

MIMESIS, APOTHEOSIS, KENOSIS.
ARTE POETICA
E FEDE RELIGIOSA NELL'ANTICHITÀ

DANIELE GUASTINI*

SOMMARIO: 1. *Mimesis*. 2. *Apotheosis*. 3. *Kenosis*.

L'EVENTO che ha fatto da vero e proprio spartiacque nella cultura occidentale, segnandone un prima e un poi, vale a dire il cristianesimo, non ha mai smesso di produrre "effetti ottici" di spettacolare portata anche in campi assai lontani da quello specifico della fede religiosa. Ciò che Hegel (sacrificando, in questo come in altri casi, intuizioni straordinarie all'ambizione sistematica) identificò come la prerogativa essenziale del cristianesimo – quella di aver da un lato posto fine alla "religione dell'arte" pagana, dall'altro prodotto in sé i presupposti dello stesso *superamento* della religione nella filosofia –, in realtà si è rivelato come una sua peculiare capacità di "dislocarsi", d'imporre la propria «segnatura» su ambiti e concetti all'apparenza molto distanti da quello teologico di partenza, allungando la propria ombra su tutta la cultura moderna e per questo, allo stesso tempo, sfocandosi fino a non essere quasi più riconoscibile all'interno di essa.¹ In altre parole, di produrre quegli effetti di secolarizzazione che hanno agito come motore primo, ancorché silenzioso, di una modernità spesso contrappostasi *in primis* proprio alla religione, ma in realtà, per molti versi, discendente di quella cristiana.

Da questo punto di vista, le questioni estetiche, sebbene di rado dibattute in quest'accezione,² sono assolutamente esemplari. Talmente esemplari, che si

* Università di Roma "La Sapienza", Via Carlo Fea 2, Villa Mirafiori, 00161 Roma. E-mail: daniele.guastini@uniroma1.it

¹ Di «segnatura», nel senso in cui lo si intende qui, ha parlato per primo M. FOUCAULT, in *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, (1966), tr. it. di E. Panaitescu, Rizzoli, Milano 1988⁵, p. 40 ss., ripreso recentemente, tra gli altri, da G. AGAMBEN, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, che ha ricollegato, direi in modo storicamente più determinato, questa nozione con le dinamiche teologico politiche interne al cristianesimo.

² Il campo di studio principale sulla secolarizzazione è stato quello politico, a partire dall'intuizione di C. SCHMITT, secondo la quale, come scrive nel 1922 nel saggio intitolato *Teologia politica* oggi contenuto in IDEM, *Le categorie del 'politico'. Saggi di teoria politica*, a cura di G. Miglio e P. Schiera, il Mulino, Bologna 1972: «i concetti più pregnanti della moderna dottrina dello Stato sono concetti teologici secolarizzati». Di questioni estetiche, in

può arrivare a sostenere – cosa di cui cercherò di dare giustificazione in questo articolo – che la nozione stessa di ‘arte’, l’idea dell’*arte bella* in senso moderno, si sia prodotta, o quanto meno può essere compresa, solo in seguito all’originario scarto compiuto dal cristianesimo rispetto alla *spoude*, alla serietà, anche teologica, che il mondo classico, innalzandola a forma di conoscenza tra le più eminenti, aveva conferito all’arte poetica. E che, dunque, la moderna separazione tra ‘arte’ e ‘religione’ – quella che Hegel ha lungamente trattato nella *Fenomenologia dello spirito* e poi nei corsi dedicati all’estetica –, pur se ai nostri occhi sembra ormai qualcosa che va da sé, in realtà era del tutto assente nel mondo antico e deve la sua ragione d’essere principalmente al cristianesimo.

Com’è noto, infatti, nel mondo greco classico si fa fatica perfino a individuare corrispondenti linguistici sia della nozione di ‘religione’, com’è stata intesa all’interno delle lingue di ceppo semitico,³ sia di quella di ‘arte’ come sarà intesa dal Rinascimento in poi.⁴ Da questo punto di vista, sembra quasi che esse abbiano seguito un destino comune, in parte preparato ancora prima che il cristianesimo le ponesse nella relazione specifica che vedremo. Non può, del resto, passare inosservato che il tempo in cui la cultura ellenistico-romana, proprio grazie alla sua azione ormai avanzata di *Vermischung* – per dirla nei celebri termini di J.G. Droysen – con il mondo orientale, è stata in grado di elaborare e praticare forme di *religio*,⁵ è stato anche il tempo in cui nella temperie

rapporto alla religione, non si è invece, a conti fatti, molto discusso neanche sulla linea hegeliana. Al di là, infatti, di studi su temi specifici, spesso anche di grande pregio, direi che recentemente i soli H. Belting nel campo delle immagini e H. R. Jauss, in campo letterario e sulla scorta del grande magistero di E. Auerbach, hanno avuto l’ampiezza di sguardo adeguata per riflettere in modo complessivo sul rapporto tra estetica e religione cristiana. Cfr. in particolare H. BELTING, *Il culto delle immagini. Storia dell’icona dall’età imperiale al tardo medioevo*, (1990), tr. it. di B. Maj, Carocci, Roma 2001 e H.R. JAUSS, *Alterità e modernità della letteratura medievale* (1977), a cura di C. Segre, Bollati Boringhieri, Torino 1989.

³ Sulla “religione” greca, oltre a classici come quelli di W.K.C. Guthrie, M.P. Nilsson, E. des Places, W. Burkert, che è inutile richiamare in questa sede, notevoli, di recente, P. SCARPI, *La religione greca*, in G. FILORAMO (a cura di), *Storia delle religioni*, 5 voll., Laterza, Roma-Bari 1994, vol. 1: *Le religioni antiche*, pp. 283-330 e M. VEGETTI, *L’uomo e gli dei*, in J.P. VERNANT (a cura di), *L’uomo greco* (1991), Laterza, Roma Bari 1997, pp. 257-87, che insistono ambedue sull’impossibilità di rintracciare nella lingua classica greca vocaboli che possano tradurre la nozione di ‘religione’ com’è venuta elaborandosi nel campo semitico.

⁴ Su cui, fondamentale, P.O. KRISTELLER, *Il moderno sistema delle arti*, (1951), in IDEM, *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, tr. it. di M. Baiocchi, Donzelli, Roma 1998, pp. 179-244. Sulla questione si vedano anche i recenti L. SHINER, *L’invenzione dell’arte. Una storia culturale* (2001), ed. it. a cura di N. Prinetti, Einaudi, Torino 2010 e E. POMMIER, *L’invenzione dell’arte nell’Italia del Rinascimento* (2006), tr. it. di C. Bongiovanni, Einaudi, Torino 2007.

⁵ Termine latino che non ha corrispondenti nel greco e dall’oscura etimologia – Cicero ne in *De nat. deor.* II, 28 lo rimanda a *relegere* (‘raccolgere’, ‘ripercorrere’), etimologia su cui tuttavia già in epoca antica c’era disaccordo – e che ad ogni modo non può essere sovrapposto a quello moderno di ‘religione’, discendente quest’ultimo, piuttosto, da una reinter-

classicistica cominciarono a profilarsi elementi e principi necessari all'elaborazione di quell'idea di arte come campo di attività e di prodotti autonomi tanto dal sapere teoretico quanto dalla vita pratica, che in epoca moderna l'estetica porrà sotto la definizione di *beaux arts*. In concetti, infatti, come quello di *ze-losis*, di emulazione – l'accezione nella quale l'ellenismo ripenserà la *mimesis* classica e su cui tornerò più avanti –, cioè nel compito, del tutto inedito rispetto al passato, di individuare autori e opere "classici" cui attenersi come modelli, si ritrovano *in nuce*, sotto diversi aspetti, i dispositivi che apriranno la strada all'idea dell'autonomia dell'arte. Da quello dell'autorialità, a quello della creatività come opera del genio. Si pensi, da questo punto di vista, a Orazio, alla sua poesia come alla sua trattatistica epistolare, in cui l'esaltazione del *carminis auctor*, dell'*ingenium*, degli *exemplaria graeca* come gli unici *monumenta aere perennia* rimasti in campo in un divenire ormai inteso più solo come *fuga temporum* da cui *carpere diem*, costituiscono il documento forse più alto e manifesto di quella crisi della metafisica classica e della conseguente reificazione della soggettività che stanno al centro della civiltà ellenistica e che hanno fatto da prodromo e base ontologica per la futura nascita dell'idea dell'arte bella.⁶

