologica, realtà culturali, ragioni storiche, istanze conoscitive plurime e molto eterogenee tra di loro. Per esempio, già il titolo si poneva problematico. Quale sarà l'oggetto della storia dell'estetica? Zimmermann ritenne di chiudere subito l'incognita domanda col sottotitolo del suo libro: *als philosophischer Wissenschaft*. E però, se si fa una storia dell'estetica «come scienza filosofica» questa non dovrebbe potersi intestare ad altri che a Baumgarten, che non solo introdusse nel lessico filosofico il termine "aesthetica", ma fu colui che per primo elaborò in maniera organica una specifica scienza filosofica così nominata. Invece il riconoscimento di "padre dell'estetica" Zimmermann (e, nella sua scia, molti altri dopo di lui) lo attribuì a Kant, giudicato autore della decisiva «riforma» che produsse la prima grande sistematica disciplinare. È da credere che Kant sarebbe rimasto molto perplesso, e probabilmente divertito, sia nel sentirsi attribuire la paternità dell'estetica sia nel vedere assegnato a Baumgarten solo il ruolo di «iniziatore»: Zimmermann infatti colloca Baumgarten appena all'«Einführung» dell'estetica. In verità sappiamo



che Kant stimava moltissimo Baumgarten, ciononostante non aveva ritenuto di dovere istituire con lui nessuna forma di continuità. L'estetica, per Kant, è «scienza di tutti i principi a priori della sensibilità» e, giudicando «fallita» la speranza di Baumgarten, «il quale credette di ridurre a principi razionali il giudizio critico del bello, e di elevare le regole a scienza», egli proponeva addirittura di «abbandonare di nuovo questa denominazione»<sup>2</sup>. La riflessione kantiana sul giudizio di gusto, sul bello e sul sublime, non appartiene dunque, *stricto sensu*, all'estetica, nell'unico significato storicamente legittimo che è lecito riconoscere a questa parola: ossia quello coniato da Baumgarten: e la stessa nozione vicaria di «filosofia dell'arte» (fu, per esempio, il titolo preferito già da Schelling<sup>3</sup>) mentre non è riportabile a Kant, debbono dallo stesso Baumgarten.

Ancora più preoccupante, per fare un ultimo esempio, è una seconda questione. Se l'estetica è una scienza filosofica specifica, o comunque se Zimmermann ritiene debba farsene storia in quanto disciplina filosofica specifica (egli tiene proprio a ribadire: «als besondere philosophischen Disciplin»), è inevitabile concludere che l'estetica è nata solo nella modernità, lungo l'arco che corre da Baumgarten a Kant, e dunque si possa tracciarne la storia solo a partire dal secondo Settecento. È però tale tributo alla giovanissima tradizione filosofica dell'estetica produce schioppettanti paradossi metodologici e vere e proprie abnormità storiografiche. Come considerare infatti le innumerevoli e frastagliatissime pratiche conoscitive, che pur a vario titolo (poetica, retorica...) hanno intessuto la cultura occidentale per oltre due millenni, con fondamentali contributi su temi capitali quali l'arte, il bello, il piacere? A rigori, non c'è protocollo di registrazione, in una siffatta storia dell'estetica, per autori maiuscoli di sapere estetologico, e francamente irrinunciabili, che sono fioriti dal mondo antico fino agli albori del moderno, che so: da Dione a Filostrato, da Vitruvio e Plinio a Cicerone e Seneca, da Pseudo Longino e Orazio a Quintiliano e Dionigi d'Alicarnasso; e, continuando con una pioggia di nomi, su su: Pseudo Dionigi e Alcuino, Bernardo di Chiaravalle e la Scolastica, Wicelin, Dante e Alberti, Leonardo e Michelangelo, Varchi e Fracastoro, Dürer e Vasari, Shakespeare e Gracián, Poussin e Fréart de Chambray, fino ad Addison e Burke, Crousaz e Batteux, e naturalmente tanti, ancora tantissimi altri. C'è di più. Come se non bastasse, paradossalmente si è costretti a espungere da questa storia, proprio in quanto intitolata all'estetica filosofica, gli stessi filosofi, anche quei massimi la cui riflessione ha fecondato l'Occidente: non solo voglio dire i Presocratici e Goretti (tutta un'area questa loro, in verità, ai tempi di Zimmermann ancora non dissodata), ma parimenti Platone e Aristotele, Plotino, sant'Agostino e san Tommaso, Cusano e Ficino, Campanella e Bruno, Bacon e Cartesio, Leibniz e Hume. Tutti coloro, insomma, che hanno avuto la ventura di versare al di qua della fatidica data del 1750, anno in cui

Baumgarten pubblicò il primo volume della sua *Ästhetica*, con cui esordì l'omonima disciplina.

È davvero sorprendente che un testo scientifico, nato per procurarsi conoscenza di storia, invece di sforzarsi a raccogliere dati, attrezzarsi con tecniche raffinate per acquisire il maggior quoziente di elementi preziosi per sfidare con successo l'opacità del non-conosciuto, o poco e male conosciuto, per illuminare insomma e dare consistenza conoscitiva al proprio oggetto tematico, decida pregiudizialmente un drastico ridimensionamento del proprio ambito di pertinenza, depotenziando i materiali spontaneamente gravitanti nell'orbita della propria tradizione. Questa singolarissima meccanica storiografica arriva infatti fino al punto di espungere con artificio, dal disegno della propria trama, fatti concettuali rilevantissimi, già pienamente assicurati in termini storico-culturali secondo ben collaudati parametri di analisi, semplicemente in quanto tali fatti non sono più linearmente riformulabili entro la prospettiva storiografica imposta dalla nuova ottica. Il minimo che si deve concludere è che, in tal guisa, si perpetra un grave depauperamento conoscitivo, e anzi un autentico sabotaggio masochistico del gradiente storiografico che si era assunto impegno di disciplinare!

Dinanzi a esiti talmente intenibili Zimmermann fu costretto a escogitare una qualche forma di risarcimento compensativo. Allora ripartì la vicenda storica dell'estetica facendola insistere su due aree, nettamente distinte dalla fatidica soglia del 1750 e accostate in mera sequenza materiale, tali sì da contenere il complesso della tradizione estetologica occidentale, ma in quanto aree dotate di diversa consistenza epistemica, meritevoli di diversa considerazione storiografica. Così se la «storia dell'estetica», in senso stretto e «specifico», cioè filosofico e disciplinare, ha il suo *incipit* in Baumgarten, tuttavia a essa è opportuno raccordare, a mo' di gestazione prescientifica, taluni capitali nuclei di lavoro filosofico che l'hanno preceduta. Zimmermann designa questi nuclei, per assonanza, «preistoria dell'estetica».

Nondimeno questa soluzione di compromesso non solo solleva evidenti perplessità, fin dal nome che la qualifica, ma neanche arriva a sciogliere i nodi intricati dal modello storiografico impiegato. In pratica Zimmermann perviene unicamente al recupero di Platone, Aristotele e Plotino, considerati artefici di una primissima problematica prescientifica dell'estetica filosofica; ma dopo di essi, dal III al XVIII secolo, egli non trova materiali pertinenti al suo modello storiografico, ed è costretto a proclamare una «grosse Lücke», una sorta di plurisecolare, anzi pluri-epocale, fase di latenza epistemica, colmata solo nel Settecento coll'avvento di Baumgarten. Una storia dell'estetica, dunque, come un incubo: focomelica, frammentaria, costellata da buchi neri.

Ho rivangato queste lontane vicende non certo per imbastire un anacronistico processo a padre Zimmermann (cui io, lontanissimo discendente, guardo invece con molto rispetto, e gratitudine per i meriti che

ha comunque conseguito la sua pionieristica impresa), ma per dare un piccolo saggio dei non pochi e non facili problemi che si è trovata ad affrontare la storia dell'estetica fin dalle sue origini. Problemi attraversati dalle tre importanti storie dell'estetica che, dopo Zimmermann, in un ritmo quasi decennale, comparvero nell'Ottocento: quella di Schasler, quella di Menéndez Pelayo e quella di Bosanquet<sup>4</sup>, e con i quali non mancò di misurarsi, agli inizi del nuovo secolo, Benedetto Croce.

Quando nell'aprile del 1902 apparve l'*Estetica* di Croce, l'avvenimento suscitò grandissimo interesse. Ma tutta l'attenzione fu calamitata dalla prima parte del volume, il cui sottotitolo era «Teoria», pochissimo al contrario attrasse la seconda parte, il cui sottotitolo era «Storia». La cosa certo è comprensibile: una teoria estetica così originale e rivoluzionaria, fino alla dissacrazione, quale quella crociana meritava sicuramente ogni attenzione. Però, in verità, una corrispettiva attenzione avrebbe meritato anche la seconda parte dell'opera: non meno originale, non meno dissacratoria. Non tanto perché era pur la prima storia dell'estetica composta in Italia, non solo per i grandissimi meriti storiografici che poteva vantare (la scoperta dei teorici italiani sei-settecenteschi, l'elezione di Vico a padre dell'estetica al posto di Baumgarten, la rivalutazione di Schleiermacher, ecc.), ma soprattutto perché essa rendeva una radicale chiarificazione epistemologica della storia dell'estetica.

Croce prendeva naturalmente le mosse da Zimmermann, di cui accoglieva l'impianto storiografico: dunque la filosoficità, o meglio la sistematicità filosofica, dell'estetica, da cui consegue la sua modernità settecentesca e la sconcertante dissimilazione fra "storia" e "preistoria". Nondimeno innovava completamente, in modo netto e polemico, il senso e le modalità della costruzione storiografica. Ciò appare del tutto evidente già ad apertura di discorso, fin nelle prime righe della *Storia* che conviene leggere direttamente: «È stato parecchie volte oggetto di controversia se l'Estetica sia da considerare come una scienza antica o moderna: nata per la prima volta dopo il rinascimento, o esistente già nel mondo greco-romano. La questione, com'è facile intendere, non è una semplice questione di fatto: vi entra un elemento valutativo: il risolverla in un modo o in un altro dipende dall'idea che ciascuno si è formato dell'indole della scienza estetica, e che adoperi come misura e termine di paragone. Il nostro punto di vista è che l'Estetica sia la *scienza dell'attività espressiva* (rappresentativa, fantastica). Essa quindi, secondo noi, non sorge se non quando viene definita scientificamente la natura della fantasia, della rappresentazione, dell'espressione, o come altro si voglia chiamare quell'atteggiamento dello spirito, ch'è bensì *teoretico*, ma non *intellettuale*, produttore di conoscenze ma di conoscenze dell'*individuale*, non dell'*universale*. Fuori di questo punto di vista noi, per nostro conto, non sappiamo scorgere se non deviazioni ed errori»<sup>5</sup>.

Questo passo capitale (che ho riportato nella cruda formulazione del 1902: nelle edizioni successive Croce ne farà attenuazione), illumina benissimo la svolta radicale impressa da Croce alla storia dell'estetica. Come ognuno vede, la stessa controversia sulla modernità dell'estetica diventa corollaria alla decisiva affermazione che la costruzione storiografica deve essere determinata da regole a priori, definite non dai criteri ordinativi e dalle tecniche organizzative che lo storico giudica più efficaci per la comprensione dei materiali storicizzanti, bensì dall'idea dello storico in ordine all'indole di quei materiali, indole qualificabile solo alla luce del punto di vista, cioè dell'opzione teorica compiuta dallo storico. Queste ragioni portano Croce a dissentire dai suoi predecessori. Da Zimmermann e Schasler, non perché hanno fatto storia aggregando e filtrando i fatti attraverso una propria ottica filosofica, inevitabilmente deformante, bensì perché le loro ottiche, herbartiana l'una ed hegeliana l'altra, sono per Croce erronee; per converso, egli critica Menéndez Pelayo e Bosanquet perché i loro testi sono condotti da un punto di vista filosoficamente incerto o eclettico.

Siffatta concezione storiografica comporta tuttavia numerose e pericolosissime assunzioni e conseguenze. Segnalo anzitutto che in tal modo la storiografia estetica mantiene il carattere sì di ricerca, ma di ricerca che non mira alla conoscenza dei fatti teorici avvenuti nella storia, bensì al conseguimento della, anzi: di una, o meglio: della propria, verità disciplinare, attraverso la storia. E giacché il conseguimento della verità disciplinare propriamente si consegue per un atto teorico, l'atto storiografico viene piegato a compiti di servizio strettamente funzionali alla finalità teorica perseguita.

