

L'artefice nel pensiero francescano



Amalia Salvestrini



Milano University Press

Amalia Salvestrini

**L'ARTEFICE
NEL PENSIERO
FRANCESCO**

L'artefice nel pensiero francescano / Amalia Salvestrini. Milano: Milano University Press, 2023.

ISBN 979-12-5510-038-6 (print)

ISBN 979-12-5510-040-9 (PDF)

ISBN 979-12-5510-042-3 (EPUB)

DOI 10.54103/milanoup.105

Questo volume e, in genere, quando non diversamente indicato, le pubblicazioni di Milano University Press sono sottoposti a un processo di revisione esterno sotto la responsabilità del Comitato editoriale e del Comitato Scientifico della casa editrice. Le opere pubblicate vengono valutate e approvate dal Comitato editoriale e devono essere conformi alla politica di revisione tra pari, al codice etico e alle misure antiplagio espressi nelle [Linee Guida per pubblicare su MilanoUP](#).

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0 - CC-BY-SA, il cui testo integrale è disponibile all'URL: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su:
<https://libri.unimi.it/index.php/milanoup>.

© L'autrice per il testo, 2023

© Milano University Press per la presente edizione

Pubblicato da:

Milano University Press

Via Festa del Perdono 7 – 20122 Milano

Sito web: <https://milanoup.unimi.it>

e-mail: redazione.milanoup@unimi.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche e online ed è distribuita da Ledizioni (www.ledizioni.it)

Indice

Prefazione. Aprire un passaggio, di Olivier Boulnois	11
1. Esiste una “estetica medievale”?	11
2. L' <i>artifex</i> medievale è un artista?	14
3. Da qui deriva la nostra ultima questione: esiste un pensiero propriamente francescano dell'arte?	14
Introduzione	17

PARTE I

GENESI DELL'IDEA DI ARTEFICE

1. L'artefice e le Scritture	31
1.1 Le Scritture e la patristica	31
1.2 Passi scritturistici tra progetto, opera e fruizione	37
1.3 Alcune basi esegetiche: Filone e Agostino	39
1.3.1 Premesse filoniane sull'ideazione	40
1.3.2 Agostino e <i>Genesi</i> I	42
1.3.3 Agostino e <i>Sapienza</i> 11, 21	55
2. L'artefice e i filosofi	59
2.1 Il <i>Timeo</i> latino	60
2.2 L'Aristotele latino	67
2.3 Mediazioni romane ed ellenistiche sulla progettualità dell'artefice	75
Capitolo 3. L'artefice e la retorica	83
3.1 <i>Inventio</i> e ideazione progettuale	84
3.2 La polisemia retorica del bello tra <i>dispositio</i> ed <i>elocutio</i>	88
3.3 <i>Pathos</i> retorico e fruizione	95

PARTE II

LA COSTITUZIONE FILOSOFICA DELL'ARTEFICE NEL PENSIERO FRANCESCANO

1. Il progetto	105
1.1 Lo statuto del progetto	106
1.1.1 Bonaventura: idea come <i>similitudo</i> tra <i>exemplar</i> , <i>expressio</i> e <i>connotatio</i>	108
1.1.2 Olivi: idee divine come atto dell' <i>intelligere</i>	113

1.1.3 Duns Scoto e l'«oggettualizzazione» delle idee divine	117
1.1.4 Ockham: idea come termine connotativo tra pensiero e individuali	121
1.2 Criteri progettuali	125
1.2.1 Bellezza tra <i>aequalitas</i> e <i>proportio</i> in Bonaventura	126
1.2.2 Duns Scoto e il Figlio come prima <i>aequalitas</i>	130
Digressione. L'incidenza retorica sul concetto di bello	134
1.3 Progettualità umana e sistema dei saperi	138
1.3.1 Arti e poiesi umana in Bonaventura	139
1.3.2 Artefice ed esperto in Duns Scoto e Ockham	149
2. L'opera	161
2.1 L'opera e la sua produzione	162
2.1.1 « <i>Nulla veritas essentiae inducitur de novo, sed datur ei nova dispositio</i> ».	
Ideaione e struttura dell'opera in Bonaventura	163
2.1.2 L'opera in Olivi. Forma perfetta e materia come <i>terminus</i> perfettibile della poiesi	170
2.1.3 Duns Scoto: la materia-soggetto come « <i>principium transmutationis</i> » e « <i>capax formae</i> »	173
2.1.4 Ockham: intenzione dell'artefice e mutamento locale delle parti	175
2.2 La compiutezza dell'opera tra conformità, difformità ed errore	179
2.2.1 « <i>Universum est tanquam pulcherrimum carmen</i> ». L'opera compiuta tra <i>pulchrum</i> e <i>deformitas</i> in Bonaventura	180
2.2.2 Olivi. La <i>congrua dispositio</i> e il lessico retorico dell'opera compiuta	186
2.2.3 Opera e rappresentazione in Duns Scoto	188
2.2.4 Compiutezza dell'opera ed errore in Ockham	189
2.3 La ulteriorità della rappresentazione	192
2.3.1 Bonaventura e Olivi su idolatria e referenzialità dell'opera	195
2.3.2 <i>Vestigium</i> e <i>imago</i> , la svolta di Duns Scoto e Ockham	203
3. La fruizione	209
3.1 Modello divino o umano dell'apprezzamento dell'opera?	210
3.1.1 Struttura dell'apprezzamento dell'opera in Bonaventura e Olivi	210
3.1.2 Fruizione e direzione dell'analogia dell'artefice	217
3.2 Il piacere estetico tra <i>proportio</i> , sentimento e giudizio	219
3.2.1 Bonaventura e Olivi	221
3.2.2 Duns Scoto e Ockham	225
3.3 Retorica e variazioni fruibili	232
3.3.1 Variazioni del fenomeno fruitivo	234
3.3.2 La dimensione retorica del fenomeno fruitivo	245
Considerazioni conclusive	259
Bibliografia	267
Fonti francescane	267
Altre fonti	270
Studi	273

Il libro nasce dall'intenzione di congiungere temi e metodologie dei differenti ambiti disciplinari storico-filosofico ed estetologico a proposito del fare poetico, una intenzione che ha potuto svilupparsi e concretizzarsi anche grazie ai consigli di diversi studiosi ai quali desidero qui esprimere la mia gratitudine.

In primo luogo, i miei ringraziamenti vanno ai professori Federico Vercellone e Olivier Boulnois, il primo per avermi posto stimolanti questioni e aperto orizzonti nuovi di ricerca nei frequenti scambi di idee, il secondo per l'attenzione alla mia ricerca e le fondamentali indicazioni volte a chiarire aspetti essenziali del testo. Un grazie vivissimo va alla professoressa Carla Casagrande per i numerosi colloqui e le attente letture del testo nelle varie fasi di redazione.

Rivolgo un ringraziamento profondamente sentito ai professori Elio Franzini e Massimo Parodi che in virtù del costante dialogo e del loro prezioso insegnamento garantiscono una continuità che insieme vivifica e fortifica la mia ricerca.

Desidero altresì ringraziare studiosi le cui indicazioni hanno contribuito in vario modo e in tempi diversi a migliorare aspetti più specifici affrontati nel libro: i professori Pascale Bermon, Luca Bianchi, Serena Feloj, Christophe Grellard, Graziano Lingua, Fosca Mariani Zini, Adriano Oliva, Cecilia Panti, Sylvain Piron, Dominique Poirel, Aurélien Robert, Irène Rosier-Catach, Carlo Serra, Laure Solignac e Salvatore Tedesco.

Ringrazio infine tutti coloro che nell'ambito di Milano University Press hanno reso possibile la pubblicazione di questo volume: la professoressa Marina Benedetti, sia per le importanti indicazioni a proposito dei frati Minori che per aver coordinato il referaggio come *Editor* del volume, i revisori anonimi per le loro letture e le utili osservazioni, la dott.ssa Paola Galimberti e la Redazione della casa editrice.

Sicut ergo artifex intendit dispositionem convenientissimam effectus et quae est sibi placentissima, sic existimandum entia universi sunt sub illa dispositione quae esset magis placens intellectui recto.

Come quindi l'artefice tende alla disposizione più conveniente e a quella che gli risulta più piacevole, così è da stimare che gli enti dell'universo sono disposti nel modo che più piacerebbe a un intelletto retto.

Nicola diAutrecourt, *Exigit ordo* I

Prefazione. Aprire un passaggio

Cos'è l'arte? Il medioevo ha qualcosa da insegnarci su tale questione? Proponendo una genealogia del concetto di artista nel pensiero francescano medievale, Amalia Salvestrini pone una questione originale e decisiva.

Intuiamo che con alcuni pittori del Trecento italiano, come Giotto, sorge un'"arte francescana", un'arte che segna una nuova tappa della storia dell'arte, attenta allo splendore della natura, alla rotondità delle forme, alla dolcezza dei volti, al peso del concreto. Ma quale rapporto esiste tra l'arte delle chiese e dei conventi francescani e un'arte veramente "francescana"? Quale legame c'è tra l'evoluzione delle pratiche e la riflessione teorica dei filosofi e dei teologi? È a questo livello di profondità che si situa l'interrogazione di Salvestrini.

Scegliendo di studiare i quattro più grandi teologi francescani del XIII e XIV secolo (Bonaventura, Olivi, Duns Scoto, Ockham), l'autrice ci dà accesso all'atelier teorico, alla scuola in cui si forgiava un nuovo concetto di artista-artefice (*artifex*). Per questa via, Salvestrini ci apre un passaggio: il passaggio che va dalle teorie francescane dell'arte alla pratica della enigmatica "arte francescana".

Vi sono tuttavia degli ostacoli epistemologici da sormontare prima di poter compiere questo grande passo. Per fondare un pensiero dell'arte medievale, Amalia Salvestrini deve in effetti rispondere a tre questioni: 1. Esiste una estetica medievale? 2. L'*artifex* è un artista? 3. Esiste un "pensiero francescano" sull'arte?

Per comprendere la portata di questo libro, esaminiamole nell'ordine.

1. Esiste una "estetica medievale"?

In primo luogo, il medioevo è un periodo in cui l'esperienza della bellezza passa attraverso una teoria dell'arte¹. Malgrado una tradizione interpretativa importante (di cui Umberto Eco è il più illustre rappresentante), si può mostrare che l'esperienza dell'arte, quella della bellezza delle forme, e quelle del piacere percepito non formano una estetica unificata, o una teoria delle belle arti. Esisteva, da una parte, una dottrina metafisica del bello (associata al bene), da un'altra parte, un sapere delle tecniche artigianali, e, in terzo luogo, una pratica del giudizio di gusto, ma queste tre esperienze non distinguevano le belle arti dalle altre arti, e non si associavano a un sapere unico².

1 H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Beck C.H., München 1990 (tr. it. *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Carocci, Roma 2001).

2 O. Boulnois, *De l'esthétique médiévale, derechef, qu'elle n'existe pas*, in *Le beau et la beauté au Moyen Âge*, a cura di O. Boulnois, I. Moulin, Vrin, Paris 2018, pp. 17-38.

Occorre quindi andare oltre. Fin dalla fine del XIII secolo si annuncia una evoluzione. In un articolo importante, Henryk Anzulewicz ha mostrato che un domenicano come Alberto Magno poteva integrare le arti del bello alla sua teoria generale dell'arte³. Ora, Amalia Salvestrini studia precisamente lo stesso periodo, ma all'interno della scuola francescana. E secondo lei è possibile associare la «concezione francescana del *pulchrum*, dell'*ars* e dell'*artifex*» a condizione di comprendere che il termine *artifex* rinvia a un saper-fare, che si estende dalla lavorazione della ceramica, alla logica e alla metafisica. L'interpretazione dell'autrice si fonda in modo decisivo sulla descrizione dell'*artifex* come colui che concepisce un modello nel suo pensiero prima di realizzare l'opera nella materia. Tali sono le premesse lontane delle parole attribuite a Leonardo da Vinci: «la pittura è cosa mentale». Il saper fare dell'*artifex* è quindi il concetto che fonda l'estetica francescana ed è in tale senso che si può parlare di «estetica francescana».

Inoltre, Salvestrini arriva a collegare a tale concezione dell'artefice la questione del piacere. Mostra che, anche se il piacere e il sentimento della bellezza possono certamente essere suscitati da molte altre cose che non gli oggetti d'arte, questi ne fanno parte. Salvestrini arriva quindi a stabilire un legame tra il piacere e l'opera in generale. Il suo punto di forza è evidentemente la dimostrazione che l'opera d'arte si presenta alla *fruitio*, alla *gioia*: è innanzitutto Dio che si compiace nella sua opera, ma, dopo di lui, è anche l'artigiano che «prova piacere» nella sua opera. Di conseguenza, la fruizione non è riservata all'opera artigianale. L'autrice ci chiarisce subito perché: secondo le analisi di Agostino, la creatura è ciò che deve essere usato, essa non è che un mezzo, mentre solo Dio è colui che deve essere fruito, dal momento che egli è il fine ultimo e la beatitudine suprema. Il piacere può essere provocato per mezzo di tutte le creature, ma esso rivela un ordine etico e metafisico: la vera fruizione è quella di un «amore retto», vale a dire rivolto verso Dio. Contrariamente all'estetica moderna (Baumgarten), che trova autonomia rispetto alla morale, nel medioevo, la fruizione deve restare etica, orientata a Dio. Un'opera può legittimamente essere apprezzata solo in vista dell'amore di Dio. In Duns Scoto, allora, la bellezza di un oggetto, esattamente come l'atto morale, si definisce per la sua proporzione e per la convenienza tra le sue parti.

Così, Amalia Salvestrini ci mostra chiaramente quali sono le specificità di una «estetica» medievale: è una teoria dell'arte, collegata a una teoria del piacere, ma solamente come mezzo in vista di un fine morale, e mai come un fine in sé stesso. La dottrina del bello, che Salvestrini tratta a partire dalla teoria del piacere, rimane orientata verso la dottrina del bene.

3 H. Anzulewicz, *Strukturelemente der neuplatonisch-Dionysischen Theorie des Schönen bei Albertus Magnus*, in *Le beau et la beauté au Moyen Âge* ... cit., pp. 147-176.

2. L'*artifex* medievale è un artista?

Non rispondiamo troppo rapidamente a questa domanda. L'arte dell'artista-artefice è un saper-fare, che si estende dalla fabbricazione di un vaso a partire dall'argilla fino alla scienza del matematico o del metafisico.

Metafisicamente, nel medioevo, l'*ars* si definisce, conformemente all'analisi aristotelica della *tekhnè*, come uno dei cinque modi per l'uomo di "fare la verità": l'*arte*, la scienza, la prudenza, la sapienza e il pensiero⁴. L'arte suppone un saper-fare, una disposizione acquisita; essa permette all'artefice di produrre, aiutato dal *logos* (dalla "ragione"), dagli oggetti nel mondo delle realtà contingenti⁵. L'arte *fa la verità* nel mondo, poiché fa emergere un essere nuovo nella sua verità, conformemente a un *logos* vero, a un ragionamento veridico (e non a una piccola felicità). Essa conduce all'atto ciò che era ancora in potenza nella natura. Tramite la tradizione filosofica ispirata da Aristotele, l'*ars* è quindi un concetto rigoroso, che riposa su un saper-fare razionale, e non ha niente di vago né di romantico. L'enigma è allora il seguente: come e perché siamo arrivati a pensare in una stessa categoria (l'*ars*), dei saper-fare tanto differenti come la tecnica dell'orefice e la scienza teorica del metafisico?

I teologi medievali attingono, tuttavia, anche a un'altra fonte: Agostino. Egli doveva affrontare un'altra questione: se Dio è l'artefice supremo e il primo artista, se egli ha creato tutto *ex nihilo*, da dove vengono le forme da cui le creature sono state modellate? Esse non possono esistere prima di lui o fuori di lui, poiché, prima della creazione, non c'era niente, tranne Dio stesso. Resta quindi che le forme sono in Dio i modelli di tutte le creature: tali forme sono le idee divine. Noi vi riconosciamo le Idee di Platone, ma rimpatriate in Dio; esse preesistono alle creature ed è dopo di esse che queste ultime sono state create.

Il Dio creatore è quindi pensato come l'*artifex* supremo, l'architetto dell'universo. Egli crea in due atti, che definiscono una teoria della *riproduzione*: Dio compie dapprima un atto di contemplazione teorica, che è un atto di produzione della idea *nel pensiero* (sia che l'idea corrisponda, in Duns Scoto, a una essenza reale, o che, secondo Ockham, essa sia solo una finzione); poi Dio effettua un atto di fabbricazione tecnica, la produzione della cosa *nella materia*. Così, precisamente, Dio è il modello di ogni *artifex*. L'arte eterna permette di pensare l'arte temporale, e l'opera divina, l'opera dell'artefice umano: costui deve concepire l'oggetto nel suo pensiero (deve formarne il *progetto*) prima di causarlo nella realtà. È per questo che il sapiente e il filosofo sono degli *artifex*: essi hanno in comune con Dio il primo atto, che è di contemplare la verità. Ciò che Amalia Salvestrini ha mostrato è che, affinché l'uomo sia artista come Dio, *affinché il termine arte sia univoco, occorre che risieda essenzialmente nella sua concezione*, nella «cosa mentale», direbbe Leonardo. Bonaventura aggiunge che per fare ciò l'artefice ha

4 Aristotele, *Etica Nicomachea*, VI, 3, 1139b15-17.

5 Ivi, 1140a10.

bisogno di una illuminazione divina: l'artigianato divino non è solo il modello dell'artigianato umano, è anche la sua fonte.

Di conseguenza, la vera questione diventa: cosa fabbrica l'artefice? Il pensiero medievale in tale senso si dibatte tra il platonismo delle idee divine e l'aristotelismo della *technè* umana. Se si segue il filo platonico, l'arte non è più pensata come la messa in opera delle possibilità della natura *nella verità*, ma come l'imitazione per mezzo della mente umana delle forme che sono nella mente divina: l'arte diventa una rappresentazione. Ma Aristotele ci impedisce di pensare che l'artista si sarebbe limitato a riprodurre le forme divine (le idee): se l'arte è una messa in opera della verità, ciò vuole dire che l'opera ha uno spessore proprio, una esistenza vera, che deriva dal saper-fare dell'artefice, dal suo modo di informare la materia. Come dice Bonaventura, nella confluenza delle due fonti, platonica e aristotelica, è lo «splendore della verità», che illumina l'uomo e gli restituisce la sua forma primordiale (essa lo «riforma»)⁶.

Ma l'ontologia dell'oggetto tecnico è completamente subordinata alla contemplazione teorica: fino a Nicola Cusano nella mente di Dio non vi è l'idea di oggetti tecnici. E Agostino (orchestrato da Olivi) ci obbliga a pensare che l'artista non *crea* delle forme nuove: egli produce esseri nuovi per mezzo del suo saper-fare, ma non ha fatto che intravedere le forme pure, forme quali Dio le ha conosciute originariamente nel suo pensiero. E, socialmente, le arti manuali sono meno valorizzate delle arti liberali. Questo ci rinvia al cuore del problema: fino a quando domina questa metafisica, il saper-fare manuale non ha dignità propria, riposa unicamente sulla capacità di pensare. La sovranità dell'artista, che si affermerà nel rinascimento, non è ancora pensabile.

Tuttavia, esiste un'autonomia del linguaggio pittorico, un'autonomia del saper-fare dell'artista.

3. Da qui deriva la nostra ultima questione: esiste un pensiero propriamente francescano dell'arte?

Prima di rispondere, occorre innanzitutto riconoscere che è difficile fare emergere una linea comune ai quattro autori studiati da Amalia Salvestrini. Poiché talvolta tale comunanza è più generale dell'ordine francescano (per esempio la rappresentazione della creazione divina a partire dalle idee), talaltra

6 Bonaventura, *Breviloquium*, in Id., *Opera omnia*, vol. V, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1891, V, 1, 6, p. 253a: «la nostra mente non può essere resa conforme alla santissima Trinità [...] se non tramite la forza della virtù, lo splendore della verità (*veritas splendor*) e il fervore della carità: [...] lo splendore della verità la illumina, la riforma e l'assimila a Dio»: lo splendore della verità designa la via illuminativa. L'espressione «splendore della verità» si trova già in Aelred de Rievaulx, ma è Bonaventura che ne fa l'oggetto di una contemplazione che eleva l'anima. – Si ricorda che anche una enciclica del 1993 dedicata alla morale porta questo nome.

inciampiamo sulle opposizioni tra i diversi autori: l'illuminazione divina è rifiutata da Duns Scoto e Ockham; la conoscenza intuitiva del singolare è una invenzione scotista. Tali sono perciò gli argomenti chiave per l'interpretazione del problema dell'arte. Quest'opera sottolinea in effetti l'importanza della rottura ockhamiana, secondo cui l'artista non si ispira a una forma preesistente, ma si limita a forgiare una immagine mentale immaginaria – una finzione. La forma stessa della immagine è inventata, prodotta artificialmente, e non tratta da una natura preesistente.

Questo pensiero dell'arte è intrinsecamente, essenzialmente francescano, o no? Certi tratti sono condivisi da autori secolari o membri di altri ordini religiosi. Altri possono esplicitarsi così tramite lo sviluppo della società urbana. Ma per rispondere specificamente a tale questione, Amalia Salvestrini si sforza di stabilire una relazione tra la via francescana e il pensiero dell'arte nei quattro grandi francescani. Salvestrini rapporta tali elementi all'insegnamento di san Francesco e fonda la sua interpretazione su una base sicura, come le fonti francescane. Certamente, esse non ci dicono niente né sullo statuto dell'arte in sé stesso, né sul modo in cui gli artisti devono dipingere, ma definiscono un'arte povera, spoglia, dicendo qualche cosa anche sui loro effetti: l'arte mira a infiammare i sentimenti di pietà del popolo e a provocare la venerazione.

Salvestrini mostra, così, come, a partire dal *Cantico delle creature* di frate Francesco, traspaia una visione positiva della natura; sottolinea poi che l'arte francescana mette indiscutibilmente in evidenza tre aspetti: l'attenzione al mondo sensibile e al lavoro manuale; l'importanza della dignità dell'uomo; l'impegno pratico nella società.

La novità e la pertinenza di quest'opera sono ora manifeste. Appoggiata su una erudizione vasta e precisa allo stesso tempo, Amalia Salvestrini mostra in quale senso il pensiero francescano si avvicina a una estetica: il progetto, l'opera e la fruizione permettono di pensare l'arte come un saper-fare, che oltrepassa la sola virtuosità tecnica, e l'artista come un inventore e non un esecutore. Attraverso l'arte francescana, quest'opera ci apre un passaggio verso l'origine del rinascimento.

Olivier Boulnois
 École Pratique des Hautes Études – PSL
 Laboratoire d'études sur les monothéismes,
 UMR 8584 – CNRS

Introduzione

La figura dell'artefice fa uno dei suoi primi ingressi nelle fonti francescane in alcuni testi di fra Tommaso da Celano, autore delle prime *Legendae* di Francesco d'Assisi. Dapprima l'artefice è proprio frate Francesco d'Assisi introdotto dalla descrizione del suo insegnamento attraverso bellissime analogie. Francesco è come una «stella fulgida» e una «luce mattutina» che produce i «frutti di onestà e di bene». Francesco è «come ricchissimo rivo di grazia celeste» che fa «sbocciare fiori di virtù nel giardino del cuore»: Francesco è l'«artefice eccellente» che «rinnova la Chiesa di Cristo»¹. L'atto poetico del porre in essere qualcosa, prerogativa di Dio, per mezzo del Figlio, è attribuito al fondatore dell'Ordine che diviene così non solo colui che «insegna» ai suoi frati, bensì anche colui che «rinnova» la Chiesa, realizzando al contempo la sua *imitatio Christi*.

Nelle pagine di Tommaso da Celano, l'artefice compare anche in un punto ulteriore qui particolarmente significativo. L'artefice questa volta è Dio in quanto creatore del mondo sensibile e Francesco è colui che fruisce l'opera del sommo Artefice: «In ogni cosa creata loda l'Artefice, tutto ciò che trova nelle fatture lo riferisce al sommo Fattore»². Questo passaggio contiene in nuce i profondi significati che il concetto di artefice porta con sé: l'atto poetico pone in essere un'opera che conserva in sé stessa le tracce del proprio autore; l'opera, che rinvia a sensi ulteriori, consente altresì l'elevazione di chi ne fruisce. Tommaso da Celano richiama così un concetto che ha una lunga storia già nel Duecento e che si protende, variata, oltre l'età moderna.

1 Tommaso da Celano, *Vita prima sancti Francisci*, in *Legendae S. Francisci Assisiensis saeculis XIII et XIV conscriptae*, in *Analecta Franciscana* X, ed. PP. Collegii S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas-Florentiae, Quaracchi-Firenze 1941, pars. 1, § 37: «Quos omnes sanctus dei velut caelestis gratiae rivus uberrimus charismatum imbribus rigans agrum cordis ipsorum virtutum floribus exornabat: egregius nempe artifex ad cuius formam regulam et doctrinam efferendo praeconio in utroque sexu Christi renovatur ecclesia et trina triumphat militia salvandorum». Per il testo italiano si fa riferimento a: Fra Tommaso da Celano, *Vita prima*, in Id., *Vita di S. Francesco (Prima e Seconda) e Trattato dei Miracoli*, Edizioni Porziuncola, Santa Maria degli Angeli, Assisi 1976, pp. 43-44; si veda anche l'edizione a cura di Leonardi: Tommaso da Celano, *Vita del beato Francesco*, in *La letteratura francescana*, a cura di C. Leonardi, vol. 2, Mondadori Fondazione Valla, Milano 2005, pp. 89-91.

2 Cfr. Tommaso da Celano, *Vita secunda sancti Francisci*, in *Legendae S. Francisci Assisiensis saeculis XIII et XIV conscriptae*, in *Analecta Franciscana* X, ed. PP. Collegii S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas-Florentiae, Quaracchi-Firenze 1941, pars. 2, § 164: «De contemplatione creatoris in creaturis. Sancti amor ad sensibiles et insensibiles creaturas. Mundum quasi peregrinationis exsilium exire festinans iuvabatur felix iste viator iis quae in mundo sunt non modicum quidem. Nempe ad principes tenebrarum utebatur eo ut campo certaminis ad deum vero ut clarissimo speculo bonitatis. In artificio quolibet commendat Artificem, quidquid in factis reperit regeat in factorem». Per il testo italiano, si fa riferimento a: Fra Tommaso da Celano, *Vita secunda*, in Id., *Vita di S. Francesco ... cit.*, p. 339.

Porre a tema il concetto di artefice significa considerare un fenomeno complesso che nel corso della storia del pensiero occidentale presenta numerose variazioni. Tale oggetto di ricerca consente di approfondire il processo della creazione e della produzione artificiale, dal momento che ne è la condizione stessa pur nelle sue differenti interpretazioni. Nonostante la molteplicità dei modi in cui la storia del pensiero ha inteso la figura dell'artefice, sembra potersi cogliere un motivo fondamentale entro cui il fenomeno della poiesi, della creazione o produzione in senso ampio, è stato tematizzato, ossia la dialettica tra immanente e trascendente. I due poli rappresentano forse gli indici fondamentali grazie ai quali registrare le variazioni sul lungo periodo del fenomeno della poiesi, dal momento che fin dal suo sorgere la figura dell'artefice si specifica nel doppio volto umano o divino, come testimoniano due testi all'origine di questa storia, la Bibbia e il *Timeo* di Platone.

L'artefice impone perciò di riflettere sull'uomo e sul suo rapporto con il divino, anzi rappresenta forse il punto di intersezione tra umano e divino poiché sovente è utilizzato come analogia o metafora per chiarire tanto uno dei due termini, l'umano o il divino appunto, quanto il tipo di relazione che si instaura tra essi. Le variazioni e le invarianze che si registrano nel corso del tempo non segnano tuttavia una storia lineare, rivolta verso la conquista dell'autonomia umana rispetto al divino, dell'autonomia dell'immanente rispetto al trascendente, anche se è possibile cogliere momenti in cui la critica a fondamenti metafisici o trascendenti diviene più intensa.

A tale proposito, sembra utile richiamare un passaggio di un *Inno* giovanile di Goethe, il *Prometeo*, sia perché è rappresentativo di uno dei momenti in cui nella storia dell'idea di artefice l'accentuazione del polo immanente si intensifica, sia perché proprio in tale direzione vengono profondamente risignificati e ribaltati temi che caratterizzano il nostro percorso nelle pagine che seguono. Prometeo conclude così la sua sferzante polemica rivolta a Giove: «Io sto qui e creo uomini / a mia immagine e somiglianza, / una stirpe simile a me, / fatta per soffrire e per piangere, / per godere e per gioire / e non curarsi di te, come me»³. La rivendicazione dell'immanente come regione propriamente umana, ma al tempo stesso della capacità fabbrile, sottratta quasi alla prerogativa del primo tra gli dei, cerca di slegare i termini dell'analogia umano e divino nel risignificare concetti costitutivi della *metaforica* dell'artefice carichi di storia. «Immagine e somiglianza», espressione ricca di senso biblico⁴, lega ora termini che appartengono alla sfera dell'immanenza. A proposito dell'uomo, si sottolinea la sfera affettiva, la

3 J.W. Goethe, *Prometeo*, in Id. *Inni*, a cura di G. Baioni, Einaudi, Torino 1969. Per una disamina interessante della figura goethiana di Prometeo, si veda: G. Baioni, *Goethe. Classicismo e Rivoluzione*, Einaudi, Torino 1998, cap. 1, che, oltre a contestualizzare gli aspetti estetici del rapporto tra Prometeo e l'idea del poeta-genio nelle riflessioni settecentesche, legge il poema come critica e secolarizzazione del concetto di monarca e autorità.

4 Gen I, 26.

capacità di «soffrire», «piangere», «godere» e «gioire», che ricollega ancora una volta alla dimensione temporale dell'immanenza. La critica al polo trascendente trova ulteriori momenti di intensificazione, si pensi ad esempio a quando nel Novecento il poeta argentino Jorge Luis Borges parla dei teologi come di coloro che hanno lavorato per secoli all'idea di Dio per crearla «a loro immagine e somiglianza»⁵. I casi in tal senso potrebbero essere assai numerosi, ma non per questo si possono tracciare linee la cui direzione pare univocamente orientata verso la conquista dell'immanente.

La presente ricerca approfondisce un momento di questa storia, un momento che si ritiene rappresentare uno snodo significativo perché per certi versi sintetizza molteplici linee provenienti dalle tradizioni precedenti e, nello stesso tempo, prospetta aperture verso i secoli successivi. La riflessione teologica e filosofica tra XIII e XIV secolo dei frati Minori sul tema dell'artefice (Parte II) non solo raccoglie l'elaborazione esegetica, filosofica e retorica dei secoli precedenti (Parte I), ma si volge altresì a sviluppi successivi, nel mostrarsi feconda in altri contesti, quali l'arte sacra (come la chiameremmo oggi) e le teorie artistiche rinascimentali, mantenendo al contempo una specificità propria che in vario modo trae ispirazione dal comune riferimento all'insegnamento di frate Francesco. Mentre la riflessione teologica e filosofica dei frati Minori così come la sua genesi è oggetto di questo libro, l'indagine sui suoi sviluppi nell'arte francescana e nelle teorie artistiche rinascimentali è destinata a ricerche ulteriori⁶.

Per orientarsi nello studio del fenomeno complesso dell'artefice nel pensiero dei frati Minori, ci si è avvalsi di vari strumenti metodologici. In primo luogo, si è utilizzato il metodo lessicografico, ricercando le occorrenze dell'area semantica dell'artefice (*artifex, opifex, faber, sculptor, pictor, architectus*) in un *corpus* di testi di cui tra breve si specificeranno i criteri di selezione. Consapevoli che l'artefice nel medioevo include una grande varietà di figure che vanno dai molteplici lavori manuali (come il *carpentarius* e l'*aurifex*) a quelli più intellettuali (come il *logicus* e il *metaphysicus*), la scelta di queste parole è stata dettata da una duplice esigenza. Posto che il centro prospettico della presente ricerca riguarda il fenomeno del *fare* produttivo, colto attraverso le figure dell'artefice nella sua processualità, la

5 Cfr. J.L. Borges, *Storia dell'eternità*, in Id., *Storia dell'eternità*, in Id., *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 2011, I, p. 535. Per la presenza del pensiero medievale in Borges, è interessante la lettura proposta da M. Parodi in *Lo specchio e l'obolo. Con Jorge Luis Borges tra i pensatori medievali*, inedito (2012).

6 Le prime direzioni di ricerca su questi ultimi due punti sono tracciati nella terza parte del primio volume della tesi dottorale di chi scrive: *L'artefice nel pensiero francescano*, 2 voll., di cui il presente libro costituisce una rielaborazione, sostenuta il 31 marzo 2022, presso l'Università degli Studi di Torino, nell'ambito della cotutela tra il Consorzio dottorale FINO e l'École Pratique des Hautes Études di Parigi (Université PSL), con la supervisione dei professori Federico Vercellone, Olivier Boulnois e Carla Casagrande; e con una giuria composta dai professori Fosca Mariani Zini (presidente), Olivier Boulnois, Sylvain Piron, Dominique Poirel, Salvatore Tedesco e Federico Vercellone.

prima esigenza è quella di selezionare un insieme di termini che tenga traccia dello spettro semantico medievale che include sia figure che in età successive assurgeranno a funzioni superiori nella gerarchia dei saperi (le *arti del disegno* del Vasari o le *belle arti* nei sistemi moderni), come *sculptor*, *pictor* e *architectus*; sia figure che rappresentano gli aspetti più fabbrili della poiesi come *artifex*, *opifex* e *faber*. La seconda esigenza è mossa da una prospettiva più storico-filosofica e teorica che, come si è accennato, non rientrerà nella trattazione diretta del presente volume, una prospettiva volta a vagliare l'incidenza del pensiero dei frati Minori (quella che qui si indicherà con l'espressione di "estetica francescana", con tutta la problematicità che porta con sé) nel costituirsi dell'arte francescana e delle riflessioni artistiche di età rinascimentale. La ricerca su questi termini nel *corpus* francescano ha portato alla luce più di 600 occorrenze che sono state classificate e poi commentate in un lavoro preliminare⁷ e che ora rappresentano la base testuale della seconda parte di questo libro, la *Costituzione filosofica dell'artefice*, in cui si osservano le descrizioni francescane del fenomeno della poiesi mettendo in evidenza le tradizioni di riferimento.

Prima di proseguire nella trattazione degli altri strumenti metodologici, occorre iniziare a chiarire perché questa ricerca ha un interesse estetologico e perché si parlerà di "estetica francescana". Il problema dell'estetica nel medioevo è stato oggetto di un acceso dibattito, intensificato negli ultimi decenni in ambito internazionale⁸. Posto che l'estetica come disciplina nasce nel XVIII secolo e che non esiste un'estetica precedente alla sua nascita, è tuttavia possibile rintracciare le condizioni storiche e filosofiche che l'hanno costituita, anche nel lungo periodo e attraverso fonti non necessariamente dirette. Adottando questo punto di vista volto a tematizzare aree di riflessione che oggi potremmo dire "estetiche", si possono raggiungere almeno due risultati significativi. Innanzitutto si tracciano alcune linee della genesi della disciplina in un periodo storico meno approfondito da chi è interessato alla storia dell'estetica, dal momento che gli studi si sono spesso concentrati sul periodo antico, in misura forse minore sul periodo rinascimentale e raramente su quello medievale, se si escludono illustri e talvolta monumentali lavori non più recenti⁹. L'altro risultato raggiungibile riguarda il periodo medievale oggetto di studio, nel nostro caso il pensiero dei frati Minori, dal momento che la prospettiva centrata sui temi estetici, e in particolare sul fenomeno dell'attività poetica, permette di fare emergere riflessioni che altrimenti non emergerebbero. In tal senso si parlerà di una funzione *euristica*

7 Vedi la tesi dottorale sopracitata: *L'artefice nel pensiero francescano ... cit.*, vol. 2.

8 Per una ricostruzione sintetica del dibattito si rinvia a: A. Salvestrini, *Sull'estetica medievale dopo Eco. Un percorso storiografico*, in "Lebenswelt" 14 (2019), pp. 1-22.

9 A differenza degli studi estetologici in Italia, esistono diversi studi recenti su temi che potremmo dire estetici, o che presentano un interesse per l'estetica, nell'ambito della medievistica internazionale, studi sempre più o meno cauti a usare il termine anacronistico di "estetica" per il periodo medievale.

della prospettiva estetica, volta certamente non a erigere un criterio atemporale, bensì a cogliere il manifestarsi di temi e problemi nella loro storicità, nella persuasione che sia possibile tracciare un senso possibile (non teleologico, né presupposto) nei molteplici dati della storia.

Proprio su questo punto si può passare a tratteggiare il secondo strumento metodologico, ossia la ricerca storico-filosofica e critica che, appunto, pone attenzione a non reificare intenzioni e direzioni che nella storia pur sono presenti, facendole diventare mete definitive o criteri atemporali con cui valutare ciò che precede e ciò che segue¹⁰. Al contrario, si tratta di *osservare* il dipanarsi di molteplici linee, ma qui è possibile suggerire soltanto alcune di quelle possibili, siano esse note o ancora ignote, attraverso un peculiare angolo prospettico, vale a dire la riflessione dei frati Minori. Non si vuole, con questo, assumere l'angolo prospettico scelto a criterio valutativo, bensì piuttosto lo si intende come punto di osservazione, appunto centro focale, nella consapevolezza che è parte di un più vasto mosaico di cui sarebbe impossibile descrivere ciascuna tessera, ma di cui si segnala la presenza, come si è cercato di fare nella prima parte sulla *Genesi dell'idea di artefice* nelle tradizioni scritturistica, filosofica, retorica. I testi francescani studiati saranno quindi letti tenendo presenti le derivazioni dirette e indirette, le tradizioni principali di riferimento, in modo che i termini, i concetti, le teorie facciano emergere la loro profondità storica, le variazioni di senso e le evoluzioni interne.

Infine, ci si è avvalsi di un terzo strumento metodologico: la prospettiva fenomenologica. Anche per evitare anacronismi di cercare, ad esempio, la “creazione artistica” in un momento storico in cui non avrebbe senso porre questa domanda, si è cercato di arrivare a una nozione più “neutra” del nostro oggetto di studio operando una sospensione rispetto a tutti i modi concettuali o linguistici in cui si è teorizzato o si è parlato del fenomeno poetico. Si arriva così a un *precategoriale*¹¹, ossia a un ambito di esperienza precedente a ogni sua descri-

10 Occorre ricordare a tal proposito alcune delle significative osservazioni metodologiche di Mario Dal Pra utilissime anche per la presente ricerca: *Premessa*, in “Rivista critica di storia della filosofia” 1 (1946), pp. 1-3; Id., *Filosofia teoretica e storia della filosofia*, in “Rivista critica di storia della filosofia” 6/1 (1951), pp. 50-52; Id., *Logica teorica e logica pratica nella storiografia filosofica*, in “Rivista critica di storia della filosofia” 6/3 (1951), pp. 177-208. La problematicità di assumere un criterio atemporale per valutare la storia del pensiero è in relazione con quella di categorie quali *precorrimiento* e *superamento*, criticate ad esempio nel Convegno di Firenze del 1956, cui partecipano tra gli altri Dal Pra, Garin, Preti, volto alla ridefinizione delle categorie storiografiche. Si veda ad esempio: Id., *Del “superamento” nella storiografia filosofica*, in “Rivista critica di storia della filosofia” 11/2 (1956), pp. 218-226.

11 Cfr. E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, a cura di V. Costa, introduzione di E. Franzini, 2 voll., Einaudi, Torino 2002; Id., *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, il Saggiatore, Milano 2015; Id., *Lezioni sulla sintesi passiva*, La scuola, Brescia 2016; Id., *Esperienza e giudizio. Ricerche sulla genealogia della logica*, a cura di F. Masi, Morcelliana, Brescia 2022; P. Spinicci, *I pensieri dell'esperienza: interpretazione di “Esperienza e giudizio” di Edmund Husserl*, La Nuova Italia, Firenze 1985; G. Piana, *Fenomenologia delle sintesi*

zione, concettuale o linguistica, in cui il fenomeno del fare poetico è vissuto. Il modo di concepire il *fare* produttivo è certamente diverso in un frate Minore del Duecento rispetto a un umanista del Quattrocento o a un enciclopedista del Settecento, tuttavia è proprio il modo di intendere l'esperire la poiesi, il suo farsi concetto e teoria, che qui interessa mettere a tema. Si indaga cioè come il precategoriale del fare poetico si sia costituito in termini, concetti e teorie nel corso della storia e, in particolare, nel pensiero francescano di Bonaventura da Bagnoregio, Pietro di Giovanni Olivi, Giovanni Duns Scoto e Guglielmo d'Ockham, attivi nei più importanti centri intellettuali "europei" del XIII e XIV secolo. Con *sguardo fenomenologico* si intende perciò il tentativo di descrivere un oggetto nel suo costituirsi in comprensioni concettuali, un oggetto che ha un'origine per così dire esperienziale, quella del *fare*, o meglio, del *saper-fare*, di un produrre la cui azione nel mondo è preceduta da un momento conoscitivo che la orienta. Il saper-fare ha perciò una propria struttura esperienziale, nel senso che sembra essere comune all'esperienza degli uomini di tutti i tempi, pur variando – spesso significativamente – i modi non solo di espressione (artistica, tecnica), ma anche di comprensione concettuale. La genesi del costituirsi concettuale del fenomeno poetico implica altresì osservarne la dimensione storica senza per questo introdurre teleologismi, ma semplicemente registrando le permanenze, le variazioni, le direzioni, mai univoche, come accade per ogni fenomeno diacronico, che si svolge nel tempo, e perciò complesso e stratificato¹².

In conclusione alla descrizione delle linee metodologiche e prima di approfondire i criteri della scelta del *corpus*, occorre precisare l'articolazione del processo poetico che struttura altresì l'esposizione della Parte II del libro. Le analisi testuali hanno portato a individuare induttivamente alcune categorie concettuali determinanti al fine ordinare la grande quantità di materiale testuale, utili altresì per caratterizzare l'articolazione dell'attività poetica dell'artefice: progetto, opera e fruizione. Tali categorie sembrano inoltre rappresentare come una sorta di invarianza che specifica in tre momenti l'esperienza della creazione e della produzione. Si può infatti affermare in generale che ogni artefice ha nella mente un progetto di qualcosa da creare, produce un'opera nel mondo e la fruisce, ovvero ha una qualche reazione nei suoi confronti quando la osserva (fruizione che naturalmente non è limitata al solo artefice, ma si apre altresì a una dimensione

passive, in Id., *Opere Complete* 24, Lulu, s.l. 2013, URL: <http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~piana/index.php/saggi-su-husserl-e-sulla-fenomenologia/166-fenomenologia-delle-sintesi-passive>. Oltre a essere grata al prof. Elio Franzini per gli insostituibili insegnamenti, desidero ringraziare il prof. Carlo Serra per le utilissime indicazioni.

12 Ci si ricollega qui al senso in cui Elio Franzini intende la filosofia, appunto come «scienza diacronica», a proposito del suo rapporto con Francesco d'Assisi, là dove si evidenzia come la «manipolazione ermeneutica» del proprio oggetto sia parte dei metodi filosofici: E. Franzini, *San Francesco e la filosofia contemporanea*, in *Francesco plurale. Atti del XII Convegno storico di Greccio, 9-10 maggio 2014*, a cura di A. Cacciotti, M. Melli, Edizioni Biblioteca Francescana, Milano 2015, p. 69.

intersoggettiva). Si tratta di una sorta di invarianza che in differenti modi attraversa la storia, se si pensa ad esempio all'articolazione della creazione artistica suggerita da Paul Valéry quando la distingue in artista (e qui è determinante il momento ideativo oltre che processuale), opera e osservazione dell'opera¹³.

Tra le diverse scuole di pensiero francescano, la presente ricerca si concentra soprattutto su quella parigina, ma si affronteranno anche autori che hanno avuto un ruolo nella scuola oxoniense. La linea parigina di pensiero che ha origine con Alessandro di Hales è qui studiata in Bonaventura da Bagnoregio, suo allievo, e in Pietro di Giovanni Olivi, allievo del generale dei frati Minori, attivi nella metà e nella seconda metà del Duecento. Invece, a questo livello cronologico, non si approfondirà il pensiero di frati Minori inglesi come Ruggero Bacon, che pure ha avuto una importanza significativa anche a Parigi, per le ragioni che si richiameranno in seguito. Il passaggio al Trecento è studiato a partire da due figure che hanno gravitato intorno allo *studium* di Oxford ossia Giovanni Duns Scoto, che ha insegnato anche a Parigi, e Guglielmo d'Ockham.

La scelta dei quattro frati Minori, e quindi di uno specifico *corpus* di testi che ad essi fa riferimento, è dettata dalle peculiarità del loro pensiero che emergono con maggiore evidenza se poste in prospettiva diacronica. Si è pensato di iniziare con Bonaventura da Bagnoregio per la sua rilevanza nell'opera di sintesi della tradizione precedente, neoplatonico-agostiniana in particolare; si pensi alla pervasività del tema (agostiniano) trinitario che diviene nella sua scrittura anche un tratto stilistico grazie al quale fa sviluppare il ragionamento: l'*Itinerarium* e le *Collationes in Hexaemeron* ne sono esempi eloquenti. Così come è sintesi altrettanto interessante di alcune delle principali scuole del XII secolo, della tradizione dionisiana e di certi tratti del pensiero di Aristotele.

Bonaventura rappresenta un significativo punto di partenza anche per cogliere una sorta di direzione del pensiero francescano che porta progressivamente, in modo non lineare, a una peculiare attenzione al singolare, al concreto, all'interno di una prospettiva gnoseologica che privilegia la componente attiva. Tenendo presente l'importanza della dimensione conoscitiva nel processo poetico, tali sono infatti gli sviluppi della riflessione dopo Bonaventura in autori come Olivi, Duns Scoto e Ockham, i quali, in modi diversi, elaborano teorie della conoscenza che sottolineano il carattere attivo e non meramente ricettivo (l'anima neoplatonicamente non subisce alcunché di ciò che proviene dal corpo), nel tentativo di tratteggiare teorie della conoscenza della direzionalità (e talvolta dell'immediatezza), come ad esempio nel contesto della questione sulla intuizione intellettuale del singolare. Per altro verso la tendenza a semplificare il processo conoscitivo è indice di un atteggiamento di carattere più generale, volto a una progressiva de-reificazione della dimensione non solo conoscitiva (Olivi, Scoto e Ockham), ma anche metafisica e ontologica, se si pensa alla

13 Cfr. P. Valéry, *La creazione artistica*, a cura di E. Franzini, Morcelliana, Brescia 2017, p. 49.

tendenza a eliminare entità metafisiche superflue visibile in parte in Olivi, fino ad arrivare alla ontologia ockhamiana che garantisce l'esistenza delle sole entità singolari.

Da questo punto di vista, la riflessione di Olivi, Scoto e Ockham risulta più significativa di quella di Ruggero Bacone, non compresa all'interno della presente ricerca sebbene vi siano riferimenti ad alcuni aspetti del suo pensiero. Bacone infatti, a partire da fonti arabe, elabora una teoria della conoscenza basata sulla moltiplicazione delle specie dall'oggetto all'organo di senso che viene significativamente criticata da frati Minori successivi come Olivi, i quali mirano a proporre una spiegazione del processo conoscitivo capace di garantire l'accesso immediato, non rappresentazionalista, cioè senza entità ulteriori che si frappongono tra soggetto e oggetto.

Il modello, anche matematico-geometrico, connesso a teorie della luce, diffuso nel *milieu* francescano soprattutto oxoniense, ad esempio in Grossatesta e Bacone, è senz'altro di grande interesse pure per la presente ricerca, dal momento che le posizioni *perspectiviste* in gnoseologia hanno portato, nel caso del frate Minore inglese e allievo di Bonaventura Giovanni Peckham, alla definizione di una teorizzazione della *perspectiva communis*, premessa della rinascimentale *perspectiva artificialis*¹⁴. D'altra parte si è preferito limitare il *corpus* di opere seguendo la "linea gnoseologica" degli autori che dopo Bonaventura cercano di semplificare il processo conoscitivo nel senso della direzionalità e immediatezza del conoscere. Si tratta infatti di un aspetto significativo sia per cogliere le rispettive comprensioni della progettualità dell'artefice, sia per osservare più da vicino la direzione di pensiero che porta a un'accentuazione dell'individuale e del concreto, visto che è uno dei fattori che forse contribuiscono a volgere verso il polo dell'immanenza la riflessione rinascimentale sull'artefice, come si cercherà di mostrare in un prossimo studio¹⁵.

14 In seguito non si approfondiscono tali aspetti, ma ci si limita a brevi accenni, sebbene siano di grande interesse. Sul passaggio dalla *perspectiva communis*, basata sugli studi arabi dell'ottica e della luce, così come su spiegazioni matematico-geometriche, alla *perspectiva artificialis* con cui i rinascimentali teorizzano la possibilità di rappresentare il "reale" sulla base di modelli matematico-geometrici, si rinvia agli studi di Graziella Federici Vescovini, ad esempio: *Vision et réalité dans la perspective au XIV^e siècle*, in *La visione e lo sguardo nel Medio Evo*, "Micrologus" 5, SISMEL, Firenze 1997, pp. 161-180. Si segnala egualmente: O. Boulnois, *Au-delà de l'image: une archéologie du visuel au Moyen Âge (V^e-XVI^e siècle)*, Editions du Seuil, Paris 2008, pp. 251 e sgg.; F. Camerota, *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Premessa di M. Kemp, Electa, Firenze 2006, pp. 10-56. Si veda altresì la recente raccolta di studi a cura di Cecilia Panti: "Micrologus" 29 (2021): *Arabic and Latin Theory of Perspective*.

15 Si sta infatti lavorando ad alcune linee di ricerca con cui si intende sviluppare i vari punti che nella sezione della tesi dottorale menzionata sopra (sezione non contemplata dalla presente rielaborazione) si sono affrontati solo come spunti per ricerche ulteriori. Tali linee di ricerca riguardano prevalentemente i rapporti tra l'artefice francescano e la genesi della figura dell'artista in età umanistica.

Sul piano dell'ordinamento dei saperi in cui l'attività dell'artefice si inserisce è importante notare ulteriori elementi che concorrono a rendere significativa la selezione di un *corpus* di opere dei quattro frati Minori citati. Mentre Bonaventura raccoglie tradizioni come quella vittorina che portano a dignificare le arti meccaniche, secondo una tendenza che si vede programmaticamente attuata nelle teorie artistiche rinascimentali, autori come Scoto e Ockham, riprendendo temi della tradizione aristotelica contribuiscono all'affermazione di un'idea di artefice come figura *speculativa*, la cui arte arriva ad avere uno statuto scientifico, dal momento che è compresa come *conoscenza delle cause*.

Si è quindi scelto di circoscrivere il *corpus* di testi francescani alle riflessioni teologiche e filosofiche di Bonaventura, Olivi, Scoto e Ockham e precisamente ai testi editi in versione digitale (utilizzando i *corpora* messi a disposizione da Brepols, in "The Library of Latin Texts") per poter condurre ricerche lessicografiche più precise, ma integrando talvolta con testi editi in altri contesti.

Da questa rapida rassegna dei criteri di selezione del *corpus* iniziano a emergere altresì le ragioni della rilevanza del pensiero francescano per la presente ricerca. Non solo infatti l'artefice francescano come referente oggettuale vede il costituirsi di atteggiamenti, temi e concetti che il pensiero moderno approfondisce progressivamente, quali ad esempio l'importanza del singolare e dell'individuale, senza per questo trascurare la dimensione della *communitas*, così come l'attenzione alla dimensione sensibile grazie a una concezione positiva della natura, o ancora la posizione dell'artefice all'interno dell'ordinamento dei saperi e le peculiari comprensioni della dignità umana. La riflessione dei frati Minori acquisisce rilevanza in questa ricerca non certo per la sola relazione che intrattiene con il pensiero successivo, ma soprattutto perché presenta proprie *specificità* che si potranno progressivamente osservare nello svolgersi del nostro discorso, là dove si approfondisce la costituzione francescana dell'idea di artefice nell'articolazione in progetto, opera e fruizione, così come quando si proporrà una sintesi delle specificità attorno alla questione della possibilità di delineare una *estetica francescana*.

Come si è iniziato a vedere appena sopra, si entra a tal proposito in un ambito che esige grande cautela, dal momento che il termine *estetica* può condurre a rischiosi anacronismi, visto che è una categoria e una disciplina specificamente moderna. Non si intende ora riprendere la questione della "estetica medievale", a proposito della quale si rinvia a specifici studi¹⁶, ma occorre ad ogni modo

16 Cfr. E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Albin Michel, Paris 1998; U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, in Id., *Scritti sul pensiero medievale*, Bompiani, Milano 2012. Si vedano inoltre gli studi contenuti in: *Le beau et la beauté au Moyen Âge*, a cura di O. Boulnois, I. Moulin, Vrin, Paris 2018; ed egualmente: J. Marenbon, *Medieval and renaissance aesthetics*, in *A Companion to Aesthetics*, a cura di S. Davies et al., Wiley-Blackwell, Malden, Oxford 2009; A. Speer, *Aesthetics*, in *The Oxford Handbook of Medieval Philosophy*, a cura di J. Marenbon, Oxford University Press, Oxford 2012, pp. 661-684. Si segnala anche il saggio significativo:

precisare il senso in cui si fa riferimento all'*estetica* per epoche precedenti al Settecento, al fine di evitare atteggiamenti anacronistici nell'uso di una simile categoria. Si intende qui utilizzare il termine *estetica* non per indicare una disciplina non ancora nata nel periodo oggetto della presente ricerca, ma per circoscrivere un orizzonte tematico e concettuale con una categoria adoperata nel modo in cui Giulio Preti suggerisce di ricorrere agli *-ismi* in storia della filosofia, ossia non come essenze atemporali, bensì come strumenti di lavoro, come concetti che hanno una valenza *operativa*¹⁷, al fine di mettere in luce determinati aspetti dell'epoca che si sta studiando, aspetti che altrimenti rimarrebbero in ombra. Certamente per il periodo che si sta affrontando sarebbe sufficiente parlare di concezione francescana del *pulchrum*, dell'*ars* e dell'*artifex*, ben consapevoli che nel medioevo tali dimensioni hanno un correlato trascendente di grande importanza metafisica, oltre a comprendere, specialmente nel secondo caso, un campo semantico molto più vasto di quello che esso acquisisce nel Settecento. Infatti – come si diceva sopra – prima della delimitazione moderna del concetto di arte in *beaux arts*, la medievale *ars* include l'ampio spettro del *saper-fare*: dalle tecniche pratiche a quelle speculative (come la musica pratica e teorica, l'aritmetica, la medicina), dall'artigianato ai mestieri di pittura, scultura e architettura, fino alle arti del discorso (ad esempio logica e retorica) e del pensiero (ad esempio fisica e metafisica).

In un certo senso, la categoria *estetica* applicata al periodo in cui operano i frati Minori, qui oggetto di studio, si amplia a sua volta, per cui nelle prossime pagine si parla dell'attività poetica rivolta – ad esempio – tanto alla costruzione di edifici o alla pittura, quanto alla fabbricazione di oggetti in metallo la cui bellezza non è di primaria importanza, come ad esempio nelle opere di un fabbro. Analogamente, l'attività stessa del Dio creatore offre motivi di riflessione per una storia dell'estetica prima della sua nascita. Indagando la specificità della riflessione francescana, nel presente lavoro si cercherà altresì di cogliere termini, temi e concetti che sul lungo periodo vanno a confluire in una disciplina nuova, rendendosi così autonomi da contesti quali la metafisica, la teologia, la retorica da cui hanno origine¹⁸.

E. Franzini, *Scorgere l'invisibile. Per un'estetica cristiana*, in *Storia del cristianesimo 2: L'età medievale (secoli 8-15)*, a cura di M. Benedetti, Carocci, Roma 2015, pp. 77-106. Per una sintesi critica della questione mi permetto di rinviare ai miei: *Sull'estetica medievale dopo Eco ... cit.* e *Bellezza retorica. Un percorso tematico in Nicola di Autrecourt*, con Prefazione di C. Grellard, Mimesis, Milano 2021, pp. 31 e sgg.

17 Cfr. G. Preti, *Continuità ed "essenze" nella storia della filosofia*, in "Rivista critica di storia della filosofia" 11/3-4 (1956), pp. 359-373.

18 Si veda: E. Franzini, *Scorgere l'invisibile ... cit.*, B. Saint-Girons, *L'esthétique: problème de définition*, in *L'esthétique naît-elle au 18^e siècle ?*, a cura di S. Trottein, Presses universitaires de France, Paris 2000, pp. 81-117. Per la nascita dell'estetica come disciplina è certamente da ricordare l'importanza di Baumgarten, su cui si può vedere: S. Tedesco, *L'estetica di Baumgarten*, Aesthetica Preprint Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2000.

La riflessione dei frati Minori sul fenomeno della poiesi rende forse possibile tracciare alcune linee comuni di pensiero, tanto da permettere di parlare di una *specificità* della estetica francescana. I risultati principali raggiunti nella Parte II, portano a tracciare nelle Considerazioni conclusive tre linee significative per delineare una *estetica francescana* (a proposito della quale occorre comunque tenere presente le significative differenze tra autori e contesti): una peculiare attenzione alla dimensione sensibile e concreta del reale, una concezione caratteristica della dignità dell'uomo e, infine, un più accentuato interesse per la componente pratica non solo in ambito speculativo. Si tratta di tre caratteri che hanno particolare incidenza sulle concezioni francescane della poiesi e che in generale derivano da valori condivisi dai Minori che in vario modo risalgono a frate Francesco, come la *simplicitas*, la *paupertas*, l'*humilitas*, ma anche il rinnovato sguardo nei confronti della natura e dell'uomo.

Per concludere le pagine introduttive, si può osservare che il fenomeno del *fare* dell'artefice è perciò ricercato su un duplice registro. Da una parte, la direzione di ricerca è orientata principalmente al suo costituirsi nella riflessione francescana e si articola in progetto, opera e fruizione (Parte II). Dall'altra, l'oggetto primario del presente lavoro si colloca all'interno di un più vasto sfondo di cui se ne tracciano alcune delle possibili linee contigue, ossia le tradizioni di riferimento in ambito scritturistico, esegetico, filosofico e retorico (Parte I), aprendo per ricerche future la questione dell'incidenza della riflessione dei frati Minori sulla dimensione artistica. Si tratta di un duplice registro attraversato da temi trasversali di significativa importanza, come quello della retorica, della bellezza e della loro relazione. La relazione tra retorica e bellezza è un tema essenziale per comprendere tanto l'articolazione del processo poietico, dal momento che il bello è criterio progettuale e struttura dell'opera così come è oggetto fruitivo, quanto la prospettiva diacronica entro cui il fenomeno della poiesi si costituisce, se si pensa alla sua rilevanza specificata in modi diversi nella retorica ciceroniana e nella riflessione francescana.

PARTE I – GENESI DELL'IDEA DI ARTEFICE

L'idea di artefice nel medioevo è frutto del confluire di diverse tradizioni che si innestano in riflessioni teologiche e filosofiche con finalità di volta in volta differenti. Come accade per diversi argomenti che oggi si ritengono oggetto di trattazioni specifiche e spesso autonome, nel medioevo la figura dell'artefice non ha ricevuto trattazioni organiche, sistematiche o specifiche. Circoscrivere l'artefice come oggetto di studio e di ricerca significa considerare una figura che compare quasi di passaggio, all'interno di discorsi più ampi, le cui finalità riguardano ad esempio la chiarificazione del modo in cui Dio crea, i sistemi e le divisioni di scienze e arti, le attività produttive umane, i modi e le operazioni della natura.

L'artefice nel medioevo è colui che congiunge la dimensione teorica con quella pratica, la sua attività implica un *saper fare* che non distingue, ma articola, conoscenza e azione. Eppure, come si vedrà, la relazione tra conoscenza e azione nell'attività produttrice dell'artefice umano è una relazione complessa, che va affrontata nei differenti contesti in cui compaiono riferimenti all'*artifex*.

Nella seconda parte ci si concentrerà su quattro autori che possono essere considerati espressione di un momento e di una tradizione significativa per la costituzione dell'idea di artefice, ma prima occorre interrogarsi sulla sua genesi a partire da fonti classiche e cristiane, trasmesse spesso attraverso progressive mediazioni. Le tipologie delle fonti possono essere suddivise in tre gruppi. Le fonti scritturistiche, che comprendono una serie di passi molto commentati dell'Antico e del Nuovo Testamento, rappresentano i presupposti fondamentali entro cui si sviluppa l'idea medievale di artefice. In secondo luogo, le fonti filosofiche offrono strumentazioni teoriche di grande rilevanza per affrontare questioni che di volta in volta sono oggetto di riflessione nel pensiero medievale. Infine le fonti retoriche permettono di individuare stili e concettualizzazioni determinanti per la costituzione non solo dell'idea di artefice, ma anche del concetto di *pulchrum* (sovente connesso alla prima) e delle riflessioni sulle relazioni tra arti plastiche, *artes* e natura, spesso considerate in analogia, inizialmente nella tradizione filosofica e retorica, successivamente in quella teologica. Forse solo studiando l'idea di artefice nell'intersezione tra i diversi ambiti e discipline, nel considerare tanto gli aspetti invariati che le variazioni, è possibile cogliere la sua complessa metamorfosi diacronica.

Capitolo 1.

L'artefice e le Scritture

Una delle tradizioni più significative che contribuiscono alla costituzione dell'idea di artefice è rappresentata dai testi scritturistici e dalle prime elaborazioni cristiane che su di essi si basano. Nei testi biblici compaiono numerosi riferimenti alla figura dell'artefice: da colui che in generale svolge un'attività produttiva, ai casi più specifici come il falegname, il fabbro, l'architetto, il pittore e lo scultore. Il contesto discorsivo entro cui tali figure sono inserite è vario, ma per il discorso che si sta iniziando è utile rammentare non solo i passi legati all'esplicazione della creazione del mondo, dove l'attività creatrice di Dio è compresa nella metafora fabbrile, ma anche le figure umane di artefice specificamente connesse a una problematica che nelle Scritture riemerge in contesti differenti, vale a dire quella della produzione delle immagini e la sua relazione con la questione dell'idolatria. Si tratta di due ambiti tematici molto vasti che tuttavia è importante delineare almeno nei loro tratti principali. A tal fine si propone un percorso possibile orientato dall'esigenza di tenere conto specificamente degli ambiti di riflessione e delle fonti cui si riferiscono più o meno direttamente i frati Minori oggetto del presente studio.

In questo capitolo si propone quindi un percorso in tre tappe. In primo luogo, si presentano alcuni tratti salienti della tradizione scritturistica sulla figura dell'artefice. In secondo luogo, si considera la problematica della fabbricazione delle immagini in connessione alla questione dell'idolatria a partire dalle Scritture e da alcuni testi patristici. Infine, sulla base di una selezione di passi scritturistici rilevanti per il tema dell'attività poetica dell'artefice, si propone un itinerario nell'opera esegetica di Agostino al fine di avvicinarsi alle prospettive francescane (Parte II) attraverso un autore molto citato e in cui è già presente una sintesi delle altre tradizioni che si approfondiscono nei prossimi capitoli (Parte I).

1.1 Le Scritture e la patristica

L'artefice nelle Scritture compare frequentemente nella forma della metafora del Dio creatore, come ad esempio si può leggere in Sap 13, 1, là dove Dio è inteso come l'artefice di tutte le cose. Si riprenderà nei prossimi paragrafi il discorso sulla metafora del Dio artefice, di cui si metteranno in luce alcuni sviluppi nell'esegesi agostiniana. Per ora, tra le varie figure di artefice che compaiono nei testi scritturistici, se ne possono ricordare due in particolare, dal momento che acquisiscono una certa rilevanza nella riflessione francescana. Si tratta del

versetto sapienziale in cui la Sapienza di Dio è paragonata a un artefice (Sap 7, 21) e del passaggio della prima lettera ai Corinzi in cui Paolo delinea la fondazione della Chiesa ad opera del Cristo all'interno di una metafora architettonica, là dove appunto Cristo compare come *architectus* (1Cor 3, 10-11).

Il passo Sap 7, 21 («et quaecumque sunt absconsa et improvisa didici omnium enim artifex docuit me sapientia») può essere considerato rappresentativo di un tema sapienziale spesso ripreso nella tradizione agostiniana e poi francescana, ossia la Sapienza come arte di Dio¹. Nello scritto veterotestamentario non è presente l'assimilazione che verrà effettuata in seguito, non tanto della Sapienza come arte di Dio – in un certo senso implicita nella idea del Dio artefice –, quanto piuttosto della Sapienza in quanto Arte e *Logos* divino. Ciononostante è presente il motivo secondo il quale la Sapienza divina è anche creatrice di ogni cosa, come si legge in 7, 21 attraverso la metafora fabbrile: la Sapienza è «artefice di tutte le cose», poiché le pone in essere. La Sapienza infatti è anche «riflesso della luce perenne, uno specchio senza macchia dell'attività di Dio e immagine della sua bontà» (Sp 7, 26): non coincide con la luce divina, ma comunque ne è partecipe in quanto «riflesso»; è «specchio» della sua attività, poiché anch'essa crea secondo un criterio si potrebbe dire razionale; è «immagine» dal momento che ne riproduce la bontà che quindi orienta la sua sapiente azione.

La sapienza è di conseguenza principio creatore dell'universo, ma, come si legge in 7, 21, è anche ciò che permette di comprendere la struttura e la natura di tutte le cose: la sapienza è allora non solo criterio metafisico, ma anche criterio conoscitivo umano per comprendere la struttura di tutti gli esseri e arrivare a forme più elevate di conoscenza.

Si comprende così come le riflessioni successive possano sviluppare in chiave trinitaria il tema scritturistico della Sapienza divina come artefice di tutte le cose. Ciò significa che si compie l'identificazione tra Sapienza-Arte del Padre e *Logos*-Verbo divino congiungendo le tradizioni da una parte sapienziale e dall'altra neoplatonica all'interno di una comprensione trinitaria della natura divina e della sua creazione². Il modello agostiniano e bonaventuriano di esemplarismo è, a tale proposito, rappresentativo, dal momento che l'Arte, nonché Sapienza, *Logos* e Verbo del Padre (riferiti tutti alla seconda persona trinitaria, il Figlio), è sede dei paradigmi del mondo tanto intelligibile quanto sensibile e l'acquisizione

1 Per la versione latina della Bibbia si fa riferimento a: *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, ed. B. Fischer, J. Gribomont, H.F.D. Sparks, W. Thiele, R. Weber, Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart 1975. Per quella italiana si utilizza l'edizione CEI (2008). Per una contestualizzazione del libro della *Sapienza* si può vedere: G. Scarpat, *Introduzione*, in *Libro della Sapienza*, testo, traduzione, introduzione e commento a cura di G. Scarpat, vol. 1, Paideia, Brescia 1989, pp. 13-29. Cfr. anche: C. Larcher, *Le livre de la Sagesse, ou La sagesse de Salomon*, Gabalda, Paris 1983-1985; L. Mazzinghi, *Wisdom*, Kohlhammer Verlag, Stuttgart 2019.

2 Sulla complessa integrazione ellenico-cristiana su questo tema, si può vedere: R. Radice, A. Valvo (a cura), *Dal logos dei Greci e dei Romani al logos di Dio. Ricordando Marta Sordi. Atti del Convegno (Milano, 11-13 novembre 2009)*, Vita e Pensiero, Milano 2011.

umana della sapienza è una delle condizioni di ascesa spirituale per comprendere non solo la struttura del creato, ma anche la natura divina³.

Un secondo passaggio scritturistico significativo per il nostro discorso proviene dalla prima lettera ai Corinzi di Paolo Apostolo⁴. Paolo, a partire dal versetto 10, sviluppa una metafora architettonica per esplicare come ci si possa orientare al divino: l'edificio che ciascuno costruisce con solide fondamenta e con materiali preziosi è un edificio interiore, come Paolo precisa nel versetto 17 quando sottolinea che «santo è il tempio di Dio, che siete voi». Le solide fondamenta su cui si edifica il tempio di Dio è Gesù Cristo e l'edificio è costruito con materiali preziosi e resistenti, metafora della stabilità, della forza e della purezza morale. La metafora architettonica nelle parole di Paolo è duplice: da una parte, il sapiente architetto è Paolo stesso che sta edificando un tempio di Dio nell'anima di chi ascolta, dall'altra, l'architetto è ciascun cristiano che costruisce il tempio nella propria anima e con la propria condotta. Si determina con ciò una correlazione tra l'attività poetica dell'artefice e l'intelligenza etica di ciascun cristiano, là dove si pone alla base il Cristo, al fine di conferire solidità e stabilità al secondo termine dell'analogia. La metafora ha una certa fortuna nei secoli successivi e costituisce un significativo punto di riferimento per gli sviluppi della metafora architettonica e fabbrile nelle riflessioni francescane.

Prima di proseguire con un nucleo tematico di grande rilevanza come quello della polemica anti idolatra, è opportuno soffermarsi su un esempio che ricorre sovente nelle riflessioni attorno alla figura dell'artefice e che, su basi scritturistiche, ha una diffusione molto vasta specialmente nel XII e XIII secolo, ossia l'esempio dell'arca. La figura biblica dell'arca, come si legge nel capitolo 6 della *Genesi*, sembra diventare figura paradigmatica dell'opera artificiale, così come Noè sembra costituire quella dell'artefice umano, come attestano non solo fonti testuali, ma anche fonti iconografiche là dove sono frequenti le immagini che rappresentano la costruzione dell'arca⁵.

La tematizzazione dell'attività poetica tramite la figura dell'artefice si manifesta in modo particolare nelle *Omèlie* al vangelo di Giovanni di Agostino, come

3 Si tornerà su questi temi nei prossimi paragrafi su Agostino e più avanti a proposito di Bonaventura (cfr. in particolare *infra* Parte II, cap. 1).

4 Cfr. L. Fatica, *Commento alla Prima Lettera ai Corinzi*, Città Nuova, Roma 1989; J. Héring, *La première épître de Saint Paul aux Corinthiens*, Delachaux & Niestlé, Neuchatel 1959.

5 Un caso di fonte iconografica interessante per la nostra ricerca è l'affresco assisiense della *Costruzione dell'Arca* nella Basilica Superiore di San Francesco, secondo alcuni attribuibile al pittore e mosaicista francescano Iacopo Torriti. Nelle storie dell'Antico Testamento della Basilica Superiore, l'attività poetica è infatti rappresentata dapprima nella figura del Dio creatore del mondo, dell'uomo e della donna; in seguito nel momento della costruzione dell'Arca, primo episodio in cui l'attività poetica non è più riferita a Dio, bensì all'uomo. Sugli affreschi di San Francesco di Assisi si rinvia al significativo studio: C. Frugoni, *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore ad Assisi*, Mondadori, Milano 2015 (sulla *Costruzione dell'Arca* si veda ivi, p. 200).

accade nel paragrafo 17 del primo *Tractatus*. Agostino, con l'esempio dell'arca, traccia la differenza tra l'idea nella mente dell'artefice e la sua opera, la prima invisibile, eterna e immutabile, la seconda visibile, soggetta al tempo e transeunte. Prima di creare l'arca, l'artefice ha un'idea invisibile nella mente, ma essa permane anche se l'opera prodotta viene meno. Grazie all'analogia con l'artefice costruttore dell'arca, Agostino chiarisce la natura della sapienza divina che ha in sé stessa le concezioni delle cose che verranno poste in essere, in quanto modelli ideali eterni e immutabili⁶. Di conseguenza si delinea qui una significativa dialettica tra tempo ed eternità: la creazione è esplicazione del pensiero eterno divino esternamente a Dio e internamente alla dimensione temporale e il riferimento all'artefice umano che produce un'arca ha la funzione euristica di chiarire il modo in cui Dio crea. Il passo è significativo anche perché costituisce un caso rappresentativo di integrazione di tradizioni diverse cui prima si è fatto riferimento: la tradizione scritturistica è rappresentata sia dal motivo sapienziale della Sapienza di Dio come arte del Padre, origine di tutte le cose, sia dall'esempio dell'arca come paradigma dell'attività poetica umana; così come la tradizione neoplatonica si può osservare nella sua versione cristiana nel dislocamento del mondo delle idee all'interno del pensiero divino stesso, nel Verbo del Padre, là dove il *Logos* neoplatonico è risignificato nella dinamica intratrinitaria⁷.

Si può ora menzionare un ultimo nucleo tematico di grande rilevanza per la presente ricerca, alla base della concettualizzazione non solo della figura dell'artefice, ma anche del problema della rappresentazione, della mimesi, e del ruolo dell'arte umana in generale. Si tratta della polemica anti idolatra che nelle Scritture ricorre in differenti contesti e che nel corso della riflessione patristica e medievale riceve attenzione particolare in relazione al problema della rappresentabilità dell'invisibile⁸. Tra i luoghi in cui emerge il tema della polemica anti idolatra si possono ricordare i divieti biblici di adorare le immagini di Dio,

6 Cfr. Agostino, *In Iobannis euangelium tractatus*, (CCSL 36), ed. R. Willems, Brepols, Turnhout 1954, I, 17: «faber facit arcam. primo in arte habet arcam: si enim in arte arcam non haberet, unde illam fabricando proferret? sed arca sic est in arte, ut non ipsa arca sit, quae uidetur oculis. in arte inuisibiliter est, in opere uisibiliter erit. ecce facta est in opere; numquid destitit esse in arte? et illa in opere facta est, et illa manet quae in arte est: nam potest illa arca putrescere, et iterum ex illa quae in arte est, alia fabricari. adtendite ergo arcam in arte, et arcam in opere. arca in opere non est uita, arca in arte uita est; quia uiuit anima artificis, ubi sunt ista omnia antequam proferantur».

7 Si vedranno più diffusamente i passaggi storici che hanno portato dalla concezione platonica del demiurgo che crea a partire da un mondo ideale ed eterno, separato dal suo pensiero, a quella cristiana in cui l'ideazione avviene all'interno del pensiero stesso dell'artefice divino (cfr. *infra* Parte 1, cap. 2).

8 Si rinvia alla bibliografia segnalata in *infra* Parte II, cap. 2, § 3.

come si legge in Es 20, 4-6⁹, in Dt 4, 15-31¹⁰ e in Is 44¹¹, un divieto che si basa principalmente sulla natura totalmente altra e irrepresentabile di Dio. Per il nostro discorso è utile fare riferimento ai passaggi sapienziali in cui si tratta la questione dell'idolatria, visto che sono specificamente sviluppati dai frati Minori e in particolare da Bonaventura¹².

Nei capitoli 13-15 emerge in modo particolare la questione dell'idolatria declinata nel problema dell'adorazione di falsi dei, cioè creature o opere di artefici umani, divinizzati impropriamente e così adorati. La natura infatti può essere considerata opera di Dio, lodata per la sua bellezza in quanto partecipe di quella divina, riconoscendone così la vera origine. Al contrario, gli elementi della natura possono essere divinizzati, fatti oggetto di culto, così da diventare falsi dei. In questo caso, chi adora le creature come se fossero divinità si inganna, ignora il vero Dio¹³. Accanto alla divinizzazione della natura vi è quella degli oggetti artificiali, ovvero delle *opere di mani d'uomo*. Nella considerazione della connotazione negativa di questo tipo di opere, si intrecciano motivi diversi: definite spesso come opere *otiosae*, cioè inutili, a volte diventano anche pericolose in quanto indebito oggetto di culto, quando ardiscono a dare forma visibile alla divinità persino in figura di uomo o di animale¹⁴. L'artefice produce quindi oggetti vili anche per il materiale di cui sono fatti, si insiste ad esempio sulla materia infima da cui sono tratti, come accade con vasi e statue. L'artefatto inanimato e vile diviene oggetto di culto e di invocazioni, ma non può rispondere alle preghiere. È prodotto a partire da materiali infimi e l'artefice è mosso da intenzioni non nobili, come quando egli produce una scultura per vantaggio, o per ambizione¹⁵.

La contrapposizione tra falsi dei e vero Dio, così come quella tra l'artefice fabbricatore di idoli e l'artefice fabbricatore di opere segna quindi una distinzione netta che si ripercuote non solo nella concezione dell'*ars* umana, ma soprattutto negli atteggiamenti possibili rivolti ad essa. Come emergerà anche dal pensiero successivo, l'opera in sé non è buona o cattiva, ma diventa tale a seconda dell'atteggiamento con cui ad essa ci si rivolge. L'atteggiamento scorretto è di divinizzarla attribuendole caratteri che non le appartengono, nel farla diventare oggetto di culto. Al contrario, se – come nel caso della natura – se ne riconosce l'origine divina, essa manifesta la sua positività in quanto mezzo di elevazione. Già dai capitoli menzionati della *Sapienza* si determinano le coordinate

9 Cfr. Es 20, 4-6: «docutus quoque est Dominus cunctos sermones hos ego sum Dominus Deus tuus qui eduxi te de terra Aegypti de domo servitutis non habebis deos alienos coram me non facies tibi sculptile neque omnem similitudinem quae est in caelo desuper et quae in terra deorsum nec eorum quae sunt in aquis sub terra».

10 Cfr. ad esempio Dt 4, 15-20.

11 Cfr. ad esempio Is 44, 9-11.

12 Cfr. *infra* Parte II, cap. 2, § 3.

13 Cfr. Sp 13, 1-9.

14 Cfr. Sp 13, 10-19.

15 Cfr. Sp 14.

fondamentali su cui si basano le concettualizzazioni dell'*ars* in periodi successivi, là dove ad esempio si pone il problema della possibilità di rappresentare sensibilmente l'invisibile.

Senza entrare nella questione molto ampia e articolata, sia dal punto di vista storico che da quello teorico e sulla quale si tornerà in seguito¹⁶, si può ricordare come la questione è stata riformulata dai Padri Cappadoci e in particolare da Basilio di Cesarea¹⁷. È opportuno soffermarsi su questo punto perché il pensiero di Basilio a tale proposito, attraverso la mediazione e rielaborazione di Damasceno¹⁸, rappresenta uno dei riferimenti significativi per la comprensione francescana della funzione referenziale dell'arte umana rivolta a sensi ulteriori.

Come ha mostrato Anca Vasiliu, la capacità dell'immagine (*eikon*) di rinviare ad altro da sé, in Basilio si situa all'interno del discorso sulla trinità e in particolare sul modo in cui considerare l'unità delle tre persone pur nella loro specificità. La ripresa successiva della formulazione di Basilio, e specificamente del passaggio sul rapporto tra immagine e prototipo, compare tanto in Damasceno quanto nel contesto del Concilio di Nicea II (787)¹⁹, ma è ricontestualizzata all'interno della questione a proposito non più della trinità, bensì dell'icona²⁰.

Basilio, per esplicitare la relazione tra Padre e Figlio, osserva che secondo la proprietà di ciascuna persona essi sono distinti, ma secondo la natura comune essi sono una sola cosa. Ciò tuttavia non equivale ad affermare che uno e l'altro sono due cose distinte per cui vi sono due divinità. Al contrario, sono una stessa cosa con proprietà distinte così come il potere regio non si divide a seconda delle sue funzioni. Analogamente la gloria che gli si rende è unica, dal momento che «l'onore reso all'immagine passa al prototipo»²¹. È proprio quest'ultimo passo a essere ripreso nei secoli successivi non tanto per chiarire le relazioni intratrinitarie, quanto piuttosto per esplicitare il carattere referenziale dell'immagine, come si legge nel *De fide orthodoxa* di Giovanni Damasceno che lo cita nel capitolo dedicato alle immagini sacre²². La vastissima problematica

16 Cfr. *infra* Parte II, cap. 2, § 3.

17 Cfr. A. Vasiliu, *Eikôn. L'immagine dans le discours des trois Cappadociens*, Presses Universitaires de France, Paris 2010 (edizione digitale); C. Moreschini, *I Padri Cappadoci: storia, letteratura, teologia*, Città Nuova, Roma 2008.

18 Cfr. G. Lingua, *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini: questioni di teoria ed etica dell'immagine nel cristianesimo*, Medusa, Milano 2006, pp. 75-76.

19 Cfr. L. Russo (a cura), *Vedere l'invisibile: Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo 1999.

20 Cfr. A. Vasiliu, *Eikôn. L'immagine dans le discours des trois Cappadociens ... cit.*, pos. 3963 e nota n. 7.

21 Basilio di Cesarea, *Traité sur le Saint-Esprit*, trad. B. Pruche, Cerf, Paris 1947, XVIII, 45 (149C), citato in A. Vasiliu, *Eikôn. L'immagine dans le discours des trois Cappadociens ... cit.*, pos. 4060-7630, cui si rinvia per il commento dettagliato di questo passaggio di Basilio.