E nondimeno, soltanto all'interno di una prospettiva assiologica come quella cristiana, la separazione, già di fatto avvenuta in epoca ellenistica, dell'arte poetica dall'ambito conoscitivo, poté raggiungere il proprio esito ultimo e naturale, privando le arti poetiche definitivamente del contatto con le verità più alte, quelle riguardanti il divino, e relegandole così, insieme al mito, nell'ambito – ancora indefinito, ma già avente molte delle caratteristiche che contraddistinguono l'arte nella modernità – della finzione. L'ambito cui, nell'orizzonte dell'antichità, è mancato ancora soltanto un ultimo passo – vale a dire l'acquisizione dello status di certezza da parte della conoscenza d'esperienza, realizzatasi in epoca moderna grazie al Rinascimento e alla Riforma

pretazione di termini greci e latini i più diversi. Esempio, da questo punto di vista, il caso di At 17, 22, in cui si riferisce che Paolo giudicava i Greci *deisidaimonesterous*; termine che numerose versioni moderne della Bibbia, alla luce del nuovo senso conferitogli da Paolo, traducono con 'religiosi', ma che nella lingua greca fino a quel momento non aveva evocato altro che il tradizionale *timor dei*.

⁶ Non è un caso che Schiller prima, e soprattutto Nietzsche poi, abbiano visto in Orazio il vero cantore di un'epoca nuova, la più remota radice da cui germoglierà la modernità. Il primo ponendolo alla base della nozione di poesia «sentimentale», distinta da quella «ingenua», propria della *mimesis* classica; il secondo esaltandone direttamente la portata filosofica – ma forse eccedendo un po' sul *côté* "nichilistico" a discapito di quello più semplicemente nostalgico – e riconoscendogli un posto d'onore in quel processo di dissoluzione della metafisica indicato nel *Crepuscolo degli idoli* con la celebre perifrasi «come il "mondo vero" finì per diventare favola». Sulla questione, mi permetto di rinviare a D. GUASTINI, *Letteratura e filosofia: alle origini della letteratura europea*, in P. BOITANI, M. FUSILLO (a cura di), *Letteratura europea* in 5 voll., Utet, Torino 2014, vol. 5: *Letteratura, arti, scienze*, pp. 193-211, in part. p. 195 ss.

prima, all'Illuminismo poi – perché potesse divenire *arte bella* in senso proprio, lasciando alle scienze empiriche la giurisdizione completa sulla natura e alla religione cristiana rivelata nelle Scritture quella sul divino. Ambedue, invece, in precedenza considerati domini tradizionali della sapienza poetica. Insomma, un orizzonte in cui, per parafrasare ancora le straordinarie intuizioni di Hegel sull'incrocio fondamentale tra modernità ed estetica – sacrificate, si diceva, ad ambizioni sistematiche che ne hanno vanificato la radicale storicità, accondiscendendo a una nozione astratta e anacronistica di arte, legata per più di un verso proprio con quella filosofia romantica da cui Hegel aveva voluto giustamente prendere le distanze –, il modo più alto di accedere alle supreme verità non è più prerogativa dell'arte, con il suo contenuto sensibile, bensì della religione e delle scienze della natura (più che delle scienze filosofiche). Ma che, proprio per questo, ha fatto dell'arte, nella modernità, non un «passato», come sostenuto da Hegel,⁷ ma, a tutti gli effetti, un “presente”. Una presenza attuale e addirittura fondante della modernità, sorpassata, semmai – ma questo è tutt'altro problema che in questo saggio, dedicato all'antichità, sarebbe fuori luogo trattare –, solo nella “post-modernità” contemporanea, in cui il concetto di arte (e conseguentemente la sua pratica), è entrato in crisi, peraltro come tutti i concetti aventi pretese euristiche forti.

1. MIMESIS

Lo sviluppo dei rapporti stabilitisi nell'antichità tra l'ambito che poi la modernità ha ascrivito all'arte e l'ambito che il cristianesimo ha ascrivito alla religione, e di cui abbiamo anticipato sopra alcune linee di tendenza generali, può essere idealmente posto tra due celebri documenti. Il primo si trova nelle *Storie* di Erodoto, in cui lo storiografo, raccontando della provenienza degli dèi greci, afferma che «Esiodo e Omero sono coloro i quali hanno composto la genealogia degli dèi [*poiesantes theogonian*] dei Greci [...] e rivelato le loro forme [*sementantes ta eidea*]».⁸ Afferma, in altre parole, che la conoscenza degli dèi è dovuta alla *poiesis* e tale affermazione dà nitidamente voce all'idea che nella Grecia arcaica e classica si aveva del rapporto tra il divino e la poesia, che ne rivelava, appunto, la forma, avente i caratteri dell'eterno, dell'elevato, del numinoso.⁹

⁷ Cfr. G.W.F. HEGEL, *Estetica* (1817-29), ed. it. a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1987², p. 16.

⁸ HDt., II, 53.

⁹ Qui per 'numinoso' s'intende la percezione tipicamente greca, rintracciabile da Omero alla filosofia classica, di un mondo pieno di numi in cui, per dirla con Aristotele, «il divino circonda la natura tutta» (*Metaph. Lambda* 1074 b 3), e non quel sentimento irrazionale di mistero che R. Otto mise giustamente in rapporto con il sacro, ma di cui, a mio parere, rovesciò in gran parte origine ed esiti, specificandolo come riconducibile a categorie trascendentali e storicamente presente «nel modo più sensibile nella religione semitica e soprattutto in quella biblica»: cfr. IDEM, *Il sacro* (1936²), SE, Milano 2009³, in part. p. 91 ss.

Omero per primo riterrà fin dall'inizio di cantare il compiersi della *boule* – cioè della volontà, del progetto – divina.¹⁰ Si sta parlando qui di quello stesso carattere “rivelativo” che in ambito propriamente poetico e drammaturgico prenderà la strada della tradizione gnomica e sapienziale, e in ambito figurativo quella, ancora più diretta, delle pratiche di culto, in cui era riconosciuto valore, appunto, *culturale* alle opere: statue e dipinti situati nei templi in luogo del dio che in essi era venerato. In questo tipo di convinzioni, sta la ragione stessa di quella che abbiamo già richiamato come la *spoude* dell'arte poetica; ciò che neanche Platone, pur critico severo dell'arte poetica, ha potuto fare a meno di riconoscerle, reclamando per questo motivo una sua riforma etica.¹¹

Ora viene da chiedersi: avrebbe mai potuto il cristianesimo esprimersi al modo di Erodoto a proposito della propria fede e porre in questi termini i suoi rapporti con la poesia? Naturalmente no. E la prova ultima l'abbiamo grazie al secondo documento, tratto dalle *Confessioni* di Agostino, che, direi, conclude il percorso indicato, con l'affermazione secondo la quale la *paideia* poetica che il filosofo di Ippona aveva ricevuto da pagano e aveva ripudiato dopo la conversione, lo «costringeva a mandare a memoria gli errori di un non so quale Enea, dimentico dei miei errori»,¹² sancendo per questa via il distacco definitivo, richiamato di continuo da Agostino, tra la *vera religio* narrata dalle Scritture, cui egli si avvicinerà solo anni dopo quella “erronea” formazione, e i *poetica figmenta* alla base di ciò che altrove, riprendendo Varrone, chiama *theologia fabulosa* o anche *theatrica*.¹³ Una differenza assiologica ormai incolmabile, in cui si vede perfettamente come l'arte poetica, agli occhi di Agostino definitivamente destituita proprio di quell'originaria *spoude* che in epoca classica ne aveva fatto tradizionalmente il *sema* e il *topos*, il segno e il luogo, della *rivelazione* della forma divina, se intesa alla vecchia maniera “paideutica”, sia potuta divenire, perfino nelle opere più celebrate, come l'*Eneide* virgiliana, addirittura di ostacolo sulla via della fede e della conversione religiosa.