In seconda istanza vanno rilevate gravi, e addirittura impensabili, conseguenze nella scrittura storiografica, che diventa altamente spettacolare e consegue un altissimo tasso di drammaticità, in quanto in massima parte descrizione dura e spietata della infinita serie di errori, deviazioni, falsità che, dal punto di vista della teoria dell'espressione, hanno infestato la cultura occidentale. Croce di essi non può che fare piazza pulita, *tabula rasa*, fino a rendere l'orizzonte quel «cimitero» concettuale su cui ironizzò, all'apparire del libro, Labriola. Ma c'è ben di più. Si eleva al quadrato, e al cubo, il paradosso in cui era incappato già Zimmermann con l'incauto modello di "storia-preistoria", fino a svuotare la stessa dimensione storiografica. Il primo paradosso deriva dal fatto che, per Croce, la "preistoria" possiede valenza epistemica: essa è dunque logica oltre che cronologica. Pertanto è tipologicamente da considerare preistorica una qualunque dottrina estetica giudicata erronea, ancorché essa sia stata elaborata mettiamo nell'Ottocento. E tale paradosso si eleva al cubo se si pone mente al fatto che essendo, per Croce, il lavoro della tradizione estetologica in grandissima misura errore o deviazione dal suo autentico nucleo veritativo, appunto quello di scienza dell'attività espressiva, pressoché tutta l'estetica dell'Occi-



dente deve essere classificata come preistorica. Ne consegue dunque che la storia dell'estetica è, sostanzialmente, storia della preistoria. E in realtà solo quella della preistoria può essere, a rigori, la condizione della storia dell'estetica, perché solo in questa specie le è possibile sussistere in quanto storia. Difatti, al momento in cui la storia consegue la sua pienezza disciplinare accertando la presenza del proprio oggetto tematico, essendo questo analizzabile solo in termini epistemici, scompare, diciamo così, la sua storicità: la storia fuoriesce dal tempo e dallo spazio per insistere in una dimensione puramente noetica. Insomma: la "Storia" si scioglie nella "Teoria".

So bene che questa frettolosa passerella, oltre a non rendere congruamente le questioni evocate, ne ha trascurato tantissime altre importanti; ma non è questa la sede adatta alla loro disamina. Non ricorderò quindi che lo stesso Croce fece in seguito ripetuta autocritica della sua *Storia*, riconoscendone la natura essenzialmente «polemica», e come fosse «troppo cruda e recisa nei giudizi»; e neppure la sua ammissione che la storia dell'estetica trattata come «storia di un problema unico» procura «aberrazione prospettica»; ovvero l'introduzione della nozione di «scienza empirica dell'arte», atta a riconoscere spesso il conoscitivo e valore scientifico, anche se non in termini di scienza filosofica, a importanti realtà storico-culturali e a rendere giustizia ad eminenti studiosi, prima appiattiti nel lattiginoso scenario della preistoria; né, infine, starò a dire che l'idea stessa di una storia dell'estetica, in quanto «storia generale», entrò in crisi nel Croce seriore, fautore di una storia dei problemi particolari, il che lo portò nei decenni successivi alla stesura di una serie di saggi, sicuramente più equilibrati, raccolti nel 1942 in un volume intitolato appunto *Storia dell'estetica per saggi*. Non dirò tutte queste cose, anche perché tutte le importanti e profonde revisioni condotte da Croce al proprio modello, tali da rappresentare per certi versi una sorta di virtuale contro storia della *Storia* del 1902, mentre non conquistarono un'influenza, e probabilmente nemmeno una *audience*, paragonabili a quelle precedenti, non furono comunque tali da rovesciare l'asse paradigmatico anteriormente fissato: la nascita settecentesca, estetica come scienza filosofica dell'espressione e, segnatamente, l'idea di una storia dell'estetica come momento intermedio e ancillare della teoria.

Questa misura si può verificare in una nota esemplare, stesa da Croce nel 1951 a bilancio della sua opera, nella quale si legge: «L'Estetica, della quale discorriamo, sorgeva sopra una storia di questa scienza, che era poi questa scienza stessa, vista nella sua genesi: storia che si è venuta elaborando e affinando insieme con essa»<sup>6</sup>. Come si vede, una fine in nome dell'inizio.

Metteva conto fare questa velocissima escursione lungo la vicenda disciplinare della storia dell'estetica in quanto il suo impianto primitivo,

che abbiamo concisamente evocato, ha continuato ancora ai nostri giorni ad avere sostanziali manifestazioni di sopravvivenza. Non tanto i termini di Zimmermann (pioniere semmai, ingiustamente dimenticato), ma quella cifra della storia dell'estetica, di cui è pur merito di Croce avere dato la formalizzazione più rigorosa (e dunque anche al di là di linee di filiazione diretta con Croce, magari addirittura contro lo stesso Croce, sovente senza nemmeno la sensibilità e la competenza storiografica di Croce, e ignorando le emendazioni continue che egli almeno non mancò di condurre del suo iniziale modello storiografico) – la storia dell'estetica, voglio dire, variamente concepita come pratica interna della teoria, suo inerte strumento o passivo corollario, come mero "quadro concettuale" insomma, entro cui, e attraverso cui, decantare il proprio progetto conoscitivo o la propria verità disciplinare, ha continuato a trascinarsi per inerzia nel Novecento, segnatamente negli ambienti di più miope ortodossia filosofica, producendo frutti sempre più angusti e deforma(n)ti.

Non la stiamo prendendo – come si dice – troppo alla lontana, perché queste rapide osservazioni già evidenziano le ragioni della eccezionale rilevanza che riveste Tatarkiewicz per la storiografia estetica contemporanea. Del modo tradizionale, convenzionale, ottocentesco, seoreticistico (corrente ancora in certi casi italiani) di fare storia dell'estetica, lo storico polacco costituisce infatti l'antidoto più potente e salutare. Basta aprire la sua *Storia dell'estetica* per fare la scoperta di un orizzonte scientifico completamente nuovo. E la novità non consiste soltanto nella vastità delle conoscenze raccolte e nella loro capillare rappresentazione (certo incomparabili con quelle delle storie precedenti) ma nel trovarsi a cospetto di un nuovo mondo, che aprendosi nella Grecia arcaica finisce col ridisegnare *sub specie æstheticae* l'intera cultura occidentale, fino ai giorni che viviamo. Questa novità abbagliante è conseguenza di un rivoluzionario metodo d'indagine storiografica, che rovescia e "falsifica" punto per punto, l'impianto tracciato dalla tradizione, per riscrivere su nuovi assi epistemici la storia dell'estetica.

Vediamone qualche campionatura: «La storia dell'estetica, nella sua scelta del materiale, non può lasciarsi guidare da criteri esterni, quali un nome particolare o un particolare ramo di studio. Deve includere tutte le idee che hanno qualche influenza sui problemi estetici e che si servono di concetti estetici, anche se esse compaiono sotto nomi diversi e all'interno di altre discipline. Se si adotta questo sistema, risulterà evidente che l'indagine estetica ebbe inizio in Europa oltre duemila anni prima che fosse trovato per essa un termine specifico e si costituisse un campo di studi autonomo. Già in quei primi tempi furono posti e risolti certi problemi, e in un modo del tutto simile a quanto fu fatto più tardi sotto il nome di "estetica"»<sup>7</sup>.

In tal guisa vengono derubricate, completamente svuotate di significato, questioni annosissime, che si trascinarono dai tempi di Zimmer-

mann, quali la "modernità-antichità" dell'estetica, la distinzione "storia-preistoria", l'identificazione del "padre" dell'estetica, lo stesso nome di "estetica", rendendo piena trasparenza e performatività alla ricerca storiografica. Così l'estetica in senso stretto, la cosiddetta scienza estetica, cioè l'estetica come disciplina filosofica, si rivela essere appena la fase moderna, o meglio la componente, pur molto rilevante, costituitasi in epoca moderna di una costellazione multipla ed eterogenea di saperi, sorti e variamente dislocatisi nel corso della storia secondo differenti dominanti concettuali e addirittura sotto diverse denominazioni.

Del resto, basta appena accennare che i concetti ottocenteschi di "padre" o di "nascita" dell'estetica, calcati sull'analogia biologica, non possiedono forza esplicativa neanche riguardo all'estetica moderna. Che non è nata in un luogo geografico, ma è stata forgiata da una sinergia alla quale hanno contribuito ambiti storico-culturali attivi tanto in Inghilterra quanto in Francia, tanto in Italia quanto in Germania. E dove non c'è luogo, non c'è data di nascita né genitore. Neanche, a ben vedere, può soddisfare la polarità Baumgarten-Kant, non potendosi non riconoscere potentemente incidenti, al sorgere dell'estetica moderna, trame fitte e intricate di date e personaggi, quali: 1711 (Shaftesbury), 1719 (Dubos), 1725 (Hutcheson), 1735-50 (Baumgarten), 1741 (André), 1746 (Batteux), 1751 (Diderot), 1757 (Burke), 1764 (Winckelmann), 1766 (Lessing), ecc. ecc.<sup>8</sup> Ma queste stesse date e questi stessi personaggi rimangono poco o affatto significativi senza il ricordo con altre date e altri personaggi, che insistono in ulteriori sequenze spazio-temporali, in una regressione indefinita. Come si può capire, per esempio, la crucialità di certe questioni fondative dell'estetica moderna, affiorate nel secondo Settecento, segnatamente nel confronto Winckelmann-Lessing, e decisive per il dispiegarsi della modernità, senza mettere in gioco la riattivazione di antichi "topoi" epistemici grazie alla riscoperta di un "minore" del Seicento francese, Fréart de Chambray?<sup>9</sup> Oppure, la piena intelligenza del ruolo decisivo di Batteux (che è merito, dopo Kristeller, proprio di Tatarkiewicz avere definitivamente assicurato<sup>10</sup>), come può prescindere dalla messa a fuoco di un processo problematico (quello della classificazione delle arti) che si scala, trapassando antecedenti prossimi come un Dubos o un Perrault<sup>11</sup>, nella notte dei tempi?

È proprio questa "notte", il tempo di questa notte, che non è "preistoria" come pretendeva la storiografia tradizionale, non è cioè eruzione stocastica priva di potenziale noetico, irrelata e tangenziale al baricentro delle problematiche estetiche, bensì vita organica del pensiero estetologico la quale si storicizza operando effettivamente nella storia, che è compito precipuo della storia dell'estetica rischiarare e acquisire come possesso conoscitivo. Talché: «L'interesse dello storico dell'estetica è volto soprattutto all'origine e allo sviluppo delle idee intorno al bello e all'arte, al formarsi delle teorie sul bello, sull'arte, sulla creazione e

sull'esperienza artistica. Il suo scopo è di stabilire dove, quando, in quali circostanze, e attraverso quali uomini queste idee e queste teorie sono sorte»<sup>12</sup>.

Ma la «scelta del materiale» (in realtà un'apertura ad angolo giro) comporta ulteriori e impegnative opzioni metodologiche, che producono un vero e proprio sfondamento disciplinare e una totale ricostituzione delle pertinenze di campo, impegnando e abilitando la ricerca storiografica alla radicale ristrutturazione del proprio orizzonte investigativo. «Se lo storico dell'estetica dovesse desumere il suo materiale unicamente dagli studiosi di estetica, non sarebbe in grado di fornire un quadro completo di ciò che fu in passato il pensiero sull'arte e sul bello. Egli dovrà attingere informazioni anche dagli artisti, senza trascurare ciò che ha trovato espressione, non nelle opere dotte, ma nelle concezioni dominanti e nella *vox populi*. Molte idee estetiche non hanno trovato immediatamente una espressione verbale, ma si sono dapprima realizzate in opere d'arte, sono state espresse non con parole, ma con forme, colori, suoni. Alcune opere d'arte ci permettono di dedurre certe tesi estetiche che, pur non essendo state enunciate in modo esplicito, si rivelano attraverso quelle opere come il loro punto di partenza e il loro fondamento. Intesa nel senso più ampio, la storia dell'estetica non contiene soltanto le enunciazioni esplicite degli studiosi della materia, ma anche quelle implicite nel gusto corrente o nelle stesse opere d'arte. Non dovrebbe comprendere soltanto la teoria estetica, ma anche quella pratica artistica che la rivela. Lo storico può venire a conoscenza di alcune delle teorie estetiche del passato semplicemente leggendo libri e manoscritti, ma altre dovrà ricavarle dalle opere d'arte, dalla moda, dai costumi. [...] Il progresso dell'estetica è stato in buona parte frutto dell'opera dei filosofi, ma vi hanno contribuito anche gli psicologi e i sociologi, mentre anche artisti e poeti, conoscitori e critici hanno scoperto delle verità intorno al bello e all'arte. Le loro osservazioni particolari sulla poesia e sulla musica, sulla pittura e sull'architettura hanno condotto alla scoperta di verità generali intorno all'arte e al bello»<sup>13</sup>.

Questa emersione dalla storia del gradiente teorico postulata da Tatarkiewicz, questa piena storicizzazione, spinge le proprie antenne fino a indagare tutte le condizioni formative del fatto teorico, sintonizzando il processo conoscitivo con la globalità dell'esperienza umana. «Alcune concezioni estetiche sorsero in seguito alla diretta influenza esercitata dalle condizioni sociali economiche e politiche. Esse dipesero dal regime politico in cui vivevano coloro che le sostenevano e dai gruppi sociali a cui essi appartenevano. [...] Altre concezioni dipesero solo indirettamente dalle condizioni sociali e politiche, e furono invece maggiormente influenzate dalle ideologie e dalle teorie filosofiche. [...] Le concezioni estetiche subirono anche l'influenza dell'arte loro contemporanea. Gli artisti talvolta si basarono sulle idee degli studiosi di estetica, ma è anche vero l'inverso; se la teoria ha talvolta influito sulla



creazione artistica, questa ha a sua volta influito sulla teoria estetica. Lo storico dell'estetica deve tenere conto di questa interdipendenza; nel delineare lo sviluppo delle idee estetiche, egli dovrà di volta in volta fare riferimento alla storia dei sistemi politici, della filosofia, dell'arte»<sup>14</sup>.

