

Il debito del moderno

Estetica e modernità. Sulle radici medievali dell'arte di Daniele Guastini.

di [Francesco Restuccia](#) – 20 Aprile 2026



In un frammento dei *Passages* (S 1a, 4), Walter Benjamin scriveva: «Non c'è mai stata un'epoca che non si sia sentita, nel senso eccentrico del termine, "moderna" e non abbia creduto di essere immediatamente davanti a un abisso» (2000, p. 610); il moderno «è diverso nel senso in cui sono diverse le varie figure di uno stesso caleidoscopio» (*ibidem*). In questo senso, se una genealogia dell'estetica è inseparabile da una genealogia del moderno, questa deve fare i conti con il succedersi delle tante figure del moderno nella storia. È questa l'operazione ambiziosa del [libro](#) *Estetica e modernità* di Daniele Guastini, che volge lo sguardo a monte della nascita disciplinare dell'estetica nel XVIII secolo, verso l'arte del Rinascimento e, più indietro, verso le sue radici nella cultura medievale.

Il presupposto di una simile impresa è che l'estetica moderna non sia sorta per affrancamento dalla tradizione cristiana che subordinava le arti poetiche alla religione (come voleva Blumenberg), ma attraverso un processo di secolarizzazione, inteso come spostamento in ambito profano di una logica che ha origine in un contesto teologico. Anche le categorie estetiche – come per Schmitt quelle politiche – sarebbero concetti

teologici secolarizzati. **Ma che cosa è rimasto della logica cristiana dopo i vari slittamenti subiti nelle diverse fasi del processo di modernizzazione? Proprio il nucleo dell'estetica: la priorità del sentimento sulla conoscenza.** Come la tradizione carismatica paolino-agostiniana vedeva nella fede, nell'amore e nella grazia non solo qualcosa di superiore alla conoscenza ma anche la sua stessa condizione di possibilità, così l'estetica moderna – almeno a partire da Kant – ha visto nel sentimento di piacere non solo il principio di determinazione del giudizio di gusto, ma anche l'apertura di un orizzonte di senso che è condizione di possibilità di ogni determinata attività dell'intelletto.

Secondo Guastini, a fare da ponte tra la critica teologica dell'intelletto e quella estetica – tra l'*agape* e il *Gefühl* – si trova il francescanesimo, con la categoria esistenziale di *affectus*, insieme cristiana e proto-estetica. Ed è significativo che siano stati legati al francescanesimo tanto i primi artisti e poeti considerati "moderni" – Giotto e Dante – quanto i primi pensatori ad aver radicalmente rivalutato l'esperienza sensibile e il particolare superando il paradigma intellettualistico e universalistico antico – Ruggero Bacone e Duns Scoto. E, tuttavia, sarebbe un errore considerare il Santo d'Assisi già moderno, come ha fatto Henry Thode. **Attraverso la categoria di secolarizzazione, Guastini tenta di superare un doppio pregiudizio, mostrando quanto di moderno ci sia nel Medioevo e, insieme, quanto di medievale e cristiano ci sia ancora nell'umanesimo e persino nel Rinascimento.**

Ma allora, quando è possibile individuare davvero la nascita del moderno e quindi dell'estetico? È solo con la crisi del Rinascimento, avvenuta nel Cinquecento – parallelamente, sul piano artistico, con il manierismo e, su quello teologico, con la Riforma protestante – che secondo Guastini emerge un «atteggiamento di impellenza che da quel momento in poi diverrà tipico di tutta la modernità e che conferirà una volta per tutte al termine "moderno" la sua accezione ultima» (*ivi*, p. 314). **Se fino a quel momento ogni innovazione era presentata come ripristino e ritorno all'antichità (classica o evangelica), con il Cinquecento manierista si comincia a rompere consapevolmente con la tradizione.** Già Peter Burke, in *Il Rinascimento europeo*, notava come il Cinquecento non sia più caratterizzato dalla ripresa dei classici antichi, ma dalla ricezione dei classici del Rinascimento italiano del Quattrocento, che hanno oramai non solo eguagliato ma superato gli antichi.

Il libro, quindi, ci accompagna attraverso le diverse tappe della *riduzione* del moderno: dall'alleggerimento antimetafisico del classicismo ellenistico, poi carolingio e ancora federiciano (cap. I), all'"estetica" medievale basata sul principio del *defectus veritatis* (cap. II), alla svolta francescana (cap. III), fino all'invenzione dell'arte bella nel

Rinascimento e alla sua crisi manieristica (cap. IV). È solo nell'*Epilogo* dedicato al barocco, però, che finalmente si può parlare di estetica e modernità senza virgolette. Dopo la ribellione manieristica, il barocco ci offre una via d'uscita attraverso le rovine che permette di evitare la rinuncia a ogni serietà cui secondo Hegel l'arte moderna sembrava destinata. Secondo Guastini, che qui rilegge Benjamin in modo originale, questo è possibile grazie alla scoperta dell'immaginazione produttiva, esito della secolarizzazione della grazia. Nonostante la riduzione del moderno, qui si scopre una "via indiretta" che permette di salvare una qualche serietà della funzione artistica e dell'estetica.

È proprio in epoca barocca che troviamo le riflessioni sull'arguzia di Baltasar Gracián ed Emanuele Tesauro che sembrano anticipare l'idea kantiana di *Einbildungskraft*; ed è in quest'epoca che – già secondo Argan – troviamo per la prima volta l'esercizio da parte degli artisti di una libertà immaginativa che si svincola sia dal modello della mimesi – intesa come aderenza a una realtà che viene prima di ogni attività del soggetto –, sia da quello della fantasia – intesa come fuga, tentativo di fare a meno della realtà.

L'immaginazione che comincia a emergere in quest'epoca è un esercizio, necessariamente (inter)-soggettivo, di costruzione che rende possibile l'esperienza della realtà. È così che Guastini legge anche l'opera di Caravaggio: come un esercizio insieme immaginativo e realistico che è tale non perché riproduca fedelmente la realtà – spesso trasfigurata teatralmente – ma perché nelle sue messe in scena che mescolano elementi alti e bassi la rende visibile.

Se l'estetica non può essere compresa senza essere pensata insieme alla modernità, allora è inseparabile anche da quei tratti di secolarizzazione e di riduzione che ne hanno informato lo sviluppo, separando gradualmente l'arte prima dagli obiettivi pratici – l'arte bella opposta all'artigianato utile –, poi dalla religione – l'arte sensibile e mondana opposta alla fede spirituale –, e infine dalla conoscenza – l'arte soggettiva opposta alla scienza oggettiva. E, tuttavia, la modernità, pur inseparabile da questo processo di riduzione, sembra aver prodotto farmacologicamente anche gli anticorpi che hanno permesso a un certo esercizio creativo dell'immaginazione produttiva di recuperare, almeno in modo indiretto, delle funzioni della massima serietà – funzioni che possono portare l'arte ad avere un ruolo determinante anche rispetto agli obiettivi pratici, alla vita religiosa e alla conoscenza.

Riferimenti bibliografici

W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, in Id., *Opere complete*, vol. IX, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000.

P. Burke, *Il Rinascimento europeo. Centri e periferie*, Laterza, Roma-Bari 2009.

Daniele Guastini, *Estetica e modernità. Sulle radici medievali dell'arte*, Il Mulino, Bologna 2026.