Ma cosa determinava questa *gravitas*, soprattutto teologica, dell'arte poetica e cosa ne ha ridimensionato progressivamente la percezione fino a rovesciarla in *vanitas*, trasformando l'arte poetica in un'attività di finzione scevra da concetti e contenuti di fede, passati intanto nelle mani della religione? Che cosa ha determinato, insomma, quel processo al termine del quale è avvenuta la separazione definitiva tra religione e arte – quest'ultima, in epoca moderna,

¹⁰ *Il.*, I, 5.

¹¹ Cfr. soprattutto PLAT., *Leg.* VII, 801 a ss., in cui – cosa peraltro di grande rilievo per la prospettiva su arte e religione – le rivendicazioni in merito a una maggiore *serietà* della *paideia* poetica muovono dalla richiesta che la *mousike* mantenga l'originario carattere di *euche*, di preghiera, rivolta agli dèi.

¹² AGOST., *Conf.*, I, 13, 20: a cominciare dall'errore, come si legge di seguito, di «fornicare con il mondo» anche grazie alla poesia e alle *fabellae* omeriche e virgiliane.

¹³ Cfr. ad es. IDEM, *De civ. dei*, VI, 9, 4.

ascritta alla dimensione del gusto, e come tale sottratta all'ambito conoscitivo, allo stesso modo in cui la religione, ascritta a quello della fede, è stata, come tale, separata dalla scienza? Un processo in cui, peraltro, la prospettiva estetica moderna, su altre basi, ma rese possibili da questo distacco, ha poi operato in direzione di una pressoché completa rivalutazione dell'ormai autonoma attività poetica, alla fine del processo considerata ancora attività di finzione, come già dall'inizio avevano potuto considerarla Agostino e la cultura religiosa cristiana, ma ora caricata anche di inedite, fondamentali, valenze *riflessive*. Tra tutte, indicata da Kant nella *Critica del Giudizio*, quella, «riflettente», di esibire in modo esemplare «il libero gioco di intelletto e immaginazione», cioè la capacità, tipica dalle «idee estetiche», di dare da pensare, di potenziare il pensiero, pur senza possedere un contenuto conoscitivo determinato.¹⁴

A metterci sulla strada per capire l'aura di serietà di cui per secoli si è ammantata l'arte poetica – aura il cui processo di sparizione, pur conclusosi, come Benjamin ha visto bene, a causa della riproducibilità tecnica delle opere, intervenuta in epoca moderna, è tuttavia cominciato, ed è proprio questo che stiamo cercando di mettere a fuoco qui, per ragioni forse ancora più profonde di quelle inerenti il rapporto con la tecnica¹⁵ –, ancora prima della filosofia, che pure nell'antichità classica si è interrogata a lungo sulla natura della *poiesis*, è già la poesia d'epoca arcaica. Esiodo, ad esempio, quando afferma che le Muse, figlie di Zeus, ispirano un canto che è esso stesso «divino» perché in grado

¹⁴ I. KANT, *Critica del Giudizio* (1790), ed. it. a cura di A. Gargiulo, Laterza, Roma-Bari 1984⁵, in part. § 49.

¹⁵ Quello relativo ai tempi storici indicati da W. Benjamin per il processo di scomparsa dell'aura, è, a mio parere, l'unico aspetto non del tutto adeguato della sua diagnosi sui destini dell'arte. Esattamente come l'estetica di Hegel, cui è per diversi aspetti legato, anche il suo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, (1936), Einaudi, Torino 1991², paga a una certa astrattezza “romantica” il pegno di uno sguardo capace di vedere con straordinaria profondità l'esito storico di un fenomeno, ma non altrettanto capace di vedere quello stesso fenomeno in tutto e per tutto *come* un processo storico, fin dalle sue origini. Il che impedisce a Benjamin di comprendere che se, come egli stesso riconosce (cfr. ad esempio *ivi*, pp. 25-7), la maggiore densità dei caratteri riassunti nella nozione di 'aura' dell'opera d'arte – sua unicità, lontananza, dipendenza dalla tradizione – la si può riscontrare proprio quando (e soprattutto perché) quelle opere erano ascritte interamente alla sfera del culto religioso, allora bisogna non tanto concludere, come scrive, che «la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa per la prima volta nella storia del mondo quest'ultima dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale» (*ivi*, p. 26-7), quanto, semmai, che l'affermazione dell'idea stessa di arte e anche la sua riproducibilità tecnica sono parte di una dinamica storica di più lungo periodo. Una dinamica in cui il dissolvimento dell'aura, sintomo di un più complessivo processo di dissacrazione – processo nel quale, come vedremo, proprio il cristianesimo con la sua vena anti-idolatrice ha giocato un ruolo cruciale –, è iniziato, ben prima dell'epoca della riproducibilità tecnica, con la messa in questione e poi il declino di tale valore culturale e la conseguente trasformazione di quelle opere, fin lì di culto, in “opere d'arte”.

di cantare *t'eonta*, le cose che sono, il vero, e con esso «per prime» le verità più alte, quelle riguardanti il *genos* di coloro che, a differenza degli uomini, «sempiterni, sono beati». ¹⁶

Qui ritroviamo condensate tutte le ragioni per le quali l'epoca arcaica e quella classica hanno potuto parlare di una 'sapienza' poetica. Per Esiodo i poeti – come si legge poco sopra – possono mentire, ma possono anche, se vogliono, dire il vero, e dirlo sulle questioni fondamentali e più nobili, a cominciare dal divino. ¹⁷ Ora, com'è facile accorgersi, entrambe le possibilità rivendicate da Esiodo per l'attività del poeta sfuggono a quell'idea di finzione che sarà tipica del concetto moderno di arte e che la separerà dalla sfera dei saperi propriamente detti, aventi un contenuto determinato. La finzione artistica non sarà più considerata, infatti, né vera né falsa in senso stretto. Sarà posta su un altro piano da quello referenziale, tipico della metafisica classica; su di un piano, appunto, *riflessivo* rispetto al contenuto delle asserzioni pronunciate, e dunque il suo segno su un registro di *autoriflessività* dal punto di vista semantico. ¹⁸ Quante volte abbiamo sentito dire che l'arte non vale per le asserzioni che fa, ma per come le fa? Ebbene, questo genere di convinzioni, che la cultura estetica ha inteso spesso generalizzare, riferendole agli oggetti d'arte in quanto tali, dovrebbe invece essere attentamente vagliato sul piano storico, così da mostrare le trasformazioni culturali che lo hanno portato ad affermarsi in modo ormai pressoché indiscutibile e l'orizzonte di pensiero che ne ha preceduto l'affermazione.

Ciò che lo ha preceduto è presto detto. Si pensi solo a Platone: nessuno ha contestato con maggiore veemenza di lui l'idea che non si dovesse prestare attenzione, e anzi tenere sotto stretto controllo, i contenuti dei *mythoi* trasmessi dall'arte poetica, soprattutto in merito a quella che chiama *theologia* ¹⁹ – che invece già i Sofisti, ma in epoca classica solo i Sofisti, in seguito ripresi, in parte, da Epicuro, ritenevano del tutto secondari rispetto al modo, dilettevole, avvincente, e dunque persuasivo, di esporli. ²⁰ La stessa celebre presa di distanze dal-

¹⁶ HES. *Th.* 32-4.