Come si vede, qui la storia non è più il luogo, anzi il *background*, in cui un'astratta "purezza" noetica traccia i propri imperscrutabili disegni, e di cui la storia dell'estetica è tenuta a narrare a sua misura, a costo di decurtare e rendere inintelligibili i suoi naturali scenari e inibire le proprie istanze conoscitive. Parimenti viene delegittimata la pratica tradizionale che ancorava *ad hoc*, all'interesse di tale astrattezza, di una qualche verità disciplinare, la scrittura storiografica. Insomma, la storia dell'estetica in quanto indagine spassionata della globalità dell'esperienza storica che rende possibile la teoria, non è ridicibile a una sorta di comodo sgabello fabbricato a supporto del teorizzare. La storia è indifferente alla verità disciplinare. Semmai si voglia mantenere l'equivoca nozione di "verità disciplinare", questa non è correttamente configurabile se non come la cornice (plastica, soggetta a riformulazione continua...) entro cui agiscono, si confrontano, si combattono, s'intrecciano, s'integrano e si dissolvono, in un gioco aperto e imprevedibile (tutto da accertare a posteriori, sui fatti: *post factum*) denominazioni, concetti, teorie, ossia le verità particolari con le quali i singoli soggetti "portatori di esteticità" variamente interpretano in valenza speculativa il loro ruolo epocale. La storia dell'estetica, nella sua autonomia e grazie alla sua autonomia epistemica, naturalmente non è indifferente anche alle pratiche teoriche; ma nel senso, come ha ribadito Tatarkiewicz già in un saggio giovanile (1913), che «è attraverso la storia che passa la strada per l'estetica»<sup>15</sup>. Formula che al meglio va interpretata nel senso che proprio la decantazione epistemica della storia dell'estetica, dunque la restituzione a essa della sua specifica funzione scientifica, rende possibile l'acquisizione di virtualità concettuali suscettibili di preziosi investimenti anche in sede teorica. Prospettiva, per altro, che stimola verso ulteriori e importanti esiti metateorici. L'autonomia della storia dell'estetica implica infatti una corrispettiva autonomia dell'estetica stessa, della stessa teoria estetica, che l'esperienza storica attesta non necessitata da una teoria filosofica generale, ma libera riflessione rinominante nuclei tematici storicamente costitutivi quali l'arte, il bello, l'esperienza estetica.

Ecco, da codeste e consimili premesse metodologiche (che non mette conto approfondire in questa occasione) viene quel rinnovato panorama storico dell'estetica che fa della storiografia di Tatarkiewicz, rovesciando tutte le pratiche tradizionali, se mi si consente il bisticcio, la prima "storia storica" dell'estetica.

È infatti grazie a questa radicale linearizzazione (o come abbiamo preferito dire: decantazione epistemica) che si dispiega quel nuovo universo estetologico, che dichiaravamo all'inizio. Invece degli scenari aridi

e angusti, offerti dalla storiografia tradizionale a partire da Zimmermann – al posto dell'universo drammaticamente spettacolare, sommerso di "cadaveri eccellenti" che diede la *Storia* di Croce – il panorama di Tatarkiewicz è insolitamente popolato e sereno. È un universo, per così dire, di luce radiante, privo di traumi ma anche senza monotonie, coralmente trasparente, al quale concorrono, in spirito democratico ed ecumenico, tutti: ora un insigne filosofo, ora un modesto cronista, ora un artista di fama, ora un anonimo amatore, ora un dotto critico, ora un sottile teologo, oppure direttamente un'opera d'arte, ovvero la *communis opinio*. Come uno specchio dal quale nulla rifugge e tutto riflette in modo nitido, attraverso fonti e fatti, empiricamente, per sintesi storiche, delle concezioni estetologiche che ogni epoca ha elaborato. Dunque una storiografia espositiva e positiva, che non precorre i fatti con la propria dottrina e non proietta su di essi le proprie mire speculative. Ma mira, e pienamente riesce, a realizzare il proprio compito istituzionale: la comprensione storica.

È il caso di spendere qualche parola conclusiva intorno a questa *Storia di sei Idee*. L'Autore la presenta così: «La storia dell'estetica, al pari della storia di altre discipline, può essere concepita in due modi: come storia degli uomini che l'hanno formata o come storia delle questioni poste e risolte nel suo ambito. La *Storia dell'estetica* da me scritta in passato (1960-68, 3 voll.) era una storia degli autori, degli scrittori e degli artisti che nei secoli scorsi si erano pronunciati sul bello e sull'arte, sulla forma e sulla creatività. Questo libro torna sullo stesso argomento, ma concependolo in maniera diversa: come storia dei problemi, delle idee, delle teorie estetiche. [...] Questa nuova opera è tuttavia sufficientemente vicina alla precedente da poter essere considerata quale suo completamento e conclusione, quasi al pari di un quarto volume»<sup>16</sup>. La *Storia dell'estetica* si era posta un limite materiale: l'anno 1700. Il che dava un'aria di paradosso a una indagine che si era strenuamente snodata lungo tre densi volumi, abbracciando un arco più che bimillenario per arrestarsi proprio al momento in cui stavano per nascere sia il termine che la nozione moderna di estetica sistematica. Tatarkiewicz ne chiariva le ragioni col fatto che «questa data costituisca uno spartiacque nella storia dell'estetica»<sup>17</sup>. E aggiungeva: «Se l'autore vorrà continuare la sua storia dovrà seguire un altro metodo e servirsi di una diversa cornice»<sup>18</sup>.

Rimarchevole della *Storia di sei Idee* è allora proprio la sua "cornice", l'incentrare cioè l'indagine nella storia particolare di alcuni nuclei tematici esemplari, sei idee-concetti (in polacco *pojęć* significa sia "idea" che "concetto") fondamentali della storia dell'estetica, che hanno intessuto l'intera cultura occidentale. Ciò, mentre assicura un completamento materiale della *Storia dell'estetica*, ne procura una globale riscrittura problematica nella quale la feracità della metodica

tatarkiewicziana può manifestarsi in modo magistrale, conseguendo risultati talmente affinati da sfiorare il virtuosismo. Basti pensare alla geniale elaborazione di un modello storiografico talmente euristico da regolare la bimillennaria riflessione sul bello della tradizione occidentale nella formula di «Grande Teoria»; o la riconfigurazione del senso complessivo della riflessione estetologica nella contemporaneità attraverso la qualifica di «esperienza estetica».

Parimenti però, introducendo finissime distinzioni (per esempio fra “definizione” e “teoria”) e sottili soglie paradigmatiche, realizza un indice di concretezza che innova profondamente l’impianto della “storia delle idee”. Cioè proprio di quella “storia per problemi” che aveva registrato forse il tasso più elevato di astrattezza storiografica. Invece in Tatarkiewicz le “idee” non sono modelli a priori, pure entità noetiche di cui giudicare “dall’alto” con metro veritativo, bensì entità storiche, quindi intrinsecamente metaboliche, qualificate “dal basso”, all’interno delle congerie formative delle singole epoche.

Da qui la singolarità di un libro monumentale, ma di lettura piana e avvincente come quella di un romanzo; una trattazione di estremo rigore scientifico ma nel contempo vivacissima, che è il miglior approccio introduttivo, o addirittura divulgativo, alle problematiche estetiche che esista in tutta la letteratura internazionale. Un classico, nel panorama scientifico di fine Novecento. Da qui il fascino unico della *Storia di sei Idee*, non a torto considerata l’opera più bella di Władysław Tatarkiewicz, che ha finalmente iniziato a fecondare anche la cultura italiana<sup>19</sup>.

<sup>1</sup> R. Zimmermann, *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft* (1858), rist. an. Hildesheim-New York, 1973.

<sup>2</sup> I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1781), trad. it. *Critica della Ragion pura*, Bari, 1963, pp. 66-67.

<sup>3</sup> F. W. I. Schelling, *Philosophie der Kunst* (1802-05), trad. it. *Filosofia dell’arte*, Napoli, 1986.

<sup>4</sup> M. Schasler, *Kritische Geschichte der Ästhetik*, Berlin 1872; M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* (1883), 2 voll., Madrid, 1974; B. Bosanquet, *A History of Aesthetic* (1892), London, 1966<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> B. Croce, *Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale. I Teoria. II Storia*, Milano-Palermo-Napoli, 1902, pp. 157-78; corsivi dell’Autore. Per un approfondimento della *Storia* crociana rimando al mio saggio *Una Storia per l’Estetica*, Palermo, “Aesthetica Preprint”, 19 (1988), e al più recente *Per eccesso e per difetto: Croce e la storia dell’estetica*, in “Studi di estetica”, 26, 2002, pp. 23-40; nonché a P. D’Angelo, *A proposito di Croce storico dell’estetica*, “Rivista d’estetica”, XXIX (1990), 33, pp. 105-22.

<sup>6</sup> B. Croce, *Stato degli studi estetici in Italia* (1951), in Id., *Indagini su Hegel e sui determinanti filosofici*, Bari, 1952, p. 222.

<sup>7</sup> W. Tatarkiewicz, *Storia dell’estetica, I: L’estetica antica*, Torino, 1979, p. 9.

<sup>8</sup> I riferimenti sono a: A. Shaftesbury, *Characteristics*, London, 1711 (trad. it. parz. *Moralisti*, Palermo, 2003); Y.-M. André, *Essai sur le Beau*, Paris, 1741; J.-B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique*, Paris, 1719 (rist. an. Paris-Genève, 1982 (trad. it. *Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, Palermo, 2005); F. Hutcheson, *An Inquiry into the Origin of Our Ideas of Beauty and Virtue*, London, 1725 (trad. it. *L’origine*

*della Bellezza*, Palermo, 1988); A. G. Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Halle, 1735 (trad. it. *Riflessioni sulla Poesia*, Palermo, 1999<sup>9</sup>); Id., *Ästhetica*, Frankfurt 1750 (rist. an. Hildesheim-New York, 1970; trad. it. *L’Estetica*, Palermo, 2000); Ch. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, 1746 (rist. an. New York-London, 1970; trad. it. *Le Belle Arti ricondotte a unico principio*, Palermo, 2002<sup>4</sup>); D. Diderot, *Art*, Paris, 1751 (trad. it. *Arte*, in M. Modica, a cura di, *L’estetica dell’Enciclopedia*, Roma, 1996<sup>2</sup>); E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, 1757 (ed. crit. London, 1958; trad. it. *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Palermo, 2002<sup>8</sup>); J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden, 1764 (trad. it. *Storia dell’Arte nell’Antichità*, Milano, 1990); G. E. Lessing, *Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Berlin, 1766 (trad. it. *Laocoonte*, Palermo, 2002<sup>3</sup>).

<sup>9</sup> R. Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la Peinture*, Paris, 1662; trad. it. *La perfezione della Pittura*, Palermo, 1990.

<sup>10</sup> P. O. Kristeller, *The Modern System of the Arts*, “Journal of the History of Ideas”, XII (1951), trad. it. *Il sistema moderno delle arti*, Firenze, 1985; W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, supra, p. 84: «La ripartizione di Batteux non fu la trovata di un genio. Era stata preparata da lungo tempo. Numerose furono le suddivisioni simili formulate in precedenza, che non ebbero la fortuna che incontrò quella di Batteux. Questa però si diffuse e portò a una trasformazione radicale persino della nozione stessa di arte. E, sebbene non sia stata la trovata di un genio, fu l’evento più significativo nella storia europea della classificazione delle arti». È sconcertante registrare in merito, ancora ai nostri giorni, opinioni come questa di S. Givone, *Storia dell’estetica*, Roma-Bari, 1988, p. 28: «Il tentativo (un “passo decisivo” verso la fondazione dell’estetica, avrebbe detto Kristeller) operato da Charles Batteux nelle *Belle arti ricondotte a unico principio* (1746) per una riflessione sistematica sulla realtà artistica appare non così importante».

<sup>11</sup> J.-B. Dubos, cit.; Ch. Perrault, *Cabinet des Beaux-Arts*, 1690; trad. it. *Il Gabinetto delle Belle Arti*, “Aesthetica Preprint”, 86 (2009).

<sup>12</sup> W. Tatarkiewicz, *Storia dell’estetica, I: L’estetica antica*, cit., p. 12-13.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 10-11.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 11-12.

<sup>15</sup> Id., *Rozwój w sztuce* [L’evoluzione in arte], Warszawa 1913, p. 52, cit. in K. Jaworska, *Il presupposto pluralistico dell’opera di Tatarkiewicz*, Torino, “Filosofia”, XXXII (1981), pp. 345-58; cfr. anche Ead., supra, p. 9.

<sup>16</sup> Id., *Storia di sei Idee*, supra, p. 29.