22 Cfr. Giovanni Damasceno, *De fide orthodoxa* (Traditio certa orthodoxae fidei), secundum translationem quam fecit Burgundius Pisanus (XII sec.), ed. E.M. Buytaert, Franciscan Institute Publications, NY 1955, cap. 89, p. 331: «Cuius igitur gratia nos ad invicem adoramus, nisi

dell'immagine riceve qui una formulazione che acquisisce una certa rilevanza nei secoli successivi, sebbene non perduri immutata, come ad esempio accade in Bonaventura, che pure si riferisce direttamente al Basilio citato da Damasceno e ne ricomprende la concezione all'interno della sua riflessione dell'immagine²³.

In conclusione della rapida considerazione dell'importanza delle Scritture nella concettualizzazione dell'artefice, si può quindi osservare che il testo sacro pone già alcune coordinate concettuali determinanti. In primo luogo la tradizione sapienziale si è vista fondamentale tanto per la concezione generale dell'artefice, quanto per quella più particolare del momento ideativo con cui l'artefice concepisce nella propria mente l'opera da creare, a proposito della quale si può evidenziare l'integrazione di differenti tradizioni. In secondo luogo, sono emerse figure differenziate di artefice e di opera. Oltre al generico artefice, si sono evidenziate figure come quella dello scultore, del vasaio, dell'architetto. Tra le tipologie di opera si sono menzionate ad esempio le figure scolpite, il vaso tratto dalla materia vile, l'edificio, l'arca. Si tratta di artefici e di opere che confluiscono in una sorta di repertorio di esempi cui gli autori successivi attingono per finalità teoriche differenti, ma attraverso le quali si costituiscono altresì le diverse comprensioni dell'attività poetica dell'artefice.

Dopo avere tratteggiato alcuni dei punti principali grazie ai quali l'idea di artefice si costituisce a partire da fonti scritturistiche, e in particolare da quelle più significative per i frati Minori qui oggetto di studio, occorre approfondire alcuni temi che contribuiscono a delineare l'articolazione dell'attività poetica in progetto, opera e fruizione. A tal fine si sono scelti quattro versetti veterotestamentari come punti di partenza per mostrarne lo sviluppo teorico nel pensiero teologico e filosofico dei primi secoli dell'età cristiana, nel contesto di cui Agostino rappresenta una delle figure più paradigmatiche e rilevanti per il nostro discorso.

1.2 Passi scritturistici tra progetto, opera e fruizione

I riferimenti scritturistici fondamentali per le elaborazioni successive dell'idea di artefice, possono allora essere individuati in quattro passaggi.

Il primo è legato all'atto stesso della creazione divina e si esprime soprattutto nell'*incipit* del libro della *Genesis*: «In principio Dio creò il cielo e la terra» (Gen I, 1), sovente connesso al *Prologo* del *Vangelo di Giovanni*: «In principio era il Verbo» (Gv I, 1). La creazione divina rappresenta il paradigma originario della dimensione poetica descritta attraverso la narrazione biblica. L'origine di tutte le cose

quod secundum imaginem Dei facti sumus? Ut enim ait deiferus et magnus in divinis Basilius: "Imaginis honor ad protypum provenit (id est exemplar)".

23 Cfr. *infra*, Parte II, cap. 2, § 3. Sul problema delle immagini, per il momento si rinvia a: O. Boulnois, *Au-delà de l'image* ... cit., pp. 187 e sgg. che ripercorre i passaggi salienti della questione della venerazione delle immagini.

è esplicitata attraverso il modello fabbrile del porre in essere qualcosa di nuovo. Mentre il racconto del primo libro della *Genesi* manifesta il procedere della creazione divina di opera in opera, l'*incipit* del Vangelo di Giovanni assume una rilevanza particolare per il nostro discorso perché pone le basi della riflessione teorica sul processo intrinseco in cui si svolge l'attività poetica del primo artefice, là dove si enuclea l'identificazione della progettualità con il Verbo divino.

Il secondo passaggio scritturistico compare ancora nel primo libro della *Genesi* e riguarda la creazione dell'uomo «a immagine e somiglianza di Dio» (Gen I, 26). Il versetto porta a molteplici interpretazioni esegetiche del rapporto tra uomo e Dio e, per quanto riguarda il nostro tema, permette di delinare la relazione tra l'atto creativo divino e quello produttivo umano. Una volta che l'immagine e la somiglianza di Dio sono individuate nell'anima umana, l'attività poetica dell'artefice terreno rappresenta uno dei modi in cui essa si esprime e permette di elevarlo alla dimensione divina.

Il terzo riferimento veterotestamentario tematizza ciò che qui si chiamerà *fruizione*, ossia l'osservazione dell'opera prodotta, in questo caso da parte del creatore stesso. L'espressione «Dio vide che era cosa buona» (Gen I) scandisce il compimento dell'opera di Dio alla fine di ogni giorno della creazione: la luce, la separazione di acqua e terra, le piante e i frutti, il sole e la luna, gli animali delle acque e del cielo, gli animali della terra, l'uomo e la donna. Messa in relazione con un passo analogo del *Timeo* di Platone, l'apprezzamento dell'opera da parte del creatore diviene paradigma concettuale essenziale per il terzo momento dell'attività poetica dell'artefice, ossia la fruizione dell'opera.

Il quarto versetto, infine, concerne i criteri della creazione divina, criteri che in questo modo appartengono intrinsecamente alla natura delle cose create: si tratta del passaggio del libro della *Sapienza* in cui è detto che Dio dispose le cose create secondo «misura, numero e peso» (Sap 1, 21). La dimensione progettuale si specifica così in criteri caratterizzati da rapporti tra termini, da proporzioni, che non si limitano alla ideazione, bensì allo stesso tempo strutturano le opere stesse.

I quattro passaggi scritturistici menzionati segnano probabilmente le giunture concettuali fondamentali per la concettualizzazione dell'ambito teologico dell'idea di artefice, in quanto danno origine a numerose questioni legate all'atto creativo di Dio che si riflettono sulla concezione della produzione umana e ne determinano le reciproche relazioni²⁴. Nelle pagine seguenti si approfondiscono

24 In V. Giraud, *L'ordre de la Création. Une histoire personnelle de la philosophie*, puf, Paris 2019 si individuano cinque versetti biblici rilevanti per la determinazione cristiana del problema della creazione: Gen I, 1, Gen I, 26, Es 3,14, Gv I, 1, Rm I, 20. Qui interessa soprattutto analizzare i primi due e aggiungerne uno, quello relativo alla contemplazione da parte di Dio della propria opera. Sebbene siano assolutamente rilevanti anche i passaggi dall'*incipit* del Vangelo di Giovanni e dalla lettera di san Paolo, qui si preferisce soffermarsi su quelli della *Genesi*, visto che Gv I, 1 e Rm I, 20 determinano la questione in senso già molto "filosofico"

alcuni momenti salienti della loro esegesi nelle opere di Filone di Alessandria e soprattutto di Agostino di Ippona.

1.3 Alcune basi esegetiche: Filone e Agostino

La questione della costituzione dell'ambito teologico dell'idea di artefice è certamente complessa e articolata non solo per le diverse prospettive degli autori, ma anche per l'incessante attività esegetica che per più di un millennio tende a tornare sui medesimi passi e commenti nel variare dei contesti. Tuttavia, al fine di cogliere l'innesto della teorizzazione filosofica nell'attività esegetica, dopo aver affrontato brevemente alcune premesse filoniane significative per la concettualizzazione dell'ideazione dell'artefice, sembra utile soffermarsi sul pensiero di Agostino d'Ippona che ha commentato questi passaggi non solo in opere esegetiche, bensì anche in altri testi.

Nonostante siano numerose e importanti le tappe storiche in cui l'esegesi di questi passi si articola e si differenzia a seconda dei periodi, degli autori, dei generi testuali – si pensi ad esempio al peculiare cambiamento introdotto da Pier Lombardo e dai successivi *Commenti alle Sentenze*, oltre che alle differenti forme di lettura e commento del testo biblico – il pensiero di Agostino si presenta come un buon punto di partenza per un discorso sui frati Minori del XIII e XIV secolo, in virtù almeno di due motivi.

Innanzitutto Agostino rappresenta uno degli apici di un processo di integrazione, assimilazione e sintesi, da una parte, di tradizioni di pensiero diverse, provenienti dal mondo giudaico, greco e romano, e, dall'altra, della cultura cristiana²⁵. All'interno di questo orizzonte Agostino ha introdotto – anche in relazione alla questione dell'artefice – una prospettiva peculiare sulla centralità della concezione trinitaria di Dio e dell'anima umana e sulla relazione analogica che lega il mondo sensibile con il mondo intelligibile²⁶. In secondo luogo Agostino rappresenta un'*autoritas* imprescindibile per il pensiero francescano, che dalle sue origini, e soprattutto a partire da Bonaventura, contribuisce a conferire l'orizzonte filosofico e dottrinale essenziale sulla cui base si sviluppano le singole riflessioni dei frati Minori, i quali certamente integrano la prospettiva

(aspetti su cui ci si soffermerà meglio in seguito, cfr. *infra* Parte I, cap. 2). L'*incipit* del Vangelo di Giovanni traspone a livello della seconda persona della trinità divina, ossia il Verbo, il *Logos* dei greci. La lettera di san Paolo mette in evidenza un dualismo che assieme alle fonti neoplatoniche sarà essenziale non solo per la tradizione agostiniana.

25 Su questo processo, che interseca le grandi questioni legate all'ellenizzazione del cristianesimo e alla filosofia cristiana, si può vedere: W. Beierwaltes, *Platonismo nel cristianesimo*, Vita e Pensiero, Milano 2000, pp. 3-23; P. Hadot, *Studi di patristica e di storia dei concetti*, ETS, Pisa 2018, pp. 17-39; M.C. Bartolomei, *Ellenizzazione del cristianesimo. Linee di critica filosofica e teologica per una interpretazione del problema storico*, L.U. Japadre Editore, L'Aquila-Roma 1984.

26 Sulla centralità della trinità e dell'analogia agostiniane, si veda: M. Parodi, *Il paradigma filosofico agostiniano. Un modello di razionalità e la sua crisi nel XII secolo*, Lubrina Editore, Bergamo 2006.

agostiniana entro un complesso più ampio e articolato di fonti provenienti da tradizioni diverse.

1.3.1 Premesse filoniane sull'ideazione

Il *De opificio mundi* di Filone di Alessandria rappresenta un testo interessante per introdurre alcune tematiche che vedremo riprese nell'esegesi di *Genesi* I di Agostino. Anche senza entrare in merito circa la conoscenza diretta da parte di Agostino delle opere di Filone²⁷, il pensiero di quest'ultimo rappresenta un momento significativo per la concettualizzazione dell'attività poetica dell'artefice in ambito esegetico, sebbene non cristiano.

In quest'opera si trova un'interessante comprensione del momento dell'ideazione dell'artefice divino. Interpretando in termini neoplatonici il processo creativo di *Genesi* I, Filone traccia una divisione significativa tra mondo ideale divino e mondo sensibile creato. Il mondo ideale tuttavia non è distinto dalla mente del creatore, come accadeva nel *Timeo* platonico – su cui si tornerà –, ma coincide con la stessa mente divina. Più precisamente, l'operazione compiuta da Filone consiste nella identificazione del modello intelligibile della creazione con il *Logos* divino che risulterà decisiva per le interpretazioni cristiane della figura dell'artefice. Nel commentare la seconda creazione dell'uomo (Gen 2, 27), Filone osserva che l'uomo in quanto copia di una bellezza perfetta è anch'egli bello, ma la bellezza del *Logos* di Dio è maggiore di quella naturale perché quest'ultima è ornata della bellezza suprema, mentre la prima è essa stessa l'ornamento più bello²⁸. Da questo commento si comprende in primo luogo che il *Logos* o pensiero divino è il modello intelligibile della realtà creata. In tal modo si esplica il passaggio appena menzionato in cui i criteri intelligibili arrivano a coincidere con il pensiero stesso del creatore. Inoltre, Filone sottolinea la superiorità metafisica del modello rispetto alla copia che si esprime anche attraverso

27 Sulla diffusione del pensiero di Filone nel primo cristianesimo, si veda: D.T. Runia, *Filone di Alessandria nella prima letteratura cristiana: uno studio d'insieme*, Vita e Pensiero, Milano 1999, in cui si sottolinea inoltre che secondo ricerche recenti Agostino ha probabilmente conosciuto in modo diretto gli scritti di Filone seppure in traduzione latina (p. 341); vedi anche: S.J. Somers, *Image de Dieu. Les sources de l'exégèse agostinienne*, in "Revue des Études agostiniennes" 7/2 (1961), p. 106.

28 Cfr. Filone di Alessandria, *De opificio mundi*, § 139, p. 92. Qui come in seguito ci si riferisce all'edizione a cura di C. Kraus Reggiani: Filone alessandrino, *De Opificio Mundi – De Abrahamo – De Josepho*, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma 1977. Poco più avanti nel testo, sempre a proposito della seconda creazione dell'uomo in *De opificio* 141, l'autore esprime un concetto simile utilizzando l'analogia con le arti plastiche, in particolare con la pittura: via via che ci si allontana dall'originale la copia diventa inferiore, come accade con la rappresentazione pittorica rispetto al suo modello e a sua volta con la copia della rappresentazione. Su questi temi vedi anche: G. Rémy, *Philon et Origène, interprètes du récit de la Création*, in M.-A. Vannier (a cura), *Judaïsme et christianisme dans les commentaires patristiques de la Genèse*, Peter Lang AG, Bern 2019.

una più fulgida bellezza del primo, in quanto bellezza in sé, rispetto a quella della creatura sensibile che ne è derivazione.

Se la comprensione del mondo intelligibile come intrinseco alla mente creatrice è un punto che verrà sviluppato ampiamente nei commenti cristiani, l'interpretazione filoniana del versetto «facciamo l'uomo a nostra immagine e somiglianza» (Gen I, 26) segna una differenza essenziale rispetto non solo all'esegesi, ma soprattutto alla prospettiva filosofica e teologica che si può leggere nelle pagine di Agostino. In quest'ultimo, infatti – come si vedrà – l'interpretazione si sviluppa intorno alla natura trinitaria di Dio. Filone invece legge il passo in senso si potrebbe dire morale, al fine di giustificare la natura mista dell'uomo, poiché l'intelligenza e la ragione sono luogo sia di virtù che di vizio. Per Dio, tuttavia, non è conveniente creare la parte peggiore dell'anima, per cui Filone congetta che Dio nel caso dell'uomo si sia avvalso di collaboratori, affinché appunto non fosse responsabile del male umano²⁹.

Si può ricordare infine un ultimo passaggio del *De opificio* in cui si tematizza il rapporto tra progetto e opera attraverso un'analogia tra la creazione e una città progettata da un architetto³⁰. L'analogia è proposta per chiarire come il mondo intelligibile, modello di quello sensibile, non sia in alcun luogo se non nella mente dell'artefice divino, perciò fuori dal tempo. L'analogia inoltre consente di esplicitare il processo creativo di Dio: come un architetto concepisce nella sua mente tutti i particolari della città che deve essere fondata, ne fissa nella mente l'immagine e la rievoca nella memoria mentre costruisce la città concreta, ponendo attenzione al modello nella mente, così l'artefice divino dispiega nel proprio intelletto i modelli con cui costruisce l'immagine, il mondo intelligibile, da porre poi nella realtà³¹. Il progetto intelligibile tuttavia non si distingue, non è altro da Dio stesso, non appartiene a un mondo separato, sede delle idee intelligibili, bensì è piuttosto il suo *Logos*, coincide con il pensiero stesso dell'artefice divino: la città progettata è «impressa come un marchio nell'anima dell'artefice, allo stesso modo neppure il mondo costruito dalle idee potrebbe risiedere in altro luogo che non sia il *Logos* divino, autore di questo armonioso ordinamento»³².

In questo passaggio l'analogia dell'architetto intento a fondare una città permette di chiarire una questione che torna costantemente anche in autori successivi, come si vedrà in Agostino. Si tratta non solo del processo creativo che porta alla realizzazione di un'opera, bensì anche del modo particolare in cui è concepito il progetto nella mente dell'artefice. In questo caso, secondo Filone, il progetto dell'artefice consiste in immagini nella mente di Dio, o dell'architetto

29 Cfr. Filone di Alessandria, *De opificio mundi* ... cit., pp. 73-75.

30 Cfr. ivi 17-19. Su questo passo, vedi pure: O. Boulnois, *La création, l'art et l'original, Implications esthétiques de la théologie médiévale*, in "Communications" 64 (1997), pp. 58-59.

31 Filone di Alessandria, *De opificio mundi* ... cit., pp. 17-19.

32 Ivi, p. 20.

umano, coincide con il *Logos* stesso ed egli si rivolge ad esse per porle nella realtà.

Il rapido *excursus* sull'esegesi filoniana del racconto genesiaco ha quindi permesso di individuare alcuni nuclei di riflessione al fine di cogliere come le tradizioni scritturistiche si intersechino con concezioni filosofiche fino a modificare alcuni tratti essenziali, primo tra tutti il rapporto tra il mondo intelligibile dei criteri eterni e la creazione.

1.3.2 Agostino e *Genesi* I

Un momento estremamente significativo per l'integrazione tra le tradizioni scritturistiche e quelle filosofiche è rappresentato, come si diceva, dalla riflessione di Agostino d'Ipbona. Nelle pagine seguenti si approfondisce l'esegesi di Agostino dei quattro passi veterotestamentari menzionati, ossia quelli di *Genesi* I e il versetto *Sapienza* 11, 21.

I commenti ai passi del primo capitolo della *Genesi* che qui interessano portano a circoscrivere l'idea di artefice all'interno di un orizzonte di questioni più ampie, rivolte alle finalità via via determinate da necessità esegetiche³³.

Il primo ambito tematico significativo per la genesi dell'idea di artefice riguarda le analogie utilizzate per chiarire l'attività creatrice di Dio, analogie che spesso si riferiscono alle attività produttive umane che contribuiscono a delineare il complesso rapporto tra la creazione di Dio e la produzione dell'uomo. Nel *De Genesi contra Manichaeos* compaiono i termini *faber*, *opifex*, *argentarius*, *aurifex* per segnare una differenza rilevante tra l'attività creatrice di Dio e quella produttiva dell'uomo che si vedrà tornare più volte nelle diverse interpretazioni della figura dell'artefice. Diversamente da quanto pensano i manichei che tendono ad assimilare l'attività umana a quella divina, Dio crea la materia informe dal nulla³⁴. Nel caso divino non è come per certi artigiani che hanno bisogno di una materia preesistente – «al carpentiere (*faber*) occorre il legname, all'argentiere (*argentarius*) l'argento, all'orefice (*aurifex*) l'oro, al vasaio (*figulus*) l'argilla». Al contrario, in Dio vi è una relazione diretta tra volontà e azione in virtù della sua onnipotenza, per cui Egli può creare la materia stessa dal nulla³⁵.

33 Su Agostino e la Bibbia, si possono vedere, oltre agli studi di A.-M. La Bonnardière, il più recente: G. Nauroy, M.-A. Vannier (a cura), *Saint Augustin et la Bible: Actes du colloque de l'Université Paul Verlaine-Metz* (7–8 avril 2005), Peter Lang, Bern etc. 2008 (che inoltre riporta la bibliografia di La Bonnardière).

34 Sull'idea agostiniana di materia informe, si veda: E. Moro, *Il concetto di materia in Agostino*, Aracne, Roma 2017.

35 Agostino, *De Genesi contra Manichaeos*, liber I, 6, 10. Qui come in seguito la traduzione italiana si riferisce all'edizione Città Nuova disponibile online: https://www.augustinus.it/italiano/genesi_dcm/index.htm. Il testo latino si riferisce all'edizione in CPL 265, I, 6, 10: «et ideo deus rectissime creditur omnia de nihilo fecisse, quia etiamsi omnia formata de ista materia facta sunt, haec ipsa materia tamen de omnino nihilo facta est. non enim debemus esse similes istis qui omnipotentem deum non credunt aliquid de nihilo facere potuisse, cum

In un passo successivo, sempre nel contesto della polemica contro i manichei, l'analogia serve ad Agostino per chiarire il modo in cui Dio crea. Il processo produttivo dell'*artifex* e dell'*opifex* umano è il termine più noto, perché – come spesso ricorre non solo nei testi agostiniani – appartiene all'ambito dell'esperienza umana. Alla obiezione dei manichei secondo cui il versetto «E Dio vide che la luce è buona» sottointende una certa ignoranza della propria opera da parte di Dio, perché solo in quel momento gli si rende nota la bontà di ciò che ha creato, Agostino risponde appoggiando il suo argomento sulla figura dell'artefice umano. Sebbene infinitamente inferiore rispetto alla sapienza e alla potenza divina, un artigiano (*artifex*), ad esempio un falegname, pone grande attenzione a tutti i passaggi della costruzione del proprio oggetto, «sino a quando non sia condotto a perfezione nella misura di cui è capace secondo le regole dell'arte (*artis regulae*) e nella misura che piace all'artefice (*placeat artificii suo*) che lo lavora». Ciò tuttavia non implica che l'artefice conosca cosa sia il bene solo perché gli piace l'opera compiuta. Al contrario, Agostino sottolinea che l'artefice conosce il bene prima di portare a termine la propria opera, precisamente lo conosce nell'interiorità della propria anima dove progetta la propria opera e, soprattutto, «ove l'arte (*ars*) stessa è più bella (*pulchrior*) degli oggetti costruiti con l'arte». Vi è una corrispondenza tra il vedere interiore (il progetto nell'arte interiore) e il rendere visibile nell'opera ciò che prima è invisibile agli occhi corporei e la perfezione dell'opera consiste proprio in questa corrispondenza, che è altresì condizione stessa del piacere che l'artefice prova nel vedere la sua opera compiuta³⁶.

Agostino mette in luce un passaggio fondamentale, cioè quello dalla concezione nella mente dell'artefice alla creazione/produzione nella realtà. L'analogia con il falegname esplica questo legame e in un certo senso nobilita la figura dell'artefice umano, pur mettendone in evidenza i limiti rispetto alla sapienza e alla potenza del Creatore. Come il falegname, anche Dio ha un progetto nella mente tramite cui conosce perfettamente ciò che produce nella realtà: il piacere e il riconoscimento che la luce è buona è conseguente alla produzione e rinvia alla perfezione dell'opera, cioè all'essere adeguato al progetto nella mente. Già in queste righe Agostino presenta una idea di artefice nelle sue linee essenziali: l'artefice ha un progetto nella mente, crea/produce un'opera, fruisce la propria opera compiuta. La questione conoscitiva del rapporto tra idea nella mente e produzione, si interseca con quella relativa allo statuto del progetto e dell'opera,

considerant fabros et quoslibet opifices non posse aliquid fabricare, nisi habuerint unde fabricent. et ligna enim adiuuant fabrum, et argentum adiuuat argentarium, et aurum aurificem, et terra figulum adiuuat ut possit perficere opera sua. si enim non adiuuentur ea materia unde aliquid faciunt, nihil possunt facere, cum materiam ipsam ipsi non faciant. non enim faber lignum facit, sed de ligno facit aliquid: sic et caeteri omnes huiusmodi opifices. omnipotens autem deus nulla re adiuuandus erat, quam ipse non fecerat, ut quod uolebat efficeret».

36 Augustinus, *De Genesi contra Manichaeos* ... cit., liber I, 8, 13.

così come alla sua fruizione, determinando i passaggi concettuali essenziali del nostro argomento.

Si noti inoltre l'accento a una questione su cui occorrerà tornare più avanti: l'*ars* nella mente, costituita dalle regole, dai criteri condizione dell'opera stessa, si pone a un livello valoriale superiore rispetto a quello dell'opera compiuta, dell'opera concreta realizzata dall'artefice, che certamente rinvia alla concezione agostiniana di derivazione platonica per cui l'intelligibile è superiore al sensibile: l'immutabile – come si vedrà, perché si tratta di regole eterne – è superiore al mutevole e al contingente. Si assiste qui a un andamento analogo a quello osservato in Filone di Alessandria, là dove si identifica il mondo intelligibile dei criteri creativi con il pensiero stesso di Dio, ma al tempo stesso si evidenzia come la bellezza dell'opera sia derivata dalla bellezza superiore, intelligibile ed eterna del progetto divino³⁷.

In un passo delle *Confessiones* Agostino propone un'altra analogia che, a partire da ciò che è conoscibile con i sensi, chiarisce il modo con cui Dio crea. In particolare Agostino intende esplicitare la creazione della materia informe e quindi il complesso rapporto tra l'eternità di Dio e la temporalità delle creature che ha inizio con la creazione. L'autore distingue tra le priorità di eternità, tempo, valore e origine osservando: «Per l'eternità, ad esempio, Dio precede le cose; per il tempo il fiore precede il frutto; per il valore il frutto precede il fiore; per l'origine il suono precede il canto»³⁸. Al fine di comprendere in che senso la materia informe preceda la materia formata, l'Ipponate propone l'analogia del rapporto tra il suono e il canto. Il suono privo di forma non precede il canto, come suono formato, in senso temporale, infatti non emettiamo prima il suono informe e poi gli diamo forma, come invece accade per il falegname che lavora su un materiale grezzo a cui, in un secondo momento, conferisce forma. Né si dirà che è il suono a creare il canto³⁹. Il suono, prosegue Agostino, svanisce senza creare alcuna arte, mentre è il canto che «si svolge nel suo suono, e il suo suono è la sua materia»⁴⁰.

37 Per inciso si può forse notare che in Filone è presente una sorta di distinzione tra Dio e il modello intelligibile, nonostante questo sia identificato con il *Logos*, distinzione che verrà meno in Agostino, il quale – per la rilevanza che in lui assume la dimensione trinitaria – concepisce il Verbo divino non come creazione intelligibile che precede quella sensibile, bensì come Dio stesso, come seconda persona divina, appunto generato e non creato. Ad ogni modo qui interessa sottolineare come la questione della maggiore bellezza del modello ideale sia impostata in maniera analoga da Filone e da Agostino, probabilmente per le comuni radici neoplatoniche.

38 Agostino, *Confessionum libri tredecim*, XII, 29, 40. Qui come in seguito, la traduzione italiana si riferisce all'edizione Città Nuova disponibile online: <https://www.augustinus.it/italiano/confessioni/index.htm>. Per il testo latino, cfr. CC SL 27, ed. L. Verheijen, Brepols, Turnhout 1981, XII, 29, 40: «aeternitate, sicut deus omnia; tempore, sicut flos fructum; electione, sicut fructus florem; origine, sicut sonus cantum».

39 *Ibidem*.

40 *Ibidem*.

La priorità del suono rispetto al canto quindi non riguarda il tempo, poiché il suono è solo la materia del canto; né la «capacità creativa», dal momento che «il suono non è l'artefice (*artifex*) del canto ma viene posto dal corpo a servizio dell'anima del cantore, che ne faccia un canto»; e neppure il valore, visto che «il suono non è meglio del canto, essendo il canto non solo un suono, ma per di più un bel suono (*speciosus sonus*)»⁴¹.

Si noti che anche qui, come nel passaggio precedente, si sottolinea la superiorità dell'intelligibile sul sensibile quando ci si riferisce all'anima del cantore come sovrana rispetto al corpo, rispetto al suono. L'idea di artefice, che in queste righe viene tratteggiata, risente della teoria agostiniana della percezione secondo cui l'anima, non potendo subire nulla da ciò che le è inferiore, cioè dal corpo, agisce su di esso nel porre attenzione a ciò che il corpo subisce dalle impressioni dei corpi sensibili esterni⁴². Per l'artefice il rapporto tra anima e corpo è analogo: nel dare forma alla materia sonora, l'anima dell'artefice agisce, come parte intelligibile e superiore, nel contesto di un processo che si svolge simultaneamente, perché appunto non esiste prima la materia sonora e poi la forma del canto. La gerarchia assiologica tra suono e canto è ribadita nelle ultime righe citate, quando Agostino osserva che il suono non precede il canto secondo il valore, perché appunto il canto è suono e *speciosus sonus*, dove è interessante notare che il suono formato, cioè divenuto canto, diventa appunto *bello, magnifico, specioso*.

L'analogia tra il rapporto tra suono e canto e quello tra materia e cielo-terra prosegue fino a chiarire che la priorità del suono rispetto al canto, e quindi della materia rispetto al cielo e alla terra, è una priorità di origine. Il canto è il suono che ha ricevuto forma, così come il cielo e la terra sono la materia informe che viene formata. La materia informe perciò non è creata nel tempo, peculiarità che invece appartiene solo alle cose formate, ma è preceduta dall'eternità del creatore, dal momento che proviene dal nulla ciò da cui qualcosa si produce⁴³. Attraverso l'analogia con il canto Agostino spiega quindi la priorità di origine della materia informe, preservando l'eternità di Dio che crea dal nulla.

Da queste righe si inizia a comprendere anche una specifica idea di artefice umano: è un artefice la cui attività dipende dall'azione dell'anima sul corpo, dall'attività formativa sulla materia, sia essa preesistente, come nel caso della lavorazione del legno o dell'argento, o simultanea, come nel caso del canto. Il caso

41 *Ibidem*.

42 Sulla teoria agostiniana della percezione si può vedere ad esempio: S. Vanni Rovighi, *La fenomenologia della sensazione di Sant'Agostino*, in Id., *Studi di filosofia medievale*, vol. 1, Vita e Pensiero, Milano 1978, pp. 3-21; C. Di Martino, *Il ruolo della intenzione nell'evoluzione della psicologia di Agostino: dal De libero arbitrio al De Trinitate*, in "Revue des Études Augustiniennes" 46/2 (2000), pp. 173-198; R. Fedriga, *Le migliori intenzioni. Una ricerca di storia delle idee*, CUEM, Milano 2002, pp. 19-34. Sul rapporto articolato con il platonismo che non implica il radicale rifiuto del mondo corporeo, specificamente per i temi relativi al bello, si veda ad esempio: J.-M. Fontanier, *La beauté selon saint Augustin*, P.U.R., Rennes 2008, pp. 112-128.

43 Agostino, *Confessiones* ... cit., XII, 29, 40.

del canto è di estremo interesse per noi, proprio perché analogo alla creazione divina che non è preceduta da una materia preesistente. L'attività formativa rispetto alla materia sonora inoltre si esplica secondo *regole eterne*, o numeri non soggetti al divenire, come più diffusamente si legge nel *De musica*⁴⁴, che tuttavia sembrano costituire non tanto un modello da copiare, bensì piuttosto le condizioni, i criteri sulla base di cui produrre un'opera nella realtà.

Dai passi su cui ci si è soffermati si sono individuate due figure di artefice umano per esplicitare il processo creativo di Dio: l'artigiano (falegname, argentiere, orafo, vasaio) e il cantore. In altri passaggi, questa volta del *De Genesi ad litteram liber imperfectus*, si propone l'analogia oltre che con l'opera del falegname e del cantore, anche con quella del pittore (*pictura*) e dell'oratore, o più in generale di colui che costruisce un discorso (*sermo, oratio*).

Prima di soffermarsi su queste due figure, è interessante notare che il riferimento all'*artifex* è presente anche dove si sottolinea l'attività divina di formazione della materia: a proposito dell'espressione *cielo e terra*, come materia adatta a ricevere la forma⁴⁵, e del senso del termine *acqua*, come materia più mobile e più facilmente soggetta all'opera dell'artefice⁴⁶.

Nel commento del versetto biblico «Dio separò la luce dalle tenebre» (Gen 1, 4), Agostino sottolinea che l'attività di Dio riguarda la creazione di tutte le cose («ab artifice Deo facta sunt omnia»), della loro bellezza («species ipsa»), e non la creazione delle *privationes* che appartengono al nulla. In particolare, tutte le cose furono disposte secondo il loro ordine, quindi anche le *privationes* rientrano nell'ordine generale disposto da Dio, proprio come sono presenti in un canto le pause e in un dipinto le ombre⁴⁷.

L'opera dell'artefice divino, in cui è presente tanto l'essere quanto la privazione di essere, è quindi concepita in analogia con il canto e con la pittura in cui l'assenza di suono, le pause, o l'assenza di luce, le ombre, rientrano nella disposizione armoniosa del tutto. Il termine *privationes*, che nel testo indica tanto le tenebre quanto le pause e le ombre, si adatta al modo in cui Agostino concepisce ciò che ha un connotato valoriale negativo nell'ordine del mondo, come il male: non ha uno statuto ontologico proprio e anzi è privazione di essere, assenza di luce, tenebra appunto, a differenza della luce pura che invece è identificata con la sorgente divina. In questo senso nelle due analogie si può leggere una sorta di progressione: l'analogia del canto consente di cogliere l'idea di mancanza, assenza della materia stessa del suono, mentre l'analogia della pittura chiarisce il senso del riferimento alla contrapposizione *luce/tenebre* del versetto, riportandolo alla concezione agostiniana di ispirazione neoplatonica in cui l'ombra è appunto

44 Cfr. Agostino, *De musica*, PL 32, ed. J.-P. Migne, Venit apud editorem in vico dicto Montrouge, juxta portam, Gallice dictam, Barrière d'Enfer, Paris 1841, VI, cap. 7 e successivi.

45 Cfr. Agostino, *De Genesi ad litteram liber imperfectus*, PL 34, ed. J.-P. Migne, Paris 1845, 3, 10.

46 Cfr. ivi 4, 13 e 4, 15.

47 Ivi 5, 25.

assenza di luce. Si tenga presente questo aspetto del pensiero agostiniano, che cioè riguarda una riflessione sul negativo come mancanza di essere, che peraltro è parte dell'ordine del mondo, perché costituirà uno dei temi che riemergeranno nelle concettualizzazioni francescane dell'artefice⁴⁸.

In un passo successivo l'analogia si basa sull'orazione per chiarire il rapporto tra l'eternità del progetto e il tempo della creazione. Questa volta si tratta di spiegare il versetto «E fu sera e fu mattina: primo giorno» (Gen I, 5) che descrive un arco temporale e cerca di accordarlo con la somma potenza di Dio che non ha bisogno della durata temporale per realizzare l'opera. L'analogia consente di sciogliere questa difficoltà: sebbene l'opera si svolga nel tempo, il progetto divino è invece fuori dal tempo; in modo analogo l'oratore, per mezzo della sua arte, pensa simultaneamente a un discorso che una volta pronunciato si dispiega nel tempo⁴⁹.

L'analogia con l'artefice umano consente quindi ad Agostino di spiegare alcuni passaggi complessi del testo sacro che sollevano spesso questioni filosofiche. Il riferimento all'artigiano – il fabbro, l'argentiere, l'orafo e il vasaio – chiarifica da una parte la distanza tra la creazione dal nulla di Dio e la produzione umana da una materia preesistente, dall'altra la somiglianza tra Dio e l'uomo per quanto riguarda la struttura del processo creativo: l'idea nella mente, l'opera e la fruizione. L'opera del cantore e del pittore è la base dell'analogia per chiarire la presenza di aspetti assiologicamente negativi nel mondo proprio perché permette di comprendere meglio come il silenzio o l'ombra, cioè l'assenza di suono o di luce, ovvero di essere, sia parte dell'ordine regolato da Dio. Quando si tratta di esplicitare la relazione tempo-eternità Agostino ricorre ad analogie tratte da arti in cui la temporalità dell'opera è essenziale, ossia il canto e l'oratoria: nella prima l'atto stesso del porre la materia coincide con l'attività formatrice, come nel caso di Dio che crea una materia informe che precede solo per origine la donazione di forma; nell'arte del discorso il pensiero prefigura fuori dal tempo un'opera temporale.

Si può ricordare a questo punto il passo in cui Filone di Alessandria paragona il progetto della creazione con il progetto della città nella mente di un architetto. Agostino, per mezzo delle analogie che ha proposto e sulle quali ci siamo soffermati, delinea un artefice divino analogo: il mondo intelligibile coincide, come per Filone, con la mente di Dio, è il suo *Logos*, o meglio, per l'Ipponate è il suo Verbo. Questo dislocamento del mondo ideale nella mente del creatore, e più precisamente nella seconda persona della trinità, è molto significativo dal nostro punto di vista, perché in Agostino, e in modo diverso anche in altri autori cristiani, il processo creativo è da intendere all'interno della dialettica intratrinitaria, sia essa divina o umana. Su questo aspetto ci si soffermerà meglio tra

48 Cfr. *infra* Parte II.

49 Ivi 7, 28.

breve, quando si tratterà l'altro passaggio scritturale significativo per la questione dell'artefice, quando cioè si affronterà la questione della creazione dell'uomo come «immagine e somiglianza». Per ora basti considerare che l'analogia dell'architetto umano, che riprende e allo stesso tempo varia il dettato platonico⁵⁰, consente effettivamente di sottolineare l'identità di pensiero e prototipo che interessa tanto a Filone quanto ad Agostino. Si noti poi che la varietà di figure di artefice emerse dalle pagine agostiniane considerate permette di articolare ulteriormente la questione del rapporto tra conoscenza e creazione/produzione: nei passi analizzati, il progetto è non solo la concezione intelligibile nella mente, o immagine, ma soprattutto il dispiegarsi di un pensiero atemporale, lo stesso pensiero che nel *De trinitate* si dice che non appartiene a nessuna lingua e a nessun tempo⁵¹, proprio come può essere concepito un discorso nella mente di un oratore.

Genesi I, 26: l'uomo come immagine e somiglianza di Dio

Il passaggio della *Genesi* in cui è detto «Facciamo l'uomo a nostra immagine e somiglianza» (Gen I, 26) sembra porre ulteriori questioni per il costituirsi dell'idea di artefice nel contesto che ci interessa. In Agostino i riferimenti a questo versetto biblico sono tantissimi, ma si possono individuare alcuni luoghi in cui lo commenta in modo più diffuso e interessante per il nostro argomento: oltre ai commenti alla *Genesi*, infatti, sono interessanti alcune trattazioni nel *De civitate Dei* e soprattutto nel *De trinitate*⁵².

È opportuno sottolineare come proprio tramite la concezione agostiniana dell'uomo come immagine e somiglianza di Dio sia possibile comprendere il senso in cui Agostino interpreta la relazione uomo-Dio a proposito del rapporto tra *poiesis* e verità, in particolare per quanto riguarda il processo poetico a partire dalla struttura trinitaria di Dio e dell'anima umana. L'uomo è somiglianza imperfetta di Dio⁵³, in quanto immagine e quindi riflesso di un modello

50 A proposito dei modi in cui varia la questione dell'artefice dal *Timeo* di Platone alla riflessione di Filone, soprattutto a proposito dell'origine del mondo intelligibile, non generato né creato dal demiurgo nello scritto platonico, contrariamente a quanto sostiene Filone che lo identifica con il *Logos* divino, si può vedere lo studio di F. Calabi, *L'arte come paradigma ideale in Filone d'Alessandria*, in "Materiali di Estetica" 4/1 (2007), p. 80.

51 Cfr. Agostino, *De trinitate*, CPL 329, eds. W.J. Mountain, F. Glorie, Brepols, Turnhout 1968, XIV, 10, 19.

52 In questo contesto si farà riferimento solo ad alcuni dei passi del *De trinitate* in cui questo versetto compare. Per quanto riguarda il *De civitate Dei* si veda in particolare: libro XII, 23 (CC SL, 47, eds. B. Dombart, A. Kalb, Brepols, Turnhout 1955).

53 Su questo tema si rinvia allo studio significativo di O. Boulnois, *Au-delà de l'image ... cit.*, p. 25 e sgg. A tale proposito si veda anche la lettura interessante della questione nelle pagine anselmiane, che per certi versi sistematizzano il discorso agostiniano su questi temi e in cui è centrale la riflessione sull'attività poetica dell'artefice, in M. Parodi, «*Imago ad similitudinem*». I termini di *immagine e somiglianza nel «Monologion»* di Anselmo d'Aosta, in "Revue d'Études Augustiniennes et Patristiques" 38/2 (1992), pp. 332-354. Il termine *imago* rinvia

superiore. Di conseguenza il verbo interiore umano, con cui l'artefice umano concepisce nella propria mente il progetto dell'opera da creare, è analogo al Verbo divino.

Si vede quindi come l'interpretazione agostiniana del versetto biblico segni un passaggio decisivo per il nostro argomento, in quanto, come si accennava, pone ciò che in senso platonico apparteneva a un mondo intelligibile separato, ossia le idee, il prototipo, non solo nel *Logos* stesso di Dio, come già aveva fatto Filone e – si vedrà più avanti – Seneca, bensì all'interno della dinamica intratrinitaria, reinterpretando in questo modo sia il pensiero dell'artefice umano sia quello dell'artefice divino. La prospettiva di Agostino segna un momento importante perché costituirà un punto di partenza imprescindibile, come si cercherà di mostrare in seguito, sia per diversi autori medievali, si pensi ad esempio alla vastità della questione della conoscenza del Dio trinitario e delle sue relazioni con la conoscenza dell'uomo nei *Commenti alle Sentenze*, sia specificamente per una certa linea di pensiero francescano⁵⁴.

Nonostante la questione sia complessa, sono tre i punti che qui interessa mettere in luce a proposito dell'interpretazione agostiniana del versetto biblico «Facciamo l'uomo a nostra immagine e somiglianza». In primo luogo, l'uso del plurale è ricondotto alla creazione dell'uomo da parte della trinità, da intendersi nel senso di relazione e quindi non nel senso di tre sostanze o in quello del rapporto tra sostanza e accidenti⁵⁵. Agostino infatti osserva che nel testo biblico si usa dapprima il plurale («facciamo l'uomo»), ma appena dopo si ribadisce che fu *Dio* a fare l'uomo a propria immagine («E Dio fece l'uomo»): non si parla di una particolare persona della trinità, ma si afferma appunto *Dio*, confermando in tal modo l'unità di Dio per non cadere nel triteismo⁵⁶.

alla struttura trinitaria dell'anima umana analoga alla struttura trinitaria divina, mentre il termine *similitudo*, che implica nel caso dell'uomo una ineguaglianza rispetto al modello divino, si riferisce alla possibilità di compimento della somiglianza con l'attività stessa del pensiero. Si veda anche V. Giraud, *Augustin, les signes et la manifestation*, puf, Paris 2013, pp. 411 e sgg.

- 54 Su questo punto ci si soffermerà diffusamente in seguito, per ora si segnalano: J.F. Falà, I. Zattero (a cura), *Divine Ideas in Franciscan Thought (XIIIth-XIVth century)*, Aracne, Roma 2018; M. Parodi, *Francesco e la filosofia: dall'analogia alla metafora*, in M. Benedetti, T. Subini (a cura), *Francesco da Assisi. Storia, arte, mito*, Carocci, Roma 2019, pp. 89-98.
- 55 Cfr. Augustinus, *De trinitate* ... cit., V, 5, 6. Su questo punto vedi: M. Parodi, *Il paradigma filosofico agostiniano* ... cit.; e il saggio citato sopra: Id., *Francesco e la filosofia: dall'analogia alla metafora* ... cit., p. 90. Per il *De trinitate* nel pensiero medievale si veda: G. Catapano, B. Cillerai (a cura), "Medioevo. Rivista di Storia della Filosofia Medievale" 37 (2012): *Il "De trinitate" di Agostino e la sua fortuna nella filosofia medievale*.
- 56 Augustinus, *De genesi ad litteram* ... cit., 3, 19, 29. Qui come in seguito la traduzione italiana si riferisce all'edizione Città Nuova disponibile online: <https://www.augustinus.it/italiano/genesi-lettera/index.htm>. Per il testo latino ci si riferisce a: CPL 266, Brepols, Turnhout 1995, 3, 19, 29: «in aliis operibus dicitur: dixit deus: fiat, hic autem: dixit deus: faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram, ad insinuandam scilicet, ut ita dicam, pluralitatem personarum propter patrem et filium et spiritum sanctum. quam tamen deitatis unitatem intellegendam statim admonet dicens: et fecit deus hominem ad imaginem dei, non quasi pater

Questo è un punto su cui Agostino si discosta molto dalla lettura di Filone di Alessandria, disaccordo significativo per intendere la comprensione agostiniana della concezione di artefice all'interno della dinamica intratrinitaria. Come si è visto, infatti, Filone legge il versetto in senso morale e suggerisce che Dio si sia avvalso di collaboratori in modo tale che non sia responsabile della parte peggiore dell'anima umana e quindi della possibilità che essa ha di compiere il male. Se, per quanto riguarda l'intelligenza considerata come ciò che nell'uomo è «immagine e somiglianza» di Dio, il pensiero di Agostino non si discosta da quello di Filone, l'interpretazione del plurale «facciamo» segna invece una differenza rilevante: nel passo agostiniano citato è chiara la volontà di spostare il problema all'interno della dinamica intratrinitaria.

Nel *De Genesi contra Manichaeos*, nel contesto della critica all'interpretazione manichea del versetto Gen I, 26, inteso in senso antropomorfo, Agostino sottolinea che invece è da intendere in senso spirituale e che l'*imago* consiste nell'interiorità dell'uomo, sede di ragione e intelligenza⁵⁷.

Nel *De Genesi ad litteram liber imperfectus*, Agostino osserva che il termine *imago* rivela la creazione dell'anima da parte di Dio, mentre il termine *somiglianza* indica la derivazione dalla Somiglianza somma. Ciò significa che l'uomo è simile a Dio non in virtù di una somiglianza superiore (come se ci fosse un'idea di somiglianza che supera la relazione tra i due termini), bensì in virtù della somiglianza stessa perché essa stessa è l'origine da cui derivano le creature ad essa simili. In modo analogo, in Dio si trova la castità, la sapienza e la bellezza da cui derivano castità, sapienza e bellezza terrene⁵⁸. Dio è quindi come se fosse il modello di cui l'uomo è copia e, come nel caso del riflesso in uno specchio o della rappresentazione pittorica, è somiglianza imperfetta⁵⁹.

Tuttavia, per chiarire meglio non solo il pensiero agostiniano su questo punto, ma anche la questione sull'*artifex*, è importante sottolineare che secondo Agostino l'anima dell'uomo è immagine e somiglianza di Dio in quanto ne riproduce l'articolazione trinitaria. Mentre nello svolgere azioni su cose temporali, una parte dell'anima umana è rivolta alle cose inferiori, quando essa si rivolge a contemplare le cose eterne si trova in essa tanto una trinità quanto l'immagine

ad imaginem filii aut filius ad imaginem patris - alioquin non uere dictum est: ad imaginem nostram, si ad patris solius aut ad filii solius imaginem factus est homo - sed ita dictum: fecit deus ad imaginem dei, tamquam diceretur: fecit deus ad imaginem suam. cum autem nunc dicitur: ad imaginem dei, cum superius dictum sit: ad imaginem nostram, significatur, quod non id agat illa pluralitas personarum, ut plures deos uel dicamus uel credamus uel intellegamus, sed patrem et filium et spiritum sanctum - propter quam trinitatem dictum est: ad imaginem nostram - unum deum accipiamus, propter quod dictum est: ad imaginem dei».

57 Agostino, *De Genesi contra Manichaeos* ... cit., I, 17, 27-28.

58 Agostino, *De Genesi ad litteram liber imperfectus* ... cit., 16, 58. Il testo italiano si riferisce all'edizione Città Nuova disponibile online: https://www.augustinus.it/italiano/genesi_incompiuto/index.htm. Per il testo latino, si veda l'edizione sopracitata (PL 34), 16, 58.

59 Cfr. *ivi*, 16.57-58.

di Dio⁶⁰. La trinità e l'immagine di Dio è da ricercare nello spirito dell'uomo quando contempla il mondo intelligibile.

Più avanti, nel libro XIV, Agostino individua la trinità dello spirito nell'articolazione delle facoltà dell'anima umana. La funzione della memoria è analoga a quella del Padre, come la funzione dell'intelligenza lo è di quella del Figlio, così come la funzione della volontà di quella dello Spirito⁶¹. Perciò l'uomo è creato a immagine e somiglianza di Dio e nell'interiorità risiede l'immagine che consiste nell'articolazione trinitaria delle facoltà. Ma l'uomo realizza propriamente la sua somiglianza solo nell'orientarsi, nel direzionarsi verso l'intelligibile, come è emerso nel passo di *De trinitate* XII sopra citato⁶².

Per chiarire la comprensione agostiniana della questione dell'artefice, è utile fare riferimento alle pagine del *Monologion* di Anselmo in cui, nel contesto di ciò che è stato chiamato la dimostrazione *a posteriori* dell'esistenza di Dio⁶³, Anselmo propone l'analogia con il *faber*, con l'*artifex* umano. Come l'artefice umano ha un progetto nella mente di un'opera da creare e la volontà di portarla a compimento (dato – cioè memoria –, intelligenza del dato, volontà), così il Sommo Bene è essere, conoscenza e volontà⁶⁴. Solo in un secondo momento si vede che quel Sommo Bene pensato in modo trinitario è il Dio trinitario della fede⁶⁵.

La sistematizzazione anselmiana del pensiero di Agostino aiuta a comprendere come nelle pagine di quest'ultimo emerga proprio uno specifico modello di artefice: il funzionamento della processualità poetica dell'artefice è espressione

60 Agostino, *De trinitate* ... cit., (il testo italiano si riferisce invece all'edizione Città Nuova: <https://www.augustinus.it/italiano/trinita/index.htm>) XII, 4, 4.

61 Ivi, XV, 21.

62 Per chiarire questo aspetto è utile fare riferimento anche al pensiero di Anselmo d'Aosta che compie una operazione di sistematizzazione del pensiero di Agostino: Anselmo ritiene, agostinianamente, che solo nel processo stesso del pensiero, quando memoria, intelligenza e volontà sono impegnate attivamente e sono rivolte all'intelligibile, si realizza propriamente la somiglianza con il Dio trinitario. Cfr. M. Parodi, *Il conflitto dei pensieri: studio su Anselmo d'Aosta*, Lubrina, Bergamo 1988, in particolare a pp. 109-136; Id., «Imago ad similitudinem» ... cit.

63 Cfr. S. Vanni Rovighi, *Introduzione a Anselmo d'Aosta*, Laterza, Roma-Bari 1987.

64 Nel capitolo 10 è presente un passaggio interessante sulla concezione nella mente dell'artefice: Anselmo d'Aosta, *Monologion*, in Id., *Opera Omnia*, vol. I, ed. F.S. Schmitt, Nelson, Edinburgh 1946, capp. 9-10: «Quare cum ea quae facta sunt, clarum sit nihil fuisse, antequam fierent, quantum ad hoc quia non erant quod nunc sunt, nec erat ex quo fierent: non tamen nihil erant quantum ad rationem facientis, per quam et secundum quam fierent. *Capitulum X*. Quod illa ratio sit quaedam rerum locutio, sicut faber prius apud se dicit, quod facturum est. Illa autem rerum forma, quae in eius ratione res creandas precedebat: quid aliud est quam rerum quaedam in ipsa ratione locutio, veluti cum faber facturum aliquod suae artis opus prius illud intra se dicit mentis conceptione? Mentis autem sive rationis locutionem hic intelligo, non cum voces rerum significativae cogitantur, sed cum res ipsae vel futurae vel iam existentes acie cogitationis in mente conspiciuntur».

65 Ivi, cap. 80; su questi passaggi vedi: M. Parodi, *Il conflitto dei pensieri ...* cit., pp. 103 e sgg. Sull'artefice in Anselmo d'Aosta, si veda: M. Parodi, *L'artefice e l'opera nelle pagine di Anselmo*, in «Rivista di storia della filosofia» 48 (1993), pp. 527-535.

della sua concezione trinitaria dell'uomo e di Dio, così come compare in più luoghi della sua opera. Il riferimento a diverse figure di artefice su cui ci si è soffermati è perciò da comprendere in questo senso, nel senso cioè in cui è centrale la peculiare interpretazione agostiniana del versetto biblico «Facciamo l'uomo a nostra immagine e somiglianza».

Genesis I, 31: Posservazione dell'opera

Il terzo punto che qui interessa sottolineare a proposito delle fonti scritturistiche, e in particolare dei commenti al libro della *Genesis*, riguarda ciò che si potrebbe indicare con il termine *fruizione*, ossia – come si è accennato – la contemplazione di ciò che l'artefice, umano o divino, ha creato. Si tratta dell'espressione «Dio vide che ciò era buono», espressione che scandisce i momenti della creazione: compare a proposito della creazione della luce⁶⁶; quando si nominano la terra e le acque sotto il cielo⁶⁷; alla fine del terzo giorno, quando si dispone la terra, l'erba e gli alberi a produrre frutti⁶⁸; alla fine del quarto giorno, quando si divide la luce dalle tenebre⁶⁹; nella creazione delle specie marine⁷⁰ e degli animali⁷¹; alla fine della creazione dell'uomo⁷².

Agostino commenta il versetto in differenti luoghi della sua opera, ma per il nostro discorso è interessante soffermarsi su alcuni di questi in particolare. Nel *De Genesis contra Manichaeos* Agostino si sofferma sull'espressione che qui interessa nel contesto della creazione della luce⁷³. In questo passo, il motivo per cui l'opera è giudicata buona risiede nella sua adeguazione rispetto all'*ars* di Dio, alla sua Sapienza, per cui non può trattarsi di ignoranza della luce e del bene che ha creato, come invece sostengono i manichei. Nella propria mente, infatti, Dio conosce perfettamente ciò che intende creare, poiché questo è il luogo della sua arte eterna, là dove appunto – come si è visto sopra – l'arte stessa è più bella dell'opera: «Lo conosceva ottimamente nell'intimo della sua anima, ove l'arte stessa è più bella degli oggetti costruiti con l'arte». L'atto fruitivo, il piacere che

66 Gen I, 4.

67 Ivi I.10.

68 Ivi I.11.

69 Ivi I.18.

70 Ivi I.21.

71 Ivi I.25.

72 Ivi I.31.

73 Cfr. il passo sopra citato: Agostino, *De Genesis contra Manichaeos* ... cit., I, 8, 13: «et dixit deus, fiat lux. et facta est lux. hoc non solent reprehendere manichaei, sed illud quod sequitur, et uidit deus lucem quia bona est. dicunt enim: ergo non nouerat deus lucem, aut non nouerat bonum. miseri homines, quibus displicet, quod deo placuerunt opera sua, cum uideant etiam hominem artificem, uerbi gratia, lignarium fabrum, quamuis in comparatione sapientiae et potentiae dei pene nullus sit, tamen tam diu lignum caedere atque tractare dolando, asciando, planando, uel tornando atque poliando quousque ad artis regulas perducatur, quantum potest, et placeat artificis suo».

suscita la contemplazione dell'opera e il giudizio che questa è buona, è quindi da individuare nella conformità tra idea (*ars*) e sua realizzazione, tra progetto e opera compiuta: «Ma ciò che l'artista vede interiormente rispetto all'arte lo manifesta esteriormente nell'opera, e un oggetto è perfetto se piace all'artista che lo ha fatto».

Nel *De civitate Dei*, nella sezione di commento ai primi libri della *Genesis* dedicata alla creazione – che comprende i libri XI-XIV – Agostino ritorna sull'obiezione manichea, risponde con argomenti simili a quelli visti nel *De Genesis contra Manichaeos*, ma aggiunge il riferimento all'*auctoritas* di Platone. L'osservazione e il giudizio che l'opera creata è buona non indica che Dio prima non conosceva la propria opera. Agostino ribadisce che il bene dell'opera consiste nell'essere conforme all'*ars* con cui Dio ha concepito ciò che ha creato, perciò, con l'espressione riferita alla bontà dell'opera, Dio insegna e non apprende⁷⁴. Analogamente Platone stesso, nel *Timeo*⁷⁵, attribuisce al creatore il compiacimento della propria opera, perché conforme all'idea, anzi addirittura Dio «ha esultato di gioia nel portare a compimento l'universo». Con ciò non si intende però che Dio esulta perché la propria opera gli rivela qualcosa di nuovo, bensì Egli si compiace quando essa è compiuta così come quando era solo una ideazione progettuale ancora da farsi⁷⁶.

Il passo ora ricordato introduce inoltre l'opposizione tra tempo ed eternità, tra la dimensione delle creature che è temporale e quella divina che è eterna. Dire che l'opera corrisponde all'*ars* con cui Dio ha concepito le cose da creare, non significa che Dio ha creato secondo un tempo, per cui prima ha pensato a qualcosa che poi ha posto nella realtà. La dimensione di Dio è quella di un

74 Agostino, *De civitate Dei* ... cit., XI, 21: «quid est enim aliud intellegendum in eo, quod per omnia dicitur: uidit deus quia bonum est, nisi operis adprobatio secundum artem facti, quae sapientia dei est? deus autem usque adeo non, cum factum est, tunc didicit bonum, ut nihil eorum fieret, si ei fuisset incognitum. dum ergo uidet quia bonum est, quod, nisi uidisset antequam fieret, non utique fieret: docet bonum esse, non discit». (L'italiano nel testo si riferisce all'edizione Città Nuova: <https://www.augustinus.it/italiano/cdd/index.htm>).

75 Cfr. Platone, *Timeo*, 37c; Plato secundum translationem quam fecit Chalcidius, *Timaeus*, CPL 578, in *Plato latinus*, vol. IV, a cura di R. Klibansky, J.H. Waszink, In aedibus Instituti Warburgiani-Brill, Londinii-Leidae 1975, pars 1, p. 29: «Quae quidem omnia in anima fieri eidem que insigniri palam est; quam cum moueri et uiuere animaduertet factum a se simulacrum immortalis diuinitatis genitor suus, hilaratus impendio multo magis ad exemplum eius aemulae similitudinis aliud specimen censuit excogitandum». Si veda altresì *infra* Parte I, cap. 2, § 1. Agostino conosce il testo platonico probabilmente tramite la traduzione di Cicerone. Alcuni studiosi non escludono che possa aver conosciuto il commento di Calcidio, si veda: B. Bakhouché, *Introduction générale*, in Calcidius, *Commentaire au Timée de Platon*, vol. 1, a cura di B. Bakhouché, Vrin, Paris 2011, pp. 13 e 50-53.

76 Agostino, *De civitate Dei* ... cit., XI, 21: «et plato quidem plus ausus est dicere, elatum esse scilicet deum gaudio mundi uniuersitate perfecta. ubi et ipse non usque adeo desipiebat, ut putaret deum sui operis nouitate factum beatiorem; sed sic ostendere uoluit artificii suo placuisse iam factum, quod placuerat in arte faciendum; non quod ullo modo dei scientia uarietur, ut aliud in ea faciant quae nondum sunt, aliud quae iam sunt, aliud quae fuerunt».

eterno presente⁷⁷. Così il versetto biblico insegna non solo l'autore delle opere, ma anche il mezzo e la ragione per cui ha creato: *Dio* indica l'autore; «ha detto: sia fatta la luce e la luce fu fatta» significa il mezzo, vale a dire il Verbo; «E Dio vide che era buona» rimanda alla ragione per cui ha creato, interpretazione che Agostino corrobora con l'autorità di Platone, secondo cui «la ragione più giusta di creare il mondo è che gli esseri buoni siano creati da un Dio buono»⁷⁸.

Nella conclusione di Agostino su questo passo, il riferimento al bene è quindi spiegato come la *ragione* per cui Dio ha creato, ragione che rinvia alle regole eterne: il bene è perciò criterio ed è ciò che direziona l'*ars*. È interessante sottolineare come qui e all'inizio del passo il riferimento ad *ars* rinvii appunto, come si è visto che Agostino stesso dice, alla Sapienza di Dio. Ma con *ars* si intende non solo l'aspetto speculativo, il livello del puro conoscere, bensì anche – si potrebbe dire – un sapere pratico. *Ars*, in questo caso, sono i criteri eterni con cui Dio crea, per certi versi intesi come i modelli ideali delle cose da creare nel Verbo divino.

Un altro senso, per noi rilevante, con cui viene interpretato il versetto, lo si trova sia nel *De Genesi contra Manichaeos* (I, 21, 32) sia nelle *Confessiones* (XIII, 28, 43) in cui la spiegazione della bontà dell'opera viene ricondotta alla bellezza della totalità in cui le parti sono armonicamente disposte a formare un tutto ordinato. Agostino sottolinea che quando ci si riferisce al compimento non delle singole opere, ma dell'intera creazione, è detto che l'opera non tanto è «buona», quanto piuttosto che è «molto buona». Come una ogni cosa bella composta di parti è più bella considerata nella sua interezza di quando se ne considerano solo le parti, in modo analogo le opere di Dio, composte di misura, proporzione e ordine, prese nel loro insieme, risultano più lodabili⁷⁹.

Nel libro XIII delle *Confessiones* si ribadisce il concetto quasi sintetizzando quanto scritto nel testo contro i manichei, ma qui Agostino sembra soffermarsi maggiormente sulla base dell'analogia, il termine più noto, che in questo caso è il corpo bello: «un corpo costituito di tutte membra belle, è di gran lunga più bello delle singole membra che con la loro armoniosissima riunione formano il complesso, sebbene anch'esse siano, singolarmente, belle»⁸⁰.

77 Augustinus, *De civitate Dei* ... cit., XI, 21.

78 *Ibidem*.

79 Augustinus, *De Genesi contra Manichaeos* ... cit., I, 21, 32: «sane non est negligenter praetereundum quod dictum est, et uidit deus omnia quaecumque fecit, esse bona ualde. cum enim de singulis ageret, dicebat tantum, uidit deus quia bonum est: cum autem de omnibus diceretur, parum fuit dicere bona, nisi adderetur et ualde. si enim singula opera dei cum considerantur a prudentibus, inueniuntur habere laudabiles mensuras et numeros et ordines in suo quaeque genere constituta; quanto magis omnia simul, id est ipsa uniuersitas, quae istis singulis in unum collectis impletur? omnis enim pulchritudo quae partibus constat, multo est laudabilior in toto quam in parte».

80 Augustinus, *Confessiones* ... cit., XIII, 28, 43: «et uidisti, deus, omnia quae fecisti, et ecce bona ualde, quia et nos uidemus ea, et ecce omnia bona ualde. in singulis generibus operum

L'analogia con le membra di un corpo bello mette meglio in luce la concezione di Agostino sulla bellezza, concezione ricca di sfumature semantiche e riferimenti a differenti tradizioni filosofiche: non solo neoplatonica, ma anche stoica e in parte aristotelica, mediate soprattutto da Cicerone⁸¹. Qui interessa sottolineare come il «valde bona» dell'opera compiuta rinvii alla idea di unità nella varietà, che in altri luoghi Agostino definisce «aequalitas numerosa», espressione che si vedrà tornare anche in altri autori su cui ci si soffermerà più diffusamente. Nel passo citato del commento antimanicheo l'idea di bellezza viene altresì esplicitata grazie a una bellissima analogia con l'arte retorica. Facendo derivare il termine «universum» da «unitas» e nell'individuare la sua bellezza nella sua interezza, Agostino richiama la bellezza di un discorso che è lodato non per le singole parti, le sillabe e le lettere, ma per il suo insieme: «Poiché anche un discorso ornato e ben ordinato, se consideriamo ognuna delle sillabe o delle lettere, che passano subito appena pronunciate, non vi troviamo che cosa piaccia o sia da lodare. Un discorso in effetti è bello non a causa di ciascuna sillaba ma di tutte quante le sillabe»⁸².

L'analisi di alcuni passi esegetici agostiniani ha fatto emergere due concetti di grande interesse per delineare una genesi dell'idea di artefice e specificamente di quella di fruizione dell'opera. L'idea di adeguazione al modello, di conformità tra *ars* eterna e opere di Dio, e quella di compiutezza dell'opera, in quanto armoniosamente ordinata secondo il rapporto tra parti e tutto per formare una unità, configurano quindi i due poli concettuali in cui sembra si possa individuare la concezione agostiniana di fruizione dell'opera, poli concettuali che torneranno in modo differente anche negli autori successivi considerati più nel dettaglio⁸³.

1.3.3 Agostino e *Sapienza* 11, 21

Prima di considerare le fonti filosofiche, già in parte emerse nel percorso esegetico poiché strettamente intrecciate nel discorso agostiniano, è opportuno analizzare un ultimo versetto scritturistico, ossia quello secondo cui Dio crea secondo «misura, numero e peso»⁸⁴. Si tratta di un passo alla base di molteplici

tuorum, cum dixisses, ut fierent, et facta essent, illud atque illud uidisti quia bonum est. septiens numeravi scriptum esse te uidisse, quia bonum est quod fecisti; et hoc octauum est, quia uidisti omnia quae fecisti, et ecce non solum bona sed etiam ualde bona tamquam simul omnia. nam singula tantum bona erant, simul autem omnia et bona et ualde. hoc dicunt etiam quaeque pulchra corpora, quia longe multo pulchrius est corpus, quod ex membris pulchris omnibus constat, quam ipsa membra singula, quorum ordinatissimo conuentu completur uniuersum, quamuis et illa etiam singillatim pulchra sint».

81 Su questo argomento si veda ad esempio: J.-M. Fontanier, *La beauté selon saint Augustin* ... cit.

82 Augustinus, *De Genesi contra Manichaeos* ... cit., I, 21, 32.

83 Cfr. *infra*, Parte II.

84 Sap 11, 21.

diramazioni filosofiche, che vanno da ciò che è stata definita «estetica sapienziale» alle spiegazioni matematiche del cosmo⁸⁵.

I riferimenti al versetto menzionato rinviano alla disposizione del cosmo secondo un ordine, secondo i criteri dell'arte di Dio che si mantengono nell'armoniosa disposizione delle creature: come nel caso del bene, che si potrebbe considerare il criterio supremo, anche in questo le regole eterne determinano una corrispondenza analogica, in cui cioè i due livelli, quello divino e quello creaturale, sono simili nei rapporti, ma diversi sul piano ontologico, a cominciare dalla opposizione eternità divina / temporalità creaturale.

Come ha sottolineato La Bonnardière, il versetto della *Sapientia* che qui interessa è citato nell'opera agostiniana trentuno volte e contribuisce a «strutturare trinitariamente» alcuni temi della metafisica neoplatonica, come ha messo in luce Le Roy⁸⁶. Questo aspetto si vede bene nel *De Genesi ad litteram* in cui Agostino si sofferma diffusamente su *Sapientia* 11, 21 quando considera la perfezione del numero sei, numero dei giorni della creazione. Agostino si domanda in quale modo le tre proprietà – misura, numero, peso – fossero in Dio e osserva che Egli non è né misura (che «assegna a ciascuna cosa il suo limite»), né numero (ciò che «dà a ciascuna cosa la sua forma specifica») e neppure peso (che «trascina ogni cosa al suo riposo e alla sua stabilità»)⁸⁷. Dio, anzi, è inattingibile all'intelligenza umana, infatti a pochi è concesso di

oltrepassare tutto ciò che può essere misurato, per contemplare la Misura senza misura, oltrepassare tutto ciò che può essere numerato, per contemplare il Numero senza numero, oltrepassare tutto ciò che può essere pesato, per contemplare il Peso senza peso.⁸⁸

85 Per la nozione storiografica di *estetica sapienziale* si veda: E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Albin Michel, Paris 1998, pp. 217-226 (a proposito di Bonaventura); U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, in Id., *Scritti sul pensiero medievale*, Bompiani, Milano 2012, p. 297. Per chiarire l'idea agostiniana della disposizione del cosmo secondo «misura, numero e peso» si può anche vedere: M.T. Bettetini, *La misura delle cose. Struttura e modelli dell'universo secondo Agostino d'Ippona*, Rusconi, Milano 1994; M. Parodi, *Misura, numero e peso. Un'analogia nel XII secolo*, in N. Badaloni et alii, *La storia della filosofia come sapere critico: studi offerti a Mario Dal Pra*, Angeli, Milano 1984, pp. 52-71.

86 Cfr. A.M. La Bonnardière, *Biblia Augustiniana. Ancien Testament. Le Livre de la sagesse*, Brepols, Turnhout 1970, p. 90; O. Le Roy, *L'Intelligence de la foi en la Trinité selon saint Augustin: genèse de sa théologie trinitaire jusqu'en 391*, Études agostiniennes, Paris 1966, p. 280.

87 Agostino, *De Genesi ad litteram* ... cit., IV, 3, 7: «an secundum id, quod nouimus mensuram in his, quae metimur, et numerum in his, quae adnumeramus, et pondus in his, quae adpendimus, non est deus ista? secundum id uero, quod mensura omni rei modum praefigit et numerus omni rei speciem praebet et pondus omnem rem ad quietem ac stabilitatem trahit, ille primitus et ueraciter et singulariter ista est, qui terminat omnia et format omnia et ordinat omnia, nihil que aliud dictum intellegitur, quomodo per cor et linguam humanam potuit: omnia in mensura et numero et pondere disposuisti, nisi: omnia in te disposuisti?»

88 Ivi, IV, 3, 8: «magnum est paucis quae concessum excedere omnia, quae metiri possunt, ut uideatur mensura sine mensura, excedere omnia, quae numerari possunt, ut uideatur

Perciò Dio è al di là di ogni misura, numero e peso, espressioni che invece l'uomo utilizza per cercare di figurarsi, secondo un linguaggio a lui comprensibile, il modo di operare di Dio, che quindi «dispone» il creato secondo sé stesso, donando a ciascuna cosa un limite, una forma, una direzionalità alla quiete e alla stabilità.

Il riferimento alla struttura del creato secondo misura, numero e peso compare anche nel *De Genesi contra Manichaeos* e consente ad Agostino di chiarire l'armoniosa disposizione della creazione tra parti e tutto. Agostino esorta a cercare l'artefice (*artifex*) di misura, proporzione e ordine nelle creature e osserva che, in definitiva, è proprio la somma misura, la somma proporzione e il sommo ordine, ossia il Dio delle Scritture che dispone «ogni cosa con misura, numero e peso»⁸⁹. Il riferimento all'artefice torna questa volta come metafora che sembra richiamare la sfera di colui che possiede un'*ars* in generale: i supremi «misura, numero e ordine» si configurano propriamente come i criteri dell'*ars* di Dio.

La disposizione secondo misura, numero, peso non riguarda solo le creature in generale, ma appartiene in modo specifico anche all'uomo. Nel *De trinitate* il versetto è ripreso per sottolineare un altro aspetto dell'analogia tra l'articolazione trinitaria di Dio e dell'uomo. L'accostamento è presentato come un'ulteriore analogia che fa intravedere e rende intelligibile alla mente finita dell'uomo il nesso tra anima umana e trinità divina. La memoria rappresenta la misura e la visione il numero, poiché, mentre il ricordo è impresso nella memoria una sola volta, esso può avere innumerevoli visioni. La volontà inoltre si collega al peso, poiché «fissa il desiderio di percepire e di pensare» su oggetti specifici da cui si formano le visioni e congiunge, ordina e unisce le molteplici visioni⁹⁰.

Il legame individuato da Agostino tra Dio e uomo nell'articolazione trinitaria delle facoltà dell'anima secondo misura, numero e peso non costituisce tuttavia propriamente l'immagine che rende l'uomo simile a Dio. Infatti, poco più avanti, Agostino chiude l'XI libro osservando che occorre ricercare l'immagine nell'«uomo interiore», cioè nell'anima rivolta alle realtà eterne e divine, perché, come si è visto sopra, la somiglianza con Dio si realizza pienamente quando l'anima, strutturata trinitariamente, si rivolge alla propria origine. L'uomo si volge quindi «verso le realtà interiori» nella speranza «di trovare l'«immagine di Dio» riflesso della sua Trinità, “un Dio trino che” ha ordinato ogni cosa con “misura, numero e peso”»⁹¹.

Dai passaggi citati, si delineano due aspetti peculiari del riferimento al versetto sapienziale che sembrano particolarmente interessanti per la concettualizzazione dell'idea di artefice. Il primo riguarda la disposizione dell'ambito

numerus sine numero, excedere omnia, quae pendi possunt, ut uideatur pondus sine ponder». (Traduzione nel testo: Città Nuova, modificata).

89 Augustinus, *De Genesi contra manichaeos* ... cit., I, 16, 26.

90 Augustinus, *De trinitate* ... cit., XI, 11, 18.

91 *Ibidem*.

creaturale, in cui i criteri matematici rinviano alla somma sapienza di Dio. Si evidenzia quindi, da una parte, una sorta di esplosione di riferimenti analogici di carattere numerico, e dall'altra, il peculiare carattere estetico di queste corrispondenze numeriche che determinano l'ordine, le proporzioni del creato. Non solo, il versetto sapienziale mette in luce altri riferimenti analogici, questa volta per chiarire il rapporto tra Dio e uomo, la cui analoga struttura trinitaria prepara la spiegazione del significato della concezione dell'uomo come «*imago Dei*».

In conclusione a questa parte sulle basi scritturistiche nel pensiero di Agostino è importante porre attenzione ad alcuni punti emersi, punti in cui la riflessione agostiniana è decisiva per le tematizzazioni dell'idea di artefice secondo la tradizione successiva del pensiero francescano: il problema del processo poetico viene inserito nella dinamica intratrinitaria; l'interpretazione della idea neoplatonica della superiorità dell'anima sul corpo contribuisce a determinare una concezione attiva della conoscenza; il legame tra idea e opera configura una particolare interpretazione del momento fruitivo; e infine l'origine trinitaria struttura l'articolazione numerica e proporzionata del creato.

Capitolo 2.

L'artefice e i filosofi

Tracciare alcune linee per la genesi dell'idea di artefice medievale significa, in secondo luogo, osservarne la formazione a partire dai testi filosofici sulla base dei quali è stata possibile la concettualizzazione del problema poetico nella creazione divina e nella produzione umana. Come si è visto, la base scritturistica è non solo oggetto di riflessione diretta, come nel caso dei commenti alla *Genesi*, bensì anche orizzonte culturale e simbolico entro cui si è potuto sviluppare il problema poetico. Come si è già in parte potuto osservare dalle opere di Agostino, in cui la non sempre pacifica sintesi della prospettiva della filosofia antica con quella scritturistica è pervasiva, la filosofia degli *antiqui* è una condizione imprescindibile per la nostra questione. Si potrebbero certamente individuare molteplici punti di incontro della cultura classica con quella cristiana come momenti importanti anche dal punto di vista filosofico, ma è opportuno soffermarsi sui due autori che forse meglio rappresentano la base di ogni riflessione filosofica sul problema poetico a partire dalla figura dell'artefice: Platone e Aristotele.

Il *Timeo* di Platone ha certamente avuto un ruolo determinante per l'alto medioevo anche per l'esplicazione del libro della *Genesi*, fino ad arrivare alla grande stagione della Scuola di Chartres nel XII secolo¹, ma, come hanno mostrato anche gli studi più recenti, il testo non è stato obliato nei secoli successivi, continuando anzi ad avere influenza². Ciò che qui più interessa della mediazione latina del *Timeo* di Platone riguarda alcuni passaggi concettuali significativi che

1 Vedi: B. Bakhouché, A. Galonnier, *Introduction*, in B. Bakhouché, A. Galonnier (a cura), *Lectures médiévales et renaissances du Timée de Platon*, Peeters, Paris 2016, pp. 1-25; J.-M. Counet, *Interférences entre le Timée de Platon et le récit biblique de la création dans les commentaires In Hexameron au XII^e siècle*, in « Les Études Classiques » 71 (2003), pp. 91-105; T. Gregory, *Anima mundi: la filosofia di Guglielmo di Conches e la scuola di Chartres*, G.C. Sansoni, Firenze 1955, pp. 41 e sgg. Passaggi significativi per la concettualizzazione cristiana dell'artefice si hanno altresì in Boezio e Giovanni Scoto Eriugena, autori sui quali qui non ci si sofferma, ma che non per questo sono meno importanti. Sul rapporto di Boezio ed Eriugena con il *Timeo* platonico, si rinvia a: A. Gallonier, *Le Chant III, IX de la Consolatio de Boèce comme hymne précatif au seul démiurge du Timée*, in *Lectures médiévales et renaissances du Timée de Platon*, a cura di B. Bakhouché, A. Galonnier, Peeters, Paris 2016, pp. 89-120; P. Richard, *Le relief du visible. Regards modélisants du Periphyseon d'Érigène sur le Timée de Platon*, in *Lectures médiévales et renaissances du Timée de Platon*, a cura di B. Bakhouché, A. Galonnier, Peeters, Paris 2016, pp. 121-140. Per i temi estetici, si veda: É. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale ... cit.*, vol. 2, ad esempio pp. 380-381; U. Eco, *Arte e bellezza ... cit.*, 4, 3.

2 Si veda in particolare l'interessante raccolta di studi: B. Bakhouché, A. Galonnier (eds.), *Lectures médiévales et renaissances du Timée de Platon ... cit.*; sulla diffusione del *Timeo* si rinvia

sembrano avere contribuito allo sviluppo della nostra questione, ossia la comprensione del creatore del cosmo nei termini di *artifex* e *opifex*, la nozione di *exemplar* nella mente creatrice anche in rapporto all'opera, la definizione dell'opera e il suo apprezzamento. La mediazione latina è stata certamente opera di Calcidio³, ben noto traduttore latino del *Timeo* platonico (limitatamente alle parti 17a-53c), ma non è da sottovalutare la rilevanza della traduzione di Cicerone che, seppure incompiuta e frammentaria (da 27d fino a 47b), costituisce la fonte principale per Agostino⁴.

In un secondo momento ci si soffermerà sulla seconda grande *auctoritas*, ossia Aristotele, il cui pensiero, soprattutto dal XIII secolo tramite traduzioni dall'arabo e *florilegia*, è alla base della concettualizzazione del problema poetico nella riflessione dei *magistri*. Le opere in cui questo emerge in modo particolare sono, come noto, la *Fisica*, la *Metafisica* e l'*Etica*. A tale proposito si intende mettere in luce la genesi dell'idea di artefice tramite la riflessione aristotelica non solo sulle quattro cause, ma anche sulla definizione del concetto di arte e sui suoi rapporti con la natura, l'esperienza e la sapienza.

Infine, nonostante siano diversi gli autori e i luoghi in cui compare una riflessione filosofica sull'artefice, sembra significativo soffermarsi su alcuni punti delle opere filosofiche di Cicerone e di Seneca in cui questa emerge, perché si tratta di pensatori sovente citati, in modi e circostanze diverse, dagli autori cristiani proprio a proposito del problema poetico e in particolare in riferimento all'artefice.

2.1 Il *Timeo* latino

Si diceva che è utile soffermarsi anche sulla traduzione ciceroniana del *Timeo* di Platone perché è quella che Agostino conosce. I riferimenti ai passi timaici sono stati studiati soprattutto a partire da Testard, che individua tredici citazioni del testo ciceroniano in Agostino, un numero che più recentemente è stato ampliato, ma che sostanzialmente non cambia la distribuzione delle citazioni: i

anche al fascicolo monografico « Les Études Classiques » 71 (2003) : *Le Timée au fil des âges : son influence et ses lectures*.

3 Per il testo di Calcidio si fa riferimento a: Plato secundum translationem quam fecit Chalcidius, *Timaeus* ... cit., (d'ora in poi: Calcidio, *Timaeus*) (tr. it.: Calcidio, *Commentario al Timeo di Platone*, a cura di C. Moreschini, Bompiani, Milano 2003).

4 Cfr. V. Yudin, *Identifying the significance of Plato's Timaeus for Augustine*, in *Lectures médiévales et renaissantes du Timée de Platon* ... cit., in particolare a p. 70. Per il testo ciceroniano si fa riferimento a: Cicerone, *Timaeus*, in Id., *De divinatione De fato Timaeus*, in Id., *M. Tulli Ciceronis Scripta quae manserunt omnia*, a cura di O. Plasberg, Teubner, Stutgardiae 1938 (tr. it.: Id., *Il Timeo*, a cura di F. Pini, in Cicerone, *I paradossi degli stoici; Il Timeo; Della divinazione; Sul destino*, in *Tutte le opere di Cicerone*, vol. 28, Mondadori, Milano 1968).

passi *Tim* 41ab e *Tim* 29c restano infatti i più importanti, per la loro frequenza all'interno del *corpus* agostiniano⁵.

Tuttavia, dal nostro punto di vista importa sottolineare come la presenza di questi passi nei testi di Agostino manifesti la sua conoscenza dell'opera di Platone tramite Cicerone che, seppure incompleta, permette di comprendere come la costituzione filosofica del problema della creazione – e per quanto riguarda il nostro tema, del problema poetico in generale – sia stata possibile tramite una strumentazione teorica di origine platonica e più precisamente di derivazione timaica.

Vista l'importanza, come si accennava prima, dell'*authoritas* di Agostino per i secoli successivi e in particolare per la linea del pensiero francescano, è opportuno soffermarsi su alcune peculiarità della traduzione di Cicerone. Occorre al contempo mostrare alcuni punti significativi, ai fini del nostro discorso, della traduzione di Calcidio, in quanto molto diffusa durante il medioevo⁶.

Da un punto di vista lessicale occorre notare che nella traduzione ciceroniana, tra le varie formulazioni latine del concetto di demiurgo⁷, compare il termine *artifex*⁸, là dove in Calcidio si parla di *opifex*⁹, termine che in quest'ultima

5 Sulle citazioni del *Timeo* a partire dalla traduzione di Cicerone vedi: V. Yudin, *Identifying the significance of Plato's Timaeus for Augustine ...* cit., pp. 70-75, che menziona: M. Testard, *Saint Augustine et Cicéron*, Études Augustiniennes, Paris 1958.