¹⁷ *Ibidem*, 27-8: «dire menzogne (*pseudea*) rassomiglianti (*homoia*) ... ma anche cose vere (*alethea*)». Queste due possibilità saranno riconosciute al *logos* anche dalla filosofia arcaica e classica. In questo senso, ancora prima di Platone e Aristotele, si possono ricordare ad es. le due vie, quella della verità e quella dell'inganno, indicate da Parmenide nel suo poema filosofico *Sulla natura*.

¹⁸ Il carattere di autoriflessività del segno poetico è stato statuito soprattutto dallo strutturalismo, in particolare dai cosiddetti "formalisti russi". R. JAKOBSON, direi in modo inequivocabile, ne ha indicato i tratti in scritti che sono stati pubblicati in italiano in raccolte come IDEM, *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Einaudi, Torino 1985; e *Saggi di linguistica generale* (1963), Feltrinelli, Milano 1985³, di cui si veda in particolare il famoso saggio intitolato *Linguistica e poetica*, (1958), cit., pp. 181-218.

¹⁹ Cfr. PLAT., *Rp.*, II, 379 a ss.

²⁰ Le tesi di Gorgia sul valore "psicagogico" della retorica e della poetica, presenti nell'*En-*

la *paideia* poetica di cui si legge nella *Repubblica*, nelle *Leggi* e in numerosi altri Dialoghi, dovuta alla diffidenza di Platone nei confronti di una tradizione che considerava ormai non più riformabile, e perfino le più rilevanti implicazioni ontologiche della sua critica all'arte poetica – riconducibili alla tendenza di questa a riprodurre il mondo sensibile senza saper risalire, secondo Platone, al mondo delle idee, cui pure l'altro discenderebbe – non fanno che confermare, in sostanza, l'idea secondo la quale, anche dal suo punto di vista, l'arte poetica andasse considerata un sapere. Un sapere errato, da esiliare dalla *politeia* quando – e ciò avveniva il più delle volte – mentiva, dando luogo a immagini pittoriche, verbali, drammaturgiche, che in una risolutiva *diairesis* del *Sofista* definirà tutte *eidola*.²¹ Oppure un sapere che, per quanto del tutto speciale – riconducibile, ripete continuamente Platone, più all'ispirazione divina e alla *mania* che alla *techne* –, poteva tuttavia essere considerato corretto (*orthē doxa*, la chiama anche) e in grado di dare luogo a *eikones*, a immagini vere, quando capace di imitare ciò che delle cose non è immediatamente visibile e per questa via suscitare nelle anime più sensibili l'amore per la verità.²²

O si pensi, naturalmente, ad Aristotele, il quale, nel contesto di una serrata, benché implicita, critica delle aporie presenti nella teoria poetica del maestro Platone, è riuscito a determinare sul piano filosofico il valore sapienziale dell'arte poetica, rimandandolo, di fatto, a quella fondamentale dimensione gnoseologica che, non riconducibile alle procedure epistemiche, è tuttavia egualmente cruciale per la conoscenza umana. Per la sua adeguatezza pratica, come per la sua capacità di individuare e applicare principi, anche epistemologici. La dimensione che va sotto il nome – ricondotto da Aristotele, dopo la diversione platonica, al suo originario orizzonte sapienziale – di «dialettica».²³

comio di Elena (cfr. DK 82 B 11. 8-14), hanno la loro base ontologica su *Del non essere*, in cui troviamo per la prima volta (cfr. in particolare ivi, 3. 84-5) l'idea che il significato delle parole è «altro» dalle cose cui fanno riferimento, e che dunque il *logos* non è espressione di *ta onta*, ma delle sensazioni individuali (*ta aistheta*) di colui che parla. Per un approfondimento sulla questione del valore psicagogico della poetica gorgiana, mi permetto di rimandare al mio *Come si diventava uomini. Etica e poetica nella tragedia greca*, Jouvence, Roma 1999, pp. 81-98.

²¹ Perché imitazioni della mera apparenza sensibile delle cose: cfr. PLAT., *Soph.*, 266 a ss.

²² La valenza sapienziale della poesia – ciò che lo porta a concludere che la poesia «educa i posteri» – in Platone ha un carattere specificatamente *erotico*, legato alla forza che le cose belle hanno di manifestare l'idea suprema del Bene, altrimenti invisibile: cfr. ad es. PLAT., *Phaedr.*, 244 a ss.

²³ Nei *Topici*, il trattato dedicato da Aristotele al sapere dialettico, si legge che anche sui fenomeni mutevoli e particolari del mondo pratico è possibile stabilire cognizioni adeguate, che, pur senza giungere al livello della certezza epistemica, tuttavia possono giungere a un notevole grado di consenso e di radicamento conoscitivo. Per questo le chiama non semplicemente *doxai*, opinioni, ma *endoxa* (opinioni fondate, radicate), selezionatesi nel corso del tempo mediante un processo dialogico di agnizione pubblica che le ha fatte apparire «accettabili a tutti, oppure alla maggior parte, oppure ai sapienti, e tra questi o a tutti, o alla

Un quadro teorico-filosofico che lo mette in grado di scrivere un intero trattato sull'arte poetica senza mai dover fare ricorso a derivati del verbo *phantazo* come *phantasia*, *phantasma*, *phantastike* – le nozioni greche che meglio possono essere avvicinate a quel lavoro e a quei prodotti dell'immaginazione che l'estetica moderna ha posto al centro della dimensione fittiva cui ha assoggettato l'arte –, sopperiti nella *Poetica* dall'uso continuo di derivati del verbo *eoika* (l'antico perfetto che richiama l'azione dell'assimilare e designa l'essere simile di due cose confrontate), come *eikon*, *eikos*, indicanti un'attività molto diversa da quella creativa dell'immaginazione.

Di quale attività si tratta? E com'è stato possibile concepire questo diretto valore sapienziale e dialettico dell'arte poetica? Si tratta solo d'ingenuità e di mera confusione di piani gnoseologici? No, si tratta di un'altra logica della rappresentazione, non meno coerente di quella moderna, benché derivante da altri presupposti ontologici e gnoseologici. Una logica riassumibile nell'idea che la *poiesis* dia luogo non a soggettive *finzioni* – ciò che, come già in qualche modo presupposto da Agostino, ha in sostanza motivato la distanza dell'arte poetica dalla "vera" religione – ma, per quanto parziali, a oggettive *imitazioni*, e dunque a effettive cognizioni, della realtà. Qui sta il punto da cui muovevano le istanze sapienziali della poetica antica, a cominciare da quelle teologiche. L'idea stessa che possano darsi verità, e perciò anche falsità, nel campo della *poiesis* fa capo a un modo di concepirne il principio del tutto diverso da quello moderno, alla base del quale è invece l'idea dell'arte come finzione, esemplare effetto dell'immaginazione produttiva.

A fare da pietra angolare nell'idea antica di *poiesis* è stato, com'è noto, il principio della *mimesis*. Un'imitazione il cui obiettivo finale non era semplicemente quello di copiare, non era la riproduzione della mera apparenza sensibile delle cose – lo spirito illusionistico che tanto spaventava Platone, ma cui, a conti fatti, i *poietai*, in epoca classica non sembrano aver fatto granché ricorso, preferendo alla mera copiatura della realtà visibile la sua rielaborazione secondo principi e canoni. Era, viceversa, quello di cogliere, mediante l'opera di focalizzazione di cui la *poiesis* – proprio in virtù della sua possibilità di eccepire dalla realtà materiale delle cose imitate e dalla percezione empirica che questa comporta – era considerata capace, appunto *t'eonta*, la verità delle cose, la loro forma essenziale. *Morphe*, la chiama Aristotele nella *Poetica*,²⁴ cioè la causa stessa del loro tendere a realizzarsi in un modo anziché in un altro. L'obiettivo di cogliere, potremmo anche dire, la loro natura più profonda e universale:

maggior parte, o a quelli particolarmente noti ed illustri » (*Top.*, 100b 22-4). Va da sé che tra questi sapienti noti ed illustri (*endoxoi*), i poeti, per Aristotele, dovessero essere collocati in primo piano. Per un approfondimento della questione, si rimanda ad ARISTOT., *Poetica. Introduzione, traduzione e commento* di D. Guastini, Carocci, Roma 2010, in part. pp. 14-22 e 143-4.