<sup>17</sup> Id., *Storia dell’estetica, III: L’estetica moderna*, Torino 1980, p. X. Egli non manca di precisare: «È sicuramente vero che il grande cambiamento non avvenne in un anno preciso – non si possono dividere i periodi storici con tagli così netti – ma avvenne più o meno intorno al 1700. Solo dopo questa data si assiste a un venire meno della tradizione e a un approfondirsi del divario tra l’estetica antica e medievale da un lato e quella moderna dall’altro, in cui non prevale più una dottrina “classica”. Solo dopo il 1700 incontriamo il termine “estetica”; solo allora viene fatto il tentativo di trasformare l’estetica in una disciplina autonoma. Il campo delle “belle arti” si definisce e si consolidano il metodo psicologico e la concezione soggettivistica dei valori estetici. Questi cambiamenti avvengono durante il XVIII secolo: solo allora l’estetica dell’età moderna diventa effettivamente moderna».

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Sulla ricezione della prima edizione italiana della *Storia di sei Idee* (1993), cfr.: L. De Venere, segnalazione in “Il Giornale dell’Arte”, n. 116, novembre 1993; segnalazione e anteprima in “Il Sole 24 Ore”, 5 dicembre 1993; G. Lombardo, *Estetica e storia di sei idee*, in “Gazzetta del Sud”, 9 dicembre 1993; G. Vattimo, *Questioni di famiglia*, in “L’Espresso”, 11 febbraio 1994; E. Franzini, recensione in “Domus”, n. 759, aprile 1994, pp. 138-39; R. Salizzoni, *Il romanzo di formazione dell’estetica*, in “L’Indice”, n. 5, maggio 1994, p. 39; M. Mazzocut-Mis, recensione in “Arte Estetica”, 1 (1994), p. 60; R. Messori, recensione in “Con-tratto”, III (1994), nn. 1-2, pp. 227-30; L. Moscato Esposito, *L’estetica in sei idee*, in “Op. cit.”, n. 90, maggio 1994, pp. 5-14; G. Patella, *Le sei idee di Tatarkiewicz*, in “Informazione filosofica”, n. 20, agosto 1994, pp. 74-75; L. Amoroso, *Somiglianze di famiglia e storie di famiglia nella ricerca di Tatarkiewicz*, in “Rivista di estetica”, n. 46, 1994-95, pp. 79-106; R. Campi, recensione in “Il Verri”, nn. 3-4, settembre-dicembre 1995, pp. 249-51; G. Bersa, recensione in “Filosofia oggi”, XVIII (1995), nn. 69-70, pp. 213-16; L. Cozzoli, *Tatarkiewicz e la storia delle idee estetiche*, in “Studi di estetica”, XXIII (1995), nn. 11-12, pp. 181-89.



## Indice dei nomi

- Abelardo, P., 228, 248, 350.  
Abert, H., 127, 128, 348.  
Abramowski, E., 327, 330, 333, 363.  
Accardo di San Vittore, 161, 350.  
Acton, lord, 195.  
Adam, R., 277.  
Addison, J., 147-149, 159, 166, 178, 254, 317, 321, 330, 333, 342, 353, 376.  
Adler, L., 87.  
Aezio, 306, 346.  
Agatarco, 271.  
Agostino, sant', 29, 89, 93, 125, 128, 137, 141, 142, 158, 160, 161, 168, 208, 209, 221, 228, 229, 232, 248, 253, 267, 272, 300, 301, 306, 322, 341, 350, 376.  
Ajdukiewicz, K., 10.  
Akenside, M., 166, 197, 353.  
Alain (E. Chartier, detto), 87, 91, 363.  
Alano di Lilla, 228, 248, 272, 289, 295, 302, 306, 350.  
Alberti, L. B., 54, 70, 121, 122, 138, 141, 158, 161, 162, 169, 172, 180, 188, 189, 198, 199, 211, 222, 230, 248, 252, 273, 274, 289, 293, 305, 314, 332, 341, 353, 362, 376.  
Alberto Magno, 132, 146, 161, 208, 221, 240, 249, 259, 268, 341, 350.  
Alciato, A., 353.  
Alcuino, 140, 161, 350, 376.  
Alembert, J.-B. Le Rond d', 81, 296.  
Alessandro di Hales, 350.  
Alexander, S., 363.  
Alhazen, 150, 209.  
Alison, A., 148, 149, 151, 162, 169, 180, 197, 198, 218, 222, 353.  
Allen, W. D., 345.  
Alsted, J. H., 78, 87, 89, 90, 352.  
Alverny, M. T. d', 350.  
Amoroso, L., 356, 387.  
Anassagora, 299.  
Andomenide, 234.  
André, Y.-M., 150, 198, 296, 353, 382, 386.  
Andrews, M., 358.  
Angera, D. d', vedi D'Angera, D.  
Antal, F., 359.  
Apelle, 116.  
Apollinaire, G., 89, 91, 154, 343, 363.  
Apollo, 99.  
Aristofane, 100, 127, 271, 288, 347.  
Aristosseno, 128.  
Aristotele, 10, 17, 31-33, 38, 43, 49, 55, 70-75, 87, 88, 90, 95, 96, 98-102, 104, 105, 107-110, 112-114, 116, 118, 123, 127, 128, 133, 134, 136, 138, 141, 147, 159-161, 167, 184, 204, 225-227, 239, 240, 248, 249, 252, 267, 269-271, 273, 274, 276-278, 288, 291, 292, 294, 299-301, 306, 310-315, 320, 325, 327, 329, 332, 337, 340, 347, 371, 376, 377.  
Arnheim, R., 249, 287, 289, 327, 333, 363.  
Arnim, J. von, 197, 346.  
Arp, H., 67, 363.  
Aschenbrenner, K., 164, 232, 249, 363.  
Assunto, R., 352, 360.  
Atanasio, 140, 161, 295, 350.  
Ateneo, 116, 129.  
Aulo Gellio, 182, 198, 347.  
Austin, J. L., 15.  
Averlino, A., vedi Filarete.  
Averroé, 273, 292, 300, 306, 350.  
Aviler, A. C. d', 353.  
Babou, H., 282.  
Bach, J. S., 187.  
Bachelard, G., 363.  
Bacone, F., 79, 89, 90, 192, 353, 376.  
Bacumker, C., 352.  
Bacumler, A., 127-129, 345.  
Bailer, J. G., 347.  
Baillie, J., 178, 198, 353.  
Bainton, R. H., 361.  
Baldinucci, F., 162, 240, 249, 279, 352, 353.  
Balzac, H. de, 282.  
Banham, R., 171, 198, 363.  
Barbaro, D., 212, 222, 353.  
Barbi, M., 351.  
Barilli, R., 364.



- Barocchi, P., 353, 354, 357, 359.  
 Barret, C., 223, 346, 363, 369.  
 Bartoli, C., 353.  
 Barzun, J., 191, 195, 363.  
 Basch, V., 360.  
 Basilio il Grande, 143, 158, 161, 208-210, 219-221, 341, 350.  
 Bate, W. J., 222, 360.  
 Batllori, M., 360.  
 Bartheux, Ch., 36, 39, 48-50, 52, 54, 55, 70, 80-82, 123, 124, 198, 254, 268, 276, 278, 280, 296, 337, 353, 376, 382, 387.  
 Battisti, E., 360.  
 Battistini, A., 359.  
 Baudelaire, Ch., 65.  
 Baudin, A., 249.  
 Baumgarten, A. G., 36, 39, 151, 160, 162, 310, 318, 322, 332, 338, 353, 375-378, 382, 387.  
 Baur, L., 351.  
 Bayer, R., 198, 345.  
 Beardsley, M. C., 62, 70, 345, 363.  
 Beethoven, L. van, 193, 321.  
 Behn, S., 366.  
 Bekker, I., 90, 347.  
 Bell, A. F. G., 356.  
 Bell, C., 53, 55, 70, 158, 162, 231, 239, 248, 285, 363.  
 Bellori, G. P., 161, 279, 280, 295, 296, 306, 353, 358.  
 Bembo, P., 144, 162, 175, 188, 199, 230, 248, 276, 353.  
 Benesch, O., 360.  
 Benndorf, O., 347.  
 Bense, M., 139, 161, 363.  
 Bergson, H., 57, 70, 255, 286, 324, 363, 371.  
 Berlioz, H., 192.  
 Bernardo di Chiaravalle, san, 229, 248, 341, 350, 376.  
 Bernini, G. L., 158, 275.  
 Bersa, G., 387.  
 Bersano Begey, M., 162, 357.  
 Białostocka, J., 90, 360.  
 Białostocki, J., 18, 25, 198, 360.  
 Biemel, W., 364.  
 Bigazzi, F., 248.  
 Birkhoff, G. D., 364.  
 Birmelin, E., 129, 348.  
 Blaise, A., 350.  
 Blake, W., 194.  
 Blaustein, L., 323, 332, 364.  
 Blondel, N. F., 47, 70, 138, 161, 215, 217, 222, 230, 248, 295, 303, 307, 353.  
 Blunt, A., 358, 360.  
 Boccaccio, G., 115, 122-124, 129, 172, 198, 300, 306, 353.  
 Boezio, 137, 161, 313, 332, 350.  
 Boileau-Despréaux, N., 177, 178, 183, 295, 296, 305, 307, 342, 353.  
 Bonaventura, san, 77, 233, 240, 247, 249, 272, 289, 313, 350.  
 Bonitz, H., 127, 348.  
 Bonnard, P., 125.  
 Bonucci, A., 353.  
 Borinski, K., 129, 348.  
 Borowiecka, E., 21, 25.  
 Borowy, W., 193.  
 Bosanquet, B., 345, 378, 379, 386.  
 Bosse, A., 230, 353.  
 Bossuet, J. B., 186.  
 Boswell, J., 189.  
 Bouhours, D., 144, 150, 303, 306, 353.  
 Bousquet, J., 198, 360.  
 Bouterwek, F., 360.  
 Boxel, H., 145, 214.  
 Boyer, L., 350.  
 Bradley, A. C., 364.  
 Brahmer, M., 374.  
 Branca, V., 361.  
 Bray, R., 360.  
 Brémond, H., 11, 328, 330, 333, 364.  
 Brentano, F., 10.  
 Breton, A., 364.  
 Briganti, G., 360.  
 Brinkschulte, E., 360.  
 Brion, M., 364.  
 Briseux, Ch.-E., 215-217, 222, 354.  
 Bristiger, Ch. C., 129, 360.  
 Brockhaus, H., 355.  
 Brodziński, K., 185, 186, 190-194, 198, 305, 360.  
 Brunius, T., 289, 348, 360.  
 Bruno, G., 144, 162, 163, 213, 222, 292, 335, 342, 354, 376.  
 Brunot, F., 360.  
 Bruyer, L., 268.  
 Bruyne, E. de, 351, 352, 360.  
 Brzozowski, S., 194, 306, 307, 360, 364.  
 Buffon, G. L., 182.  
 Bullough, E., 326, 333, 364.  
 Bultron, I. T., 354.  
 Burba, O., 24.  
 Burckhardt, J., 230, 248, 360.  
 Burger, F., 360.  
 Burke, E., 148, 159, 166, 178-180, 197, 198, 218, 222, 276, 289, 303, 307, 317, 318, 332, 342, 354, 376, 382, 387.  
 Burke, I., 355.  
 Burnet, J., 348.  
 Byron, G., 156.  
 Cailler, P., 355.  
 Calderón de La Barca, P., 122.  
 Calliope, 106.  
 Callistrato, 115, 129, 158, 252, 267, 288, 289, 341, 347.  
 Callus, D. A., 351.  
 Campanella, T., 376.  
 Campi, R., 387.  
 Canaletto (G. A. Canal, detto il), 291.  
 Canisiano, A., 46.  
 Canova, A., 277.  
 Capriano, G. P., 46-48, 70, 79, 254, 268, 275, 289, 354.  
 Cardano, G., 55, 143, 162, 176, 177, 198, 230, 248, 273, 342, 354.  
 Carriv, E. F., 345.  
 Cartesio (R. Descartes, detto), 32, 145, 148, 157, 159, 184, 214, 321, 342, 354, 376.  
 Cassiodoro, 251, 253, 267, 350.  
 Cassirer, E., 58, 70, 246, 249, 264, 360, 364.  
 Cassirer, K., 162, 360.  
 Cassou, J., 363.  
 Castalvetto, L., 46-48, 70, 79, 235, 302, 306, 354.  
 Castiglione, B., 142, 144, 161, 162, 212, 222, 342, 354, 358.  
 Castorina, E., 351.  
 Cazaudella, Q., 352.  
 Cavaglia, G., 9.  
 Cavalieri, T., 161.  
 Cavalier, P. F., 350.  
 Cecilio di Calatte, 177.  
 Cennini, C., 278, 354.  
 Černyševskij, N. G., 281, 282, 342, 364.  
 Cervantes, M. de, 190, 192.  
 Cesariano, C., 253.  
 Cézanne, P., 284, 286, 294.  
 Chambers, F. P., 105, 128, 129, 345.  
 Champfleury (J. Fleury Husson, detto), 282, 286, 289, 364.  
 Chantelou, P. F. de, 354.  
 Chapelain, J., 123, 125, 129, 169, 354.  
 Charpier, J., 345.  
 Chastel, A., 70, 355, 360.  
 Chateaubriand, R. de, 193.  
 Chénier, A. M. de, 124, 129.  
 Chiodo, S., 353.  
 Chitone, 71.  
 Chopin, F., 35.  
 Chrzanoski, I., 192.  
 Cicerone, 72, 74, 75, 78, 87, 89, 90, 103, 115, 122, 129, 140, 146, 150, 158, 160-162, 168, 174, 176, 197, 198, 207, 227, 234, 248, 252, 267, 271, 275, 276, 288, 294, 304, 306, 341, 347, 376.  
 Cicognani, B., 357.  
 Ciaremboldo di Harras, 228, 248, 351.  
 Cleante, 71.  
 Clemente di Alessandria, 140, 142, 161, 348, 351.  
 Clements, R. J., 360.  
 Clio, 106.  
 Cohen, H., 371.  
 Cohen, J., 321, 364.  
 Coleridge, S. T., 195, 266, 354.  
 Collareta, G., 353.  
 Colli, G., 346.  
 Colonna, F., 354.  
 Comanini, G., 274, 289, 354.  
 Comte, A., 286.  
 Condillac, E. Bonnot de, 57, 151, 162, 254, 268, 354.  
 Conrad, J., 306.  
 Copernico, 132, 160, 354.  
 Corneille, P., 214, 222, 354.  
 Corrado di Hirschau, 229, 248, 302, 351.  
 Corrèa, T., 274, 289, 354.  
 Cortesi, P., 276.  
 Courbet, G., 282-284, 286, 364.  
 Cousin, V., 31, 39, 52, 70, 152, 153, 162, 354, 357.  
 Coussemaker, E. de, 350, 359.  
 Cozzoli, L., 387.  
 Cratete, 234.  
 Creuzer, F., 348.  
 Crisippo, 71, 294.  
 Croce, B., 11, 57, 60, 153, 155, 192, 322, 332, 342, 359, 364, 375, 378-381, 385, 386.  
 Crousaz, J. P., 149, 150, 354, 376.  
 Cusano, N., 140, 161, 212, 222, 242, 249, 341, 354, 376.  
 Czezowski, T., 10.  
 D'Angelo, P., 386.  
 D'Angera, D., 192.  
 D'Ors, E., 198, 362.  
 Dal Pra, M., 350.  
 Damas Hinard, M., 356.  
 Dante Alighieri, 29, 157, 180, 184, 198, 295, 300, 302, 306, 341, 351, 376.  
 Danti, V., 45, 240, 249, 275, 278, 289, 297, 306, 354.  
 Darwin, Ch., 323, 333, 364.  
 De Chirico, G., 66.  
 De Marco, P., 248.  
 De Venere, L., 387.  
 Dégérando, M. J., 261.  
 Delacroix, E., 192, 193, 266, 268, 354.  
 Delbene, B., 274.  
 Demetrio, 234, 235, 249, 301, 347.  
 Democrito, 102, 206, 270, 299.  
 Denis, M., 304, 364.  
 Deonna, W., 198, 243, 348.  
 Descartes, R., vedi Cartesio.