6 Sulla diffusione medievale del *Timeo* platonico, si veda: P.E. Dutton, *Material Remains of the Study of the Timaeus in the Later Middle Ages*, in *Studia artistarum 5: L'enseignement de la philosophie au 13. siècle: autour du Guide de l'étudiant du ms. Ripoll 109: actes du colloque international*, édités, avec un complément d'études et de textes, par C. Lafleur; avec la collaboration de J. Carrier; index et bibliographie avec l'assistance de L. Gilbert et de D. Piché, Brepols, Turnhout 1997, pp. 203-230. Per studi più puntuali sulle traduzioni di Cicerone e Calcidio, si rinvia a: N. Lambardi, *Il Timaeus ciceroniano: arte e tecnica del « vertere »*, Le Monnier, Firenze 1982; C. Lévy, *Cicero and the Timaeus*, in *Plato's Timaeus as Cultural Icon*, a cura di G.J. Reydam-Schils, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana 2003, pp. 95-110; P.E. Dutton, *Medieval Approaches to Calcidius, Plato's Timaeus as Cultural Icon*, a cura di G.J. Reydam-Schils, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana 2003, pp. 184-205; M. Lemoine, *Le «Timée» latin en dehors de Calcidius*, in *Langages et philosophie. Hommage à Jean Jolivet*, a cura di A. de Libera, A. Elamrani-Jamal, A. Galonnier, Vrin, Paris 1997, pp. 63-78; Id., *Innovations de Cicéron et de Calcidius dans la traduction du «Timée»*, in *The Medieval translator. Traduire au Moyen Âge. Actes du Colloque international de Göttingen (22-25 juillet 1996)*, a cura di R. Ellis, R. Tixier, Brepols, Turnhout 2006, pp. 72-81; Id. *Du «Timée» de Platon à celui de Calcidius*, in *Unione e amicizia: Omaggio a Francesco Romano*, a cura di M. Barbanti, G.R. Giardina, P. Manganaro, CUECM, Catania 2002, pp. 441-450.

7 Lévy sottolinea la difficoltà ciceroniana nel rendere il concetto di demiurgo, come testimoniano le molteplici espressioni da lui utilizzate, cfr. C. Lévy, *Cicero and the Timaeus ...* cit., pp. 100 e sgg.; si veda anche N. Lambardi, *Il Timaeus ciceroniano ...* cit., pp. 106-107.

8 Si veda ad esempio: Cicerone, *Timaeus ...* cit., § 6 (*Timeo* 29a).

9 Cfr. ad esempio: Calcidio, *Timaeus ...* cit., pars 1, p. 21 (Calcidio, *Commentario al Timeo ...* cit., p. 38).

traduzione ricorre più volte per designare il demiurgo platonico¹⁰. Come si vedrà in seguito, si tratta di due parole molto significative per indicare la figura dell'artefice e che verranno riprese nei secoli successivi.

Il modello cui si rivolge il demiurgo platonico (*paradeigma*)¹¹ è tradotto con *exemplar*, anch'esso termine costitutivo del processo poetico dell'artefice e in particolare del momento dell'ideazione. Nel senso timaico, *exemplar* rinvia al modello eterno sulla base di cui l'artefice crea¹². Il senso permane anche nelle riflessioni successive, dal momento che la nozione rinvia a un modello di tutte le cose che è intelligibile e superiore. Si tratta di un termine chiave per indicare la dimensione conoscitiva della poiesi, ossia la concezione nella mente dell'artefice dell'opera da creare. In autori che per molti versi riprendono linguaggio e concetti platonico-agostiniani, come Bonaventura, la nozione acquisisce uno specifico statuto ontologico di carattere, si potrebbe dire, rappresentazionale.

Un altro termine significativo e che ha grande importanza per il periodo che ci interessa è *similitudo*, parola che in Cicerone e in Calcidio indica la relazione tra il modello e ciò che l'artefice produce. Il *pulchrum* ciceroniano e calcidiano sottolinea per così dire la qualità della relazione tra modello e opera, dal momento che l'opera prodotta conforme al modello è bella¹³, nonostante la produzione non possa mai eguagliare la forma ideale da cui essa deriva per la resistenza della materia¹⁴.

Connesso al concetto di bello, è da mettere in evidenza il passaggio ciceroniano che tratta della *proporzione* o *analogia*¹⁵. L'analogia o proporzione è definita come nesso «aptissimum atque pulcherrimum» riprendendo un termine di

10 Lemoine presenta un elenco delle innovazioni lessicali di Cicerone e Calcidio, si veda: M. Lemoine, *Innovations de Cicéron et Calcidius dans la tradition du Timée* ... cit., pp. 79-80.

11 Sul concetto di *paradeigma* come modello, si può vedere: F. Fronterotta, Panteles zōion e pantelōs on: *Vita, anima e movimento intelligibile nel Timeo (e nel Sofista)*, in *Plato's Timaeus. Proceedings of the Tenth Symposium Platonicum Pragense*, a cura di C. Jorgenson, F. Karfik, S. Špinko, Brill, Leiden 2020, pp. 49-69; F. Ferrari, *Separazione asimmetrica e causalità eidetica nel "Timeo"*, in *La sapienza di Timeo: riflessioni in margine al Timeo di Platone*, a cura di L.M. Napolitano Valditara, Vita e Pensiero, Milano 2007, pp. 147-172; M. Bergomi, *Eidos tra eikon e paradeigma. Considerazioni sull'ambiguità di eidos, idea e genos nel Timeo di Platone*, in "ACME" 64/1 (2011), pp. 94-102.

12 Cfr. *Timeo* 28a7; Cicerone, *Timaeus* ... cit., § 4; Calcidio, *Commentario al Timeo* ... cit., p. 36.

13 Si veda anche: C. Lévy, *Cicero and the Timaeus* ... cit., pp. 103-104.

14 Su tali aspetti nel contesto più generale del problema delle idee di artefatti in Platone si rinvia a: F. Forcignanò, *Il problema delle idee di artefatto in Platone*, in "Méthexis" 27 (2014), pp. 61-93.

15 Cicerone, *Timaeus* ... cit., § 13 (*Timeo* 31c): «Sed vinculorum id est aptissimum atque pulcherrimum, quod ex se atque de iis, quae stringit, quam maxime unum efficit. Id optime adsequitur, quae Graece ἀναλογία, Latine (audendum est enim, quoniam haec primum a nobis novantur) comparatio proportio ve dici potest». Il testo latino in Cicerone, *Tutte le opere*, vol. 28, Mondadori, Milano 1968, p. 83 riporta: «Sed vinculorum id est aptissimum atque pulcherrimum, quod ex se atque de is quae stringit quam maxime unum efficit. Id optime adsequitur quae Graece ἀναλογία, Latine – audendum est enim, quoniam haec primum a nobis novantur – comparatio pro portione dici potest».

chiara origine retorica, ossia l'*aptus*. L'*aptus* è fondamentale nella *elocutio* e consiste nell'appropriatezza della relazione tra due termini, ad esempio nel rapporto tra il discorso e le sue parti, ma anche del primo rispetto all'uditorio. In tal senso l'analogia o proporzione che consente di legare insieme due termini affinché si raggiunga una bella composizione, nel caso specifico del corpo dell'universo, è il tipo di rapporto che più di ogni altro è detto bello e appropriato. Si vedrà la centralità della nozione di *proportio* e del suo stretto rapporto con la bellezza nella riflessione non solo bonaventuriana. Qui si può solo sottolineare la rilevanza della *proportio* timaica nella riflessione di *auctoritates* fondamentali per i frati Minori, come in Agostino¹⁶.

A questo punto, evidenziati alcuni termini e concetti timaici molto rilevanti per la genesi dell'idea di artefice, occorre soffermarsi sul modo in cui emerge l'articolazione del processo poietico in progetto, opera e fruizione, articolazione che guiderà l'esposizione della costituzione filosofica del concetto francescano di artefice nella Parte seconda del presente lavoro. Non è qui il luogo di addentrarsi nella complessità del dialogo platonico e la sua ricezione latina, occorre piuttosto trattare brevemente l'articolazione dell'attività della poiesi e la natura dell'artefice, peraltro già in parte emersi a proposito dei lemmi *artifex-opifex*, *exemplar*, *proportio*.

Il momento del progetto o ideazione dell'artefice, cui è strettamente connesso quello della produzione e della natura dell'opera, emerge con la riflessione sul modo con cui l'artefice, il demiurgo timaico, crea sulla base di modelli (*exemplaria* come si è visto)¹⁷. La natura della forma (*species* in Cicerone), presa come modello, è eterna (*immortalis* in Calcidio) e sempre identica a sé stessa (*semper eadem* come scrive Cicerone). L'opposizione tra la dimensione eterna dei modelli e quella temporale delle cose generate rappresenta la ragione della bellezza o meno dell'opera: l'opera bella è quella conforme al modello eterno. Secondo un movimento che si troverà diffuso anche nella riflessione medievale, la dimensione originaria, intelligibile ed eterna costituisce il criterio sulla base di cui l'artefice crea, l'opera conserva tale criterio a livello temporale ed è bella in ragione di esso. Ancora più interessante è notare che l'argomentazione inizia dal constatare che il mondo è bello e l'artefice è buono, per poi inferire che allora l'artefice ha scelto il modello eterno¹⁸. Si noti che la figura demiurgica porta con

16 Sulla importanza dell'analogia di proporzionalità agostiniana si rinvia a: M. Parodi, *Il paradigma filosofico agostiniano* ... cit.

17 La dimensione conoscitiva dell'ideazione è ben rappresentata in un passaggio successivo (34a-b), quando si parla del ragionamento dell'artefice sul movimento circolare del corpo del mondo nei termini di *logismos* che Cicerone traduce *cogito* e Calcidio, con sfumature differenti, *prospicientia*.

18 Cfr. Cicerone, *Timaeus* ... cit., §§ 6-7: «si pulcher est hic mundus et si probus eius artifex, profecto speciem aeternitatis imitari maluit [...] Non igitur dubium quin aeternitatem maluerit exsequi, quando quidem neque mundo quicquam pulchrius neque eius aedificatore praestantius». Calcidio, *Timaeus* ... cit., p. 38: «Nam si est – ut quidem est – pulchritudine

sé un ambito metaforico che è quello appunto dell'artefice, dell'attività fabbrile, e che in Cicerone si specifica nel senso di *architetto*, o *aedificator*, figura che ricorrerà anche nei secoli successivi connessa con quella paolina dell'*architectus*¹⁹.

Non è qui il luogo per addentrarsi nella questione sulla distinzione o assimilazione tra mondo intelligibile e demiurgo nel testo platonico²⁰. Ciò che più importa sottolineare per chiarire la genesi dell'idea di artefice nel periodo che qui interessa è che, almeno a partire da Cicerone, ma soprattutto in Filone di Alessandria e Seneca, i modelli ideali del mondo sensibile sono intrinseci alla mente dell'artefice²¹. Nell'articolata riflessione cristiana si compie l'identificazione tra *logos* e Verbo divino, tra modelli ideali di derivazione platonica e Sapienza o seconda persona della trinità, in accordo con un movimento ben esplicitato da Agostino, come si legge in un celebre passo delle *Confessiones* in cui l'Ipponate sottolinea che nei libri platonici ha trovato la concezione giovannea del Verbo²². In generale si può affermare che nella comprensione medievale le idee divine sono quindi i modelli delle cose da creare, possibili o reali, che esistono

incomparabili mundus, opifex que et fabricator eius optimus, | perspicuum est, quod iuxta sinceræ atque immutabilis proprietatis exemplum mundi sit instituta molitio [...] Quod cum sit rationis alienum, liquet opificem deum uenerabilis exempli normam in constituendo mundo secutum».

- 19 Cfr. 1 Cor 3, 10: «secundum gratiam Dei quæ data est mihi ut sapiens architectus fundamentum posui alius autem superaedificat unusquisque autem videat quomodo superaedificet fundamentum enim aliud nemo potest ponere præter id quod positum est qui est Christus Iesus».
- 20 Il testo platonico non è di univoca interpretazione. Si ricordano qui due prospettive. Secondo una interpretazione più diffusa, il mondo intelligibile delle idee e il demiurgo rappresentano due entità metafisiche distinte costituendo il piano divino dell'essere. Secondo altri, nel *Timeo* è ravvisabile un'assimilazione tra il mondo delle idee e il demiurgo dal momento che essi costituiscono due forme (o immagini del racconto mitico e verosimile) del medesimo piano divino dell'esser volte a esplicarne passaggi concettuali differenti, ossia ciò che si potrebbe dire la causa esemplare (idee) e la funzione *dinamico-produttiva dell'essere eidetico* (demiurgo). La seconda prospettiva è sostenuta in particolare da Franco Ferrari, si veda: F. Ferrari, *Causa paradigmatica e causa efficiente: il ruolo delle idee nel "Timeo"* ... cit. che sintetizza la prima prospettiva interpretativa a pp. 156-157. Sulla questione si veda anche: F. Fronterotta, *Introduzione*, in Platone, *Timeo*, a cura di F. Fronterotta, BUR, Milano 2003, pp. 51-70. Per una disamina critica del dibattito si può altresì fare riferimento a: F. Trabattoni, *Scrivere nell'anima. Verità, dialettica e persuasione*, La Nuova Italia, Firenze 1994, pp. 262 e sgg.
- 21 Cfr. M.T. Bettetini, *Contro le immagini: le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma 2007, pp. 17 e sgg.; F. Calabi, *Filone di Alessandria*, Carocci, Roma 2013, pp. 54-56; I. Caiazza, *Sur la distinction sénéchiennne idea/idos au XIIe siècle*, in "Chôra. Revue d'études anciennes et médiévales" 3-4 (2005-2006), pp. 91-116 (sulla ripresa della concezione senecana delle idee nel XII secolo). Gregory sottolinea come nella riflessione di Guglielmo di Conches del XII secolo l'identificazione tra il demiurgo platonico e il Dio creatore sia già acquisita (T. Gregory, *Anima mundi* ... cit., pp. 49-50) così come Guglielmo si inserisce nella tradizione platonico-agostiniana per quanto concerne l'identificazione tra Verbo divino e mondo archetipo platonico (cfr. *ivi*, pp. 68 e sgg.).
- 22 Cfr. Agostino, *Confessiones* ... cit., VII, 9, 13-15.

eternamente nel Verbo e costituiscono la concezione nella mente dell'artefice di cui occorrerà approfondire lo statuto nella riflessione francescana²³.

Un altro passaggio in cui si possono segnalare permanenze rispetto all'idea di artefice medievale riguarda la bontà dell'artefice divino: proprio perché buono (*probus* in Cicerone²⁴, *optimus* in Calcidio) e quindi non invidioso (altro aspetto che ricorre frequentemente nelle rappresentazioni cristiane del Dio artefice) il demiurgo crea un mondo a sua somiglianza²⁵. La bontà dell'artefice costituisce allora la ragione della creazione del mondo, mentre la sua bellezza rinvia, come si è visto, alla natura eterna e intelligibile del modello a partire da cui esso viene plasmato. Come si legge nei commentatori successivi, già da Seneca, ma anche nel contesto della scuola di Chartres, il paradigma a partire da cui l'artefice crea – secondo la concezione cristiana prevalente, interno alla mente dell'artefice divino – rappresenta la causa formale del mondo, là dove l'artefice stesso rappresenta la causa efficiente²⁶.

Mentre il momento dell'ideazione, specialmente per quanto riguarda il carattere intelligibile ed eterno dei modelli paradigmatici, come pure la bontà dell'artefice sono aspetti che permangono nella genesi medievale del concetto di artefice, la questione del rapporto tra creazione e tempo, tra creazione e materia, rappresenta un significativo punto di distanza tra il testo platonico e le comprensioni medievali per le quali è generalmente condivisa la tesi della creazione dal nulla. Il testo timaico sottolinea che l'artefice opera a partire da una materia preesistente secondo un'attività formativa, un donare forma a una materia informe, al tempo stesso pronta a riceverla e resistente all'azione fabbrile, quindi mai completamente adeguata al modello e perciò imperfetta²⁷. La tesi della creazione dal nulla implica che la materia non preesista all'azione dell'artefice, bensì anzi le dipenda: seguendo il racconto biblico, i pensatori medievali

23 Cfr. *infra* Parte II, 1.

24 Sul senso del *probus* ciceroniano, si veda: C. Lévy, *Cicero and the Timaeus* ... cit., pp. 102-103.

25 Cfr. Cicerone, *Timaeus* ... cit., § 9 (*Timeo* 29e): «Probitate videlicet praestabat; probus autem invidet nemini; itaque omnia sui similia generavit. Haec nimirum gignendi mundi causa iustissima». Cicerone, *Timaeus* ... cit., pars 1, p. 22: «Optimus erat, ab optimo porro invidia longe relegata est. Itaque consequenter cuncta sui similia, prout cuiusque natura capax beatitudinis esse poterat, effici uoluit; quam quidem uoluntatem dei originem rerum certissimam si quis ponat, recte eum putare consentiam».

26 Cfr. T. Gregory, *Anima mundi* ... cit., cap. 2.

27 La questione se nel *Timeo* si intenda la materia come creata o increata, come creata nel tempo o fuori dal tempo è tutt'oggi oggetto di discussione, come nota I. Caiazzo in *La materia nei commenti al Timeo del secolo XII*, in "Quaestio" 7 (2007), pp. 245-246, studio da tenere presente anche per la comprensione medievale della materia rispetto al testo platonico. Per una visione d'insieme sulla complessa questione della materia nel *Timeo* platonico, si può ad esempio tenere presente: F. Fronterotta, *Introduzione* ... cit., pp. 55 e sgg.

hanno variamente interpretato l'idea che anche la materia informe è creata, dal momento che la creazione avviene dal nulla e implica l'esistenza del tempo²⁸.

A 37c-d si introduce un altro tema che sarà significativamente ripreso nella riflessione medievale successiva e integrato con il racconto biblico del libro della *Genesi*, come si è visto nel caso di Agostino. Il testo platonico in questo punto sottolinea che l'artefice si rallegra dell'opera compiuta, del mondo come rappresentazione del modello eterno. Il passaggio non compare nella traduzione di Cicerone a noi pervenuta, ma si legge in quella di Calcidio: per indicare la somiglianza con il modello eterno si utilizzano i termini *simulacrum*, *exemplum* e *similitudo*²⁹, mentre, per indicare la reazione di gioia dell'artefice per la somiglianza, compare il verbo *hilaro*. Le due tradizioni, scritturistica e timaica, si integrano già in Agostino, il quale nel *De civitate Dei* menziona il passaggio di Platone per evidenziare la gioia (*gaudium*) e il piacere (*placeo*) che scaturisce dall'osservazione dell'artefice della propria opera compiuta e simile al modello eterno³⁰.

Come si osservava nel capitolo precedente, a proposito del versetto biblico di *Genesi* secondo cui «Dio vide che la luce era buona» (Gen I, 17-18), Agostino è qui impegnato a precisare, contro i manichei, che l'artefice divino non apprende qualcosa di nuovo una volta che ha creato l'opera, bensì intende «insegnarlo a noi». In modo analogo, prosegue Agostino, il compiacimento dell'opera in Platone si riferisce alla conformità rispetto al progetto nella mente dell'artefice, in accordo quindi a quanto si legge in *Genesi* 1, 17-18 in cui non è da intendere altro che l'approvazione dell'opera in quanto in accordo con l'arte o sapienza di Dio³¹. La tematica della fruizione dell'opera, della gioia e del piacere che essa suscita nell'osservatore, sia esso il proprio artefice o uno spettatore, viene declinata in vario modo nel corso della riflessione successiva. Nondimeno, si

28 Dato che per molte ragioni la riflessione di Agostino è fondamentale per il pensiero francescano, sia per le posizioni che ne condividono le tesi o i presupposti, sia per le prospettive più critiche, si segnala: E. Moro, *Il concetto di materia in Agostino* ... cit. Sul XII secolo, quando – come si è visto – il rapporto con il *Timeo* platonico è molto intenso, si veda: T. Gregory, *Anima mundi* ... cit., pp. 50 e sgg.; I. Caiazzo, *La materia nei commenti al Timeo del secolo XII* ... cit. Per lo sviluppo francescano del problema si rinvia alla bibliografia indicata in: *infra*, Parte II, 2, 1.

29 Calcidio, *Timaens* ... cit., pars 1, p. 29: «Quae quidem omnia in anima fieri eidem que insigniri palam est; quam cum moueri et uiuere animaduertet factum a se simulacrum immortalis diuinitatis genitor suus, hilaratus impendio multo magis ad exemplum eius aemulae similitudinis aliud specimen censuit excogitandum».

30 Si ricorda il passaggio: Agostino, *De civitate Dei* ... cit., XI, 21: «Et Plato quidem plus ausus est dicere, elatum esse scilicet Deum gaudio mundi universitate perfecta. Ubi et ipse non usque adeo desipiebat, ut putaret Deum sui operis novitate factum beatiorem; sed sic ostendere voluit artificii suo placuisse iam factum, quod placuerat in arte faciendum; non quod ullo modo Dei scientia varietur, ut aliud in ea faciant quae nondum sunt, aliud quae iam sunt, aliud quae fuerunt».

31 *Ibidem*: «quid est enim aliud intellegendum in eo, quod per omnia dicitur: uidit deus quia bonum est, nisi operis adprobatio secundum artem facti, quae sapientia dei est?»

può forse osservare come nelle comprensioni ad esempio francescane il tema fruitivo sembri riprendere l'idea che il piacere dell'artefice per l'opera compiuta dipenda dalla conformità con il progetto e la volontà del suo creatore, ma al tempo stesso si identifichi nella *proportio* la ragione del piacere sensibile che ha nel Figlio, quindi nella Sapienza o arte del Padre, il paradigma primo³².

Il percorso, che si è proposto a partire dal testo platonico, ha consentito di individuare alcuni snodi significativi quali i concetti di *artifex-opifex*, *exemplar*, *similitudo*, *pulchrum-aptus*, *proportio* come anche il modo in cui emerge l'articolazione dell'attività dell'artefice in progetto, opera e fruizione. In generale si può considerare che il testo latino platonico, attraverso la mediazione soprattutto agostiniana, ma anche dei commenti di Calcidio e del XII secolo, pone le basi per la concettualizzazione francescana dell'idea di artefice. Basi da intendere non finalisticamente orientate, dal momento che le variabili storiche sono molteplici e il medesimo apparato concettuale è confluito nelle tradizioni di pensiero più differenti, non da ultimo nella riflessione di Tommaso d'Aquino³³. È importante d'altra parte tenere presente tali coordinate concettuali in quanto, seppur variamente intese, costituiscono oggetto di discussione negli autori che si studierà più nel dettaglio. Si pensi ad esempio alla rilevanza dei concetti di *exemplar* e *similitudo* nell'esemplarismo bonaventuriano, poi radicalmente ripensati da frati Minori quali Olivi, Scoto e Ockham³⁴; o anche alla nozione di *proportio* al centro della comprensione bonaventuriana dell'artefice, ma profondamente risignificata in quella di Ockham³⁵, nonostante, pur nella variazione, si possano cogliere tratti comuni e concezioni condivise dai quattro frati Minori.

2.2 L'Aristotele latino

Il pensiero di Aristotele ha contribuito molto alla costituzione filosofica del concetto di artefice sia per precisi ambiti tematici, se non teorie, ripresi o criticati dai pensatori francescani, sia per quanto egli riferisce di teorie dei suoi predecessori, Platone in particolare. Per il nostro discorso è utile individuare le principali aree di tematizzazione e i passi aristotelici che riaffiorano in modo spesso disorganico, ma significativo, nelle riflessioni francescane attorno all'idea di artefice.

Si possono ricordare almeno tre testi principali di Aristotele sovente citati: la *Fisica*, la *Metafisica* e l'*Etica*, testi disponibili principalmente grazie alle nuove traduzioni dall'arabo ad opera di Moerbeke, ma in casi come quello di

32 Si veda *infra* Parte II, cap. 3.

33 Sul rapporto tra il *Timeo* platonico e il pensiero di Tommaso si può vedere: A. Lamy, *Note sur la présence littéraire du Timée latin dans le principe de la création au XIII^e siècle: L'exemple de Thomas d'Aquin*, in *Lectures médiévales et renaissantes du Timée de Platon ...* cit., pp. 141-164.

34 Si rinvia a: *infra* Parte II, I, 1.

35 Si veda: *infra* Parte II, I, 2.

Bonaventura si attesta il probabile utilizzo di traduzioni precedenti, come quelle di Giacomo da Venezia per la *Metafisica* e la *Fisica*, di Burgundio Pisano e Roberto Grossatesta per l'*Etica*³⁶.

Dal punto di vista tematico, oltre a questioni specifiche come la dottrina delle quattro cause e la trattazione della dottrina platonica delle idee, la figura dell'artefice in Aristotele compare soprattutto nel contesto della discussione dell'arte in rapporto al sistema dei saperi, principalmente alla fisica e all'etica. Si possono quindi distinguere alcuni ambiti tematici più specifici tra cui il rapporto tra natura e oggetti artificiali, tanto nella *Fisica* quanto nella *Metafisica*, i tipi di produzione e la distinzione tra artefice ed esperto nella *Metafisica*, il rapporto tra arte ed etica rispetto alla finalità e alla virtù nell'*Etica*.

La trattazione della *Fisica* che qui interessa riguarda il secondo libro dove Aristotele presenta il paragone tra arte e natura per chiarire la scienza della fisica. Innanzitutto egli distingue arte e natura sulla base del tipo di movimento: mentre nella seconda il principio di movimento è intrinseco allo stesso oggetto, nell'arte il movimento proviene dall'esterno. La casa, ad esempio, è prodotta da un agente esterno, non ha in sé stessa la propria causa; e così accade anche agli altri tipi di oggetti artificiali³⁷. Aristotele poi procede nel delineare i due sensi di *natura*, come materia (*materia*) e come forma (*species* in Giacomo da Venezia, *forma* in Moerbeke), e anche in tal caso risulta significativa l'analogia con l'arte. Quel che più è importante notare del secondo capitolo del libro secondo è come Aristotele sviluppa l'analogia tra fisica e arte a proposito della conoscenza della materia e della conoscenza della forma. Sulla base del principio secondo cui l'arte imita la natura («ars imitatur naturam») – principio diffuso successivamente anche nella riflessione francescana – egli argomenta che siccome è proprio delle arti, ad esempio del costruttore, conoscere fino a un certo punto la forma e la materia su cui opera, così anche al fisico occorre conoscere sia la materia sia la forma dell'oggetto della propria scienza³⁸. Si procede poi con una distinzione si-

36 Sulla trasmissione del *corpus* aristotelico nel medioevo latino, si può fare riferimento ai due studi introduttivi: D.M. Mark, *Aristotelianism, medieval*, in *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Routledge, London-NY 2018; Id., *Aristotle in the middle ages*, in N. Kretzmann, A. Kenny, J. Pinborg, E. Stump (eds.), *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy: From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism, 1100–1600*, Cambridge University Press, Cambridge 1982.

37 Cfr. Guillelmus de Morbecka reuisor translationis Aristotelis, *Physica* (translatio 'noua' - Iacobi Venetici translationis recensio), in S. Thomae de Aquino Opera omnia, Vol. II: *Commentaria in octo libros Physicorum Aristotelis*, ed. Commissio Leonina, Ex Typographia Polyglotta S.C. de Propaganda Fide, Roma 1884 (d'ora in poi: *Physica* ... cit. (tr. Moerbeke)), II, 1.

38 Cfr. *ivi*, II, 2: «Etenim iam et de hoc dubitabit aliquis dupliciter, quia duae naturae sunt, de qua est physica, aut de eo quod ex utrisque. Sed si de eo quod est ex utrisque et circa utraque: (194a 18) utrum igitur eiusdem aut alius utrumque cognoscere? In antiquos quidem enim aspicienti videbitur utique esse materiei: ex parva enim parte quadam Empedocles et Democritus speciem et quod quid erat esse tetigerunt. Si autem ars imitatur naturam, eiusdem autem scientiae est cognoscere formam et materiam usque ad hoc (ut medici sanitatem,

gnificativa, quella tra arti poietiche, relative al fare (*activa* in Giacomo da Venezia, *factiva* in Moerbeke) che sono rivolte alla conoscenza della materia, e arti architettoniche, relative alla conoscenza della forma (*architectonica*), come nel caso della differenza tra il costruttore di timoni e il timoniere³⁹. Si delinea un rapporto tra discipline o forme di sapere ripreso in parte nella *Metafisica*, in cui si distingue tra artefice ed esperto, là dove il primo ha conoscenza delle cause, mentre il secondo conosce il proprio oggetto solo attraverso l'esperienza. Quest'ultima distinzione è di fondamentale importanza soprattutto nella riflessione dei maestri francescani tra XIII e XIV secolo, come si vedrà in Duns Scoto e in Ockham, specialmente nei commenti alle aristoteliche *Fisica* e *Metafisica*.

L'ultimo passaggio che qui interessa mettere in luce della *Fisica* di Aristotele è quello relativo alla teoria delle quattro cause⁴⁰, passaggio molto rilevante per il presente discorso in quanto, in primo luogo, emergono figure specifiche di artefice, come esempi dell'argomentazione aristotelica. I modi di causalità che egli delinea saranno ripresi a partire dal XII secolo e integrati nei commenti del *Timeo* platonico. Inoltre, la teoria aristotelica delle quattro cause, seppure variamente mediata, ricorre nelle riflessioni tanto teologiche, ad esempio sulla creazione, quanto strettamente filosofiche, come nei commenti alle opere di Aristotele.

La prima forma di causa, quella materiale, è detta «ciò da cui (*ex quo*)» una cosa viene all'essere e si conserva in esso. Gli esempi riportati sono il bronzo e l'argento come cause materiali rispettivamente della statua e della coppa. Il secondo tipo di causa si riferisce alla forma e al modello (*species et paradigma* in Giacomo, *species et exemplum* in Moerbeke) di una cosa e consiste nella definizione e nei suoi generi, come ad esempio la relazione di due a uno o in generale il numero definisce il *diapason*. Inoltre, si dice causa il principio primo del moto o della quiete, come accade nel caso del padre rispetto al figlio. Infine, la causa finale determina il *propter quid*, cioè in vista di cui una cosa è agita o prodotta, ad esempio il camminare è in vista della salute⁴¹.

Gli esempi che Aristotele adduce per spiegare come una stessa cosa può avere più cause sono significativi per la genesi dell'idea di artefice, dal momento che vanno a costituire l'arsenale di figure e argomenti cui attingono, in modo più o meno mediato, i teologi e i filosofi successivi. Una statua può avere ad

et choleram et phlegma in quibus est sanitas; similiter autem et aedificatoris est formam domus et materiam, quoniam lateres et ligna sunt; similiter autem in aliis); et physicae utique erit cognoscere utrasque naturas».

39 Cfr. *ibidem*.

40 Sulla teoria delle cause si veda anche: Aristotele, *Metafisica*, in *Aristoteles Latinus*, XXV.3, pars secunda, ed. G. Vuillemin-Diem, Brepols, Turnhout 1995 (d'ora in poi: *Metafisica* ... cit. (tr. Moerbeke)), I, 5, 2. Per i libri I-X e XII - XIII.2: Guillelmus de Morbeka reuisor translationis Aristotelis, translationis 'mediae' recensio; per i libri XI; XIII.2 - XIV: Guillelmus de Morbeka translator Aristotelis.

41 Cfr. *Aristoteles Latinus*, *Physica* ... cit. (tr. Moerbeke), II, 3.

esempio due cause: lo scultore e il bronzo, ma l'una si dice causa efficiente (*unde motus*) e l'altra si dice causa materiale (*ut materia*)⁴². Aristotele presenta a più riprese gli esempi della statua e della casa al fine di determinare i rapporti tra i modi di essere causa e i predicabili di genere, individuo e accidente o rispetto alla relazione potenza-atto. La causalità nel rapporto tra genere e accidente è illustrata con l'esempio della statua in rapporto a Policleto, perché è accidentale per lo scultore (genere) essere Policleto (individuo)⁴³. Il rapporto tra potenza e atto si spiega con quello tra il costruttore di case rispetto al costruttore che costruisce case, là dove il primo è in potenza e il secondo è in atto («sicut operantes, ut edificandi domum edificator» in Giacomo, «ut aedificandi domum aedificator aut aedificans aedificator» in Moerbeke)⁴⁴. Infine, è utile segnalare ciò che Aristotele chiama la ricerca della causa più elevata (*causa summa*) di ciascuna cosa, dal momento che è un procedimento ampiamente adoperato sia nelle dimostrazioni medievali dell'esistenza di Dio, sia più in generale quando si considera la realtà creata come segno o vestigio del Dio artefice. L'uomo – osserva Aristotele – costruisce case perché è costruttore di case (*edificator* in Giacomo, *aedificator* in Moerbeke), ma è costruttore di case perché ha l'arte di costruire case (*edificativam* in Giacomo, *ars aedificandi* in Moerbeke), l'arte è quindi la causa anteriore⁴⁵. Anche attraverso la mediazione neoplatonica e all'interno dell'ambito metaforico dell'artefice (si pensi sia alla figura paolina dell'architetto sia a quella demiurgica) l'Arte divina, dai cristiani variamente identificata con il Figlio o Sapienza del Padre, costituisce in effetti la causa prima del mondo, come si è visto ad esempio nei passaggi citati di Agostino.

A proposito della finalità della natura, al capitolo ottavo Aristotele sviluppa un aspetto ulteriore del rapporto tra arte e natura osservando che l'arte, oltre a imitare la natura, porta a compimento ciò che questa è nell'impossibilità di condurre a termine⁴⁶. Si tratta di un'altra affermazione molto significativa per il tema dell'artefice in quanto delinea il modo in cui si determina l'azione artificiale rispetto alla produzione naturale: se per un verso le dipende, perché ad esempio l'artefice umano agisce sempre a partire da un materiale preesistente, l'azione artificiale può ciononostante proseguire l'opera della natura portandola a compimento, cioè nel co-agire con essa per raggiungere determinate finalità.

42 Cfr. *ibidem*.

43 Cfr. *ibidem*. «(195a 32) Amplius autem secundum accidens, et horum genera: sicut statuae aliter Polyclethus, et aliter statuam faciens; quoniam accidit statuam facienti Polyclethum esse».

44 Cfr. *ibidem*. «(195b 3) Praeter autem omnes et proprie dictas et secundum accidens, aliae quidem sicut potentes dicuntur, aliae vero sicut operantes; ut aedificandi domum aedificator aut aedificans aedificator».

45 Cfr. *ibidem*. «(195b 21) Oportet autem semper causam uniuscuiusque summam quaerere, sicut et in aliis: ut homo aedificat quoniam aedificator est, aedificator autem est secundum artem aedificandi: haec autem prima causa est».

46 Cfr. *ivi*, II, 8: «Omnino autem ars alia quidem perficit que natura non potest operari, alia vero imitatur».

La questione è molto interessante e viene sviluppata successivamente in ambiti di vario genere, nel contesto dei modi di agire dell'artefice umano rispetto alla natura, come accade nel caso dell'agricoltura là dove l'attività della natura è coadiuvata dall'arte umana. Il principio è altresì di estremo interesse se si pensa a come sarà sviluppato nelle teorie rinascimentali delle arti, non senza – anche qui – integrazioni con altre tradizioni, ad esempio di ascendenza platonica.

Sempre nell'ambito della finalità della natura emerge il tema dell'errore, ancora una volta a partire dal confronto tra arte e natura. Quando infatti l'opera, della natura o dell'arte, non è conforme al fine, si dice che si produce un errore, ad esempio – osserva Aristotele – quando il grammatico non scrive correttamente, oppure quando il medico prescrive un farmaco non correttamente. Similmente, in natura si producono mostri quando non c'è conformità al fine⁴⁷. Il passaggio è significativo per il nostro discorso se si pensa – come si cercherà di mostrare – a come è ripreso nella riflessione francescana connessa alla figura dell'artefice, ad esempio in Ockham in cui emerge la questione dell'errore in arte.

La *Metafisica* di Aristotele offre ulteriori punti di interesse per il tema dell'artefice, soprattutto per quel che riguarda il sistema dei saperi, entro cui si inserisce la fondamentale distinzione tra artefice ed esperto, e per i tipi di produzione e in particolare la produzione artificiale. In quest'opera aristotelica si situa altresì la presentazione e discussione della teoria delle idee di Platone, con cui un autore come Bonaventura può integrare quanto trasmette Agostino.

All'inizio della *Metafisica*, Aristotele presenta il processo di acquisizione del sapere a partire dalla sensazione fino ad arrivare alla scienza. Significativo per il nostro discorso appare quanto egli scrive a proposito dell'arte di cui si sottolinea l'origine esperienziale: essa si forma a partire da molteplici esperienze da cui deriva una concezione universale basata sui casi simili⁴⁸. L'arte perciò si configura qui come conoscenza dell'universale su fondamenta esperienziali. Aristotele prosegue a indagare le relazioni tra esperienza e arte, da cui emergono le due figure rilevanti: colui che conosce il proprio oggetto per esperienza, o esperto, e colui che ne conosce le cause, o artefice. Il primo ha una conoscenza solo particolare, mentre il secondo ha conoscenza dell'universale, ma l'artefice si dice più sapiente del primo in quanto la sapienza deriva più dalla conoscenza che dalla pratica⁴⁹. Nonostante l'esempio riportato da Aristotele riguardi la medicina, disciplina che non avrà una trattazione diretta nel presente lavoro, il contesto in

47 Cfr. *ibidem*.

48 Cfr. Aristotele, *Metaphysica* ... cit., (tr. Moerbeke), I, 1: «Fit autem ars cum ex multis EXPERIMENTALIBUS CONCEPTIONIBUS una fit uniuersalis de similibus acceptio».

49 Cfr. *ibidem*: «Ad AGERE quidem igitur experientia * nichil ab arte differre uidetur, sed ET expertos magis proficere uidemus sine experientia rationem habentibus. Causa autem est QUIA experientia quidem singularium \est cognitio\, ars uero uniuersalium, actus autem et omnes generationes circa singulare sunt. Sed tamen scire et INTELLIGERE magis arte quam experimento esse arbitramur, et artifices expertis sapientiores esse opinamur, tamquam magis SECUNDUM scire SAPIENTIA OMNIBUS SEQUENTE. Hoc autem est

cui esso è inserito è ad ogni modo significativo per il costituirsi delle coordinate concettuali entro cui si collocano talune figure di artefice. Sulla distinzione tra artefice ed esperto, ad esempio, si presentano interessanti discussioni francescane circa lo statuto della conoscenza dell'artefice, come si può leggere nelle questioni sulla *Metafisica* di Duns Scoto.

Oltre alla distinzione tra artefice ed esperto risulta significativa la trattazione aristotelica dei tipi di produzione. Nel libro settimo, al capitolo 7, si distinguono i modi del divenire e in particolare, dopo aver delineato la generazione naturale, Aristotele affronta la produzione artificiale. È da rilevare che il principio del divenire artificiale viene identificato nell'anima razionale, o pensiero, di colui che effettua il cambiamento. A partire dalla forma che il pensiero concepisce, si determina la produzione, la quale invece ha origine nel termine ultimo del pensiero⁵⁰: ciò significa che l'artefice ha un progetto che si esplicita come ragionamento che parte da una forma. La produzione inoltre non ha mai origine dal nulla, prosegue Aristotele – e si noti qui come si pongano le coordinate concettuali che in contesto cristiano acquisiscono una rilevanza particolare per delineare il modello umano di artefice – di conseguenza la produzione si effettua da una sua parte e precisamente da una materia che le preesiste, come il bronzo nel caso della statua. Si vedrà inoltre come questo passaggio aristotelico sia oggetto di discussione in testi francescani tardo medievali, come ad esempio quelli ockhamiani⁵¹.

Prima di concludere sui punti rilevanti della *Metafisica* di Aristotele, è utile menzionare la presentazione e discussione aristotelica della teoria delle idee di Platone⁵², dal momento che, assieme ad Agostino e a fonti tardo antiche, ne costituisce una delle fonti più importanti. Aristotele parla della teoria delle idee nel primo e nel tredicesimo libro della *Metafisica*, dapprima in connessione con la teoria pitagorica dei numeri, in seguito in sé stessa. Ciò che qui interessa sottolineare è il punto in cui Aristotele mette in luce il carattere separato delle idee. Nel libro XIII, ad esempio, Aristotele presenta l'esigenza di porre le idee come conseguenza dell'accettazione della teoria eraclitea della verità: se le cose sensibili mutano e fluiscono, al fine di avere scienza occorre porre qualcosa che stia al di là (*preter* secondo Moerbeke) delle cose sensibili e che permanga⁵³. Da un passaggio del commento alle *Sentenze* di Bonaventura, si può comprendere che

QUIA hii quidem causam sciunt, illi uero non. Experti QUIDEM enim ipsum \quia sciunt\, sed propter quid nesciunt; hii autem ET propter quid et causam cognoscunt).

50 Cfr. ivi, VII, 7.

51 Si veda *infra*: vol. 2, cap. IV, 1, 2.

52 Sulla questione relativa all'esposizione di Aristotele della teoria delle idee e le posizioni di Platone, si può vedere l'utile sintesi anche storiografica in: C.A. Viano, *Nota critica* II, in Aristotele, *Metafisica*, a cura di C.A. Viano, Utet, Torino 1974, pp. 162-178.

53 Cfr. Aristotele, *Metafisica* ... cit., XIII, 4: «Accidit autem que de speciebus opinio hii qui dixerunt propter persuasos esse de ueritate Eracliticis rationibus tamquam omnibus sensibilibus semper fluentibus, ut siquidem scientia alicuius erit et prudentia, alteras oporteat

Aristotele è il riferimento principale per questo aspetto della teoria platonica delle idee, anche perché fonti più tardive, come le opere di Agostino, tendono ad assimilare le idee con il pensiero divino.

L'ultimo testo aristotelico che occorre segnalare per la rilevanza non solo nella costituzione filosofica dell'idea di artefice, ma anche specificamente nella riflessione francescana è l'*Etica Nicomachea*. Nei libri I e VI il tema dell'arte, o poiesi, è trattato in connessione alla questione della finalità o del bene. Come si legge all'inizio dell'*Etica*, ogni cosa tende al bene, perciò si può dire che il bene è il fine. A seconda dell'attività o azione cui si riferisce, esistono differenti tipi di finalità o bene, ordinati gerarchicamente tra loro nel caso in cui ci siano attività subordinate le une alle altre, tanto che il bene dell'attività più alta, o architettonica, rappresenta il fine più desiderabile cui gli altri dipendono⁵⁴. Così si dice che il fine o bene dell'arte di costruire navi, è la nave, come quello dell'arte di costruire case, è la casa⁵⁵. Il bene di una certa arte è quindi ciò in vista di cui tutte le azioni sono ordinate, come la statua è il bene della scultura.

Se nel libro I si è visto il rapporto tra arte, finalità e bene, il libro VI permette di approfondire un altro aspetto molto significativo per la riflessione successiva attorno alla figura dell'artefice, ossia il rapporto tra prassi e poiesi, ovvero azione e produzione. All'inizio del libro VI Aristotele distingue due parti dell'anima razionale, l'animo scientifico (*scientificus*) e l'animo raziocinativo (*raciocinativus*)⁵⁶, alla base della divisione tra scienze teoretiche e pratiche: le prime considerano le cose che non possono essere altrimenti e sono necessarie ed eterne, mentre le seconde riguardano quelle che possono essere altrimenti e concernono il possibile e il contingente. Mentre le teoretiche si distinguono dalle pratiche per il proprio oggetto, queste ultime si dividono a loro volta in due quanto al fine. Le discipline pratiche propriamente dette concernono l'azione che è fine a sé stessa, mentre le discipline poetiche riguardano la produzione che ha la finalità in altro: l'arte di costruire mira a realizzare il proprio fine non nel soggetto che produce, bensì in altro, vale a dire mira a costruire una casa nel mondo esterno.

Nel capitolo sesto Aristotele esplica meglio la natura e la finalità dell'arte. Dapprima egli osserva che ciò che può essere altrimenti è oggetto tanto dell'azione quanto della produzione, ma azione (*accio*) e produzione (*faccio*) non si identificano⁵⁷. L'arte è infatti definita come «abito produttivo secondo una vera

aliquas naturas esse preter sensibiles manentes; non enim esse fluentium scientiam». Altri punti in cui Aristotele tratta la teoria platonica delle idee sono: ivi, I, 6 e 9; XIII, 5.

54 Robertus Grosseteste reuisor translationis Aristotelis, *Ethica Nicomachea*, 'recensio pura' – Burgundii translationis recensio, in *Aristoteles Latinus*, XXVI.1-3, fasc. tertius, ed. R.A. Gauthier, Brepols, Turnhout 1995 (d'ora in poi: *Ethica Nicomachea* ... cit. (tr. Grossatesta)), I, 1.

55 Si veda anche: ivi, I, 5.

56 Cfr. ivi, VI, 1.

57 Cfr. ivi, VI, 4: «(1140a1) contingentis autem aliter habere, est aliquid et factibile et actibile. Alterum autem est faccio et accio. Credimus autem de ipsis et exterioribus rationibus. Quare

ragione» («habitus cum ratione vera factivus») perché come si è visto mira a progettare e porre in essere (esteriormente) qualcosa che può essere o non essere⁵⁸. La retta ragione è quindi orientata alla produzione di qualcosa di esterno, attraverso un calcolo, come ad esempio accade nel caso dell'architettura. L'arte in tal senso può essere letta come un *fare la verità*, dal momento che è un abito attraverso cui la parte pratico-poietica dell'anima razionale attinge il vero: un *fare la verità* che è un produrla secondo la retta ragione che orienta i mezzi in vista del proprio fine. In alcuni pensatori francescani, tale accezione di arte sembra integrarsi con il passaggio giovanneo in cui si parla di «fare la verità» (Gv 3, 21) in una peculiare comprensione della poiesi⁵⁹.

Attraverso i testi aristotelici si è visto quindi il costituirsi di alcuni nodi teorici importanti legati alla figura dell'artefice. La trattazione del sesto libro dell'*Etica*, in particolare, conduce a una divisione delle scienze che acquisisce progressivamente un importantissimo ruolo nel corso del XIII secolo, quando inizia a complicarsi l'articolazione tradizionale dei saperi in trivio e quadrivio⁶⁰. Nella seconda metà del Duecento è fondamentale la distinzione aristotelica tra discipline teoretiche e pratiche: compare non solo nelle *Introduzioni* alla filosofia, bensì anche in più ambiti di riflessione, dalle teorie della conoscenza, alla retorica, all'etica e alla teologia, si pensi ad esempio all'ampia discussione se la teologia sia scienza pratica, a proposito di cui i frati Minori assumono differenti posizioni per comprenderla come *abito pratico*.

et cum ratione habitus activus alterum est ab eo qui cum ratione factivo habitus».

- 58 Cfr. *ibidem*. «Quia autem edificativa ars quedam est, et quod {nominaliter} habitus quidam cum ratione factivus, et nulla neque ars est que non cum ratione factivus habitus est, neque talis que non ars, idem utique erit ars et habitus cum ratione vera factivus. Est autem ars omnis circa generationem et artificiare {resume circa} et speculari qualiter utique fiat aliquid contingendum et esse et non esse, et quorum principium in faciente, set non in facto».
- 59 Un altro punto dell'*Etica* che è opportuno menzionare è la trattazione aristotelica del *benefattore* (XI, 1167b-1168a) là dove si prende in esame la questione del motivo per cui i benefattori amino di più i beneficiati che non viceversa, dal momento che Aristotele propone una significativa analogia con l'artefice. Come un artefice ama di più la propria opera che non l'opera il proprio artefice, poiché essa è frutto della sua attività tramite la quale egli per certi versi esiste, così il benefattore ama il beneficiato più di quanto quest'ultimo non ami il proprio benefattore. Sul tema si veda l'interessante articolo J. Brunschwig, *Aristotele et l'effet Perrichon*, in *La Passion de la raison: Hommage à Ferdinand Alquié*, a cura di J.-L. Marion, PUF, Paris 1983.
- 60 Sul sistema di insegnamento nella Parigi del XIII e XIV secolo, si rinvia alle pubblicazioni della collana *Studia artistarum* (Brepols), nn. 1, 3-6, 9, 11, 13, 25; per quanto concerne specificamente i mutamenti introdotti nella divisione delle discipline, anche per via della diffusione delle nuove traduzioni e commenti del *corpus* aristotelico, si può fare riferimento a: J. Brumberg-Chaumont (a cura), *Ad notitiam ignoti: L'Organon' dans la 'translatio studiorum' à l'époque d'Albert le Grand*, *Studia Artistarum* 37, Brepols, Turnhout 2013; J. Verger, O. Weijers (a cura), *Les débuts de l'enseignement universitaire à Paris (1200-1245 environ)*, *Studia Artistarum* 38, Brepols, Turnhout 2013. Si veda altresì A. Salvestrini, *Classificazioni e paragone delle arti tra Medioevo e Rinascimento*, in *Idee di lavoro e di ozio per la nostra civiltà*, a cura di G. Mari e di F. Ammannati, S. Brogi, T. Faitini, A. Fermiani, F. Seghezzi, A. Tonarelli, Firenze University Press, Firenze (pubblicazione in corso).

Il rapido percorso che si è proposto attraverso i testi platonici e aristotelici significativi per la costituzione filosofica dell'idea di artefice ha permesso altresì di comprendere alcune delle ragioni dottrinarie per cui l'ambito medievale dell'*ars* è ampio tanto quanto lo è il campo che Aristotele chiama *poietico* e i latini *factivus*: in termini aristotelici, tutto ciò che a partire da un'attività specifica di pensiero comporta la produzione di un oggetto nel mondo esterno è quindi *poiesi, ars*, che perciò non si limita alle *arti belle*, come invece si preciserà nel periodo intorno alla nascita dell'estetica. Tenendo conto di tale accezione ampia di *ars*, nelle pagine che seguono si cercherà di studiare il costituirsi filosofico dell'idea di artefice, francescano in particolare, il cui fare produttivo è considerato nella sua processualità, attraverso l'articolazione in progetto, opera e fruizione, e di cui le singole figure (ad esempio *faber, pictor, sculptor* e *architectus*) sono espressione.

2.3 Mediazioni romane ed ellenistiche sulla progettualità dell'artefice

Il *Timeo* platonico e i testi aristotelici, come si è detto, hanno un ruolo significativo nella genesi dell'idea di artefice, ma, prima di affrontare la questione specificamente nel pensiero francescano, occorre considerare ulteriori temi in altre tradizioni di pensiero. In questo paragrafo si tratta brevemente un passaggio rilevante per la trasmissione cristiana del problema delle idee, che nel nostro discorso si specifica nella problematica della progettualità dell'artefice, ossia la mediazione romana di Cicerone e Seneca, così come quella in lingua greca di età ellenistica di Filone di Alessandria e Plotino. Nel prossimo capitolo si approfondisce inoltre, a partire dalla tradizione retorica, l'emergenza di alcuni temi quali l'analogia tra retore e artefice, la bellezza e il piacere.

Per cogliere la trasmissione e i mutamenti della teoria platonica delle idee nella riflessione cristiana specificamente legata alla progettualità dell'artefice, si può innanzitutto menzionare il celebre passo dell'*Orator* (§ 7) di Cicerone in cui egli propone un paragone tra l'oratore ideale e l'idea nella mente dell'artefice intesa come idea platonica⁶¹. Si tratta di un momento significativo in cui il ri-

61 Si riporta il passaggio sopracitato (cfr. suora Parte I, cap. 1, §1) Cicerone, *Orator* ... cit., II, 7: «Atque ego in summo oratore fingendo talem informabo qualis fortasse nemo fuit. non enim quaero quis fuerit, sed quid sit illud quo nihil possit esse praestantius, quod in perpetuitate dicendi non saepe atque haud scio an nunquam, in aliqua autem parte eluceat aliquando, idem apud alios densius apud alios fortasse rarius. sed ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrius id sit unde illud ut ex ore aliquo quasi imago exprimatur. quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi potest, cogitatione tamen et mente complectimur. itaque et Phidiae simulacris quibus nihil in illo genere perfectius videmus et iis picturis quas nominavi cogitare tamen possumus pulchriora. nec vero ille artifex cum faceret Iovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in ea que defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. ut igitur in formis et figuris est

ferimento alla retorica contribuisce alla concettualizzazione dell'esperienza poetica, aspetto su cui si tornerà nel prossimo capitolo. Per ora basti osservare il senso profondamente filosofico dell'operazione di Cicerone nel dislocare nella mente dell'artefice le idee separate platoniche. Si può concordare con Panofsky quando osserva che il mutamento ciceroniano della concezione platonica delle idee ha origine sia dal tentativo di accordare Platone con Aristotele sia dal passaggio attraverso lo stoicismo. Il testo aristotelico sopra citato di *Metafisica* VII, 7, in cui si afferma che il principio dell'arte è l'anima razionale, e precisamente la forma concepita nella mente, rappresenta un passaggio per la interpretazione ciceroniana delle idee platoniche, così come sono significative le teorie stoiche del concetto e del significato immateriale inteso come *lekton*⁶². Entrambe le ispirazioni, aristotelica e stoica, sembrano perciò contribuire a interpretare le idee non come forme separate dal mondo sensibile, bensì come immanenti nella mente dell'artefice: come le forme aristoteliche nell'anima e i concetti stoici, anche le idee ciceroniane sono interiori; come il *lekton* stoico, le idee secondo Cicerone sono entità immateriali e mentali, di cui egli sottolinea i caratteri platonici di eternità e immutabilità.

L'artefice, in *Orator* 7, ha quindi una idea che funge da modello di ciò che sta per produrre e che ha uno statuto non tanto ideale e separato in senso platonico, bensì piuttosto concettuale, ma che tuttavia permette di configurare mentalmente una bellezza che né la natura né l'opera concreta possono eguagliare. Cicerone in questo magnifico passaggio sta discutendo la questione di quale sia il modello ideale di oratore e per chiarire come concepirlo propone un'analogia con le arti. La forma nella mente dell'artefice, Fidia ad esempio, ha una perfezione e una bellezza tale che nient'altro è più bello («nihil esse in ullo genere tam pulchrum»). Egli infatti si rivolge a un modello non esterno o reale, bensì interno nella propria mente e sulla base di questo, appunto ineguagliabile in perfezione e bellezza («in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam»), può produrre concretamente una statua. Allo stesso modo, l'idea di perfetto oratore è una forma ideale che non ha eguali nel mondo. I modelli ideali e perfetti delle cose – conclude Cicerone – sono le idee di Platone, immutabili ed eterne⁶³.

Un altro momento importante per la genesi dell'idea di artefice che fa altresì comprendere come i cristiani recepiscono la questione, è il sopracitato pensiero di Filone di Alessandria. La rilevanza di Filone per il nostro discorso consiste

aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatum speciem imitando referuntur ea quae sub oculos ipsa non cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus. has rerum formas appellat ἰδέα ille non intellegendi solum sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister Plato eas que gigni negat et ait semper esse ac ratione et intellegentia contineri; cetera nasci occidere, fluere labi nec diutius esse uno et eodem statu».

62 Si veda E. Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Gallimard, Paris 1989, p. 36; M. Bettetini, *Contro le immagini ...* cit., p. 17.

63 Cfr. Cicerone, *Orator*, ed. P. Reis, Teubner, Leipzig 1932, II, 7.

nell'aver identificato i modelli ideali con la mente divina creatrice, come si può leggere nel *De opificio mundi*, opera che riprende e al tempo stesso rielabora diverse concezioni timaiche. È utile richiamare un passaggio menzionato sopra per evidenziare il contributo filoniano alla questione dell'ideazione⁶⁴. Ai paragrafi 17-22 Filone propone un'analogia tra Dio e l'architetto fondatore di una città per esplicitare la natura del mondo ideale creato da Dio e a somiglianza del quale il mondo sensibile è prodotto. L'architetto, prima di realizzare l'opera, ne concepisce un modello nella propria mente pensando ai particolari che andranno a costituire la città che intende fondare. In seguito, tenendo fisso lo sguardo sull'immagine mentale della città, inizia a costruirla. In modo analogo, Dio concepisce nella propria mente i modelli del mondo intelligibile che diviene il prototipo di quello sensibile. La svolta filoniana si nota esplicitamente nel paragrafo 20, quando egli sottolinea:

come il progetto della città prefigurato nella mente dell'architetto non aveva alcuna collocazione all'esterno, ma era impressa come un marchio nell'anima dell'artefice, allo stesso modo neppure il mondo costituito dalle idee potrebbe risiedere in altro luogo che non sia il *Logos* divino, autore di questo armonioso ordinamento.⁶⁵

Filone identifica quindi il *Logos* divino con il mondo ideale di Platone. Fondamentale per una tale assimilazione risulta essere il paragone con l'attività poetica dell'artefice, in tal caso di un architetto.

Sebbene la riflessione filoniana abbia trovato parziali riprese nel mondo cristiano, altri testi hanno contribuito in modo più specifico a delineare la posizione del problema della progettualità dell'artefice nei secoli successivi. Si tratta di alcune lettere di Seneca⁶⁶, le cui citazioni dirette si vedranno tornare in un frate minore come Ockham, e Plotino⁶⁷, importante per l'integrazione tra neoplatonismo e cristianesimo cui Agostino contribuisce ampiamente.

Nella lettera 58 e soprattutto nella lettera 65 di Seneca a Lucilio si effettua il dislocamento significativo dalle idee platoniche separate dal mondo sensibile e dalla mente del demiurgo, alla concezione secondo la quale le idee, o modelli di

64 Cfr. *supra* Parte I, cap. 1, § 3.1.

65 Filone di Alessandria, *De opificio mundi* ... cit., § 20, p. 55. Si veda altresì il già citato: F. Calabi, *L'arte come paradigma ideale in Filone d'Alessandria* ... cit., pp. 79-80 e anche: Id., *Filone di Alessandria* ... cit., pp. 55-56. Sul passaggio dalla concezione platonica delle idee a quella secondo cui le idee sono pensieri divini, si veda anche: R. Radice, *Platonismo e creazionismo in Filone di Alessandria*, Vita e Pensiero, Milano 1989, pp. 227-319.

66 Sulla rilevanza della comprensione di Seneca della teoria platonica delle idee, si può vedere inoltre: E. Panofsky, *Idea* ... cit., pp. 37-39; G. Scarpato, *La lettera 65 di Seneca*, Paideia, Brescia 1970, pp. 103 e sgg. Su tali temi si segnala altresì: G. Spinosa, *Idea e idos nella tradizione latina medievale*, in M. Fattori, M.L. Bianchi (a cura), IDEA. VI Colloquio Internazionale, Roma, 5-7 gennaio 1989, "Lessico Intellettuale Europeo", Edizioni dell'Ateneo, Roma 1990, pp. 45-47. Cfr. *supra* Parte I, cap. 2, § 3.

67 Cfr. E. Panofsky, *Idea* ... cit., pp. 39 e sgg.

tutte le cose, sono entità mentali che risiedono nel pensiero di Dio, in quanto sede dei modelli di tutte le cose, e dell'artefice, in quanto sede dei modelli delle cose artificiali. Nella lettera 58 Seneca presenta la divisione platonica degli esseri in sei categorie. Dopo il *quod est*, la seconda categoria è Dio, l'essere che «sovra-sta ed è superiore a tutti [...] l'essere per eccellenza»⁶⁸. La terza categoria sono le idee, o modelli eterni di tutte le cose⁶⁹. Per spiegare cosa siano le idee, Seneca ricorre all'analogia con l'artefice e precisamente con il pittore: esse sono il modello mentale cui si rivolge l'artefice per produrre qualcosa. Nel caso del pittore che voglia dipingere un ritratto, l'idea consiste nella rappresentazione mentale del viso sulla base della quale produrre l'opera⁷⁰. L'idea inoltre si distingue dall'*idos*, quarta categoria, che è la forma impressa nella materia, o idea prodotta nell'opera: se la prima è la forma come modello, esterna all'opera e ad essa precedente, l'*idos* è la forma che si concretizza materialmente e quindi è intrinseca all'opera stessa⁷¹. Il passaggio è significativo perché non solo rappresenta una interessante esplicazione del processo poietico a partire dalla comprensione senecana della distinzione platonica degli esseri, ma soprattutto perché interpreta le idee come entità mentali la cui esplicazione si basa significativamente sul modello fabbrile, in tal caso del pittore.

La trattazione delle cause aristoteliche e platoniche della lettera 65 è egualmente significativa per cogliere un passaggio concettuale ulteriore e fondamentale per comprendere come il mondo cristiano intende la progettualità dell'artefice: le idee, in quanto modelli di tutte le cose, sono non solo entità di pensiero, bensì anche, all'interno della mente divina, sede dei paradigmi del reale. Sempre attraverso un'analogia fabbrile, Seneca espone a Lucilio la teoria delle quattro cause di Aristotele: la causa materiale è ciò da cui le cose sono prodotte, come la materia che preesiste all'opera da creare, ad esempio il bronzo della statua. La seconda è la causa efficiente, ossia l'artefice senza il quale il bronzo non sarebbe potuto essere formato come statua. La terza è la causa formale che permette alla statua di assumere una determinata figura così che essa si dirà statua di Dioforo o Diadumeno. La quarta è la causa finale, ossia ciò in vista di cui l'artefice produce l'opera, come il denaro, la gloria o la devozione religiosa⁷². Oltre alle quattro cause – prosegue Seneca – se ne annovera una quinta, aggiunta da

68 Seneca, *Lettere a Lucilio*, in Id., *Tutte le opere. Dialoghi, trattati, lettere e opere in poesia*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2000, p. 788.

69 Cfr. Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium*, ed. O. Hense, Teubner, Leipzig 1938, ep. 58, § 19, p. 181: «Quid sit idea, id est, quid platoni esse videatur, audi: "idea est eorum, quae natura fiunt, exemplar aeternum"».

70 Cfr. *ivi*, p. 182: «Exemplar picturae te habeo, ex quo capit aliquem habitum mens nostra, quem operi suo inponat: ita illa, quae me docet et instruit facies, a qua petitur imitatio, idea est. Talia ergo exemplaria infinita habet rerum natura, hominum, piscium, arborum, ad quae quodcumque fieri ab illa debet, exprimitur».

71 Cfr. *ivi*, § 19-20, p. 182.

72 Cfr. *ivi*, ep. 65, § 4-6, p. 204.

Platone: la causa esemplare, ovvero le idee. È indifferente osserva Seneca che le idee siano interne o esterne alla mente dell'artefice, ma sottolinea altresì che in Dio vi sono gli esemplari di tutte le cose. Il passaggio concettuale ulteriore – già visto in Filone – è quindi esplicitamente compiuto: non solo le idee sono entità interne alla mente dell'artefice, come si legge nella lettera 58, ma coincidono altresì con il pensiero divino che ha in sé stesso i criteri numerici (*numerus*) di tutte le cose da creare⁷³.

Prima di concludere il paragrafo sulle mediazioni romane ed ellenistiche della progettualità dell'artefice, occorre rammentare un passaggio rilevante di Plotino contenuto nella parte delle *Enneadi* dedicata alla bellezza intelligibile (V, 8), un testo che ha avuto più incidenza sul pensiero di Agostino che non su quello dei francescani, ma che soprattutto è significativo per comprendere un altro elemento della costituzione filosofica dell'artefice. Per il nostro discorso è utile fare riferimento al primo paragrafo dove si distinguono chiaramente più livelli di bellezza in connessione con l'attività produttiva dell'artefice. La bellezza della statua risiede secondo Plotino non nella materia, nel marmo, bensì nella forma che il marmo ha accolto grazie all'arte dell'artefice. La bellezza nell'arte è inoltre superiore a quella nella materia perché deriva più direttamente dalla bellezza superiore, intelligibile ed eterna, cui quella dell'arte umana partecipa.

Il testo plotiniano è significativo non solo perché delinea i tre livelli della bellezza, potremmo dire materiale, mentale e in sé, bensì anche per come affronta la questione dell'arte come imitazione. Plotino non condivide la posizione di coloro che disprezzano l'arte perché è imitazione della natura, dal momento che sia la natura sia l'arte imitano le forme ideali, anzi l'arte non solo si rivolge alla natura, ma partecipa direttamente della bellezza superiore migliorando in tal modo la natura stessa⁷⁴. Il carattere mimetico dell'arte non si esaurisce quindi alla sola imitazione della natura, ma la può trascendere in virtù della bellezza intelligibile cui la natura stessa partecipa. Come ha notato Panofsky, nella

73 Cfr. *ivi*, § 7, p. 204: «his quintam plato adicit exemplar, quam ipse idean vocat: hoc est enim, ad quod respiciens artifex id, quod destinabat, effecit. Nihil autem ad rem pertinet, utrum foris habeat exemplar, ad quod referat oculos, an intus, quod ibi ipse concepit et posuit. Haec exemplaria rerum omnium deus intra se habet numeros que universorum, quae agenda sunt, et modos mente complexus est: plenus his figuris est, quas plato ideas appellat, immortales, immutabiles, infatigabiles. Itaque homines quidem pereunt, ipsa autem humanitas, ad quam homo effingitur, permanet, et hominibus laborantibus, intereuntibus illa nihil patitur». Sulla lettera 65 di Seneca, si veda anche: G. Scarpato, *La lettera 65 di Seneca ... cit.*, pp. 103-169 che ne sottolinea i rapporti rispetto alla concezione agostiniana che effettua il passaggio dalle idee platoniche alle idee come pensiero di Dio (cfr. in particolare, *ivi*, pp. 115-123).

74 Cfr. Plotino, *Enneadi*, tr. it. di R. Radice, Mondadori, Milano 2008, V, 8, 1; M. Fattal, *Plotin face à Platon: suivi de Plotin chez Augustin et Farabi*, L'Harmattan, Paris 2007, pp. 31 e sgg. Sulla concezione plotiniana del bello, si veda anche: C. Vassallo, *La dimensione estetica nel pensiero di Plotino: proposte per una nuova lettura dei trattati Sul bello e Sul bello intelligibile*, Giannini, Napoli 2009; A. Vasiliu, *Comment parler du beau? La réponse de Platon dans le Phèdre et son interprétation par Plotin*, in O. Boulnois, I. Moulin (a cura), *Le beau et la beauté au Moyen Âge ... cit.*, pp. 39-74.

riflessione plotiniana si conferisce fondamento metafisico alla concezione mentale dell'artefice⁷⁵, diversamente da Seneca per il quale come si è visto sembra permanere un'attenzione per la natura concettuale dell'ideazione dell'artefice, senza che si stabilisca esplicitamente un nesso di derivazione rispetto al pensiero divino che – anche nelle pagine di Seneca – è il luogo dei modelli di tutte le cose.

Il percorso attraverso alcune tra le fonti filosofiche ritenute importanti per la genesi dell'idea di artefice permette di trarre alcune conclusioni. Innanzitutto i testi di Platone e di Aristotele su cui ci si è soffermati offrono un quadro concettuale per la posizione cristiana del problema dell'attività poetica, di cui alcuni degli esiti si sono potuti osservare nella trattazione agostiniana nei commenti dei passi di *Genesi* e *Sapienza* studiati. Al di là della ripresa agostiniana e ponendo attenzione a nuclei tematici che si vedranno tornare nella riflessione francescana, è opportuno sottolineare come non solo si siano formulati i termini della questione della progettualità dell'artefice, con i riferimenti platonici all'*exemplar* o aristotelici alla *forma* nell'anima razionale, o fruitivi, in rapporto alla gioia del demiurgo per la conformità dell'opera rispetto al modello. Oltre a ciò, la riflessione specificamente aristotelica ha posto le basi da cui la riflessione cristiana, e francescana in particolare, svilupperà la problematica della produzione inquadrata in uno specifico ordinamento dei saperi, seppure non sempre aderente al modello proposto da Aristotele.

Per quanto riguarda il periodo che intercorre tra l'età greca classica e il mondo latino cristiano, si è scelto un percorso attraverso testi che consentissero di approfondire un tema specifico, quello del momento progettuale, sia perché – come si è cercato di mostrare – si possono registrare i passaggi che hanno portato dalla concezione platonica delle idee a una forma di esemplarismo ampiamente condivisa durante il medioevo latino⁷⁶, sia perché quello dell'ideazione rappresenta forse il nucleo centrale dell'articolazione dell'attività poetica, dal momento che – come si è già avuto modo di vedere – dalla questione della natura della concezione mentale dell'artefice dipende anche l'attività produttiva e la natura dell'opera, così come per certi aspetti il momento fruitivo, se inteso in rapporto all'adeguazione rispetto al modello mentale.

75 Cfr. E. Panofsky, *Idea ...* cit., pp. 39-40.

76 Come si vedrà nelle pagine che seguono, il modello esemplarista non è l'unico presente nella riflessione medievale, soprattutto a partire dalla metà del XIII secolo. Oltre ad avere sfumature al suo interno, pure all'interno della "scuola" francescana pensatori come Olivi e poi soprattutto Duns Scoto e Ockham contribuiranno ampiamente a modificare i termini della questione. D'altra parte va detto che permangono punti fermi da cui prende avvio il dibattito. Ad esempio anche in un pensatore come Ockham, che si potrebbe considerare il più "radicale", il percorso delineato in questo paragrafo che ha portato a concepire le idee come entità nell'anima, per un verso, e a dislocarle nella mente divina, per l'altro, rappresenta uno di questi punti fermi. La problematicità più significativa consiste soprattutto nella discussione sullo statuto delle idee nella mente di Dio e dell'artefice umano. Per questo si rinvia a *infra* Parte II, 1, 1.

Prima di affrontare direttamente la costituzione filosofica dell'artefice nel pensiero francescano, è infine opportuno approfondire un ultimo punto sulla genesi dell'idea di artefice, ossia il rapporto con fonti e temi retorici.

Capitolo 3.

L'artefice e la retorica

La figura dell'artefice e l'articolazione dell'attività poetica sembra costituirsi anche a partire da un altro ambito di fonti, ossia quello retorico. Nel corso del medioevo latino la retorica ciceroniana presenta una diffusione significativa, principalmente tramite il *De inventione* e la *Rhetorica ad Herennium*, al tempo attribuita a Cicerone, oltre alla *Institutio oratoria* di Quintiliano, compendi e commenti successivi di Cassiodoro, Isidoro, Mario Vittorino, Fortunaziano, Teodorico di Chartres e altri¹. Per il nostro tema è significativo soffermarsi su alcuni punti specifici in cui la retorica ha una sua rilevanza per la costituzione dell'idea di artefice, ossia il momento progettuale connesso con la *inventio* retorica; il concetto di bellezza che, come si vedrà, ha un ruolo come criterio progettuale e come struttura stessa dell'opera e che sembra delinearsi anche in virtù di categorie retoriche tratte sia dalla *dispositio*, sia dalla *elocutio*; e infine il momento fruitivo in cui è possibile ravvisare derivazioni da forme patetiche retoriche.

Prima di approfondire l'incidenza retorica nell'articolazione dell'attività poetica, è però opportuno rilevare come la connessione tra arte retorica e artefice fosse già presente nei testi retorici, sovente nella forma dell'analogia tra retore e artefice. Si è già visto come l'analogia compaia per chiarire non tanto come opera il retore, bensì piuttosto la forma ideale di oratore. In *Orator* II, 7 il riferimento all'artefice umano, specificamente all'ideazione dello scultore, reinterpreta la teoria platonica delle idee, ma dice qualcosa anche sull'attività poetica dell'artefice. In questo passaggio, Cicerone è come se si facesse lui stesso artefice di un'opera che è il retore ideale: essa non ha eguali nel mondo sensibile, nel quale se ne possono cogliere solo riflessi, ma funge da criterio regolativo di perfezione. Così la forma perfetta di opera, che l'artefice concepisce nella propria opera, diviene il termine più noto per comprendere come intendere il retore ideale che Cicerone sta creando nelle pagine dell'*Orator*.

1 Sulla diffusione della retorica ciceroniana nel medioevo si rinvia agli studi di Ward: J.O. Ward, *Ciceronian rhetoric in treatise, scholion and commentary*, Brepols, Turnhout 1995; Id., *The Development of Medieval Rhetoric*, in *The Oxford Handbook of Rhetorical Studies*, Oxford University Press, Oxford 2017, pp. 315-328; Id., *Classical Rhetoric in the Middle Ages. The Medieval Rhetors and Their Art 400-1300, with Manuscript Survey to 1500 CE*, Brill, Leiden-Boston 2019. Si veda anche: R. De Filippis, Loquax pagina. *La retorica nell'Occidente tardo-antico e alto-medievale*, Città Nuova, Roma 2013; J.J. Murphy, *La retorica nel Medioevo. Una storia delle teorie retoriche da s. Agostino al Rinascimento*, Liguori, Napoli 1983. Sulla conoscenza di Quintiliano nel medioevo, a proposito della quale alcuni studiosi sembrano sottolineare la conoscenza quasi completa se non integrale della *Institutio*, si veda: J.O. Ward, *Quintilian and the Rhetorical Revolution of the Middle Ages*, in "Rhetorica" 13/3 (1995), pp. 231-284; Id., *Classical Rhetoric in the Middle Ages* cit., pp. 92-116, p. 109 nota 74, pp. 365 ss.

L'analogia tra retore e arti è ripresa anche da Boezio, questa volta per spiegare il modo in cui il primo opera, suggerendo in tal modo come l'attività dell'oratore si svolga secondo una poieticità simile a quella di un architetto. Riassumendo il percorso svolto sulla retorica, Boezio riconsidera come la causa sia in tutte le parti della retorica e del discorso, come l'esordio, la narrazione, la divisione ecc., ma ciascuna di queste parti deve essere considerata in funzione del tutto, dal momento che non possono presentarsi singolarmente. Chi adempie a questo compito è l'oratore che, come un artefice e un architetto, parla bene e persuade. Il retore è quindi colui che ridispone sapientemente gli elementi della retorica, proprio come un architetto si serve di materiali per realizzare un edificio compiuto, materiali che, presi singolarmente, non raggiungerebbero il fine².

La riflessione successiva intorno alla figura dell'artefice sviluppa l'analogia prendendo l'attività poietica del retore stesso come termine più noto. Oltre che come analogia, la retorica costituisce la trama testuale di alcuni concetti e momenti significativi dell'attività poietica dell'artefice, come si vedrà nel paragrafo successivo.

3.1 *Inventio* e ideazione progettuale

Prima parte della retorica, l'*inventio* è la capacità dell'oratore di individuare gli argomenti appropriati per la causa. Il termine *inventio* tuttavia rinvia non a una vera e propria creazione di elementi discorsivi nuovi, bensì piuttosto al *trovare* argomenti all'interno di un repertorio costituito potremmo dire da forme di ragionamento. Si tratta quindi non del senso moderno di *inventare*, ma piuttosto di quello latino, appunto di *trovare* (*invenio*). L'atto del trovare è perciò rivolto a un certo insieme di argomenti a cui l'oratore può attingere grazie anche all'accurata classificazione per *loci*, i luoghi retorici. La capacità oratoria dell'*inventio* è quindi connessa con la facoltà della *memoria*, all'interno della quale è possibile raccogliere e classificare gli argomenti del discorso per mezzo dei *loci*³.

2 Cfr. Boezio, *De topicis differentiis*, CPL 889, ed. D.Z. Nikitas, Athènes-Paris-Bruxelles 1990, IV, 8, 13-14: «Sed haec per se venire non poterunt, nisi sit qui haec moveat velut artifex atque architectus. 14 Hic autem est orator, qui, cum ad | causam accesserit, faciet officium suum; bene igitur dicet in omni genere causarum et in omni constitutione; orator faciet etiam finem, tum ut bene dixerit in omni constitutione, tum ut persuaserit».

3 Cfr. Incerti auctoris *De ratione dicendi ad C. Herennium lib. IV*: M. Tulli Ciceronis *Ad Herennium libri IV*, F. Marx, Teubner, Leipzig 1923 (in seguito: Ps-Cicerone, *Rhetorica ad Herennium*), I, 2, 3: «Memoria est firma animi rerum et uerborum et dispositionis perceptio; ivi, III, 16-17: Nunc, cuiusmodi locos inuenire et quo pacto reperire et in locis imagines constituere oporteat, ostendemus. Quemadmodum igitur qui litteras sciunt, possunt id, quod dictatur, eis scribere et recitare quod scripserunt, item qui nemonica didicerunt, possunt, quod audierunt, in locis conlocare <et> ex his memoriter pronuntiare. Nam loci cerae aut cartae simillimi sunt, imagines litteris, dispositio et conlocatio imaginum scripturae, pronuntiatio lectionis». Un altro passaggio in cui si sottolinea l'importanza della memoria per l'oratore

Durante il medioevo, la questione delle tecniche della memoria di derivazione retorica si sviluppa in connessione all'esigenza di memorizzare i testi sacri, facendo diventare quello della memoria un ambito di riflessione sia teologico che filosofico. La cultura monastica⁴, in particolare, approfondisce la concezione agostiniana della memoria, che – come hanno sottolineato diversi studiosi – ha una precisa e consistente derivazione retorica⁵. Al di là degli sviluppi specifici del tema della memoria, qui importa mostrarne i nessi retorici rispetto alla genesi dell'idea di artefice.

I riferimenti medievali alla progettualità dell'artefice solitamente non includono riflessioni sul ruolo della memoria, ma si concentrano sull'ideazione stessa, sulla concezione nella mente dell'artefice dell'opera da creare, là dove le idee divine o umane assumono un rilievo specifico. Riferimenti alla memoria dell'artefice si trovano in Filone, ad esempio, nel passo menzionato sopra quando egli presenta l'analogia tra il Dio creatore e l'architetto fondatore di una città: l'architetto, dopo aver abbozzato nella propria mente ciascuna delle parti della città creandone un'immagine mentale, la rievoca nella memoria ed essa funge da modello sulla base di cui creare la città concreta⁶.

Eppure l'ambito metaforico retorico dell'*inventio* sembra permanere non tanto nella funzione gnoseologica della memoria, quanto piuttosto nel modo in cui si concepisce il processo di ideazione, dal momento che, specialmente per il pensiero umano, si tratta di trarre interiormente i modelli dell'opera da creare, modelli che in definitiva sono quelli divini, cui l'anima umana partecipa. Si può forse cogliere allora un nesso tra la teoria retorica dell'*inventio* e le concezioni medievali esemplariste, di matrice agostiniana e monastica. Se non si può parlare di una derivazione diretta, salvo forse il caso di Agostino il cui processo di

e la sua connessione con l'invenzione si trova in Cicerone, *De oratore*, ed. K. Kumaniecki, Teubner, Leipzig 1995, I, 5, 18: «quid dicam de thesauro rerum omnium memoria? quae nisi custos inventis cogitatis que rebus et verbis adhibeatur, intellegimus omnia, etiam si praeclearissima fuerint in oratore, peritura». Si vedano altresì le sezioni specificamente dedicate alla memoria: ivi, II, 85, 350-88, 360; e Quintiliano, *Institutio oratoria*, ed. L. Radermacher, V. Buchheit, Teubner, Leipzig 1971, XI, 2 (si segnala anche l'edizione italiana: Quintiliano, *Institutio oratoria*, 2 voll., a cura di A. Pennacini, Einaudi, Torino 2001).

4 Cfr. M. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, New York University and All Souls College, Oxford 2000 (tr. it. *Machina memorialis: meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, Edizioni della Normale, Pisa 2006); M. Parodi, *Il conflitto dei pensieri ... cit.*

5 Si veda: B. Cillerai, *La memoria come "capacitas Dei" secondo Agostino. Unità e complessità*, Edizioni ETS, Pisa 2008, specialmente là dove l'autrice sottolinea le fonti ciceroniane e quintilianee della concezione della memoria in Agostino (pp. 113-120): non solo ricorrono immagini simili per descrivere la memoria (*thesaurus, domus magna*), ma anche si riscontrano legami concettuali di portata significativa, come il termine *nis* per definire la memoria e le idee di *capacitas* infinita e di insondabilità relativa alla dimensione divina che essa evoca. Si rinvia alla bibliografia segnalata da Cillerai per ulteriori riferimenti sull'importanza della retorica nella concezione agostiniana della memoria.

6 Filone, *De opificio mundi ... cit.*, § 17-18.

ideazione è connesso con la funzione retorica della memoria, si può tuttavia scorgere una derivazione indiretta, ma forse sufficiente per poter parlare della *inventio* retorica come una delle matrici concettuali significative per la genesi dell'idea di artefice, in particolare nel suo momento progettuale.