²⁴ ARISTOT. *Poet.*, 48 b 12.

cos'è l'uomo, come può agire, cos'è il divino, come esso influenza le vicende umane, etc. Ciò di cui l'esperienza diretta della realtà non era ritenuta sempre, e altrettanto efficacemente, in grado di metterci a parte.²⁵

In questo senso, si può ben dire che la poetica d'epoca classica, imperniata in modo così pronunciato sulla nozione di *mimesis*, abbia costituito uno dei punti d'osservazione privilegiati da cui cogliere all'opera i presupposti metafisici, spesso taciti, di quella civiltà. Una civiltà che, intenta a imitare la realtà sensibile più per celebrare i principi soprasensibili che si riteneva vi soggiacessero, che per giocoso diletto, dava a vedere anche in questo modo una concezione *sacrale* e inviolabile della natura e del cosmo. Quella connotata da termini quali *physis* e *kosmos*, e in cui perfino le più insignificanti apparizioni del divenire naturale erano intese come manifestazione teleologica, ancorché contingente, dell'ordine divino dell'essere. Qualcosa che si sapeva benissimo non poter essere oggetto d'esperienza diretta – di qui la *mimesis* come suo mezzo di conoscenza – e che, nondimeno, era considerato come la parte più importante della realtà, di ciò che, al di fuori dall'orizzonte della metafisica classica, assumerà presto il rango di prodotto soggettivo dell'immaginazione. Nel valutare le differenze tra epoche e civiltà che la tradizione storicistica moderna ha posto in astratta continuità, non ci si dovrebbe, pertanto, mai dimenticare del fatto che non solo Omero o Esiodo, ma ancora Aristotele considerava *imitativo* ciò che poi sarà considerato *immaginario*. E che, per dirla in termini ancora più icastici, la straordinaria dilatazione dello spazio gnoseologico assegnato all'immaginazione nella modernità, è avvenuta tutta a spese della metafisica classica e proporzionalmente alla perdita di gravità della sua concezione dell'essere.

In questo senso, la progressiva vittoria del cristianesimo sul mondo pagano può essere posta nella sua prospettiva forse più autentica. Se a prima vista, infatti, può far pensare a un incremento di fede e valori religiosi, a un'affermazione del sacro sul profano,²⁶ in realtà ha comportato effetti di lungo periodo

²⁵ Al punto che Aristotele, vera e propria “nottola di Minerva” della tradizione classica, in un celebre passo del cap. 9 della *Poet.*, può arrivare a dire che la *poiesis* è più seria (*spoudaio-tera*), oltretutto più filosofica, dell'*historia*, della storiografia, appunto perché più «universale» (cfr. 51 b 5-7).

²⁶ Da questo punto di vista, rivelativa dei rapporti tra sacro e profano è l'etimologia stessa di 'profano'. In latino, infatti, il termine *pro-fanum* indicava originariamente lo stare davanti al tempio (e dunque fuori di esso). E quello cristiano è il Dio fuori dal tempio per eccellenza, anche per questo differente dagli dèi pagani. Si pensi solo al famoso discorso dell'Areopago – già in parte richiamato *supra*, n. 5 – in cui Paolo cerca di convincere (invano) i Greci che il dio sconosciuto che attendevano e per il quale avevano anche predisposto una statua è venuto e, a differenza di quanto essi potessero presumere, «non abita in templi costruiti dalle mani dell'uomo» (*At* 17, 22-24). Peraltro in latino, il termine antonimo di *profanum*, più che *sacrum*, è *fanaticum*, che non a caso Agostino riferiva sempre ai pagani e alle loro pratiche idolatriche.

esattamente opposti: quel processo di dissacrazione dell'essere di cui anche l'"invenzione dell'arte" è stata, a mio avviso, un prodotto di rilascio, cominciata con la "desacramentalizzazione", se mi si passa il termine, dell'immagine, tipica del mondo occidentale di discendenza cristiana.²⁷

2. APOTHEOSIS

Da questo punto di vista, però, il sistematico processo di *alleggerimento* ontologico imposto dal cristianesimo all'arte poetica – e portato poi a termine dalla modernità, che anche così mostra la propria discendenza dalla cultura cristiana – ha in realtà avuto un avvio ancora precedente. Affonda, infatti, le sue prime capillari radici sul terreno della cosiddetta "ellenizzazione del mondo" approntata da Alessandro Magno, la cui fulminea azione di mescolanza di popoli, culture e istituzioni è stata causa del rapido essiccamento della vena identitaria presente nella *paideia* classica greca, incentrata sulla forma di vita della *polis*. Essiccamento che in campo poetico è avvenuto, peraltro, nel modo paradossale della *statio*, della conservazione classicistica di quella stessa identità culturale²⁸ e che ha, di fatto e al di là delle intenzioni dei singoli *poietai*, trasformato la *poiesis* in un dispositivo dissacratorio. Il dispositivo attestato in modo evidente dalla trasformazione stessa della nozione di *mimesis*, che, "retoricizzandosi", da *imitazione* della natura e dell'ordine divino è divenuta *emulazione* dei modelli poetici precedenti, "*mimesis* di secondo livello" potremmo anche dire. Trasformazione che in epoca ellenistica ha preso due direzioni solo apparentemente opposte. Prima la direzione – affermata soprattutto nell'ambiente alessandrino, ma poi continuata anche a Roma – riconducibile alla dimensione cosiddetta del "giocosio",²⁹ mirata quando apertamente a dissacrare la rappresentazione del divino, abbassandola a quella dell'umano mediante la sua "satirizzazione", quando a dissacrarla in una forma più indiretta: mediante l'inclusione, anche del divino, tra i temi antiquari oggetto della sconfinata passione ellenistico alessandrina per l'erudizione e la filologia, così da farne man mano argomento "letterario" anziché teologico. Poi la direzio-

²⁷ Sulla questione moderna della "desacramentalizzazione" dell'immagine, per la quale definitivo è stato il ruolo della Riforma e i suoi esiti (anche Controriformistici), mi permetto di rimandare al mio *La rosa per la Croce. L'estetico come secolarizzazione del religioso*, «Studi e Materiali di Storia delle Religioni», 79/2 (2013), pp. 625-46.

²⁸ Di *statio* come convenzione stilistica parla Vitruvio (cfr. *De arch.* 1, 2, 5), le cui teorie poetiche costituiscono uno degli esiti più compiuti di quel processo di «semantizzazione degli stili» che giustamente T. HÖLSCHER ha posto al cuore del classicismo ellenistico romano: cfr. IDEM, *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*, (1987), tr. it. di F. de Angelis, Einaudi, Torino 2000², in part. p. 67 ss.