- Deschamps, E., 193.  
 Dessoir, M., 71, 86, 87, 91, 364.  
 Detlefsen, D., 348.  
 Di Giacomo, G., 366.  
 Di Liberti, G., 357.  
 Dibbets, J., 68.  
 Dickens, Ch., 191.  
 Diderot, D., 57, 58, 81, 83, 124, 129, 148, 166, 191, 199, 246, 254, 280, 303, 306, 316, 354, 382, 387.  
 Diels, H., 127, 128, 161, 221, 346-348.  
 Diogene di Babilonia, 168, 204, 221, 311.  
 Diogene Laerzio, 90, 128, 143, 160, 161, 309, 332, 347.  
 Dione Crisostomo, 114, 117, 124, 128, 129, 288, 341, 342, 347, 376.  
 Dionigi Areopagita, vedi Pseudo Dionigi Areopagita.  
 Dionigi di Alicarnasso, 53, 347, 376.  
 Dionisio Trace, 73, 90, 347.  
 Diotima, 111.  
 Discreto, H., 355.  
 Distaso, L., 365.  
 Długosz, J., 176, 198, 351.  
 Dmochowski, F. K., 183.  
 Döhner, T., 348.  
 Dolce, L., 83, 122, 144, 278, 289, 354.  
 Dondaine, H. F., 351.  
 Doucet, F., 364.  
 Dresdner, A., 345.  
 Dryka, P. M., 249.  
 Du Cange, C., 350.  
 Dübner, F., 348.  
 Dubos, J. B., 83, 273, 315, 322, 332, 342, 354, 382, 386, 387.  
 Dubuffer, J., 65, 67, 68, 70, 266, 268, 364.  
 Ducasse, C. J., 324, 333, 364.  
 Dumas, A., 191.  
 Duns Scoto, G., 210, 222, 229, 248, 268, 310, 351.  
 Dürer, A., 138, 146, 161, 162, 165, 188, 273, 274, 289, 302, 342, 354, 376.  
 Dziemidok, B., 23, 25.  
 Eckeremann, J. P., 184, 355.  
 Eckhart, Meister, 292.  
 Eco, U., 247, 250, 352, 364.  
 Edipo, 108.  
 Eforo, 298.  
 Einem, H. von, 360.  
 Einstein, A., 360.  
 Ekman, R., 285, 289, 364.  
 Elettra, 108.  
 Eliot, T. S., 364.  
 Ellenius, A., 360.  
 Ellis, R. L., 353.  
 Elton, W., 223, 363.  
 Empedocle, 29, 102.  
 Epicarmo, 142, 161, 202, 221.  
 Epicuro, 301.  
 Epitteto, 108, 128, 347.  
 Eracliodoro, 234.  
 Eraclito, 140, 340.  
 Erasmo da Rotterdam, 276, 289, 354.  
 Erato, 106.  
 Ermogene di Tarso, 347.  
 Erodoto, 105, 347.  
 Erone, 206.  
 Eschilo, 60.  
 Esiodo, 269, 298.  
 Estreicher, K., 364.  
 Euterpe, 106.  
 Fairchild, A. H. B., 360.  
 Falke, J. von, 360.  
 Faral, E., 351.  
 Fechner, G. Th., 163, 179, 198, 219, 320, 321, 324, 364.  
 Félibien, A., 122, 176, 178, 198, 214, 222, 230, 254, 268, 279, 295, 355.  
 Ferrara, M., 351.  
 Festugière, J., 360.  
 Fichte, J. G., 260.  
 Ficino, M., 46, 47, 78, 120, 122, 129, 132, 137, 161, 211, 222, 229, 248, 253, 275, 289, 295, 306, 314, 329, 332, 355, 376.  
 Fidia, 94, 102, 103, 114, 184.  
 Fiedler, K., 11, 242, 243, 249, 322, 332, 364.  
 Filarete (A. Averlino, detto), 212, 222, 353.  
 Filodemo di Gadara, 102, 204, 205, 221, 234, 249, 332, 347.  
 Filolao, 141.  
 Filone di Alessandria, 206, 294, 300, 306, 347.  
 Filostrato Flavio "Ateniese", 114, 115, 116, 127-129, 160, 252, 267, 272, 288, 300, 306, 341, 347, 376.  
 Filostrato il Giovane, 158, 347.  
 Finoli, A. M., 222, 353.  
 Firenzuola, A., 144, 212, 222, 355.  
 Flaxman, J., 277.  
 Focillon, H., 236, 247, 249, 364.  
 Folkierski, W., 90, 332, 361.  
 Fontaine, A., 248, 361.  
 Fracastoro, G., 235, 273, 274, 278, 355, 376.  
 Francastel, P., 364.  
 Francesco di Giorgio Martini, 355.  
 Franzini, E., 354, 387.  
 Frazer, J. G., 348.  
 Fréart de Chambray, R., 355, 376, 382, 387.  
 Fredro, A., 191.  
 Frenson, C. A. du, 123, 147, 230, 295, 296, 355.  
 Frensd. S., 191, 286.  
 Frenzier, A. F., 151, 162.  
 Friedrich, C. D., 190, 192.  
 Fry, R., 55, 70, 156, 231, 248, 365.  
 Gabo, N., 232, 365.  
 Galczyński, K. I., 125.  
 Galeno di Pergamo, 41, 73, 74, 78, 90, 98, 221, 347.  
 Galilei, G., 44, 355.  
 Galilei, V., 138, 139, 165, 197, 355.  
 Gann, E., 352, 361.  
 Garroni, E., 356.  
 Gatti, A., 358.  
 Gasarico, P., 139, 161, 188, 189, 199, 211, 222, 355.  
 Gauss, Ch. E., 289, 365.  
 Gautier, Th., 52, 355.  
 Gehlen, A., 288, 290, 365.  
 Geiger, M., 322, 332, 365.  
 Gemino, 206.  
 Gentile, G., 359.  
 Gerard, A., 148, 149, 153, 155, 166, 178, 179, 197, 198, 218, 222, 316, 332, 355.  
 Gerbert, M., 350, 351.  
 Geyer, B., 350, 351.  
 Ghiberti, L., 131, 138, 161, 188, 199, 273, 289, 355.  
 Ghyka, M. C., 232, 248, 348, 365.  
 Gide, A., 361.  
 Gilbert, E., 345.  
 Gilberto Porretano, 208, 221, 225, 228, 247, 248, 351.  
 Gilman, M., 268, 361.  
 Giotto di Bondone, 188.  
 Giovanni di Garlandia, 175, 351.  
 Giovanni di Salisbury, 272, 289, 351.  
 Girardin, R. de, 190.  
 Gimus, W., 197, 355.  
 Givone, S., 387.  
 Gleizes, A., 284, 285, 365.  
 Goelenio, R., 41, 78, 352.  
 Goelenius, vedi Goelenio, R.  
 Goder, P., 350.  
 Goethe, J. W., 83, 89, 90, 124, 164, 184, 190, 197, 264, 296, 297, 355.  
 Gogol, N. V., 288.  
 Gombrich, E. H., 361, 365.  
 Gombrowicz, W., 245, 249, 287, 289, 365.  
 Gomperz, Th., 348.  
 Goncourt, E. e J., 283, 286.  
 Gordziejew, W., 349.  
 Gorgia, 100, 101, 107-109, 123, 127, 128, 203, 221, 279, 298, 322, 341, 376.  
 Gourmont, R. de, 129, 263, 268, 352, 365.  
 Grabmann, M., 69, 90, 352.  
 Grabska, E., 365.  
 Gracian, B., 143, 177, 249, 254, 265, 268, 342, 355, 376.  
 Grassi, E., 349.  
 Grassi, L., 222, 353.  
 Gravina, G. V., 314, 315, 327, 332, 342, 355.  
 Grayson, C., 353.  
 Greenhough, H., 170, 173, 174, 365.  
 Grinten, E. van der, 345.  
 Grisebach, E., 358.  
 Groos, K., 323, 333, 365.  
 Gropius, W., 365.  
 Grossatesta, R., 137, 139, 140, 150, 161, 229, 247-249, 253, 268, 295, 306, 351.  
 Grotius, H., 306, 355.  
 Grutzger, A., 287.  
 Grzymala-Siedlecki, A., 356.  
 Guarini, G. B., 274, 289, 355.  
 Guglielmo di Alvernia, 209, 221, 351.  
 Guiberto di Nogenta, 140, 161, 351.  
 Guido d'Arezzo, 313, 352.  
 Gundisalvi, D., 351.  
 Guyau, J. M., 153, 326, 333, 365.  
 Guze, J., 365.  
 Haendel, G. F., 187.  
 Halm, C., 347.  
 Hamann, R., 325, 330, 333, 365.  
 Hampshire, S., 60, 70, 365.  
 Hanslick, E., 153, 162, 365.  
 Haring, N. M., 351.  
 Harrell, J. G., 346, 373.  
 Harris, J., 48, 70, 81, 83, 90, 276, 289, 355.  
 Hartley, D., 317.  
 Hartmann, E. von, 89, 91, 322, 332, 365.  
 Hartmann, N., 153, 323, 365.  
 Hauser, A., 345.  
 Hautecoeur, L., 199, 349.  
 Heath, D. D., 353.  
 Hegel, G. W. F., 53, 85, 90, 91, 152, 153, 162, 187, 193, 282, 296, 305, 307, 310, 323, 338, 342, 355.  
 Heidegger, M., 264.  
 Heimsoeth, H., 345.  
 Heine, H., 310, 332, 355.  
 Helvetius, C. A., 254.  
 Hempel, E., 352.  
 Herbart, J. F., 153, 155, 162, 219, 231, 242, 310, 355.  
 Herbert de Cherbury, E., 306, 355.  
 Herder, J. G., 323.  
 Héroid, J., 357.  
 Herrick, M. T., 349.  
 Heyl, B. C., 285, 289, 365.  
 Hildebrand, A. von, 243, 246, 365.