Si pensi ad esempio al verbo *excogito*, che in Cicerone sovente compare per indicare proprio la prima parte della retorica, l'invenzione: «in questa stessa arte del dire, inventare (*excogitare*), ornare, disporre, ricordare, recitare sembravano, per dir così, procedimenti ignoti e senza rapporto tra loro»⁷. *Excogito* è inoltre il verbo che Cicerone talvolta utilizza per specificare il momento ideativo della prima parte della retorica, cioè l'invenzione colta nell'atto mentale, per così dire, che l'oratore compie. Ad esempio, si usa *excogito* per differenziare le prove esterne dalle prove interne, ossia le testimonianze dagli argomenti, che sono invece concepiti nella mente dell'oratore:

Per sostenere la verità della sua tesi, l'oratore ha a sua disposizione due specie di prove: una è costituita da quelle prove che non vengono inventate (*excogitantur*) dall'oratore, ma si trovano nel fatto stesso e vengono utilizzate secondo certe norme, come i documenti, le testimonianze, gli accordi che vincolano le due parti.⁸

Il termine *excogito* diviene quindi verbo relativo al sostantivo *inventio* e sembra sottolineare con più forza la componente attiva dell'oratore di concepire, progettare nella propria mente gli elementi del discorso.

In Agostino si possono rammentare due contesti in cui il termine è utilizzato in modo significativo per il nostro discorso, uno in riferimento all'attività ideativa della poiesi, l'altro in rapporto alla memoria. Tra i beni che Dio ha donato all'uomo, Agostino nel *De civitate Dei* annovera la facoltà di pensare della quale, anche se non raggiunge la sapienza, si può ammirare la sorprendente capacità. Agricoltura e navigazione, scultura e pittura, retorica, poesia e musica sono alcune tra le arti che l'uomo può sviluppare grazie alla ragione che Dio ha donato all'anima umana⁹. In questo passaggio, Agostino utilizza significativamente il

7 Cicerone, *De oratore* ... cit., I, 187 (traduzione nel testo: *L'oratore*, a cura di G. Norcio, Utet, Torino 1970, da me rivista): «in hac denique ipsa ratione dicendi excogitare, ornare, disponere, meminisse, agere ignota quondam omnibus et diffusa late videbantur».

8 Ivi, II, 116: «ad probandum autem duplex est oratori subiecta materies: una rerum earum quae non excogitantur ab oratore, sed in re positae ratione tractantur, ut tabulae, testimonia, pacta, conventa».

9 Cfr. Agostino, *De civitate Dei* ... cit., XXII, 24: «quod etsi non faciat, ipsa talium bonorum capacitas in natura rationali diuinitus instituta quantum sit boni, quam mirabile [...] uestimentorum et aedificiorum ad opera quam mirabilia, quam stupenda industria humana peruenerit; quo in agricultura, quo in nauigatione profecerit; quae in fabricatione quorumque uasorum uel etiam statuarum et picturarum uarietate excogitauerit et impleuerit; quae in theatris mirabilia spectantibus, audientibus incredibilia facienda et exhibenda molita sit; in capiendis occidendis domandis inrationabilibus animantibus quae et quanta repperit; aduersus ipsos homines tot genera uenenorum, tot armorum, tot machinamentorum, et pro

verbo *excogito* per sottolineare il momento progettuale dell'attività produttiva umana. La fabbricazione di ceramiche, pitture e sculture sono infatti ideate (*excogito*) e prodotte dall'uomo grazie alla facoltà razionale, che egualmente ha ideato (*excogito*) numerosi strumenti musicali e ritmi di canto al fine di dilettere l'udito¹⁰.

Un'altra indicazione interessante si trova nel *Contra Academicos* quando Agostino, per inciso, rievoca modificandolo un passaggio del *De oratore* di Cicerone in cui la memoria è intesa come *thesaurum rerum*, ma anche come *custos* dei concetti e delle espressioni che l'oratore ha già trovato e pensato (*inventis cogitatisque*)¹¹. In Agostino, per motivare l'esigenza della trascrizione dei dialoghi avvenuti, si riprende l'espressione ciceroniana invertendola: «Ho voluto tuttavia far trascrivere, a causa della memoria, custode non sempre fedele dei pensieri (*infida custos est excogitatorum*), gli argomenti delle nostre frequenti discussioni»¹². La memoria è quindi luogo in cui risiedono i pensieri passati, ma di cui si sottolinea la componente attiva, fabrile potremmo dire, che nel processo poetico porta, a livello progettuale, a concepire l'opera da creare¹³.

La nozione di *excogito*, nei suoi nessi diretti e indiretti con la *inventio* retorica, sembra riemergere nel XIII secolo, fino ad acquisire un significato pregnante nelle riflessioni francescane, ad esempio, sul momento ideativo dell'artefice¹⁴. Più che *cogito*, sembra che *excogito* suggerisca l'idea di un'*attività fabrile*, ideativa,

salute mortali tuenda atque reparanda quot medicamenta atque adiumenta comprehenderit; pro uoluptate faucium quot condimenta et gulae inritamenta reppererit; ad indicandas et suadendas cogitationes quam multitudinem uarietatem que signorum, ubi praecipuum locum uerba et litterae tenent; ad delectandos animos quos elocutionis ornatus, quam diuersorum carminum copiam; ad mulcendas aures quot organa musica, quos cantilenae modos excogitauerit; quantam peritiam dimensionum atque numerorum, meatus que et ordines siderum quanta sagacitate comprehenderit; quam multa rerum mundanarum cognitione se impleuerit, quis possit eloqui, maxime si uelimus non acruatim cuncta congerere, sed in singulis immorari?»

- 10 Cfr. *ibidem*: «quae in fabricatione quorumque uasorum uel etiam statuarum et picturarum uarietate excogitauerit et impleuerit [...] ad delectandos animos quos elocutionis ornatus, quam diuersorum carminum copiam; ad mulcendas aures quot organa musica, quos cantilenae modos excogitauerit».
- 11 Cfr. Cicerone, *De oratore* ... cit., I, 5, 18: «quid dicam de thesauro rerum omnium memoria? quae nisi custos inventis cogitatis que rebus et uerbis adhibeatur, intellegimus omnia, etiam si praeclearissima fuerint in oratore, peritura».
- 12 Cfr. Agostino, *Contra Academicos* ... cit., II, 9: «sed propter memoriam, quae infida custos est excogitatorum, referri in litteras uolui, quod inter nos saepe pertractauimus, simul ut isti adulescentes et in haec attendere discerent et aggredi ac subire temptarent».
- 13 In tale senso la dimensione poetica della memoria sottolineata dal rapporto con l'*inventio* retorica ha nessi concettualmente interessanti con la dimensione della immaginazione. Su questo tema mi permetto di rinviare al mio *L'immaginazione tra memoria, volontà e inventio in Agostino*, in "Aesthetica Preprint" 120 (2022), pp. 183-195.
- 14 Cfr. *infra* Parte II, cap. 1, § 3.

che si svolge sul piano non tanto materiale, bensì intelligibile, premessa indispensabile per la sua realizzazione nel mondo concreto.

3.2 La polisemia retorica del bello tra *dispositio* ed *elocutio*

Tra i punti in cui la retorica e la riflessione sulla poiesi si intersecano, quello della bellezza risulta forse il più esteso, in virtù certamente delle fonti grazie alle quali il rapporto tra retorica e poiesi si esprime nel concetto del bello, ma anche per gli sviluppi successivi che si possono rintracciare nelle opere dei frati Minori, come si cercherà di mostrare nelle pagine che seguono¹⁵. La bellezza rappresenta in un certo senso il fulcro dell'attività poetica dell'artefice, dal momento che ne è il criterio progettuale che si mantiene nell'opera e ha effetti sull'osservatore. La bellezza si pone perciò nell'intersezione dei momenti dell'articolazione dell'attività dell'artefice: non solo in quanto essa ha una funzione in ciascuno dei tre momenti, ma anche perché è legame tra sensibile e intelligibile, dimensioni che connettono le due figure di artefice (uomo e Dio) e il processo creativo intrinsecamente considerato, intelligibile nel momento progettuale e sensibile nel concretizzarsi dell'idea nell'opera.

A questo punto del nostro discorso è opportuno porre attenzione almeno a tre tipi di fonti, di cui la terza rappresenta la sintesi forse più significativa per le tradizioni latine successive: si tratta di Aristotele, degli stoici e di Cicerone, a proposito di due parti della retorica, ossia della *dispositio* e della *elocutio* retorica.

La seconda parte della retorica, la *dispositio*, indica la capacità di organizzare gli elementi del discorso secondo un certo ordine¹⁶. Vi è tanto una disposizione interna quanto una esterna, quando l'oratore ordina i propri argomenti non solo tra loro e in rapporto al soggetto trattato (disposizione interna), ma anche in vista delle circostanze in cui si situa il discorso e della finalità della persuasione (disposizione esterna). Nel *De inventione* Cicerone definisce la *dispositio* come «collocazione, secondo un ordine, degli argomenti trovati»¹⁷, cioè degli argomenti a cui l'oratore pensa nella prima parte della retorica, l'*inventio*. La capacità oratoria di ben disporre i propri argomenti è strettamente connessa con un concetto centrale dell'*elocutio*, ossia l'*aptus-conueniens*, che in un certo senso costituisce

15 Sui rapporti tra retorica e bellezza si possono vedere: A. Michel, *La Parole et la Beauté: Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Les Belles Lettres, Paris 1982; M. Carruthers, *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford University Press, Oxford 2013; A. Salvestrini, *Bellezza retorica. Un percorso tematico in Nicola di Autrecourt*, Prefazione di C. Grellard, Mimesis, Milano 2021, pp. 224 e sgg. (*Tradizioni retoriche e filosofiche su arte e bellezza*).

16 Aristotele tratta questa parte nel terzo libro della sua *Retorica*, ai capp. 13-19. Per la trattazione ciceroniana della *dispositio* si può vedere: Cicerone, *De oratore* ... cit., 307-333, mentre Quintiliano la affronta nel libro VII della *Institutio*.

17 Cicerone, *De inventione*, in M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia, 2: *Rhetorici libri duo qui vocantur de inventione*, ed. E. Stroebel, Teubner, Leipzig 1915, I, 9: «dispositio est rerum inventarum in ordinem distributio».

il criterio ordinatore nel disporre in modo appropriato, appunto conveniente – nel senso di confacente – gli elementi discorsivi, tenendo conto delle circostanze relative non solo al soggetto trattato, ma anche alla persona dell'oratore, al tipo di uditorio, al contesto spazio-temporale in cui si situa il discorso. Il buon discorso sembra quindi delinearci a partire da categorie che confluiscono nel concetto di bellezza, tanto che un buon discorso ha anche una sua armonia e proporzione, ovvero è anche bello, come mostrano gli accostamenti con il bello artistico e naturale spesso presenti negli scritti di Cicerone.

La teoria del conveniente si trova già in Aristotele quando, nel libro terzo della *Rhetorica*¹⁸, affronta l'elocuzione e specificamente il *prepon*, appunto appropriatezza o convenienza nel discorso. Il *prepon* è una virtù dell'elocuzione che consiste nella capacità di adattare lo stile, nella scelta delle parole, ad esempio, sia al soggetto trattato sia alla persona dell'oratore, tanto da rendere il discorso il meno artificioso possibile e con questo favorire altresì la chiarezza (altra virtù dell'elocuzione)¹⁹. La formulazione più interessante del *prepon* si trova forse nel capitolo 7 del libro terzo, quando Aristotele lo definisce in tal modo: «L'elocuzione sarà detta "in modo conveniente", se sarà idonea ad esprimere passioni e caratteri e se sarà proporzionata ai temi trattati»²⁰. Ciò significa che il discorso deve essere appropriato alle passioni che descrive, ad esempio il tono della voce fa trasparire ammirazione quando si trattano cose lodevoli. Inoltre l'oratore si conforma al carattere, cioè al genere e all'abito morale della persona che ode il suo discorso o che egli impersona. Infine la convenienza riguarda il tema trattato, tanto che

18 Sulla diffusione della *Rhetorica* di Aristotele nel medioevo, si veda: G. Dahan, I. Rosier-Catach (a cura), *La rhétorique d'Aristote. Tradition et commentaires de l'antiquité au XVII^e siècle*, Vrin, Paris 1998; F. Woerther (a cura), *Commenting on Aristotle's Rhetoric, from Antiquity to the Present / Commenter la Rhétorique d'Aristote, de l'Antiquité à la période contemporaine*, Brill, Leiden 2018. Il testo aristotelico è infatti conosciuto nel medioevo latino solo a partire dal XIII secolo grazie alle due traduzioni di Ermanno l'Alemanno (1256) e Guglielmo di Moerbeke (1270 ca.), tuttavia, a differenza di altri testi di Aristotele, nel medioevo non conosce un'ampia diffusione, come attesta la limitata tradizione di commenti (Egidio Romano, Giovanni Buridano, Giovanni di Jandun). D'altra parte si può affermare che l'opera è conosciuta almeno parzialmente o in modo indiretto, come si può rilevare nei testi di Bacone, là dove essa è esplicitamente menzionata.

19 Cfr. Aristotele (Guillelmus de Morbeka translator Aristotelis), *Rhetorica*, in *Aristoteles Latinus*, XXXI.1-2, ed. B. Schneider, Brill, Leiden 1978, III, 2: «(1404b1) Sint igitur illa considerata, et determinetur locutionis virtus claram esse (signum enim quia oratio quecumque non manifestaverit non faciet suum opus), et neque humilem neque super dignitatem, sed decentem; poetica enim forte non humilis, sed non decens orationem». Si noti l'uso del latino *decentis* per indicare il criterio di appropriatezza o convenienza. Si segnala la traduzione italiana a cura di Silvia Gastaldi: Aristotele, *Rhetorica*, introduzione, traduzione e commento di S. Gastaldi, Carocci, Roma 2015.

20 Aristotele (Guillelmus de Morbeka translator Aristotelis), *Rhetorica* ... cit., III, 7: «(1408a10) Decentiam autem habebit locutio, si sit passionis illativa secundum aliquid et moralis et rebus subiectis proportionalis».

una causa importante deve essere sostenuta con uno stile elevato, al contrario di temi frivoli che neppure esigono una elocuzione ornata²¹.

Il concetto di appropriatezza o convenienza nello stile rinvia quindi a una nozione di relazione che permette di collegare insieme elementi del discorso ai propri oggetti, stabilendo un nesso regolato da un criterio che potremmo già indicare come bellezza proporzionale e organica, nel senso che si rinvia appunto a rapporti armoniosi tra due termini o oggetti differenti, che stanno tra loro come misure analoghe, ma anche come le membra funzionalmente disposte di un corpo organico. Cicerone sembra compiere chiaramente il passaggio al carattere estetico tanto della *dispositio* quanto dell'*aptus-conueniens*, passaggio effettuato attraverso analogie con gli ambiti naturali e artistici e che Quintiliano riprende e sovente sviluppa.

Questo è il caso del bellissimo *incipit* del libro VII dell'*Institutio* dedicato alla *dispositio*: Quintiliano, nell'introdurre l'argomento del libro, propone una serie di analogie tra il discorso e le arti, i corpi animali e la natura per mostrare come un insieme di elementi privo di disposizione sarebbe non solo una molteplicità priva di senso, ma anche inutile. Al contrario, come nella costruzione di un edificio, nella produzione di una statua, in un esercito, nelle membra di un animale o nella natura in generale, l'ordine è ciò che conferisce armonia e organicità, ma anche funzionalità. La disposizione quindi è di fondamentale importanza e a ragione segue l'invenzione come seconda parte della retorica²².

Nella seconda parte della retorica non si sono ancora determinati chiaramente i criteri di disposizione degli elementi, anche se si parla di *ordine (ordo)*, ma già a questo livello si delinea con evidenza l'idea del discorso come un insieme proporzionato e organico. Nella trattazione dell'*elocutio*, anche se riferita più specificamente allo stile, sembrano emergere con forza i criteri alla base della concezione si potrebbe dire estetica del discorso, nel senso appunto che il buon discorso si configura anche come bello, in quanto proporzionato e armonioso. Per ottenere questo scopo la retorica ciceroniana riprende il *prepon* aristotelico e lo esplicita con categorie differenziate: *aptus, conueniens, decor-decens*. Il discorso deve quindi essere adatto (*aptus*), conveniente (*conueniens*), al proprio oggetto, così come a tutte le circostanze: esso deve essere appropriato alla situazione, all'uditorio, alla persona stessa dell'oratore. Il rapporto tra l'elocuzione e gli elementi che precisano le situazioni del discorso, esplicito come appunto adatto e conveniente, rinvia ancora una volta all'idea di proporzione, armonia delle parti tra loro, in relazione all'intero e a ciò verso cui esse si rivolgono, finalizzandosi alla persuasione. Se la retorica ciceroniana riprende coordinate concettuali da Aristotele, è da osservare che anche per l'elocuzione si compie il passaggio al

21 Cfr. *ibidem*: «Quod autem proportionale est si neque de ingentibus viliter ipsum dicatur neque de levibus venerabiliter, neque super vilia nomina dicatur ornatus».

22 Cfr. Quintiliano, *Institutio oratoria* ... cit., VII, Prooemium. Per la trattazione ciceroniana del *decor* si può vedere: Cicerone, *Orator* ... cit., 70-75.

carattere estetico, là dove si esplicita questo aspetto con paragoni provenienti ancora una volta dalle arti e dalla natura²³.

Nel *De oratore*, a proposito dell'*elocutio* e in seguito alla trattazione dell'ornamento e del ritmo, Cicerone ripresenta l'idea del *conueniens* all'interno di una concezione proporzionale e organica del bello, concezione che viene progressivamente esplicitata anche in tal caso con una serie successiva di analogie tra discorso, da una parte, e, dall'altra, ordine nella natura, negli animali e nelle arti, come la costruzione di navi e l'architettura²⁴. Dopo aver ribadito il criterio del conveniente, cioè che lo stile si adatta – in tal caso – al pensiero in vista di produrre piaceri dell'udito e moti dell'animo, Cicerone prosegue affermando che in natura le cose utili (*utilis*) sono anche le più degne (*dignitas*) e spesso le più belle (*venustas*), come l'ordine dell'universo è utile all'uomo – osserva Cicerone – e tanta è la bellezza, l'armonia tra le parti dell'universo e il loro rapporto al tutto, che non è possibile pensare una bellezza più ornata. Non solo ciò si vede negli astri del cielo, come il sole, i pianeti e le altre stelle, ma ancor più è visibile nella forma e nella figura dell'uomo e degli altri animali, così come degli esseri inanimati della natura. Dopo aver suggerito analogie con l'ordine, la convenienza, l'armonia proporzionata e organica degli esseri naturali, Cicerone prosegue con analogie tratte dalle arti, non solo quella del costruire navi, ma soprattutto l'architettura. Le colonne che sorreggono il tempio hanno tanta utilità (*utilitas*) quanta bellezza (*dignitas*), così come altre parti degli edifici (Cicerone cita il fastigio del tempio di Giove sul Campidoglio) sono state progettate (*inventae*) per la loro funzionalità (*utilitas*), dalla quale consegue anche una evidente bellezza (*dignitas*). Così anche nel discorso retorico l'utilità è accompagnata dal piacere suscitato dall'oggetto che risulta soave (*suavitas*)²⁵.

In questo passaggio mirabile sembra quasi di vedere la costruzione del concetto di bellezza retorica a partire da analogie tratte dalla natura e dalle arti, che hanno proprio la funzione di arricchire tale concetto di molteplici sfumature che rinviano all'idea di armoniosa disposizione organica di parti e intero. Si

23 Come osserva Quintiliano, Cicerone non si sofferma a lungo sul *conueniens-aptus*, che invece egli affronta in modo più diffuso (cfr. ad esempio *Institutio*, XI, 1). Si può d'altra parte aggiungere che il concetto veicolato dalle nozioni retoriche di *conueniens-aptus* sovente riaffiora nell'opera ciceroniana e spesso è riferito a vari livelli del bello: naturale, artistico, discorsivo (cfr. ad esempio: *De officiis* I, 14).

24 Cfr. Cicerone, *De oratore* ... cit., III, 177-182.

25 Si tengano presenti i termini latini messi in evidenza: è opportuno sottolineare non solo che la coppia concettuale utilità e bellezza torna in altro contesto successivamente, ma anche che essa costituisce i due criteri strutturali nella teoria artistica (soprattutto relativa all'architettura) rinascimentale, si pensi ad Alberti. È importante altresì notare come il concetto di bello sia reso con il termine *dignitas* che ne evidenzia i caratteri etici. Non solo: il termine *inventio*, che come si è visto è lemma retorico e indica la prima parte in cui l'oratore seleziona gli argomenti per il suo discorso, è utilizzato per descrivere il momento ideativo e progettuale dell'attività poetica. Infine *suavitas* descrive un tipo particolare di armoniosa e proporzionata disposizione degli elementi che genera piacere.

aggiungono poi due concetti molto interessanti: *venustas*, che determina la sfera più sensibile e concreta della bellezza, e *dignitas* che sembra raccogliere l'idea di convenienza e appropriatezza volgendola a una dimensione anche etica, dal momento che la funzionalità, ma anche finalità, del particolare unito a una dimensione estetica sembra conferire altresì una più alta destinazione.

È proprio sul piano etico-estetico del *decor-decens*, talvolta inteso come *dignitas*, che sembra sentirsi più forte la relazione con lo stoicismo²⁶. Come osserva Alain Michel, nella *Institutio oratoria* Quintiliano cerca di conciliare Cicerone con gli stoici. Egli talvolta assume posizioni stoiche, ma le presenta su basi probabili e quindi le sfuma entro prospettive accademiche (specialmente relative a Carneade) caratteristiche del pensiero di Cicerone²⁷. Si tratta senz'altro di un'osservazione interessante, tanto più che verso la fine del suo articolo dedicato al rapporto tra Quintiliano e lo stoicismo, Michel si sofferma sulla trattazione della convenienza, mostrando l'importanza retorica della capacità dell'oratore di adattare (*aptus, conveniens*) il discorso alle circostanze. Si tratta – prosegue Michel – di un aspetto che Cicerone stesso mutua dallo stoico Panezio, nonostante la teoria del *prepon* si trovi in Aristotele e in Teofrasto. La coerenza, o costanza, è essenziale nel comportamento del saggio, una coerenza che non si effettua solo a livello generale e di pensiero, ma richiede anche la capacità di quest'ultimo di adattarsi a ciascun caso concreto e particolare²⁸.

Nel primo libro del *De officiis* Cicerone esplica l'aspetto dell'*honestum* che riguarda il *decorum* (il *prepon* greco), cioè il criterio regolatore della condotta morale, con il quale si mira alla temperanza, alla modestia, al controllo delle passioni e alla misura²⁹. Così, ad esempio, il coraggio si addice al comportamento di un uomo: «ciò che si compie con magnanimità e virilmente, appare insieme degno (*dignus*) e conveniente (*decorus*) di un uomo»³⁰. Si noti l'accostamento tra i due termini, *dignitas* e *decorum*, quasi si insistesse sulla elevatezza morale dell'azione

26 Sulla teoria del *decorum* si rinvia altresì a: E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale ...* cit., vol. 2, pp. 395-405.

27 Cfr. A. Michel, *Cicéronisme et stoïcisme dans la rhétorique de Quintilien*, in *Cicéronisme et stoïcisme dans la rhétorique de Quintilien*, Besançon, Université de Franche-Comté 1983, pp. 207-214.

28 Cfr. *ivi*, p. 212.

29 È utile la spiegazione del concetto di decoro dei curatori dell'edizione Einaudi: *De officiis. Quel che è giusto fare*, a cura di G. Picone, R.R. Marchese, Einaudi, Torino 2019, (ed. digitale epub), pp. 260-261, n. 97: «Il concetto di *decorum* è cardinale nella costruzione dei valori del *de officiis*, perché esprimendo “ciò che è giusto” ma è anche “bello” fare, rappresenta lo strumento di controllo principale che Cicerone elabora per una condotta gestita all'insegna della misura, dell'equilibrio, del rispetto verso gli altri. Il termine è considerato, da Cicerone, quello approssimativamente più vicino alla parola *prepon*, con la quale Panezio aveva provato a designare il concetto di “convenienza” in tutte le sue particolari sfumature» (là dove il *prepon* compare come convenienza retorica anche nel testo aristotelico sopra menzionato).

30 Cicerone, *De officiis ...* cit. (tr. it. L. Ferrero, N. Zorzetti, Torino 1974), I, 27, 93, p. 639: «similis est ratio fortitudinis quod enim uiriliter animo que magno fit id dignum uiro et decorum uidetur».

e al contempo la sua appropriatezza e bellezza, tanto che il *decorum* è premessa di ciascuna virtù.

Cicerone si avvale poi di un'analogia che riprende il concetto organico di bellezza visto prima, trasponendo ancora una volta il livello – in tal caso – morale (ma il *decorum* ha anche un'estensione retorica come si vedrà) al livello estetico che permette al tempo stesso di chiarire il concetto di *decorum* facendogli assumere tonalità estetiche oltre a quelle etiche. La venustà e la bellezza (*venustas, pulchritudo*) di un corpo, prosegue Cicerone, non si può disgiungere dalla salute, allo stesso modo in cui il *decorum* appare confuso con la virtù. La bellezza corporea è indicata con i termini *venustas* e *pulchritudo*, quasi a sottolineare la componente particolare e concreta da una parte e quella intelligibile dall'altra. L'organicità del bello qui emerge non tanto come armonia tra parti, bensì piuttosto come armonia dell'insieme, o di livelli diversi di uno stesso essere, come lo sono l'aspetto di un corpo rispetto alla sua salute, fino a fare acquisire sfumature organiche al rapporto tra *decorum* e virtù.

Quando il concetto è utilizzato in ambito retorico conserva le sfumature etiche ed estetiche. L'appropriatezza di un discorso alla persona dell'oratore, ad esempio, oppure a quella del suo pubblico, consiste nella convenienza non solo discorsiva o formale, ma anche contenutistica, tanto che lo stile elevato rivolto a un determinato pubblico si mostra nel tono, nella scelta delle parole, nel modo di presentare il contenuto, aspetti che contribuiscono a conferire *dignitas* e *decorum* al discorso e al retore stesso. Quintiliano, nel capitolo 13 del secondo libro dell'*Institutio*, riprende in ambito retorico la teoria ciceroniana del *decorum* così come la sua derivazione stoica. L'oratore deve essere in grado di adattarsi alle circostanze, come uno stratega deve tenere conto di tutte le situazioni in cui si effettuerà l'azione. Quintiliano trae da Cicerone anche l'estensione estetica del concetto, questa volta con un riferimento diretto non più alla natura, bensì alle arti e in particolare alla pittura e alla scultura, la cui grazia procura piacere in chi le osserva, dal momento che si ricerca l'appropriatezza di una figura. Ad esempio – osserva Quintiliano – una figura eretta ha scarsa grazia, al contrario della rappresentazione del movimento. Oppure, come in pittura si nasconde qualcosa che non si addice, si procederà analogamente nel discorso in modo da tendere appunto al decoro e alla dignità³¹.

Per concludere il breve percorso sui rapporti tra retorica e bellezza, si può quindi notare l'emergere di un concetto polisemico del bello: nonostante si possa in generale affermare che i passaggi visti rinviano a una concezione organica e proporzionale della bellezza, in cui si insiste soprattutto sulla relazione armoniosa delle parti tra loro e rispetto al tutto, è anche vero che questa stessa nozione organica e proporzionale si rifrange in una molteplicità di termini che ne evidenziano sfumature differenti. Si è poco insistito sulla concretezza legata alla

31 Cfr. Quintiliano, *Institutio oratoria* ... cit., II, 13.

venustas dal momento che non è termine specificamente retorico, ma è da tenere presente che si tratta di una parola che ricorre quando appunto si sottolineano gli aspetti sensibili e concreti del bello. Non ci si è neppure soffermati sull'*ornatus* retorico, parte dell'*elocutio*, ossia l'ornamento di figura e di pensiero che nella retorica ciceroniana non è semplicemente un aspetto accidentale del discorso, ma risponde a una funzione strutturale, in quanto contribuisce sia alla bellezza del discorso che alla finalità della persuasione. Anche l'*ornatus* acquisisce tonalità estetiche e rinvia egualmente alle componenti concrete del bello, evidenziandone specialmente gli aspetti particolari e singolari. La *dispositio* rinvia all'ordine di elementi all'interno di un intero, il cui criterio di ordinamento è però ben esplicitato dai termini che mettono in rilievo il tipo di rapporto che lega insieme parti e tutto: *conueniens* e *aptus*. Questi ultimi in particolare permettono di evidenziare l'appropriatezza delle componenti dell'intero, tra loro e rispetto al tutto. Al concetto retorico-estetico del *conueniens-aptus* si aggiunge la portata etica del *decorum* e della *dignitas* che conferisce elevatezza a un bello organico, armonioso e ben proporzionato.

Si vedrà nelle pagine che seguono come l'universo semantico del bello retorico, di cui qui si sono sottolineati gli aspetti più significativi, oltre ad essere costantemente ripreso nel corso del medioevo – tramite la persistente presenza delle opere di Cicerone e certamente la mediazione di Agostino³² – è specificamente oggetto di una risignificazione da parte del pensiero francescano che non solo ne mette in evidenza gli aspetti concreti e particolari, ma anche conferisce elevatezza spirituale e morale ai risvolti per così dire *minori* (o poveri), tanto che alcuni studiosi parlano di «povertà della bellezza»³³. Il concetto francescano del bello, che qui si studia in quanto criterio poetico nel progetto dell'artefice e che diviene strutturale nell'opera compiuta, comprende certamente molteplici fonti, tra le quali non bisogna dimenticare quelle neoplatoniche. All'interno del quadro metafisico conferito da prospettive più o meno platoniche, occorre inserire altresì la decisa presenza della derivazione retorica, con tutti i passaggi semantici

32 Sull'importanza della retorica nel concetto agostiniano di bellezza si rinvia allo studio, rilevante per questi temi: J.-M. Fontanier, *La beauté selon saint Augustin* ... cit. Qui si può soltanto ricordare un passaggio a titolo esemplificativo, in cui il bello compare nelle sue sfumature di *conueniens*, *aptus* e *decor*, cfr. Agostino, *Confessiones* ... cit., IV, 13: «haec tunc non noueram et amabam pulchra inferiora et ibam in profundum et dicebam amicis meis: "num amamus aliquid nisi pulchrum? quid est ergo pulchrum? et quid est pulchritudo? quid est quod nos allicit et conciliat rebus, quas amamus? nisi enim esset in eis decus et species, nullo modo nos ad se mouerent". et animaduertebam et uidebam in ipsis corporibus aliud esse quasi totum et ideo pulchrum, aliud autem, quod ideo deceret, quoniam apte accommodaretur alicui, sicut pars corporis ad uniuersum suum aut calciamentum ad pedem et similia. et ista consideratio scaturiuuit in animo meo ex intimo corde meo, et scripsi libros *de pulchro et apto*, puto, duos aut tres; tu scis, deus: nam excidit mihi».

33 Cfr. E. Franzini, *San Francesco e la filosofia contemporanea* ... cit., p. 77.

che già si compiono in Cicerone e in Quintiliano (naturale, artistico, retorico), ma che nel corso del medioevo continuano ad essere ripresi e sviluppati.

3.3 *Pathos* retorico e fruizione

Per ultimare il percorso sulla genesi dell'idea di artefice, occorre aggiungere la trattazione retorica delle passioni o affetti, tema che può essere affrontato su due livelli correlati. In primo luogo, il *pathos* retorico compare, almeno da Aristotele, come uno degli aspetti fondamentali per raggiungere non solo la persuasione, ma anche la bellezza del discorso³⁴. Esso coinvolge diverse parti della retorica, dal momento che concerne non solo i contenuti degli argomenti, la loro disposizione, l'alternanza di stili e toni, ma anche l'*actio* stessa, come si cercherà di mostrare con qualche riferimento ai testi ciceroniani. In secondo luogo, il tema degli affetti nella tecnica retorica per certi versi appare come specificazione del primo momento dell'attività poetica, vale a dire quello fruitivo. Analogamente alla struttura fruitiva che sembra accomunare la reazione di fronte all'opera di qualsiasi arte, anche nel caso della retorica la percezione dei rapporti di un oggetto proporzionato e organico genera piacere, permettendo di collegare quindi le sfere della bellezza e dell'affetto sviluppate in vario modo nel corso del medioevo.

La struttura fruitiva della tecnica retorica è per certi versi più complessa, dal momento che l'arte oratoria deve essere in grado di suscitare una gamma molto ampia di passioni differenti a seconda delle finalità persuasive che il retore si prefigge. Ciononostante, ciò che permane della struttura fruitiva è la relazione tra percezione (in tal caso l'udire certi argomenti), piacere e giudizio, se si pensa che tra gli scopi più importanti del buon utilizzo delle passioni da parte dell'oratore vi è quello di agire sul giudizio del pubblico, sia esso l'uditorio o il giudice, come afferma Aristotele: «le cose non appaiono le stesse a chi ama e a chi odia, a chi è in collera e a chi è calmo»³⁵. La tecnica retorica del *pathos* sembra quindi una specificazione di una concezione della fruizione che per certi versi la fonda. In questo paragrafo non si intende ricostruire le teorie fruitive che stanno alla

34 Si rammenta che Aristotele sistematizza pratiche e teorie già presenti nel mondo greco. Su questo si può vedere, per una visione d'insieme: L. Pernot, *La rhétorique dans l'antiquité*, Librairie générale française, Paris 2000 e A. Plebe, *Breve storia della retorica antica*, Laterza, Bari 1988. Si veda inoltre: S. Gastaldi, *Il teatro delle passioni. "Pathos" nella retorica antica*, in "Elenchos. Rivista di studi sul pensiero antico" 15 (1995), pp. 59-82; P. Chiron, *Rhétorique, Philologie, Herméneutique*, Vrin, Paris 2019. Per una sintesi sul concetto di *pathos*, nelle sue origini greco-romane e nel pensiero moderno e contemporaneo, si segnala: S. Tedesco, *Pathos/pathic*, in *Glossary of Morphology*, a cura di F. Vercellone, S. Tedesco, Springer, Cham 2020, pp. 379-383.

35 Cfr. Aristotele, *Retorica* ... cit., II, 1 (1377b): «non enim eadem videntur amantibus et odientibus, neque iratis et mansuete se habentibus». Citato anche in S. Gastaldi, *Il teatro delle passioni* ... cit., p. 71.

base delle trattazioni retoriche del tema delle passioni. Si cerca piuttosto di mostrare come entrambe le prospettive, cioè sia le indicazioni sul *pathos* retorico, sia i riferimenti alla correlazione tra bellezza e piacere in altri contesti dei trattati di retorica, appaiano significativi per la costituzione dell'idea di artefice.

Come ha sottolineato Gastaldi³⁶, la trattazione ciceroniana delle passioni presenta diverse analogie con quella della *Retorica* di Aristotele³⁷, ma quel che qui preme sottolineare è come Cicerone evidenzi l'importanza della componente affettiva. Come si legge sia nel *De oratore* che nell'*Orator*, con alcune differenze terminologiche tra le due opere, vi sono tre tipi di persuasione nell'arte oratoria: provare, conciliare, commuovere³⁸. Nell'*Orator* in particolare si trovano i termini che Agostino riprende per porli a fondamento dell'eloquenza cristiana: scopo del discorso è provare (*probo*), dilettere (*delecto*) e commuovere (*flecto*). Si tratta di una formulazione che, proprio grazie alla risignificazione agostiniana e attraverso vari passaggi, diventa fondamento stesso della retorica delle immagini (in quanto finalità retorica dell'arte sacra), come ad esempio si legge in un frate Minore del XIII secolo come Bonaventura³⁹.

Oltre ad avvalersi di prove estrinseche o intrinseche, il discorso retorico deve fare leva sulla parte affettiva dell'uditorio, provocando piacere, e muovendo le passioni del giudice e dell'uditorio al fine di condurre alla persuasione⁴⁰. L'oratore, in tal modo, attraverso l'osservazione dell'interlocutore, può comprendere come agire per volgere i suoi sentimenti dalla propria parte. Anche in tale contesto l'oratore è capace di adattarsi alle circostanze e sviluppa il suo discorso sulla base del principio dell'*aptus-conueniens*. Ad esempio, se l'interlocutore è neutrale, l'azione dell'oratore sulla componente affettiva deve essere più intensa di quanto sia richiesto per un interlocutore arrendevole, ma meno intensa nel caso di un oppositore⁴¹.

Un altro aspetto da sottolineare è che l'oratore deve provare le stesse emozioni che intende suscitare nell'ascoltatore, come si può leggere nel *De oratore* di Cicerone⁴², poi ripreso, talvolta con stretti riferimenti testuali, da Quintiliano nel libro sesto dell'*Institutio*⁴³, ad esempio con frequenti richiami alla metafora ignea (emozioni suscitate dal discorso come un fuoco). Nei capitoli 45-50 del *De oratore* infatti, Cicerone sviluppa il tema delle passioni presentando diversi esempi forensi volti a mostrare la corrispondenza tra le passioni provate dall'oratore e quelle suscitate nell'uditorio. Un retore che intenda volgere il giudice all'ira

36 Cfr. S. Gastaldi, *Il teatro delle passioni ... cit.*, p. 79, cui si rinvia anche per la questione dei rapporti tra Cicerone e il testo di Aristotele, vedi in particolare la relativa nota bibliografica (n. 31).

37 Aristotele tratta il tema delle passioni in *Retorica* II, 2-11.

38 Cfr. Cicerone, *De oratore ... cit.*, II, 27, 114; Id., *Orator*, ed. P. Reis ... cit., 21, 69.

39 Si veda *infra* Parte II, cap. III, 3.

40 Cfr. Cicerone, *De oratore ... cit.*, II, 42, 178.

41 Cfr. *ivi*, 44, 186-187.

42 Cfr. *ivi*, 45, 189-50, 204.

43 Cfr. Quintiliano, *Institutio oratoria ... cit.*, VI, 2.

deve anch'egli essere irato, ma soprattutto il discorso è tanto trascinante che l'oratore stesso non può sottrarsi dal provare le passioni che intende suscitare:

non deve sembrare una cosa incredibile che un uomo tante volte si adiri, si dolga, si commuova con tutto se stesso, per di più per vicende altrui: è tanta la forza insita in quei pensieri e in quegli argomenti che si adoperano e si sviluppano in un'orazione, che non c'è bisogno di simulazione e finzione; la natura stessa di quel parlare volto a commuovere gli animi altrui, commuove l'oratore stesso, in misura anche maggiore di qualunque ascoltatore.⁴⁴

Nel sesto libro della *Institutio* Quintiliano mette in campo un criterio di mimesi che acuisce l'efficacia della parola. Non solo afferma che l'oratore deve atteggiare le parole, il volto, i gesti e l'animo a imitazione delle passioni da suscitare, ma insiste anche su come il retore debba *mostrare* – come fosse in una scena teatrale – oggetti che scuotono l'affetto e muovono al pianto il giudice e il pubblico di un processo⁴⁵.

Le metafore, le analogie tra differenti campi delle arti, dall'oratoria alle arti visive e al teatro, disseminate in testi di vario genere di cui nei primi tre capitoli del presente lavoro si è proposto un percorso possibile, hanno forse contribuito a delimitare le coordinate concettuali entro cui si sono costituite le riflessioni attorno all'attività poetica dell'artefice. Per quanto riguarda la fruizione in particolare, si è visto come alcuni dei testi della tradizione ciceroniana impostino la questione sul piano della tecnica oratoria. Come esplicheremo diffusamente in lavori successivi, in età rinascimentale l'interesse per la retorica è volto esplicitamente a rinnovare la teoria e la tecnica artistica; ne è espressione, ad esempio, l'interesse di Alberti per Giotto, lodato per la capacità di mostrare la verità e l'appropriatezza degli affetti nel suo mosaico, ora perduto, *La nave*, eseguito per la basilica di San Pietro a Roma. Nel Trecento, l'arte stessa di Giotto guarda ai modelli che animano le pratiche concrete del teatro o della liturgia del tempo e in tal modo riprende l'insegnamento retorico della mozione degli affetti⁴⁶. I testi della tradizione ciceroniana, comprese le diverse compilazioni medievali, hanno quindi una lunga, importante e variegata storia degli effetti di cui nelle prossime pagine approfondiremo alcuni degli esiti francescani e di cui ora si sono messe in evidenza talune premesse, soprattutto in riferimento al *movere* e al *flectere* ciceroniani⁴⁷.

Per concludere il percorso sulla genesi del concetto di artefice, occorre ora approfondire brevemente come la struttura della fruizione porti a tematizzare il nesso tra bellezza e piacere di cui nel capitolo terzo della prossima sezione si studieranno le variazioni terminologiche e concettuali nell'ambito specifico

44 Cicerone, *De oratore* ... cit., II, 46, 191 (tr. it. E. Narducci, BUR, Milano 2016).

45 Quintiliano, *Institutio oratoria* ... cit., VI, 1, 30-31.

46 Cfr. M. Barasch, *Giotto y el lenguaje del gesto*, tr. sp. J.L. Sancho Gaspar, Akal, Madrid 2015.

47 Cfr. *infra*, Parte II, cap. 3, § 3.

della riflessione francescana. Anche in tal caso la retorica ha un ruolo importante nel fornire termini e apparati concettuali utili nei secoli successivi. Per il momento basti citare un caso rappresentativo che per certi versi può essere considerato una sintesi di una più ampia elaborazione, ma soprattutto un passaggio che contiene come in germe differenti linee poi riprese nelle età successive. Si tratta dei capitoli 44-46 del terzo libro del *De oratore* di Cicerone dedicati al *numerus* o ritmo retorico⁴⁸, su cui in parte ci si è già soffermati. Si è visto nel paragrafo precedente come, a partire da una serie di analogie tratte dalle arti (la poesia, la musica, la fabbricazione delle navi, l'architettura) e dalla natura (dagli astri celesti alle piante, animali e uomini), nei capitoli 44-46 emerge una nozione di bellezza proporzionale e organica a proposito della quale Cicerone mette l'accento sul nesso utilità (funzionalità) e bellezza. Occorre ora sottolineare con forza le sfumature semantiche per delineare l'ambito fruitivo, ossia il piacere che consegue dalla percezione di una bellezza di tal genere.

Un primo indice significativo compare al paragrafo 173 quando Cicerone osserva che gli oratori greci hanno introdotto nel discorso retorico una scansione ritmica, sul modello del verso in poesia. In tal modo le pause e il ritmo sono determinati dall'andamento delle parole e del pensiero. Così per primo Isocrate ha introdotto il rimo nell'oratoria «allo scopo di dar piacere (*delectatio*) alle orecchie»⁴⁹. Il medesimo scopo del generare piacere (*voluptas, delectatio*) è perseguito – prosegue Cicerone – anche dai musicisti che hanno inventato tanto il verso quanto la melodia⁵⁰. Di conseguenza la modulazione della voce così come la disposizione appropriata delle parole conduce al piacere.

Poco più avanti Cicerone ribadisce il criterio dell'*aptus-conueniens* a livello della capacità di adeguare lo stile al pensiero e ancora una volta sottolinea il piacere che ne scaturisce (*voluptas*)⁵¹. Infine, dopo aver proposto altre analogie con la bellezza (*venustas* e *pulchritudo*) naturale e artistica, Cicerone sottolinea che la funzionalità del ritmo retorico, che conferisce un andamento armonioso al discorso, è ciò che naturalmente e senza sforzo risulta gradito al senso, tanto che, se anche qualcuno avesse un fiato inesauribile, le pause sarebbero comunque opportune, dal momento che, oltre alla conformità ai limiti, in tal caso dei polmoni, è anche importante la facilità nell'esecuzione⁵².

Tra i termini che costituiscono la varietà semantica dell'ambito fruitivo, in questo passaggio ne compaiono tre distinti: *delectatio*, *voluptas* e *suavitas* sono

48 Cfr. Cicerone, *De oratore* ... cit., III, 44, 173-46, 181.

49 Cicerone, *De oratore* ... cit. (tr. it. ed. E. Narducci, Milano 2016), III, 44, 173.

50 Cfr. *ivi*, 174.

51 Cfr. *ivi*, 177.

52 Cfr. *ivi*, 181: «hoc in omnibus item partibus orationis evenit, ut utilitatem ac prope necessitatem suavitas quaedam et lepos consequatur. clausulas enim atque interpuncta verborum animae interclusio atque angustiae spiritus attulerunt. id inventum ita est suave ut si cui sit infinitus spiritus datus, tamen eum perpetuare verba nolimus. id enim auribus nostris gratum est inventum, quod hominum lateribus non tolerabile solum, sed etiam facile esse possit».

accomunati da un'analogia struttura fruitiva per cui dai rapporti armoniosi (determinati dal *numerus*), così come dalla funzionalità e anche, si potrebbe dire, dalla naturalezza (*facilitas*), segue il piacere. I tre termini, sebbene rinvino al campo fruitivo, presentano egualmente significative differenze. I termini *voluptas* e *delectatio* sembrano indicare il piacere in generale, ma mentre il secondo è utilizzato in senso neutro, tanto che, come si vedrà, può comparire per i piaceri corporei e spirituali, la *voluptas* è strettamente connessa al piacere sensibile. Inoltre, mentre questi due termini riguardano il lato soggettivo, relativo al fruitore, la *suavitas* si riferisce invece a ciò che è fruito. Cicerone in questo passaggio impiega il termine *suavitas* nell'accezione che si troverà ancora in Bonaventura, ossia per indicare ciò che provoca un particolare tipo di piacere, vale a dire quello uditivo. Nel passaggio appena menzionato il piacere uditivo è riferito al discorso, ordinato dal *numerus*, che è certamente funzionale, come ribadisce Cicerone, ma anche – occorre ricordare – proporzionato e armonioso.

La componente affettiva è quindi di grande importanza a molteplici livelli del discorso retorico, tanto da coinvolgere la disposizione, l'elocuzione e l'azione, ma altresì l'invenzione e la memoria. Anche a livello della fruizione il criterio dell'*aptus-conueniens-decens* svolge un ruolo centrale in quanto determina la proporzionalità armoniosa alla base della produzione del piacere e che Bonaventura, riprendendo questa struttura del momento fruitivo, chiama ragione (*ratio*) del piacere.

Per concludere il capitolo sulla costituzione retorica del concetto di artefice, ma altresì la parte sulla genesi in generale dell'idea di artefice, si può quindi osservare come la riflessione sulla figura dell'artefice e la sua attività produttiva si sia formata nel tempo attraverso una stratificata interazione di fonti di cui i testi ciceroniani e agostiniani, ad esempio, costituiscono già dei casi rappresentativi per l'integrazione di tradizioni come quella platonica, aristotelica, stoica. Il presente percorso non pretende quindi di essere esaustivo, né un semplice catalogo dei passaggi storici che hanno condotto la latinità medievale a riflettere sulla figura dell'artefice. Piuttosto intende delineare solo alcuni dei sensi possibili attraverso cui l'idea di artefice si è costituita attraverso i secoli, cercando di rintracciare sia i testi che effettivamente i frati Minori hanno ripreso sia quelli che si sono ritenuti rilevanti per gli effetti sul lungo periodo e che hanno esercitato una influenza determinante, seppure indiretta, anche sulla riflessione francescana.

Attraverso la tradizione biblica, mediata dalla patristica greca e latina in cui spicca l'esegesi agostiniana; le tradizioni filosofiche del *Timeo* e dell'Aristotele latino, ma anche delle mediazioni romane ed ellenistiche; e la tradizione retorica tanto aristotelica quanto ciceroniana (e si è visto come la seconda spesso riprenda la prima), l'idea di artefice è consegnata al medioevo latino sovente come figura letteraria, *topos* retorico, finalizzato a chiarire discorsi di più ampio respiro. D'altra parte, come si cercherà di mostrare in seguito, la portata filosofica, ma anche *estetica* si potrebbe dire, per utilizzare un termine specificamente

moderno, appare quasi inscindibile dalla sua stessa presenza, tanto che, proprio attraverso le riflessioni svolte attorno a questa figura, è forse possibile cogliere la costituzione filosofica del problema della poiesi, del fare artistico che nel medioevo è inteso come un *fare*, un *produrre* in generale, che appartiene tanto alle arti liberali quanto alle arti meccaniche, tanto dell'arte umana quanto dell'arte divina.

PARTE II – LA COSTITUZIONE FILOSOFICA DELL'ARTEFICE NEL PENSIERO FRANCESCANO

Nelle pagine precedenti si è cercato di cogliere alcuni dei passaggi storici e teorici significativi per la concettualizzazione dell'idea di artefice attraverso tre principali tipologie di fonti. In primo luogo le fonti scritturistiche, e in particolare l'esegesi agostiniana, rappresentano le basi si potrebbe dire teologiche della elaborazione medievale e poi francescana dell'artefice. In secondo luogo, le fonti filosofiche, attraverso il *Timeo* latino, l'Aristotele latino e le mediazioni ellenistiche e romane sulla questione delle idee in rapporto al momento progettuale, configurano le coordinate concettuali e le aree problematiche in cui si svolgono i discorsi successivi attorno all'artefice. Infine le fonti retoriche, in cui è emersa l'importanza soprattutto della tradizione ciceroniano-quintiliana in dialogo con altre tradizioni di pensiero, tanto aristotelica quanto platonica, sia stoica che accademica, mostrano il costituirsi di concetti cardine nella dinamica fabbrile, quale il momento ideativo, il criterio del bello e il momento fruitivo.

Oltre allo sfondo delle fonti trattate nelle pagine precedenti dedicate alla genesi dell'idea di artefice, nell'avvicinarsi specificamente al contesto francescano è importante menzionare anche altre tradizioni che hanno influito direttamente soprattutto sui frati Minori dei primi tre quarti del Duecento e in particolare in Bonaventura. Il pensiero monastico ha senza dubbio avuto una grande rilevanza per la riflessione filosofica e teologica di Bonaventura, soprattutto con autori quali Anselmo d'Aosta e Bernardo di Chiaravalle, ma occorre sottolineare altresì l'importanza di canonici regolari del XII secolo: Ugo e Riccardo di san Vittore¹.

La rilevanza di questi pensatori è attestata da un celebre passo in cui Bonaventura, nel *De reductione artium ad theologiam*, osserva che, a proposito dei tre aspetti da evidenziare nelle Scritture (generazione eterna e incarnazione,

1 Un'approfondita analisi degli interessanti legami tra la scuola francescana e il XII secolo meriterebbe uno studio a parte. Per il tema dell'artefice, è di grande interesse inoltre la riflessione chartriana sul *Timeo* platonico, come menzionato sopra, di cui qui si ricorda la significativa nozione di *exornatio mundi* che, richiamando un concetto retorico di bellezza, rappresenta il momento in cui la materia riceve la forma dell'idea ad opera dell'artefice divino (Guglielmo di Conches, *Glossae super Platonem*, II, 174). Si veda: U. Eco, *Arte e bellezza ... cit.*, p. 76.

regola di vita, unione dell'anima a Dio), eccellono tre *auctoritates*: per la dottrina Anselmo (che viene dopo Agostino), per la regola di vita o predicazione Bernardo (che segue Gregorio) e per l'unione dell'anima con Dio o contemplazione Riccardo di san Vittore (successivo a Dionigi). Ugo di san Vittore, tuttavia – conclude Bonaventura – rappresenta l'unità delle tre discipline poiché eccelle in tutte².

Come ha sottolineato Bougerol, Bonaventura si ispira a diversi aspetti del pensiero di Bernardo, primo tra tutti il tema dell'umiltà che egli riprende nella interpretazione della perfezione evangelica e della povertà francescana³. Aspetti analoghi della riflessione bernardiana, come quelli relativi alla semplicità delle chiese cistercensi, sembrano trovare una eco anche in alcune considerazioni di Bonaventura rispetto alle decorazioni delle chiese francescane, quando, a differenza del *Commento alle Sentenze*, in cui si spiega il significato delle immagini sacre, Bonaventura, nelle *Costituzioni di Narbona*, esprime l'esigenza di una *paupertas* che si esprime altresì con immagini ridotte a temi essenziali e limitate alla zona absidale.

Anche il pensiero vittorino è di grandissimo rilievo, come ha approfondito recentemente Sylvain Piron⁴: mentre nei primi frati Minori parigini a partire da Alessandro di Hales e Bonaventura sono molto letti e citati Ugo e Riccardo di san Vittore, così come in allievi di Bonaventura quali Guglielmo de la Mare e Giovanni Peckham si mantiene la loro importanza, nei frati Minori successivi tuttavia, e specialmente in Olivi, i due vittorini iniziano a essere meno letti e citati. Olivi mostra di non conoscere direttamente Ugo e le poche volte che lo cita è per criticarlo, ad eccezione di un passaggio in cui però riporta un luogo comune⁵.

Nelle pagine che seguono ci si sofferma maggiormente sulla influenza che il *Didascalicon* di Ugo di san Vittore esercita su Bonaventura, segnatamente nella classificazione dei saperi in cui emerge la figura dell'artefice a proposito delle arti meccaniche. Tuttavia l'importanza di Ugo non si limita a questo tema, estendendosi piuttosto anche ad altri aspetti del pensiero bonaventuriano, come la visione positiva della natura, delle creature divine⁶, che Bonaventura integra con l'ispirazione francescana.

2 J.-G. Bougerol, *Introduction à Saint Bonaventure*, Vrin, Paris 1988, p. 88; Bonaventura, *De reductione artium ad theologiam*, in Id. *Opera omnia*, vol. V, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1891, § 5.

3 Cfr. Bonaventura, *Quaestiones disputatae de perfectione evangelica*, in Id., *Opera omnia*, vol. V, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, ex typ. Collegii S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas (Quaracchi) 1891.

4 Cfr. S. Piron, *Franciscains et victorins. Tableau d'une réception*, in *L'école de Saint-Victor de Paris: Influence et rayonnement du Moyen Âge à l'Époque moderne*, a cura di D. Poirel, Brepols, Turnhout 2010, pp. 521-545.

5 Cfr. Ivi, pp. 533 sgg.

6 In questo senso si può considerare la concezione vittorina della metafora dell'universo visibile come libro, si veda: D. Poirel, *Lire l'univers visible: le sens d'une métaphore chez Hugues de Saint-Victor*, in "Revue des sciences philosophiques et théologiques" 95 (2011), pp. 363-382.

L'esposizione tematica delle pagine che seguono, in cui la questione del *fare* produttivo dell'artefice è articolata nei suoi momenti di progetto, opera e fruizione, terrà sullo sfondo una questione che qui è bene evidenziare. Senza entrare nella complessa problematica della esistenza di una scuola francescana di pensiero, è importante tuttavia sottolineare che, pur ammettendo che si possa parlare di "scuola" in riferimento ai pensatori che appartengono all'Ordine dei Minori, è bene altresì differenziarla al suo interno.

Già dalle osservazioni precedenti sulle fonti monastiche e vittorine è emersa una significativa differenziazione interna a livello cronologico. Fonti agostiniane, monastiche e vittorine sono ampiamente utilizzate da Alessandro di Hales fino almeno a Bonaventura, mentre i riferimenti ad Aristotele (ai nuovi testi di Aristotele disponibili anche grazie alle traduzioni arabe), seppur presenti, non sono determinanti e sovente pervasivi come lo sono in seguito. Olivi, pur tenendo in grande considerazione la lezione del suo maestro Bonaventura, delinea le proprie posizioni spesso in riferimento critico tanto a Bonaventura quanto ad Aristotele. La situazione cambia ulteriormente con Scoto e Ockham in cui, come si vedrà, la presenza di commenti specificamente dedicati alle opere di Aristotele li porta a modificare ancor più i riferimenti autoriali e quindi le coordinate concettuali entro cui si delinea il loro pensiero. Accanto a una differenziazione cronologica che emergerà maggiormente nelle pagine che seguono, occorre richiamare quella spaziale accennata in introduzione: sebbene spesso consapevoli delle rispettive posizioni, gli autori della "scuola" francescana parigina non sono uguali a quelli di formazione inglese, come testimoniano due contemporanei quali Bonaventura e Ruggero Bacone. Scoto e Ockham, qui oggetto di studio, che provengono da *studia* francescani inglesi, anche se il primo ha insegnato pure a Parigi e il pensiero del secondo ha avuto grande influenza nell'università parigina. Nelle pagine successive, sarà quindi utile tenere presente le due differenziazioni principali relative al tempo e allo spazio.

Si possono ora affrontare direttamente il tema e gli autori oggetto del presente lavoro. La complessa stratificazione di fonti emersa nella Parte I, consolidata durante il medioevo, raggiunge i frati Minori e, nelle loro riflessioni, viene risignificata profondamente entro un quadro contestuale e problematico differenziato. Basti ora accennare a qualche esempio che si svolgerà diffusamente nelle pagine che seguono. Il momento dell'ideazione dell'artefice si presenta nella discussione sulle idee divine; la riflessione sullo statuto dell'*ars* acquisisce consistenza nei contesti che approfondiscono l'organizzazione dei saperi; il concetto di opera emerge altresì nei dibattiti sul rapporto tra materia e forma; la problematica della reazione dell'osservatore di fronte all'opera si svolge all'interno di un quadro teologico oltre che filosofico del percorso dell'anima a Dio.

Si può allora approfondire il problema dell'attività dell'artefice nelle sue modalizzazioni, o descrizioni, storiche francescane a partire dalle tre categorie

generali, al fine di osservarne la costituzione filosofica. L'articolazione generale dell'attività poetica dell'artefice in progetto (conoscenza, ideazione), opera e fruizione, sembra mostrarsi pressoché invariata nei secoli, sebbene si possa notare un certo declinare della trattazione della fruizione verso il XIV secolo, se si tengono presenti le opere di Scoto e Ockham. D'altra parte, al loro interno, i modi di intendere il progetto nella mente dell'artefice, la sua opera e le modalità fruibili, ad eccezione di alcuni punti di partenza comuni, siano essi concettuali o testuali, si costituiscono in maniera differenziata a seconda del quadro teorico, dottrinario e argomentativo in cui si inseriscono. Nella seconda parte si osserva quindi più da vicino l'articolarsi delle riflessioni francescane sull'artefice cogliendone i nessi storici e teorici essenziali che condurranno a vagliare, nelle conclusioni, l'ipotesi di un'estetica o di estetiche francescane dell'artefice.

Capitolo 1.

Il progetto

Le domande su come la concezione nella mente dell'artefice si costituisca, vale a dire quale sia lo statuto rappresentazionale del progetto, quali siano i criteri sulla base dei quali l'artefice crea e come la dimensione progettuale e poetica dell'artefice si inserisca all'interno dei sistemi dei saperi, sorgono anche da una prima lettura dei contesti in cui si presenta il tema conoscitivo legato all'artefice.

L'attività poetica dell'artefice è sempre compresa come un'attività che implica una dimensione conoscitiva, condizione imprescindibile per ciascun tipo di artefice del nostro *corpus* di testi. Infatti, sia nelle sue figure più speculative, come il musicista teorico e addirittura il logico o il metafisico, sia nelle sue manifestazioni più pratiche, come colui che lavora la creta o il suonatore di cetra, è essenziale una dimensione conoscitiva. L'artefice non agisce mai senza che sia coinvolta una certa sfera cognitiva. Qui il problema è quello di esplicitare come essa venga compresa, in tutte le sue articolazioni. Il pensiero dell'artefice (*cogitatio*) è quindi la prima componente dell'attività poetica e presenta una varietà concettuale che va dalla capacità di sillogizzare, nel caso ad esempio del logico, a quella di foggare una rappresentazione mentale di ciò che andrà creato, come nel costruttore di edifici, fino a una forma di abilità pratica che, prima di tradursi in azione, si presenta come uno stato conoscitivo che rende capaci di agire più prontamente e con maggiore facilità rispetto al pensiero discorsivo del logico, come accade nel suonatore di cetra.

Vista la rilevanza del modello dell'artefice per esplicitare l'attività creatrice divina, nelle pagine che seguono ci si concentra soprattutto sul secondo tipo di *cogitatio*, ovvero quello progettuale, là dove la rappresentazione mentale precede il gesto creativo e produttivo. Occorre però fare una precisazione terminologica sulla scelta del termine *progetto*. Si assume qui *progetto* come categoria generale capace di includere in sé stessa una moltitudine di termini e concetti che gli autori medievali, e francescani in particolare, utilizzano per indicare la capacità di mettere insieme elementi per produrre qualcosa esteriormente, il metodo e il criterio adoperato per disporli mentalmente, la concezione o oggetto mentale che ne risulta così come il suo statuto. Nel corso del medioevo, e specificamente nei pensatori qui considerati, compaiono sovente termini quali, ad esempio: *sapientia*, *ars*, *forma*, *idea*, *exemplar*, *ratio*, *verbo*, *similitudo*, *imago*, *consilium*. Sono termini con significative differenze, non solo tra loro bensì anche a seconda degli autori e dei contesti. Possono tuttavia essere raggruppati in una parola che nell'italiano moderno ben sintetizza la natura principalmente mentale di qualcosa che si intende produrre e quindi la dimensione *conoscitiva* che ha una certa relazione con quella del *fare*. L'origine latina del termine *progetto* sembra avvalorare anche

dal punto di vista teorico il senso di tale scelta: *pro-ijcere*, gettare avanti, porre innanzi, rinvia a un'antecedenza almeno concettuale di qualcosa da porre, da "gettare", da produrre appunto.

Lo sguardo fenomenologico che orienta il nostro percorso opera con un movimento per così dire inverso rispetto all'interesse che i medievali, e certamente i francescani, mostrano per la figura dell'artefice, penetrandone forse il profondo significato filosofico. Per un maestro francescano del XIII-XIV secolo l'oggetto di indagine è in generale il pensiero divino, considerato perciò il termine meno noto (foro) dell'analogia fabbrile, mentre il pensiero dell'artefice umano costituisce il termine più noto (tema) per chiarire il foro. Nel nostro discorso è importante spostare la posizione del problema: occorre cioè studiare la comprensione francescana della progettualità dell'artefice a partire, come nostra base più nota, da ciò che i frati Minori pongono come problema, vale a dire il pensiero divino. Proprio dal paradigma divino emergeranno anche le peculiarità dell'artefice umano, simili o differenti rispetto a quelle di Dio.

Gli scritti teologici di Bonaventura, Olivi, Scoto e Ockham sono quindi la fonte principale della presente ricerca, al fine di comprendere la costituzione filosofica del progetto, nel suo statuto e nei suoi criteri. D'altra parte, quanto più ci si avvicina al volgere del secolo, cioè soprattutto in Scoto e in Ockham, tanto più l'artefice umano, cioè propriamente la *poiesis* aristotelica, diviene oggetto di indagine diretta e specifica nei vari commenti, esposizioni o questioni relative all'opera fisica di Aristotele. Se infatti in Bonaventura si trovano riflessioni sulle arti meccaniche in rapporto alle altre discipline, in Scoto e in Ockham si registra una riflessione più diffusa sulle arti pratico-poietiche, proprio a partire dai testi aristotelici. La variazione così osservabile, che implica un riassetto di paradigma, permette inoltre di riconsiderare il problema del pensiero dell'artefice, e più in generale quello delle arti poietiche, all'interno dell'evoluzione del sistema dei saperi nel XIII e XIV secolo.

Nel presente capitolo, in primo luogo si approfondisce la questione dello statuto del progetto nella mente dell'artefice all'interno del dibattito francescano sulle idee divine. In secondo luogo ci si sofferma sulla questione dei criteri progettuali grazie ai quali l'artefice crea e da cui emerge la rilevanza del tema della bellezza. Infine si conclude il capitolo con lo studio della progettualità dell'artefice umano nel contesto delle diverse concezioni di ordinamento dei saperi nel pensiero francescano del XIII-XIV secolo.

1.1 Lo statuto del progetto

Chiarire lo statuto del progetto nella mente dell'artefice nelle sue variazioni francescane significa osservare in primo luogo due grandi ambiti problematici molto discussi tra XIII e XIV secolo: le idee divine e, in misura minore, la natura dell'universale. Si tratta di problemi gnoseologici e teologici, che sorgono,

a diverso titolo, a partire da esigenze teologiche, ma che hanno anche un'ampia portata filosofica in relazione alla poieticità dell'artefice. Le due tradizioni più importanti a cui questi problemi fanno riferimento sono, da una parte, l'esemplarismo agostiniano, che rivisita la teoria delle idee di ispirazione platonica rimodulandola all'interno del paradigma cristiano che Agostino largamente contribuisce a formare. Per il nostro discorso si può osservare il passaggio significativo dal modello del demiurgo che contempla archetipi ideali sulla base dei quali plasmare la materia, alla precisazione cristiana, ma prima ancora ciceroniana, stoica (Seneca) e filoniana¹, che gli archetipi sono nella mente stessa di Dio. La grandezza della riflessione agostiniana su questo punto si focalizza sulla dinamica intratrinitaria e soprattutto del Verbo creatore, o arte divina, per mezzo di cui Dio crea le cose esternamente. D'altra parte, la seconda grande tradizione di riferimento, e specificamente tardo medievale, è quella aristotelica e precisamente l'idea che l'artefice ha una conoscenza universale del proprio oggetto. Si vedrà meglio il secondo aspetto, aristotelico, nel terzo paragrafo, ma per comprendere la costituzione filosofica della progettualità dell'artefice è opportuno osservare che in alcuni autori, come Scoto e Ockham, le due tradizioni si incontrano nel trattare il problema delle idee divine, rendendo particolarmente adatto il riferimento all'artefice per chiarire la natura e il funzionamento delle idee divine. In un autore come Ockham, inoltre, il riferimento all'artefice diviene fondamentale per esplicitare la natura e il funzionamento della conoscenza umana, a proposito dello statuto del concetto universale, permettendo al contempo di precisare la natura del progetto dell'artefice umano.

Al centro della elaborazione francescana della progettualità poietica si situano le aporie della rappresentazione. Pensare e *pro-gettare*, *gettare avanti*², le cose da creare significa anche avere una rappresentazione di mondo, crearla *ex nihilo* o costituirla da un mondo già dato, una rappresentazione che nel pensiero medievale, e francescano in particolare, si differenzia secondo due diversi punti di vista prospettici: quello fondativo, assoluto, di Dio, e quello limitato, relativo, che costantemente esige fondazione, dell'uomo. Nelle riflessioni francescane la rappresentatività della dimensione progettuale manifesta molteplici aporie nei due differenti livelli del discorso, divino e umano. Per il modello divino, ciò che qui si è chiamato *progettare* significa rappresentare un mondo da creare, o meglio, per entrare maggiormente nella riflessione francescana, significa elaborare un modello di pensiero in cui siano salvaguardati gli attributi divini di semplicità, onniscienza, onnipotenza e libertà assoluta. Si tratta di limiti teologici che, dal punto di vista della questione dell'artefice, generano soluzioni di straordinario interesse, come si esplicherà nelle pagine che seguono.

1 Cfr. *supra* Parte I, cap. 2, § 3.

2 Cfr. M. Lenzi, *La negazione delle idee e l'“oscurantismo” dei filosofi. Bonaventura critico di Aristotele*, in J.F. Falà, I. Zavattero (a cura), *Divine Ideas in Franciscan Thought (XIIIth-XIVth century)*, Aracne, Roma 2018, p. 35.

Per il modello umano, su cui ci si soffermerà nel terzo paragrafo, *progettare* significa modulare il pensiero poetico sulla base della rappresentazione del mondo relativa e limitata dell'uomo *viator*, in modo tale che possa garantire l'accesso alle cose nella loro singolarità, dove la sfida decisiva diventa quella di porre attenzione alla transitività del rappresentare, cioè delineare una funzione rappresentazionale che metta di fronte il mondo senza offuscarlo frapponendosi tra soggetto e oggetto. La critica alle specie intermedie attuata dalle teorie conoscitive di Olivi e Ockham rappresenta l'esito più interessante e radicale di ciò che si sta delineando come la *direzio*ne di pensiero francescana, direzione certamente non teleologicamente lineare, come si vede dalla riflessione di Scotto su questo tema, in cui il singolare acquisisce importanza senza tuttavia comportare una teoria della conoscenza che elimini le specie. Anche il versante più gno-seologico della questione della progettualità poetica, ossia relativo all'artefice umano, presenta una strumentazione concettuale spesso frutto della risoluzione di problemi specificamente teologici, come quello di garantire la conoscenza divina degli esseri individuali.

Si può a questo punto approfondire la ricerca sulla progettualità poetica, lo statuto del progetto dell'artefice, iniziando dalle discussioni tardomedievali sulle idee divine. A tale proposito, si può notare che soprattutto le due esigenze teologiche della semplicità e della libertà divina portano a soluzioni interessanti per la questione del progetto dell'artefice. In particolare, si può rilevare una certa tendenza alla semplificazione progressiva dell'esemplarismo tradizionale, cioè la dottrina che da Agostino, poi variamente interpretata, individua nelle idee intrinseche alla mente divina, o Verbo o Arte somma, gli esemplari, i modelli eterni delle realtà create o creabili³.

1.1.1 Bonaventura: idea come *similitudo* tra *exemplar*, *expressio* e *connotatio*

All'interno di questa tradizione, Bonaventura si inserisce in un dibattito molto vivace a cui i suoi due maestri Alessandro di Hales e Giovanni de la Rochelle prendono parte ponendo punti fermi significativi. Il primo evidenzia l'origine del molteplice creaturale dalla mente divina e utilizza una terminologia specifica per articolare la conoscenza divina: *ratio* per indicare la causa finale, *idea* per la causa formale e *Sapientia* per la causa efficiente⁴. La riflessione di Giovanni de la Rochelle tende a sottolineare la presenza nella mente divina di idee non solo di creature esistenti, ma anche di tutte le creature possibili, introducendo interessanti distinzioni terminologiche. *Idea* ed *exemplar* indicano la causa e la

3 Cfr. I. Zavattero, *In Augustine's Footsteps. The Doctrine of Ideas in Franciscan Thought. Introductory Remarks*, in J.F. Falà, I. Zavattero (a cura), *Divine Ideas ... cit.*, p. XII.

4 Cfr. R. Saccenti, *Sic bonum cognoscitur et similiter lux. Divine Ideas in the First Franciscan Masters (Alexander of Hales and John of La Rochelle)*, in J.F. Falà, I. Zavattero (a cura), *Divine Ideas ... cit.*, p. 14. Per una ricostruzione del dibattito a partire da Pier Lombardo si segnala il primo paragrafo dello stesso saggio (pp. 2-10).

creatura nella mente divina in quanto *possibile*, mentre il termine *imago* indica l'effetto e le cose passate, quindi quelle già create⁵. La presenza in Dio dei modelli del molteplice creaturale da una parte (tramite l'introduzione del termine *ydea*), e della loro natura attuale o solo possibile dall'altra (con la differenziazione tra *ydea-exemplar* e *imago*), rappresenta un punto di partenza per la riflessione di Bonaventura⁶.

Si può aggiungere un altro riferimento fondamentale per l'esemplarismo bonaventuriano e in particolare rispetto alla figura dell'artefice. La tradizione scritturistica sapienziale ha certamente contribuito, non solo nel caso di Bonaventura, nel quale peraltro acquisisce una rilevanza significativa, a strutturare il legame *sapere-fare* del Creatore nei termini di arte eterna concettualizzata nella figura dell'artefice. L'esegesi di Bonaventura dei versetti di *Sapienza* 7, 21 e 8, 6⁷ mostra bene il legame della seconda persona della trinità divina, il Verbo, o Intelligenza nonché Sapienza, con il modello fabbrile dell'artefice⁸.

Parlare di progetto dell'artefice in Bonaventura significa quindi parlare di Sapienza o arte eterna di Dio, ma i luoghi che forse più consentono di comprendere come il progetto dell'artefice si costituisca e quale sia il suo statuto sono forse la distinzione 35 di *Sentenze* I e alcune questioni dell'opuscolo *De scientia Christi*; opere che Bonaventura scrive negli anni '50 del Duecento, prima di diventare generale dell'Ordine⁹.

5 Ivi, pp. 19-20.

6 Ivi, pp. 22 e sgg.

7 Cfr. Sap 7, 21: «et quaecumque sunt absconsa et inprovisa didici omnium enim artifex docuit me sapientia; Sap 8, 6: Si autem sensus operatur, / quis horum, quae sunt, magis quam illa est artifex?»

8 Cfr. Bonaventura, *Commentarius in librum Sapientiae*, in Id., *Opera omnia*, vol. VI, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1893, cap. 7, versus 21, pp. 155 e sgg.; ivi, cap. 8, versus 6, p. 161. Il passaggio Sap 7, 21 è poi oggetto di un sermone recentemente studiato da C.A. Levri in *A Structural Analysis of Bonaventure's Omnium artifex docuit me sapientia*, in "Franciscan Studies" 76 (2018), pp. 67-97, peraltro di grande interesse perché ricolloca il *De reductione artium ad theologiam* di Bonaventura all'interno del contesto originario. Bonaventura nel 1254 avrebbe tenuto il suo *Principium*, ossia il sermone inaugurale in quanto nuovo *magister* in teologia, diviso in due parti, in accordo con la forma dei *Principia*: la *commendatio* che corrisponde al sermone *Omnium artifex* e la *resumptio* che coincide con il *De reductione*. L'analisi di Levri è resa possibile dalla recente edizione del sermone *Omnium artifex* ad opera di J.C. Benson: *Bonaventure's Inaugural Sermon at Paris: Omnium artifex docuit me sapientia: Introduction and Text*, in "Collectanea Franciscana" 82/3-4 (2012), pp. 537-562 si ringrazia la Biblioteca dell'Officina di Studi Medievali di Palermo per l'accesso a questo testo. Si veda altresì il cap. 10 del recente volume di Randall B. Smith: R.B. Smith, *Aquinas, Bonaventure, and the Scholastic Culture of Medieval Paris. Preaching, Prologues, and Biblical Commentary*, Cambridge University Press, Cambridge 2021, pp. 233-250, dedicato al sermone *Omnium artifex*.

9 Sulla concezione bonaventuriana delle idee divine, si segnalano: J.-M. Bissen, *L'exemplarisme divin selon saint Bonaventure*, Vrin, Paris 1929; É. Gilson, *La philosophie de saint Bonaventure*, Vrin, Paris 1943, cap. IV; F. Corvino, *Bonaventura da Bagnoregio francescano e pensatore*, Città Nuova Editrice, Roma 2006, pp. 431 e sgg.; M. Lenzi, *La negazione delle idee ... cit.*; L. Solignac, *La voie*

Nelle due opere Bonaventura concepisce l'«idea» come «somiglianza della cosa conosciuta»¹⁰, o anche come «essenza divina in rapporto alle creature»¹¹. La definizione è ben espressa nel *De scientia Christi* quando, commentando un passo del *De trinitate* di Agostino, Bonaventura ripropone il paradigma fabbrile nell'affermare che le idee sono «similitudini relative alle cose costruite dall'arte e conosciute dall'artefice (*artifex*)»¹², stabilendo un nesso tra sapere e fare sulla base della nozione di somiglianza. La nozione di *somiglianza* (*similitudo*) è quindi fondamentale per comprendere il rapporto conoscitivo che lega Dio e le creature, relazione rappresentata dal paradigma dell'artefice. Bonaventura distingue tra due sensi di *similitudo*: nel primo, somiglianza indica il terzo elemento che stabilisce l'accordo tra due termini (somiglianza di univocazione o partecipazione); nel secondo, si determina una relazione di una cosa rispetto a un'altra. È in questo secondo senso che occorre intendere il rapporto tra Dio e la creatura instaurato dalle idee divine. La relazione di somiglianza di una cosa rispetto a un'altra viene distinta a sua volta in due: osservata dal punto di vista del creatore, o conoscente, si parla di somiglianza *esemplare* dove la mente divina è luogo dei criteri eterni esemplari; dal punto di vista della creatura, la somiglianza è di *imitazione*, cioè la creatura imita il modello divino¹³.

L'arte divina, si potrebbe dire il progetto dell'artefice increato, è quindi *somiglianza esemplare* che Bonaventura chiama anche *expressiva*. In Dio il conoscente è la Verità stessa, mentre il conosciuto è la somiglianza della verità, ossia la creatura. Poiché il conoscente è la Verità, la somiglianza è quindi *expressiva*, cioè la Verità è somiglianza espressiva o idea in ragione di ciò che fa conoscere¹⁴. Al contrario, nella creatura il conoscente è la somiglianza e il conosciuto è la Verità¹⁵. Mentre il riferimento all'*exemplar* rappresenta meglio la causalità formale e il rapporto modello-copia; quello all'*expressio* esplica maggiormente il

de la ressemblance. Itinéraire dans la pensée de saint Bonaventure, Hermann, Paris 2014, pp. 139-208.

Ringrazio molto la prof.ssa Laure Solignac per avermi fatto avere una copia del suo libro che avevo consultato alla Bibliothèque de Sorbonne di Parigi, ma che non era reperibile in Italia.

10 Cfr. Bonaventura, *Commentaria in quatuor libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi*, in Id., *Opera omnia*, voll. I-IV, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1882-1889, liber I (d'ora in poi "*Sent. I*" [I/II-IV]), d. 35, q. 1, p. 601: «Ad intelligentiam autem obiectorum intelligendum, quod idea dicitur similitudo rei cognitae».

11 Cfr. *ivi*, q. 3, p. 608: «Intelligendum igitur est, quod hoc nomen idea significat divinam essentiam in comparatione sive in respectu ad creaturam».

12 Cfr. Id., *De scientia Christi*, in Id., *Opera omnia*, vol. V, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1891, q. II (Utrum deus res cognoscat per similitudines rerum an per earum essentiam), arg. 2 (pro per similitudines), p. 6.

13 Cfr. *ivi*, q. II, pp. 8-9 (ed. Wéber pp. 49-50).

14 Cfr. *ibidem*: «In Deo autem est e converso quia ratio cognoscendi est ipsa veritas, et cognitum est similitudo veritatis, scilicet ipsa creatura. Et quia ratio cognoscendi consistit in ipsa veritate prima, ideo ratio cognoscendi in Deo est summe expressiva».

15 *Ibidem*: «Sed aliter est in nobis, aliter in Deo. In nobis quidem ratio cognoscendi est similitudo, cognitum est veritas in nobis».

rapporto veritativo tra la parola esemplare e il suo oggetto: la creatura è espressione della Verità, ma quest'ultima può essere intrinseca in quanto soggetto, e quindi *espressiva* di sé stessa, oppure estrinseca in quanto oggetto, e quindi *espressiva*, imperfettamente, dalla creatura poiché manifestazione della Verità¹⁶.

Chiarito il rapporto di somiglianza, per il nostro discorso è importante sottolineare alcuni aspetti del contenuto del modello esemplare nella mente divina. Innanzitutto Dio preconosce ciò che crea, o meglio, in Dio sono presenti le ragioni eterne non solo delle cose esistenti, ma anche di quelle future, oltre a quelle solo possibili che mai si potranno nella realtà¹⁷. In tal modo si salvaguarda sia l'onnipotenza e onniscienza divina, sia la sua assoluta libertà.

Anche questo punto è segnato efficacemente dal paradigma fabbrile per esplicare la progettualità creatrice di Dio, sede delle cose esistenti, future e possibili¹⁸. Non meno lo è la dibattutissima questione sul modo di concepire la pluralità delle idee in Dio, pur mantenendone l'assoluta semplicità. Se le idee sono i modelli sulla base dei quali Dio crea il molteplice creato, se esse sono a lui intrinseche, in quanto sua arte eterna, e l'essenza divina è assolutamente semplice, sorge il problema di spiegare il legame tra la semplicità, l'unità di Dio e il molteplice dei modelli delle creature. Sebbene in un argomento in risposta a una obiezione Bonaventura sottolinei l'asimmetria tra l'operare dell'artefice umano rispetto a quello dell'artefice divino¹⁹, il paradigma dell'artefice è essenziale anche a tale proposito, perché sotteso al rapporto tra arte unica ed eterna di Dio e creature molteplici e temporali. Bonaventura esplica questo punto, dapprima rifiutando la distinzione reale delle idee divine, che in sintesi porterebbe a introdurre il molteplice nell'essenza divina²⁰, in seguito affermando invece la distinzione di ragione²¹. L'idea divina può infatti essere considerata da prospettive differenti: dal punto di vista di Dio (soggetto), oppure delle creature (oggetto). Si noti che la distinzione di ragione è qui non un terzo elemento, bensì un punto di vista, una prospettiva da cui osservare uno stesso oggetto, cioè rispetto a Dio o alle creature. È importante ricordare questo aspetto perché in alcune concezioni successive, specialmente di area domenicana o che in certa misura si richiamano a Tommaso, sembra introdursi una sorta di *reifificazione* della relazione di ragione, e in tal senso viene variamente criticata da frati Minori successivi come Olivi, Scoto e Ockham.

16 Su questi passaggi, si veda anche: M. Lenzi, *La negazione delle idee ...* cit., pp. 33-38.

17 Cfr. Bonaventura, *Sent.* I, d. 35, art. un., q. 3, responsio; Id., *De scientia Christi ...* cit., q. I, p. 5; (ed. Wéber pp. 31-32).