²⁹ Sul tipo di sensibilità da cui proviene il giocoso, resta fondamentale B. SNELL, *Il giocoso in Callimaco*, in IDEM, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, (1946), tr. it. di V. Degli Alberti, A. Solmi Marietti, Einaudi, Torino 1963, pp. 369-86.

ne – affermatasi soprattutto in ambiente romano, ma già rintracciabile nella cultura dei regni ellenistici – riconducibile alla pratica dell'*apotheosis*, volta a dissacrare il divino in un modo ancora più sottile e penetrante: divinizzando e glorificando, al suo posto, l'umano. Cosa che si può ben vedere soprattutto in campo figurativo, dove alle tradizionali raffigurazioni degli dei si sono aggiunte, tra gli oggetti di culto, quelle dei regnanti e della loro stirpe.³⁰

Opposte sul piano, per così dire, fenomenologico – il “giocos” –, infatti, intento a umanizzare il divino, l'*apotheosis* a divinizzare l'umano –, ma in realtà riconducibili a uno stesso dispositivo logico: quello innescato, appunto, dall'ellenizzazione alessandrina del mondo, che, oltre a mescolare popoli, culture e istituzioni, ha mescolato generi e categorie di pensiero, anche quelli tenuti fino a quel momento rigorosamente separati, come l'umano e il divino. In un caso come nell'altro, a venire meno è la dimensione naturalistica del *theion* classico, con la sua forza numinosa, e in un caso come nell'altro ad opera del medesimo meccanismo di contaminazione tra umano e divino, di abbassamento del divino, tipico di tutta la cultura ellenistico romana. Un meccanismo teo-logico perpetuatosi, sebbene sotto un segno di crisi sempre più evidente, anche nella tarda antichità pagana, e che invece mostra analogie, come ora vedremo, solo superficiali con quello riguardante il cristianesimo dei primi secoli, nel cui orizzonte, forme simboliche come quelle appena richiamate sono state rifiutate come perversione idolatrica in conflitto con la “vera religione”. Un meccanismo che il cristianesimo non a caso farà proprio – in particolare nella forma dell'*apotheosis*, passata peraltro attraverso altre basi da quelle pagane – solo molto tempo dopo, prestandosi all'“ellenizzazione” soltanto nella cultura bizantina, ma che, da un altro punto di vista, si può ben dire abbia dato l'abbrivio al processo di separazione tra arte e religione condotto dal cristianesimo e completato dalla modernità. Modernità che è arrivata a concepire l'autonomia dell'arte, basata sul concetto di finzione, solo grazie a quell'iniziale atto di riorientamento semantico della nozione di *mimesis* realizzato molti secoli prima dal classicismo ellenistico romano, che ha preso per un verso la strada del “giocos” alleggerimento del valore sia sapienziale che cultuale della rappresentazione poetica, del suo “svuotamento ontologico” potremmo anche dire, e per l'altro quella della sua saturazione nell'*apotheo-*

³⁰ Significativi già i modi in cui l'antichità ellenistica spiegava la nozione di *apotheosis*. Plutarco ricorda la diffidenza nutrita dal re spartano d'età classica Agesilao di fronte agli onori tributatigli dai Tasi (popolazione tracia, la più orientale della Grecia), cui intimò di provare il vantato potere di «divinizzare [*apotheoun*] gli uomini» prima su loro stessi (cfr. PLUT. 16, 210 d); salvo poi, poco più avanti (ivi, 219 e), rimarcare tutt'altro atteggiamento nei riguardi di Alessandro, che, infatti, fu il primo sovrano greco ad essere sistematicamente divinizzato e ad assumere, così, i tratti della regalità orientale. Sulla pratica iconografica dell'*apotheosis*, cfr. il classico H.P. L'ORANGE, *Apotheosis in Ancient Portraiture*, H. Aschehoug & Co., Oslo 1947.

sis. In una pratica simbolica che ha spinto la rappresentazione poetica fino al punto da trasformarsi – com'è tipico dei processi di saturazione – in qualcosa di sostanzialmente diverso da ciò che era in partenza: da *rivelazione* del divino nella sua differenza con l'umano, a *deificazione* dell'umano e del suo potere politico. Esattamente ciò che il cristianesimo delle origini rifiuterà in modo più netto del paganesimo in mezzo al quale è fiorito, considerandolo – con una nuova parola, fondamentale per la cultura cristiana e decisiva nel processo di separazione, interno alla *poiesis* antica, tra arte e religione – *idolatrato*.

3. KENOSIS

Quello della lotta contro l'idolatria pagana è l'ultimo passaggio che resta da capire sulla strada della separazione tra arte e religione: il passaggio relativo al ruolo intermediario, e dunque centrale, giocato dal cristianesimo nella costruzione della nozione stessa di arte. Infatti, rifiutando il valore di *perennitas* conferito all'arte poetica dal classicismo ellenistico e riconoscendolo alle sole Sacre Scritture, il cristianesimo si è messo nella prospettiva più adeguata per differenziare arte e religione. Una prospettiva che, se esteriormente può sembrare affine a quella in uso nel mondo ellenistico romano fino alla tarda antichità e al dissolvimento della sua cultura, in realtà si è basata su di un criterio sostanzialmente rovesciato e intransitivo rispetto a quello pagano.

Le somiglianze sono facili da rilevare: anche nel cristianesimo, infatti, è riscontrabile una fondamentale dinamica di abbassamento del divino. Il *kerygma* di quella fede può essere ridotto all'annuncio, nelle Scritture, dell'Incarnazione; alla novella soteriologica del Dio fattosi uomo. Ancora una volta, dunque, mescolanza tra umano e divino, ancora un dispositivo di umanizzazione del divino. Tuttavia in una forma uguale e contraria a quella dei suddetti dispositivi pagani, i quali, sotto l'apparenza dell'abbassamento del divino all'umano, celavano in realtà una modalità di superbo e, per i cristiani, *idolatrato* innalzamento dell'umano, del suo potere politico, del suo genio poetico, delle sue stesse pulsioni vitali, al divino. Nella forma, cioè, della *kenosis*, opposta a quella pagana dell'*apotheosis*, e che ha costituito il timbro pressoché univoco del cristianesimo "cattolico" primitivo fino alle trasformazioni causate dalle drammatiche vicende storiche e dottrinarie seguite alla crisi ariana.³¹

³¹ La reazione contro le dottrine ariane, che da questo punto di vista potrebbero essere concepite come una sorta di estremizzazione della nozione paolina di *kenosis*, impose alla teologia trinitaria in formazione nel cristianesimo niceno una forte impronta teofanica e il ritorno a categorie cosiddette "protologiche" greche – in particolare quelle neoplatoniche perfettamente riscontrabili nella teologia dei Padri Cappadoci. Sulle complesse questioni storiche e teologiche concernenti la crisi ariana, fondamentale M. SIMONETTI, *La crisi ariana nel IV secolo*, Istitutum Patristicum Augustinianum, Roma 1975. Se guardiamo, la questione dal punto di vista strettamente teologico, possiamo dire che E. Auerbach, seguendo lo

Un dispositivo integralmente ispirato all'amore di Cristo – di cui il credente deve avere, come si legge nel celebre passo di Fil 2, 1-11, lo stesso *phronein* –, il cui supremo innalzamento (*huperypsosis*) è dipeso precisamente dal non aver fatto valere la propria divinità ed essersi *umiliato*³² «fino alla morte in Croce»; dall'essersi *svuotato* (il verbo greco è, appunto, *kenoun*), «prendendo la forma [*morphe*] di servo, divenendo simile agli uomini e presentandosi in figura di uomo». Secondo un orientamento, dunque, la cui direzione fondamentale è dall'alto in basso e non dal basso in alto.

Ora, pur considerate le significative eccezioni presenti nell'ambito giudeo-cristiano prima e gnostico poi,³³ si può ben dire che tale orientamento “kenotico” abbia in larga parte improntato la concezione e la prassi delle forme simboliche del cristianesimo primitivo da Paolo ad Agostino e oltre, intonandole a un genere specifico di *humilitas* di cui bisogna capire bene la natura.

Il tipo di abbassamento operato dalla cultura cristiana primitiva ha, infatti, ben poco a che vedere con l'imbarbarimento degli originari modelli aristocratici cui nel frattempo stava andando soggetta la tarda antichità pagana epilogo dell'*ellenizzazione* alessandrina del mondo. Per la cultura cristiana occorre piuttosto parlare di «democratizzazione della cultura»,³⁴ i cui dispositivi

sviluppo medievale dell'agostiniano *sermo humilis*, abbia studiato i riflessi “poietici” propri di un solo aspetto della cultura cristiana del Medioevo – quello preponderante nel realismo occidentale, ma non esclusivo neanche in Occidente –, tralasciandone un altro, non meno importante. Quello discendente dalla vena teofanico-protologica della teologia trinitaria antiariana, attraverso la quale passò (ma non prima del IV secolo) l'“ellenizzazione del cristianesimo”, cioè la sintesi tra pensiero greco e cristianesimo, che trovò, in Oriente come in Occidente, la sua prima visibile realizzazione nella tradizione figurativa (e letteraria) bizantina, e nel cui contesto si riaffacceranno perfino le immagini di culto.