Hiller, E., 348.  
 Hipple, W. J. jr., 198, 332, 361.  
 Hobbes, Th., 145, 157, 159, 162, 355.  
 Hodin, J. P., 365.  
 Hogarth, W., 166, 197, 355.  
 Hohenegger, H., 356.  
 Hollanda, F. de, 47, 80, 302, 306, 355.  
 Holt, E. G., 345.  
 Holz, H. H., 288, 290, 365.  
 Home, H. (Lord Kames), 148, 149, 162, 163, 169, 176, 197, 218, 222, 237, 317, 332, 355.  
 Hortis, A., 357.  
 Horward, M., 365.  
 Hotho, H. G., 90.  
 Houdar de la Motte, A., 356.  
 Howald, E., 128, 349.  
 Hryńczuk, J., 365.  
 Hugo, V., 124, 129, 191, 193-195.  
 Huisman, D., 88, 91, 365.  
 Hume, D., 148, 149, 159, 162, 169, 170, 178, 197, 201, 218, 221, 222, 317, 332, 342, 356, 376.  
 Hutcheson, F., 148-150, 162, 218, 222, 297, 316, 317, 332, 356, 382, 386.  
 Huyghens, R. B. C., 350.  
 Ilg, A., 345.  
 Ingarden, R., 13, 87, 164, 197, 249, 304, 307, 33-333, 349, 365.  
 Ippia, 321.  
 Ippocrate, 270.  
 Isidoro di Siviglia, 76, 90, 150, 165, 168, 197, 208, 228, 234, 249, 300, 351.  
 Isocrate, 90, 101, 347.  
 Ivanoff, N., 361.  
 James, W., 191.  
 Jan di Sącz, 176.  
 Jan, C. von, 346.  
 Janet, P., 371.  
 Janicka, K., 365.  
 Janitschek, H., 353.  
 Jansen, W., 351.  
 Jaroński, F., 38, 39, 356.  
 Jaroszewski, T. S., 361.  
 Jaworska, K., 24, 387.  
 Jean Paul (J. F. P. Richter, detto), 219.  
 Jeanneret, C. E., vedi Le Corbusier.  
 Jensen, C., 347.  
 Jessop, T. E., 365.  
 Johnson, S., 166, 197, 353.  
 Jouanny, C., 358.  
 Jouffroy, Th., 124, 193, 356.  
 Jouve, É. G., 350.  
 Jung, C. G., 365.  
 Junius, F., 356.  
 Juthner, J., 347.  
 Kaibel, G., 347.  
 Kallen, H. M., 345.  
 Kames, Lord, vedi Home, H.  
 Kandinsky, W., 57, 237, 249, 287, 289, 366.  
 Kant, I., 31, 32, 38, 82-85, 87, 133, 134, 150, 151, 153, 156, 159-161, 164, 167, 192, 219, 222, 225, 226, 231, 237, 238, 241, 242, 248, 249, 264, 310, 316, 318-320, 323, 326, 329, 332, 335, 342, 356, 375, 376, 382, 386.  
 Karwasińska, J., 249.  
 Keats, J., 154, 356.  
 Kelin, R., 355.  
 Kemke, I., 347.  
 Kennick, W. E., 59, 223.  
 Kieszkowski, B., 361.  
 Klee, P., 288, 366.  
 Kleiner, J., 196, 199, 366.  
 Klibansky, R., 374.  
 Knight, R. P., 148, 149, 153, 155, 162, 317, 356.  
 Kobro, K., 249.  
 Kochanowski, J., 183.  
 Koestler, A., 53, 70, 264, 366.  
 Kopczyńska, Z., 366.  
 Körner, K. T., 49, 69.  
 Körte, A., 349.  
 Kotarbiński, T., 10, 371.  
 Kowalski, J., 347.  
 Kozarzewska, A. M., 248.  
 Krajewski, J., 30, 371.  
 Krantz, E., 361.  
 Krasieński, Z., 305, 307, 356.  
 Krautheimer, R., 355, 361.  
 Kremer, J., 152, 356.  
 Kristeller, P. O., 70, 90, 345, 360, 361, 382, 387.  
 Kroeber, A. L., 368.  
 Krubsatius, 151.  
 Krüger, J., 346, 348.  
 Krzemiński, S., 289, 361, 366.  
 Kuczyńska, A., 361, 366.  
 Kühn, C. G., 347.  
 Kuhn, H., 345.  
 Külpe, O., 86, 91, 153, 324, 330, 333, 349, 366.  
 Kumaniecki, K., 349.  
 Kupicki, J., 172.  
 Kurz, O., 361.  
 La Motte Houdar, A. de, vedi Houdar de La Motte.  
 Labriola, A., 379.  
 Lacchin, G., 345.  
 Lachelier, J., 260.

Lalande, A., 41, 49, 237, 268, 345.  
 Labo. Ch., 166, 197, 366.  
 Lam. A., 366.  
 Lammannais, F., 258.  
 Lange, K., 153, 322, 323, 332, 366.  
 Langier, S. K., 58, 70, 87, 91, 285, 286, 289, 366.  
 Langfield, H. S., 333, 366.  
 Larousse, P., 49, 186, 258.  
 Lazzarino, 301.  
 Langier, M. A., 151, 162, 356.  
 Lantremont (I. L. Ducasse, detto), 65, 366.  
 Le Brun, Ch., 146, 238, 249, 356.  
 Le Clerc, S., 356.  
 Le Corbusier (C. E. Jeanneret, detto), 139, 170, 171, 174, 231, 236, 343, 366.  
 Leblanc, J., 190.  
 Lederc, J., 355.  
 Lee, R. W., 361.  
 Legen, Ch., 364.  
 Léger, F., 366.  
 Legrand, F. C., 361.  
 Leibniz, G. W., 138, 144, 148, 151, 158, 161, 162, 310, 356, 376.  
 Leonardo da Vinci, 44, 55, 61, 70, 83, 121, 129, 139, 253, 273, 280, 295, 302, 341, 356, 376.  
 Leone X, papa, 358.  
 Lepaute, A., 151, 162.  
 Lermontov, M., 191.  
 Lesniewski, S., 10.  
 Lessing, G. E., 83, 90, 117, 124, 296, 342, 356, 382, 387.  
 Leszczyński, J., 369.  
 Lévesque, P., 353.  
 Leymarie, J., 68, 70, 263, 366.  
 Libeit, K., 71, 84, 85, 90, 152, 305, 307, 338, 356.  
 Licurgo, 103.  
 Liddell, H. G., 127, 346.  
 Linde, S. B., 198.  
 Lipps, Th., 153, 167, 197, 323, 324, 333, 343, 366.  
 Lisippo, 105, 116.  
 Lissa, Z., 361.  
 Listowel, Earl of, 70, 366.  
 Locke, J., 184, 316.  
 Lohmüller, H., 248, 361.  
 Lomazzo, G. P., 138, 161, 181, 198, 356.  
 Lombardo, G., 347, 348, 387.  
 Long, H. S., 347.  
 Loos, A., 64, 70, 173, 174, 198, 343, 366.  
 Lope De Vega Carpio, F., 356.  
 Lopez, R. S., 361.  
 Losev, A. F., 349.  
 Lotze, R. H., 323, 324, 345, 366.  
 Lovejoy, A. O., 195, 199, 296, 306, 345, 361.  
 Löwith, K., 366.  
 Luciano di Samosata, 102, 103, 114-116, 128, 129, 288, 289, 301, 347.  
 Lucio Tarreo, 74, 90.  
 Lucrezio, 257, 270, 347.  
 Ludwig, H., 356.  
 Luigi XIV, re, 187, 216, 238.  
 Lukács, G., 366.  
 Łukasiewicz, J., 255, 371.  
 Lukomski, G. H., 361.  
 Lutero, M., 260, 268, 356.  
 Madyda, W., 349.  
 Maeterlinck, M., 191.  
 Magoni, C., 347.  
 Mahon, D., 361.  
 Makota, J., 87, 91, 366.  
 Malebranche, N., 260, 356.  
 Małevič, C., 236, 285.  
 Malherbe, F., 342.  
 Mallarmé, S., 366.  
 Malraux, A., 53, 70, 366.  
 Mander, C. van, 356.  
 Mandonnet, P., 350, 352.  
 Mandowski, E., 361.  
 Manetti, G., 45, 46, 70, 79, 356.  
 Mantegna, A., 296.  
 Marcuse, H., 366.  
 Mariétan, J., 352.  
 Marino, A., 346.  
 Maritain, J., 129, 352.  
 Marshall, P. K., 347.  
 Martin, J., 351.  
 Martin, L., 364.  
 Marx, K., 342.  
 Maser, S., 366.  
 Massimo di Tiro, 288, 294, 306, 348.  
 Matejko, J., 287.  
 Matisse, H., 125.  
 Matteo di Vendôme, 125, 129, 234, 249, 351.  
 Maugham, W. S., 154, 155, 366.  
 Mazzantini, C., 349.  
 Mazzocut-Mis, M., 354, 387.  
 McCallum, H. R., 366.  
 McKeon, R., 361.  
 McLuhan, H. M., 366.  
 McMahon, P., 356.  
 Meier, G. F., 318, 332, 356.  
 Meinong, A., 323, 332, 366.  
 Meiss, M., 361.  
 Melpomene, 106.  
 Mendelssohn, M., 83, 90, 151, 357.  
 Menéndez y Pelayo, M., 346, 378, 379, 386.