18 Cfr. *ivi*, pp. 3-4 (ed. Wéber p. 27).

19 Cfr. Id., *Sent.* I, d. 35, art. un., q. 4, p. 610 (conclusio).

20 Anche per questi passaggi si tenga presente il saggio citato di M. Lenzi; cfr. inoltre: Bonaventura, *Sent.* I, d. 35, art. un., q. 2; Id., *De scientia Christi ...* cit., q. 3, responsio.

21 Cfr. *ibidem*, *Sent.* I, d. 35, art. un., q. 3.

Tornando a Bonaventura, per spiegare la distinzione di prospettive egli utilizza spesso lo strumento semantico della connotazione²². Il termine *idea* denota (senso retto) una cosa sola, ossia la Verità, che è appunto una ed eterna. Ma secondariamente significa, cioè connota (senso obliquo), una molteplicità di cose, ossia le creature, che sono la Verità stessa, ma secondo differenti manifestazioni. Dal punto di vista della Verità si parla quindi di un principio unico (significato), come unica è l'arte; ma dal punto di vista delle sue manifestazioni (connotato), ovvero le cose pensate o idee, occorre considerare una molteplicità. Il connotato esprime così una pluralità attuale o virtuale, il suo essere è temporale perché riferito alle creature, ma è eterno dal punto di vista del modo in cui si esprime la manifestazione divina o somiglianza²³. Alla molteplicità delle creature corrisponde quindi una pluralità di idee in Dio, ma esse sono solo le cose stesse *in quanto* presenti alla loro causa, cioè come eternamente pensate²⁴, eternamente presenti nell'arte divina, nella somiglianza esemplare ed espressiva che appunto produce il molteplice perché lo *pre*-conosce²⁵.

22 Una significativa teorizzazione sul significato secondario dei termini si trova nella teoria anselmiana dei paronimi, là dove si distingue tra significato *per se* e *per aliud*: Anselmo d'Aosta, *De grammatico (Quomodo grammaticus sit substantia et qualitas)*, in Id., *Opera Omnia* vol. I, Nelson, Edinburgh 1946; M. Dal Pra, *Studi sul problema logico del linguaggio nella filosofia medievale: i "cogitatio vocum" e "cogitatio rerum" nel pensiero di Anselmo*, in "Rivista Critica di Storia della Filosofia" 9/4 (1954), pp. 309-343, in particolare alle pp. 318 e sgg., saggio poi riedito in Id., *Logica e realtà*, Laterza, Roma-Bari 1974, pp. 3-44; S. Vanni Rovighi, *Introduzione a Anselmo d'Aosta*, Laterza, Roma-Bari 1987, pp. 64-67; P.V. Spade, *Thoughts, Words and Things: An Introduction to Late Mediaeval Logic and Semantic Theory*, reperibile online: <https://pvspade.com/Logic/docs/thoughts.pdf>, cap. 7. Sull'utilizzo della connotazione, anche in teologia, si segnala anche: A. De Libera, *Connotation*, in *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*, a cura di B. Cassin, Seuil, Paris 2004, pp. 254-259; I. Rosier-Catach, *Res significata et modus significandi. Les enjeux linguistiques et théologiques d'une distinction médiévale*, in *Sprachtheorien in Spätantike und Mittelalter*, a cura di S. Ebbesen, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1995, pp. 135-168; L. Valente, *Iustus et misericors. L'usage théologique des notions de consignificatio et connotatio dans la seconde moitié du XII^e siècle*, in *Vestigia, Images, Verba: Semiotics and Logic in Medieval Theological Texts (1150-1450)*, a cura di C. Marmo, Brepols, Turnhout 1997, pp. 36-59. Si veda anche l'interessante lettura del segno secondo Bacone, in senso relazionale, proposta da I. Rosier-Catach e L. Cesalli in *Signum est in praedicamento relationis. Roger Bacon's Semantics Revisited in the Light of His Relational Theory of the Sign*, in *Oxford Studies in Medieval Philosophy*, vol. 6, Oxford University Press, a cura di R. Pasnau, Oxford 2018, pp. 62-99. Si ringrazia vivamente la prof.ssa Irène Rosier-Catach per i consigli su questo argomento.

23 Cfr. Bonaventura, *Sent. I*, art. un., d. 35, q. 3, pp. 608 (conclusio); Id., *De scientia Christi* ... cit., q. III, conclusio (ed. Wéber pp. 71 e 76).

24 Cfr. Id., *Sent. I*, d. 35, art. un., q. 3, conclusio, ad 3, p. 608; Id., *De scientia Christi* ... cit., q. III, conclusio, ad 11, p. 15 (ed. Wéber p. 76).

25 Bonaventura specifica a più riprese la relazione tra sapere e fare nell'attività poetica dell'artefice divino, dove il sapere precede ed è condizione del fare, del produrre nella realtà: è perché Dio conosce eternamente e distintamente le creature che le produce in modo distinto e non il contrario. Si veda ad esempio: d. 35, q. 1, conclusio, pp. 601-602; Id., *De scientia Christi* ... cit., q. II, argum. pro 6-7, p. 7 (ed. Wéber pp. 44-45); q. III, conclusio, ad 20, p. 16 (ed. Wéber p. 79).

Come si vedrà meglio in seguito, Ockham radicalizza l'analisi del termine *idea*, da lui intesa come *termine relativo* o *connotativo*, fino a far coincidere la creatura stessa con l'idea, privando quest'ultima di un preciso e consistente statuto ontologico che in Bonaventura conserva ancora. La riflessione di Ockham a tale proposito rappresenta forse un'accentuazione di aspetti già presenti in Bonaventura, tanto più che entrambe le prospettive vogliono presentarsi come interpretazioni appropriate di Agostino e di certi aspetti del pensiero platonico sulle idee. D'altra parte, in Bonaventura, le idee divine, o ragioni eterne ed esemplari di tutte le cose, assurgono a un mondo ideale di cui le realtà concrete sono semplici imitazioni in un livello ontologico inferiore. Permane cioè in Bonaventura la concezione di matrice platonico-agostiniana secondo cui il mondo intelligibile è il mondo vero, dotato di una pienezza di essere che progressivamente degrada via via che ci si avvicina al mondo sensibile, traccia dell'intelligibile, che mantiene tuttavia una valenza positiva. Certamente l'analogia proporzionale di agostiniana memoria contribuisce a tenere uniti i due mondi, seppure su piani distinti, ma appunto collegati da somiglianze di rapporti secondo differenti gradi di pienezza ontologica di ciascun livello del reale. Al mondo intelligibile cui appartengono le idee divine compete sicuramente una piena consistenza, ontologicamente differente da quella delle creature, alla quale anzi partecipano.

Tra l'esemplarismo bonaventuriano e le radicalizzazioni di Ockham si pongono le riflessioni di Olivi e Scoto che in modi diversi rappresentano semplificazioni della prospettiva di Bonaventura, con una differenziata attenzione, nonché accentuazione, della singolarità creaturale e della libertà creatrice di Dio che porta alla decostruzione dell'esemplarismo²⁶.

1.1.2 Olivi: idee divine come atto dell'intelligere

Nel pensiero di Olivi questa direzione filosofica è ben rappresentata dalla sua posizione a proposito di questioni gnoseologiche. Egli sostiene una teoria della direzionalità e immediatezza del conoscere, sia umano che divino. Al contempo critica teorie che inseriscono mediazioni, l'oggetto rappresentazionale, reificando ciò che per Olivi è un atto, si potrebbe dire un processo fluente tra soggetto e oggetto. Uno dei luoghi più interessanti in cui si presenta il riferimento

26 Olivier Boulnois ha sottolineato il ruolo cruciale di Duns Scoto a proposito del quale mostra la fine dell'esemplarismo, vedi O. Boulnois, *Être et représentation: Une généalogie de la métaphysique moderne à l'époque de Duns Scot (XIIIe-XIVe siècles)*, PUF, Paris 1999, p. 415: «Avec Scot, la fondation de l'intelligible bascule hors du divin : l'intellection du fini n'est pas engendrée par une réflexion du savoir absolu sur lui-même ; ce n'est plus la réflexion divine sur soi qui produit l'idée, mais l'acte de production de l'idée qui précède la réflexion divine. Dieu ne produit plus les idées en se connaissant : il produit les idées puis il se connaît les produisant. Cette inversion de la priorité est cruciale : elle signifie que l'univers des objets ou des essences n'est pas déduit des relations intellectuelles en Dieu ; il est antérieur aux relations de réflexion. L'exemplarisme est mort : le plan des essences surgit d'un coup et sans médiation face au regard divin».

all'artefice tale da permettere una riflessione sulla sua dimensione progettuale, è il *Tractatus de Verbo*. Si tratta di un opuscolo, parte della *Lectura* sul vangelo di Giovanni, che si sofferma su un termine dell'incipit, il *verbum*, a proposito del quale Olivi presenta una disamina molto interessante dal punto di vista filosofico di uno dei problemi più dibattuti nel medioevo, quello sulla rappresentabilità del mondo tramite il concetto o parola mentale, il *verbum* appunto²⁷.

Olivi, al paragrafo 5, 3, affronta il problema del motivo per cui è più facile pensare che il Figlio è coeterno al Padre tramite la nozione di verbo piuttosto che tramite quella di figlio. A tal proposito utilizza l'analogia dell'artefice: come è più facile comprendere che l'artefice ha un progetto delle cose da produrre con la nozione di *verbum* mentale (cioè l'artefice le configura con una parola nella mente, con un concetto), piuttosto che per mezzo della nozione di figlio; così è più facile capire la relazione di co-eternità parlando di verbo dell'intelletto rispetto alla sapienza di Dio, piuttosto che di figlio rispetto al padre²⁸. Il riferimento mostra come anche la concezione oliviana del *verbum* sia radicata nel paradigma fabbrile che, come si è visto, favorisce l'avvicinamento concettuale delle nozioni al tempo stesso filosofiche e teologiche di sapienza, idee e arte divina a proposito del rapporto tra Dio e le creature. Per comprendere quale sia per Olivi lo statuto del progetto dell'artefice, occorre allora domandarsi cosa Olivi intenda con la nozione di *verbum* e con quella di idea divina.

Nel *Tractatus de Verbo* Olivi presenta la propria opinione prendendo le distanze da una posizione di ispirazione tomista che conduce a introdurre mediazioni rappresentazionali superflue tra il pensiero e la cosa. Tommaso infatti (*quidam dicunt*)²⁹, secondo Olivi, sostiene che la parola mentale con cui si comprende il mondo è come uno specchio, una rappresentazione mediata delle cose, che divengono perciò «oggetto secondo» della comprensione intellettuale³⁰. L'oggetto primo della rappresentazione mentale sarebbe in tal modo non la cosa a cui si rivolge l'intelletto, bensì soltanto il suo concetto, o parola mentale. Per Olivi

27 Robert Pasnau ha editato questa sezione della *Lectura* oliviana al vangelo di Giovanni come opuscolo autonomo sia per l'ampiezza della trattazione del *verbum* giovanneo che presenta un grande interesse filosofico, sia perché spesso sezioni di tal genere circolavano autonomamente come *opuscola*. Cfr. l'introduzione: R. Pasnau, *Petri Iohannis Olivi Tractatus de Verbo*, in "Franciscan Studies" 53 (1993), pp. 121-123 (disponibile anche online: <https://spot.colorado.edu/~pasnau/inprint/pasnau.tractatusdeverbo.pdf>, ultimo accesso: novembre 2020). Sui temi gnoseologici connessi, si veda anche R. Pasnau, *Theories of cognition in the later Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, in particolare alle pp. 271 e sgg.

28 Pietro di Giovanni Olivi, *Tractatus de verbo*, in R. Pasnau, *Petri Iohannis Olivi Tractatus de verbo* ... cit., 5, 3, p. 137: «Tertia est quia verbum intellectuale facilius concipitur esse coaeternum menti actualissimam sapientiam habenti quam filius concipiatur esse coaeternus suo patri. Facilius etiam concipitur verbum per quod disponit artifex de fiendis esse in initio artificii fiendi quam conciperetur quod in illo initio artifex habet filium per quem cuncta artificia sua facit».

29 Pasnau identifica i «quidam dicunt» con Tommaso d'Aquino, cfr. *ivi*, pp. 125-126.

30 Cfr. *ivi*, 6, 1, p. 138.

invece, sulla base dell'autorità di Agostino, il verbo mentale è l'*intelligere* stesso, è il pensiero stesso («verbum nostrum est nostra actualis cogitatio»)³¹, o ancora, secondo un'espressione agostiniana, il verbo è locuzione del cuore («verbum mentis est idem quod locutio cordis»)³². L'oggetto non si esaurisce però nel puro atto soggettivo dell'intelletto. Nella concezione o formazione interna dell'intelletto – specifica Olivi – si concepisce non solo l'atto, bensì anche il suo oggetto che però non viene mediato dall'atto: si concepisce l'oggetto «*in quanto* esiste intenzionalmente e rappresentativamente *nell'atto stesso*»³³. Come ha notato Pasnau, si effettua così un passaggio dalla teoria dell'oggetto alla teoria dell'atto, compiendo in tal modo – come vedremo – un movimento analogo a quello compiuto successivamente da Guglielmo d'Ockham³⁴.

Come la concezione oliviana del *verbum*, anche quella delle idee divine si costruisce a partire dalle critiche che egli rivolge ad alcune tra le posizioni più diffuse del suo tempo, a Tommaso e a Bonaventura, anche se in quest'ultimo caso si tratta non di una vera e propria critica, bensì di una interpretazione, come l'autore stesso precisa. Per la concezione oliviana delle idee divine occorre però rivolgersi a un altro testo, ossia alla questione 6 del primo libro del commento alle *Sentenze* (recentemente editata da Sylvain Piron³⁵) in cui si pone il problema del rapporto tra la semplicità di Dio e la molteplicità delle creature e precisamente tra l'uniformità dell'essempare divino e la molteplicità delle cose³⁶.

Anche in questo caso Olivi sembra muoversi nella direzione in cui qualche decennio dopo si muoverà anche Ockham³⁷. In particolare, mira a eliminare

31 Ivi, 6, 2, 1, pp. 138-139.

32 Ivi, 6, 2, 2, p. 141.

33 Ivi, 6, 2, 3, pp. 144-145: «In eius quidem interna conceptione et formatione non solum ipse actus concipitur sed etiam suum obiectum, in quantum intentionaliter seu repraesentative in ipso actu existit».

34 Ivi, p. 128. Pasnau, nell'altro studio citato (*Theories of cognition ...* cit. p. 276), a tale proposito osserva che la teoria di Olivi del *verbum* è più vicina a quella di Ockham che a quella di Tommaso. D'altra parte, conclude: «Despite the intuitive plausibility of his attempt to eliminate the inner word as a distinct object of cognition, he fails to offer any kind of alternative to the *verbum*. On this point, the dispute between Olivi and Aquinas has to be considered at best a standoff. For a fully articulated attempt to eliminate inner mental objects while maintaining a non-Platonist position on abstract entities, we have to turn to William Ockham».

35 Cfr. Pietro di Giovanni Olivi, *Quaestio de ideis* (*Sent.* I, 6), ed. S. Piron, in «Oliviana» [Online] 6 (2020), URL: <https://journals.openedition.org/oliviana/1023>: «Utrum divini exemplaris uniformitas stare possit cum multitudo rerum varietate et universalitate ac contingentia?»

36 Su questo tema si rinvia anche al saggio: S. Bobillier, *Divine Ideas and Beatific Vision by Peter John Olivi*, in J.F. Falà, I. Zavattero (a cura), *Divine Ideas ...* cit., pp. 51-73 che propone una interpretazione più moderata rispetto a quella di Piron sulle idee divine in Olivi. Mentre infatti secondo Piron le idee divine oliviane servono solo per rappresentare i diversi gradi di conoscenza dei beati; secondo Bobillier, invece, Olivi non nega la loro esistenza, come mostra il suo costante tentativo di seguire la tradizione, in particolare Agostino e Bonaventura.

37 Non sono questi gli unici punti in cui si può ravvisare la medesima direzione di pensiero, come ha osservato Alain Boureau a proposito del concetto di *relazione* in *Le concept de relation*

qualsiasi forma di mediazione superflua tra Dio e le creature. Tali sono le critiche principali che Olivi rivolge a Tommaso, alla sua nozione idea come «relazione di imitabilità»³⁸. Secondo Olivi, se si accoglie la posizione di Tommaso, l'intelletto divino non procede immediatamente alle cose stesse, piuttosto le apprende come se fossero assenti e si presentassero rappresentate nell'esemplare, anziché apprenderle nel modo in cui esse sono in sé stesse³⁹. Prima della relazione occorre conoscere i due termini che la costituiscono, osserva Olivi⁴⁰. Non c'è quindi una relazione di imitabilità prima dell'atto dell'intelletto e del volere divino che si rivolge alle creature, intese come termini degli atti conoscitivi e creativi di Dio. Nella comprensione oliviana, la relazione di imitabilità è quindi concepita come entità intermedia tra Dio e le creature e perciò superflua a una facoltà infinita che conosce e vuole eternamente le cose attuali, future o solo possibili.

Dal confronto con l'opinione di Tommaso già si delinea la posizione di Olivi: le idee di Dio sono l'atto stesso dell'intelletto divino, l'attuale comprensione di tutte le cose possibili, atto che è esso stesso esemplare delle cose⁴¹. Nel passaggio in cui Olivi espone la propria posizione, che compare come la quinta delle cinque opinioni della questione sulle idee divine, si presentano i termini *exemplar* e *ydea*. Fin dalla esposizione della quinta opinione, le due nozioni sono profondamente ripensate, reinterpretate, rispetto a come le intende il suo maestro Bonaventura. Effettivamente Olivi si richiama a Bonaventura ed è anzi disposto a «salvare» l'opinione del maestro risignificandola opportunamente⁴². *L'expressio* bonaventuriana, o *lux divina*, esemplare di tutte le cose, è per Olivi ancora una volta l'atto stesso dell'intelletto divino, la funzione del suo conoscere, in quanto «espressione attuale di ciascun oggetto secondo la sua propria ragione»⁴³.

Si potrebbe cogliere nelle interpretazioni delle idee divine, da cui derivano le rispettive concezioni di progetto dell'artefice, alcune variazioni del «paradigma filosofico agostiniano», nel quale l'ordine del reale si fonda su uno specifico

chez Pierre de Jean Olivi, in A. Boureau, S. Piron (a cura), *Pierre de Jean Olivi 1248-1298 pensée scolastique, dissidence spirituelle et société actes du colloque de Narbonne, mars 1998*, Vrin, Paris 1999, p. 45. Si tenga presente questo articolo anche a proposito delle implicazioni della concezione oliviana della relazione rispetto alla creazione e alle idee divine in particolare (pp. 48 e sgg).

38 Cfr. Pietro di Giovanni Olivi, *Quaestio de ideis* ... cit., (1. Opiniones quinque), § 4.

39 Cfr. *ivi*, (1. 2. Improbatio primi modi, scilicet Thomae) § 11.

40 Cfr. *ivi*, § 12: «Preterea, prius oportet intelligere extremum [B 158va] alicuius respectus quam ipsum respectum, aut saltem simul, nec ipsum extremum intelligi per ipsum respectum, ergo per aliud oportebit intelligere creaturam quam per respectum ymitabilitatis secundum quam divina essentia diversimode refertur ad creaturas, seu potius creature ad ipsam. Oportebit ergo prius intelligere ipsa extrema seu terminos huius respectus».

41 *Ivi*, (1. Opiniones quinque) § 8.

42 Cfr. S. Piron, *La liberté divine et la destruction des idées chez Olivi*, in "Oliviana" 6 [Online] (2020), §§ 21-23.

43 Cfr. Pietro di Giovanni Olivi, *Quaestio de ideis* ... cit., (1. 3. Interpretatio secundi modi, scilicet Bonaventurae) § 19.

modo di intendere la nozione di relazione alla base del concetto di analogia⁴⁴. Se da una parte si conferisce una certa consistenza ontologica alla relazione che lega Dio e le creature («ratio imitabilis»), dall'altra se ne evidenzia la dinamicità, con le bonaventuriane *similitudo* ed *expressio*, per arrivare alla comprensione oliviana che fa del rapporto tra Dio e le creature l'atto stesso dell'intelligenza divina rivolta alle cose create e creabili⁴⁵. L'attenuazione ontologica effettuata da Olivi per le nozioni di *verbum* e di *ydea* o *exemplar* si riflette quindi sullo statuto del progetto dell'artefice, sotteso come struttura concettuale fabbrile del modello divino di conoscenza creatrice.

1.1.3 Duns Scoto e l'«oggettualizzazione» delle idee divine

La posizione di Duns Scoto rappresenta per certi versi una prosecuzione di alcuni aspetti della prospettiva oliviana, secondo un punto di vista che sembra andare in quella che si è indicata come una delle possibili *direzioni* del pensiero francescano a proposito del recupero della dimensione del singolare e del concreto, seppure all'interno dell'ambito teologico-filosofico. D'altra parte occorre sottolineare almeno un punto in cui la via intrapresa da Scoto diverge da quelle proposte da Olivi e poi Ockham, mostrando come la *direzione* francescana non sia affatto teleologicamente orientata: la gnoseologia del Sottile non mira alla conoscenza diretta e immediata del singolare, come invece in modo diverso cercano di garantire gli altri due frati Minori. Scoto propone piuttosto una teoria che ammette le *species* (anche se non in senso baconiano o *perspectivista*) come parte integrante del processo conoscitivo umano, rifiutate invece da Olivi e Ockham perché superflue⁴⁶. Gli aspetti conoscitivi legati alla questione dell'artefice permettono di sondare ulteriormente l'ipotesi dell'attenzione francescana per il singolare, ora a proposito di Scoto e successivamente di Ockham.

Tralasciando per il momento il problema dell'intellezione indiretta del singolare, su cui si tornerà nel paragrafo dedicato al sistema dei saperi, ci si può concentrare sullo statuto del progetto dell'artefice divino. Anche secondo Scoto

44 Secondo Massimo Parodi, in *Il paradigma filosofico agostiniano ... cit.*, il *paradigma filosofico agostiniano*, che ha avuto uno sviluppo soprattutto in contesto monastico e una crisi peculiare nel XII secolo, mette al centro l'analogia di proporzione tanto come strumento di ricerca quanto come struttura del reale. L'analogia agostiniana è fondata a sua volta sull'idea di *relazione* e trova il proprio modello paradigmatico nella trinità divina che si riflette analogicamente sia nell'ordine del mondo creaturale sia nella struttura trinitaria della conoscenza umana.

45 A proposito della *drastica revisione* oliviana dello statuto delle idee divine, si veda la conclusione della prima edizione del saggio di Piron sopra citato (S. Piron, *La liberté divine et la destruction des idées chez Olivi*, in A. Boureau, S. Piron (dir.), *Pierre de Jean Olivi 1248-1298 ... cit.*, p. 89).

46 Sulla concezione scotista dell'intellezione indiretta del singolare, differente dalle diverse teorizzazioni della conoscenza diretta del singolare, come quelle appunto di Olivi e Ockham, si rinvia allo studio: C. Berubé, *La connaissance de l'individuel au Moyen Âge*, Presses de l'Université de Montréal, Presses universitaires de France, Montréal, Paris 1964.

l'artefice produce a partire da un progetto nella mente, come si legge in *Ordinatio* I, d. 2, pars 1, q. 2, quando sottolinea che, come l'artefice conosce perfettamente tutte le cose prima di produrle, così Dio ha una conoscenza attuale e distinta di tutte le cose producibili⁴⁷. Più avanti, commentando il libro terzo delle *Sentenze*, in due passi paralleli di *Lectura* e *Ordinatio*, alla distinzione 8, Scoto critica la posizione secondo cui la filiazione di Cristo è una relazione di ragione, nel sostenere che il fondamento va cercato piuttosto nell'arte divina stessa perché con una relazione di ragione, che è un ente diminuito, non si produce niente di reale. Quindi Dio crea qualcosa di reale tramite non una relazione di ragione, bensì attraverso la propria infinita scienza e volontà⁴⁸.

Occorre ora chiarire cosa Scoto intenda per *conoscenza* dell'artefice divino e più specificamente per *arte* divina che, analogamente agli altri frati Minori su cui ci siamo soffermati, per certi versi coincide con l'infinita e perfetta «scientia Dei». Come Scoto suggerisce nell'ultimo passo dell'*Ordinatio* appena menzionato, è opportuno soffermarsi sulle distinzioni 35 e 36, dedicate alle idee divine⁴⁹, perché permettono di meglio comprendere i passaggi appena visti in cui compare il riferimento all'artefice e così chiarirne lo statuto progettuale. L'obiettivo polemico principale nelle due distinzioni sulle idee è Enrico di Gand che propone una soluzione della questione delle idee divine in un certo senso analoga a quella di Tommaso d'Aquino, per il quale le idee divine sono «relazioni di imitabilità»⁵⁰. Secondo la formulazione di Enrico, l'idea divina è «l'essenza divina stessa in quanto ragione che la creatura deve imitare» e la scienza divina è la

47 Cfr. Duns Scoto, *Ordinatio*, in *Doctoris subtilis et mariani Ioannis Duns Scoti ordinis fratrum minorum Opera omnia*, ed. Commissio Scotistica, Typis Polyglottis Vaticanis, Civitas Vaticana 1950-2013, liber I, d. 2, pars 1, q. 2, III, B, I, p. 188, § 109: «artifex perfectus distincte cognoscit omne agendum antequam fiat, alias non perfecte operaretur, quia cognitio est mensura iuxta quam operatur; ergo Deus est omnium producibilium a se habens notitiam distinctam et actualem, vel saltem habitualem, priorem eis».

48 Cfr. Ivi, liber III, d. 8, p. 315, § 57: 57. Vedi anche Id., *Lectura*, in *Doctoris subtilis et mariani Ioannis Duns Scoti ordinis fratrum minorum Opera omnia*, ed. Commissio Scotistica, Typis Polyglottis Vaticanis, Civitas Vaticana 1960-2004, liber III, d. 8, § 55, p. 232.

49 Su questo tema, oltre ai saggi che si citeranno in seguito, si veda anche: É. Gilson, *Jean Duns Scot: introduction à ses positions fondamentales*, Vrin, Paris 1952, pp. 279-306; A. Nannini, *Pensiero create: l'eterno fondamento delle idee. Tentativo di lettura globale ed aperture collaterali della dottrina di Duns Scoto*, in «Antonianum» 2-3 (2017), pp. 227-273.

50 Sulle idee divine in Tommaso si rimanda allo studio: G.T. Doolan, *Aquinas on the Divine Ideas as Exemplar Causes*, Catholic University of America Press, Washington 2008; P. Porro, *Tommaso d'Aquino. Un profilo storico-filosofico*, Carocci, Roma 2012, pp. 100-104. Per quanto riguarda la posizione di Enrico di Gand si possono vedere: P. Porro, *Ponere statum. Idee divine, perfezioni creaturali e ordine del mondo in Enrico di Gand*, in «Mediaevalia. Textos e Estudos» 3 (1993), pp. 154-159 e, nell'ambito della questione di quali siano gli oggetti di cui Dio non ha idea, O. Boulnois, *Ce dont Dieu n'a pas idée. Problèmes de l'idéalisme médiéval (XIIIe-XIVe siècles)*, in *Le contemplateur et les idées. Modèles de la science divine, du néoplatonisme au XVIIIe siècle*, a cura di O. Boulnois, J. Schmutz, J.-L. Solère, Vrin, Paris 2002, pp. 59-66.

conoscenza dei modi diversi in cui Dio si considera imitabile⁵¹. La «relazione di imitabilità» che si instaura tra l'essenza di Dio e le creature è una «relazione di ragione», cioè logica o di pensiero, dove il secondo termine, la creatura, dipende dal primo, ossia l'intelletto divino⁵².

Come hanno notato Noone e Vater⁵³, Scotus riprende l'argomento di Olivi secondo cui non è possibile conoscere la relazione prima che si conoscano entrambi i termini della relazione. Dio quindi deve conoscere ogni modo in cui può essere imitato, i fondamenti dell'imitazione, per poter comprendere l'imitazione stessa⁵⁴. Scotus ritiene anzi che la produzione dell'essere intelligibile fonda la relazione e che l'essere intelligibile, o idea come ragione eterna, non è altro che l'oggetto conosciuto che esiste obiettivamente nella mente divina⁵⁵. La priorità della produzione sulla relazione è ben espressa nella teoria scotista degli istanti di natura con cui Dio conosce l'altro da sé, il molteplice creaturale. Gli istanti di natura descrivono una successione non temporale, ma metafisica o logica: 1. Dio conosce la propria essenza, 2. produce le essenze delle creature, 3. relaziona o compara gli oggetti del proprio intelletto alla «summa intellectio» e, infine, 4. riflette su tale relazione⁵⁶. Come ha notato Boulnois: «l'essentiel est d'assurer fermement l'objectité immédiate de l'idée [...] Le passage du premier au second moment est immédiat; l'objectité est antérieure aux relations, et le reste n'est qu'hypothèse»⁵⁷.

51 Cfr. Ivi, pp. 59-60; e P. Porro, *Ponere statum ...* cit., p. 113.

52 Cfr. O. Boulnois, *Ce dont Dieu n'a pas idée ...* cit., p. 60.

53 Cfr. T.B. Noone, C.A. Vater, *The Sources of Scotus's Theory of Divine Ideas*, in J.F. Falà, I. Zavattero (a cura), *Divine Ideas in Franciscan Thought ...* cit., pp. 75-99 in cui mettono in evidenza due fonti della concezione scotista delle idee divine, ossia Olivi e l'allievo Petrus de Trabibus.

54 Cfr. ivi, p. 84.

55 Cfr. T.B. Noone, C.A. Vater, *The Sources of Scotus's Theory of Divine Ideas ...* cit., p. 86; O. Boulnois, *Ce dont Dieu n'a pas idée ...* cit., pp. 68-69, 75. Scotus parla anche di *esse deminutum*, si veda anche Duns Scotus, *Lectura ...* cit., d. 36, §§ 23, 26, pp. 468-469.

56 Cfr. Id., *Ordinatio ...* cit., d. 35, § 32, p. 258: «32. Hoc potest poni sic: Deus in primo instanti intelligit essentiam suam sub ratione mere absoluta; in secundo instanti producit lapidem in esse intelligibili et intelligit lapidem, ita quod ibi est relatio in lapide intellecto ad intellectionem divinam, sed nulla adhuc in intellectione divina ad lapidem, sed intellectio divina terminat relationem 'lapidis ut intellecti' ad ipsam; in tertio instanti, forte, intellectus divinus potest comparare suam intellectionem ad quodcumque intelligibile ad quod nos possumus comparare, et tunc comparando se ad lapidem intellectum, potest causare in se relationem rationis; et in quarto instanti potest quasi reflecti super istam relationem causatam in tertio instanti, et tunc illa relatio rationis erit cognita. Sic ergo non est relatio rationis necessaria ad intelligendum lapidem - tamquam prior lapide - ut obiectum, immo ipsa 'ut causata' est posterior (in tertio instanti), et adhuc posterior erit ipsa 'ut cognita', quia in quarto instanti».

57 O. Boulnois, *Être et représentation ...* cit., p. 425. Sulla teoria scotista degli istanti di natura si veda anche: E. Dezza, *Giovanni Duns Scotus e gli instantia naturae*, in *Divine Ideas in Franciscan Thought ...* cit., pp. 135-159.

L'idea divina quindi non è altro che l'oggetto in cui termina l'atto intellettuale di Dio, che anzi termina «univocamente» in sé stesso ed «equivocamente» al proprio oggetto. Si tratta di un «atto che si protende» verso l'oggetto secondario⁵⁸, il cui fondamento rimane sempre anteriore e le idee sono, come ha notato Boulnois, il risultato dell'attività di «proiezione intenzionale», secondo una concezione, per così dire, direzionalista che Scoto condivide con Olivi⁵⁹, ma che – diversamente da Olivi – non arriva a cogliere la cosa, fermandosi alla sua natura di oggetto di conoscenza.

I riferimenti all'artefice di Scoto menzionati prima, ora acquisiscono forse piena luce: la scienza divina e la sua arte sono quindi l'eterno fondamento dell'attività poetica di Dio, qui studiata specificamente nel momento della ideazione. Nel progetto, le idee si strutturano perciò non tanto come modelli eterni a cui Dio si rivolge per creare, bensì come oggetti di pensiero prodotti e «intenzionati» dall'intelletto divino.

Anche se Scoto, a differenza di Olivi, ammette le relazioni di ragione, si può osservare che lo statuto del progetto dell'artefice che ne risulta è privo di relazioni «reificate» e piuttosto evidenzia la dinamicità del processo intellettuale con l'affermazione della priorità ontologica della *produzione* dell'essere intelligibile. Si comprende quindi perché alcuni interpreti hanno potuto ravvisare nel pensiero di Scoto la fine dell'esemplarismo⁶⁰, proprio in quanto le idee scotiste nella mente di Dio, che ne costituiscono la dimensione progettuale, non rappresentano i modelli ideali delle cose, bensì sono i prodotti di un processo articolato che si potrebbe sintetizzare con l'espressione «conoscere-facendo». Anche a livello del pensiero divino e non ancora della creazione vera e propria, la progettualità scotiana è già in sé stessa una forma di *poiesis*. La soluzione di Scoto, come ha notato Ernesto Dezza, garantisce non solo la semplicità, l'unità e l'eternità di Dio⁶¹, ma anche la sua assoluta libertà⁶².

58 Cfr. Duns Scoto, *Ordinatio*, d. 36, §§ 41-42, p. 286.

59 Cfr. O. Boulnois, *Être et représentation ...* cit., p. 426.

60 Si fa qui riferimento alla tesi di Olivier Boulnois evocata precedentemente quando afferma la fine dell'esemplarismo con Duns Scoto (cfr. *ivi*, p. 415). Oltre al passaggio sopra citato, si segnala anche l'osservazione efficace in *Id.*, *Ce dont Dieu n'a pas idée ...* cit., p. 73 secondo cui, per un'«ontologia del pensabile» come quella scotista «la cause exemplaire est une simple métaphore».

61 Cfr. E. Dezza, *Giovanni Duns Scoto e gli instantia naturae ...* cit., pp. 154-155: «Possiamo dire [...] che la dottrina degli istanti di natura è il cardine attorno al quale si struttura l'analisi scotiana e contribuisce a chiarire come sia possibile definire all'interno dell'unica infinita ed eterna essenza divina la molteplicità dei suoi atti di intelligenza e deliberazione e la loro articolazione».

62 Cfr. *ivi*, p. 158-159: «Che sia l'atto della deliberazione dell'uomo nell'«adesso» temporale in cui egli sceglie tra azioni opposte o l'eterna decisione di Dio di produrre gli intelligibili e di sceglierli per attuarli nel mondo, nell'un caso e nell'altro, gli istanti di natura disegnano una trama dell'agire che non soggiace alla logica della necessità, ma che contempla la reale possibilità che gli eventi si diano in modo opposto a quello in cui si danno, fuggendo ogni dubbio di necessitarismo e di determinismo e salvaguardando la libertà di Dio e dell'uomo».

1.1.4 Ockham: idea come termine connotativo tra pensiero e individuali

La tendenza alla semplificazione ontologica, alla *de-reificazione*, che porta sovente a concezioni non solo direzionaliste, come in Scoto, ma anche dell'immediatezza del conoscere con l'eliminazione delle specie, come in Olivi, vede la sua forse più compiuta radicalizzazione nella teoria ockhamiana delle idee divine. La prospettiva di Ockham tratteggia uno statuto del progetto dell'artefice del tutto privo di elementi rappresentazionisti e nel quale l'esemplarismo, di cui Ockham conserva il vocabolario, è profondamente risignificato all'interno di un nuovo quadro ontologico in cui esistono solo i singolari.

Nel commento alle *Sentenze* di Ockham si trovano numerosi riferimenti all'artefice nella discussione del problema delle idee divine, ossia nella distinzione 35 e, in misura minore, nella distinzione 36⁶³. La figura dell'artefice in Ockham è certamente un artefice in generale, ma spesso è il costruttore di case, quasi concretizzazione della metafora fabbrile sovente sottesa nelle sue disamine gnoseologiche che conducono a una visione finzionalista del processo conoscitivo⁶⁴, visione che retroagisce nel delineare un particolare modello di *poiesis* anche nelle formulazioni della seconda fase del suo pensiero, quando dalla teoria del *fictum* passa alla teoria dell'*actus*⁶⁵.

Come Scoto, anche Ockham critica l'opinione di Enrico di Gand secondo cui le idee sono relazioni di imitabilità. Secondo Ockham infatti per risolvere le due

63 Oltre agli studi menzionati di seguito, sul tema delle idee divine in Ockham si segnalano anche: M. McCord Adams, *William Ockham*, vol. 1, University Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana 1987, capp. 24-25; J. Pelletier, *William Ockham on Divine Ideas, Universals, and God's Power*, in *Universals in the fourteenth century*, a cura di F. Amerini, L. Cesalli, Edizioni della Normale, Pisa 2017, pp. 187-224.

64 Si vedano soprattutto i passaggi sul problema degli universali (in particolare: *Scriptum in librum primum Sententiarum (ordinatio)*, in *Op. theol.*, vol. 2, a cura di S. Brown o.f.m., St Bonaventure Institute, New York 1970, d. 2, q. 8, p. 277 (da ora in avanti: "Ockham, *Ordinatio* ... cit."); e *Quaestiones in libros Physicorum Aristotelis*, in *Guillemi de Ockham Opera Philosophica et Theologica, Opera Philosophica*, vol. VI, ed. S. Brown, St Bonaventure Institute, New York 1984, q. 3, p. 400, 403).

65 A proposito della concezione ockhamiana dell'universale, si distinguono infatti due fasi. Nella prima Ockham sostiene che l'universale è un *esse objectivum* o *fictum*, come si legge nella *Ordinatio* fino alla distinzione 17 e nella *Reportatio* II-IV. Nelle opere successive, Ockham rivede la sua posizione e sostiene l'opinione che l'universale è l'atto stesso del conoscere, vale a dire l'universale è concepito come una qualità mentale, in quanto atto della mente che coincide con il conoscere stesso. Cfr. Ockham, *Expositio in librum Peribermenis Aristotelis*, in *Guillemi de Ockham Opera Philosophica et Theologica, Opera Philosophica*, vol. II, ed. A. Gambatese, S. Brown, St Bonaventure Institute, New York 1978, p. 359, n. 1. Si veda anche l'accurata analisi delle due posizioni di Ockham in M. McCord Adams, *William Ockham ... cit.*, part 1, cap. 3, in particolare pp. 73-75; vedi inoltre: K. Tachau, *Vision and Certitude in the Age of Ockham. Optics, Epistemology and the Foundations of Semantics 1250-1345*, Brill, Leiden 1988, pp. 148-153.

questioni della conoscenza di cose distinte da parte di Dio e della esistenza di una pluralità di idee in Dio non è necessario ammettere l'esistenza di idee come relazioni di ragione, perché un artefice creato può avere una conoscenza distinta delle cose da creare senza porre alcuna relazione di ragione, come pure può produrre qualcosa senza dover ammettere l'esistenza di molteplici idee come relazioni di imitabilità. A maggior ragione Dio può conoscere distintamente e produrre più cose senza dover porre relazioni di ragione⁶⁶.

Ockham tuttavia va oltre a Scoto nel semplificare il processo conoscitivo e produttivo di Dio e anzi critica la teoria scotiana degli istanti di natura⁶⁷, proseguendo sulla linea inaugurata da Olivi. Secondo Ockham, in Dio non si deve porre alcuna relazione di ragione, anche se essa è ontologicamente posteriore alla produzione di oggetti intelligibili. Non si deve porre neppure alcun termine, come oggetto di pensiero, affinché Dio abbia conoscenza distinta delle cose diverse da sé⁶⁸. Ne deriva che in Dio non c'è alcun istante di natura, perché – prosegue Ockham – in qualsiasi istante conosce sia la propria essenza sia qualsiasi creatura, dal momento che conosce tutte le cose con un unico e indistinto atto intellettuale⁶⁹.

Già dalle critiche di Ockham alle opinioni precedenti si comprende la direzione in cui egli si muove, ossia di progressiva semplificazione ontologica del *saper-fare* divino. Nella *pars construens* si può vedere come Ockham operi inoltre una sorta di *svuotamento semantico* del concetto di *idea*, pur riprendendo aspetti peculiari dell'esemplarismo tradizionale e anzi considerandosi in continuità con la tradizione platonico-agostiniana, come si vede dalle frequenti citazioni di Agostino e di Platone, soprattutto grazie alla mediazione di Seneca⁷⁰. Ockham prosegue nella sua semplificazione ontologica radicalizzando uno strumento semantico che si è visto utilizzare da Bonaventura, sempre a proposito delle idee divine, ossia la connotazione dei termini. Se per Bonaventura la *connotatio* è funzionale per spiegare il modo con cui l'essenza divina, unica, si rapporta alla molteplicità creaturale, per Ockham diviene la definizione stessa del concetto di *idea*. Secondo Ockham infatti *idea* è un termine connotativo ed è «ciò che è

66 Cfr. Ockham, *Ordinatio* ... cit. d. 35, q. 5, art 1 e 2, pp. 480-485.

67 Per la critica di Ockham alla teoria scotiana degli istanti di natura si rinvia a: A. Ghisalberti, *Le idee divine in Guglielmo di Ockham*, in *Divine ideas* ... cit., pp. 403-407.

68 Cfr. Ockham, *Ordinatio* ... cit., d. 35, q. 4, p. 473: «Ex istis respondeo ad quaestionem quod in Deo non sunt relationes rationis nisi obiective, hoc est, sunt cognitae sicut omnia alia sunt a Deo cognitae».

69 Cfr. *ibidem*. «Secundo dico quod non sunt talia instantia in Deo. Nec Deus in aliquo instanti imaginabili intelligit essentiam suam quin in eodem intelligit creaturam quamcumque, quia unica est intellectio indistincta omni modo qua intelligit omnia. Et in eodem instanti quo Deus intelligit essentiam suam, creatura vere intelligitur et Deus vere intelligit»; e pure: A. Ghisalberti, *Le idee divine in Guglielmo di Ockham*, in *Divine ideas* ... cit., p. 407.

70 Sulle relazioni tra Ockham e Agostino, si veda A. Robert, *Idees humaines, idées divines: Ockham lecteur d'Augustin*, in "Revue Thomiste" 103 (2003), pp. 479-494.

conosciuto da un principio produttivo intellettuale che, rivolgendosi verso di essa, può produrre qualcosa nell'essere reale»⁷¹.

Ockham specifica che l'idea è qualcosa di intrinseco al principio produttivo citando sia Agostino sia Seneca⁷². Quest'ultimo, in particolare, presenta l'opinione di Platone con un riferimento alla progettualità dell'artefice: l'artefice si rivolge all'esemplare per edificare ciò che ha stabilito; le idee – aggiunge Ockham – sono quindi esemplari conosciuti con cui si può produrre qualcosa nell'essere reale⁷³.

Stabilito che le idee divine sono termini connotativi, intrinseci alla conoscenza divina, Ockham prosegue spiegando in che modo si possa dare una pluralità di idee salvaguardando l'unità e la semplicità di Dio e compie un passo ulteriore verso la semplificazione ontologica. Ockham osserva che le idee divine sono le creature stesse, i singoli individui attuali, futuri o possibili, in quanto conosciuti eternamente da Dio. Di conseguenza non introducono molteplicità in Dio. Le creature esistono quindi obiettivamente nella mente di Dio, ma, a differenza di Scoto, Ockham non ammette alcuna relazione né istanti, sia pur ontologici: con un unico atto di intellesione Dio comprende eternamente tutte le creature nella loro singolarità. Rispetto all'esemplarismo di matrice tomista, o domenicana⁷⁴, secondo cui la conoscenza delle singole creature è mediata dalla diretta conoscenza delle specie più prossime, per Ockham Dio conosce distintamente ogni creatura e semmai non sono ammessi generi e specie che non hanno alcuna esistenza reale⁷⁵.

Ockham utilizza nuovamente l'analogia con l'artefice creato per esplicitare il processo poetico dell'artefice divino. Dio rivolge lo sguardo della sua mente alle creature in quanto producibili e così le può porre nella realtà. Con le dovute proporzioni – osserva Ockham – si può dire che Dio opera come l'artefice umano: un artefice creato conosce con precisione l'artificio da produrre e perciò agisce tramite un esemplare e quindi un'idea, come se conoscesse una cosa di cui debba produrne una simile; il producibile stesso è di conseguenza esemplare e idea. Ne deriva che la creatura producibile preconosciuta da Dio è propriamente idea⁷⁶.

Le idee divine infine, secondo Ockham e a differenza di Scoto, sono pratiche in quanto dipendono dalla libera volontà divina che in modo contingente produce le creature. Come le idee nella mente dell'artefice creato sono pratiche,

71 Cfr. Ockham, *Ordinatio* ... cit., d. 35, q. 5, p. 485: «idea est aliquid cognitum a principio effectivo intellectuali ad quod ipsum activum aspiciens potest aliquid in esse reali producere».

72 Sulla diffusione del pensiero stoico nel medioevo si rinvia a: N. Bray, *La tradizione filosofica stoica nel Medioevo: un approccio dossografico*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2018.

73 Cfr. Ockham, *Ordinatio* ... cit., d. 35, q. 5, pp. 486-487.

74 Cfr. O. Boulnois, *Ce dont Dieu n'a pas idée* ... cit., p. 77.

75 Cfr. *ivi*, pp. 76-77.

76 Cfr. Ockham, *Ordinatio* ... cit., d. 35, q. 5, p. 489.

perché la conoscenza con cui agisce per loro mezzo è pratica, così si può dire che le idee nella mente divina sono pratiche perché la conoscenza con cui opera per loro mezzo è pratica⁷⁷.

Se in Scoto la progettualità dell'artefice manifesta a livello conoscitivo un *conoscere-facendo*, cioè un elemento produttivo nel momento dell'ideazione, in Ockham il connubio tra la dimensione conoscitiva e quella pratica coinvolge l'intera poiesi dell'artefice, all'interno di una continuità processuale in cui l'idea non è qualcosa di distinto dall'ideato, bensì è l'ideato stesso, è la creatura eternamente pensata come producibile e che viene posta nell'essere reale con un atto di volere assolutamente libero.

Le esigenze teologiche, in particolare legate all'assoluta semplicità e libertà divina, portano a riflettere profondamente sui processi poetici. Le diverse risposte conducono quindi alla elaborazione di differenziati modelli di poetività e in particolare di progettualità dell'artefice. La comune matrice platonico-agostiniana subisce profonde semplificazioni ontologiche a partire da Olivi, il cui pensiero sembra rappresentare uno dei più significativi punti di svolta da cui prendono le mosse le differenti proposte di Scoto e Ockham che, sempre nella direzione di una progressiva accentuazione del singolare e semplificazione ontologica, conducono a due soluzioni interessanti dell'ideazione dell'artefice. Il primo la riduce a semplice *oggettualità*, il secondo la rende atto di pensiero relativo al *producibile* stesso colto nella sua singolarità. D'altra parte Bonaventura, teorico di quel tipo di esemplarismo platonico-agostiniano che nei decenni successivi viene privato di consistenza ontologica, utilizza strumenti analoghi a quelli che Ockham adopera per radicalizzarne il discorso⁷⁸, come appunto la connotazione dei termini, mostrando allo stesso tempo grande attenzione agli aspetti su cui i frati Minori successivi mettono l'accento, ossia la libertà e la semplicità⁷⁹.

77 Cfr. *ivi*, q. 6, p. 513: «Verumtamen, secundum istum modum loquendi quo dico quod ideae in mente artificis creati sunt practicae, quia scilicet notitia agendorum per illas ideas est practica, ita potest dici quod ideae in mente divina sunt practicae quia notitia agendorum per illas ideas est practica».

78 Si può forse applicare all'analisi di Ockham delle idee divine, ciò che Panaccio ha osservato per la concezione ockhamiana del discorso interiore, cfr. C. Panaccio, *Le discours intérieur: de Platon à Guillaume d'Ockham*, Editions du Seuil, Paris 2007, p. 277: «L'originalité d'Ockham dans l'histoire de l'idée de langage mental est d'avoir systématiquement transposé à l'analyse de la pensée discursive non linguistique les catégories grammaticales et sémantiques que la science de son temps employait à l'étude du langage oral ou écrit».

79 Oltre alla questione della semplicità di Dio – massimamente espressa nella riflessione di Ockham – su cui ci si è maggiormente soffermati, si ricorda la rilevanza del tema della libertà in Olivi e poi in Scoto, il quale è stato chiamato «filosofo della libertà», come si legge nel sottotitolo dello studio di O. Todisco, *Giovanni Duns Scoto. Filosofo della libertà*, Edizioni Messaggero, Padova 1996, ricordato anche da E. Dezza in *Giovanni Duns Scoto e gli instantia naturae ... cit.*, p. 135. Sul tema della libertà in Olivi si rinvia a S. Bobillier, *L'éthique de la personne: Liberté, autonomie et conscience dans la pensée de Pierre de Jean Olivi*, Vrin, Paris 2020.

Anche alla luce delle «scuole di pensiero» sulle idee divine delineate da Boulnois, dove quello bonaventuriano rappresenta il punto di riferimento a cui, in modo differenziato, si richiamano i frati Minori Olivi, Scoto e Ockham, contrapposto a quello di matrice per così dire domenicana⁸⁰, sembra quindi si possano tracciare le prime linee che collegano le costituzioni filosofiche francescane di ciò che si è chiamato il precategoriale della poieticità e in particolare del suo momento progettuale. Si possono collegare le prime linee, se non in un'unica "scuola" di pensiero, almeno in riferimenti comuni e orizzonti condivisi. Riferimenti comuni, come il Platone e l'Agostino di cui ancora Ockham si sente interprete. Orizzonti condivisi, nella tensione alla semplificazione del momento dell'ideazione verso una progressiva conquista del singolare che si traduce nella eliminazione di specie intermedie o di relazioni reificate.

1.2 Criteri progettuali

Dal paragrafo precedente si è compresa la portata filosofica della questione dello statuto del progetto dell'artefice, a proposito della progressiva attenzione al singolare e alla semplificazione ontologica. Occorre ora porsi una domanda ulteriore sui criteri sulla base dei quali l'artefice crea. Si è visto che l'artefice crea tramite idee, che coincidono con la sua sapienza e arte, ossia con la *saper-fare* con cui egli pone le cose nella realtà. Egualmente, si è potuto osservare che tali idee possono essere forme eterne delle creature, o anche le creature intenzionate, le creature come oggetti pensati, oppure le creature stesse nella loro singolarità. D'altra parte, non si è ancora compreso cosa guida la progettualità dell'artefice e la sua attività produttiva. Certamente la volontà divina è assolutamente libera e i frati Minori si impegnano a salvaguardare il libero arbitrio umano, eppure vi sono criteri nella *poiesis*. Tali criteri non solo lasciano tracce nell'opera sensibile, tracce che si possono ammirare nelle armonie e nelle proporzioni che regolano reciprocamente le creature e i loro rapporti, ma anche possono essere compresi nella loro stessa origine, cioè nell'intrinseca attività poietica dell'artefice.

In accordo con Agostino, anche i frati Minori pensano che Dio crea tramite regole eterne e si sono viste le differenze significative, talvolta radicali, all'interno e nei confronti dell'esemplarismo agostiniano. Ora si può approfondire quali siano le regole eterne con cui l'artefice divino crea. Bonaventura, come si è visto, sostiene che Dio è Verità e le idee sono *manifestazione, espressione* della Verità; ma, in un senso più profondo, più strutturale, in quanto il Dio trino è anche origine di ogni rapporto, l'artefice divino è anche bellezza. Si intende ora cercare di mostrare come il concetto di bellezza sia strutturale nella metafisica della relazione di matrice agostiniana, provocatoriamente e felicemente battezzata da

80 Cfr. O. Boulnois, *Ce dont Dieu n'a pas idée ...* cit., p. 77.

Massimo Parodi con il neologismo di «prostilogia»⁸¹. Si cercherà di delineare come, proprio dal fulcro stesso del pensiero agostiniano, da cui i frati Minori traggono costante ispirazione, si staglino i sensi della bellezza come variazioni dell'idea di relazione.

Per comprendere in quale modo il concetto di bellezza si costituisca come criterio dell'artefice, occorre soffermarsi sulle dinamiche trinitarie e in particolare sul Verbo. Nelle pagine che seguono si intende mostrare come nella riflessione francescana non solo si veda una teorizzazione della bellezza della trinità e del Figlio che, come ha mostrato Bychkov nel riprendere von Balthasar, sembra delineare una «estetica teologica»⁸², ma occorra anche indicarne la significativa portata filosofica. La trinità, come origine di ogni rapporto, è intrinsecamente bellezza perché è relazione. Il Figlio, come origine poetica, come punto di congiunzione tra sapere e fare nell'*ars aeterna*, è l'espressione fabbrile dell'origine di ogni rapporto e quindi della bellezza stessa. A tale proposito, si vedrà in seguito la significativa incidenza della tradizione retorica per la costituzione del concetto di bellezza che, come si è potuto osservare sopra (Parte I, cap. 3), ha radici nella retorica ciceroniana e quintiliana.

1.2.1 Bellezza tra *aequalitas* e *proportio* in Bonaventura

Per comprendere in che modo il concetto di bellezza si costituisca come criterio dell'operare dell'artefice, è utile iniziare dal secondo capitolo dell'*Itinerarium* di Bonaventura, opuscolo composto nel 1259. Anche se dedicato alla conoscenza di Dio a partire dalle sue tracce nel sensibile, il capitolo presenta una significativa trattazione del tema della bellezza.

Nel considerare come l'anima, osservando la natura sensibile, possa giungere alle regole eterne e quindi a Dio, Bonaventura si sofferma sul ruolo del giudizio che ricerca la ragione del diletto provocato da un oggetto percepito con i sensi. La ragione del diletto nella vista, nell'odorato e nell'udito, o nel gusto e nel tatto, ossia rispettivamente il bello, il soave e il salubre, risiede in una certa proporzione e precisamente nel rapporto di uguaglianza (*proportio aequalitatis*)⁸³. Il fondamento dell'uguaglianza è criterio immutabile ed eterno, che prescinde dal

81 Cfr. M. Parodi, *Il paradigma filosofico agostiniano ...* cit., pp. 117-118. Dopo un'accurata analisi dei testi di Agostino, con questo termine Parodi definisce la metafisica agostiniana: non tanto metafisica dell'essere, quanto piuttosto metafisica della *relazione*, dal momento che è fondata sulla natura trinitaria di Dio, a sua volta modello del reale e della conoscenza, individuando così tre livelli analogicamente connessi tra loro.

82 Cfr. O.V. Bychkov, *What does Beauty have to do with the Trinity? From Augustine to Duns Scotus*, in "Franciscan Studies" 66 (2008), pp. 197-212.

83 Cfr. Bonaventura, *Itinerarium mentis in Deum*, in Id., *Opera omnia*, vol. V, PP. Collegii S. Bonaventurae ad Claras Aquas (edd.), Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1891, cap. II, par. 6: «Et in hoc actu inquiritur de ratione delectationis quae in sensu percipitur ab obiecto. Hoc est autem cum quaeritur ratio pulchri suavis et salubris et invenitur quod haec est proportio aequalitatis».

luogo e dal tempo; un criterio intrinseco al giudizio che quest'ultimo riconosce nell'immagine (*species*) prodotta nell'anima dai sensi⁸⁴. L'immagine che genera il bello manifesta che la bellezza originaria si trova nell'immagine prima e ha come fondamento le regole «esistenti nell'arte eterna (*ars aeterna*) da cui, per mezzo di cui e secondo cui sono formate tutte le cose dotate di forma»⁸⁵.

Successivamente Bonaventura, a partire dal sesto libro del *De musica* di Agostino, identifica le regole eterne con il *numero* da cui ha origine la proporzione della bellezza e il diletto. L'artefice («*ars efficiens, exemplans, ordinans*»⁸⁶) ha quindi disposto tutte le cose a partire dall'esemplare eterno che è appunto il *numero*, come osserva Bonaventura citando il *De institutione arithmetica* di Boezio: «il numero è l'esemplare (*exemplar*) principale nella mente del Creatore (*Conditor*)»⁸⁷. Si noti la rilevanza dell'affermazione: il numero, ossia il rapporto che è appunto bellezza, è l'esemplare principale. Si potrebbe dire che è il criterio che orienta, misura e dispone ogni altro esemplare: la forma del firmamento nella mente di Dio, la forma di un edificio, di una pittura, o di scultura nella mente di un uomo, ha appunto una *forma*, è *con-forme*, perché ha una *ratio* con cui viene disposta. Il firmamento, gli edifici, le pitture non sono irregolari, privi di armonia e proporzione, ma sono ordinati secondo un criterio e il criterio è proprio il *numero*, origine di ogni bellezza proporzionale. Si vedrà, nel capitolo seguente, come l'opera conservi strutturalmente i criteri progettuali con cui è stata disposta.

È importante soffermarsi sulle nozioni di *pulchrum* o *species* e di *proportio aequalitatis* per cogliere come il bello si costituisca come criterio poetico dell'artefice. Bonaventura considera il bello sensibile come la ragione del diletto del senso rispetto all'oggetto della vista. Ma la bellezza dell'immagine della vista è definita agostinianamente come *aequalitas numerosa*⁸⁸, espressione che giunge al medioevo da Cicerone soprattutto tramite Agostino e che ha una grande fortuna anche dopo i secoli medievali⁸⁹. Il concetto di *aequalitas numerosa* certamente rinvia all'*armonia di numeri* come hanno tradotto Massimo Parodi e Marco Rossini⁹⁰,

84 Cfr. *ibidem*.

85 Cfr. *ivi*, par. 9.

86 Cfr. Bonaventura, *Itinerarium* ... cit., cap. II, par. 11.

87 Cfr. *ibidem*. «Ac per hoc numerus est praecipuum in animo conditoris exemplar et in rebus praecipuum vestigium ducens in sapientiam».

88 Cfr. *ivi*, par. 5: «Ideo proportionalitas aut attenditur in similitudine secundum quod tenet rationem speciei seu formae et sic dicitur speciositas quia pulcritudo nihil aliud est quam aequalitas numerosa seu quidam partium situs cum coloris suavitate».

89 Si veda ad esempio: F. Pagnotta, *Cicerone e l'ideale dell'aequalitas: l'eredità di un antico concetto filosofico*, Stilgraf, Cesena 2007; J.-M. Fontanier, *La beauté selon saint Augustin* ... cit., pp. 48 e sgg. Il concetto si ritrova anche nel Rinascimento italiano, ad esempio Leon Battista Alberti.

90 Cfr. Bonaventura, *Itinerario* ... cit., p. 107; Nel saggio sopracitato Parodi individua nella concezione agostiniana di bellezza ciò che si dà e può essere colto in un *processo dinamico*, si veda M. Parodi, *Bellezza, armonia, proporzione da Agostino a Bonaventura*, in "Doctor Seraphicus" 54 *La bellezza nel pensiero bonaventuriano* (2007), p. 97: «Anche la bellezza si dà e può essere colta

un'idea che arriva fino alla settecentesca «uniformité dans la variété», come si legge nella voce *Beau* di Denis Diderot⁹¹, ma anche all'idea di «rapporto» o «uguaglianza di rapporti», cioè di *proporzione*.

Infatti, poco più avanti nel testo, Bonaventura precisa che la ragione della bellezza sensibile deriva dalla prima immagine (*prima specie*) che è somma proporzione e uguaglianza («summa proportionalitas et aequalitas») rispetto al generante. Bonaventura sta dicendo che il Figlio è somma proporzione e uguaglianza rispetto al Padre, in quanto prima immagine o immagine perfetta⁹²: il Verbo, o arte eterna, è quindi il modello di ogni rapporto proporzionato, intelligibile e sensibile, di cui la bella immagine sensibile è una delle possibili espressioni. Ma questo significa dire che le relazioni intratrinitarie fondano il concetto stesso di rapporto, rapporto che a sua volta, in definitiva, è alla base del concetto di bellezza⁹³. La bellezza è quindi strutturale all'agostiniana metafisica della relazione, collocandovisi al centro, ossia alle nozioni di trinità e di analogia di proporzione, agostinianamente intese⁹⁴.

in un processo dinamico, che dal punto di vista della conoscenza significa essenzialmente capacità di cogliere l'ordine della realtà, quel principio razionale cioè che si intravede al di là del divenire delle creature e ne giustifica il divenire stesso. Anche la famosa definizione agostiniana della bellezza come "aequalitas numerosa" rende bene l'idea di una disposizione armonica che si realizza sulla base di una dinamica fra identità e diversità che non può non rimandare anch'essa alla dialettica intratrinitaria».

91 L'espressione compare nell'esposizione dell'opinione dei «seguaci di Hutcheson» che vedono nella «uniformità nella varietà» la «fonte generale delle idee del bello fra gli uomini», il cui senso è tuttavia radicalmente diverso da quello che si sta discutendo ora. D'altra parte la nozione di bellezza che si sta delineando nel nostro discorso pare essere più vicina non tanto a quella che Diderot attribuisce ad Agostino («esatto rapporto delle parti in un insieme fra loro che costituisce un'Unità e unità come forma ed essenza del bello»), quanto piuttosto alla nozione diderotiana stessa che associa il bello all'idea di «rapporti» o «percezione di rapporti». Scrive infatti nella voce *Bello*: «Chiamo dunque bello fuori di me tutto ciò che contiene in sé qualcosa che possa risvegliare nel mio intelletto l'idea di rapporti (*idée de rapports*); e bello per me tutto ciò che risveglia questa idea». Cfr. D. Diderot, *Trattato sul bello*, in Id., *Arte, bello e interpretazione della natura*, a cura di E. Franzini, Mimesis, Milano 2013, p. 134. Si veda anche la introduzione chiarificatrice, *Arte, espressione e interpretazione della natura in Deins Diderot* (p. 29 e sgg.), in cui Franzini contestualizza ed esplicita la *teoria dei rapporti* diderotiana.

92 Sul concetto di immagine perfetta si veda O. Boulnois, *Au-delà de l'image* ... cit., pp. 45-46.

93 Massimo Parodi evidenzia il legame tra il concetto di bellezza e le relazioni intratrinitarie in M. Parodi, *Bellezza, armonia, proporzione da Agostino a Bonaventura* ... cit.

94 Sebbene a proposito della nozione di bellezza e la sua funzione strutturale si possa dire che Bonaventura sia ancora all'interno del paradigma agostiniano, d'altra parte occorre notare che egli introduce elementi anche dionisiani nella comprensione del concetto di trinità divina su cui non ci si soffermerà. Si veda a tale proposito: R.L. Friedman, *Intellectual Traditions at the Medieval University: The Use of Philosophical Psychology in Trinitarian Theology among the Franciscans and Dominicans, 1250-1350*, Brill, Leiden-Boston 2013, pp. 16, 72 e sgg. Per la presenza del pensiero di Dionigi l'Areopagita in Bonaventura si possono vedere: J.-G. Bougerol, *Introduction à Saint Bonaventure* ... cit., pp. 63-76; così come i due saggi di Bougerol: *Saint Bonaventure et le Pseudo-Denys l'Aréopagite* e *Saint Bonaventure et la Hiérarchie dionysienne*, in J.-G. Bougerol, *Saint Bonaventure: Etudes sur les sources de sa pensée*, Variorum Reprints, Northampton 1989, pp. 33-167.

Inoltre, la bellezza è criterio costitutivo dell'attività poetica dell'artefice. Per mostrare con più precisione questo punto, è opportuno tornare su uno scritto che Bonaventura compone quasi dieci anni prima, ossia il primo libro del commento alle *Sentenze*, quando egli, nella distinzione 31, si sofferma sulle appropriazioni dei nomi relativi nelle persone della trinità⁹⁵. Come ha sottolineato Bychkov⁹⁶, la bellezza è letta come appropriazione del Figlio, a partire dal *De trinitate* di Ilario e soprattutto dalla interpretazione che ne propone Agostino che lega il Figlio con la «congruenza, prima uguaglianza e prima somiglianza»⁹⁷.

Nella risposta ad alcune opinioni contrarie, Bonaventura presenta argomenti molto interessanti a favore della tesi che la specie e la bellezza sono appropriazioni del Figlio. Bonaventura sembra procedere in modo analogo a come si è visto procedere a proposito delle idee divine, distinguendo cioè il punto di vista a partire da cui osservare uno stesso oggetto. In questo caso il Figlio viene considerato rispetto al Padre, oppure rispetto alle creature. Nel primo senso, Bonaventura evidenzia che il Figlio è «somiglianza perfetta» ed «espressa» del Padre, per questo motivo egli ha in sé la «ragione» e l'«esemplare di tutte le cose» e quindi ha in sé la «ragione della bellezza perfetta». Di conseguenza, in quanto immagine perfetta del Padre, il Figlio, o Verbo, è il criterio della bellezza perfetta, criterio a proposito del quale poco più avanti si accoglie la definizione agostiniana di *aequalitas numerosa*, di uguaglianza di rapporti, che fa del Figlio il modello di ogni rapporto e quindi di ogni bellezza⁹⁸. L'idea per cui il Figlio è

95 Cfr. Bonaventura, *Sent.* I, d. 31, pars 2, a. 1, q. 3.

96 Cfr. O. Bychkov, *What does Beauty have to do with the Trinity?* ... cit., p. 207.

97 Cfr. Augustinus, *De trinitate* ... cit, liber 6, cap. 10: «in qua imagine speciem nominavit, credo, propter pulchritudinem ubi iam est tanta congruentia et prima aequalitas et prima similitudo nulla in re dissidens et nullo modo inaequalis et nulla ex parte dissimilis, sed ad identidem respondens ei cuius imago est». Sulla bellezza del Figlio in Bonaventura si rinvia anche allo studio: L. Solignac, *Saint Bonaventure et le «Fils très beau»*. *Naissance d'un transcendantal approprié*, in O. Boulnois, I. Mulin (a cura), *Le beau et la beauté au Moyen Âge* ... cit., pp. 123-145. Nel saggio l'autrice si sofferma anche sui punti di contatto e di divergenza tra la *Summa Halensis* e gli scritti di Bonaventura.

98 Cfr. Bonaventura, *Sent.* I, d. 31, pars 2, a. 1, q. 3, p. 544: «Filius vero emanat per modum naturae; et quia emanat per modum naturae, ideo emanat per modum perfectae et expressae similitudinis. Nam natura producit sibi simile et aequale. Et quia habet in se rationem expressae similitudinis, ideo et cognitionis, quia expressa similitudo est ratio cognoscendi. Et quia per modum perfectae similitudinis et rationis habet in se rationem et exemplar omnium, inde est, quod habet rationem perfectae pulchritudinis. Quia enim est perfecta et expressa similitudo, ideo pulcher est in comparatione ad eum quem exprimit. Quia vero rationem cognoscendi habet, et non unius tantum, sed totius universitatis; ideo “pulcrum pulcherri-mus ipse mundum mente gerens”, pulchritudinem habet in comparatione ad omnem pulchritudinem exemplatam. Ex his duobus relinquitur perfectissima pulchritudo. Sicut enim dicit Augustinus: “Pulchritudo non est aliud quam aequalitas numerosa”». Anche nel *Breviloquium* Bonaventura mette in evidenza come verità, uguaglianza, bellezza siano appropriazioni del Figlio, si veda Id., *Breviloquium*, in Id., *Opera omnia*, vol. V, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1891, pars 1, cap. 6.

modello di ogni rapporto e di ogni bellezza è confermata nel secondo senso in cui si considera il Figlio, ossia in rapporto alle creature. Il Figlio ha in sé stesso le ragioni di tutte le cose, in accordo con Agostino, attuando così l'identificazione tra Figlio e arte.

Occorre infine ricordare un argomento contrario a cui Bonaventura risponde in questa sezione. Nel secondo argomento che nega la tesi di Ilario, la bellezza dell'immagine deve appartenere più al prototipo («pulcritudo imaginis refertur ad prototypum»), quindi al Padre, che non all'immagine, ossia al Figlio. D'altra parte – osserva Bonaventura – è diverso parlare di onore (*honor*) di una immagine o di bellezza (*pulcritudo*) di una immagine. Nel primo caso, l'obiezione è valida, nel senso che, quando ad esempio si onora l'immagine («imago sive pictura») del beato Nicola, l'onore è rivolto al prototipo e non all'immagine. Eppure – prosegue Bonaventura – si dice che una immagine è bella quando bene rappresenta («bene repraesentat») ciò di cui è immagine. Questo è il caso del Figlio, di cui quindi la *specie* o la *bellezza* sono appropriazione⁹⁹.

Si comprende quindi come alla base della concezione bonaventuriana della bellezza stia la agostiniana «uguaglianza di rapporti», concetto che trova la sua piena espressione nel Figlio. Figlio che, in quanto somiglianza perfetta, è egli stesso somma «uguaglianza di rapporti» e quindi bellezza suprema. Inoltre, in quanto arte divina in cui risiedono le ragioni di tutte le cose, il Verbo è modello e scaturigine di ogni bellezza creata. Si può dire così che secondo Bonaventura il bello è il criterio costitutivo dell'attività dell'artefice, intrinseco, anzi centro stesso della «prostilogia» agostiniana a cui il generale francescano costantemente fa riferimento¹⁰⁰.

1.2.2 Duns Scoto e il Figlio come prima *aequalitas*

Una funzione analoga del bello, come criterio dell'attività dell'artefice, può essere rintracciata nella riflessione di Duns Scoto. Se si accoglie quanto Bychkov

99 Si tornerà in seguito su questo passaggio perché costituisce una interessante riflessione sul tema del compimento dell'opera dell'artefice. Per il momento si sottolinea il legame tra il *pulcrum* e la seconda persona della trinità. Cfr. Bonaventura, *Sent.* I, d. 31, pars 2, art. 1, q. 3, conclusio, p. 544: «imago dicitur pulcra, quando bene protracta est, dicitur etiam pulcra, quando bene repraesentat illum, ad quem est. Et quod ista sit alia ratio pulcritudinis, patet, quia contingit unam esse sine alia: quemadmodum dicitur imago diaboli pulcra, quando bene repraesentat foeditatem diaboli, et tunc foeda est. Et ideo Hilarius, approprians speciem sive pulcritudinem Filio, magis appropriat sub nomine imaginis quam sub nomine filii». Solognac, in *Saint Bonaventure et le «Fils très beau»* ... cit., 137-139, individua opportunamente due definizioni di bellezza: la prima relativa alla rappresentazione fedele del modello, la seconda riguarda la buona produzione dell'immagine.

100 Si può in tal modo avvalorare la tesi di Parodi quando in *Bellezza, armonia, proporzione* ... cit., p. 108, a proposito di *Itin.* VI, 3 scrive: «nelle pagine finali dell'*Itinerarium* non si parla di bellezza, o almeno non se ne parla come di un carattere isolabile, determinabile in sé, ma la mia ipotesi – che non posso per altro dimostrare con sicurezza – è che Bonaventura a essa pensi quando si riferisce alle relazioni reciproche tra le proprietà delle Persone nella Trinità divine».

afferma, cioè che Scoto è perfettamente d'accordo con Bonaventura sulla idea che il bello sorge dall'uguaglianza e dalla ineguaglianza e che ciò è compiutamente espresso dal Figlio¹⁰¹, si può ravvisare nella riflessione di Scoto su questo tema un andamento analogo a quello osservato in Bonaventura. Scoto, rispetto ai passaggi di Bonaventura visti, precisa inoltre che l'arte appartiene alla intera trinità e solo come appropriazione è detta specificamente del Figlio. Infatti – osserva – tutta la trinità si dice artefice e produce con arte. D'altra parte non produce artificialmente come se fosse un'altra persona, ma in quanto è in sé; inoltre, il Figlio è sapienza del Padre non perché è in lui. Ne consegue che arte e sapienza sono appropriazioni del Figlio perché indicano un modo di agire senza tuttavia essere costitutive della persona¹⁰².

Nella distinzione 31 Scoto accoglie dalla tradizione agostiniana l'idea che il Figlio è la prima uguaglianza. Dopo aver citato *De trinitate* VI, 9 di Agostino in cui si afferma che il Figlio è appunto prima uguaglianza («*In Filio*» – inquit – «*est prima aequalitas*»¹⁰³), Scoto aggiunge che l'affermazione è vera solo se si ammette una distinzione. Infatti, l'uguaglianza non si può comprendere senza che vi sia una qualche distinzione e la prima distinzione e produzione è proprio il Figlio: in questo senso si dice che il Figlio è «prima eguaglianza»¹⁰⁴. Scoto insiste su tale punto non tanto per il rapporto per così dire *mimetico* del Figlio rispetto al Padre, come si è visto in Bonaventura, bensì piuttosto per la natura ontologica e metafisica del Figlio. Scoto evidenzia infatti che il Figlio è ciò che per primo introduce una distinzione nell'unità assoluta.

Per inciso, si noti come Scoto introduca pure un concetto tipico di Olivi nel comprendere il termine *aequalitas* in modo *terminativo*, cioè sottolineandone la transitività rispetto al Padre che è appunto il termine verso cui si rivolge l'essere uguale (il Figlio è uguale *al* Padre). Ciò consente di evitare di sostanzializzare le persone della trinità, mettendone invece in evidenza il legame relazionale. D'altra parte, nonostante il concetto sia di derivazione oliviana, Scoto ne fa un uso circoscritto e non lo estende agli ambiti propri al concetto oliviano. Ad esempio, in campo conoscitivo, per Olivi l'oggetto non è in alcun modo causa del conoscere, bensì piuttosto è solo il termine verso cui si rivolge lo sguardo di chi osserva; mentre secondo Scoto facoltà conoscitiva e oggetto sono cause parziali¹⁰⁵. L'operazione di Scoto di utilizzare un simile strumento concettuale in ambito trinitario denota

101 Cfr. O. Bychkov, *What does Beauty have to do with the Trinity?* ... cit., p. 200.

102 Cfr. Duns Scoto, *Lectura* ... cit., d. 27, q. 3, § 67, p. 361. Nel passo parallelo dell'*Ordinatio* Scoto sottolinea ulteriormente che arte è appropriazione del Figlio e indica un modo di agire, vedi Id., *Ordinatio* ... cit., d. 27, q. 3, § 98, p. 104.

103 Cfr. *ivi*, d. 31, q. un., § 13, p. 208.

104 Cfr. *ibidem*. «Sed quia aequalitas non potest intelligi sine distinctione, et prima distinctio est productio Filio, ideo est ibi "prima aequalitas" in eo, – terminative et quasi subiective accipiendo illam aequalitatem, qua Filius est aequalis Patri».

105 Su questo punto si veda: K. Tachau, *Vision and Certitude in the Age of Ockham* ... cit., pp. 39 e sgg.

quindi l'intenzione di svuotare la sostanzialità della *aequalitas* per evidenziarne i tratti di relazione. Nonostante gli elementi che Scoto aggiunge, dovuti anche al mutamento del contesto dottrinario in cui scrive, egli conferma il carattere di *variazione* di un'unità veicolato dal concetto agostiniano di bellezza.

La nozione di bellezza rimane criterio costitutivo dell'operare dell'artefice anche in questi casi in cui il legame con il bello non è del tutto esplicitato. Ma che si tratti di un concetto strutturale, evocativo della «prostilogia» agostiniana che sembra agire per così dire dall'interno stesso dei concetti di *ars* e di *aequalitas*, è confermato almeno da due passaggi. Nella distinzione 3 dell'*Ordinatio*, una rapida citazione del *De trinitate* di Agostino tra gli argomenti contrari alla questione circa la possibilità che l'intelletto umano colga la verità certa in modo naturale e senza la luce increata, indica il riferimento autoritativo in cui l'*ars* eterna è detta bella («*Artem ineffabiliter pulchram, super aciem mentis, simplici intelligentia capientes*»)¹⁰⁶. Anche se Duns Scoto, nel corso della questione, discute l'interpretazione di Enrico di Gand della teoria dell'illuminazione agostiniana senza condividerla¹⁰⁷, è importante notare l'identificazione dell'arte divina con la bellezza.

In un passo della *Lectura* la bellezza è intesa come appropriazione del Figlio, che, come si è visto, è Arte e Sapienza divina. Il riferimento alla bellezza del Figlio è presente nella terza distinzione, quando Scoto affronta il tema delle *vestigia* e in particolare la questione se in ogni creatura si trovino le *vestigia* della trinità. Riprendendo un testo di Agostino secondo cui le creature rinviano alla trinità nel manifestare l'unità, la specie e l'ordine¹⁰⁸, Scoto propone una interpretazione del testo per noi molto significativa. La creatura, in quanto ha l'unità, è vestigio della unità somma, cioè del Padre; in quanto ha una specie propria, «rappresenta la bellezza perfettissima» («*repraesentat perfectissimam pulchritudinem*») che è appropriazione del Figlio o verità del Padre, perché non differisce in niente da lui; infine, poiché la creatura ha un ordine, è vestigio dell'amore, ossia dell'appropriazione dello Spirito¹⁰⁹. Nella funzione referenziale delle creature, su cui si avrà modo di tornare in seguito, è quindi ravvisata da Scoto la possibilità di cogliere gli aspetti della trinità che appartengono in modo specifico

106 Cfr. Duns Scoto, *Lectura ... cit.*, d. 3, pars I, q. 4.

107 Su questo punto si rinvia alla analisi di Gilson in *Jean Duns Scot ... cit.*, pp. 556 e sgg. Una delle accuse più significative che Scoto rivolge a Enrico di Gand è quella secondo cui la sua interpretazione dell'illuminazione agostiniana conduce allo scetticismo, aspetto studiato in particolare da M. Pikavé in *Henry of Ghent and John Duns Scotus on Skepticism and the Possibility of Naturally Acquired Knowledge*, in *Rethinking the History of Skepticism: the Missing Medieval Background*, a cura di H. Lagerlund, Brill, Leiden 2010, pp. 61-96.

108 Cfr. Duns Scoto, *Lectura ... cit.*, d. 3, pars II, q. un., p. 316.

109 Cfr. *ibidem*: «Creatura autem in quantum habet unitatem sic est vestigium summae unitatis, quod appropriatur Patri, qui est origo omnium rerum; creatura in quantum etiam habet propriam speciem, repraesentat perfectissimam pulchritudinem, quae appropriatur Filio, qui est veritas Patris nulla ex parte ei dissimilis; in quantum autem creatura habet ordinem, sic est vestigium amoris inclinantis et summae beatitudinis ad quam inclinamur, quod appropriatur Spiritui Sancto».

alle singole persone della trinità. Il Figlio, in particolare, è qui indicato come la «bellezza perfettissima», bellezza che questa volta viene connessa alla verità, ma che ancora sottende l'idea di eguaglianza primariamente espressa dalla seconda persona della trinità.

Dai testi su cui ci si è soffermati, si può quindi affermare con Boulnois che il bello non costituisce un trascendentale come il vero e il bene¹¹⁰. Nonostante, in un passaggio della distinzione 31, Bonaventura conceda allo ps-Dionigi che il bello coincide con il bene secondo la cosa e non secondo ragione (per cui la differenza di ragione fa sì che il bene sia appropriazione dello Spirito e il bello del Figlio¹¹¹), non si può dire che il bello sia un trascendentale e neppure sembra ricevere una trattazione specifica in tal senso¹¹², come peraltro mostrano i punti testuali su cui ci si è soffermati.

D'altra parte occorre tenere presente che il bello è senza dubbio appropriazione del Figlio, come lo è la Sapienza e l'Arte. Il bello si inserisce con ciò nei criteri conoscitivo-prassistici che costituiscono il saper-fare dell'artefice divino, cioè la sua operatività. Inoltre, il bello non è solo appropriazione, cioè

110 Cfr. il contributo di Olivier Boulnois in O. Boulnois, I. Moulin (a cura), *Le beau et la beauté au Moyen Âge* ... cit.

111 Cfr. Bonaventura, *Sent.* I, d. 31, pars 2, a. 1, q. 3, p. 545: 3. «Ad illud quod obiicitur, quod idem est bonum et pulcrum; dicendum, quod Dionysius non vult dicere, quod sint unum ratione, sed quod sint unum re. Sed quoniam ratione differunt, ideo potest alicui appropriari unum, quod non appropriatur alterum».