³² Dal verbo *tapeinoun*, i cui derivati in greco avevano fin lì avuto in tutti i campi di applicazione, compreso quello poetico-retorico, significato perlopiù negativo: cfr. ad es. ARISTOT. *Poet.* 22 e *Reth.* III, 2.

³³ Correnti che saranno apertamente bollate di eresia solo dalla fine del II secolo e la cui presenza e persistenza nell'ambito del cristianesimo primitivo ha portato uno degli studiosi che meglio ne ha compreso le fasi storiche, J. DANÉLOU, a parlare di «une victoire posthume» di Paolo, completatasi solo dopo la metà del II sec.: cfr. IDEM, *L'Église des premiers temps. Des origines à la fin du III^e siècle*, Seuil, Paris 1985², in part. p. 48. Per un approfondimento della questione, rimando a D. GUASTINI, *Per una genealogia delle immagini cristiane*, «Acta philosophica», vol. 20 (2011), II, pp. 273-305.

³⁴ Si fa qui riferimento specifico alla categoria messa in gioco da S. Mazzarino, la cui lettura della tarda antichità, e del conflitto tra paganesimo e cristianesimo che la caratterizza, resta, a mio parere, insuperata. Sulla questione, cfr. in part. IDEM, *Il basso impero. Antico, tardo antico ed era costantiniana*, vol. I, Dedalo, Bari 1974, pp. 74-98. Su tale categoria è tornato di recente, un numero monografico di «Antiquité Tardive» intitolato *La “démocratisation de la culture” dans l'antiquité tardive*, (9, 2001), in cui studiosi di diversa estrazione e provenienza si sono misurati con l'eredità storiografica di Mazzarino.

simbolici sono quelli stessi del *sermo humilis* indicato da Agostino,³⁵ in debito come nessun altro – e forse per ultimo con quella forza e profondità³⁶ – verso la teologia paolina.

Come non cogliere, del resto, in quell'idea di *humilitas* come mezzo di *accesso* ai *recessi* «eccelsi e velati di misteri» delle Scritture, alla loro «verità segreta»,³⁷ la visione «parziale» individuata da Paolo per il tempo ancora incompiuto, quella *per speculum in enigmate* di cui parla in 1Cor 13, 12, all'interno di un passo in cui si può rintracciare una sorta di “trattato di iconologia messianica”? Come non avvertirvi l'idea fondamentale della *katargesis*, del superamento – vero e proprio dispositivo teo-logico dell'universalismo, cioè del cattolicesimo, paolino – delle cose che sono (*ta onta*) mediante l'elezione di «ciò che nel mondo è debole [*ta asthene*]», di «ciò che è ignobile e disprezzato [*ta agene kai ta exouthenemena*]» di «ciò che non è [*ta me onta*]»?³⁸ Un meccanismo onto-teologico, ma anche retorico e perfino stilistico, di scambio tra alto e basso, umile e glorioso, all'apparenza riconducibile all'imperante tradizione tropologica tardo antica di stampo allegorico, ma in realtà spiegabile solo nei termini specifici della *tipologia* cristiana.³⁹ Nei termini, cioè, di un genere di simbolismo che, pur erede della tradizione profetica giudaica, se ne è tuttavia fundamentalmente distaccato in nome di una visione del mondo e di una concezione della stessa temporalità del tutto nuove, in grado di rileggere la storia universale – a cominciare da quella veterotestamentaria, ma compresa quella pagana – alla luce dell'evento cristiano di salvezza e, come ci ha insegnato Auerbach,⁴⁰ secondo una prospettiva integralmente storica, e dunque realistica, ma venata dello spiritualismo tipico del cristianesimo. Una prospettiva capace di vedere ovunque – nella Bibbia, come in ciò che della tradizione culturale

³⁵ In questo direi che si può rintracciare, pur su piani e con argomenti diversi, una sintonia di fondo tra gli studi storici di S. Mazzarino e quelli, che sarebbe assai riduttivo definire semplicemente “filologico-letterari”, di E. Auerbach, di cui sull'argomento si veda in part. IDEM, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel medioevo*, (1958), tr. it. di F. Codino, Feltrinelli, Milano 2007⁴.

³⁶ Per cogliere questa forza e profondità, punto di riferimento tra gli studi recenti è senz'altro quello di G. LETTIERI, *L'altro Agostino. Ermeneutica e retorica della grazia dalla crisi alla metamorfosi del De doctrina christiana*, Morcelliana, Brescia 2001.

³⁷ Cfr. AGOST. *Conf.* III, 5.9. Cfr. anche IDEM, *Epist.*, 137, 5.18.

³⁸ Cfr. 1Cor, 1, 27-9.

³⁹ Sui riflessi specificatamente iconografici della distinzione tra allegoria e tipologia nel quadro del cristianesimo dei primi secoli, cfr. in part. H.I. MARROU, *Decadenza romana o tarda antichità? III-IV secolo*, (1977), tr. it. di P. Vismara, Jaca Book, Milano 1997², pp. 63 ss.

⁴⁰ In studi che vanno da *Figura*, (1944), in E. AUERBACH, *Studi su Dante*, tr. it. di M.L. De Pieri Bonino e D. Della Terza, Feltrinelli, Milano 1981³, pp. 163-235; a *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, (1942-45), tr. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, 2 voll., Einaudi, Torino 1956, di cui sull'aspetto specifico del realismo figurale, si veda in part. vol. I, pp. 3-86.

pagana poteva essere letto in senso *figurale* – annunci dell’evento di Grazia che sarebbe dovuto venire. Capace di accogliere in sé le verità più alte e sublimi, *prefigurandole* anche nella più bassa e cruda realtà quotidiana; di vedere nelle cose più piccole, le più grandi – cioè, per usare l’esempio famoso di Agostino, in un bicchiere d’acqua fresca la ricompensa della vita eterna⁴¹ –, e così di fondere (ma mai confondere, cosa che invece può essere spesso ravvisata nella tarda antichità pagana) gerarchie e ordini ontologici, registri semantici, tradizioni e toni stilistici, disintegrando di colpo secoli di corrispondenza tra le cose dette e il modo di dirle. Disintegrando, cioè, quello che i Greci chiamavano *prepon* e i Latini *decor* o *decorum*; i cosiddetti *genera dicendi* che avevano costituito l’impalcatura della retorica classica – resistita, anzi paradossalmente rafforzatasi nella sua normatività, anche una volta risoltasi in classicismo. Un modo di vedere, quello cristiano dei primi secoli, che, libero – *eleutheria* è altro termine chiave del paolinismo – dalle regole dell’antichità pagana, divenute ormai niente più che consuete convenzioni, e libero dai formalismi dominanti nella cultura giudaica della Legge, diventerà vero e proprio «abito mentale» per il cristianesimo dei primi secoli, affondando nel *typos* paolino le proprie radici teologiche, trovando nella dottrina agostiniana del segno la definitiva sistemazione teorica e costruendo nella poesia, nelle opere pittoriche e nella scultura dei secoli precedenti al v il proprio *modus operandi*.⁴² Il tutto pervaso da quella dimensione messianica che fa del tipo di rovesciamento tra alto e basso indicato della *kenosis* qualcosa di diametralmente opposto al rovesciamento proprio dell’*apotheosis* pagana (e in parte anche di quella cristiana “post-imperiale” diciamo così), il cui innalzamento dell’umano allo status divino, proprio in quanto manchevole della progressività temporale presente invece nel movimento della *kenosis* e manifesta nella nozione paolina di immagine, non poteva, per i cristiani, che risolversi in mera *idolatria*, vale a dire in quel tipico processo d’inversione tra Creatore e creatura designato da questo termine.⁴³ Alla fine, anche a costo di schematizzare un po’, si può dire che il termine *eikon* è quello che nella teologia paolina meglio demarca i rapporti tra Dio, Cristo e uomo, e lo fa secondo modalità estranee a quelle presenti nell’*eikon* pagana, classica ed ellenistica. Cristo – indicato da Paolo come *aparche*, primizia, più che come *arche*, principio⁴⁴ – è *eikon tou theou*, ma possiamo per

⁴¹ Cfr. AGOST., *De doc. chr.*, IV, 18, 37.