- Menestrier, C. F., 47, 70, 79, 357.  
Mengs, A. R., 151, 277.  
Merrifield, M. P., 350.  
Mersenne, M., 145, 214, 321.  
Mesnadiere, J. de la, 357.  
Messori, R., 387.  
Metzinger, J., 284, 365.  
Meumann, E., 366.  
Michałowski, K., 128, 349.  
Michel, P. H., 361, 371.  
Michelangelo Buonarroti, 44, 53, 120, 139, 141, 161, 253, 274, 275, 279, 302, 303, 341, 357, 376.  
Michelis, P. A., 352.  
Mickiewicz, A., 152, 162, 184, 190, 191, 192, 196, 199, 256, 305, 357.  
Miglietta, G., 354.  
Migne, J. P., 350-353.  
Milanesi, G., 354, 357, 359.  
Minturno, A. S., 357.  
Mirone, 114.  
Mnemosine, 106.  
Mochnicki, M., 184, 185, 187, 188, 198, 199, 357.  
Modica, M., 354, 387.  
Modroni, G., 356.  
Moles, A., 65, 68, 70, 333, 367.  
Mondrian, P., 236, 241, 249, 285, 287-289, 367.  
Monet, C., 235.  
Monk, S. H., 198, 361.  
Monod-Herzen, E., 232, 248, 367.  
Montaigne, M. de, 142, 158, 161, 357.  
Montano, R., 350.  
Montesquieu, Ch.-L. Secondat de, 148, 357.  
Montherlant, H. de, 264, 367.  
Moore, J. S., 167, 197, 198, 367.  
Morawska, H., 365.  
Morawski, K., 349.  
Morawski, S., 332, 361, 367.  
Mornet, D., 361.  
Morpurgo-Tagliabue, G., 258, 367.  
Morris, R., 67, 68, 330.  
Morris, W., 51, 170.  
Moscato Esposito, L., 387.  
Moschetti, A. M., 345.  
Mozart, W. A., 187.  
Mullac, F. W. A., 346.  
Müller, E., 127, 128, 221, 349.  
Müller-Freienfels, R., 321, 332, 367.  
Munro, Th., 87, 90, 91, 367.  
Münsterberg, H., 325, 333, 367.  
Muratori, L. A., 357.  
Musset, A. de, 191, 192, 196.  
Mustoxidi, T. M., 361.  
Mutschmann, H., 348.  
Najder, Z., 367.  
Natorp, P., 371.  
Neckham, A., 351.  
Nicco Fasola, G., 357.  
Nicholson, B., 66, 69, 241.  
Nicole, P., 357.  
Nicolini, F., 359.  
Niemayer, O., 171.  
Nietzsche, F., 329, 333, 349.  
Nifo, A., 157, 357.  
Nivelle, A., 362.  
Nodier, C., 196, 357.  
Novalis (F. von Hardenberg, detto), 53, 191, 219, 323.  
Nowicki, A., 222, 362.  
Ockham, G. di, 210, 229, 248, 260, 351.  
Odebrecht, R., 70, 367.  
Offenbach, J., 51.  
Ogden, C. K., 133, 134, 161, 367.  
Olimpiodoro, 71.  
Omero, 102, 103, 114, 123, 184, 267, 269, 298.  
Orazio Flacco, Q., 47, 99, 108, 115-117, 128, 129, 183, 252, 288, 348, 376.  
Orelli, I. C., 347.  
Origene, 259, 268, 351.  
Orlandi, G., 353.  
Ors, E. d', vedi D'Ors, E.  
Osborne, H., 285, 289, 367.  
Osgood, C. G., 353.  
Ossowski, S., 10, 330, 333, 367.  
Öttingen, W. von, 222.  
Otwinowska, B., 289, 362.  
Overbeck, J., 128, 349.  
Ovsiannikov, M. F., 346.  
Ozenfant, A., 174.  
Pacioli, L., 44, 188, 199, 280, 357.  
Padovani, V. A., 345.  
Palladio, A., 141, 161, 188, 230, 248, 278, 357.  
Pallavicino, P. S., 357.  
Palme, P., 362.  
Panfilo, 98.  
Panofsky, E., 128, 129, 346, 362.  
Paolo di Middelburg, 46.  
Paolo di Tarso, san, 192.  
Parrasio, 116, 279.  
Pascal, B., 10, 145, 159, 214, 222, 357.  
Pasierb, J. S., 362.  
Passavant, J. D., 358.  
Patella, G., 387.  
Pater, W., 194, 199, 362, 367.  
Patrizi, F., 57, 70, 254, 268, 275, 289, 342, 357.  
Patterson, W. F., 362.  
Pausania, 114, 128, 348.  
Pazzi, A. de', 118.  
Pellegrini, J., 23, 25.  
Pelissier, P., 362.  
Pellissier du Mans, J., 274, 357.  
Pellissier, A. R., 358.  
Pepys, S., 190.  
Percle, 99, 187.  
Percey, W., 349.  
Perrault, Ch., 80, 216, 222, 357, 382, 387.  
Perrault, Cl., 145, 149, 150, 162, 163, 215-217, 222, 317, 357.  
Perronet, A., 367.  
Petrarca, F., 29, 115, 122, 125, 129, 141, 144, 161, 172, 180, 198, 210, 222, 274, 341, 357.  
Pesch, D., 346.  
Pevsner, A., 232, 365.  
Picasso, P., 287.  
Piccolomini, E. S., 305, 307, 357.  
Pico della Mirandola, G. F., 31, 230, 276, 357.  
Picon, G., 194, 247, 249, 367.  
Piero della Francesca, 44, 280, 357.  
Pietraszko, S., 362.  
Piles, R. de, 238, 274, 289, 302-304, 357.  
Pimpinella, P., 353.  
Pindaro, 123, 269, 298, 303.  
Pino, P., 238, 249, 253, 357.  
Pinotti, A., 364, 365, 369.  
Pisistrato, 103.  
Pitagora, 309, 311, 320.  
Pisrocki, K., 367.  
Platone, 14, 31, 32, 38, 39, 41, 49, 54, 69-72, 74, 75, 78, 87, 90, 98-102, 104-107, 109-114, 122, 127, 128, 131, 132, 136, 140, 141, 146, 150, 157, 160, 161, 184, 201, 203, 204, 221, 227, 237, 241, 242, 248, 249, 251-253, 257, 259, 264, 267, 268-271, 273, 277, 278, 288, 299, 304, 310, 312, 313, 315, 329, 343, 348, 376, 377.  
Plébe, A., 346, 349.  
Pienza, M., 198.  
Plinio il Vecchio, 116, 127-129, 348, 376.  
Plotino, 29, 53, 74, 75, 87, 90, 115, 116, 129, 132, 136, 137, 140, 146, 160-162, 209, 228-230, 248, 293, 306, 312, 313, 329, 331, 342, 348, 376, 377.  
Plutarco, 72, 99, 102, 108, 128, 157, 162, 168, 197, 288, 348.  
Poe, E. A., 65.  
Pohlenz, M., 127, 128, 349.  
Poincaré, H., 286.  
Polibio, 108, 128, 298.  
Policleto, 103, 114, 139, 252.  
Polimnia, 106.  
Polin, R., 162, 367.  
Poliziano (A. Ambrogini, detto), 45, 276, 289, 358.  
Pollakówna, J., 367.  
Ponsetti, G., 24.  
Pöppelmann, M. D., 151.  
Porębski, M., 70, 367.  
Posidonio, 98, 123, 125, 128, 234, 294, 306, 341.  
Potocki, S. K., 190.  
Pouillon, H., 351, 352.  
Poussin, N., 138, 161, 181, 230, 273, 289, 342, 358, 376.  
Prassitele, 94, 114, 115.  
Praz, M., 362.  
Priamo, 301.  
Price, U., 165, 218, 358.  
Proclo, 206.  
Pronaszko, Z., 245, 249, 367.  
Przybyszewski, S., 64, 70, 367.  
Pseudo Aristotele, 205, 221, 347.  
Pseudo Dionigi Areopagita, 118, 136, 137, 146, 160-162, 229, 240, 253, 267, 272, 341, 351, 376.  
Pseudo Longino, 116, 177, 178, 205, 221, 252, 267, 288, 342, 348, 376.  
Pseudo Plutarco, 346.  
Ptaśnik, J., 198, 362.  
Pucci, G., 347.  
Puškin, A. S., 191, 296, 306.  
Quatremère de Quincy, A., 153, 231, 248, 358.  
Quintiliano, 31, 39, 41, 63, 70, 71, 73-75, 90, 114, 128, 146, 207, 234, 311, 348, 376.  
Rabano Mauro, 119, 129, 253, 268, 351.  
Rabe, H., 90.  
Rabelais, F., 192.  
Racan, H. de, 358.  
Racine, J., 186, 342, 358.  
Raczyński, A., 356.  
Rademacher, L., 347.  
Raffaello Sanzio, 142, 176, 253, 341, 358.  
Ramo, P., 41, 78.  
Randall, J. H. jr., 360.  
Rapin, R., 169, 214, 222, 358.  
Rawley, W., 353.  
Raymond, G. L., 197, 367.  
Read, H., 154, 159, 162, 365, 367.  
Reese, G., 352.  
Reid, Th., 166, 180, 197, 198, 218, 358.  
Reinach, A., 346.  
Reisch, E., 347, 358.  
Revault d'Allionnes, O., 362.

- Rey, R., 364.  
 Reynold, L. D., 348.  
 Reynolds, J., 152, 162, 165, 197, 296, 358.  
 Riccardo di San Vittore, 295, 306, 351.  
 Richards, I. A., 133, 134, 161, 367.  
 Richardson, J., 83, 297, 358.  
 Richelet, C.-P., 240, 249, 353.  
 Rickert, H., 17, 367.  
 Riegl, A., 243, 342, 352, 362.  
 Riehl, A., 243, 246, 249, 367.  
 Rieser, M., 250, 367.  
 Rimbaud, A., 65.  
 Ripa, C., 358.  
 Robert Kilwardby, 77, 351.  
 Robert, P., 237.  
 Robertson, J. M., 358.  
 Robortello, F., 177, 235, 275, 289, 358.  
 Rodenwaldt, G., 198, 349.  
 Rodin, A., 284, 289, 367.  
 Rodolfo di Longo Campo detto l'Ardenne, 42, 43, 76, 77.  
 Roerig, U., 367.  
 Rogers, B. B., 347.  
 Ronsard, P. de, 269, 275, 358.  
 Ronteix, E., 191.  
 Roscio, 301.  
 Rosenberg, H., 70, 368.  
 Ross, H. D., 347, 371.  
 Rouchette, J., 362.  
 Rousseau, J.-J., 67, 190, 191, 267, 324.  
 Rubens, P. P., 238.  
 Runes, D., 49.  
 Ruskin, J., 154, 170, 179, 368.  
 Russell, B., 285, 286.  
 Russo, L., 24.  
 Rzepińska, M., 346, 362.  
 Sadzik, J., 368.  
 Saint-Beuve, C. A., 191.  
 Saint-Evremont, C. de, 358.  
 Saintsbury, G., 346.  
 Salizzoni, R., 387.  
 Saluzzo, C., 355.  
 Sandrart, J. v., 358.  
 Sanesi, R., 364.  
 Santayana, G., 285, 286, 289, 321, 332, 368.  
 Santinello, G., 352.  
 Sarbiewski, M. K., 89, 254, 265, 268, 274, 289, 342, 343, 358.  
 Sassetti, F., 273.  
 Savonarola, G., 188, 199, 288, 290, 351, 358.  
 Scadura, S., 362.  
 Scaligero, G. C., 118, 122, 144, 175, 189, 199, 201, 212, 222, 274, 289, 358.  
 Schaefer, H., 197, 198, 368.  
 Schäfke, R., 346.  
 Schapiro, M., 181, 198, 352, 368.  
 Schasler, M., 196, 346, 368, 378, 379, 386.  
 Scheler, M., 167, 368.  
 Schelling, F. W. L., 84, 124, 152, 176, 241, 282, 338, 376, 386.  
 Schenk, C., 347.  
 Schilardi, G., 347.  
 Schiller, F. von, 49, 69, 70, 150, 190, 246, 323, 333, 358.  
 Schlapp, O., 332, 362.  
 Schlegel, A. W., 190, 195, 358.  
 Schlegel, F. W. F., 159, 162, 190, 191, 195, 219, 358.  
 Schlegel, J. A., 81, 190.  
 Schlegel, J. E., 190, 358.  
 Schleiermacher, F. D., 378.  
 Schlosser, J. von, 181, 198, 243, 346, 350, 355, 368.  
 Schneider, R., 362.  
 Schopenhauer, A., 84, 319, 320, 324, 325, 329, 332, 342, 358.  
 Schuhl, P. M., 127, 349.  
 Schumann, R., 192.  
 Schweitzer, B., 127, 129, 349.  
 Scopa, 115.  
 Scoto Eriugena, G., 145, 158, 162, 313, 314, 326, 329, 332, 341, 351.  
 Scott, R., 127, 346.  
 Scrivano, F., 364, 365.  
 Sedlmayr, H., 66, 70, 368.  
 Segal, J., 153, 219, 223, 324, 330, 332, 333, 368.  
 Seghers, P., 345.  
 Segni, B., 44, 358.  
 Selincourt, E., 328, 333, 368.  
 Seneca, 73, 78, 90, 98, 115, 129, 288, 297, 306, 348, 376.  
 Senofane, 348.  
 Senofonte, 101, 105, 127, 142, 168, 221, 288, 348.  
 Serlio, 278.  
 Sertillanges, A. D., 351.  
 Sertoli, G., 353, 354.  
 Sesto Empirico, 71, 221, 248, 289, 294, 306, 348.  
 Seuphor, M., 363.  
 Shaftesbury, A., 83, 160, 296, 297, 305, 307, 316, 317, 358, 382, 386.  
 Shakespeare, W., 184, 190, 192, 195, 201, 213, 274, 289, 376.  
 Sibley, F., 164, 197, 368.  
 Sidney, Ph., 301, 306, 358.  
 Siebeck, H., 324, 333, 368.  
 Sienkiewicz, H., 191.  
 Sinko, T., 128, 177, 349.  
 Siwecki, J., 127, 349.  
 Skolimowski, H., 368.  
 Świrski, A., 357.  
 Świrski, J., 183, 191.  
 Skys, F., 361.  
 Small, H. A., 365.  
 Smirnova, Z. V., 346.  
 Smith, A., 148, 169, 197, 218, 222, 359.  
 Smoczyński, P. J., 372.  
 Smyth, C. H., 362.  
 Smadecki, J., 183, 185, 186, 198, 359.  
 Sobeski, M., 220, 223, 349, 368.  
 Socrate, 37, 55, 106, 142, 143, 150, 168, 203, 206, 220, 269, 270, 299, 340.  
 Sofocle, 123, 184.  
 Solone, 103, 298, 303.  
 Souriau, A., 167, 197, 368.  
 Souriau, E., 87, 88, 91, 166, 197, 368.  
 Spedding, J., 353.  
 Spencer, H., 323, 333, 368.  
 Spencer, J. R., 353, 362.  
 Spingarn, J. E., 362.  
 Spinoza, B., 145, 148, 159, 214, 292, 359.  
 Staff, L., 306.  
 Staryński, J., 362.  
 Stein, K. H. V., 359.  
 Stendhal (H. Beyle, detto), 282.  
 Stephanus, H., 348.  
 Stewart, D., 153, 155, 162, 359.  
 Stoboeo, 160, 161, 221, 248, 348.  
 Stokes, A., 362.  
 Stronitz, J., 162, 368.  
 Strojović, L. N., 168, 197, 368.  
 Strabone, 103, 269.  
 Strauss, J., 51.  
 Stravinsky, I., 262, 268, 368.  
 Strzemińska, N., 249.  
 Strzemiński, W., 239, 249, 285, 368.  
 Sullivan, L. H., 170, 173, 368.  
 Sulzer, J. G., 82, 83, 90, 150, 151, 162, 166, 197, 231, 248, 355, 359.  
 Svoboda, K., 349, 352.  
 Swir, J., 189.  
 Symonds, J. A., 362.  
 Syrkusowa, H., 30.  
 Szpilowski, H., 172.  
 Szymonowski, K., 193.  
 Taine, H., 283.  
 Talia, 106.  
 Tarski, A., 10.  
 Tasso, T., 172, 198, 274, 278, 289, 359.  
 Tatariewicz, T., 25.  
 Tavani, E., 39.  
 Tedesco, S., 353.  
 Teofrastrò, 102.  
 Teone di Smirne, 140, 161, 348.  
 Tersicore, 106.  
 Tertulliano, 259, 268, 272, 289, 301, 351.  
 Tesauro, E., 47, 70, 79, 143, 147, 162, 177, 274, 280, 289, 303, 306, 342, 359.  
 Testelin, H., 150, 214, 222, 230, 238, 249, 359.  
 Teyssèdre, B., 362.  
 Théry, G., 352.  
 Thiechem, P. van, 362.  
 Thiersch, H., 230, 248, 368.  
 Thoré-Bürger, T., 155, 162, 362.  
 Thorpe, C. D., 362.  
 Thorwaldsen, B., 277.  
 Tietze, H., 362.  
 Tinctoris, J., 253, 268, 359.  
 Tiziano Vecellio, 116, 296.  
 Tocco, F., 354.  
 Toffanin, G., 362.  
 Tolnay, C. de, 362.  
 Tolomeo, 127.  
 Tolstaja-Melikova, S. W., 128, 349.  
 Tolstoj, L., 266.  
 Tomkiewicz, W., 357.  
 Tommaso d'Aquino, san, 38, 75, 90, 119, 129, 133, 134, 137, 141, 143, 146, 158, 159, 161, 162, 179, 198, 208-210, 219, 221, 229, 248, 259, 260, 268, 272, 277, 289, 292, 295, 306, 310, 313, 315, 320, 329, 332, 341, 351, 376.  
 Tommaso di York, 352.  
 Tonelli, G., 362.  
 Toulouse-Lautrec, H., 53.  
 Trentowski, B., 305.  
 Treves, M., 362.  
 Trissino, G. G., 165, 173, 197, 198, 359.  
 Tucker, M., 333, 368.  
 Twardowski, K., 10, 371.  
 Ugo di San Vittore, 42, 43, 69, 77, 90, 137, 161, 169, 197, 341, 352.  
 Ulrico di Strasburgo, 137, 140, 161, 168, 180, 197, 198, 208, 221, 240, 249, 352.  
 Urania, 106.  
 Usener, H., 346, 347.  
 Utitz, E., 349.  
 Utrillo, M., 291.  
 Vahlen, J., 271, 348, 349.  
 Valentine, Ch. W., 309, 333, 368.  
 Valéry, P., 69, 125, 328, 343, 368.  
 Valla, L., 79, 90, 141, 161, 175, 359.  
 Van Gogh, V., 262.  
 Varchi, B., 78, 80, 83, 90, 175, 274, 289, 293, 354, 359, 376.  
 Vasari, G., 45, 238, 249, 253, 275, 278, 289, 293, 296, 342, 359, 376.  
 Vasconcellos, J., 356.  
 Vasoli, C., 362.