112 Sul rapporto fra trascendentali e appropriazioni in Bonaventura si veda: L. Solignac, *Saint Bonaventure et le «Fils très beau»* ... cit., pp. 132 e sgg. In conclusione dell'attenta analisi dei testi bonaventuriani sul tema, Solignac osserva che la sparizione in Bonaventura del bello come trascendentale rappresenta non tanto la sua destituzione, bensì piuttosto un cambiamento di prospettiva: «de Docteur séraphique assurait au *pulcrum* une amplitude n'ayant rien à envier à celle des transcendants de Philippe le Chancelier». Per la questione se il bello in Bonaventura sia un trascendentale si segnalano anche gli studi seguenti. Secondo Umberto Eco (in accordo con De Bruyne e Tatarkiewicz) il bello si può annoverare tra i trascendentali, si veda: U. Eco, *Arte e bellezza* ... cit., cap. 3, 5. Di differente parere è Aertsen: J.A. Aertsen, *Beauty in the Middle Ages: a Forgotten Transcendental?*, in "Medieval Philosophy and Theology" 1 (1991), pp. 68-97; Id., *The Triad "True-Good-Beautiful". The Place of Beauty in the Middle Ages*, in *Intellect et imagination dans la philosophie médiévale: actes du 11. Congrès international de philosophie médiévale de la Société internationale pour l'étude de la philosophie médiévale (S.I.E.P.M.): Porto, du 26 au 31 août 2002*, a cura di M.C. Pacheco, J.F. Meirinhos, Brepols, Turnhout 2006, pp. 415-435; Id., *Medieval Philosophy as Transcendental Thought. From Philip the Chancellor (ca. 1225) to Francisco Suárez*; Brill, Leiden, Boston 2012, pp. 161 e sgg. Sull'argomento, si veda anche: O. Boulnois, *La beauté d'avant l'art : d'Umberto Eco à saint Thomas d'Aquin et retour*, in *Le souci du passage : Mélanges offerts à Jean Greisch*, a cura di P. Capelle, G. Hébert, M.-D. Popelard, Cerf, Paris 2004, p. 428; e M. Calma (Brinzei), *Témoignage sur le beau comme propriété de l'être: Jean Gerson et Denys le Chartreux*, in "Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie" 54 (2007), pp. 468-470, che riprendono la questione del bello in relazione all'opuscolo *Tractatus de transcendentibus entis conditionibus* edito da D. Halcour e attribuito a Bonaventura (ma Aertsen, Boulnois e Brinzei ne mettono in discussione l'attribuzione collegandola piuttosto agli autori della *Summa Halensis*).

disposizione o modo di agire del Figlio, come lo è la Sapienza e l'Arte. Il bello indica i rapporti proporzionati che, a partire dal modello o origine delle relazioni trinitarie, si ritrovano a tutti i livelli del creato costituendo l'*ordo* armonioso del mondo.

Alla luce della presente disamina si può quindi concludere che la nozione di bello nei due frati Minori studiati, in accordo con la tradizione agostiniana seppure risignificata, va oltre alla funzione del trascendentale, ponendosi anzi nel cuore trinitario della metafisica relazionale di Agostino, poiché modello e origine di ogni rapporto e quindi scaturigine di ogni bellezza. Il bello dunque è per Bonaventura, ma anche per Scotto, costitutivo alla poieticità dell'artefice. La portata "estetica" del tema è perciò strutturale a una rappresentazione di mondo che comprende al suo interno tanto l'intelligibile quanto il sensibile e quindi, come si vedrà, anche l'opera dell'uomo.

Digressione. L'incidenza retorica sul concetto di bello

A questo punto del nostro discorso, si propone una breve digressione su un aspetto del concetto di bello. Dopo aver studiato il ruolo costitutivo di criterio dell'operare poietico dell'artefice, approfondire l'incidenza retorica del concetto di bello è di grande interesse, da una parte per osservare una via della genesi concettuale di una nozione la cui funzione ontologica e metafisica è consistente, come si è appena visto. Dall'altra parte è utile per cogliere meglio le sfumature semantiche sottese anche alla nozione *sensibile* di bellezza che verrà trattata nel prossimo capitolo a proposito della questione della compiutezza dell'opera dell'artefice. Occorre a tal fine riprendere e sintetizzare alcuni aspetti su cui ci si è soffermati più diffusamente nella Parte I a proposito della matrice retorica della bellezza¹¹³.

Come si è visto, fin dalla cultura classica il concetto di bello si costituisce in connubio con la retorica¹¹⁴. Connubio ben rappresentato dalla trattazione che riceve nelle opere di Cicerone in cui la reciproca compenetrazione di arte e retorica conduce a una linea storica che porta progressivamente all'emergere del vocabolario estetico del bello a partire dall'orizzonte concettuale anche retorico. La retorica è veicolata nel medioevo tramite la tradizione ciceroniana e studiata spesso a partire da compendi e commenti, se non direttamente dal giovanile *De inventione* di Cicerone, dalla *Rbetorica ad Herennium*, al tempo attribuita

113 Cfr. *supra* Parte I, cap. 3, § 2.

114 Per una prospettiva filosofica ed estetica, oltre che storica, su questo punto si veda il saggio di Elio Franzini: *Le vie della poiesis*, in "CoSMo – Comparative Studies in Modernism" 17 (2020), pp. 173-182 in cui lo studioso sottolinea la radice retorica e quindi politica del bello, mostrandone la correlazione con gli spazi pubblici.

all'Arpinate, e talvolta dalla stessa *Institutio oratoria* di Quintiliano¹¹⁵, nel contesto delle discipline del *trivium*¹¹⁶.

Alcune nozioni retoriche, come quelle di *convenientia*, *decor*, *decens* e *ornatus*, integrate con una gnoseologia di matrice pitagorico-platonica, sembrano essenziali per il costituirsi della ricchezza semantica del concetto di bello nel medioevo. Senza soffermarsi specificamente sulla peculiarità di ciascuna nozione, se ne possono rapidamente sottolineare i tratti principali. La *convenientia*, spesso indicata anche con *aptus* e più raramente con *congruentia*, come parte della *elocutio* rinvia alla appropriata disposizione delle parti rispetto a un intero: il discorso deve avere non solo un rapporto appropriato delle parti tra loro e rispetto al tutto, ma anche una relazione conforme alla persona dell'oratore e alle circostanze che includono il tipo di uditorio a cui egli si rivolge. L'idea di appropriatezza, di essere adatto, appunto di convenienza delle parti rispetto a un intero, è modulata con sfumature etiche dalle nozioni di *decor* e *decens*¹¹⁷, contribuendo a realizzare l'ideale retorico ciceroniano in cui il discorso non si riduce alla dimensione estetica, che anzi è veicolo di alti contenuti spesso rivolti al bene della *communitas*. Con *ornatus* si indica solitamente un aspetto concreto che a prima vista si aggiunge accidentalmente alla cosa bella, per rendere bello un oggetto che ha già una propria compagine determinata. D'altra parte, che l'ornamento sia strutturale alla bellezza è manifesto anche dalla rilevanza retorica della teoria dell'*ornatus*, ossia delle figure di pensiero e di parola, come la metafora, che strutturano il discorso, figure sovente determinanti per la finalità persuasiva.

115 Si intende qui accogliere le tesi degli storici che hanno messo in luce come nel medioevo l'*Institutio oratoria* fosse probabilmente più conosciuta di quanto sembri a prima vista, come emerge dai testi di alcuni autori che testimoniano una conoscenza pressoché completa dell'opera quintilianea. Da questo punto di vista sono chiarificatrici le pagine di Ward che evidenzia l'importanza della questione non tanto della presenza o meno dell'opera di Quintiliano, quanto piuttosto del differente atteggiamento dei medievali rispetto a quello dei rinascimentali: mentre i secondi sono interessati anche alla ricostruzione filologica del testo, i primi ne fanno un libero uso, si veda: J.O. Ward, *Quintilian and the Rhetorical Revolution of the Middle Ages* ... cit. Si registra una significativa conoscenza di Quintiliano anche nell'opera di Giovanni di Salisbury, cfr. C. Grellard, *Jean de Salisbury et la renaissance médiévale du scepticisme*, Les Belles Lettres, Paris 2013, p. 33 e il qui citato: W. Verbaal, Teste Quintiliano. *Jean de Salisbury et Quintilien : un exemple de la crise des autorités au XII^e siècle*, in P. Galand-Hallyn et al. (a cura), *Quintilien ancien et moderne*, Brepols, Turnhout 2010, pp. 155-170. Ad ogni modo è da sottolineare che la diffusione della *Institutio* è minore delle opere ciceroniane come il *De inventione* e la *Rhetorica ad Herennium*.

116 Per approfondire questo punto, oltre alla bibliografia indicata *supra* Parte I, cap. 3, § 2, si segnala altresì una sintesi della questione: A. Salvestrini, *Bellezza retorica* ... cit., pp. 45 e sgg., 224 e sgg.

117 Sugli aspetti stoici della nozione di *decorum* si veda: M.B. Ingham, *The Light of Pure Character: Honestum, Decorum, and the Stoic Sage*, in A.M. Ramos (ed.), *Beauty and the Good: Recovering the Classical Tradition from Plato to Duns Scotus*, Catholic University of America Press, Washington, D.C. 2020, pp. 136-159.

Nella retorica ciceroniana l'ornamento diviene perciò il particolare concreto essenziale all'armonia del tutto.

I sensi principali del bello retorico qui evidenziati, ossia di rapporto tra parti e intero, di nobile finalità etica e politica, di bellezza strutturale di un particolare concreto, sono funzionali al connubio ciceroniano dell'armonia tra forma e contenuto, spesso oggetto di discussione nel medioevo e felicemente rappresentato dalla posizione del forse unico medievale che, ispirandosi proprio all'Arpinate, si considera *Academicus*, ossia Giovanni di Salisbury¹¹⁸.

Tornando alla riflessione francescana, si possono segnalare alcuni punti in cui si nota l'incidenza retorica nella concettualizzazione del bello. Accanto alla definizione mutuata da Agostino di *aequalitas numerosa*, che peraltro riprende motivi non solo pitagorico-platonici, ma anche retorici nel momento in cui la proporzione è evocata nel rapporto tra parti e intero¹¹⁹, si possono trovare altre definizioni in cui la traccia retorica è più evidente, anche se mediata e assimilata nel vocabolario filosofico e teologico. Si tratta, in primo luogo, della nozione di *convenientia*, che, ad esempio, si trova frequentemente nel contesto teologico a proposito delle appropriazioni relative alle persone della trinità, quando si sottolinea il rapporto armonioso di un'appropriazione rispetto a una persona (ad esempio la bellezza rispetto al Figlio, come si è visto)¹²⁰. Egualmente, l'*ornatus* si può trovare in contesto esegetico, perché già presente nella traduzione latina della Bibbia con il senso che si incontrerà nei testi medievali, nei commenti al *Timeo*, oltre che in numerosi altri contesti come accade, ad esempio, negli scritti di Bonaventura¹²¹.

118 Sulla nozione di bellezza salisburiana e l'importanza della tradizione retorica che la struttura, mi permetto di rinviare a: A. Salvestrini, *Il concetto di pulchrum in Giovanni di Salisbury*, in "Doctor Virtualis" 15 (2019), pp. 93-120 in cui si possono trovare anche gli estremi principali del dibattito su forma e contenuto (pp. 108-112).

119 Come si è accennato nella Parte I, in Agostino si trovano tracce consistenti del vocabolario e dell'orizzonte concettuale retorico per esprimere la bellezza, si veda il sopracitato: J.-M. Fontanier, *La beauté selon saint Augustin ...* cit.

120 Si veda ad esempio: Bonaventura, *Sent.* I., d. XXXI, art. un., q. 2, conclusio; d. XXXIII, art. un., q. 3, conclusio; d. XXXIV, art. un., q. 4, conclusio. Si ricorda inoltre come la nozione compaia in un passo citato precedentemente nel contesto della trattazione delle idee divine dove *conveniens* indica il rapporto appropriato del primo senso di *similitudo*, ossia quando determina la relazione di due termini rispetto a un terzo. Anche in Scoto il termine compare a proposito delle appropriazioni, si veda ad esempio: Duns Scoto, *Ordinatio ...* cit., d. 27, q. 3, § 98.

121 Si veda ad esempio Gen 2, 1: «igitur perfecti sunt caeli et terra et omnis ornatus eorum». Inoltre, il termine ha una rilevanza particolare, nel contesto cosmologico, anche nelle sintesi platoniche chartriane, come si legge nelle *Glossae super Platonem* di Guglielmo di Conches in cui compare la sua variante *exornatio*, termine presente tanto nel *Timeo* calcidiano quanto nella *Rhetorica ad Herennium*. Si avrà modo di tornare su *ornatus* nel prossimo capitolo: proprio in quanto il termine rinvia a un particolare concreto che rende bello in insieme, è legato alla bellezza *sensibile* e quindi acquisisce una importanza particolare più nell'opera dell'artefice che nel suo progetto.

Che il termine *convenientia* sia entrato nel vocabolario teologico assumendo una propria specificità semantica e argomentativa è stato messo in luce da diversi studiosi¹²². Si può però rilevare la significativa derivazione da un orizzonte concettuale retorico in un passaggio significativo di Duns Scoto, che in un certo senso rappresenta una sintesi, in un unico contesto, delle sfumature semantiche del bello retorico.

Nel contesto della discussione sulla carità, nella distinzione 17 del primo libro dell'*Ordinatio*, Scoto propone un'analogia tra bontà morale e bellezza corporea. La seconda è qui intesa non come «una qualità assoluta in un corpo bello, cioè come una qualità irrelata che si aggiunge a un corpo, bensì come «un insieme (*aggregatio*) delle cose convenienti (*omnium convenientium*) di un corpo, come la grandezza, la figura e il colore; e l'insieme di tutte le relazioni, rispetto al corpo e tra loro». Analogamente la bontà morale è la «dignità (*decor*) dell'atto», che comprende «l'insieme delle proporzioni appropriate a tutto ciò cui deve essere proporzionato, come alla facoltà, all'oggetto, al fine, al tempo, al luogo e al modo»¹²³.

In queste righe si vede mirabilmente espresso il concetto proporzionale di bellezza, studiato nel paragrafo precedente, ora formulato con le sfumature semantiche provenienti dall'orizzonte concettuale retorico: la *convenienza* per descrivere la bellezza degli aspetti per così dire qualitativi di un oggetto e il *decoro* che ne mette in luce le componenti etiche. Si noti che ancora una volta l'idea di *relazione* struttura il concetto di bellezza, a proposito sia dell'*insieme* di cose convenienti e di relazioni sia del *decoro* dell'atto che a sua volta implica proporzioni. Le proporzioni del *decoro* inoltre rinviano alle circostanze retoriche cui fa riferimento la teoria retorica dell'*aptus* (detta anche, appunto, della *convenientia* e del *decor*), nel sottolineare cioè che il discorso, con le sue componenti, deve essere appropriato all'oratore stesso, all'argomento, all'uditorio, alla finalità persuasiva, allo stile, vale a dire alla «facoltà, all'oggetto, al fine, al tempo, al luogo e al modo» evidenziati da Scoto.

Questo passaggio manifesta con eloquenza come l'orizzonte concettuale della bellezza retorica sia presente nel discorso filosofico e teologico. Orizzonte qui coglibile in modo evidente ed esplicito, tanto da permettere di pensare a una sua presenza pervasiva, in modo spesso meno esplicito, nelle differenti rappresentazioni di mondo (ordinato e armonioso) veicolate da questi testi e di cui si possono individuare le tracce – come si cercherà di mostrare anche in seguito – nella

122 Sulla rilevanza dell'argomento di convenienza in teologia si può vedere, ad esempio: G. Narcisse, *Les raisons de Dieu. Argument de convenance et esthétique théologique selon saint Thomas d'Aquin et Hans Urs von Balthasar*, Éditions universitaires de Fribourg, Fribourg 1997; Z. Kaluza, *La convenance et son rôle dans la pensée de Nicolas d'Autrecourt*, in *Méthodes et statut des sciences à la fin du Moyen Âge*, a cura di C. Grellard, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2004, pp. 84-126.

123 Cfr. Duns Scoto, *Ordinatio* ... cit., liber I, d. 17, pars I, q. 2, § 62.

vasta diffusione di termini come *conveniens, decor, decens e ornatus*. Un mondo che certamente tanto l'artefice divino quanto l'artefice umano *formano*, negli aspetti sia sensibili che intelligibili, a partire dal criterio costitutivo e poetico del bello.

1.3 Progettualità umana e sistema dei saperi

La riflessione sullo statuto del progetto e sui criteri progettuali dell'artefice conduce a un altro punto del primo momento dell'articolazione dell'attività poetica. Si è visto che la figura dell'artefice compare spesso per chiarire problemi di carattere teologico. L'attività del Dio creatore o le dinamiche intratrinitarie sono esplicate tramite la metafora fabbrile. A questo punto occorre domandarsi cosa sia l'artefice nel pensiero medievale e più specificamente nelle riflessioni francescane sull'ordinamento dei saperi.

Negli scritti di Bonaventura, Scoto e Ockham si possono trovare passaggi rappresentativi e da cui si può partire per affrontare la questione dell'artefice all'interno del sistema dei saperi. Nel *De reductione artium ad theologiam*, Bonaventura inserisce l'opera dell'artefice tra le arti meccaniche. In una prospettiva in cui le discipline sono lette come illuminazioni che derivano progressivamente dalla luce prima di Dio, le arti meccaniche sono presentate in un primo momento come primo lume esteriore, che proviene dalla luce originaria divina e che illumina le figure artificiali prodotte dall'opera dell'uomo¹²⁴. Successivamente nel testo, Bonaventura presenta le arti meccaniche in quanto seconda illuminazione riconducibile alla prima opera di donazione di forma secondo la Scrittura, a sua volta articolata in tre momenti: la generazione e incarnazione del Verbo, la regola di vita e l'unione tra Dio e anima¹²⁵. Bonaventura accoglie la divisione e la descrizione delle arti meccaniche proposta da Ugo di San Vittore nel *Didascalicon*, la cui presentazione è inoltre integrata da elementi agostiniani quando Bonaventura sottolinea gli aspetti che riconducono le arti meccaniche ai tre modi della prima opera di donazione della forma. L'artefice, in Bonaventura, è quindi inserito nel sistema vittorino dei saperi, nel contesto delle arti meccaniche. Al tempo stesso il generale francescano gli conferisce inflessioni non solo agostiniane, ma – come si cercherà di mostrare – anche francescane.

Il quadro della classificazione dei saperi appare profondamente mutato quando si osserva la trattazione di Duns Scoto e di Ockham, i quali si confrontano

124 Cfr. Bonaventura, *De reductione artium ad theologiam* ... cit., par. 1: «Primum igitur lumen quod illuminat ad figuras artificiales quae quasi exterius sunt et propter supplendam corporis indigentiam repertae dicitur lumen artis mechanicae».

125 Cfr. *ivi*, par. 11: «Per hunc modum est reperire in illuminatione artis mechanicae cuius tota intentio versatur circa artificialium productionem. In qua ista tria possumus intueri scilicet verbi generationem et incarnationem vivendi ordinem et dei et animae foederationem». In tale contesto Bonaventura legge ciascuna forma di conoscenza (sensibile, meccanica, filosofica, teologica) in senso allegorico, tropologico e anagogico.

direttamente non più con la tradizione vittorina, bensì con gli scritti di Aristotele. I passaggi più significativi per individuare come l'artefice si inserisca nel sistema dei saperi si trovano nei rispettivi scritti sulla *Metafisica* e sulla *Fisica* di Aristotele, ma anche in alcuni punti in cui, in contesto teologico, si torna su tali testi aristotelici. In Scoto, la figura dell'artefice compare molto frequentemente nella questione 5 delle *Quaestiones* sulla *Metafisica* dedicata al problema se l'esperto senza arte operi in modo più certo dell'artefice senza esperienza, questione quindi dedicata a chiarire un punto di *Met. I*, 1¹²⁶. Che anche la riflessione di Ockham sull'artefice si confronti direttamente con il sistema dei saperi aristotelico è evidente non solo dalla *Expositio* e dalle *Quaestiones* sulla *Fisica* di Aristotele, ma anche da alcuni passaggi del *Prologo* dell'*Ordinatio*. In particolare, mentre nelle prime due opere Ockham si sofferma sul rapporto tra arte e natura sviluppato da Aristotele nel secondo libro della *Fisica*, nell'*Ordinatio* riprende il tema appena menzionato a proposito di Scoto, ossia il rapporto tra artefice ed esperto, basandosi di conseguenza su *Met. I*, 1. L'artefice di Scoto e di Ockham si colloca quindi all'interno della classificazione delle scienze di Aristotele. Si vedrà meglio in che senso, per ora basti osservare che, rispetto alla riflessione vittorina sulle arti meccaniche, da cui deriva quella di Bonaventura, l'attività dell'artefice è letta in termini aristotelici come attività poetica della ragione pratica.

Dopo aver schematicamente richiamato i due modelli dell'architettura dei saperi e il senso del rivolgimento effettuato dalla ricezione del modello aristotelico, in questo paragrafo si intende riflettere non solo sui modi in cui i frati Minori rielaborano i due tipi di classificazione, ma anche sulla loro incidenza nel delineare la poeticità umana e in particolare la progettualità dell'artefice.

1.3.1 Arti e poiesi umana in Bonaventura

Al fine di inquadrare un aspetto significativo per il nostro discorso sul sistema bonaventuriano dei saperi, in cui convergono tanto ispirazioni tardo-antiche (arti liberali), agostiniane, monastiche, quanto aristoteliche¹²⁷, occorre tornare

126 Per inquadrare la questione, su cui si tornerà più diffusamente più avanti nel paragrafo, fin da ora è utile ricordare la risposta di Scoto alla questione, cfr. Duns Scoto, *Quaestiones super libros Metaphysicorum Aristotelis*, a cura di R. Andrews et alii, in Id., *Opera philosophica*, vol. 3-4, Franciscan Institute, St. Bonaventure University, Saint Bonaventure, NY 1997, (d'ora in avanti citato come: Duns Scoto, *Quaestiones ... cit.*), I, 5, I. Ad quaestionem: «Responsio: planum est quod expertus certius operatur artifex inexperto, quia cognitio experimentalis est per se singularis, circa quod est operatio per se. Cognitio uero artis est uniuersalis per se, et si est singularis, hoc est ex consequenti et per accidens. Quia igitur expertus certius cognoscit operabile quam artifex, ideo certius operatur».

127 Per uno studio più approfondito a proposito dell'articolata riflessione di Bonaventura sul sistema dei saperi si rinvia al saggio di A. Di Maio, *La divisione bonaventuriana delle scienze: Un'applicazione della lessicografia all'ermeneutica testuale*, in "Gregorianum" 81/1 (2000), pp. 101-136; si segnala altresì: I. Valbusa, *L'attualità della questione enciclopedica nel de reductione artium ad theologiam di san bonaventura*, in "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica" 109/4 (2017), pp.

all'*anctor* che Bonaventura stesso indica all'inizio del suo *De reductione* quando per la prima volta compare il riferimento alle *artes mechanicae*. Ugo di San Vittore. Alcuni studiosi hanno sottolineato l'importanza della riflessione vittorina nel pensiero francescano e bonaventuriano in particolare¹²⁸, come pure si è molto studiata la rilevanza del rinnovamento effettuato da Ugo di San Vittore nell'ordinamento dei saperi del XII secolo¹²⁹. Qui è opportuno concentrare l'attenzione sulla sua portata filosofica.

Nel *Didascalicon* Ugo di San Vittore intraprende una importante azione di *dignificazione* delle arti meccaniche includendole in un sistema di saperi da cui prima erano escluse. La tradizione tardo antica non le comprende all'interno del proprio ordinamento dei saperi, come accade ad esempio in Macrobio e Marziano Capella, da cui il medioevo deriva l'articolazione didattica dei saperi nelle *arti liberali*, a loro volta oggetto di differenti ordinamenti interni. Analogamente, le arti meccaniche non compaiono nell'articolazione di origine stoica, giunta al medioevo anche grazie a Cicerone, in cui si divide il sapere in fisica, logica ed etica. La novità introdotta da Ugo di San Vittore consiste nell'aver compreso all'interno della filosofia tanto discipline *teoriche* (teologia, matematica – che a sua volta comprende il quadrivio tradizionale – e fisica), *pratiche* (solitaria, privata, pubblica) e *logiche* (dialettica, retorica), quanto le *meccaniche* (lavorazione della lana, costruzione delle armi, navigazione, agricoltura, caccia, medicina, spettacoli)¹³⁰. Ugo definisce la filosofia dapprima come «arte delle arti

945-952. Oltre a quanto accennato prima (cfr. p. 109, n. 8) sulla prima versione, sull'opuscolo *De reductione* si veda anche: L. Solignac, *La voie de la ressemblance ...* cit., pp. 340-358. Per un inquadramento della discussione medievale sulle divisioni della filosofia, si possono vedere gli studi in: G. D'Onofrio (a cura), *La divisione della filosofia e le sue ragioni. Lettura di testi medievali (VI-XIII secolo). Atti del Settimo Convegno della SISPM, Assisi 14-15 novembre 1997*, Cava de' Tirreni, Salerno 2001.

128 Si rinvia ai saggi: S. Piron, *Franciscains et victorins. Tableau d'une reception ...* cit.; D.M. Coulter, *The Victorine Sub-structure of Bonaventure's Thought*, in "Franciscan Studies" 70 (2012), pp. 399-410.

129 Si veda: F. Alessio, *La riflessione sulle artes mechanicae (secoli XII-XIV)*, in *Studi di storia della filosofia medievale*, a cura di G. Francioni, ETS, Pisa 2002, pp. 121-178; F. De Capitani, *Ugo di san Vittore e il problema delle 'artes mechanicae'*, in "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica" 92, 3/4 (2000), pp. 424-460. Per un inquadramento più generale della questione sulle arti meccaniche nel medioevo, si rinvia a: G.H. Allard, S. Lusignan (ed.), *Les arts mécaniques au Moyen Âge*, Bellarmin-Vrin, Montreal-Paris 1982. Su questi temi, si veda anche: E. Whitney, *Paradise Restored. The Mechanical Arts from Antiquity through the Thirteenth Century*, in "Transactions of the American Philosophical Society" 80/1 (1990), pp. 1-169. Ci si permette infine di segnalare un breve testo di chi scrive: *Arti liberali e meccaniche secondo Ugo di san Vittore*, in *Idee di lavoro e di ozio per la nostra civiltà*, a cura di G. Mari e di F. Ammannati, S. Brogi, T. Faitini, A. Fermani, F. Seghezzi, A. Tonarelli, Firenze University Press, Firenze (pubblicazione in corso).

130 Ugo di San Vittore articola la filosofia secondo l'ordine: teorica, pratica, meccanica e logica. Si veda dello stesso autore: *Didascalicon de studio legendi*, ed. Ch.H. Buttimer, Catholic University Press, Washington, D.C. 1939, II, 1, p. 24. Sui criteri di ordinamento si rinvia a F. De Capitani, *op. cit.*, p. 440.

e disciplina delle discipline»¹³¹, in seguito come «disciplina che ricerca le ragioni di tutte le cose divine e umane in modo probabile»¹³². È importante qui sottolineare che la definizione di origine stoica per cui la filosofia comprende «cose umane e divine» è significativamente arricchita dal «tutte» che, come è stato sottolineato¹³³, mette in risalto come qualsiasi forma di sapere disposta in arte o disciplina sia inclusa nella filosofia. Ne consegue che anche le arti meccaniche, poiché possono essere organizzate nella forma di un'ars, cioè di un sapere le cui regole orientano l'operazione sulla materia corporea, acquisiscono un nuovo rango divenendo parte della filosofia. Peraltro, come si è scritto, le arti meccaniche non hanno importanza in sé stesse, ma la acquisiscono perché inserite all'interno di un ambito teorico: lo stesso Riccardo di San Vittore specifica che le *mechanicae* fanno parte della filosofia non tanto per i gli aspetti pratici, bensì per quelli speculativi¹³⁴.

La presenza della tradizione enciclopedica, che in questo caso risale a Isidoro, è ben marcata dall'aggettivo «adulterina» riferito all'arte meccanica che tuttavia nelle pagine di Ugo non sembra acquisire il significato negativo su cui insiste Chenu¹³⁵, rendendolo piuttosto un retaggio del passato, perché pienamente e degnamente integrata nella filosofia quando soprattutto se ne riconosce la portata teorica¹³⁶. Con Franco Alessio si può sottolineare che in Ugo si attua una

131 Ugo di san Vittore, *Didascalicon* ... cit., II, 1, p. 23: «Philosophia est ars artium, et disciplina disciplinarum, id est ad quam omnes artes et discipline spectant».

132 Cfr. *ivi*, p. 24: «Philosophia est disciplina omnium rerum diuinarum atque humanarum rationes probabiliter inuestigans».

133 Cfr. F. De Capitani, *op. cit.*, p. 447: «la novità, se così si può chiamare, consiste in quel "tutte". Cioè Ugo è chiaramente consapevole che 'ogni' tipo di conoscenza organizzata in arte o in disciplina possa, per l'aspetto teorico normativo che la caratterizza, venire considerata appartenente alla "filosofia"».

134 Cfr. Riccardo di san Vittore, *Liber exceptionum: texte critique avec introd. notes et tables*, a cura di J. Chatillon, Vrin, Paris 1958, I, 1 23, p. 111, citato in S. Lusignan, *Les arts mécaniques dans le Speculum doctrinale de Vincent de Beauvais*, in *Les arts mécaniques au Moyen Âge* ... cit., p. 40.

135 Cfr. M.-D., Chenu, *Arts "mécaniques" et œuvres serviles*, in "Revue des Sciences philosophiques et théologiques", vol. 29, n. 2/4 (1940), pp. 313-315.

136 Su questo punto, cioè sulla divergenza rispetto alla tradizione enciclopedica e sulla originalità dell'operazione di Ugo di San Vittore insiste giustamente De Capitani, vedi: F. De Capitani, *op. cit.*, p. 446. Allard riprende alcuni degli argomenti di Chenu per evidenziare gli aspetti ideologici che sorreggono la svalutazione delle arti meccaniche nel medioevo e non mette in rilievo l'operazione di *dignificazione* operata da Ugo di San Vittore (G.H Allard, *Les arts mécaniques aux yeux de l'idéologie médiévale*, in *Les arts mécaniques au Moyen Âge* ... cit., pp. 21-24). Per contro, nella conclusione del saggio lo studioso canadese sottolinea il differente atteggiamento nei confronti delle discipline pratiche da parte di Ruggero Bacone (cfr. *ivi*, 29). Se nel medioevo è certamente dominante l'atteggiamento di svalutazione nei confronti delle arti meccaniche, si intende qui cercare di mettere in evidenza gli elementi e le voci che vi dedicano un'attenzione maggiore. La riflessione dei frati Minori rappresenta probabilmente una linea di pensiero in cui l'accentuazione della dimensione fabbrile è facilitata anche dalla originaria attenzione rivolta alla *humilitas* e alla *simplicitas*. La rilevanza che acquisisce il modello dell'artefice nel contesto di problemi teologici e filosofici, e in particolare nel pensiero

certa attenuazione del motivo biblico del lavoro come pena: «la meccanica è essenzialmente *remedium*»¹³⁷, modo per sopperire alle necessità che la natura, postlapsaria, impone all'uomo. Ne consegue che vi è un duplice atteggiamento, di ispirazione agostiniana, nei confronti delle arti meccaniche: diventano «adulterine» quando rivolte alla *voluptas*, al *commodum*, mentre sono rette se rispondono alla necessità¹³⁸. Certamente le arti meccaniche, seppure comprese nella filosofia, non sono equiparate alle arti liberali, ma le rispecchiano parallelamente a un gradino più basso. Nell'Umanesimo i mutamenti sociali favoriscono il passo ulteriore compiuto da teorici come Alberti non solo nel *dignificare*, ma anche nel *nobilizzare* arti meccaniche come pittura, scultura e architettura, innalzate così al livello di quelle liberali¹³⁹.

La riflessione vittorina sembra strutturare la trattazione bonaventuriana delle arti meccaniche nel *De reductione* e il riferimento esplicito a Ugo di San Vittore è non solo autoritativo¹⁴⁰. Nel secondo paragrafo Bonaventura riprende l'idea vittorina che le arti meccaniche riguardano la dimensione «esterna», secondo lo schema agostiniano *foras-intus* che in Ugo corrisponde al rapporto tra arti meccaniche e arti liberali, e che esse servono a sopperire alle necessità corporee¹⁴¹. L'agostiniano *foras-intus* non solo spiega l'aggettivo «adulterina» riferito alla *mechanica*, come ha mostrato Alessio¹⁴², ma nelle pagine di Bonaventura è motivo ulteriore che affida alle arti meccaniche la prima tappa del percorso che riconduce le conoscenze umane alla loro fonte originaria e divina¹⁴³. È infatti sul

francescano – modello che senza dubbio, come ha sottolineato Allard, ha anche un interesse letterario (cfr. *ivi*, pp. 20-21) – rappresenta una prospettiva peculiare a partire da cui riconsiderare il ruolo della dimensione fabbrile e della *poiesis* umana. Cfr.: A. Salvestrini, *Artifex et technicus dans la pensée franciscaine de Bonaventure. Un topos rhétorique?*, in « Études Franciscaines » 15/2 (2022), pp. 259-274.

137 F. Alessio, *La riflessione sulle artes mechanicae ... cit.*, p. 136.

138 Cfr. *ivi*, p. 138 a proposito dell'interpretazione che offre Goffredo di San Vittore.

139 Cfr. E. Di Stefano, *L'altro sapere. Bello, arte, immagine in Leon Battista Alberti*, *Aesthetica Preprint*. Supplementa 4, Centro internazionale Studi di estetica, Palermo 2000 e A. Salvestrini, *Classificazioni e paragone delle arti ... cit.*, in cui si inquadra tale passaggio nell'ambito della più generale questione dell'ordinamento dei saperi da Bonaventura a Leonardo da Vinci e Benedetto Varchi.

140 Per la trattazione bonaventuriana delle arti meccaniche si veda anche: E. Whitney, *Paradise Restored. The Mechanical Arts from Antiquity through the Thirteenth Century ... cit.*, pp. 112-114.

141 Bonaventura, *De reductione artium ... cit.*, par. 2: «Primum igitur lumen quod illuminat ad figuras artificiales quae quasi exterius sunt et propter supplendam corporis indigentiam repertae dicitur lumen artis mechanicae».

142 Cfr. F. Alessio, *La riflessione sulle artes mechanicae ... cit.*, p. 126.

143 Su questo punto si ricorda quanto osserva Cullen, ossia che Bonaventura tesse un elogio delle arti meccaniche proprio per la loro capacità di condurre a Dio. Si veda: C.M. Cullen, *Bonaventure's Aesthetic Imperative*. Pulcherrimum Carmen, in A.M. Ramos (ed.), *Beauty and the Good: Recovering the Classical Tradition from Plato to Duns Scotus*, Catholic University of America Press, Washington, D.C. 2020, p. 264. Todisco sottolinea la peculiarità di Bonaventura, rispetto a Ugo di San Vittore, nel considerare la nobiltà di tutte le arti, cfr. O. Todisco, *Dimensione*

piano dell'esteriorità sensibile che le arti meccaniche manifestano per un verso la discesa della luce divina nelle cose del mondo, o l'opera formatrice di Dio, e per l'altro la possibilità per l'uomo di risalire al principio. Le arti meccaniche sono quindi parte integrante del percorso conoscitivo e spirituale con cui si riconosce il divino nel mondo sensibile, in sé stesso e nel mondo intelligibile, in accordo con il «dinamismo agostiniano» dall'esteriore all'interiore e dall'inferiore al superiore¹⁴⁴.

Il secondo paragrafo prosegue con la prova della completezza della classificazione vittorina, passando in rassegna ogni arte secondo la duplice finalità di arrecare «solievo e diletto», oppure «vantaggio e utilità». Anche questa divisione corrisponde al parallelismo vittorino tra arti meccaniche e liberali, questa volta sulla base dell'isomorfismo dell'articolazione in due gruppi, rispettivamente di tre e quattro arti. Come nel trivio delle liberali, così le prime tre arti meccaniche (lavorazione della lana, costruzione e navigazione) riguardano la dimensione esteriore, cioè sono volte alla protezione dell'uomo da elementi esterni. Le altre quattro arti meccaniche (agricoltura, caccia, medicina e spettacoli), che corrispondono al quadrivio delle liberali, appartengono invece alla dimensione interiore e la rafforzano come alimento o sostegno¹⁴⁵.

A partire da Chenu, diversi studiosi hanno messo in luce che l'apertura del Vittorino alle arti meccaniche sembra dominata dalla cultura libresco degli antichi, in quanto non direttamente rivolta alla conoscenza degli artigiani del suo tempo¹⁴⁶. Si può osservare il medesimo atteggiamento anche negli scritti che derivano in qualche modo dal *Didascalicon*, come ha mostrato Lusignan nel caso

estetica del pensare bonaventuriano, in "Doctor Seraphicus" 54 *La bellezza nel pensiero bonaventuriano* (2007), pp. 51-53; 55 e sgg.

144 Cfr. M. Parodi, *Il paradigma* ... cit., ad esempio a p. 43.

145 Cfr. Ugo di san Vittore, *Didascalicon* ... cit., II, 20, p. 38.

146 A partire dalle tesi di Chenu sulla dignificazione delle arti manuali nel XII secolo, si è sviluppato un dibattito a cui hanno partecipato tra gli altri studiosi quali Guy H. Allard, Serge Lusignan, Elspeth Whitney, Franco Alessio, Carla Casagrande e Silvana Vecchio. Si segnalano: M.-D. Chenu, *L'homme et la Nature. Perspective sur la Renaissance du XII^e siècle*, in "Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âges" 19 (1952), p. 64, citato anche da F. Alessio, *La riflessione sulle artes mechanicae* ... cit., p. 126. Oltre allo studio appena menzionato di Alessio, si vedano anche i contributi contenuti in: G.H. Allard, S. Lusignan (éd.), *Les arts mécaniques* ... cit. (specialmente quelli di Allard e Lusignan) così come E. Whitney, *Paradise Restored* ... cit., ma anche più specificamente: C. Casagrande, S. Vecchio, *L'interdizione del giulare nel vocabolario clericale del XII e XIII secolo*, in *Il teatro medievale*, a cura di J. Drumbl, il Mulino, Bologna 1989, pp. 317-368; S. Vecchio, *La memoria del passato e i problemi del presente: la riflessione medievale sull'"ars theatraica"*, in *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel medioevo*, a cura di F.M. Casaretto, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp. 105-122; S. Vecchio, "Nec mimus, nec histrio": *Pars theatraica nel XII secolo*, in *Vedere nell'ombra: studi su natura, spiritualità e scienze operative offerti a Michela Pereira*, a cura di C. Panti, N. Polloni, SISMEL, Firenze 2018, pp. 45-55. Una ricostruzione del dibattito precedente agli anni novanta si trova in: E. Whitney, *Paradise Restored* ... cit., pp. 1-21.

dello *Speculum* del domenicano Vincenzo di Beauvais¹⁴⁷. Analogamente, le osservazioni di Allard, molto utili per il nostro discorso, invitano a riflettere sulla funzione letteraria del vasto repertorio di metafore tratte dalle arti meccaniche e in particolare che riguardano le varie figure di artefice¹⁴⁸. D'altra parte, le considerazioni di Allard, se esortano alla cautela da troppo affrettate conclusioni che portano a vedere nella classificazione vittorina l'anticipazione della nascita della scienza e della tecnologia moderna, sembrano peraltro confermare l'interesse per così dire *estetico* nei confronti della dimensione fabbrile umana, tanto più se si pensa che, come lo stesso Allard sottolinea, la cultura libresco attraverso cui si osserva la poieticità umana è nutrita dalla eloquenza romana (Cicerone, Quintiliano e Orazio). Eloquenza romana che rimane profondamente radicata anche nella trattazione bonaventuriana, tanto che, proprio nel secondo paragrafo, Bonaventura cita direttamente Orazio a proposito del rapporto tra utilità e diletto delle arti¹⁴⁹, due criteri che la tradizione retorica ciceroniana dialettizza a proposito della bellezza¹⁵⁰.

È proprio forse all'interno della tradizione retorica ciceroniana che si pongono condizioni di vastissima portata filosofica, trovando nelle trattazioni sulle arti meccaniche uno dei luoghi di riflessione sulla poieticità umana, ambito che offre il riferimento di base per l'ampio repertorio di metafore legate alla figura dell'artefice. Come sta emergendo nel nostro percorso, quella dell'artefice sembra essere una *metaforica*, nel senso indicato da Blumenberg¹⁵¹, non tanto statica, bensì dinamica: l'artefice umano, che funge da base per chiarire problemi filosofici e teologici, si plasma e si costituisce in rapporto a esigenze via via differenti, permettendo, a noi, di individuare e tracciare le diverse modalizzazioni di poieticità che ne risultano. La retorica ciceroniana offre quindi le coordinate

147 Cfr. S. Lusignan, *Les arts mécaniques dans le Speculum doctrinale de Vincent de Beauvais*, in *Les arts mécaniques au Moyen Âge ... cit.*, p. 42 in cui mette in evidenza come Isidoro sia una fonte decisiva per la trattazione delle diverse arti di Vincenzo, tanto da far notare la grande discrepanza tra il discorso sulle arti e la situazione del XIII secolo. Ad esempio, la trattazione dell'architettura rimanda più al periodo romano che non all'architettura medievale.

148 Cfr. G.H. Allard, *Les arts mécaniques aux yeux de l'idéologie médiévale*, in *Les arts mécaniques au Moyen Âge ... cit.*, pp. 19-22.

149 Bonaventura, *De reductione artium ... cit.*, par. 2: «Quoniam omnis ars mechanica aut est ad solatium aut ad commodum sive aut est ad excludendam tristitiam aut indigentiam sive aut prodest aut delectat secundum illud Horatii aut prodesse volunt aut delectare poetae».

150 Sul rapporto tra bellezza e utilità da una parte e tra bellezza e diletto dall'altra, si veda ad esempio: Cicerone, *De inventione ... cit.*, II, 155-159; Id., *De oratore ... cit.* III, 45. Agostino riprende tale coppia concettuale ciceroniana sviluppandola nell'analogia tra *honestum-utile* e *frui-uti*, cfr.: J.-M. Fontanier, *La beauté selon saint Augustin ... cit.*, 197 e sgg.

151 Cfr. H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, Cortina, Milano 2009. Con la *metaforologia* Blumenberg intende indagare i concetti filosofici per mostrarne l'ambito metaforico soggiacente che porta all'emersione di concetti come cristallizzazioni di senso stratificato nella storia. Ne è un esempio il concetto di *verità* in rapporto alla metafora della luce che a sua volta acquisisce sensi diversi nel corso delle epoche.

concettuali essenziali rivolte alla formazione di una riflessione sull'attività produttiva umana.

L'attenzione originaria francescana per l'*humilitas* e la *simplicitas* sembra aver favorito il recupero della dimensione corporea, seppure inquadrata all'interno di uno schema agostiniano secondo il quale verso il corporeo occorre un atteggiamento retto, cioè rivolto a coglierne la direzione e l'unità, contrapposto all'atteggiamento che conduce l'anima a disperdersi nel molteplice sensibile, senza direzione, senza ordine, senza senso. E tale sembra essere l'operazione bonaventuriana di comprendere le arti meccaniche come illuminazioni della luce divina, nel contesto di un percorso entro il quale l'anima guarda alla produttività umana come attività positiva, attività a cui andare incontro e non da cui allontanarsi perché bisogna rifuggire da ciò che è corporeo. Al contrario, Bonaventura in queste pagine indica l'atteggiamento retto, di scorgere cioè nelle *mechanicae* i significati superiori a cui esse rinviano¹⁵².

In tale senso, nel paragrafo 12 Bonaventura esplica il primo modo in cui considerare le arti meccaniche, cioè l'*egressus*, la produzione umana, dove si coglie una splendida descrizione del processo poetico dell'artefice e in particolare del momento della ideazione, nel contesto di una lettura allegorica (poi tropologica e anagogica) delle arti. Nel paragrafo 12 sembra esplicitarsi mirabilmente il profondo legame tra il funzionamento dell'artefice umano e dell'artefice divino, analogamente a quanto visto nei passaggi di *Sent. I* e di *De scientia Christi*.

L'artefice umano pone il suo effetto esternamente per mezzo di una somiglianza nella mente («effectus artificialis exit ab artifice mediante similitudine existente in mente») tramite cui l'artefice progetta (*excogito*) ciò che poi produce secondo il modo in cui precedentemente ha disposto¹⁵³, vale a dire egli realizza ciò che dispone (proprio nel senso retorico della *dispositio*) nel progetto mentale. L'artefice cerca in tal modo di rendere l'opera il più possibile simile al suo esemplare interiore e di produrla, così da poterla amare e conoscere¹⁵⁴. L'opera, se potesse, conoscerebbe il proprio artefice per mezzo della somiglianza tramite cui essa procede dall'artefice; ma se avesse lo sguardo tanto offuscato da non potersi elevare, sarebbe necessario che la somiglianza si ponesse al livello in cui l'opera la possa comprendere e conoscere. L'articolazione dell'attività poetica dell'artefice segue lo schema consueto, che in queste pagine si è indicato come l'*invarianza* storica articolata in progetto (o ideazione), opera e fruizione.

152 Sulla concezione bonaventuriana del corpo umano, si può vedere: R. Davies, *Bonaventure, the Body, and the Aesthetics of Salvation*, Cambridge University Press, Cambridge 2019.

153 Cfr. Bonaventura, *De reductione artium* ... cit., par. 12: «Si consideremus egressum videbimus quod effectus artificialis exit ab artifice mediante similitudine existente in mente per quam artifex excogitat antequam producat et inde producit sicut disposuit».

154 Cfr. *ibidem*. «Producit autem artifex exterius opus assimilatum exemplari interiori eatenus quae potest melius. Et si talem effectum posset producere qui ipsum amaret et cognosceret utique faceret».

All'interno di tale schema, la poieticità bonaventuriana si specifica in accordo con il paradigma platonico-agostiniano, là dove il progetto è modello, o *esemplare* di tutte le cose nella mente dell'artefice; e, per Bonaventura in particolare, è *somiglianza*. Si è visto il modo in cui Bonaventura intende la nozione di *somiglianza*, cioè in senso soggettivo nel caso del progetto, e oggettivo nel caso dell'opera, nel contesto della discussione sulle idee divine.

L'argomentazione di Bonaventura infatti, così intrisa di corrispondenze, sviluppa in modo analogico il funzionamento poietico dell'artefice umano che diviene immagine dell'*egressus* divino. La *poiesis* umana presenta a livello creaturale le stesse relazioni che ha l'artefice increato a livello divino: l'*egressus* divino si effettua per mezzo del verbo eterno (la *similitudo* dell'ideazione umana) tramite cui «tutto dispose» producendo non solo le *vestigia*, ma anche le *imagines* che possono rendersi simili a Dio tramite conoscenza e amore¹⁵⁵. Le *imagines* sono quindi gli esseri umani la cui anima è creata appunto a immagine e somiglianza divina, «*imago et similitudo*» che permette il *reditus*, cioè di risalire all'origine. Si noti poi che il percorso del *reditus* è marcato agostinianamente dagli stessi momenti fruitivi tratteggiati nel caso dell'artefice umano: mentre prima era l'artefice stesso che cercava di produrre la propria opera in modo da poterla amare e conoscere (è l'artefice che apprezza la propria opera), qui è una delle opere dell'artefice, l'uomo, che per mezzo di conoscenza e amore, cioè tramite la conoscenza delle creature animata e direzionata dall'amore, può risalire al principio.

Proseguendo il confronto con il *Didascalicon*, si possono infine sottolineare ancora due punti. In primo luogo, il rapporto tra arti meccaniche e natura umana dopo il peccato originale. In Ugo di San Vittore, le difficoltà postlapsarie sono condizione dello sviluppo dell'ingegno umano e quindi della nascita delle arti. Bonaventura, che è d'accordo con Ugo su questo punto, parla in un secondo momento di «*obtenebrati oculi*» con riferimento alla impossibilità da parte dell'uomo di riconoscere l'autore delle opere e quindi la necessità dell'incarnazione: la somiglianza, il Verbo, si abbassa a livello dell'opera per consentire che questa si elevi¹⁵⁶. Il passaggio si situa all'interno un quadro neoplatonico-agostiniano di rimandi simbolici in cui l'opera della produzione umana rinvia all'opera della creazione divina (questo significa che la somiglianza divina, il Verbo, scende a livello dell'uomo come farebbe la somiglianza dell'esemplare umano affinché le sue opere possano riconoscere il proprio autore).

Ma soprattutto, e questo è il secondo punto, occorre sottolineare la profonda assimilazione e, allo stesso tempo, risignificazione della figura dell'artefice effettuata da Bonaventura: se nel Vittorino l'artefice è inteso come colui che «imita la forma della natura», cioè imita l'opera della natura, e ne offre una copia imperfetta in un certo senso falsificandola¹⁵⁷, in Bonaventura l'artefice diviene

155 *Ibidem*.

156 *Ibidem*.

157 Cfr. Ugo di san Vittore, *Didascalicon* ... cit., I, 9, p. 16.

la precisa espressione, a livello umano e per via analogica, della poieticità divina, proseguendo e integrando così la tradizione agostiniana e monastica, si pensi ad esempio ad Anselmo¹⁵⁸.

La progettualità dell'artefice è, qui, non semplice imitazione di ciò che è in natura, cioè non si mette l'accento sul modo in cui l'artefice umano si ispira alle cose della natura per imitarle. Bonaventura sottolinea piuttosto il momento della *excogitatio*, del pensare prima, qui progetto compiuto che l'artefice tende a realizzare in modo quanto più *simile* – anche questo è un motivo agostiniano – all'esemplare interiore. Come per la progettualità divina, il centro della progettualità umana bonaventuriana è appunto la *similitudo*.

Sono emersi a questo punto due concetti molto significativi che richiedono una breve esplicazione, ossia *excogitatio* e *similitudo*. La somiglianza infatti si forma nella mente dell'artefice tramite una *excogitatio*, ma come si è visto nella Parte I del nostro percorso, *excogito* ha anche un senso retorico collegato all'*inventio* e alla memoria che il testo bonaventuriano può forse avere conservato, se si pensa al contesto agostiniano e monastico (Anselmo) appena evidenziato. *Excogito* sembra perciò un indice significativo di un processo mentale comune all'invenzione retorica: si tratta non tanto di pensare qualcosa di nuovo ("inventare" nel senso moderno e usuale), perché l'artefice umano non crea dal nulla, quanto piuttosto di *trovare* interiormente i criteri intelligibili ("inventare" nel senso della retorica latina). L'artefice trae agostinianamente dalla propria interiorità i criteri intelligibili, in un processo poietico analogo a quello tratteggiato ad esempio nell'*Itinerarium*, là dove, a livello fruitivo, il giudizio ha in sé stesso le regole eterne grazie alle quali individua la ragione del piacere suscitato da una cosa bella. Attraverso una strumentazione retorica, si descrive quindi l'anima umana che ripercorre nella propria dimensione creaturale il procedimento creativo di Dio, il quale appunto ha in sé stesso i criteri del proprio operare poietico.

A proposito dei riferimenti come *inventio* e *dispositio*, si può approfondire la trattazione bonaventuriana delle *mechanicae* proseguendo sul livello retorico di lettura. Non solo lo schema per corrispondenze analogiche è retorico, ma anche i singoli passaggi dell'argomentazione sono intessuti di stilemi provenienti dall'eloquenza romana che colorano contenuti scritturistici e teologici. Oltre all'*excogitatio*, che rinvia alla *inventio* retorica; alla *dispositio*, che mette ordine in un disegno complessivo (il progetto) il materiale trovato nella ideazione; e al *decens*, che illumina con sfumature etiche la bellezza retorica dell'*aptus*¹⁵⁹; è possibile ravvisare quasi in controluce la necessità del retore di adattarsi all'uditorio.

158 Cfr. M. Parodi, *Il conflitto dei pensieri ...* cit. cap. IV; Id., *L'artefice e l'opera ...* cit. Si veda ad esempio: Anselmo, *Monologion ...* cit., cap. X: «Quod illa ratio sit quaedam rerum locutio, sicut faber prius apud se dicit, quod facturus est».

159 Non ci si può ora soffermare su questo perché si aprirebbe una ulteriore problematica teologica che si è strutturata con concetti retorici e che di riflesso ha conseguenze pure sull'attività poietica dell'artefice, ma si noti il *decentissimum* del passaggio citato prima (*De reductione ...* cit.,

È certamente un motivo tradizionale, nella *lectura* della sacra pagina e poi nella teologia, quello di parlare della incarnazione nei termini della necessità da parte del Figlio di porsi al livello degli uomini, incarnandosi, affinché essi possano elevarsi. Nei secoli, il motivo è stato interpretato in vario modo, si pensi ad esempio all'anselmiano *Cur Deus homo*, la cui risposta è stata letta in senso giuridico in quanto radicata nel contesto storico-culturale del diritto feudale¹⁶⁰. Ma questo è anche uno schema mirabilmente retorico, soprattutto se si pensa alle intonazioni che Bonaventura conferisce alla questione e al passaggio inteso dai riferimenti retorici che stanno emergendo. Il problema è infatti quello di permettere all'uomo la comprensione del vero, portandolo progressivamente a liberare la vista offuscata. Se non può elevarsi da sé, non riconoscendo nell'opera sensibile le tracce del suo artefice, allora l'artefice stesso, che per così dire è il retore che *trova e dispone* secondo un criterio i propri argomenti, si adatta alla natura della propria opera: il Verbo – si ricordi che è l'arte del Padre – si abbassa a livello dell'uomo ed è con la parola – il discorso – che gli indica la direzione per risalire alla fonte originaria. La retorica ciceroniana, cioè la retorica in senso nobile, che mira a elevare il proprio uditorio comunicando alti contenuti di senso, sembra quindi strutturare il discorso bonaventuriano sulle *mechanicae*. Il passaggio analizzato suggerisce così una integrazione della retorica ciceroniana con i modelli e le finalità della retorica cristiana, che a partire da Agostino deriva proprio da Cicerone, all'interno di specifici motivi filosofici e teologici.

A proposito di fonti comuni del Vittorino e del Serafico, si è più volte sottolineata l'origine ciceroniana e agostiniana della inclusione vittorina delle arti meccaniche nel sistema dei saperi¹⁶¹. Agostino infatti si ispira al *De natura deorum*

par. 12): «Et quoniam per peccatum rationalis creatura oculum contemplationis obnubilatum habuit decentissimum fuit ut aeternum et invisibile fieret visibile et assumeret carnem ut nos ad patrem reduceret». La necessità dell'incarnazione, il farsi visibile dell'invisibile (e si tenga presente il legame tra Figlio e bellezza che struttura la comprensione bonaventuriana, e non solo, del Verbo come arte e sapienza del Padre), è descritta con il rapporto di *appropriatezza* che nel termine *decens* contiene in sé un'ampia portata retorica ed estetica proprio in quanto deriva dalla bellezza retorica dell'*aptus* e del *conveniens* (oltre al *decens* anche quest'ultima nozione compare frequentemente nella tradizione, ad esempio in Anselmo, a proposito della necessità dell'incarnazione).

160 Anselmo risponde che era necessario che fosse un Dio-uomo a riparare il peccato commesso e a redimere l'uomo, perché solo una eguale dignità della parte offesa, quindi divina, avrebbe potuto sanare la colpa commessa, il peccato originale dell'uomo. Si veda: Anselmo, *Cur deus homo*, ed. F.S. Schmitt, Nelson, Edinburgh 1946, I, 12-13, 19-20; II, 6; S. Vanni Rovighi, *Introduzione a Anselmo d'Aosta*, Laterza, Roma-Bari 1987, cap. VII (pp. 112 e sgg). L'interpretazione giuridica è stata proposta da Gisbert Greshake. Si veda N. Albanesi, *Cur Deus homo: la logica della redenzione. Studio sulla teoria della soddisfazione di S. Anselmo arcivescovo di Canterbury*, Editrice Pontificia Università Gregoriana, Roma 2002 per una disamina storiografica delle interpretazioni del *Cur Deus homo* di Anselmo (pp. 62 e sgg. sull'interpretazione storico-culturale di Greshake).

161 Si veda ad esempio: F. Alessio, *La riflessione sulle artes mechanicae ...* cit., p. 125; S. Lusignan, *Les arts mécaniques ...* cit., p. 39; F. De Capitani, *Ugo di san Vittore e il problema delle 'artes*

di Cicerone, là dove l'Arpinate mira a mostrare la superiorità dell'uomo rispetto agli altri viventi (II, 150-154). Nel *De civitate Dei* (XXII, 24, 3) Agostino offre una esposizione dei saperi per descrivere l'uomo come il grado inferiore della gerarchia spirituale¹⁶², in particolare per mostrare a quale punto si sia sviluppato l'ingegno umano, sottolineandone – come si è visto in Ugo e in Bonaventura – i motivi di *necessità e diletto*.

Al di là del rapporto con le fonti, se la peculiarità vittorina può essere individuata nella descrizione delle singole *artes*, nonostante sia riconducibile a fonti letterarie – si pensi all'interessante paragone tra arte della navigazione e retorica –¹⁶³ quella bonaventuriana consiste forse nella legittimazione non solo filosofica delle arti meccaniche, bensì anche, più specificamente, metafisica, teologica e, in senso lato, spirituale entro una peculiare interpretazione del dinamismo agostiniano. L'inserzione delle *mechanicae* nel processo discendente della luce increata e in quello ascendente del *reditus*, è forse favorita dall'adesione all'ispirazione francescana che conferisce valore agli aspetti più umili di questo mondo ed è perciò pronta a riconoscere dignità anche all'opera dell'uomo. Al fine di questa operazione, come si è visto, non solo è importante la tradizione agostiniana e vittorina, ma anche quella veicolata dall'eloquenza romana che specificamente fornisce le coordinate concettuali essenziali per l'elaborazione filosofica del problema della *poiesis* e della progettualità umana.

1.3.2 Artefice ed esperto in Duns Scoto e Ockham

Il problema dell'artefice in rapporto al sistema dei saperi sembra cambiare molto se si leggono le pagine di Duns Scoto e di Ockham dedicate all'artefice nelle *Quaestiones* sulla *Metafisica*, del primo, e nelle due opere *Expositio* e *Quaestiones* sulla *Fisica*, oltre che il Prologo dell'*Ordinatio*, del secondo. Nel XIII secolo la divisione dei saperi basata sullo schema delle arti liberali non è più sufficiente a comprendere l'ampliamento delle discipline dovuto alla disponibilità

mechanicae' ... cit., pp. 444, 456.

162 Cfr. S. Lusignan, *Les arts mécaniques* ... cit., pp. 38-39. Sulla derivazione ciceroniana, si veda M. Testard, *Saint Augustine et Cicéron* ... cit., p. 77, là dove segnala *De natura deorum* II, 150-154 come fonte di *De Civ.* XXII, 24,3. Più avanti (pp. 289 e sgg.) Testard mostra come l'intero capitolo 24 del libro XII del *De Civitate* sia un adattamento cristiano di *De natura deorum* II, 133-162: Cicerone elogia la postura eretta dell'uomo in quanto gli permette di elevarsi a conoscere il divino; l'uomo è quindi l'unico tra i viventi che possa contemplare le cose sovrasensibili.

163 Cfr. Ugo di san Vittore, *Didascalicon* ... cit. II, 24, p. 41. Diversamente da Lusignan, Vermeirre individua nel riferimento alla retorica non tanto aspetti letterari, bensì piuttosto un radicamento alla realtà sociale del tempo, quella dei commercianti, che anzi Ugo vuole legittimare, sforzandosi, a parere dello studioso, di dare al commercio una dignità etica, cfr. A. Vermeirre, *La navigation d'après Hugues de Saint-Victor et d'après la pratique au XI^e siècle*, in *Les arts mécaniques au Moyen Âge* ... cit., p. 58.

dei nuovi testi aristotelici e arabi¹⁶⁴. Si prenda ad esempio la *Guida dello studente parigino* degli anni '40 del Duecento¹⁶⁵. La filosofia si articola in tre parti: naturale, morale e razionale. La prima (*philosophia naturalis*) comprende la *Metafisica*, in cui si studia tanto il testo aristotelico, in quel periodo disponibile nella traduzione di Giacomo Veneto, quanto il *Liber de causis*; la matematica; e la fisica che pure comprende nuove traduzioni di testi aristotelici. La filosofia morale (*philosophia moralis*) segue la divisione aristotelica, già presente ad esempio nel *Didascalicon*, in privata, economica e civile, basandosi sia sull'*Etica* di Aristotele (la *Nicomachea* disponibile negli anni '40 nella traduzione di Burgundio Pisano) sia su testi ciceroniani (*De officiis*), platonici (*Timeo*) e boeziani (*De consolatione*). La filosofia razionale (*philosophia rationalis*) comprende le tre arti che appartenevano al trivio, ma che ora sono incrementate dalla conoscenza integrale dell'*Organon* aristotelico. Infatti, oltre allo studio della retorica, trasmessa principalmente dalla pseudo ciceroniana *Rbetorica ad Herennium*, e della grammatica, basata essenzialmente su Prisciano, la logica riceve una trattazione molto ampia in cui si possono notare tanto i testi della *logica vetus* quanto quelli della *logica nova*, come ad esempio gli *Analitici Secondi*.

Si comprende in tal modo che i testi di Scoto e Ockham sulla *Metafisica* e la *Fisica* di Aristotele si collocano all'interno del mutato contesto in cui la disponibilità dei nuovi testi aristotelici complicano e articolano ulteriormente la classificazione dei saperi. In particolare, l'arte dell'artefice, in accordo con il sistema dei saperi aristotelico, appartiene alle discipline pratico-produttive che Aristotele tratta nella *Fisica*, nella *Metafisica* e nell'*Etica*¹⁶⁶. I passi che qui interessano per comprendere il ruolo dell'artefice nel sistema francescano dei saperi, e in particolare in che senso si esplica la sua dimensione progettuale nel pensiero di Scoto e Ockham, si basano principalmente sul libro primo della *Metafisica* e sul libro secondo della *Fisica*.

La questione 5 del primo libro delle *Quaestiones* sulla *Metafisica* di Scoto è incentrata sulla figura dell'artefice, contrapposta a quella dell'esperto. Si domanda

164 Si rinvia a: *supra*, Parte I, cap. 2, § 2. D'altra parte, una *introduzione alla filosofia* del XIII secolo come il testo *Ut ait Tullius* (che – per inciso – presenta diversi riferimenti ad *auctoritates* antiche, come Platone, Aristotele, Cicerone, Seneca) propone una struttura basata sulla divisione della filosofia in arti meccaniche (che però non vengono sviluppate) e arti liberali (che a loro volta sono divise in teoriche e pratiche). Appartenenti al genere delle *introduzioni alla filosofia* del Duecento si ricordano: il *De ortu scientiarum* e il *De scientiis* di al-Fārābī, tradotte in latino da Gundisalvi, e il *De ortu scientiarum* di Kilwarbdy. Si veda a tal proposito: G. Dahan, *Une introduction à l'étude de la philosophie*, in C. Laffleur (a cura), *L'enseignement de la philosophie au XIII^e siècle ...* cit., pp. 3-58. Più in generale, a proposito del mutamento dovuto all'ingresso nel medioevo latino dei nuovi testi aristotelici, si può vedere: J. Verger, *Culture, enseignement et société en Occident aux XII^e et XIII^e siècles ...* cit., cap. XI.

165 Per lo schema dettagliato della divisione della filosofia nella *Guida dello studente* si veda C. Laffleur (a cura), *L'enseignement de la philosophie au 13. siècle ...* cit., ivi, p. XIV.

166 Cfr. *supra*, Parte I, cap. 2, § 2.

se l'esperto senza l'arte operi in modo più certo dell'artefice senza esperienza¹⁶⁷. Già dalla posizione del problema, si può notare il radicamento nella divisione aristotelica delle scienze che pone l'arte tra le scienze pratico-produttive, cioè non *praxis*, bensì *poiesis*. Secondo Aristotele, come anche Scoto spiega nella quinta questione, l'esperto, o l'uomo dell'esperienza, si distingue dall'artefice in quanto ha una conoscenza del proprio oggetto secondo il *quia*, cioè ha conoscenza del *fatto* che un certo oggetto è, ma non ne conosce le cause; ha perciò una conoscenza del *singolare*. La conoscenza delle cause, del *perché*, appartiene piuttosto all'artefice, l'uomo dell'arte, che, diversamente dall'esperto, ha una conoscenza dell'universale.

Come si è detto, il problema per Scoto è quello di sapere se l'esperto opera con più certezza dell'artefice che non ha esperienza, problema che, come è stato notato¹⁶⁸, si acuisce se si ammette la possibilità della intuizione intellettuale del singolare. Prima di tornare sull'intuizione intellettuale del singolare, che per il nostro discorso è davvero centrale, occorre anticipare la risposta di Scoto, positiva rispetto alla questione principale¹⁶⁹: anche nel caso in cui l'artefice conosca il particolare per intellettuale, non arriverà a conoscere tutte le circostanze concrete che invece acquisisce l'esperto per mezzo dell'esperienza¹⁷⁰. Ciò significa che l'esperto conosce gli elementi annessi, ad esempio di una malattia: conosce tanto i luoghi quanto i tempi secondo i quali si deve curare una malattia grazie alla molteplicità e alla frequenza delle sue esperienze, circostanze che l'artefice non è necessario che conosca e, anzi, neppure potrebbe conoscere tramite l'abito dell'arte. L'esperto quindi può agire con più certezza perché nella potenza motrice ha un abito peculiare con cui compie certe operazioni (ad esempio un suonatore di cetra è esercitato nelle mani), abito con cui si può agire con più prontezza, ma di cui l'artefice senza esperienza è sprovvisto¹⁷¹.

La progettualità dell'artefice umano secondo Scoto, in accordo con Aristotele, consiste quindi in una conoscenza dell'universale, ma niente impedisce di affermare che l'artefice possa avere anche una conoscenza intellettuale del singolare. Per comprendere pienamente la portata della posizione di Scoto sulla nostra questione della progettualità dell'artefice, occorre a questo punto chiarire cosa egli intenda con conoscenza dell'universale e con intuizione intellettuale del singolare, tenendo presente il dibattito in cui si colloca.

La questione dell'intuizione intellettuale del singolare è molto significativa tanto più che proprio tra XIII e XIV secolo si sviluppa un intenso dibattito

167 Cfr. Duns Scot, *Quaestiones ... cit.*, I, 5.

168 Cfr. Jean Duns Scot, *Questions sur la métaphysique*, voll. I-II, a cura di O. Boulnois, puf, Paris 2017-2020, p. 275, n. 1.

169 Cfr. *ivi*, I, 5, II, § 16.

170 Cfr. *ivi*, § 17.

171 Cfr. *ivi*, § 19.

su questo tema¹⁷², conosciuto anche come dibattito sulle *intentiones*, cioè sullo statuto cognitivo delle rappresentazioni mentali¹⁷³. Nella disputa si possono individuare due posizioni principali: la prima, di origine agostiniana, mira a garantire la conoscenza diretta e immediata del singolare. In modo diverso si sviluppano alcuni frati Minori, come Pietro di Giovanni Olivi, Pietro Aureolo e Guglielmo d'Ockham. La seconda posizione, di ispirazione aristotelica, mira a garantire un accesso per così dire rappresentazionalista al singolare, indiretto o mediato da una specie intelligibile. Mentre il domenicano Tommaso d'Aquino, seguendo Aristotele, arriva ad affermare la *non intelligibilità* del singolare¹⁷⁴, il frate Minore Duns Scoto ammette la intuizione intellettuale del singolare reinterpretando il processo conoscitivo aristotelico. Anche se gli obiettivi polemici via via cambiano con il variare dei contesti, si può osservare che autori come Olivi e Aureolo polemizzano contro i *perspectivisti*, cioè coloro che, come il francescano Ruggero Bacone, sostengono la teoria della moltiplicazione delle specie: riprendendo teorie arabe della visione (l'ottica geometrica), Ruggero sostiene che l'oggetto emette specie che si moltiplicano nel mezzo fino a raggiungere l'organo di senso e, attraverso un meccanismo articolato, vengono rielaborate in immagini, o specie spirituali, che rappresentano la cosa esterna. D'altra parte – secondo quanto osservano autori quali Olivi e Aureolo – in tal modo non si sa se la conoscenza di un oggetto si riferisca alla cosa esterna o all'ultima specie, di qui l'esigenza di garantire un accesso diretto al singolare, che ad esempio

172 Sulla questione della conoscenza intellettuale del singolare resta tutt'ora fondamentale la significativa opera di C. Berubé, *La connaissance de l'individuel ...* cit., per una presentazione sintetica del dibattito si può vedere il primo capitolo, pp. 3-12.

173 Il tema ha avuto una grande rilevanza nel dibattito storiografico novecentesco. Almeno a partire dagli studi di K. Michalski, che, da una ideologia Neo-Scolastica, ravvisa nella concezione scotista dell'intelligenza del singolare una delle origini della «crisi della grande sintesi Scolastica» (Scolastica che vede il suo culmine in Tommaso d'Aquino), la questione diviene un campo di discussione anche per la definizione della categoria storiografica di «nominalismo». Più recentemente il tema è approfondito sul piano gnoseologico, spesso mettendo in risalto l'interesse e la comprensione medievale dell'intenzionalità della conoscenza, ispirandosi probabilmente a temi contemporanei scaturiti dalla fenomenologia. Tra gli studi recenti sul tema si segnalano: R. Fedriga, *Le migliori intenzioni ...* cit.; O. Grassi, *Intenzionalità. La dottrina dell'esse apparens nel secolo XIV*, Marietti, Genova-Milano 2005; G. Klima (a cura), *Intentionality, Cognition and Mental Representation in Medieval Philosophy*, Fordham University Press, New York 2015; F. Amerini (a cura), "Quaestio" 10: *Later Medieval Perspectives on Intentionality* (2010); T. Breyer, J. Jansen, I. Römer (eds.), "Phänomenologischen Forschungen": *Modes of Intentionality. Phenomenological and Medieval Perspectives* (2018/2). Peraltro, l'ispirazione fenomenologica non è mai mancata negli studi medievistici sul tema, si pensi non solo alle ricerche di Vanni Rovighi (*Una fonte remota della teoria husserliana dell'intenzionalità*, in *Studi di filosofia medievale*, vol 2, Vita e Pensiero, Milano 1978, pp. 283-298) il cui interesse fenomenologico è ben rappresentato dai lavori su Husserl, ma anche allo stesso Michalski, laureato su alcuni aspetti del pensiero del fondatore della fenomenologia (cfr. ad esempio: E. Baring, *Converts to the Real: Catholicism and the Making of Continental Philosophy*, Harvard University Press, Cambridge Mass., London 2019, p. 52).

174 Cfr. C. Berubé, *La connaissance de l'individuel ...* cit., pp. 42-64.

Olivi spiega sottolineando che la conoscenza si dirige direttamente alla cosa in quanto «causa terminativa» dell'atto¹⁷⁵. Sia Aureolo che Ockham polemizzano contro la posizione di Duns Scoto discutendo la celebre definizione scotiana di conoscenza intuitiva¹⁷⁶.

Prima di tornare su questo punto del dibattito, che si riprenderà per comprendere più a fondo alcune posizioni di Ockham sull'intellezione del singolare e, per il nostro discorso, sulla progettualità dell'artefice, occorre a questo punto precisare meglio cosa Scoto intenda per conoscenza intuitiva e quale sia il processo gnoseologico che conduce ad essa¹⁷⁷. Scoto distingue tra conoscenza intuitiva e conoscenza astrattiva. La prima («cognitio intuitiva») è la conoscenza immediata di una cosa come attualmente presente ed esistente, mentre la seconda astrae dall'esistenza. La conoscenza astrattiva («cognitio abstractiva»), comprende l'oggetto indipendentemente dalla sua esistenza attuale e dalla sua presenza reale¹⁷⁸. In particolare, l'intuizione intellettuale, a differenza di quella sensibile, coglie l'oggetto non tramite i sensi, ma con l'intelletto, nel procedere in modo analogo al senso, ad esempio della vista, che considera l'oggetto come attualmente presente ed esistente¹⁷⁹. Ciò che rende impossibile, secondo Scoto, una intuizione intellettuale diretta del singolare è non tanto il fattore gnoseologico per cui l'intelletto non ha accesso alla cosa esterna, bensì piuttosto una ragione metafisica. Nello stato attuale di *viator*, l'uomo può conoscere il singolare solo tramite i suoi accidenti, cioè distingue un individuo dall'altro per mezzo

175 Su questo punto, sviluppato a proposito della questione se esista una *essenza* del pensiero francescano, mi permetto di rinviare a: A. Salvestrini, *Francescanesimo controverso. Aspetti conoscitivi agostiniani tra francescani e Nicola d'Autrecourt*, in "Doctor Virtualis" 14 (2018), pp. 89-122. Su Olivi e Aureolo si vedano anche: D. Perler, *Théories de l'intentionnalité au moyen âge*, Vrin, Paris 2003; E. Bettoni, *Le dottrine filosofiche di Pier Giovanni Olivi*, Vita e Pensiero, Milano 1954, IX, 4; C. Berubé, *La connaissance de l'individuel ... cit.*, pp. 100-106; D. Demange, *Olivi et les Perspectives. Les sources de la théorie olivienne de la vision*, in "Oliviana" [En ligne] 5 (2016); J. Biard, *Intention et présence: la notion de presentia litas au XIV^e siècle*, in *Ancient and Medieval Theories of Intentionality*, a cura di D. Perler, Brill, Leiden-Boston-Köln 2001, pp. 165-282; R.L. Friedman, *Act, Species, and Appearance. Peter Auriol on Intellectual Cognition and Consciousness*, in *Intentionality, Cognition and Mental Representation in Medieval Philosophy*, a cura di G. Klima, Fordham University Press, New York 2015, pp. 141-165. Sempre significativo rimane lo studio di K. Tachau, *Vision and Certitude in the Age of Ockham ... cit.*

176 Per una visione d'insieme su questo dibattito si rinvia ancora a: *ivi*, Part Two (*Interpretation and Reconception*), pp. 185 e sgg.

177 Su questi aspetti della gnoseologia di Duns Scoto, si possono vedere, oltre ai già citati studi di Berubé, Tachau e Fedriga: D. Demange, *Jean Duns Scot: la théorie du savoir*, Vrin, Paris 2007 per una contestualizzazione all'interno della teoria del sapere scotiana; O. Boulnois, *Être et représentation ... cit.*, per la prospettiva di Scoto all'interno del dibattito tra XIII e XIV secolo (in particolare cap. II e cap. III, pp. 133 e sgg.).

178 Cfr. Duns Scoto, *Lectura ... cit.*, liber I, d. 8, pars 1, q. 4, § 174.

179 Si veda anche: *Id.*, *Ordinatio ... cit.*, d. 3, pars 2, q. 2, § 553. Come sottolinea Boulnois (*Être et représentation ... cit.*, p. 139) la radicale novità di Scoto su questo punto, oltre ad avere riarticolato profondamente la duplice relazione aristotelica senso-singolare e intelletto-universale, è «la scoperta di un'attitudine cognitiva che mira a svelare l'esistenza».

delle note accidentali che lo caratterizzano e mai per mezzo della ragione intrinseca per cui un singolare è tale, cioè l'ecceità¹⁸⁰.

La posizione di Scoto sull'intellezione del singolare, qui esposta schematicamente, chiarisce la conclusione che interessa al nostro discorso sulla conoscenza dell'artefice. Si è detto che l'artefice conosce il proprio oggetto in modo universale. Sviluppando un esempio che lo stesso Scoto propone, si può dire che il musicista teorico ha conoscenza dei rapporti numerici che formano i suoni di ottava e di quinta, ma non ha l'esperienza del musicista pratico, il quale è esercitato a produrli sulla cetra. Fin qui la posizione di Scoto è piuttosto in accordo con il testo di Aristotele, ad eccezione del fatto che le due prospettive divergono sul procedimento gnoseologico che porta alla conoscenza dell'universale. Per Scoto, l'intelletto arriva all'universale tramite un procedimento astrattivo diverso da quello aristotelico: il materiale sensibile proveniente dai sensi giunge all'immaginazione come specie sensibile, o fantasma; a partire da questa, che non contiene in sé l'universale, ma rappresenta la cosa esterna in quanto singolare, le cause parziali di immaginazione e intelletto producono la specie intelligibile con cui si ha l'intellezione dell'universale¹⁸¹. L'universale conosciuto dall'artefice è quindi non tanto, aristotelicamente, l'universale contenuto nel sensibile e astratto dall'intelletto, bensì piuttosto l'universale prodotto da intelletto e immaginazione prescindendo dalle determinazioni di esistenza attuale e di presenza reale dell'oggetto e quindi dalle sue caratteristiche concrete e accidentali¹⁸².

Ma, come si è visto, Scoto ammette l'intuizione intellettuale del singolare nel caso dell'artefice senza esperienza. Il musicista teorico può quindi rappresentarsi direttamente i rapporti, ad esempio di ottava (2:1), come accordi attualmente esistenti e presenti realmente; tuttavia egli non possiede l'abito pratico dell'esperto (il musicista pratico), il quale invece può produrli facilmente sulla cetra. In modo analogo, riprendendo e variando un esempio frequente in Ockham, si può dire che un architetto conosce perfettamente l'edificio da costruire: senza coglierlo come presente ed esistente può rappresentarsi il luogo in cui sorge e i materiali con cui è costruito. D'altra parte, non avendo l'esperienza, non può operare direttamente sul sensibile, non possiede l'abito per mezzo del quale l'esperto è in grado di disporre i mattoni sulla calce e quindi – quest'ultimo – opera con più certezza.

180 Cfr. Duns Scoto, *Quaestiones ... cit.*, VII, q. 15, pp. 300-301: «De secundo articulo principali, primo videndum est quod intellectus noster in hoc statu non intelligit per se singulare; nec sensus sentit»; C. Berubé, *La connaissance de l'individuel ... cit.*, pp. 159-160.

181 Si veda la sintetica descrizione di questi passaggi del processo conoscitivo scotiano in: Duns Scoto, *Fantasia, immaginazione, conoscenza. Uno studio sul De imagine di Giovanni Duns Scoto*, a cura di A. Colli, C. Selogna, LED, Milano 2011, pp. 15-16, riferite principalmente a: Duns Scoto, *Ordinatio ... cit.*, d. 3, pars 3 (*de imagine*), q. 2, §§ 486-498.

182 Cfr. C. Berubé, *La connaissance de l'individuel ... cit.*, pp. 161 sgg.

Come nel caso di Duns Scoto, la riflessione di Ockham sull'artefice umano si colloca pienamente all'interno della classificazione delle scienze proposta da Aristotele: nella divisione tra scienze speculative e scienze pratiche, l'arte con cui opera l'artefice è parte delle discipline pratiche, ma nel senso non di *praxis*, bensì di *poiesis*. I passi in cui l'artefice compare all'interno di un discorso in cui emerge la divisione aristotelica sono piuttosto numerosi. Si tornerà in seguito sui punti in cui, nelle *Quaestiones* e nella *Expositio alla Fisica*, Ockham riflette sul rapporto tra arte e natura perché aiutano a comprendere la costituzione del concetto di opera e in particolare la sua produzione. Vi è però un contesto da cui si può partire per individuare la collocazione dell'artefice nel sistema ockhamiano dei saperi e come venga sviluppata la sua dimensione progettuale. In *Expositio* I, 1, 2, Ockham si sofferma sull'affermazione aristotelica che nella filosofia naturale occorre partire dalle cause universali. L'artefice compare in senso argomentativo, ma è evidente il contesto aristotelico secondo cui egli ha conoscenza universale delle cause¹⁸³.

Questo punto è ben sviluppato nel *Prologo* dell'*Ordinatio*, quando Ockham riprende la distinzione tra artefice ed esperto di *Metafisica* I, 1, come si è visto in Scoto, nel contesto però della questione teologica se la teologia sia una scienza pratica. Secondo una consuetudine dei *Commenti alle Sentenze* del periodo, si può notare l'assimilazione della classificazione aristotelica delle scienze all'interno di problematiche teologiche. La distinzione tra speculative e pratiche è preliminare (q. 11) alla questione sulla teologia come scienza pratica (q. 12). Nella questione 11 Ockham affronta la posizione di Scoto secondo cui solo un abito particolare, la prudenza e l'esperienza, può dirigere l'azione e la produzione, perché più vicino al particolare su cui opera; cosa che invece non può fare l'abito universale dell'arte e della scienza¹⁸⁴. Al contrario, Ockham mostra come sia possibile che un abito universale diriga l'azione, perché – osserva – la conoscenza universale presuppone sempre l'esperienza e quindi la conoscenza dei singoli¹⁸⁵. Così, in accordo con Aristotele – prosegue Ockham – l'esperto agisce con più certezza dell'artefice perché, per esperienza, può acquisire conoscenze tanto particolari quanto universali, che quest'ultimo magari non ottiene perché invece conosce le cause.

Ockham approfondisce la sua posizione nella questione successiva, sull'abito pratico della teologia, dove egli, a differenza di altri frati Minori come Scoto e

183 Cfr. Guglielmo d'Ockham, *Expositio in libros Physicorum Aristotelis*, in *Guillelmi de Ockham Opera Philosophica et Theologica*, *Opera Philosophica*, voll. IV-V, ed. V. Richter, G. Leibold [vol. IV], St Bonaventure Institute, New York 1985 (d'ora in avanti: "Ockham, *Expositio super Physicam* ... cit."), liber I, cap. 1, par. 2, p. 27: «Et ideo sicut quia artifex facit artificialia, ideo causae ex quibus operatur sunt notiores sibi, ita quia natura facit composita ex causis, ideo causae sunt sibi notiores».