⁴² Di «abito mentale» e «modus operandi» ha parlato E. PANOFSKY in *Architettura gotica e filosofia scolastica*, (1951), ed. it. a cura di F. Starace, Abscondita, Milano 2010, in particolare p. 21 ss., testo nel quale il metodo iconologico proposto dallo studioso tedesco è messo in pratica in modo mirabile riguardo all’epoca della fioritura del gotico.

⁴³ Su cui *Rm*, 1, 19-25, ripreso magistralmente da Agostino, ad esempio in *De ver. rel.* 36. 67 ss.

⁴⁴ Cristo è definito *arche* solo nella deutero paolina Col 1, 18. *Aparche* in *Rom* 8, 23 e 11, 16; *1Cor*, 15, 20 e 23.

ora vederlo solo “schematicamente” «in figura [*schema*] di uomo», di un umile servo, *speculum* di quella gloria che *presto* vedremo invece «faccia a faccia» re-alizzata nella forma dell’eguaglianza, dell’isomorfismo col Padre.⁴⁵ In questo *frattempo*, neanche l’uomo è immagine di Cristo. È solo «predestinato», «chiamato»,⁴⁶ a portarne l’immagine, cercando di «conformarsi» a Cristo, trasformandosi, trasfigurandosi, “innalzandosi” alla sua paradossale gloria di umile servo.⁴⁷ Perciò, si potrebbe quasi dire “per proprietà transitiva”, entro questo orizzonte tutto temporale, storico, del “frattempo”, della prossimità, propri del messianismo cristiano delle origini,⁴⁸ l’uomo non è l’essere creato «a immagine e somiglianza» di Dio, principio cardine dell’antropologia veterotestamentaria, ma tutt’al più l’essere che *diviene* a immagine e somiglianza di Dio, “abbassandosi” paradossalmente alla sua gloria terrena, cioè a Cristo.⁴⁹

Insomma, dacché indicante un rapporto ontologico – valevole tanto nella cultura pagana che in quella veterotestamentaria, sebbene in modi diversi – il termine *eikon* passa a designare, nel vocabolario paolino e in quanto del cristianesimo dei primi secoli più è stato influenzato da Paolo, un evento storico. E il modo specifico di questa relazione messianica tra Dio, Cristo e l’uomo, ha alla fine condizionato il modo stesso di rapportarsi dei cristiani dei primi secoli alle forme simboliche, sottraendole alle superbe pratiche di deificazione dell’umano che a quel tempo insistevano nella mimesi poetica pagana e che i cristiani delle origini hanno considerato idolatriche.

In definitiva, si può dire che ad aver salvato la verità delle immagini – tanto nel *sermo* quanto nell’*imago* propriamente detta, ambedue *humiles* – per i cristiani è stato, grazie a Paolo, averle potute intendere come *typoi*, *skiai*, *schemata*, di ciò che doveva venire. Ma questo modo di intenderle ha anche scavato un solco insuperabile tra siffatto genere di immagini, il cui tratto dominante è la tipologia – in questo talmente diverse, almeno in linea di principio, da quelle della tradizione poetica pagana, che un rigorista come Tertulliano poteva

⁴⁵ Cfr. *Fil* 2, 6-7.

⁴⁶ Cfr. *Rm*, 8, 29-30.

⁴⁷ I termini adoperati da Paolo sono *summorphos*, *metamorphein*, *metaschematizein*, indicati la con-formazione, la tras-figurazione; tutte modalità “temporali” della rappresentazione in senso cristiano. Cfr. in part. *Rm* 8, 29; *1Cor* 15, 49; *2Cor* 3, 18; *Fil* 3, 21.

⁴⁸ Il cui “manifesto” ritroviamo in *1Cor* 7, 29-32, su cui si veda la magistrale interpretazione di G. AGAMBEN in *Il tempo che resta. Un commentario alla Lettera ai Romani*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

⁴⁹ Cosa del resto già ripetutamente indicata da Ireneo, che scrive negli stessi anni in cui cominciano ad affacciarsi le prime immagini cristiane: cfr. IDEM, *Adv. haer.*, (in particolare IV, 38, 1), la cui importanza cruciale per la tipologia cristiana è stata rilevata da J. DANIELOU, *Sacramentum futuri. Études sur les origines de la typologie biblique*, Beauchesne, Paris 1950. Per un approfondimento sulla questione mi permetto di rimandare al mio *Ekphrasis e tipologia tra cultura pagana e cultura cristiana*, «Estetica studi e ricerche», 1 (2013), pp. 209-24, in particolare pp. 220-23.

addirittura proporre di distinguere tra *imago* e *figura*⁵⁰ –, e le immagini della tradizione poetica pagana, ancora orientate, sebbene sempre più astrattamente, agli ideali di bellezza, verosimiglianza, maestosità, provenienti dal mondo classico e intente, per i cristiani illusoriamente, a imitare il vero.

Proprio lo scavo di questo solco ha prodotto, come sempre accade dissodando i terreni, materiali di risulta che hanno finito per essere utilizzati in nuove costruzioni. Soprattutto nella costruzione estetica dell'*arte*, la quale, molti secoli dopo, potrà riprendere i materiali provenienti da quella scissione tra verità e finzione. Materiali abbandonati a se stessi dalla “vera religione”, che – com'è ancora Agostino a farci ben comprendere –tuttavia poco o nulla aveva contro quelle finzioni, purché l'*intentio animi* che le muoveva fosse semplicemente finalizzata a dilettere (*delectandi* è il termine usato da Agostino) e non, come la *paideia* poetica pagana, mediante l'armamentario della sua *spoude* soprattutto *theologike*, a ingannare (*fallendi*), dissimulando il falso e confondendo così verità e finzione.⁵¹

Di qui le idee che il cristianesimo antico s'è fatto dell'arte poetica: quella secondo cui baloccarsi con «gli errori di un non so quale Enea» fosse dannosa *inanitas*; quella secondo cui andare a cercare le orme della *perennitas* e della *gravitas* nelle opere poetiche fosse perversa idolatria. Ma di qui anche i primi segni della possibilità, concretizzatasi secoli dopo, di pensare quelle stesse immagini dilettevoli come finzioni artistiche, autonome dalle verità teologiche della religione, come poi lo saranno dalle certezze della conoscenza scientifica.

ABSTRACT: *The article investigates the key role played by Christianity in the process of separation between art and religion. This phenomenon, entirely outside the horizon of classical culture, began to assert itself through the rejection, by the early Christianity, of the earnestness (spoude in Greek) usually recognized to the poetic art during the classical age.*

KEYWORDS: *Religion, art, image, figure, imitation, typology, humility.*

⁵⁰ TERT., *De idol.*, v, 108.

⁵¹ Si veda soprattutto AGOST., *Sol.*, II, 9, 16-0, 18, dove si fa una distinzione capitale – tutta giocata sull'*intentio animi* con cui si utilizza il *falsum*, che di per sé non costituisce altro che la natura stessa del segno e che può ben essere messo al servizio della sua prerogativa fondamentale: quella di essere interpretato, come a lungo analizzato anche nel *De doc. chr.*, in senso figurato – tra *fallax* come inganno e *mendax* come finzione. *Mendax* cui possono essere associate molte delle attività poetiche – Agostino cita qui insieme le opere di poesia, quelle dei pittori e degli scultori, quelle teatrali – che andranno nei secoli successivi a formare il sistema delle belle arti. Sui vari tipi di menzogna, cfr. anche IDEM, *De mend.*