Vattimo, G., 9, 387.  
 Vauvenargues, L. de C., 254, 359.  
 Velde, H. van de, 170.  
 Venturi, L., 363, 369.  
 Vernière, P., 354.  
 Veronese (Paolo Caliari, detto il), 253.  
 Vico, G. B., 48, 70, 79, 273, 289, 303, 306, 342, 359, 378.  
 Vida, M. G., 305, 307, 359.  
 Vigny, A. de, 124, 192.  
 Villon, F., 192.  
 Vinaver, E., 358.  
 Vincenzi, P., 354.  
 Vincenzo di Beauvais, 291, 292, 352.  
 Viperano, G. A., 146, 162, 359.  
 Vischer, F. Th., 85, 91, 153, 164, 166, 197, 244, 249, 281, 323, 359.  
 Vitelli, G., 354.  
 Viter, L., 193.  
 Vitruvio, 104, 115, 127-129, 135, 136, 138, 161, 188, 189, 199, 205, 206, 212, 215, 216, 221, 227, 248, 278, 314, 341, 348, 376.  
 Volkelt, J., 86, 87, 324, 369.  
 Voltaire (F. M. Arouet, detto), 254.  
 Vossler, K., 363.  
 Wackenroder, W., 195, 297, 306, 359.  
 Wadding, L., 351.  
 Wallis, M., 369.  
 Walter, J., 349.  
 Wark, R., 358.  
 Warton, J., 166, 191, 197, 359.  
 Watelet, C., 352.  
 Watteau, J.-A., 176.  
 Webb, C. J., 351.  
 Weber, K. M., 192.  
 Wehrli, F., 347.  
 Weinberg, B., 70, 249, 289, 353, 363, 369.  
 Weisbach, W., 199, 363, 369.  
 Weitz, M., 59, 70, 223, 369.  
 Wellek, R., 222, 369.  
 Whistler, J. A. M., 284, 285, 289, 369.  
 Whitehead, A. N., 285, 286.  
 Wienek, P. P., 346.  
 Wierzbianańska, A., 373.  
 Wilamowitz-Möllendorff, U. von, 346.  
 Wilde, O., 287, 289, 369.  
 Will, F., 363.  
 Winckelmann, J. J., 152, 162, 176, 183, 185, 198, 218, 222, 231, 248, 277, 282, 350, 359, 382, 387.  
 Windelband, W., 17, 369.  
 Winterberg, C., 357.  
 Witelo, 150, 209, 218, 222, 352, 376.  
 Witkiewicz, S. I. (detto Witkacy), 55, 55, 56, 60, 64, 68-70, 231, 233, 236, 237, 248, 285, 286, 343, 369.  
 Witkiewicz, S., 64, 233, 369.  
 Wittgenstein, L., 13, 59, 60, 70, 369.  
 Wittkower, R., 363.  
 Witwicki, W., 326, 333, 369.  
 Wize, K. F., 86, 91, 363, 369.  
 Wolff, C., 58, 151, 162, 310, 359.  
 Wölfflin, H., 243, 363.  
 Wordsworth, W., 219.  
 Worringer, W., 198, 243, 369.  
 Woźniakowski, J., 369.  
 Wright, F. L., 170, 171, 369.  
 Wright, T., 350, 351.  
 Wundt, W., 321, 369.  
 Zagórski, J., 261.  
 Zamoyski, A., 55, 64, 70, 286, 369.  
 Zenone, 71, 294.  
 Zeusi, 116, 280.  
 Zimmermann, R., 153, 162, 228, 231, 233, 243, 248, 249, 280, 346, 375-379, 381, 385, 386.  
 Zola, E., 266, 268, 279, 283, 286, 289, 369.  
 Zórawski, F., 249, 327, 333, 343, 369.  
 Zuccaro, F., 238, 240, 249, 253, 279, 342, 359.  
 Zurko, E. R. de, 197, 198, 369.

## Aesthetica

diretta da Luigi Russo

- 1 *Oggi l'arte è un carcere?*, a cura di Luigi Russo
- 2 *Scritti sul Romance*, di György Lukács
- 3 *Estetica e psicologia*, a cura di Lucia Pizzo Russo
- 4 *La nascita dell'estetica di Freud*, di Luigi Russo
- 5 *Le Belle Arti ricondotte a unico principio*, di Charles Batteux
- 6 *Il teatro nella società dello spettacolo*, a cura di Claudio Vicentini
- 7 *La "morte dell'arte" e l'Estetica*, di Dino Formaggio
- 8 *Estetica e linguistica*, a cura di Emilio Garroni
- 9 *Estetica del Brutto*, di Karl Rosenkranz
- 10 *Letteratura tra consumo e ricerca*, a cura di Luigi Russo
- 11 *La parola anteriore come parola posteriore*, di Rosario Assunto
- 12 *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, di Edmund Burke
- 13 *Riflessioni sulla Poesia*, di Alexander Gottlieb Baumgarten
- 14 *Segno e Immagine*, di Cesare Brandi
- 15 *L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno*, di Baltasar Gracián
- 16 *Il Sublime*, di Pseudo Longino
- 17 *Saggio sull'Architettura*, di Marc-Antoine Laugier
- 18 *Da Longino a Longino: I luoghi del Sublime*, a cura di Luigi Russo
- 19 *Anatomia del Barocco*, di Guido Morpurgo-Tagliabue
- 20 *Estetica*, di Friedrich Daniel Schleiermacher
- 21 *Il disegno infantile: Storia teoria pratiche*, di Lucia Pizzo Russo
- 22 *L'origine della Bellezza*, di Francis Hutcheson
- 23 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di Hans Sedlmayr
- 24 *Frammenti di Estetica*, di Friedrich Schlegel
- 25 *Le arti figurative e la natura*, di Friedrich Wilhelm Joseph Schelling
- 26 *Scritti sul Piacere*, di Aristotele
- 27 *La metafora inaudita*, di Ernesto Grassi
- 28 *Scritti di Estetica*, di Karl Philipp Moritz
- 29 *Il romanzo dell'Infinito*, di Michele Cometa
- 30 *La perfezione della Pittura*, di Roland Fréart de Chambray
- 31 *Sulla Pittura*, di Denis Diderot
- 32 *Problemi di Estetica*, di Dino Formaggio
- 33 *Laocoonte*, di Gotthold Ephraim Lessing
- 34 *La rosa di Kant*, di Ermanno Migliorini
- 35 *Saggio sopra la Bellezza*, di Giuseppe Spalletti
- 36 *Pensieri sull'educazione artistica*, di Rudolf Arnheim
- 37 *Pensieri sull'Imitazione*, di Johann Joachim Winckelmann

- 38 *La Bellezza Ideale*, di Esteban de Arteaga
- 39 *Storia di sei Idee*, di Władysław Tatarkiewicz
- 40 *Critica della Poesia*, di John Dennis
- 41 *Plastica*, di Johann Gottfried Herder
- 42 *Lettera sulla Scultura*, di Frans Hemsterhuis
- 43 *Lettera sugli Spettacoli*, di Jean-Jacques Rousseau
- 44 *Lezioni di Estetica*, di Karl Wilhelm Ferdinand Solger
- 45 *Pensieri sulla Pittura*, di Anton Raphael Mengs
- 46 *Il "non so che"*, a cura di Paolo D'Angelo e Stefano Velotti
- 47 *Vedere l'invisibile: Nicea e lo statuto dell'Immagine*, a cura di Luigi Russo
- 48 *Il senso della Bellezza*, di George Santayana
- 49 *Lezioni di Estetica*, di Alexander Gottlieb Baumgarten
- 50 *L'analisi della Bellezza*, di William Hogarth
- 51 *Lo Stile*, di Demetrio
- 52 *Il Gusto: Storia di una idea estetica*, a cura di Luigi Russo
- 53 *Il Sublime e il Comico*, di Friedrich Theodor Vischer
- 54 *L'Estetica*, di Alexander Gottlieb Baumgarten
- 55 *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, di Adolf von Hildebrand
- 56 *Il Bello musicale*, di Eduard Hanslick
- 57 *Scritti di Estetica*, di Hans-Georg Gadamer
- 58 *I piaceri dell'Immaginazione*, di Joseph Addison
- 59 *Estetica della Scultura*, a cura di Luigi Russo
- 60 *I Moralisti*, di Lord Shaftesbury
- 61 *Fiat lux: Una filosofia del sublime*, di Baldine Saint Girons
- 62 *Scritti di Estetica*, di Moses Mendelssohn
- 63 *L'educazione estetica*, di Friedrich Schiller
- 64 *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, di Jean-Baptiste Du Bos
- 65 *Scritti sull'arte figurativa*, di Konrad Fiedler
- 66 *Teoria dell'arte*, di José Jiménez
- 67 *Arte come esperienza*, di John Dewey
- 68 *La destituzione filosofica dell'arte*, di Arthur C. Danto
- 69 *Il Genio: Storia di una idea estetica*, a cura di Luigi Russo
- 70 *L'estetica della mimesis*, di Stephen Halliwell
- 71 *La Pinacoteca*, di Filostrato Maggiore
- 72 *Estetica pragmatista*, di Richard Shusterman
- 73 *Natura e principî del Gusto*, di Archibald Alison

Finito di stampare nel febbraio 2011  
in Palermo  
presso la Tipolitografia Luxograph s.r.l.



## Storia di sei Idee

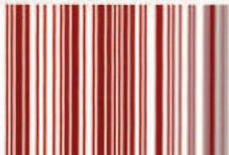
Władysław Tatarkiewicz (1886-1980) è universalmente noto per la sua opera maggiore, la monumentale *Storia dell'estetica*, che ne fa il massimo storico dell'estetica del secondo Novecento e colui che ha impresso a questo campo di studi una fecondissima svolta rivoluzionaria.

Questa *Storia di sei Idee*, ultima sua grande impresa scientifica, riveste un interesse parimenti straordinario. Mentre la *Storia dell'estetica* si fermava all'anno 1700, cioè alla nascita dell'estetica moderna, la *Storia di sei Idee* arriva ai nostri giorni, quindi, come dice lo stesso Autore, è «suo completamento e conclusione, quasi al pari di un quarto volume». Inoltre la *Storia di sei Idee* abbandona l'ordine cronologico e analizza direttamente i 6 problemi fondamentali dell'estetica (l'arte, il bello, la forma, la creatività, l'imitazione, l'esperienza estetica), abbracciando quindi, con magistrale capacità di sintesi, l'intero universo delle problematiche estetiche, in un orizzonte che aprendosi nella Grecia arcaica finisce col ridisegnare *sub specie æstheticae* l'intera cultura occidentale.

Da qui la singolarità di questo libro, monumentale ma di lettura piana e avvincente come quella di un romanzo; una trattazione di estremo rigore scientifico ma nel contempo vivacissima, che è il miglior approccio introduttivo, o addirittura divulgativo, alle problematiche estetiche di tutta la letteratura internazionale. Da qui il fascino unico della *Storia di sei Idee*: un classico, nel panorama scientifico del terzo millennio.

La presente riedizione italiana, curata e presentata da Krystyna Jaworska, con la consulenza scientifica e una postfazione di Luigi Russo, condotta secondo criteri rigorosi, oltre a migliorare e aggiornare le precedenti, revisiona ed emenda quella originale.

ISBN 978-88-7726-086-4



9 788877 260864