184 Cfr. Ockham, *Ordinatio* ... cit., Prologus, q. 11, p. 317.

185 Cfr. *ivi*, p. 318.

Aureolo, sostiene che la teologia è un abito sia pratico sia speculativo, perché implica la conoscenza di proposizioni di entrambi i tipi. Per il nostro discorso è interessante mettere in luce un passaggio in cui Ockham argomenta contro l'opinione che presuppone l'identità tra intelletto speculativo e ragioni universali e intelletto pratico e ragioni particolari. L'artefice, come si diceva, si basa su una conoscenza universale, tuttavia essa ha sempre origine dai sensi e tramite l'abito universale si conosce sia l'universale sia il particolare. Un artefice può operare *artificialiter* grazie a un abito universale con cui ha conoscenza sia universale, ad esempio l'arte di edificare, sia particolare relativa ai materiali, cioè le pietre e i legni con cui costruisce l'edificio. L'artefice può operare con la stessa certezza dell'esperto se conosce il *propter quid* di tutto ciò che quest'ultimo conosce e la produzione non richiede l'abito di qualcosa che esiste negli organi corporei¹⁸⁶. Questo passaggio è importante perché sottolinea come la *poiesis* dell'artefice, in questo caso dell'architetto, non è quella di colui che ha una conoscenza limitata all'esperienza, come chi dispone le pietre e taglia i legni per costruire l'edificio, bensì è quella di colui che ha conoscenza di tutte queste cose, ma in modo universale, e che in definitiva coincide con chi progetta la casa.

Per comprendere meglio la riflessione di Ockham su questo punto, cioè sulla natura del processo di progettazione dell'artefice, occorre riprendere le questioni di carattere più gnoseologico, vale a dire cosa intenda Ockham per conoscenza universale e se ammetta, come emerge da tali passaggi, l'intuizione intellettuale del singolare¹⁸⁷. L'*Inceptor* rimodula la distinzione scotiana tra *cognitio* intuitiva e astrattiva perché la slega dalla nozione di presenza e mette l'accento sulla funzione del giudizio. I due tipi di conoscenza secondo Ockham si distinguono non per la natura dell'oggetto, né per la sua presenza/assenza o esistenza/inesistenza, che invece caratterizza la definizione di Scoto. La *cognitio intuitiva* è piuttosto la conoscenza con cui si giudica in modo evidente se una cosa esiste o non esiste¹⁸⁸: l'oggetto può essere presente o assente, esistente o non esistente,

186 Ivi, q. 12, p. 357: «Ex istis patet quod tota illa deductio de identitate intellectus speculativi et rationis universalis, et de identitate intellectus practici et rationis particularis est simpliciter falsa. Sed de hoc quod dicitur quod experti certius operantur quam artifices, patet quomodo debet intelligi in praecedenti quaestione. Unde dico breviter quod si artifex vel ignoret quod scit expertus, sed scit sive 'quia' sive 'propter quid' omne illud quod scit expertus, et ad opus non requiritur habitus aliquis existens in organis corporalibus, quod ita perfecte et ita certitudinaliter operabitur artifex sicut expertus».

187 Per la ricostruzione del pensiero di Ockham su questi temi, si menzionano: M. McCord Adams, *William Ockham* ... cit., pp. 3 e sgg. (universali), 501 e sgg. (conoscenza intuitiva e astrattiva); K. Tachau, *Vision and Certitude in the Age of Ockham* ... cit., pp. 123 e sgg.; R. Fedriga, *Le migliori intenzioni* ... cit., cap. 6. Sulla questione collegata della conoscenza intuitiva del non esistente, anche in relazione al problema dello scetticismo, si veda: C. Panaccio, D. Piché, *Ockham's Reliabilism and the Intuition of Non-Existents*, in H. Lagerlund (a cura), *Rethinking the History of Skepticism* ... cit., pp. 97-118.

188 Cfr. Ockham, *Ordinatio* ... cit., Prologus, q. 1. Le implicazioni teologiche, e di qui epistemologiche, di questa definizione sono molteplici e aprirebbero un ulteriore capitolo che ci

ma il fatto che lo si conosca intuitivamente implica un giudizio evidente, che si basa su ciò che apprendono i sensi, e con cui si conosce in modo evidente se una cosa è o non è. Diversamente, con l'astrattiva si prescinde dal giudizio di esistenza¹⁸⁹, in quanto essa si basa su intuizioni frequenti divenute abituali tramite cui si costituisce la conoscenza universale, senza tuttavia postulare l'esistenza di specie intermedie. In una prima fase del suo pensiero, Ockham sostiene che l'universale è un essere obiettivo, o *fictum*, formato nella mente a partire dalla conoscenza di molteplici singolari¹⁹⁰.

Il *fictum* così concepito rischia tuttavia di introdurre ulteriori mediazioni. Anche in seguito alle critiche di Walter Chatton, Ockham semplifica ulteriormente la sua teoria dell'universale sostenendo la coincidenza tra atto e contenuto: l'universale è l'atto intellettuale stesso, una qualità nell'anima, che suppone, cioè *sta per* una pluralità di individui. L'universale non ha quindi esistenza extramentale, né è un concetto distinto dall'atto intellettuale. L'universale è piuttosto un segno istituito per riferirsi a una molteplicità di singolari¹⁹¹. È importante sottolineare che secondo Ockham ciò che mette in azione l'intelletto è sempre il singolare colto immediatamente nella sua concretezza, diversamente da Scoto per il quale, come si è visto, l'intelletto del *viator* non ha una conoscenza diretta del singolare ed è piuttosto la quiddità sensibile a mettere in azione l'intelletto¹⁹².

Si comprende in tal modo in che senso la conoscenza universale dell'artefice di Ockham sia differente da quella scotiana. Secondo Ockham, l'artefice ha conoscenza sia dell'individuo che dell'universale perché l'abito universale che propriamente gli appartiene ha origine dal singolare sensibile. Si potrebbe dire che la conoscenza astrattiva porti a concettualizzare il molteplice dell'esperienza. L'abito universale tuttavia non comporta di per sé la capacità di agire sul concreto esterno. In un certo senso, l'architetto non lavora con le proprie mani sulle pietre e i legni. Certamente ciò non esclude che un artefice abbia anche una conoscenza di esperienza, cioè sia anche un esperto, ma nella questione che qui interessa, cruciale per comprendere l'ideazione dell'artefice, si considera il caso in cui egli non sia esperto. Si comprende così la conclusione menzionata prima da Ockham secondo cui l'artefice senza esperienza potrebbe operare con la stessa certezza dell'esperto, se conoscesse *la causa* di tutto ciò che quest'ultimo

porterebbe troppo lontano. Sulla questione, molto studiata e controversa, della conoscenza intuitiva del non esistente si veda ad esempio: L.D. Davis, *The Intuitive Knowledge of Non-Existent and the Problem of Late Medieval Scepticism*, in "The New Scholasticism" 49 (1975), pp. 410-430.

189 Cfr. Ockham, *Ordinatio* ... cit., Prologus I, p. 31.

190 Cfr. *ivi*, liber I, d. 2, q. 8, pp. 271 e sgg.

191 Cfr. Ockham, *Summa logicae*, in *Summa logicae*, in *Guillelmi de Ockham Opera Philosophica et Theologica, Opera philosophica*, vol. 1, ed. P. Boehner, St. Bonaventure Institute, New York 1974, Pars I, capp. 8-9, 15.

192 Cfr. C. Berubé, *La connaissance de l'individuel* ... cit., p. 275.

conosce per esperienza e se non fosse necessaria un'azione sul corporeo al fine di realizzare l'opera.

Altra questione è quella dello statuto della conoscenza universale dell'artefice che, come si sarà compreso, dipende dalla teoria dell'universale che Ockham sostiene. Nei suoi testi si possono rintracciare entrambe le teorie, quella del *fictum* e quella dell'*actum*, che ora si presentano brevemente in due passaggi rappresentativi in cui compare il riferimento all'artefice e a proposito dei quali è interessante coglierne la portata filosofica per il nostro tema.

In d. 2, q. 8 dell'*Ordinatio*, dedicata alla natura dell'universale, Ockham sostiene che l'universale è un essere obiettivo nella mente, foggato dall'intelletto a partire dalla conoscenza di molteplici singolari. Per esplicitare la sua posizione, Ockham utilizza l'esempio dell'artefice che, a partire dalla osservazione degli edifici che esistono nella realtà esterna, foggia un modello nella propria mente che diviene esemplare (*exemplar*) a cui egli si rivolge per produrre una casa nell'essere reale¹⁹³. Il procedimento descritto da Ockham permette di illustrare ulteriormente la questione precedente dell'abito universale dell'artefice capace di cogliere tanto il particolare quanto l'universale, ma soprattutto permette di comprendere lo statuto del *fictum*, chiamato anche *esse obiectivum* o *exemplar*, in accordo, in quest'ultimo caso, con la terminologia della tradizione platonico-agostiniana, ma reinterpretata profondamente. La scelta del termine *fictum* e di quelli che accompagnano la sua formazione, come *tingo*, è estremamente significativa perché rinvia all'idea di una costruzione mentale finzionale, variamente ripresa in altri luoghi in cui, per indicare atti conoscitivi, si utilizzano termini della sfera semantica fabbrile¹⁹⁴.

Nella terza delle *Quaestiones* sulla *Fisica*, Ockham, affrontando il problema della natura del concetto mentale, risponde alla obiezione secondo cui il concetto non può essere una qualità mentale: l'artefice, prima di creare una casa, la concepisce nella mente, ma poiché la casa non è una qualità, ne consegue che nella mente non c'è alcuna qualità¹⁹⁵. Ockham ribatte che la scienza e l'arte con cui l'artefice produce esternamente la casa è una qualità nella mente che può

193 Cfr. ivi, d. 2, q. 8, p. 272: «Et hoc per istum modum quod intellectus videns aliquam rem extra animam fingit consimilem rem in mente, ita quod si haberet virtutem productivam sicut habet virtutem fictivam, talem rem in esse subiectivo – numero distinctam a priori – produceret extra. Et esse consimiliter – proportionabiliter – sicut est de artifice. Sicut enim artifex videns domum vel aedificium aliquod extra, fingit in anima sua consimilem domum et postea consimilem producit extra, et est solo numero distincta a priori, ita in proposito, illud fictum in mente ex visione alicuius rei extra esset unum exemplar. Ita enim sicut domus ficta, si fingens haberet virtutem productivam realem, est exemplar ipsi artifice, ita illud fictum esset exemplar respectu sic fingentis».

194 Si veda ad esempio: Id., *Quaestiones in librum quartum Sententiarum (reportatio)* ... cit., q. 14, p. 300; Id., *Ordinatio* ... cit., d. 2, q. 3, pp. 74-76.

195 Cfr. ivi, d. 3, p. 400: «Praeterea, artifex excogitat domum antequam producat eam; sed illa domus non est qualitas mentis; igitur etc.»

essere chiamata con lo stesso nome di casa. Infatti, come argomenta Averroè, la sanità è il nome sia di quella nella mente sia di quella extramentale: la definizione per la scienza e l'arte della sanità è la stessa di quella per la sanità del corpo¹⁹⁶. Si tratta di un caso in cui si può affermare che lo statuto della conoscenza dell'universale dell'artefice equivale a una qualità nella mente, che non ha né esistenza extramentale, né esistenza obiettiva, ma coincide con l'atto stesso con cui si apprende una casa in generale¹⁹⁷.

I due passaggi sono rappresentativi del mutamento effettuato da Ockham nel modo di concepire lo statuto dell'universale e come questo si ripercuota nello statuto del progetto dell'artefice umano. Nel primo caso si mette l'accento sul carattere finzionale della conoscenza, confermato dall'uso di termini fabbrili per indicare gli atti conoscitivi, come *foggiare, costruire, fabbricare*, come se il concetto fingesse, cioè rappresentasse artificialmente, il molteplice del sensibile. Si tratta di una rappresentazione, sebbene non proprio concepita come specie intellettuale, o intermedia, bensì come modo di essere nella mente, vale a dire essere nella mente come oggetto di conoscenza. D'altra parte, non pare garantire completamente un rapporto tra conoscente e conosciuto senza interruzioni, poiché anche l'essere obiettivo sembra soggetto alle critiche che ne fanno un oggetto intermedio di carattere rappresentazionale. Nel secondo passaggio menzionato, il problema rappresentazionalista sembra invece superato: non è più presente il carattere finzionale della conoscenza, ma si assicura la continuità tra atto e cosa esterna, dal momento che il primo coincide con il contenuto e, alla referenzialità rappresentazionale, è subentrata la referenzialità per così dire *suppositiva*, cioè che utilizza lo strumento terministico della supposizione per indicare il modo in cui il concetto universale sta al posto del particolare per cui suppone.

In conclusione, anche a questo proposito si può ravvisare come forse problemi teologici, come quello della scientificità della teologia e in particolare se essa sia un abito pratico, abbiano generato profonde riflessioni su eminenti questioni filosofiche, si pensi al rapporto tra conoscenza e realtà. Ma a loro volta le esigenze teologiche sono sorte dal mutamento epistemologico dettato dalla concezione aristotelica della scienza, e quindi da un particolare sistema dei saperi. In questo senso si può probabilmente affermare che il diverso assetto del sistema dei saperi ha di riflesso contribuito a costituire differenti *pensieri*, o modi di progettare, dell'artefice.

Occorre tuttavia riflettere se davvero tra i due sistemi di saperi, quello ancora basato sulle arti liberali e integrato dall'inserzione vittorina delle *mechanicae* e

196 Cfr. ivi, p. 403: «Ad tertium dico quod artifex excogitat domum antequam producat eam, quia habet artem et scientiam domus, quae est vera qualitas mentis, quae ars et scientia domus vocatur».

197 Cfr. ivi, p. 400: «Ad istam quaestionem dico breviter quod sic, quia conceptus non est res extra animam, nec est res in anima tantum obiective, sicut prius probatum est; ergo oportet quod sit qualitas mentis».

quello della scienza aristotelica, vi sia una vera e propria discontinuità, cioè se tra la riflessione sull'artefice di Bonaventura e quella di Scoto e Ockham non vi sia alcun elemento di comune. Anche in questo caso, più che di elementi comuni è forse più opportuno parlare di una *direzione* di pensiero, direzione che si rivolge al singolare, alla concretezza del sensibile e al problema della loro rappresentabilità. L'operazione di Bonaventura di collocare le *mechanicae* come lume discendente e come illuminazione condizione del *reditus* è rappresentativa di un'attenzione che non manca neppure a Olivi, Scoto e Ockham. Nell'ambito di un sistema dei saperi di ispirazione aristotelica, strutturato sulla divisione tra discipline teoriche e pratiche, dove queste ultime non sembrano avere la medesima dignità delle prime, la tendenza gnoseologica francescana di mettere al centro la singolarità, di cui la riflessione sulla direzionalità e immediatezza della intuizione del singolare è un esempio, sembra conferire importanza e dignità a un ambito che l'intellettualismo di matrice aristotelica o la tendenza neoplatonica al diniego del corpo relega in secondo piano.

Capitolo 2.

L'opera

Il capitolo precedente ha permesso di cogliere il costituirsi del primo momento dell'attività poetica dell'artefice, la progettualità, a partire dalle riflessioni francescane su tre temi generali. Il tema delle idee divine ha delineato quattro modelli di pensiero dell'artefice divino nei quali si coglie la progressiva tendenza alla semplificazione del funzionamento della conoscenza di Dio. Il tema della bellezza ha delimitato, all'interno della progettualità, il criterio sulla cui base l'artefice crea e grazie al quale l'opera si plasma e si struttura con rapporti concordi e proporzionati. Infine il tema del sistema dei saperi ha costituito il concetto di artefice umano in quanto compreso nei due modelli di classificazione delle scienze, quello vittorino e quello aristotelico, in cui da una parte emerge la figura dell'artefice meccanico all'interno stesso della filosofia o del percorso conoscitivo di ascesa a Dio, dall'altra essa diviene luogo problematico del rappresentare a proposito dell'intuizione intellettuale del singolare.

La progettualità dell'artefice è certamente condizione della sua attività poetica, in cui l'intelligibile diviene sensibile, l'invisibile si rende visibile. Occorre ora soffermarsi sul costituirsi del concetto di opera, cioè sul concretizzarsi dell'idea. La nozione di opera, come si è già avuto modo di vedere parzialmente, ha un'estensione che dipende innanzitutto dal tipo di artefice di cui è opera, si estende cioè tanto al cosmo quanto all'artefatto, tanto alla natura, intesa come il prodotto di cause seconde, quanto alla *civitas*. L'opera è concretizzazione dell'idea, quindi contiene in sé stessa i criteri tramite cui l'artefice crea, determinando la duplice prospettiva da cui la si può osservare: nel momento in cui è prodotta e nel momento in cui è osservata, cioè quando acquisisce la funzione referenziale che permette all'uomo di risalire all'origine, all'invisibile e all'intelligibile di cui essa è concretizzazione.

Ma tra il progetto e il suo divenire opera vi è forse lo spazio aperto dalla libertà e dal possibile. Le riflessioni francescane offrono una discussione vivace attorno allo statuto della materia e al ruolo della libertà, basti dire che, per gli autori oggetto del presente capitolo, la prima non è né semplice necessità, né pura possibilità. La materia ha piuttosto una natura positiva, aprendo in tal modo uno spazio all'attività poetica che nelle pagine che seguono verrà precisato. In questo capitolo si approfondisce il concetto di opera nel suo costituirsi a partire da tre linee principali: in primo luogo, l'attività creatrice e produttiva dell'artefice, che descrive uno spazio di libertà e possibilità in rapporto alla materia; in secondo luogo, la compiutezza dell'opera, che focalizza l'adeguatezza tra progetto e opera, come pure la sua struttura concorde e proporzionata; infine, la

funzione referenziale dell'opera con cui il visibile sensibile rinvia all'invisibile intelligibile.

2.1 L'opera e la sua produzione

Studiare il concetto di opera nel pensiero francescano significa domandarsi *cosa* essa sia e *come* essa venga prodotta. Si può affermare fin da ora, in termini molto generali, che l'opera dell'artefice è la materia che ha ricevuto una forma da parte di un agente artificiale. D'altra parte resta da chiarire, e a questo si dedica il presente paragrafo, non solo *quale sia* la struttura della materia nei differenti autori, cosa intendano per materia e per forma, bensì anche *come* dalla materia e dalla forma l'artefice porti a compimento la propria opera. Per comprendere i due punti, lo statuto dell'opera e la sua produzione, occorre trattare brevemente alcune questioni molto dibattute nel XIII secolo, ossia l'ilemorfismo, e in particolare la teoria della pluralità delle forme, e la natura della materia.

Con *teorie ilemorfiche* si intendono generalmente le teorie che sostengono la composizione secondo materia e forma delle sostanze¹. In frati Minori come Bonaventura e Olivi, più controversi i casi di Scoto e Ockham², la composizione ilemorfica si estende non solo alle sostanze corporee, bensì anche a quelle spirituali: tanto i corpi quanto le realtà spirituali, tanto gli uomini quanto gli angeli sono composti in modo diverso da materia e forma³. All'interno di questo quadro, i pensatori francescani hanno sovente sostenuto la tesi della pluralità delle forme (Bonaventura e Olivi ad esempio, seppure con delle differenze) con cui, a partire dalla tradizione stoico-neoplatonica e agostiniana sulle ragioni seminali⁴, si concepisce ogni cosa come composta da una pluralità di forme gerarchicamente ordinate secondo perfezioni di compimento, ciascuna volta a realizzare la propria perfezione determinando una concezione dinamica dell'intero creato. Vi è un elemento ulteriore, di estrema importanza, correlato alla concezione dinamica delle forme, ossia lo statuto della materia prima su cui, a partire dai testi di Aristotele, si è sviluppato un intenso dibattito all'interno stesso delle prospettive francescane. Si può affermare, con Petagine, che nonostante le sottili variazioni delle tesi francescane sulla materia, esse convergono nell'attribuirle una natura positiva⁵, a cui in tal modo viene riconosciuta una

1 Sul contesto ilemorfico delle discussioni fisiche francescane si tengano presente gli studi: E. Bettoni, *Le dottrine filosofiche di Pier di Giovanni Olivi* ... cit., pp. 263 e sgg.; P. Mazzarella, *Controversie medievali: unità e pluralità delle forme*, Giannini, Napoli 1978; A. Petagine, *Il fondamento positivo del mondo. Indagini francescane sulla materia all'inizio del XIV secolo (1300-1330 ca.)*, Aracne, Roma 2019, pp. 11-25.

2 Cfr. A. Petagine, *Il fondamento positivo del mondo* ... cit., pp. 167-191 e 215 e sgg.

3 Cfr. *ivi*, parte II.

4 Cfr. P. Mazzarella, *Controversie medievali: unità e pluralità delle forme* ... cit., pp. 5 e sgg.

5 Cfr. A. Petagine, *Il fondamento positivo del mondo* ... cit., pp. 21-22.

propria consistenza ontologica, diversamente dalla prospettiva aristotelica che ne coglie la pura passività.

Si determinano così le coordinate concettuali essenziali per lo sviluppo successivo delle riflessioni sull'opera artificiale, questione che nei frati Minori resta per così dire sullo sfondo, ma che acquisisce rilevanza proprio in quanto strettamente connessa con l'accentuazione francescana del ruolo del corporeo e del singolare, ora riconquistato non più solo in ambito teologico, come si è visto a proposito delle discussioni sulle idee divine o sulla intellezione del singolare, bensì anche nel contesto della filosofia naturale, oltre che della metafisica e dell'ontologia.

2.1.1 «Nulla veritas essentiae inducitur de novo, sed datur ei nova dispositio». Ideazione e struttura dell'opera in Bonaventura

Per chiarire lo statuto dell'opera e la sua costituzione da parte dell'artefice all'interno del quadro dottrinario francescano, ossia nei dibattiti sulla pluralità delle forme e la natura della materia, si può iniziare da un passaggio di Bonaventura piuttosto rappresentativo. Nella distinzione 37 del secondo libro del *Commento alle Sentenze*, Bonaventura considera dapprima la questione se ogni azione provenga da Dio (a. 1, q. 1), in seguito se ogni conservazione delle cose provenga da Dio (a. 1, q. 2). In entrambe si risponde affermativamente, ma qui interessa soprattutto la risposta a un argomento contrario della seconda questione. Bonaventura sottolinea che, a proposito della conservazione dell'opera, l'artefice creato non è come l'artefice increato. Mentre nel primo caso l'opera si conserva da sola, cioè indipendentemente dall'azione dell'artefice, poiché essa possiede «principi intrinseci»; nel caso dell'artefice increato l'opera ha bisogno dell'aiuto di Dio senza il quale essa non può perdurare⁶. Tenendo da parte la questione della causa conservante⁷, è importante chiarire per il nostro discorso cosa si intenda per «principi intrinseci» (*principia intrinseca*) dell'opera, concetto che immediatamente porta a indagare la questione della struttura della materia e quindi dell'opera dell'artefice.

Secondo quanto si legge in questo passaggio, l'opera dell'artefice umano ha «principi intrinseci» indipendenti dall'azione della propria causa immediata. L'artefice infatti agisce su una materia preesistente che presenta una propria

6 Cfr. Bonaventura, *Sent.* II, d. 37, a. 1, q. 2, p. 866.

7 Come sottolinea Macken, la causa della dipendenza da Dio di ciascuna creatura è il fatto che essa è tratta dal nulla grazie all'azione creatrice divina. Tale dipendenza si esprime sia nella composizione ileomorfa delle sostanze create, che costituisce la *possibilitas*, sia nel bisogno che esse siano mantenute nell'esistenza dal Creatore, aspetto che costituisce la loro *vanitas*. Cfr. R. Macken, *Le statut philosophique de la matière selon Bonaventure*, in "Recherches de théologie ancienne et médiévale" 47 (1980), pp. 206-207; Bonaventura, *Sent.* I, d. 27, pars 1, art. 1, q. 1.

struttura in quanto creata e quindi dipendente da Dio⁸. Il concetto bonaventuriano di materia può essere considerato in due sensi. Nel primo, la materia è informe, ma non nel senso in cui essa è priva di forme⁹. Dio, per creare tutte le cose, si basa su una materia creata detta *informe*, ma che ha in sé stessa, contrariamente alla tesi di matrice aristotelica, una certa attualità: vi sono ragioni seminali, ossia forme incipienti, germi di tutte le cose¹⁰. Nel secondo senso, la materia è formata, cioè in essa vi sono pluralità di forme ordinate gerarchicamente che si sviluppano dinamicamente grazie a un desiderio intrinseco che le porta a compiere la propria perfezione¹¹. Si può dire che quest'ultimo senso di materia, cioè la materia formata, è quello con cui si può intendere la struttura delle creature che dipendono dall'azione conservante di Dio, struttura che è alla base dell'azione produttrice dell'artefice creato. Come è stato notato, l'artefice umano infatti può solo portare a compimento forme già insite nella materia e non può creare niente di nuovo¹². D'altra parte, nel precedente capitolo si è visto che, come l'artefice divino, anche l'uomo, sebbene in modo più limitato rispetto alla capacità creativa di Dio, può produrre a partire da una idea nella mente, che certamente è libero principio formativo.

La concezione secondo cui nella materia vi è una certa attualità ha implicazioni interessanti nel contesto del processo poetico dell'artefice. Poiché l'azione dell'artefice umano è condizionata da una materia preesistente, la struttura dell'opera è la composizione ilemorfica iniziale, la cui natura è determinata dalla materia in quanto creata da Dio, che riceve una nuova disposizione in accordo all'idea dell'artefice creato. In un certo senso, la pietra sulla base di cui l'artefice produce una statua è inizialmente il composto ilemorfico creato da Dio, composto che ha subito ulteriori modificazioni in seguito all'azione di cause

8 In *Sent.* II, d. 1, pars 1, art. 1, q. 1, p. 16 Bonaventura sottolinea che il «mondo è creato dal nulla secondo i suoi principi intrinseci» i quali sono prodotti «non da altro, bensì dal nulla».

9 Molto interessante l'affermazione in *ivi*, p. 17 in cui Bonaventura sottolinea che la materia non è pura privazione, al contrario essa partecipa della bellezza e della luce («Nam materia non est privatio pura, immo ratione suae essentiae habet aliquid de pulcritudine et aliquid de luce»).

10 Cfr. Bonaventura, *ivi*, d. 12, a. 1, q. 1, p. 294. Qui Bonaventura distingue più precisamente due modi di considerare la materia, uno dal punto di vista dell'anima, l'altro dal punto di vista di quella che esiste in natura. Nel primo senso si può parlare di materia informe in quanto vi è possibilità di ogni sorta. La materia fisica esistente in natura è necessariamente provvista di forma, in quanto ha in sé stessa ragioni seminali. Questo è il tipo di materia che per prima è stata creata. Più avanti (*ivi*, q. 3, p. 300) Bonaventura chiarisce che nella materia c'è la forma, ma secondo un essere incompleto che determina l'appetito della materia ad acquisire nuove forme, in questo senso la materia «dispositio erat ad formas superiores, non completa perfectio». Si vedano i saggi: P. Mazzarella, *Controversie medievali: unità e pluralità delle forme ... cit.*, pp. 277 e sgg; R. Macken, *Le statut philosophique de la matière selon Bonaventure ... cit.*, pp. 193 e sgg; A. Rodolfi, *Interpretazione dell'ilemorfismo universale nella scuola francescana: Bonaventura, Bacone e Olivi*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», vol. 102, n. 4 (2010), pp. 570-575.

11 Cfr. P. Mazzarella, *op. cit.*, p. 280; R. Macken, *Le statut philosophique ... cit.*, p. 216.

12 Cfr. P. Mazzarella, *op. cit.*, p. 284.

seconde, come gli agenti naturali o altri interventi artificiali. Ne deriva che lo scultore plasma per rimozione il composto ileomorfo, come si legge in diversi passaggi¹³, fino a che questo sia conforme all'idea nella mente.

Si è visto in che senso il progetto dell'artefice contenga i criteri di proporzionalità e bellezza conservati poi dall'opera prodotta, aspetto su cui si tornerà nei paragrafi successivi. Per ora ci si può limitare a notare che il progetto, ad esempio di un architetto, consiste nella disposizione secondo concordanza e proporzione dei singoli materiali di cui sarà composto l'edificio. L'opera, una volta compiuta, e si vedrà in che senso un'opera è compiuta, è adeguata al suo modello mentale e quindi presenta i materiali disposti secondo i criteri di concordanza e proporzione, legni e pietre che prima di essere ordinati dall'artefice presentano la struttura ileomorfa creata da Dio ed eventualmente variata dalle cause seconde.

La concezione bonaventuriana di derivazione agostiniana della materia è certamente di grande interesse per comprendere lo statuto dell'opera dell'artefice e la sua produzione. Per meglio chiarire tali aspetti, è opportuno approfondire il passaggio dalla materia grezza all'opera compiuta, cioè lavorata secondo l'idea. In particolare, si può domandare se la pietra non abbia in sé stessa la «potenza attiva», concetto aristotelico che Bonaventura reinterpreta con la categoria agostiniana di «ragioni seminali»¹⁴, non solo delle forme naturali, ma anche di quelle artificiali, vale a dire non solo di essere pietra di un monte, bensì anche quella di essere pietra di una statua o di una casa.

Da quanto Bonaventura scrive nella d. 7 sembrerebbe proprio essere così, quando cioè si sottolinea il modo in cui l'agente particolare (naturale o artificiale) *educe* la forma dalla materia. Nel considerare le quattro posizioni in cui una forma può essere edotta, Bonaventura tratteggia la propria opinione proponendo varianti interpretative delle quattro posizioni che propone¹⁵. Alla opinione di Anassagora secondo cui le forme esistono attualmente nella materia, ma non appaiono esteriormente, come nel caso di una pittura coperta da una stoffa, Bonaventura contrappone l'interpretazione secondo cui la materia ha in sé stessa ragioni seminali di tutte le forme, indotte da Dio nella prima creazione ed edotte in atto, portate alla luce, dall'azione dell'agente particolare¹⁶.

Secondo la posizione di filosofi «più moderni» (*magis modernorum*), tutte le forme provengono da Dio. Anche in questo caso vi sono due interpretazioni, la prima delle quali viene accolta da Bonaventura: Dio in principio è agente e

13 Cfr. ad esempio, Id., *Collationes in Hexaemeron (inc. "In uerbis istis")*, in Id., *Opera omnia*, vol. V, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1891, coll. 2, sectio 33, p. 342: «qui sculpsit figuram nihil ponit, immo removet et in ipso lapide relinquit formam nobilem et pulcram».

14 Cfr. Bonaventura, *Sent.* II, d. 7, pars 2, a. 2, q. 1, p. 198; P. Mazzarella, *op. cit.*, p. 284.

15 Cfr. P. Mazzarella, *op. cit.*, p. 283-285.

16 Cfr. Bonaventura, *Sent.* II, d. 7, pars 2, a. 2, q. 1, pp. 197-198.

produttore dell'eduazione (emanazione dallo stesso allo stesso) di tutte le cose¹⁷. La terza posizione è quella trasmessa da Aristotele secondo il quale le forme naturali sono nella materia in potenza, forme che vengono edotte in atto dall'agente particolare¹⁸. La posizione di Aristotele può essere sviluppata in due modi, l'una corrisponde all'opinione di Tommaso d'Aquino e l'altra è condivisa da Bonaventura. Mentre Tommaso concepisce la potenza nella materia come ricettività alla forma, per cui l'agente coopera con la materia nell'edurre la forma¹⁹, Bonaventura ribadisce l'attualità, incompiuta, della materia. Nella materia qualcosa è «concreato», fornendo così la base tramite cui l'agente educa la forma, come dal globo della rosa si produce la rosa. Ciò significa che nella materia vi sono le «verità delle forme» – e si tenga presente questa espressione su cui si tornerà – da produrre naturalmente e che nulla di nuovo in essa è prodotto («nessuna nuova verità di essenza è indotta»), ma anzi si conferisce alla forma già presente in modo incipiente una nuova «disposizione» (*dispositio*)²⁰.

Eppure, dalla questione successiva si comprende che in quella appena menzionata si chiarisce l'operazione non tanto artificiale, bensì naturale. A questo livello di produzione, l'agire è concepito come un trarre fuori dalla materia, più che come un indurre qualcosa che prima non c'era. Nella questione successiva (q. 2), Bonaventura approfondisce i rapporti fra i tre tipi di produzione, ossia divina, naturale e artificiale. Come si è visto, l'azione di Dio dispone originariamente e dal nulla le forme incipienti nella materia, radici di tutte le cose che per svilupparsi hanno bisogno solo di un aiuto esterno. L'agente naturale svolge questa funzione in modo sia estrinseco, rispetto alle ragioni seminali, sia intrinseco, rispetto alle cose che da sé stesso produce. La natura educa la forma dalla sua potenza attiva e produce il simile a sé «secondo la verità». L'artefice creato invece può produrre solo esteriormente «rimuovendo, unendo e congiungendo una natura con un'altra», o anche tramite rimozione o mutamento locale, come nella figura dell'incisione o nella forma della composizione. A differenza di Dio, l'artefice umano quindi non può produrre nuove forme naturali, ad esempio l'agricoltore può solo regolare o aiutare la natura. A differenza dell'agente naturale, l'artefice creato non produce forme naturali, bensì forme artificiali che costituiscono una limitazione della sua potenza alla disposizione posta da Dio nelle cose e all'ordine primario delle cause; inoltre produce il simile non «secondo la verità», bensì «secondo l'esemplare nella mente»²¹. Ne consegue che, come si è anticipato, l'azione dell'artefice creato presuppone l'operazione della natura e

17 Cfr. ivi, p. 198: «Alia fuit positio philosophorum magis modernorum, quod omnes formae sunt a Creator». Cfr. L. Solignac, *La voie de la ressemblance ...* cit., p. 33 in cui si distingue chiaramente l'eduazione dalla produzione.

18 Cfr. Bonaventura, Sent. II, d. 7, pars 2, a. 2, q. 1, pp. 198.

19 Cfr. *ibidem*.

20 Cfr. *ibidem*.

21 Cfr. ivi, q. 2; e d. 7, pars 2, dubium 3.

opera sull'ente completo, ossia sulla materia naturalmente formata, ma opera secondo una ideazione analoga a quella dell'azione divina, senza tuttavia immettere forme nuove, bensì agendo sulla materia per produrre diverse disposizioni.

L'opera della natura compie le forme incipienti nella materia, educendole in essere, l'opera dell'uomo agisce esternamente conferendo diverse disposizioni a una materia già compiuta: secondo le espressioni bonaventuriane, l'artefice umano la può regolare, aiutare, può rimuovere o ridisporre la materia. Se con l'agente naturale l'uomo condivide la materia preesistente, con l'agente increato l'artefice condivide l'ideazione, nel manifestare e realizzare, a questo livello, l'immagine e la somiglianza con Dio²². La prospettiva di Bonaventura sembra chiarirsi ulteriormente se la si esplicita tramite una metafora retorica, peraltro suggerita da alcuni indici testuali: l'artefice è come il retore in quanto non produce nulla di nuovo, ma trova (*inventio*, che equivale all'ideazione dell'artefice, in relazione alla propria materia) e dispone (*dispositio*) ciò che già c'è secondo i criteri proporzionali del bello, secondo l'*aptus*, il *decens* e l'*ornatus*, che trova in sé stesso, come si è visto tanto nell'*Itinerarium* quanto nel *De reductione*²³.

La *poiesis* umana, nel congiungere la dimensione sensibile a quella intelligibile, sembra una variazione dell'azione naturale (ma anche divina) che produce il simile «secondo verità». A proposito dell'azione naturale, Bonaventura sembra inclinare Aristotele verso la tradizione agostiniano-anselmiana, come già si è visto a proposito delle potenze attive interpretate come ragioni seminali. La *verità* con cui la natura produce il simile, o la «verità delle forme» da essa edotte ed esplicitate, è una «verità da fare», nel senso che l'azione della natura ha una sua *rectitudo* quando porta a compimento la propria perfezione, cioè le proprie forme incipienti poste originariamente da Dio nella materia²⁴. In modo

22 Si ricordi la significativa analogia tra l'ideazione umana (somiglianza, esemplare interno) e l'ideazione divina (Verbo) in Bonaventura, *De reductione* ... cit., § 12, p. 323 (cfr. *supra* Parte II, cap. 1, § 3).

23 Cfr. *ibidem*; Id., *Itinerarium* ... cit., cap. II.

24 L'espressione «verità da fare» è di matrice evangelica, cfr. Gv 3, 21, ma diviene il concetto portante della concezione anselmiana di *rectitudo* che nelle pagine del *De veritate* coinvolge tanto il livello del linguaggio (una proposizione ha una sua rettitudine quando dice quello che deve dire, cioè compie la sua verità), quanto il livello morale (un'azione è vera quando fa ciò che deve fare cioè la sua rettitudine, ovvero il bene). Si veda specialmente: Anselmo, *De veritate*, in Id., *Opera Omnia*, vol. I, ed. F.S. Schmitt, Th. Nelson, Edinburgh 1946, capp. 2 e 5. Si veda anche: M. Parodi, *Il conflitto dei pensieri* ... cit., pp. 142-143; L. Catalani, *Il postulato dell'ordine in Anselmo d'Aosta*, in "Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge" 71 (2004), pp. 7-33; P. Palmeri, *Voluntas e rectitudo nella riflessione etico-filosofica di Anselmo d'Aosta*, Officina di studi medievali, Palermo 2009. La *rectitudo* d'altra parte non è concetto presente solo nella tradizione francescana. Si segnala ad esempio la sua rilevanza nel pensiero etico di Tommaso d'Aquino, cfr. D.O. Lottin, *Les éléments de la moralité des actes chez saint Thomas d'Aquin*, in "Revue Philosophique de Louvain" 55 (1922), pp. 281-313; T. Machula, *Per intellectum ad beatitudinem. Thomas Aquinas and Bonaventure on the Role of Prudence in Human Life*, in "Quaestio" 15 (2015), pp. 517-529.

analogo, la *poiesis* umana «fa la verità» a livello non della struttura interna della materia, bensì della ideazione nella mente dell'artefice, quando cioè trova in sé stesso (memoria-*inventio*), comprende (intelligenza-*dispositio* ed *elocutio*) e vuole (*actio* e *pronuntiatio*) realizzare i criteri eterni sulla base di cui ridisporre la materia preesistente²⁵, compiendo al contempo la propria immagine e somiglianza con il Dio trinitario²⁶.

I tratti anselmiani sono ben visibili nelle *Collationes in Hexaemeron*, quando Bonaventura, ancora una volta reinterpretando Aristotele, sottolinea che l'arte, con la prudenza, la saggezza, l'intelligenza e la scienza, sono relative al *vero* perché implicano la «rettitudine della ragione» (*rectitudo rationis*), in particolare l'arte e la prudenza riguardano la rettitudine della ragione verso le realtà contingenti. L'arte – specifica Bonaventura – si rivolge alle cose da fare (*factibilia*), vale a dire alle cose che sono soggette all'azione che dirige l'arte, come lo scolpire e le altre cose simili²⁷. In senso anselmiano, la ragione è retta quando fa ciò che deve fare, quando fa la verità: ciò significa che la ragione applicata a cose contingenti come

25 Un procedimento analogo si può rilevare in *Itinerarium* II, 10 quando Bonaventura si sofferma sulla classificazione dei numeri agostiniani (*De musica* VI) con cui ci si eleva a Dio. In particolare, i numeri *artificiales* (aggiunti da Bonaventura rispetto alla enumerazione proposta da Agostino) e *progressores* mostrano come il conoscente, e nel caso specifico si potrebbe dire l'artefice, dopo aver giudicato il materiale sensibile che genera diletto e si sedimenta nella memoria, ha in sé stesso i criteri artificiali e *progressori* attraverso i quali si producono le forme artificiali secondo proporzione numerica. Esse sono quindi ordinate secondo la bellezza proporzionale, eterna, presente nell'interiorità umana, che diviene criterio progettuale e struttura dell'opera compiuta. Sul concetto di bellezza bonaventuriano in cui tale passaggio è significativo, si rinvia a: M. Parodi, *Bellezza, armonia, proporzione da Agostino a Bonaventura ...* cit.; C.M. Cullen, *Bonaventure's Aesthetic Imperative*. *Pulcherrimum Carmen ...* cit., pp. 251-268.

26 Su questo punto Bonaventura si pone perfettamente in linea con la tradizione agostiniano-anselmiana là dove l'uomo compie pienamente il suo essere immagine e somiglianza di Dio nel far funzionare le facoltà dell'anima, memoria, intelligenza e volontà, in analogia con la trinità divina. Cfr. M. Parodi, *Il conflitto dei pensieri ...* cit., pp. 74-75 e 150-151. Come il discorso o la sacralità della parola nella tradizione monastica, anch'essa di ispirazione agostiniana, anche l'operare dell'artefice rappresenta il modo in cui l'uomo meglio imita il processo creativo di Dio e quindi realizza la propria natura.

27 Cfr. Bonaventura, *Collationes in Hexaemeron* (inc. *Stud uerbum*), in *Bibl. Franciscana Scholastica Medii Aevi*, vol. VIII, ed. F. Delorme, Ad Claras Aquas, Firenze 1934, Visio I, collatio 2, par. 12: «Secunda huius radii erectio illustrat ad comprehensionem speculationum intellectualium. Ad cuius evidentiam sciendum quod in vi ethicorum ponit aristoteles quinque quae semper se habent ad verum scilicet artem prudentiam sapientiam intellectum et scientiam subiungens duo quae se habent ad verum et falsum scilicet suspitionem et opinionem. Prima autem quinque solum se habent ad verum quia important rectitudinem rationis sed tria eorum scilicet sapientia scientia et intellectus important rectitudinem cognitionis circa necessaria scientia quidem circa conclusiones intellectus circa principia sapientia circa causas altissimas quae sunt causae divinae alia vero duo scilicet ars et prudentia important rectitudinem rationis circa contingentia prudentia quidem circa agibilia id est circa actus qui sunt in operante puta amare odire eligere et huiusmodi quae pertinent ad actus morales quorum est directiva prudentia ars autem importat rectitudinem rationis circa factibilia id est circa ea quae aguntur in exteriorem materiam ut secare et cetera in quibus dirigit ars».

ciò su cui l'artefice agisce mediante la propria arte, propriamente «fa la verità». Nel suo produrre non solo agisce in accordo all'idea nella mente che, come si è visto, trae dall'interiorità i criteri eterni con cui Dio tutto dispose. L'artefice inoltre esplicita, cioè rende sensibile, il senso strutturale delle cose. L'artefice umano agisce su una materia la cui struttura è già compiuta, cioè egli non altera la struttura intrinseca della cosa su cui opera, e tuttavia, nel comprenderla, la porta alla luce, rendendo visibile e sensibile ciò che è intelligibile, ossia i criteri eterni che la sua anima trova in sé stessa, comprende e vuole, e con i quali la materia è strutturata²⁸.

In tal senso, Bonaventura può così intendere l'azione poetica dell'artefice come un «fare la verità», un portare alla luce dinamico e direzionale la struttura essenziale della cosa. L'artefice non trae dalla materia i principi intrinseci come farebbe un agente naturale che li esplicita dall'interno o dall'esterno, ma li comprende interiormente e nel *disporre* di nuovo l'opera di Dio secondo la propria idea, «fa la verità», rendendo concreti i criteri intelligibili. Come si vedrà in seguito, il fare arte in modo retto, ancora una volta in accordo con l'ispirazione agostiniano-anselmiana, ma anche neoplatonica, è rendere sensibile l'intelligibile affinché esso sia veicolo di un'ascesa conoscitiva e spirituale. Si potrebbe dire quindi, in senso bonaventuriano, che la materia grezza non ha in sé stessa la forma dell'edificio o le storie di Francesco d'Assisi. Eppure l'artefice umano, che ha nella mente la forma dell'edificio e le storie di Francesco, *dispone* la materia, già compiuta dal punto di vista della propria struttura essenziale, per così dire in superficie, ridisponendo i materiali o congiungendoli assieme secondo un nuovo ordine, un ordine dettato dai criteri intelligibili di concordia e proporzione che l'uomo trova nella propria interiorità, e che l'opera conserva nella sua struttura essenziale.

L'opera è di conseguenza compimento di sé stessa e allo stesso tempo realizzazione del compito dell'artefice che deve esplicitare il senso intrinseco delle cose per renderle visibili nella propria attività fabbrile. Solo alla luce di tale sfondo, insieme ontologico e conoscitivo, si comprende il senso profondo della funzione referenziale dell'opera su cui, come si vedrà, Bonaventura tanto insiste e su cui si basa l'arte non solo di ispirazione gregoriana (*Biblia pauperum*), bensì soprattutto francescana: la funzione referenziale è la capacità della rappresentazione di rinviare ad altro da sé, al senso invisibile che il mondo sensibile contiene

28 A proposito dei criteri di concordanza e proporzione nella materia formata, si ricordi non solo i passaggi dell'*Itinerarium* analizzati nel capitolo precedente, dove cioè l'anima coglie i criteri eterni nel sensibile (cap. 2), ma anche il versetto sapienziale secondo cui Dio creò ogni cosa secondo «misura, numero e peso» (Sap 11, 20), concezione carica di rilevanza non solo filosofica ma anche estetica. Si veda: M. Parodi, *Misura, numero e peso ... cit.*; E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale ... cit.*, vol. II, pp. 4-5, 189, 217-218, 481-489; U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale ... cit.*, p. 53. Sulla produzione artificiale umana e i suoi legami con la bellezza, si veda inoltre: O. Todisco, *Dimensione estetica del pensare bonaventuriano ... cit.*, pp. 47 e sgg.

come condizione stessa del suo trascendimento, in un percorso certamente spirituale, ma innanzitutto conoscitivo, che l'uomo può attraversare per giungere a Dio e in definitiva, in senso profondamente agostiniano, per ritrovare sé stesso.

La riflessione francescana, d'altra parte, non si sviluppa sempre in accordo con la prospettiva di Bonaventura. Anzi, come nel caso del dibattito sulle idee divine, anche a proposito dello statuto della materia e dell'azione produttrice, i differenti punti di vista dei quattro autori qui oggetto di studio conducono a modelli eterogenei di opera e di produzione artificiale. Ciononostante, anche in tale ambito, si può d'altra parte rintracciare una direzione di pensiero condivisa che occorre precisare nelle pagine che seguono.

2.1.2 L'opera in Olivi. Forma perfetta e materia come *terminus* perfeffibile della poiesi

Il pensiero di Olivi sulla materia e sui tipi di produzione²⁹ porta a una precisa concezione dell'opera e dell'azione poetica dell'artefice, non direttamente tematizzata, ma trattata all'interno di una riflessione più ampia sullo statuto della materia e sulle tipologie di azione, in particolare nella questione 31 di *Sent.* II. L'atteggiamento di Olivi nei confronti delle posizioni che lo precedono, come si è già visto sulle idee divine, mira a semplificare il concetto di materia e il processo produttivo, da una parte nel sostenere una concezione di materia non passiva, bensì che presenta una certa attualità, in accordo con la tradizione agostiniana e francescana; dall'altra nel criticare la teoria agostiniano-bonaventuriana delle ragioni seminali avvicinandosi su questo punto a una posizione di matrice aristotelico-tommasiana³⁰.

Nella *responsio* Olivi espone accuratamente e confuta la teoria delle ragioni seminali, offrendone un'interpretazione in accordo con quella di Tommaso d'Aquino. A proposito dei sostenitori della teoria delle ragioni seminali, dapprima, Olivi sottolinea che essi pensano che nella materia siano presenti essenze delle forme e che dalla materia si educano le forme³¹. In un secondo momento, Olivi

29 Sulla materia in Olivi si vedano, oltre a quelli citati, anche gli studi di A. Rodolfi (*Pietro di Giovanni Olivi e il dibattito sull'attualità della materia*) e A. Petagine (*La materia come ens in potentia tantum. Tra la posizione di Sigieri di Brabante e la critica di Pietro di Giovanni Olivi*) in C. König-Pralog, O. Ribordy, T. Suarez-Nani, *Pierre de Jean Olivi. Philosophe et théologien. Actes du colloque de Philosophie médiévale. 24-25 octobre 2008*, Université de Frburg, De Gruyter, Berlin-New York 2010. Si ricorda inoltre l'introduzione alla traduzione francese delle questioni sulla materia di Olivi: Pietro di Giovanni Olivi, *La matière*, a cura di T. Suarez-Nani, C. König-Pralog, O. Ribordy, A. Robiglio, Vrin, Paris 2009. Si veda altresì: A. Rodolfi, *Forme incoate o potenza della materia? Olivi e le rationes seminales*, in *Vedere nell'ombra: studi su natura, spiritualità e scienze operative offerti a Michela Pereira*, a cura di C. Panti, N. Polloni, SISMEL, Firenze 2018, pp. 193-205.

30 Per un'analisi della prospettiva oliviana su questi punti nell'ambito della sua interpretazione ileomorfa, si veda: E. Bettoni, *Le dottrine filosofiche ... cit.*, pp. 263-332.

31 Cfr. Pietro di Giovanni Olivi, *Quaestiones in secundum librum Sententiarum*, ed. Jansen, Quaracchi, Firenze 1924. q. 31, p. 515 (d'ora in avanti: *Sent.* II).

presenta la teoria secondo una formulazione autorevole: nella materia vi è l'essenza della forma da cui un agente estrinseco educa la forma attuale che, così edotta, muove sé stessa con la propria materia verso la propria essenza attuale³². Il fulcro della critica di Olivi sembra centrarsi sulla sua concezione di materia e di forma³³. Secondo Olivi, una forma non può essere perfetta nella sua essenza e perfettibile nel suo essere, come invece sembra accadere nella concezione bonaventuriana dove le ragioni seminali rappresentano l'essenza della forma che però è incipiente nel suo essere attuale non pienamente realizzato. Al contrario, una forma non può che essere perfetta in sé stessa, ne consegue che si tratta di una contraddizione in termini pensare a una forma in potenza, cioè che deve realizzarsi dal punto di vista dell'essere³⁴. Anziché fondare la positività della materia sulle forme incipienti, come fanno i sostenitori delle ragioni seminali, Olivi la fonda sulle intrinseche proprietà strutturali che rendono la materia *capace* di ricevere forme. In tal senso la materia non è né attuale per qualcosa d'altro da sé stessa, né totalmente passiva in quanto mero ricettacolo di forme. Il rapporto tra materia e forma in Olivi si fonda su una radicale opposizione che allo stesso tempo si traduce in inscindibile complementarità e correlazione³⁵. La forma è per Olivi un tipo di attualità perfettiva e determinata, mentre quella della materia è perfettibile e determinabile: la forma dona perciò determinazione e perfezione a una materia pronta a ricevere tali determinazioni e perfezioni; ma essa non esaurisce la capacità di ricevere forme, per cui la materia è sempre ulteriormente perfettibile e determinabile da sempre nuove forme che in sé stesse sono perfette³⁶.

La tesi di matrice aristotelica e accolta da Olivi, secondo la esposizione proposta nella questione 31, afferma che la materia non ha niente in sé stessa prima della sua educazione³⁷, ammettendo però una nozione di ragioni seminali secondo cui esse esistono solo se preesistono non in sé stesse, bensì come potenze attive nelle loro cause, cioè nella causa materiale o in quella efficiente³⁸. Olivi

32 Cfr. *ivi*, p. 517; E. Bettoni, *Le dottrine filosofiche ... cit.*, p. 523.

33 Olivi espone la propria teoria della materia soprattutto nelle questioni 16-21 di *Sent. II*.

34 Cfr. E. Bettoni, *Le dottrine filosofiche ... cit.*, p. 325.

35 Cfr. *ivi*, p. 332.

36 Come ha notato molto opportunamente Bettoni, in Olivi la tesi della pluralità delle forme discende necessariamente dalla sua concezione di materia la cui struttura è sempre quella di essere indeterminata e determinabile nonostante le forme la perfezionino ulteriormente. Cfr. *ivi*, pp. pp. 294-295; D. Demange, *Puissance, action, mouvement: L'ontologie dynamique de Pierre de Jean Olivi (1248-1298)*, Cerf, Paris 2019 [edizione digitale], pp. 83-85 e 181; A. Rodolfi, *Interpretazioni dell'ilemorfismo universale ... cit.*, pp. 584 e sgg.; Olivi, *Sent. II*, q. 16.

37 Cfr. Olivi, *Sent. II*, q. 31, p. 515.

38 Cfr. E. Bettoni, *Le dottrine filosofiche ... cit.*, p. 327. In un argomento in cui Olivi espone e critica la posizione di matrice aristotelica compare un significativo riferimento all'artefice paragonato all'azione di cause naturali per sostenere come esse siano entrambe potenze attive, cfr. Olivi, *Sent. II*, q. 31, p. 550: «Unde quando Commentator ibidem frequenter dicit quod illa virtus est potentia anima, sicut diligenter intuenti evidenter patere potest: non hoc

condivide la posizione di matrice aristotelica sull'origine delle forme, in quanto, come si è visto, non ammette la presenza di forme incipienti che presupporrebbero un'accezione di forma radicalmente in contrasto con la propria, concepita invece come perfetta e determinata.

Rifutando l'esistenza di ragioni seminali nella materia secondo l'accezione bonaventuriana, Olivi può affermare, da una parte che azione e fare coincidono, e dall'altra che ogni produzione è la produzione di qualcosa di nuovo. L'agente non trae all'essere nulla di potenziale o di incipiente, l'azione è quindi un fare, un produrre, e l'origine della forma non proviene che dallo stesso fare. Inoltre, se non vi sono potenze attive o forme incipienti nella materia, la produzione è sempre produzione di qualcosa che non c'era prima, è produzione di qualcosa di nuovo. Olivi, distingue perciò tre tipi di produzione, tanto da mettere in evidenza che l'affermazione secondo cui l'azione è produzione di qualcosa di nuovo, non implica una sovrapposizione tra l'azione di Dio e l'azione di agenti creati.

In primo luogo, si può parlare di *creazione dal nulla* propriamente detta, che appartiene unicamente a Dio, in cui è presente solo l'agente e nessuna entità preesistente è presupposta. Si tratta di un'azione completamente libera, che si svolge senza che niente sia presupposto e che conduce alla creazione dell'universo. In secondo luogo, si parla di azione quando l'agente ha un *punto di appoggio*, una causa terminativa del proprio agire: è l'azione che appartiene alla libera volontà umana che non è assoluta come quella divina in quanto ha sempre qualcosa a cui essa si rivolge, un termine della propria azione che la delimita. Infine, il terzo tipo di azione ha non solo qualcosa in cui agisce (*in quo*), cioè una causa terminativa, ma anche qualcosa da cui agisce (*de quo*), ovvero una causa materiale³⁹. In questo caso l'agente opera su una materia preesistente che non è né pura passività, né presenta forme da sviluppare, piuttosto possiede le proprietà determinate di malleabilità, trasformabilità e resistenza⁴⁰. Come osserva Bettoni, ciò non implica che l'agente creato abbia una facoltà creatrice, che invece appartiene solo a Dio, poiché può produrre le forme «soltanto agendo sulla materia preesistente e traendole da essa mediante progressive trasformazioni, cioè *per motum*»⁴¹. Si comprende così come il terzo tipo di produzione delinei l'azione artificiale che, come quella naturale, ha a che fare con una materia su cui agire, ma diverge da essa in quanto si dirige liberamente sul proprio oggetto grazie al libero arbitrio umano.

intendit de potentia passiva, quasi ipsa possit esse postea anima in actu, sed solum de activa, eo modo quo iuxta eius exemplum forma artificis est potentia domus; vult enim tam ipse quam Aristoteles quod virtus seminalis operetur quasi per modum intellectus artificis».

39 Cfr. Olivi, *Sent.* II, q. 31, pp. 551-552.

40 Cfr. D. Demange, *Puissance, action, mouvement ...* cit., p. 181.

41 E. Bettoni, *Le dottrine filosofiche ...* cit., p. 329.

Si può quindi osservare che anche secondo Olivi l'azione poetica dell'artefice è una variazione dell'azione divina e dell'azione naturale, variazione però concepita diversamente rispetto ai suoi predecessori. A differenza della prima, la produzione umana non è assolutamente libera perché ha sempre una causa terminativa, cioè qualcosa a cui si rivolge (*in quo*) e che la propria azione modifica (*de quo*). A differenza dell'azione naturale, essa è frutto di un libero volere capace di interagire con le proprietà di una materia non inerte, come fosse mero ricettacolo o pura passività, bensì positivamente determinabile. L'opera che ne risulta, di conseguenza, se da una parte sembra mantenere la struttura ileomorfica della materia grezza, cioè, come in Bonaventura, l'artefice non interviene nella struttura intrinseca, dall'altra è formata da un'azione che con il suo stesso fare compie la propria azione formativa, ovvero modifica il proprio oggetto secondo l'idea. L'artefice conferisce quindi una forma alla materia, ma senza aggiungerla al composto ileomorfo, bensì la riconfigura agendo sulle sue proprietà, forma perfetta e determinata che completa il composto nell'arricchirlo di perfezioni e determinazioni ulteriori. L'ultima forma, aggiunta al composto di forme tra loro subordinate in modo dispositivo⁴², non esaurisce la capacità intrinseca della materia di essere ulteriormente e infinitamente perfezibile e determinabile, in accordo con una concezione dinamica dell'universo in cui ciascun essere mira a compiersi in un incessante dinamismo di forme che trovano la propria stabilità in una materia sempre di nuovo determinabile e ulteriormente perfezibile.

2.1.3 Duns Scoto: la materia-soggetto come «*principium transmutationis*» e «*capax formae*»

La posizione di Duns Scoto sull'opera dell'artefice e la sua produzione si colloca all'interno della prospettiva francescana, comune tanto a Bonaventura quanto a Olivi, che attribuisce un carattere positivo e una certa attualità alla materia. Inoltre, sull'orma di Olivi, Scoto sembra accentuare l'importanza del libero volere umano come peculiarità della produzione artificiale rispetto a quella naturale, aspetto che la avvicina alla libera creazione divina sebbene, anche secondo Scoto, la *poiesis* umana debba sempre partire da qualcosa che preesiste.

Per chiarire i due aspetti, ossia lo statuto della materia e dell'azione dell'artefice, è utile partire da un passaggio del libro quarto dell'*Ordinatio* (1, 1) che sembra richiamare motivi oliviani pur spostandone accenti fondamentali. L'artefice può agire a livello della forma accidentale, ma, poiché l'accidente necessariamente richiede una sostanza come soggetto attuale e l'artefice è subordinato alla natura, l'effetto della natura non è tanto presupposto, piuttosto è il termine dell'azione dell'artefice: l'artefice agisce verso un termine che richiede la sostanza in quanto

⁴² Per la soluzione oliviana del rapporto tra le forme nel composto, inteso come «subordinazione dispositiva delle forme», si rinvia a E. Bettoni, *Le dottrine filosofiche ... cit.*, pp. 292-319.

egli mai ne può produrre una⁴³. Il riferimento al termine (*terminus*) dell'azione poetica dell'artefice sembra richiamare la causa terminativa posta da Olivi al centro del secondo e del terzo modo della creazione dal nulla, ossia quello della libera volontà umana e della produzione artificiale. Nei passaggi di Scoto sembrano esservi entrambe le condizioni della produzione artificiale oliviana: non solo la causa terminativa (l'azione *in quo*), ma anche la causa materiale (*de quo*) che in tal caso coincide con la sostanza, o effetto della natura da cui l'azione dell'artefice non può prescindere. La materia è quindi sia causa terminativa sia causa materiale. La precisazione di Scoto, che il composto (l'«effectum naturae», cioè la materia non informe bensì che ha subito variazioni per cause naturali) è non tanto presupposto della *poiesis* quanto piuttosto termine, è concettualmente fondamentale: se fosse presupposto costituirebbe in un certo senso un impedimento della volontà umana, che invece è intesa come libera, di rivolgersi a un termine della propria azione. In tal modo la materia non costituisce semplicemente una limitazione della potenza umana, ma soprattutto diviene condizione del suo libero volere che può rivolgersi a un oggetto piuttosto che a un altro⁴⁴, che può decidere la destinazione della propria opera, rendendosi in questo simile a Dio. Si noti inoltre che l'osservazione secondo cui l'artefice ha un termine della propria azione non è da intendere come finalità dell'artefice, cioè che egli ha di mira ad esempio la statua compiuta. Qui, come Olivi, Scoto sta considerando un momento anteriore, ovvero ciò a cui propriamente termina l'azione dell'artefice, ciò a cui si rivolge la mano dello scultore: per scolpire egli ha bisogno di un marmo grezzo su cui poggia lo scalpello. Il composto riceve quindi la funzione analoga del «punto di appoggio» oliviano, ma anche è causa materiale del mutamento, in quanto si sottolinea la modificazione accidentale che può attuare l'artefice e se c'è una variazione accidentale, significa che c'è un «soggetto attuale» (*subjectum actualis*) della mutazione e quindi appunto una sostanza.

La concezione scotiana della materia-soggetto è fondamentale per determinare quale sia lo statuto dell'opera dell'artefice secondo Scoto⁴⁵. L'espressione «subjectum actualis» del passaggio appena visto è un indice significativo

43 Cfr. Duns Scoto, *Ordinatio* ... cit., liber IV, d. 1, pars 1, q. un., § 68: «Ad illam inductionem, quae videtur probare minorem secundum primum intellectum, dico quod ars, si potest in aliquam formam, non tamen nisi in accidentalem tantum; accidens autem necessario requirit substantiam pro subiecto actuali; non sequitur ergo quod artifex - eo quod est agens subordinatum naturae - requirat vel praesupponat effectum naturae ut passum suum, sed quia agit ad talem terminum qui requirit substantiam, in quam substantiam producendam non potest ars».

44 Si segnala un altro passaggio in cui emerge la centralità del libero volere come caratterizzazione della produzione umana, in particolare la volontà svolge un ruolo decisivo per dirigere l'azione («la mano dell'artefice») verso uno dei due opposti: *Lectura*, liber I, d. 2, q. 4, p. 198.

45 Sull'ilemorfismo di Duns Scoto si può vedere: T.M. Ward, *John Duns Scotus on Parts, Wholes, and Hylomorphism*, Brill, Leiden, Boston 2014. Si veda anche la significativa ricostruzione della teoria scotiana della materia, intesa come entità positiva o materia-soggetto, in A. Petagine, *Il fondamento positivo del mondo* ... cit., pp. 29-61.

della prospettiva scotiana sulla materia, come la si può leggere, ad esempio, nelle *Questioni sulla Metafisica* (VII, 5). Scoto afferma che la materia è non una mera potenza, bensì un ente positivo, come testimonia la trasmutazione stessa. Affinché qualcosa trasmuti accidentalmente, ad esempio un bianco diventi nero, c'è bisogno di un soggetto della mutazione: mentre qualcosa diviene, qualcosa invece permane e ciò che permane è proprio la materia che quindi ha una certa attualità e non può dirsi puramente in potenza⁴⁶. Che la materia sia qualcosa di attuale lo conferma il secondo senso con cui si può comprendere il concetto di potenzialità. Scoto osserva infatti che oltre al senso oggettivo dell'essere in potenza, secondo il quale essa si ridurrebbe a un non ente poiché sarebbe il termine di un divenire, ad esempio una bianchezza che deve essere ancora generata, vi è il senso soggettivo, secondo il quale è il soggetto dell'accidente ad essere qualcosa di potenziale. In questo ultimo senso, la potenza ha in sé minore attualità di altri esseri, ma maggiore *capacità* di attualità e proprio per questo è una entità positiva⁴⁷. Si comprende in tal modo che, come osserva Scoto in risposta a una obiezione sulla conoscibilità della potenza, il bronzo e la statua in potenza riguardano la materia stessa che è allo stesso tempo «principio di trasmutazione» (*principium transmutationis*) e «capacità di ricevere forme» (*capax formae*)⁴⁸.

2.1.4 Ockham: intenzione dell'artefice e mutamento locale delle parti

La costituzione del concetto di opera, se in Olivi sembra delinearci a partire dalla opposizione complementare materia-forma e dalla identità tra agire e fare, mentre in Scoto trova il suo fulcro nella questione della trasmutazione e nella materia come principio di mutamento e come capacità di ricevere forme, in Ockham essa sembra porsi all'interno di una differente prospettiva centrata sulla affermazione che esistono solo entità singolari⁴⁹.

La riflessione sui modi della produzione dell'artefice è incentrata sul mutamento locale. Radicata nella precisa distinzione tra l'azione naturale e quella

46 Duns Scoto, *Quaestiones super libros Metaphysicorum Aristotelis ...* cit., liber VII, q. 5 (ed. Andrews: § 7, p. 132): «Responsio: quod "transmutatio fecit scire materiam". Omne enim naturale agens requirit passum in quod agat. Sicut igitur in transmutatione accidentali transmutans transmutat aliquid manens ab uno termino in alterum albedo enim non fit nigredo, sed album prius fit nigrum ita in generatione, generans transmutat aliquid a forma in formam. Illud dicitur materia».

47 Cfr. *ivi* (ed Andrews: §§ 17-19).

48 Cfr. *ivi* (ed. Andrews: § 27, p. 138): «Dicis igitur propter istam auctoritatem quod subiectum alterationis est pura potentia, quia non scibilis ideo respondeo: scibilitas absoluta non est scibilitas completa alicuius in quantum comparatum. Patet de aere et potentia statua. Loquitur autem de materia ibi ut est principium transmutationis; hic autem in quantum est capax formae per transmutationem». Sul tipo di produzione della trasmutazione rispetto al sostrato si veda anche: Aristotele, *Physica ...* cit., I, 7 190b5-6. Su questi punti, si veda anche A. Petagine, *Il fondamento positivo del mondo ...* cit., pp. 34 e sgg.

49 Cfr. P. Alfieri, *Guillaume d'Ockham. Le singulier*, Les Éditions de Minuit, Paris 1989 (soprattutto la Parte I). A. Petagine, *Il fondamento positivo del mondo ...* cit., pp. 149-160.

artificiale, dove la prima è intrinseca mentre la seconda è estrinseca al proprio oggetto⁵⁰, gli aspetti che concorrono alla produzione dell'artefice umano subiscono una drastica riduzione ontologica come negli altri ambiti del pensiero ockhamiano. Non vi è una forma preesistente nella materia che deve essere portata a compimento dall'agente, non vi è una forma da edurre, né l'azione aggiunge al composto una *res* nuova. L'azione artificiale secondo Ockham si limita alla disposizione locale di materiali esistenti. Proseguendo in un certo senso la prospettiva adottata da Olivi che concepisce la produzione come identità di agire e fare, Ockham nega altresì che vi sia una forma ulteriore che deriva dal fare dell'artefice e che conferisce al composto una determinazione e quindi una perfezione aggiuntiva che lo costituisce come opera. Invece, in senso più radicale, si può parlare di una cosa artificiale dopo che l'artefice ha operato tramite moto locale, perciò l'artefice agisce direttamente sulla materia ed essa subisce un cambiamento senza che siano coinvolte entità metafisiche: si tratta solo dell'azione dell'artefice in rapporto a ciò su cui egli agisce⁵¹.

Se da una parte si può dire che Ockham sembra proseguire idealmente sulla strada avviata da Olivi nel momento in cui identifica agire e fare, subito divergendo nel rifiuto dell'esistenza di forme artificiali⁵², il pensatore inglese sembra d'altra parte spostare a livello fisico gli aspetti mereologici della scotiana concezione metafisica della materia, riducendola entro il proprio orizzonte secondo cui esistono solo entità singolari. Secondo Scoto infatti la materia è divisibile in parti anteriormente alla sua determinazione quantitativa. Ciò significa che, prima di essere quantità estesa, la materia è suscettibile di essere divisa in parti che andranno a comporre corpi differenti e distinti, parti che d'altro lato condividono la stessa natura e la stessa ragione di essere⁵³. L'unione di materia e forma è garantita dalla differenza complementare tra i due principi che anzi garantiscono unità al composto, concepito come rapporto tra materia e forma, proprio in virtù della loro «primodiversità»⁵⁴, a cui si aggiunge la «forma totius»⁵⁵. Ockham non solo sostiene l'identità tra materia e quantità, nel conce-

50 Cfr. Guglielmo d'Ockham, *Expositio super Physicam* ... cit., liber II, cap. 1, par. 4, p. 216: «Verumtamen artes sunt in duplici differentia. Nam quaedam sunt artes quae nullo modo, nec per se nec per accidens, agunt in subiectum in quo sunt, nec sunt principium mutationis illius subiecti in quo sunt. Et huiusmodi est ars aedificatoria qua scilicet fit domus et qua fiunt alia manu incisa. Nullus enim artifex facit domum de se ipso nec aliquid huiusmodi». Si veda anche: *ivi*, liber II, cap. 12, par. 18, p. 391.

51 Cfr. *ivi*, II, 2, 4 p. 246-247.

52 Sembra che Ockham diverga maggiormente da Olivi proprio nel punto in cui quest'ultimo si avvicina a Tommaso, quando cioè ammette, pur reinterpretandole, le potenze attive e quindi le forme artificiali che l'artefice conferisce al composto ilemorfico portandolo a perfezione ulteriore. Sul rifiuto ockhamiano delle forme artificiali si può vedere: J. Zupko, "Nothing in Nature Is Naturally a Statue": William of Ockham on Artifacts, in "Metaphysics" 1/1 (2018), p. 89.

53 Cfr. A. Petagine, *Il fondamento positivo del mondo* ... cit., p. 49.

54 Cfr. *ivi*, pp. 46-47.

55 Cfr. J. Zupko, "Nothing in Nature Is Naturally a Statue" ... cit., p. 90.

pire quest'ultima come un termine connotativo che significa la materia nel suo carattere dimensionale in quanto entità estesa e divisa in parti che occupano un certo luogo, ma egli critica altresì proprio la nozione scotiana di «forma totius» osservando che la sua ammissione porterebbe a un regresso all'infinito di forme volte a garantire unità al composto. Al contrario, secondo Ockham, nel composto non vi è altro che il rapporto tra materia e forma la cui unità risiede nelle stesse proprietà condivise dalle parti e nella loro unità spaziale o locale⁵⁶. La centralità della dimensione spaziale anche per l'operare dell'artefice è testimoniata da fenomeni come la distruzione o ricostruzione di un artefatto, che mostrano come la produzione si svolga al solo livello del mutamento locale⁵⁷. Si delinea in tal modo un concetto di opera come insieme di singolarità originariamente irrelate, ma connesse dall'azione poetica che forma quindi una unità accidentale fondata sulla spazialità, ovvero l'identità di luogo delle sue parti.

La *poiesis* non è più orientata da un modello nella mente dell'artefice che ha una precisa consistenza ontologica. Il modello è semplicemente ciò che orienta la prassi dell'artefice che può avvenire secondo tre tipologie di azione: l'artefice può rimuovere una parte da un tutto, come lo scultore; spostare localmente i materiali o mutare cose naturali, come il costruttore; stratificare in modi diversi la materia, come il pittore⁵⁸. Si tratta di modalità di azione sussumibili nella categoria generale di mutamento locale che non implica quindi alcuna variazione nella struttura intrinseca del composto su cui agisce, e neppure alcuna donazione di forma, se non nel fatto stesso che l'opera ha una diversa figura, o disposizione, rispetto alla materia grezza.

D'altra parte niente di nuovo si è aggiunto, né è stato creato, né è stato tratto all'essere da una potenza. La forma dell'opera è semplice configurazione esterna: non solo l'azione dell'artefice agisce estrinsecamente, come ammesso dallo stesso Bonaventura⁵⁹, ma anche l'opera prodotta è la disposizione stessa dei singoli elementi in uno stesso luogo che convergono a formare un effetto non della natura, bensì dell'artefice. Inoltre, si tratta di un'opera che è tale solo perché effetto di un'intenzione che ha agito secondo un esemplare, differente quindi dall'azione della natura, che non produce a partire da un modello. Ma si ricordi che l'esemplare nella mente dell'artefice umano, nella riflessione ockhamiana, lungi dall'essere un criterio eterno che l'uomo trova nella propria interiorità secondo una concezione esemplarista, è ciò che si forma nella mente

56 Cfr. A. Petagine, *Il fondamento positivo del mondo ...* cit., p. 152; J. Zupko, "Nothing in Nature Is Naturally a Statue" ... cit., p. 91.

57 Cfr. *ivi*, pp. 91-92; Ockham, *Summula philosophiae naturalis*, in *Guillelmi de Ockham Opera Philosophica et Theologica*, *Opera Philosophica*, vol. VI, ed. S. Brown, St Bonaventure Institute, New York 1984, I, 20.

58 Cfr. *Id.*, *Quaestiones in libros Physicorum Aristotelis ...* cit., q. 119, p. 719. Ockham propone qui una distinzione differente rispetto a quella presentata da Aristotele in *Fisica* I, 7, 190b 5-10, comprendendo ciascun tipo di produzione nella categoria più generale del mutamento locale.

59 Si veda all'inizio del presente paragrafo.

a partire dall'osservazione di molteplici singolari nel mondo esterno⁶⁰. L'artefice umano agisce a partire da un *factum* e una finzione è ciò che egli produce perché appunto costruita, prodotta artificialmente e non per natura⁶¹.

Lo statuto dell'opera e della produzione artificiale nei quattro frati Minori studiati sembra quindi delineare, oltre a concezioni peculiari dei singoli autori, da una parte un orizzonte condiviso, e dall'altra una direzione di pensiero che – come si è visto – è non lineare. L'orizzonte comune consiste nel riconoscere alla materia una certa attualità e positività, concezione che ha generato posizioni specifiche sullo statuto dell'opera dell'artefice. Come ha mostrato Petagine, l'aspetto in cui i frati Minori sembrano convenire pare radicarsi nella visione positiva del creato per come essa traspare nel *Cantico delle creature* di Francesco d'Assisi⁶². Una visione della natura, si può inoltre osservare, in cui ciascun essere è indicato, ciascun essere ha una propria dignità nell'ordine del mondo. Certamente la sua natura positiva è tale perché ha un fondamento intelligibile, la bontà del divino creatore, ma proprio grazie alla dipendenza ontologica e metafisica con il trascendente e l'eterno, l'immanente e il temporale trovano la propria natura nell'essere attuale e positivo, persino nelle cose più infime o, francescanamente, umili. E Francesco insegna certamente a rivolgersi, a conoscere e ad amare ciò che è umile, una umiltà che permette di trasvalutare il mondo, poiché in essa risiede la suprema grandezza. Si comprende così come sia possibile che, pur nelle divergenze di prospettive e varietà di posizioni, i frati Minori convergano su tale punto, testimonianza probabile del perdurare dell'insegnamento del frate fondatore assisiato nelle sue infinite variazioni speculative.

Oltre all'orizzonte comune ai quattro frati Minori, la direzione di pensiero si può tracciare forse osservando le quattro variazioni sull'oggetto qui studiato della *poiesis* umana, e in particolare della produzione dell'opera e del suo statuto, che vedono un'accentuazione del ruolo della materia, del concreto e del

60 Si rinvia alla trattazione della concezione ockhamiana nella mente dell'artefice umano vista sopra: Parte II, 2, Cap. I, *Progettualità umana e sistema dei saperi*.

61 Olivier Boulnois, come si è visto sopra, ha mostrato le conseguenze sulla produzione artificiale del rivolgimento attuato prima da Scoto e poi da Ockham rispetto al modello esemplarista di matrice agostiniana e bonaventuriana. In particolare, muta profondamente la pensabilità dell'opera da parte dell'artefice: in Scoto l'artefatto è semplicemente l'oggetto conosciuto; in Ockham scompare l'idea, la preesistenza di una forma e l'opera di Dio non proviene da un modello, ma dalla pura novità assoluta del suo creare. Cfr. O. Boulnois, *Au-delà de l'image* ... cit., pp. 351-355. Dal percorso tracciato in queste pagine, si può osservare altresì che, seppure risignificando profondamente il senso della terminologia esemplarista (termini come *exemplar* e *idea* sono comunque presenti in Ockham), l'opera dell'artefice umano non ha origine da alcun modello metafisicamente e ontologicamente preesistente. È il frutto dell'esperienza, del guardare ad oggetti nella realtà esterna, poi riconfigurati nella mente dell'artefice come universale che guida l'artefice nel ridisporre la materia grezza. Ma appunto, si tratta di un universale *costruito* e non reale (si ricordi l'ambito semantico architettonico e fabbrile per gli atti con cui l'uomo *fabbrica, foggia, costruisce* l'universale).

62 Cfr. A. Petagine, *Il fondamento positivo del mondo* ... cit., p. 21.

singolare. Una di tali variazioni è quella di Bonaventura, che come si è visto giunge a una concezione di *poiesis* dell'artefice come un esplicitare la struttura intrinseca delle cose, un portare alla luce l'invisibile intelligibile per farlo divenire visibile nella materia sensibile e concreta. La *poiesis* bonaventuriana è, nell'ambito della produttività umana, il «fare la verità» giovanneo; la concezione nella mente dell'artefice è di conseguenza come un principio regolativo dell'operare che agisce su una materia da portare all'essere. Tale *poiesis* diviene in seguito il rendere esplicite le potenze nascoste nella materia, là dove artisti rinascimentali, in cui ancora una volta elementi neoplatonici si integrano con quelli aristotelici, vedono nell'atto creativo umano il *trar fuori* l'idea che è implicita, germinale, nella materia da formare, come mirabilmente si osserva ad esempio nella costante ricerca michelangiolesca della forma a partire dalla materia. Una concezione simile di *poiesis* consiste altresì nella leonardiana figura dell'artefice-artista impegnato nella incessante attività di esplicitare le forme implicite della natura, fino a che, quasi con mirabile movimento inverso rispetto alla storia, al *récit*, che stiamo tracciando, la sua arte diviene valérianamente filosofia.

La variazione oliviana della *poiesis* dell'artefice vede al centro la caratterizzazione della forma come determinativa e perfettiva, della materia come determinabile e perfettibile. La *poiesis* umana si svolge quindi come una libera azione rivolta a una materia resistente che essa trasforma e modella; il suo agire è il suo fare, cioè coincide con la forma che aggiunge a una materia pronta a riceverla. L'opera è di conseguenza perfezione ulteriore, in virtù della nuova forma artificiale sopraggiunta grazie all'azione dell'artefice, ma essa è altresì sempre di nuovo perfettibile grazie alla sua natura materiale.

Le ultime due variazioni, pur inserendosi nel quadro francescano, accentuano aspetti peculiari che si sono trovati in Olivi. In Scoto la materia-soggetto è entità positiva perché base della trasmutazione, ma, allo stesso tempo, perché condizione di possibilità del libero volere umano. In Ockham l'identità tra azione e fare si traduce in una estrema semplificazione dello statuto dell'opera e della produzione artificiale, semplificazione che trova il suo fulcro nella idea di spazialità: l'opera è tale perché i suoi elementi sono unitariamente congiunti dalle stesse proprietà e dallo stesso luogo. L'azione dell'artefice si limita al mutamento locale, aspetto che porta a uno spostamento ontologico verso l'immanente e il concreto, spostamento di cui probabilmente faranno tesoro alcuni aspetti della teoria e della pratica artistica rinascimentale.

2.2 La compiutezza dell'opera tra conformità, difformità ed errore

Nel paragrafo precedente si è visto il modo in cui si costituisce il concetto di opera e il processo produttivo a partire dalle riflessioni francescane sulla materia

e la forma. Occorre ora chiarire le condizioni di compiutezza dell'opera, cioè quando essa può dirsi finita. Per alcuni autori, come in Bonaventura, l'opera è compiuta quando si attua l'appropriato rapporto tra l'intenzione dell'artefice e la sua realizzazione, cioè tra l'ideazione e la sua concretizzazione conforme all'idea⁶³. Tale aspetto è strettamente legato a un altro: se il compimento dell'opera richiede un rapporto particolare con l'idea nella mente dell'artefice e se la concezione mentale – come si è visto nel capitolo precedente – ha in sé stessa non solo i modelli di tutte le cose, ma anche i criteri in base ai quali disporle, è opportuno esplicitare come l'opera sia strutturata dai criteri sulla base dei quali viene prodotta. A proposito delle condizioni di compiutezza dell'opera occorre quindi riflettere non solo sul rapporto di conformità tra idea e opera, bensì anche sul bello come struttura dell'opera stessa, ma significa altresì domandarsi come i frati Minori abbiano tematizzato la possibilità del brutto e dell'errore nell'opera, ovvero la possibilità di deviare dal criterio del bello e dall'ideazione.

2.2.1 «*Universum est tanquam pulcherrimum carmen*». L'opera compiuta tra *pulchrum* e *deformitas* in Bonaventura

In un passo di straordinaria bellezza⁶⁴, Bonaventura riprende immagini agostiniane per parlare dell'ordine dell'universo⁶⁵. Mentre le parti prime e sostanziali del tutto sono ottimamente ordinate, Dio ha ordinato meglio quelle corrutibili, ma non secondo il fine, ovvero nel rapporto che esse hanno con il bene, infatti in tal caso sono già ottimamente ordinate, bensì considerate isolatamente in quanto attualmente esistenti («absolute et ut nunc»). Le parti del tutto sono ottimamente ordinate al fine perché l'universo è come se fosse un «bellissimo poema» che fluisce secondo consonanze, un poema in cui le parti si succedono le une alle altre fino a che esse siano perfettamente ordinate al fine⁶⁶.

63 Bonaventura sottolinea l'appropriatezza del rapporto tra intenzione dell'artefice e realizzazione dell'opera a proposito del settimo giorno della creazione che – osserva – non deve intendersi come cessazione dell'opera, bensì come suo compimento. Si veda Bonaventura, *Sent.* II, d. 15, a. 2, q. 3, conclusio, p. 386: «Ad praedictorum intelligentiam est notandum, quod omnis artifex perfectus opus inchoat, ut ad perfectionem perducatur; et sicut intendit, ita facit, si per omnia sufficientia virtutis agentis sibi suppetit; cum autem ad perfectionem deduxerit, habet quod intendit». Si noti la rilevanza del termine *intendo* per indicare l'aspetto intenzionale del progetto, come qualcosa a cui ci si rivolge e a cui si mira nel fare. Lo stesso termine, come si vedrà, compare anche in Ockham.

64 Cfr. Bonaventura, *Sent.* I, d. 44, a. 1, q. 3.

65 A proposito della bellezza della natura nel pensiero medievale, nel cui contesto problematico si può leggere tale passo, si veda: I. Moulin, *Beauty as natural order. The legacy of antiquity to Bonaventure's symbolical theology and Nicholas of Cusa's spiritual theophany*, in "Studies in History and Philosophy of Science" 81 (2020), p. 36. Sul concetto di natura in Bonaventura si rinvia al saggio: A. Di Maio, *La rappresentazione della natura in Bonaventura da Bagnoregio*, in "Przegląd Tomistyczny" 25 (2019), pp. 1-27.

66 Cfr. Bonaventura, *Sent.* I, d. 44, a. 1, q. 3, conclusio, p. 786: «Similiter optime ordinatae sunt res in finem, salvo ordine universi, quia universum est tanquam pulcherrimum carmen, quod

La citazione implicita è ad Agostino, il quale sia nel *De civitate Dei* sia nel *De vera religione* presenta il paragone con il poema, o il discorso, per chiarire il succedersi temporale delle cose o della vicenda dei tempi. L'idea di bellezza come ordine delle parti in rapporto a un fine è un concetto anche retorico, come mostra il frequente paragone tra i due tipi di bellezza nelle pagine agostiniane. In *De cin.* XI, 18, Agostino descrive come ciascuna parte del mondo abbia una funzione nell'ordine voluto da Dio, ordine in cui trovano posto pure creature divenute malvage, e paragona l'universo a un «bellissimo poema» ornato con antitesi⁶⁷. Agostino è qui evidentemente memore della nozione retorica di ordine, in cui le singole parti trovate nell'*inventio* sono *disposte* secondo una finalità *persuasiva* o *emotiva*. Un ordine in cui è presente anche l'*ornatus* dell'antitesi, ovvero di opposizioni di parola e di pensiero che come ornato contribuiscono a rendere bello l'insieme del discorso⁶⁸, ma in maniera non tanto accidentale, come qualcosa che si aggiunge e che potrebbe non esserci, bensì come qualcosa di essenziale, poiché tutto, nel poema come nel mondo, che è discorso di Dio, ha una propria funzione e concorre alla bellezza dell'intero. Le antitesi (*antitheta*), ovvero le cose antitetiche, sono «appropriatissime» (*decentissima*) nell'ornamento dell'espressione e conducono alla bellezza (*pulchritudo*) del discorso, tanto che la bellezza della vicenda dei tempi si compone tramite l'opposizione nella retorica non delle parole, bensì delle cose⁶⁹.

D'altra parte, la ragione della bellezza delle cose che passano, che si succedono l'una con l'altra nel bellissimo poema del mondo, consiste nell'arte eterna che non muta, scaturigine di tutte le cose che sono. Si è visto nel capitolo precedente il senso agostiniano e bonaventuriano dell'arte eterna divina, che coincide con il Verbo e consiste nei criteri nella mente dell'artefice. Nel passaggio della distinzione 44, qui oggetto di studio⁷⁰, Bonaventura ha senz'altro presente anche la

decurrit secundum optimas consonantias, aliis partibus succedentibus aliis, quousque res perfecte ordinentur in finem».

- 67 Cfr. Augustinus Hipponensis, *De civitate Dei* ... cit., liber XI, cap. 18: «neque enim deus ullum, non dico angelorum, sed uel hominum crearet, quem malum futurum esse praescisset, nisi pariter nosset quibus eos bonorum usibus commodaret atque ita ordinem saeculorum tamquam pulcherrimum carnem etiam ex quibusdam quasi antithetis honestaret».
- 68 Cfr. ps-Cicerone, *Rhetorica ad Herennium* ... cit., IV, 15, 21 e 18, 25, in cui si usa il termine latino *contentio* o *contrarium*; Quintiliano, *Institutio oratoria* ... cit., (tr. it. Pennacini), IX, 3, 81-86, pp. 351-355.
- 69 Sulla incidenza retorica della nozione di bello agostiniana si ricorda lo studio significativo già citato: J.-M. Fontanier, *La beauté selon saint Augustin* ... cit.
- 70 Su questa metafora si veda anche: A. Di Maio, *Il problema della storia in Bonaventura*, in "Doctor Seraphicus" 63 (2015), pp. 6 e sgg.; Id., *La rappresentazione della natura in Bonaventura da Bagnoregio*, in "Przegląd Tomistyczny" 25 (2019), p. 16; O. Todisco, *Dimensione estetica del pensare bonaventuriano* ... cit., p. 43. La metafora del *pulcherrimum carmen*, oltre al passo citato e a *Sent.* II, d. 15, a. 2, q. 1, p. 383, compare anche nel *Breviloquium* (Prol. 2) riferita non tanto all'universo, ma più specificamente alla storia della salvezza. Su questa immagine si rinvia altresì allo studio: C.M. Cullen, *Bonaventure's Aesthetic Imperative. Pulcherrimum Carmen* ...

ratio della bellezza del poema, ovvero della bellezza dell'opera ordinata secondo proporzione, peraltro esplicita in un altro mirabile testo agostiniano. Nel *De vera religione* si propone la medesima analogia tra bellezza poetica e bellezza del mondo per mostrare che la bellezza ravvisabile nella composizione di un verso, dove il succedersi di una sillaba all'altra conferisce una forma bella all'intero verso, dipende dall'arte eterna che custodisce in modo costante e immutabile ciascun singolo elemento, che nel verso è invece soggetto al tempo⁷¹.

L'opera dell'artefice conserva quindi strutturalmente i criteri del bello dell'ideazione, criteri che nella concezione bonaventuriana sono eterni per l'artefice increato, così come per quello creato. L'opera è come un intero le cui parti sono armoniosamente disposte e ordinate a un fine. Esse sono ordinate secondo gradi di nobiltà, ma ciascuna, in quanto svolge in modo appropriato la propria funzione all'interno del tutto, è ottimamente disposta rispetto all'insieme in cui è situata. A tale proposito, Bonaventura presenta una serie di quattro analogie che riguardano il corpo umano e animale, l'arte e il discorso⁷². Nonostante il sito dell'occhio sia più nobile di quello del piede, se le parti sono considerate nel proprio compito (*officium*) rispetto all'intero, ciascuna di esse è ottimamente situata nel tutto⁷³. In accordo con Agostino⁷⁴, come l'angelo è ottimo in cielo, così il vermicello è ottimo nella parte più infima del mondo, ossia nella terra⁷⁵. Inoltre, le corde della cetra sono così ben proporzionate tra loro che, nel caso in cui se ne tendesse una ancora di più, qualsiasi consonanza verrebbe meno⁷⁶. Infine, in un componimento poetico le parole sono tanto bene ordinate per formare un verso, che da esse non è possibile comporne uno migliore⁷⁷. Da questi passaggi bonaventuriani si vede come l'opera mantenga non solo i criteri del bello dell'ideazione dell'artefice, ovvero le congruenze e le proporzioni di cui si è trattato, bensì anche una organicità che rende ciascuna parte ben disposta e in sé stessa ottima in quanto svolge la propria funzione rispetto all'intero.

cit., p. 267. Cullen nella conclusione di questo lavoro commenta la metafora bonaventuriana della storia della salvezza come poema bellissimo, nell'ambito della ipotesi che il pensiero di Bonaventura ha un ruolo importante nei mutamenti pittorici tra XIII e XIV secolo e in particolare nella svolta naturalistica della Basilica di Assisi e di Giotto. Su questo mi permetto di rinviare ai primi risultati di una ricerca in corso: A. Salvestrini, *L'artefice nel pensiero francescano*, tesi PhD ... cit., Vol. 1, Parte III, cap. 2, §§ 1-2.

71 Cfr. Agostino, *De vera religione*, PL 34, ed. J.-P. Migne, Venit apud editorem in vico dicto Montrouge, juxta portam, Gallice dictam, Barrière d'Enfer, Paris 1845, cap. 22.

72 Bonaventura, *Sent.* I, d. 44, a. 1, q. 3, conclusio, pp. 786.

73 Cfr. *ivi*, pp. 786-787.

74 Cfr. Agostino, *In Iohannis euangelium tractatus*, tract 1, par. 13.

75 Cfr. Bonaventura, *Sent.* I, d. 44, a. 1, q. 3, conclusio, pp. 787: «Et ita dicit Augustinus super Ioannem, quod sicut Angelus optime in caelo, ita vermiculus optime in imo, sicut in terra».

76 Cfr. *ibidem*: «Et similiter apparet in cithara: possunt enim omnes chordae ita proportionari, quod si aliqua tendatur, ut detur ei melior sonus, nunquam remanebit consonantia».

77 Cfr. *ibidem*: «Similiter dictiones possunt ordinari ad faciendum versum, ita quod ex illis dictionibus impossibile est fieri versum melius ordinatum».

Oltre al secondo capitolo dell'*Itinerarium*, in cui Bonaventura parla della bellezza come proporzione e come eguaglianza di rapporti⁷⁸, si può ricordare un altro passaggio significativo per mostrare come la bellezza dell'opera sia strutturale, dipendendo dai criteri eterni dell'ideazione dell'artefice: si tratta del *De reductione*, nel paragrafo successivo a quello commentato a proposito della progettualità umana⁷⁹. Bonaventura paragona la regola della vita alle tre condizioni dell'effetto dell'artefice: l'artefice mira a produrre un'opera bella, utile e stabile («opus pulcrum et utile et stabile»). Analogamente, la regola di vita richiede le tre qualità della conoscenza, della volontà e della perseveranza con le quali si rende l'opera rispettivamente bella, utile e stabile⁸⁰. Si ricordi che nell'*Itinerarium* Bonaventura ha sottolineato il legame tra la bellezza e il senso della vista in quanto la prima consiste nei rapporti proporzionati colti dalla visione⁸¹. Si comprende così come nel *De reductione* il *pulcrum* sia riferito alla conoscenza, il cui senso è appunto, platonicamente, la vista. Oltre alla utilità e alla stabilità, sottolineati nel paragrafo 13, Bonaventura mette in luce la bellezza, ancora una volta presentata come criterio strutturale dell'opera dell'artefice.

Il concetto del bello delinea quindi non solo le proporzioni, bensì anche un *ordo* che consente di cogliere l'aspetto strutturale dell'opera: un'opera la cui trama sensibile è indice delle regole eterne con cui è stata disposta, ovvero la congruenza, la proporzione, il decoro, l'ornamento e l'ordine, che in qualche modo le racchiude tutte. In accordo con Agostino, si delinea perciò una sfera

78 Cfr. *supra* Parte II, cap. I, § 2. Si noti pure che nel capitolo II dell'*Itinerario* quando Bonaventura sottolinea che il numero è l'esemplare principale nella mente dell'artefice, nel senso che si è specificato prima di meta-esemplare, o criterio, che conferisce i rapporti appropriati a ciò che è da creare, mostra anche come *a parte objecti* tutte le cose siano soggette al numero, ma lo fa partendo dall'esperienza secondo cui tutte le cose sono belle e dilettevoli: poiché tutte le cose sono belle e dilettevoli, ovvero sono proporzione, e la proporzione è innanzitutto nel numero, ne deriva che tutte le cose sono proporzionate in senso numerico. Si veda: *Itinerarium ... cit.*, cap. II, par. 10: «Cum igitur omnia sint pulcra et quodam modo delectabilia et pulcritudo et delectatio non sint absque proportionem et proportio primo sit in numeris necesse est omnia esse numerosa. Ac per hoc numerus est praecipuum in animo conditoris exemplar et in rebus praecipuum vestigium ducens in sapientiam». Bonaventura sta quindi evidenziando il passaggio che qui si intende approfondire: nell'ideazione sono presenti numeri o criteri di proporzionalità e quindi di bellezza che permangono nell'opera perché la strutturano, determinandone la disposizione intrinseca.

79 Vedi *supra*, Parte II, cap. I, § 3.

80 Cfr. Bonaventura, *De reductione artium ... cit.*, par. 13: «Si vero consideremus effectum in-tuebimur vivendi ordinem. Omnis enim artifex intendit producere opus pulcrum et utile et stabile et tunc est carum et acceptabile opus cum habet istas tres conditiones. Iuxta haec tria necesse est reperiri tria in ordine vivendi scilicet scire velle et impermutabiliter sive perseveranter operari. Scientia reddit opus pulcrum voluntas reddit utile perseverantia reddit stabile. Primum est in rationali secundum in concupiscibili tertium in irascibili».

81 Cfr. *Id.*, *Itinerarium ... cit.*, II, 5: «Ad hanc apprehensionem si sit rei convenientis sequitur oblectatio. Delectatur autem sensus in objecto per similitudinem abstractam percepto vel ratione speciositatis sicut in visu vel ratione suavitatis sicut in odoratu vel ratione salubritatis sicut in gustu et tactu appropriate loquendo».

concettuale del bello di derivazione non solo pitagorico-platonica (si pensi alla idea di bellezza come rapporto numerico), bensì anche retorica (là dove è *dispositio, decor, ornatus, ordo*), utilissima per comprendere la natura dei criteri intelligibili che l'artefice esplicita nel renderli visibili e strutturalmente presenti nella propria opera.

Eppure l'opera può essere compiuta anche se non rappresenta il bello, o meglio, è possibile che l'opera sia ottimamente disposta pur rappresentando il brutto. I criteri proporzionali del bello divengono quindi quelli di appropriatezza e convenienza non tanto dell'oggetto rappresentato, quanto piuttosto del rapporto tra l'oggetto e il modo con cui esso viene rappresentato. È il caso della rappresentazione del diavolo, come scrive Bonaventura in un argomento menzionato a proposito dei criteri progettuali: l'immagine del diavolo è bella anche se vi sono sproporzioni o altri elementi che alterano la struttura ordinata e armoniosa di un oggetto che può dirsi bello, perché bene rappresenta la bruttezza e la deformità del proprio oggetto⁸².

In una sezione della distinzione 44 del quarto libro del commento alle *Sentenze* è più evidente l'inclinazione del concetto di bellezza verso quello di *conformità*, o appropriatezza e convenienza, là dove il riferimento è non tanto alla bellezza dell'oggetto, quanto piuttosto all'appropriatezza del rappresentarne le qualità morali. Le dimensioni estetiche ed etiche si intersecano quindi in modo ancora più evidente quando si tratta di rappresentare il brutto, il deforme, e a tal proposito la *poiesis* dell'artefice non si dirà *de-formatrice*, bensì ancora una volta *con-formatrice* perché è in accordo con una forma che non è quella esteriore, estetica nel senso di percepibile con i sensi. La conformità dell'artefice a ciò che deve rappresentare è piuttosto relativa alle qualità morali, come accade quando Dio alla fine dei tempi fa risorgere i corpi deformati e, in questo caso, l'opera dell'artefice sommo si dice *conformatrice* rispetto al merito e alle qualità morali. Così l'opera di Dio è come quella dell'artefice umano che rappresenta il diavolo: egli produce una pittura turpe del diavolo, ma non per questo è una brutta pittura. Si dice non tanto che la sua azione è *de-formatrice* solo perché rappresenta il brutto e il

82 Cfr. Bonaventura, *Sent.* I, d. 31, pars 2, art. 1, q. 3, conclusio, p. 544: «imago dicitur pulcra, quando bene protracta est, dicitur etiam pulcra, quando bene repraesentat illum, ad quem est. Et quod ista sit alia ratio pulcritudinis, patet, quia contingit unam esse sine alia: quemadmodum dicitur imago diaboli pulcra, quando bene repraesentat foeditatem diaboli, et tunc foeda est. Et ideo Hilarius, approprians speciem sive pulcritudinem Filio, magis appropriat sub nomine imaginis quam sub nomine filii». Si segnala l'interpretazione di Cullen che vede in tale passaggio un momento significativo per mostrare un carattere importante nella concezione bonaventuriana del bello, ossia la bellezza dell'essere rappresentato in quanto tale, aspetto che secondo lo studioso manifesta come la verosimiglianza si stia affermando come criterio della bellezza che poi diviene base della svolta naturalistica nel contesto pittorico in cui Giotto opera. Si veda: C.M. Cullen, *Bonaventure's Aesthetic Imperative*. Pulcherrimum Carmen ... cit., p. 263.

deforme, bensì piuttosto essa è *con-formatrice* poiché la figura dipinta è adatta alla forma morale e allo stato diabolico del proprio oggetto⁸³.

L'appropriatezza della rappresentazione, la sua bellezza, è quindi legata non solo alla dimensione sensibile dell'oggetto rappresentato e del modo con cui viene rappresentato. La mimesi riguarda altresì la dimensione spirituale o morale dell'oggetto. In tale senso si comprende che vi è un *ordo* sia come qualità strutturale dell'oggetto sensibile rappresentato sia come qualità strutturale dell'oggetto etico rappresentato. Si potrebbe dire che la rappresentazione di Francesco che riceve le stimmate è strutturalmente bella sia dal punto di vista sensibile che da quello spirituale, in quanto in essa agiscono le congruenze e le proporzioni tra forme e colori, tra le qualità morali dell'oggetto e il modo con cui viene rappresentato. Al contrario, quella del diavolo è strutturalmente bella solo dal punto di vista della conformità con la dimensione etica, mentre ciò che rappresenta è il deforme. In questo caso il sensibile rivela un alto valore intelligibile che l'appropriatezza tra pittura o rappresentazione e il proprio oggetto manifesta, pittura che, per far questo, deve rappresentare sensibilmente la negazione della congruenza e della proporzione tra figure e colori. Bonaventura può così affermare che vi è un ordine del rappresentare per cui un pittore agisce bene quando adatta il proprio racconto alle qualità morali dei suoi oggetti: «un corpo deforme è ottimamente ordinato all'inferno, come uno bello in cielo»⁸⁴.

L'incidenza della retorica in concetti che definiscono il campo della bellezza è un aspetto che non appartiene al solo Bonaventura. Certamente si tratta di un processo che deriva da un'antica tradizione, si pensi ad esempio alle opere stesse di Cicerone, ricche di riferimenti al bello con concetti retorici e a nozioni retoriche con concetti "estetici"⁸⁵, operazione che rende la mirabile penetrazione di retorica e bellezza, fin dalle sue origini – ovvero fin da quando il vocabolario filosofico latino si è formato traducendo concettualità greche –, un intreccio quasi inestricabile. Nel mondo cristiano, la tradizione che trasmette la

83 Cfr. Bonaventura, *Sent.* IV, d. 44, pars 1, a. 3, q. 2, responsio, p. 916: «- Et est exemplum in artifice, qui picturam diaboli facit turpem; ipse enim non dicitur deformatior, sed conformator, quia conformem statui diabolico picturam facit, quamvis in se pictura sit deformis».

84 Cfr. *ibidem*.

85 L'integrazione di molteplici tradizioni nella costituzione del concetto bello è molto complessa e articolata: la medesima costellazione semantica, in cui figurano termini come *pulchrum*, *decens*, *conveniens*, *venustus*, *ornatus*, compare in differenti ambiti, là dove ad esempio si parla di bellezza intelligibile (senso metafisico, teologico, conoscitivo) o di bellezza sensibile (senso cosmologico, retorico, estetico). L'intersecarsi di questi elementi è ben visibile fin dal *Fedro* di Platone, dove il rapporto tra retorica e bellezza è stabilito entro un quadro tanto metafisico quanto gnoseologico. L'importante opera di traduzione latina, ma anche di concettualizzazione e sintesi effettuata da Cicerone ha contribuito a unire quasi indissolubilmente la sfera retorica e, in senso lato, quella filosofica nella storia medievale, e non solo, del concetto di bellezza. A proposito della interconnessione delle dimensioni retoriche e filosofiche del bello in Cicerone si possono vedere a titolo di esempio: *De inventione* ... cit., II, 1-3; *De oratore* ... cit., III, 44-46, 55, 57 e si rinvia a quanto osservato sopra, Parte I, cap. 3.

concettualità del bello profondamente intrisa di derivazioni retoriche è non solo greco-romana, bensì anche in stretta connessione con i testi sacri e l'esegesi. Si trovano infatti frequenti rimandi al bello nei termini retorici di *ornatus*, *venustus*, *decens*, *decor*, *conveniens*, *ordo* e tali sono le parole che riaffiorano nei commenti più o meno letterali dei testi sacri del medioevo. Così nelle pagine delle opere esegetiche di Olivi si può ravvisare una sfera semantica del bello che si manifesta attraverso il vocabolario retorico della bellezza. Il tema del bello inoltre si presenta in prossimità testuale di riferimenti all'attività poetica dell'artefice. Ci si potrebbe certamente domandare, e questo vale tanto per Olivi quanto per Bonaventura e per gli altri autori che si analizzeranno in questo paragrafo, se vi sia una *specificità* francescana nella comprensione del concetto estetico e retorico del bello. Si è visto che nel caso di Bonaventura il contenuto filosofico del concetto estetico e retorico del bello proviene dalla tradizione platonico-agostiniana, tradizione che peraltro, variamente interpretata e più o meno integrata in prospettive di matrice aristotelica, è condizione stessa della pensabilità del bello nel medioevo. Per il momento ci si può accontentare della posizione del problema circa una specificità della elaborazione francescana su questo tema e si può proseguire ad approfondirlo sui testi esegetici di Olivi in cui si registra una prossimità testuale tra la *poiesis* dell'artefice e la concettualità retorica del bello.

2.2.2 Olivi. La *congrua dispositio* e il lessico retorico dell'opera compiuta

In un passaggio della *Lectura* al vangelo di Luca, Olivi introduce la figura dell'artefice per mostrare come il Dio artefice riluca nei suoi eletti disposti a ricevere la grazia. Olivi presenta l'analogia con l'operare della natura che fa brillare le «disposizioni congrue» (*congruae dispositiones*) prima che sia introdotta l'ultima e principale forma, specialmente quando essa è molto nobile come nel caso dell'anima razionale⁸⁶. L'opera, in tale contesto, è quella di Dio e quella della natura, ma è molto interessante notare che viene caratterizzata con una espressione che richiama la bellezza retorica: «congruae dispositiones». La natura e gli eletti hanno una disposizione congrua perché adatta ad accogliere la forma che più li nobilita: come nella formazione dell'uomo la materia si dispone in modo congruo a ricevere l'ultima forma dell'anima razionale, così l'eletto si dispone congruamente a ricevere la grazia. Si noti qui l'idea oliviana secondo cui l'introduzione dell'ultima forma è la perfezione, che rende l'intero composto più perfetto in quanto partecipa dello splendore dell'ultima forma. Per sua natura,

86 Cfr. Pietro di Giovanni Olivi, *Lectura super Lucam*, in *Collectio Oliviana* 5, éd. F. Iozzelli, Ed. Collegii S. Bonaventurae, Grottaferrata 2010, pp. 161-674, pars 1, cap. 1, v. 29, p. 198: «Sicut enim natura premittit congruas dispositiones ante introductionem ultime et principalis forme, et maxime quando forma est multum nobilis sicuti est anima rationalis; sic et etiam multo magis Deus, tamquam artifex sapientissimus, premittit in suis electis precipuis dispositiones congruas ad introductionem consummate gratie eis dande, et maxime quando ad inusitatam et singularissimam gratiam sunt uocandi».

la materia rimane certamente determinabile e perfettibile ulteriormente, ma l'anima razionale e la grazia rappresentano il compimento dell'opera della natura e di Dio. In questo passo, il vocabolario del bello delimita uno dei momenti del compimento dell'opera, vale a dire quando essa riceve l'ultima forma o la più nobile. La *congrua dispositio* è quindi la compagine dell'opera che risplende all'introduzione della forma più perfetta e che la completa.

Altri riferimenti alla bellezza dell'opera come indice del suo compimento si trovano nella *Lectura* al libro dell'*Ecclesiaste*, dove Olivi spiega il versetto che pone sullo stesso livello tutti gli uomini di fronte al tempo e alla sorte. In particolare, egli interpreta allegoricamente il pane dei sapienti come il nutrimento corporeo e spirituale a cui essi provvedono in modo conveniente e sufficiente (*conueniens et sufficiens*), espressioni, queste ultime, che richiamano l'appropriatezza dell'opera dei sapienti rispetto ai bisogni propri e degli altri, dove il *conueniens* in modo particolare riecheggia della bellezza appropriata retorica⁸⁷. Infatti, i sapienti – osserva Olivi – uniscono le ricchezze della scienza sia per sé stessi sia per i propri discepoli. Per il decoro (*decor*) e l'intelligenza (*ingeniositas*) delle proprie opere, gli artefici – e si può pensare che con artefici qui Olivi abbia voluto intendere in generale la *poiesis* di cui l'attività “produttiva” dei sapienti è parte – si comparano agli uomini che hanno ricevuto la grazia in modo tale che per le loro opere siano resi essi stessi *gratiosi*. In questo passaggio l'elemento estetico relativo al prodotto artificiale e al bello si unisce sia con quello etico-retorico del decoro sia con quello conoscitivo dell'ingegno che l'opera conserva, tre aspetti che confluiscono nella parola che chiude il passaggio in cui gli stessi artefici, in virtù della propria opera, diventano *gratiosi*. Tale termine conserva l'ambiguità delle tre dimensioni segnalate: etica della grazia, conoscitiva della natura della propria opera (si ricordi che il passaggio scritturistico parla di *sapienti*) e relativa al bello etico e retorico del decoro.

Oltre alla *dispositio congrua*, al *conueniens* e al *decor*, si può segnalare un ulteriore passaggio in cui, in contesto esegetico, il bello retorico diviene qualità strutturale dell'opera, questa volta nel senso di *ornatus*. Nell'*Expositio* al *Cantico dei Cantici*, la sposa è figura della Chiesa, mentre lo sposo è figura di Cristo. Nel passaggio che qui interessa, le curve dei fianchi della sposa sono paragonati ai gioielli fabbricati dalla mano di un artefice perché – spiega Olivi – nella sposa di Cristo non vi è nulla di più ornato e degno (*ornatus ac decentius*)⁸⁸. Il riferimento a *ornatus* e *decens* è significativo per comprendere la natura di elementi insieme accidentali e strutturali, belli e moralmente degni e appropriati. Si tratta ancora una volta di termini di derivazione retorica: entrambi parti della *elocutio*, il secondo colora in senso etico l'essere adatto e appropriato del discorso alle circostanze esterne e interne; mentre *ornatus* rinvia a ciò che funge da abbellimento apparentemente

87 Cfr. Cicerone, *De oratore* ... cit., III, 210; Quintiliano, *Institutio oratoria* ... cit., liber XI.

88 Cfr. Olivi, *Expositio in Canticum Canticorum*, Collectio Oliviana 2, ed. J. Schlageter, Ed. Collegii S. Bonaventurae, Grottaferrata 1999, cap. 7, p. 274.

estriore, quindi accidentale, ma che concorre altresì alla finalità della *persuasio*, quindi allo stesso tempo parte strutturale del discorso⁸⁹. L'opera dell'artefice, come i particolari della sposa cui fa riferimento il testo sacro, è quindi da una parte abbellimento accidentale e strutturale alla finalità e alla bellezza dell'intero; dall'altra eticamente appropriata al proprio compito. In una sfera concettuale retorica, l'aspetto estetico e quello etico convergono perciò a delimitare la bellezza strutturale dell'opera dell'artefice.

L'opera dell'artefice può, d'altra parte, non essere perfettamente compiuta e può non conservare i criteri di congruenza e proporzione presenti nell'ideazione. Nella *Quaestio de perfectione evangelica* per esplicitare come sia possibile uno scarto tra la buona facoltà del Papa di governare e correggere e la sua applicazione, Olivi propone il paragone con l'operare dell'artefice: nonostante la capacità dell'artefice e la solidità del legno siano buone per costruire un'arca, è possibile che ne consegua una cattiva applicazione. L'errore dell'artefice in tale caso sembra delineare una condizione di incompiutezza dell'opera, ovvero la scorretta applicazione di una facoltà a un materiale in sé stessi buoni. Per converso, si potrebbe dire che l'opera è compiuta quando l'idea è correttamente applicata al materiale su cui opera, osservazione che sembra specificare quella bonaventuriana secondo cui l'opera è compiuta quando vi è una conformità tra idea e sua realizzazione.

Come si è visto dalle pagine di Bonaventura e di Olivi, l'opera ha quindi condizioni di compimento, nel rapporto tra idea e sua concretizzazione, che si esplicitano non solo nelle armoniche proporzioni del bello, bensì anche e soprattutto nella dialettica tra conforme e difforme, tra bello e brutto, analoga all'agostiniana antitesi del poema del mondo, mirabile composizione in cui rientra tanto l'essere quanto il non essere, il bene e il male.

2.2.3 Opera e rappresentazione in Duns Scoto

Nel parlare dell'opera del creatore, le creature, nei termini di vestigia della trinità divina (*Ordinatio* I, 3, 2), Duns Scoto riprende motivi scritturistici ricompresi nella interpretazione agostiniana. Anche in Scoto l'opera, in questo caso di Dio, conserva strutturalmente i criteri dell'ideazione con cui è stata creata. I criteri non solo determinano la struttura interna dell'opera, ma sono condizione della sua funzione referenziale – su cui si tornerà meglio nel prossimo paragrafo – in cui è centrale il concetto di *repraesentatio*. Dopo aver osservato che le creature rappresentano (*repraesentatio*) l'unità, la verità e la bontà di Dio, che sono appropriazioni, rispettivamente, del Padre, del Figlio e dello Spirito⁹⁰, Scoto prosegue considerando che esse sono create da Dio secondo *misura*,

89 Sull'ornato come parte strutturale del discorso, si può ad esempio vedere: Quintiliano, *Institutio oratoria* ... cit., VIII, 3, p. 142.

90 Cfr. Duns Scoto, *Ordinatio* ... cit., I, d. 3, pars 2, q. un., § 299, p. 182.

*numero e peso*⁹¹. Le creature ricevono in tal modo una *limitazione* (modo o misura), una *specie* ossia una bellezza sensibile che rinvia a quella intelligibile, un *ordine* ovvero una operazione. Mentre le ultime due rappresentano (*repraesento*) Dio secondo la ragione della somiglianza, cioè esprimono un rapporto di somiglianza tra la bellezza e l'ordine e, rispettivamente, il Figlio e lo Spirito; la limitazione creaturale, espressa con il termine *misura*, rappresenta (*repraesento*) il divino secondo una ragione di proporzione, vale a dire secondo il rapporto del limitato rispetto all'illimitato⁹².

L'opera è perciò vestigio del creatore in quanto conserva in sé stessa i criteri con cui è stata creata, rappresenta in sé stessa il divino e in tal senso a Dio rinvia. In accordo con quella che è stata chiamata *estetica sapienziale*⁹³, Scoto traccia in tale passaggio una struttura del creato ordinata secondo una scansione proporzionale e ternaria che rinvia alla trinità divina, riprendendo in tal modo la tradizione agostiniana e bonaventuriana, sebbene ricompresa in una dinamica trinitaria interpretata nei termini del rapporto tra tutto e parti⁹⁴. Dal punto di vista del nostro oggetto di indagine, il precategoriale della poiesi dell'artefice, si può rilevare come la costituzione del concetto di opera, e più specificamente del suo compimento, in queste pagine si attui nella stretta connessione con il carattere *rappresentazionale* dell'opera, la cui condizione è proprio la struttura che riproduce a livello creaturale la natura trinitaria di Dio, principio e origine di ogni relazione e quindi di bellezza.

2.2.4 Compiutezza dell'opera ed errore in Ockham

Nel prossimo paragrafo si tornerà sui passaggi che mostrano il carattere rappresentazionale dell'opera, per ora è importante ritenere che alla base della referenzialità rispetto a ciò che l'opera rappresenta vi è una struttura che costituisce

91 Sap 11, 20.

92 Cfr. Duns Scoto, *Ordinatio* ... cit., d. 3, pars 2, q. un., § 300, p. 182: «Aliter multipliciter assignatur vestigium, sive in illis quae per rationem similitudinis repraesentant aliqua appropriata personis sive per rationem proportionalis. Dico autem 'proportionaliter repraesentare' quando ratio illius repraesentantis non est formaliter in Deo, sed aliquid proportionale illi rationi, - sicut de illa assignatione 'modus et species et ordo', cum qua videtur esse eadem illa assignatio Sap. 11: "in numero, pondere et mensura". Modus enim accipitur pro limitatione, et pro eodem accipitur mensura in illa assignatione Sap. 11; pondus autem sumitur ibi pro ordine, et numerus pro specie. Numerus sive species, et pondus sive ordo, exponatur sicut in prima expositione vel assignatione; sed mensura (quae hic idem est quod modus) non repraesentat aliquid sub ratione similis, sed proportionalis, quia limitatio producti repraesentat illimitationem producentis. - Et sic patet in quibus in creatura consistat vestigium, et respectu quorum in divinis - quia respectu appropriatorum personis divinis». Poco prima Scoto esplica l'unità, la specie e l'ordine delle creature che rappresentano l'unità del primo principio, la bellezza somma e l'operazione perfettissima in Dio (ivi, § 298, p. 182).

93 Cfr. E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* ... cit., vol. II, pp. 4-5, 189, 217-218, 481-489; U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale* ... cit., p. 53.

94 Cfr. Duns Scoto, *Ordinatio* ... cit., d. 3, pars 2, q. un., § 301.

l'opera stessa e ne determina la compiutezza. Nello stesso luogo del commento alle *Sentenze* di quello di Scoto appena analizzato, Ockham affronta il problema del vestigio. Dopo aver distinto ciò che hanno in comune vestigio e immagine e ciò in cui differiscono, distinzione su cui si tornerà perché mostra bene il carattere referenziale dell'opera, egli si concentra sul problema delle creature come vestigia della trinità divina: le creature conducono alla conoscenza delle appropriazioni delle persone divine. Il processo che conduce alla conoscenza della trinità divina si avvale sia di una strumentazione platonico-agostiniana sia di una aristotelica. L'uomo conosce l'appropriazione divina perché le creature gli suscitano il *ricordo*, ma il processo conoscitivo che porta al ricordo è un processo induttivo, in accordo con il modo con cui secondo Ockham si conoscono gli universali, ossia tramite la conoscenza dei singoli concreti a partire dai quali si forma il concetto nella mente. In tal modo, la bellezza colta nelle creature (*species*) viene astratta e, in seguito alla conoscenza di altre creature belle, l'intelletto inizia a ricordare la bellezza divina (*pulchritudo*). Ne deriva che la creatura conduce alla conoscenza memorativa della bellezza intelligibile e divina essendone il vestigio corporeo⁹⁵. In senso profondamente mutato, anche in Ockham l'opera dell'artefice conserva in sé stessa e strutturalmente i criteri con cui è stata creata che, nel caso di quella di Dio, coincidono con quelli dell'artefice stesso⁹⁶.

Nella riflessione di Ockham si può vedere che i criteri della bellezza sono strutturali anche nel caso dell'opera umana. All'interno della concezione di matrice aristotelica secondo cui l'arte imita la natura, ma – si specifica – la imita nel senso che ne riproduce l'operatività (perché, come si è visto, mentre la natura agisce *dall'interno*, l'arte produce *dall'esterno*), Ockham sviluppa una idea di opera come rapporto tra parti. Il problema è stabilire in quale modo concepire l'unità dell'opera affinché essa non sia intesa come un semplice aggregato. Analogamente a quanto visto prima, ciò che conferisce unità al composto, a differenza di Scoto, non è un'unità che si aggiunge ad esso. Il composto è piuttosto costituito dalle parti stesse organizzate in modo tale da formare un tutto unitario. I legami delle parti appartengono ancora una volta all'ambito semantico del bello, sebbene Ockham faccia loro assumere una torsione spaziale. Le parti sono convenientemente disposte per formare un intero non perché vi sia una unità che si aggiunge ad esse, ma perché occupano lo stesso luogo: esse sono unite in modo appropriato e localmente situate in modo conveniente (*convenienter*)⁹⁷.

95 Cfr. Ockham, *Ordinatio* ... cit., I, d. 3, q. 9, p. 549.

96 Olivier Boulnois mette in evidenza il pensiero di Scoto e di Ockham sul vestigio (e il suo rapporto con l'immagine) all'interno di un atteggiamento critico rispetto al concetto agostiniano. Cfr. O. Boulnois, *Au-delà de l'image* ... cit., pp. 363-375. Sulla portata filosofica di questo cambiamento si tornerà nel prossimo paragrafo.

97 Cfr. Ockham, *Summula philosophiae naturalis* ... cit., liber 1, cap. 19, p. 206. Si veda anche il già citato J. Zupko, "Nothing in Nature Is Naturally a Statue" ... cit. La concezione ockhamiana

La ragione dispositiva grazie alla quale si organizzano le parti in modo appropriato è effettivamente prerogativa dell'artefice umano in quanto causa efficiente *esterna* dell'opera, secondo un agire che ha il suo analogo nella natura, causa efficiente interna. È l'artefice che ha un progetto nella mente, un *factum*, sulla base del quale disporre le cose nella realtà esterna. Il suo progetto è anche la sua intenzione, ciò verso cui si rivolge affinché l'opera sia compiuta. Si può dire che l'appropriata e conveniente disposizione locale delle parti, che – come si è visto – è ottenuta tramite una poiesi a sua volta attuata con moto locale, è adeguata al progetto dell'artefice e riguarda appunto il modo e i criteri con cui egli dispone ciò che ha progettato. Si comprende in tal modo che l'opera si compie proprio nel rapporto tra intenzione dell'artefice e realizzazione dell'opera, come afferma Ockham commentando la *Fisica* di Aristotele: come la natura, anche l'artefice agisce in vista di un fine, ne consegue che dall'arte non deriva né il caso né la produzione di qualcosa senza l'intenzione dell'artefice⁹⁸; quando l'effetto non è conforme all'intenzione si parla piuttosto di errore⁹⁹. La definizione ockhamiana dell'errore dell'artefice delinea per un verso le condizioni di compiutezza dell'opera, ossia la sua aderenza al fine o all'intenzione dell'artefice. Ma delinea altresì un carattere significativo dell'opera stessa: essa è sempre prodotta da una intenzione e mai dal caso, vi può essere uno sbaglio nell'applicare l'idea al concreto, ma agire secondo arte è agire secondo una finalità, un progetto.

L'opera compiuta si definisce quindi nel rapporto tra l'idea e la sua concretizzazione, tra l'intenzione e l'opera. Di conseguenza, i criteri dell'ideazione sono i criteri progettuali che strutturano l'opera quando essa è conforme all'idea, vale a dire quando essa è compiuta. Poiché tra i criteri progettuali hanno ampia parte quelli che appartengono alla sfera semantica del bello, si dirà che l'opera è bella perché conforme all'idea e l'opera è *conforme* anche quando rappresenta il deforme, il brutto, in quanto adeguato all'idea dell'artefice che mira alla conformità tra il modo in cui l'oggetto è rappresentato e le qualità morali. Se manca

di opera è strettamente legata al modo con cui egli intende la nozione di ordine del mondo: anche qui lo concepisce né come mero aggregato di parti, né come qualcosa che si aggiunge all'insieme di parti, bensì come semplice disposizione spaziale di elementi. Cfr. J. Biard, *L'unité du Monde selon Guillaume d'Ockham (ou la logique de la cosmologie ockhamiste)*, in "Vivarium" 22/1 (1984), pp. 63-83.

98 Sulla concezione ockhamiana della finalità si può vedere: M. McCord Adams, *Ockham on final causality: muddying the waters*, in "Franciscan Studies" 56 (1998), pp. 1-46.

99 Cfr. Ockham, *Expositio super Physicam* ... cit., liber II, cap. 12, par 10: «Sicut artifex agit propter aliquid, et aliquando recte fit quod intenditur ab artifice, aliquando autem non fit illud gratia cuius artifex agit sed fallitur artifex, sic etiam natura agit propter aliquid, et aliquando consequitur illud et aliquando non, et tunc errat et peccat [...] Sicut non sequitur "artifex agit propter finem, ergo non contingit aliquid casu ab arte nec aliquid praeter intentionem artis", quia ars aliquando fallitur et peccat». Si noti, similmente a Bonaventura, la rilevanza della nozione di *intentio* per indicare il progetto dell'artefice nella sua componente intenzionale: il progetto, come il pensiero o il concetto, è sempre progetto di qualcosa, è ciò a cui l'artefice si rivolge e a cui mira nel fare, nel produrre nella realtà esterna.

la conformità tra idea e opera, si dirà che l'opera è sbagliata, come accade in natura quando si producono mostri. D'altra parte, ciò non toglie che agire secondo arte è sempre agire secondo un'intenzione, un dirigersi verso che mira a portare a compimento la propria opera. Si noti come, anche dal punto di vista della compiutezza dell'opera, emerga la centralità della funzione dell'artefice di esplicitare la struttura stessa delle cose, nel rendere sensibile i criteri intelligibili del bello che appartengono strutturalmente all'opera dell'uomo come a quella di Dio e che la conducono a compimento.

Dai passaggi analizzati, è emerso un concetto di opera prevalentemente riferito all'opera della natura (come creazione o come effetto di cause seconde) e a quella dell'arte umana. La natura e l'artefatto, d'altra parte, non esauriscono il concetto di opera che invece si estende, ad esempio, tanto al discorso (l'opera del logico, del dialettico o del retore), quanto alla *civitas* e alla storia. Come si vedrà nelle pagine che seguono, ma è bene anticiparlo qui per comprendere meglio cosa è opera per i frati Minori qui oggetto di studio, è facoltà di Dio come dell'uomo fondare e ben governare una *civitas* costituita dai medesimi criteri di ordine, congruenza e proporzione che si è visto negli altri casi di opera. La storia stessa, intesa come storia della salvezza, è un *ordo* stabilito da Dio e costituito da leggi strutturali secondo una prospettiva dinamica in cui tutto il creato è chiamato al compimento dell'opera di Dio, opera in cui l'uomo ha una funzione centrale.

2.3 La ulteriorità della rappresentazione

Nei paragrafi precedenti si è visto come il concetto di opera si costituisca da un punto di vista fisico e ontologico, quando ci si è soffermati sul rapporto tra materia e forma nella produzione artificiale, e da un punto di vista poetico ed estetico, quando si è tematizzata la relazione tra intenzione e realizzazione e quella tra criteri progettuali e struttura dell'opera. Occorre a questo punto approfondire un aspetto ulteriore, davvero essenziale per comprendere il costituirsi del concetto di opera nelle pagine dei frati Minori qui oggetto di studio. Si tratta di una funzione dell'opera vicina al tema della fruizione, che si approfondirà nel prossimo capitolo, ma che è imprescindibile per comprendere il concetto stesso di opera: la funzione che l'opera dell'artefice assume una volta che è compiuta, è *per l'uomo*, ma essa non si esaurisce e anzi trascende l'uomo stesso e il mondo sensibile. La rappresentazione ha una funzione referenziale di rinviare all'altro da sé, di rinviare all'intelligibile di cui è concretizzazione sensibile. A tale considerazione positiva dell'opera dell'artefice se ne contrappone una negativa, ove l'opera stessa diviene oggetto sacralizzato, privato così della sua natura referenziale, oggetto che si erige a dio e quindi, da una prospettiva cristiana, a falso dio, poiché indice non della grandezza dell'uomo capace di elevarsi oltre

la propria condizione, all'intelligibile e al divino da cui proviene e da cui tutto dipende, bensì della propria indebita divinizzazione.

La possibilità della rappresentazione, o dell'immagine, di rinviare ad altro da sé è un aspetto molto discusso nel medioevo e, a sua volta, deriva da due tradizioni principali legate alla Scrittura sacra e alla filosofia greca. A cominciare dal secondo comandamento, sono diversi i passi scritturistici in cui si critica la possibilità di raffigurare il divino, di conferirgli sembianze visibili e sensibili¹⁰⁰. Tra le ragioni principali del divieto biblico vi sono da una parte il problema dell'adorazione dei falsi dèi, data la pratica di culto pagana dell'adorazione degli idoli che si credevano abitati dal dio; e dall'altra la convinzione che Dio sia ir-rappresentabile perché totalmente altro da ogni determinazione sensibile¹⁰¹. La tradizione speculativa greca si rivolge criticamente alle pratiche di culto pagane con argomenti che mettono in luce il carattere antropomorfo della rappresentazione del dio e il carattere inanimato del materiale da cui si formano gli idoli¹⁰². Diversamente dalle pratiche culturali pagane, le riflessioni filosofiche di lingua greca, da Platone a Giamblico, si sono variamente espresse sulla dimensione, sul significato spirituale delle immagini sensibili¹⁰³. Dopo le polemiche patristiche contro atteggiamenti idolatri e dopo le dispute tra iconoclasti e iconofili, con il Concilio II di Nicea (787) si arriva ad accogliere la funzione educativa e memorativa dell'immagine, in accordo con la concezione gregoriana¹⁰⁴.

Il rapido richiamo ai momenti significativi del percorso storico che ha definito l'accettazione e la funzione cristiana delle immagini sacre è qui utile per contestualizzare e sottolineare la matrice neoplatonica della riflessione cristiana sull'opera dell'artefice umano, e in particolare sulla sua funzione referenziale, ancora ben evidente nel pensiero di Bonaventura¹⁰⁵. Per introdurre la riflessione di quest'ultimo, mettendone in evidenza lo sfondo neoplatonico, è interessante riprendere due passaggi di Plotino e di Agostino sulla referenzialità della rappresentazione. Il primo, pur non avendo relazioni testuali con Bonaventura, ma semmai con Agostino, introduce il tema dell'ulteriorità di senso esibita dalla bellezza sensibile. Il secondo, delinea il duplice atteggiamento che l'uomo può

100 Si veda ad esempio: Es 20, 4-6; Dt 4, 15-31; Sap 13, 10-19; Is 44.

101 Cfr. M. Barasch, *Icon: studies in the history of an idea*, New York University Press, New York 1992, pp. 13-21; S. Natoli, P. Sequeri, *Non ti farai idolo né immagine*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 9-40.

102 Cfr. M. Barasch., *Icon ... cit.*, pp. 49-60.

103 Cfr. *ivi*, pp. 63-91.

104 Per una ricostruzione del dibattito sulle immagini si segnalano i saggi: L. Russo (a cura), *Vedere l'invisibile: Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo 1999; E. Franzini, *Scorgere l'invisibile ... cit.*; G. Lingua, *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini ... cit.*; M.T. Bettetini, *Contro le immagini ... cit.*; O. Boulnois, *Au-delà de l'image ... cit.*, pp. 82-95, 187-242.

105 Si fa qui riferimento e per certi versi si sviluppa quanto scritto in: A. Salvestrini, *Artifex et ulteriorità de la représentation chez Bonaventure*, in "Itinera" 21 (2021), pp. 205-218. Si ringrazia il prof. Graziano Lingua per i consigli su questi temi.

avere nei confronti dell'opera sensibile la cui ampia fortuna è ben rappresentata dal modo in cui Bonaventura lo riprende.

In *Enneadi* V, 8, dedicato alla bellezza intelligibile¹⁰⁶, Plotino sottolinea che la bellezza delle cose sensibili è nell'arte dell'artefice che le produce, una bellezza superiore a quella sensibile e che a sua volta deriva e dipende dalla bellezza immutabile ed eterna. Le arti inoltre – prosegue Plotino – «non si limitano a imitare la realtà visibile, ma si elevano alle ragioni formali dalle quali proviene la natura»¹⁰⁷. Senza entrare nella concezione plotiniana della bellezza e della sua funzione per risalire all'Uno¹⁰⁸, occorre qui mettere in risalto il processo di trascendimento cui dà avvio la bellezza sensibile proprio per la derivazione da una bellezza superiore che si situa nell'arte di chi l'ha prodotta. La bellezza di un'opera d'arte risiede quindi nella bellezza del progetto dell'artefice, che a sua volta ha origine e dipende dalla bellezza immutabile ed eterna da cui promanano tutte le cose.

Nelle *Confessiones* di Agostino (X, 34, 53) si può osservare molto bene il duplice atteggiamento nei confronti dell'arte umana, atteggiamento che verrà ripreso ampiamente da Bonaventura nei passaggi che più avanti si analizzeranno. L'uomo può disperdersi nel molteplice del sensibile considerando l'arte umana fine a sé stessa e nel suo aspetto meramente materiale. Al contrario, l'arte può essere ciò che permette all'uomo di elevarsi oltre alla condizione sensibile e creaturale, nel risalire ai principi eterni che l'hanno prodotta, poiché infatti, «la bellezza che attraverso l'anima si trasmette alle mani dell'artista proviene da quella bellezza che sovrasta le anime». Nei prodotti dell'arte umana, Agostino trova «un inno *per Dio* e una lode da offrire in sacrificio a Chi mi santifica»¹⁰⁹.

I due atteggiamenti sono delineati con chiarezza: da una parte ci si può fermare al livello sensibile e non cogliere la referenzialità propria dell'oggetto artistico, in tal modo però l'uomo è come se perdesse sé stesso dimenticando la propria origine divina («Seguendo esteriormente le loro creazioni, gli uomini abbandonano interiormente il loro Creatore e distruggono ciò che di loro creò»). Dall'altra parte, invece, l'opera dell'uomo può essere considerata nella sua funzione referenziale: capace di rinviare a una ulteriorità di senso, l'arte aiuta l'uomo a ritrovare sé stesso, la parte divina della propria anima, perché la conduce

106 Cfr. *supra* Parte I, cap. 2, § 3.

107 Cfr. Plotino, *Enneadi*, tr. it. di R. Radice, Mondadori, Milano 2008, V, 8, 1, p. 725.

108 Su questo punto e in particolare sul ruolo del rapporto tra bellezza e amore per il ritorno dell'anima alla propria origine nelle due differenti prospettive di Platone (*Simposio* e *Fedro*) e Plotino, si rinvia a A. Vasiliu, *Comment parler du beau? La réponse de Platon dans le Phèdre et son interprétation par Plotin*, in O. Boulnois, I. Moulin (a cura), *Le beau et la beauté au Moyen Âge ... cit.*, pp. 39-74. Una disamina approfondita sul concetto di bello in Plotino è condotta dal sopracitato: C. Vassallo, *La dimensione estetica nel pensiero di Plotino ... cit.* Per l'importanza della concezione plotiniana di bellezza che il cristianesimo acquisisce tramite Agostino e lo pseudo Dionigi l'Areopagita, si può vedere: E. Franzini, *Scorgere l'invisibile ... cit.*, p. 346-347.

109 Agostino, *Confessiones ... cit.* (tr. it. C. Carena), X, 34, 53.

all'intelligibile da cui essa stessa proviene e la bellezza esteriore diviene esplicitazione della bellezza interiore che a sua volta rinvia a quella superiore, divina, eterna. In senso agostiniano, in tale passaggio sulla bellezza sensibile vi è pure una concezione di fondo molto importante per comprendere la polemica anti idolatra di Bonaventura. L'atteggiamento nei confronti della bellezza ha una connotazione morale: l'uomo, disperdendosi nel molteplice sensibile e nell'apprezzare la propria opera senza riconoscerne alcuna funzione referenziale, si allontana da Dio e riproduce il peccato luciferino di superbia, nel divinizzare ciò che invece è solamente creaturale¹¹⁰. Al contrario, l'uomo che tende all'unità, che cerca un senso trascendente a partire dal sensibile, e – come si è visto – il bello sensibile rinvia proprio a questo, si avvicina e si rende simile a Dio.

2.3.1 Bonaventura e Olivi su idolatria e referenzialità dell'opera

La riflessione bonaventuriana sull'opera dell'artefice umano si inserisce pienamente all'interno della tradizione neoplatonica e agostiniana: il duplice atteggiamento di Agostino, qui accennato, corrisponde alla considerazione bonaventuriana della rappresentazione artificiale, vale a dire che può intendersi – utilizzando una terminologia non bonaventuriana – per un verso come *eikon*, ciò che rinvia ad altro da sé, per l'altro come *eidolon*, ciò che invece non ha alcuna funzione referenziale e non fa che disperdere l'anima nel mondo sensibile, senza alcuna direzione, senza alcun senso, allontanandola così da Dio¹¹¹.

Un luogo in cui Bonaventura tratta diffusamente la questione dell'idolo è il *Commento al libro della Sapienza*, specialmente nei capitoli dal 13 al 15 che corrispondono ai rispettivi capitoli sapienziali in cui si critica l'idolatria. Il divieto di costruire idoli proviene dal fatto che essi vengono considerati simili a Dio, mentre sono solamente frutto dell'opera umana e prodotti a partire da una materia che di per sé è vile¹¹². Sono questi i due punti principali su cui verte la critica bonaventuriana agli idolatri: l'artefice produttore di idoli e la materia vile da cui essi sono tratti. Gli idoli, infatti, sono prodotti per alimentare la *cupidigia* dell'artefice, per questo la sua sapienza è *terrena e diabolica*: non è affatto mossa

110 Su questo punto, che Agostino affronta in molteplici luoghi della sua opera, si può ricordare un passaggio significativo del *De musica* in cui ogni movimento dell'anima che si discosta dall'intelligibile viene ricondotto al peccato di superbia: l'uomo in tal modo anziché assoggettarsi a ciò che è superiore, cerca di imitare Dio, in tal modo egli si annichila nell'allontanarsi dalla propria interiorità e da Dio. Cfr. Agostino, *De musica* VI, 13, 40.

111 Pensando al ruolo importante che ha l'opera di Ugo di San Vittore nella riflessione bonaventuriana, a proposito del tema della ulteriorità della rappresentazione in Bonaventura è da aggiungere anche la tradizione vittorina, se si pensa alla rivalutazione della natura, colta nella sua varietà e bellezza, e alla metafora dell'universo sensibile come libro scritto da Dio. Si veda: D. Poirel, *Lire l'univers visible ...* cit. Si segnala anche il saggio dedicato alla bellezza in Ugo di San Vittore: Id., *Dieu, la nature et l'homme. La place de la beauté dans l'œuvre d'Hugues de Saint-Victor*, in *Le beau et la beauté ...* cit., Vrin, Paris 2018, pp. 93-121.

112 Cfr. Bonaventura, *Commentarius in librum Sapientiae ...* cit., cap. 13, v. 10, p. 194.

da un'intenzione pura e scevra da interessi materiali, anzi, l'opera diviene mezzo per accrescere la propria ricchezza¹¹³. L'idolo, inoltre, è il frutto della vana *ambizione* degli uomini, l'artefice ricerca *gloria terrena*¹¹⁴, e la malvagità conduce all'ozio poiché il lavoro umano è dedicato non più alla ricerca dell'unico vero Dio e a onorarlo in modo degno, bensì all'adorazione impropria di falsi dei¹¹⁵. La vacuità dell'opera rispecchia quindi la vanità dell'intenzione dell'artefice: la materia con cui si produce l'idolo è vile, come lo è l'artefice per la fragilità della sua condizione, perché egli ignora il Creatore, per l'errore nella propria condotta, per la propria ingiustizia¹¹⁶. L'artefice è colui che lavora qualsiasi materia, non solo il ferro¹¹⁷, bensì anche il legno e altri materiali, ma la viltà della materia da cui si produce l'idolo emerge maggiormente quando Bonaventura sottolinea che l'artefice produce l'idolo a partire da una «materia fangosa»¹¹⁸.

La vana intenzione e la materia vile costituiscono quindi i motivi fondamentali della critica scritturistica e bonaventuriana agli artefici produttori di idoli, cui si aggiunge una forma fruitiva da parte di chi adora gli idoli anch'essa deplorabile, in quanto costui abbandona il retto onore a Dio per disperderlo nell'adorazione di falsi dei, di oggetti materiali prodotti da un'intenzione vana. La forma fruitiva degli idolatri modifica il soggetto stesso rendendoli «ignoranti», poiché privi di sapienza e fede, «infelici» poiché privi di grazia, e «superbi», perché, divinizzando l'opera dell'uomo, si rivolgono contro Dio¹¹⁹.

Eppure, ciò non significa che l'opera dell'uomo sia in sé stessa malvagia, anzi, essa in sé stessa è buona, solo il suo abuso è male. Infatti – prosegue Bonaventura – ogni scienza appartiene al genere delle cose buone in quanto proviene da Dio¹²⁰. Proprio in tale passaggio («ipsa tamen ars bona est in se, sed abusus malum») si può leggere l'estrema sintesi del duplice atteggiamento nei confronti dell'arte secondo Bonaventura: l'arte rettamente considerata è quella di cui si riconosce l'origine divina e la funzione di ricondurre a Dio; l'abuso

113 Cfr. *ivi*, cap. 14, v. 2, p. 196.

114 Cfr. *ivi*, cap. 15, v. 9, p. 206. Si noti che Bonaventura esplica il termine *gloria* con una definizione ciceroniana tratta da *De inventione* II, 55 («gloria est frequens de aliquo fama cum laude») a partire dalla quale Bonaventura specifica che l'artefice si glorifica per la propria opera, ma lo fa indebitamente, poiché nulla è da glorificare nell'opera dell'uomo che anzi dovrebbe essere mezzo con cui si rendere gloria a Dio. L'autorità di Cicerone non è invocata solo in questo passaggio, appartiene piuttosto alla trama dei riferimenti autoriali del *Commento* bonaventuriano alla *Sapienza*, accanto ad altri riferimenti scritturistici e a quelli patristici.

115 Cfr. *ivi*, cap. 14, v. 14, p. 207.

116 Cfr. *ivi*, cap. 15, vv. 7-13, pp. 206-207.

117 Cfr. *ivi*, cap. 13, v. 11, pp. 194-195.

118 Cfr. *ivi*, cap. 15, v. 14, pp. 207.

119 Cfr. *ivi*, pp. 207-208.

120 Cfr. *ivi*, cap. 15, v. 4, p. 205: «Ipsa tamen ars bona est in se, sed abusus malus; omnis enim scientia de genere bonorum est, scilicet quantum ad ipsum habitum, cum sit a Deo; Ecclesiastici primo: "Omnis sapientia a Domino Deo est"».

dell'arte è quello in cui l'uomo, non più memore dell'origine divina, glorifica sé stesso nella propria opera e la divinizza¹²¹.

Poiché la retta considerazione dell'opera dell'artefice consiste nella capacità di questa di rimandare ad altro da sé, a un senso che la trascende, quindi nel suo carattere referenziale, è ora opportuno soffermarsi su come Bonaventura sviluppa il tema della referenzialità dell'opera. Per il suo carattere referenziale, si può dire che l'opera dell'artefice è *rappresentazione* di qualcosa e proprio nel nesso tra rappresentazione e oggetto rappresentato si colloca la ricchezza della riflessione bonaventuriana a tale proposito. Su questo punto, risulta di estremo interesse un passaggio del primo libro del commento alle *Sentenze* in cui Bonaventura distingue due sensi di «rappresentazione» (*repraesentatio*), naturale e artificiale. Bonaventura specifica che *imago* si dice tale «per l'atto di rappresentare» (*ab actu repraesentandi*), perché «si riferisce al prototipo, come dice Damasceno» (*nam imago refertur ad prototypum, ut dicit Damascenus*)¹²². Ciò significa che sia la forma naturale della rappresentazione naturale sia la forma artificiale di quella artificiale hanno una capacità rappresentativa di essere immagine di qualcosa e in particolare del *prototipo*, vale a dire di qualcosa da cui entrambe, seppure in modo diverso, derivano: si tratta di un modello superiore, intelligibile ed eterno.

Il passaggio è ancora più chiarificatore per il nostro discorso sulla referenzialità della rappresentazione se integrato da un testo della *Summa theologica* attribuita ad Alessandro di Hales¹²³, maestro di Bonaventura, in cui, a proposito del precetto del Decalogo che vieta le raffigurazioni di Dio, si mette in evidenza la forma corretta di culto. L'immagine non deve essere adorata (*adoro, colo*), ma ha funzione memorativa e tutti gli onori che si esibiscono verso di essa – e qui viene citato lo stesso passaggio di Damasceno appena visto – debbono essere rivolti al «prototipo», ovvero alla «forma» principale, a ciò di cui l'immagine è «rappresentazione»¹²⁴. In un altro punto del commento alle *Sentenze* bonaven-

121 Sulla critica all'idolatria di Bonaventura, considerata all'interno della teoria dell'errore, si segnala anche: F. Corvino, *Bonaventura da Bagnoregio* ... cit., pp. 464-465.

122 Cfr. Bonaventura, *Sent.* II, d. 16, a. 1, q. 2, conclusio: «Dicendum, quod cum imago dicatur ab actu repraesentandi – nam imago refertur ad prototypum, ut dicit Damascenus – et repraesentatio dupliciter possit convenire alicui: vel per formam naturalem, vel per formam artificialem; quod duplex est imago, naturalis scilicet et artificialis». Si noti che Damasceno stesso riprende l'idea che l'immagine si riferisce al prototipo dai Padri Cappadoci e in particolare da Basilio: cfr. Giovanni Damasceno, *De fide orthodoxa* ... cit., cap. 89, p. 331: «Cuius igitur gratia nos ad invicem adoramus, nisi quod secundum imaginem Dei facti sumus? Ut enim ait deiferus et magnus in divinis Basilius: "Imaginis honor ad prototypum provenit (id est exemplar)"».

123 L'opera è nota come *Summa fratris Alexandri* ed è frutto della collaborazione dei tre frati Minori Giovanni de la Rochelle, Frater Considerans e Alessandro di Hales.

124 Cfr. Alessandro di Hales, *Summa theologica*, studio et cura PP. Collegii S. Bonaventurae, Quaracchi, Firenze 1948, liber 3, pars 2, inquisitio 3, tractatus 2, sectio 1, q. 2, tit. 10, 7, num. 401, p. 590. L'idolatria consiste quindi nel riferire una forma di culto riservata solo a Dio a

turiano in cui compare la citazione di Damasceno, si specifica che il «prototipo» è l'«esemplare primo»¹²⁵, mentre nel libro primo (d. 31, pars 2, a. 1, q. 3) Bonaventura traccia una significativa distinzione a proposito del culto delle immagini, ad esempio della icona del beato Nicola. L'onore rivolto all'icona deve essere riferito al solo prototipo e in nessun modo appartiene alla immagine materiale. La bellezza, invece, riguarda sia il prototipo, che – si può osservare – da una prospettiva neoplatonica e agostiniana è sommamente bello, sia l'immagine stessa che lo rappresenta¹²⁶. Vi è quindi un carattere estetico tanto spirituale quanto materiale pienamente riconosciuto nell'opera dell'artefice, carattere estetico che acquisisce tutta la sua pregnanza di senso quando l'immagine rinvia ad altro da sé, all'ulteriorità trascendente che permette all'uomo di elevarsi oltre il sensibile.

Il retto atteggiamento verso l'immagine si coglie quindi nell'attenzione per il suo carattere referenziale, per la sua capacità di rinviare a sensi ulteriori. Solo in tale direzione l'opera dell'artefice non è vana, né lo è la sua intenzione. Al contrario, l'opera e l'intenzione sono votate a un alto compito, ossia quello di condurre l'anima a Dio, poiché l'opera dell'artefice è immagine sensibile di un senso intelligibile superiore cui l'anima retta dell'uomo anela. Bonaventura in questo accoglie la concezione gregoriana secondo cui l'immagine sacra ha una funzione educativa e memorativa. Nel commento alle *Sentenze* (libro III, d. 9, a. 1, q. 2, questione dedicata alla latria della immagine di Cristo), Bonaventura si sofferma sulle ragioni per cui la Chiesa ha introdotto il culto delle immagini: l'ignoranza dei semplici, l'indugio della disposizione d'animo e la caducità della memoria¹²⁷. Infatti i semplici (*simplices*), che non sono in grado di leggere le Scritture, possono invece leggere nelle sculture e nelle pitture i contenuti della fede¹²⁸. Inoltre, le immagini muovono gli animi di coloro che non sono incitati alla devozione che Cristo ha rivelato: essi possono così vedere l'insegnamento di Cristo nella vividezza di figure e pitture, quasi come se questo fosse reso

un'opera creaturale. Il tema dell'idolatria ha anche una rilevanza etica in rapporto alla questione della coscienza erronea, si veda: C. Grellard, *La possibilità dell'errore. Pensare la tolleranza nel medioevo*, Aracne, Roma 2020.

125 Cfr. Bonaventura, *Sent.* III, d. 39, a. 2, q. 2, conclusio, p. 872.

126 Cfr. *ivi*, I, d. 31, pars 2, a. 1, q. 3, conclusio, p. 544: «Ad illud ergo quod obiicitur, quod pulcritudo imaginis refertur ad prototypum; dicendum, quod verum est, sed tamen aliter refertur honor, aliter pulcritudo: quia honor imaginis sive picturae ita refertur ad prototypum, quod in ipsa non est secundum se honor, sicut patet, si honoretur icona beati Nicolai; sed pulcritudo ita refertur ad prototypum, quod nihilominus est in imagine pulcritudo, non solum in eo cuius est imago».

127 Cfr. *ivi*, III, d. 9, a. 1, q. 2, conclusio, p. 203: «Introductae enim fuerunt propter triplicem causam, videlicet propter simplicium ruditatem, propter affectuum tarditatem et propter memoriae labilitatem».

128 Cfr. *ibidem*: «Propter simplicium ruditatem inventae sunt, ut simplices, qui non possunt scripturas legere, in huiusmodi sculpturis et picturis tanquam in scripturis apertius possint sacramenta nostrae fidei legere».

presente agli occhi sensibili¹²⁹. Infine, le immagini hanno una funzione memorativa, in quanto aiutano la memoria a ricordare ciò che l'animo ha udito, dato che – osserva Bonaventura – si dimentica più facilmente ciò che si è udito che non ciò che si è visto¹³⁰. Si noti il significato retorico dell'immagine: essa narra storie sacre che anche i semplici possono leggere, essa ricorda storie già udite ed esorta alla devozione facendo perno sulla dimensione affettiva e sul senso della vista, proprio come certi artifici retorici sono volti a «mettere di fronte agli occhi» ciò che non è presente e non si può vedere¹³¹. Il passaggio si chiude con una citazione autoritativa ad Agostino che ribadisce il carattere referenziale dell'immagine: chi produce o venera un segno istituito da Dio, e ne comprende la forza significativa, venera non ciò che si vede e passa, che è soggetto al divenire, bensì ciò a cui i segni di questo tipo debbono essere riferiti¹³², vale a dire il prototipo dell'immagine.

Bonaventura sembra inclinare l'espressione gregoriana per designare coloro che non sanno leggere, «qui litteras nesciunt»¹³³, in senso francescano con il riferimento ai *simplices*, indice dell'attenzione verso cui sembra muoversi la prospettiva francescana nei confronti degli umili e che trova mirabile espressione nella rinnovata importanza attribuita al mondo sensibile di cui l'arte è una delle più significative espressioni. I cicli pittorici della Basilica di Assisi, ma anche delle chiese di altri conventi francescani, secondo diversi studiosi incarnano e realizzano in immagine l'insegnamento speculativo di Bonaventura.

La funzione referenziale della immagine è ripresa in termini simili anche da Pietro di Giovanni Olivi, il quale, rispetto a Bonaventura, sembra accentuare maggiormente il ruolo dell'*intenzione* del fruitore. Nel secondo dei *Quodlibeta*

129 Cfr. *ibidem*. «Propter affectus tarditatem similiter introductae sunt, videlicet ut homines, qui non excitantur ad devotionem in his quae pro nobis Christus gessit, dum illa aure percipiunt, saltem excitentur, dum eadem in figuris et picturis tanquam praesentia oculis corporeis cernunt».

130 Cfr. *ibidem*. «Propter memoriae labilitatem, quia ea quae audiuntur solum, facilius traduntur oblivioni, quam ea quae videntur».

131 Si pensi ad esempio alla figura di pensiero della *ipotiposi* nella tradizione retorica ciceroniana-quintiliana o alla *metafora* nella retorica aristotelica. Cfr. ad esempio: Quintiliano, *Institutio oratoria* ... cit., IX, 2, 40-44; Aristotele, *Rhetorica* ... cit., libro III, 1405a-b.

132 Cfr. Bonaventura, *Sent.* III, d. 9, a. 1, q. 2, conclusio, p. 204: «Et hoc est quod dicit Augustinus in libro tertio de Doctrina christiana: "Qui veneratur tale signum divinitus institutum, cuius vim significationem que intelligit, non hoc veneratur, quod videtur et transit, sed illud potius, quo talia cuncta referenda sunt" ». Il brano è tratto da: Agostino, *De doctrina christiana*, (CC SL, 32), ed. J. Martin, Brepols, Turnhout 1962, III, 9, 13: «qui operatur aut ueneratur aliquam rem significantem, nesciens, quid significet: qui uero aut operatur aut ueneratur utile signum diuinitus institutum, cuius uim significationem que intellegit, non hoc ueneratur, quod uidentur et transit, sed illud potius, quo talia cuncta referenda sunt».

133 Cfr. Gregorio Magno, *Registrum epistularum*, CPL 1714, SL 140A, lib. 11, epist. 10: «quia picturas imaginum, quae ad aedificationem imperiti populi factae fuerant, ut nescientes litteras ipsam historiam intendentes, quid dictum sit discerent, transisse in adorationem uideras, idcirco commotus es, ut eas imagines frangi praeciperes».

(q.16), Olivi si sofferma sull'opera del *pictor* come analogia per chiarire cosa adora il fedele che rivolge i suoi onori all'immagine di un demone nelle sembianze del Cristo. Ciò che conta – osserva Olivi – è l'«intenzione finale e principale a cui tende il cuore». Questo caso è come quello in cui qualcuno adora il Cristo in una immagine dipinta: egli adora non tanto «il colore e la figura» della immagine, bensì piuttosto il Cristo stesso a cui «l'immagine conduce»¹³⁴. Si afferma in tal modo un ruolo significativo del soggetto della fruizione rispetto alla natura dell'opera fruita: è l'intenzione che determina l'atteggiamento corretto rispetto alla immagine, è il fruitore che è capace di cogliere la funzione referenziale dell'immagine e che compie il percorso di trascendimento del sensibile verso l'intelligibile di cui le figure e i colori sono traccia e mediazione concreta.

L'opera del *pictor* e il tema della funzione referenziale dell'immagine compare anche in un testo anteriore e più esteso, ossia la parte finale del secondo dei *Principia* maggiori¹³⁵. Olivi propone un'analogia tra il modo in cui la Bibbia è scritta e va letta; e il modo in cui il pittore dipinge una immagine di un re e in cui occorre osservarla. Il pittore procede per stratificazioni via via meno evidenti così da rendere più visibili con i colori le parti sensibili ed esteriori dell'oggetto rappresentato, come il pallio reale e il trono, per poi degradare il colore là dove ciò che si rappresenta è meno sensibile e più interiore, a cominciare dalla pelle, fino agli organi interni e alle qualità spirituali e morali. In tal modo l'osservatore che sa leggere l'immagine può cogliere il senso spirituale, l'invisibile cui il visibile rinvia, proprio come chi legge le Scritture in modo appropriato può cogliere i sensi spirituali nascosti sotto le vesti di metafore sensibili.

Come ha osservato Piron, il dipinto va considerato come metafora della Scrittura: il senso spirituale della pittura descritta da Olivi è l'umiltà del re, figura della paradossale regalità del Cristo¹³⁶. In tal modo la referenzialità dell'immagine si fa corpo e segno visibile di sensi ulteriori grazie alla pittura, alle relazioni

134 Cfr. Pietro di Giovanni Olivi, *Quodlibeta quinque*, in *Collectio Oliviana* 7, ed. St. Defraia, Ed. Collegii S. Bonaventurae, Grottaferrata 2002, vol. 7, *quodl.* 2, q. 16, p. 154.

135 Si veda la traduzione e il commento di Sylvain Piron nella sua tesi dottorale *Parcours d'un intellectuel franciscain, d'une théologie vers une pensée sociale: l'oeuvre de Pierre de Jean Olivi (ca. 1248-1298) et son traité De contractibus*, Thèse de doctorat en Histoire, sous la direction de Alain Boureau, soutenue en 1999 à Paris, EHESS. Si ringrazia il prof. Piron per avermi reso noto e messo a disposizione questo testo. Un'edizione critica del passaggio menzionato si trova in Pietro di Giovanni Olivi, *Peter of John Olivi on the Bible. «Principia quinque in Sacram Scripturam. Postilla in Isaiam et in I ad Corinthios»*, a cura di D.E. Flood, G. Gál, Franciscan Institute publications, Saint Bonaventure, NY, Franciscan Institute 1997. Il passaggio è commentato anche in O. Boulnois, *Au-delà de l'image ... cit.*, pp. 246 e sgg.

136 Cfr. S. Piron, *Parcours d'un intellectuel franciscain ... cit.* Nei primi decenni del Trecento Giotto dipinge nelle Vele della Basilica inferiore di Assisi le *Allegorie francescane*, tra cui un *Francesco in gloria* rappresentato su un trono e riccamente vestito. L'immagine ben rappresenta la paradossalità della regalità di Cristo nella figura di Francesco come *alter Christus*.

tra i diversi colori e alla loro intensità¹³⁷. Anche in questo passaggio è decisiva l'intenzione dell'osservatore rivolto al senso che trascende il sensibile e che egli legge nella trama visibile della pittura.

La funzione referenziale della rappresentazione, propria dell'opera dell'artefice umano, non può non rinviare alla concezione più ampia, che trova precisa espressione nel pensiero bonaventuriano, del mondo intero come tessuto simbolico i cui giochi di rimandi al trascendente delineano la figura di un universo dinamico e relazionale. Si tratta di una concezione simbolica che trova significative variazioni nella riflessione di Duns Scoto e di Guglielmo d'Ockham. Occorre approfondire brevemente questo aspetto (in cui acquisisce centralità la nozione di *vestigium*) perché essenziale per il costituirsi del concetto di opera nel pensiero francescano, in quanto la referenzialità dell'opera dell'uomo, su cui ci si è soffermati in questo paragrafo, non è che un lato di un più vasto concetto di opera che comprende altresì l'opera divina.

In accordo con Agostino, secondo Bonaventura anche nei confronti dell'opera di Dio l'uomo può avere un atteggiamento retto o scorretto. Agostinianamente, l'uomo può disperdersi nel molteplice sensibile in una considerazione disordinata della natura perché non rivolta alla ricerca di unità che sola invece consente di sapersi orientare nella selva di rimandi che la natura, come vestigio di Dio, possiede. Ancora una volta, il commento al libro della *Sapienza* è fondamentale per individuare il duplice atteggiamento che, pure in questo caso, consiste nel saper cogliere o no la referenzialità dell'opera¹³⁸. Commentando il capitolo 13 della *Sapienza*, Bonaventura oppone all'errore idolatra dell'adorazione delle creature di Dio, l'atteggiamento retto nei confronti dell'opera divina che consiste nel saper cogliere l'invisibile a cui essa rinvia¹³⁹. Il percorso di ascesa dalle

137 Cfr. Pietro di Giovanni Olivi, *Principium* 3, *De doctrina Scripturae*, § 74-75 (testo tradotto tratto da S. Piron, *Parcours d'un intellectuel franciscain ... cit.*): «Et pourtant, il le peindrait d'une telle façon que pour celui qui connaît la nature des images, il représenterait le tout de manière admirable. Ainsi, un tel observateur (*inspector*) de l'image saurait parfaitement discerner ce que signifie telle ou telle couleur, et par quoi sont signifiés les os, les nerfs et les choses intérieures de l'âme avec leurs vertus. Il connaîtrait tout ensemble la raison et la cause pour lesquelles tant est mis de telle couleur en tel lieu et de telle façon, ce qui serait impossible à seulement considérer les natures de ces couleurs, mais qui ne l'est qu'en raison de l'image et de la chose représentée par elle-même. Et par la seule observation de l'image, il comprendrait toute la disposition de la cotte et de la surcotte, et dirait que l'une est sous l'autre selon les proportions qui leur conviennent. Et il ferait la même chose pour les nerfs et les os et pour toutes les choses intérieures. En revanche, celui qui ne connaîtrait pas le principe des images ne saurait rien tirer de tel de l'image. Bien au contraire, il lui semblerait que les couleurs sont disposées confusément, sans aucun ordre raisonnable et sans la moindre utilité ni vérité de signification».

138 Infatti, all'inizio del cap. 13 considerato anche per l'idolatria dell'opera dell'uomo, Bonaventura distingue due tipi dell'errore degli idolatri, uno verso le creature di Dio e l'altro nei confronti di ciò che l'uomo ha prodotto, vedi Bonaventura, *Commentarius in librum Sapientiae ... cit.*, cap. 13, p. 191.

139 Cfr. *ivi*, v. 1, p. 192.

creature sensibili all'intelligibile ed eterno è ben descritto nel capitolo secondo dell'*Itinerarium*, come si è visto. Qui è importante rilevare come la nozione stessa di *vestigia* permetta di delineare sia la struttura referenziale propria all'opera divina, in quanto traccia che quindi di per sé rinvia ad altro da sé, sia il retto atteggiamento di chi compie il percorso conoscitivo e spirituale, là dove l'anima si rivolge alle creature sensibili per trascenderle cogliendone i criteri eterni, la bellezza delle relazioni numeriche che costituiscono il creato e conducono alla bellezza suprema¹⁴⁰. In tal modo, tanto le creature quanto l'uomo che le osserva sono all'interno di una totalità¹⁴¹ dinamica e relazionale di cui la referenzialità della rappresentazione è una delle espressioni, sia essa intesa come immagine naturale o artificiale, oppure come vestigio sensibile.

Bonaventura affronta la questione della possibilità di risalire a Dio tramite le sue tracce anche nella distinzione terza del primo libro del commento alle *Sentenze* (d. 3, pars 1). Prima di procedere con le significative variazioni introdotte da Scotto e da Ockham, è importante ricordare qui alcuni passaggi della terza distinzione bonaventuriana per chiarire ulteriormente come il concetto di opera si costituisca nella sua funzione referenziale attraverso la nozione di vestigio. Bonaventura sostiene che l'uomo può conoscere Dio per mezzo delle creature e a lui elevarsi come se esse fossero una «scala»¹⁴²: «poiché la causa riluce nell'effetto e la sapienza dell'artefice si manifesta nell'opera, Dio, che è artefice e causa, può essere conosciuto per loro tramite»¹⁴³. Le creature manifestano qualcosa di Dio perché sono la sua opera sapiente nella quale risplende la propria causa e Dio è il principio fabbrile e causale che le ha poste in essere. La natura stessa dell'opera dell'artefice divino è condizione del retto atteggiamento che l'uomo, per libera scelta, può rivolgere ad esse. L'osservazione delle creature nella loro funzione referenziale, nella loro capacità di rinviare e condurre ad altro da sé, è il modo retto di considerare l'opera dell'artefice divino, poiché – come Bonaventura sottolinea più avanti – le si osserva come se esse fossero non tanto una pittura (*pictura*), bensì una immagine (*imago*): non ci si

140 Per approfondire la concezione bonaventuriana della creatura come vestigio di Dio si rinvia allo studio che affronta il tema a partire dalla centralità della nozione di *somiglianza*: L. Solignac, *La voie de la ressemblance ...* cit., pp. 76-80; 209-261. Si rinvia altresì a O. Boulnois, *Au-delà de l'image ...* cit., pp. 261 e sgg.

141 Sulla concezione bonaventuriana del mondo come totalità si segnala: L. Solignac, *La voie de la ressemblance ...* cit., pp. 212-214; Id., *Totum et totalitas dans la première école franciscaine*, in "Cahiers de philosophie de l'université de Caen" (2016), pp. 86 e sgg.

142 Per la metafora delle creature come *scala* che eleva alla conoscenza divina si veda: ivi, q. 3, p. 74. Si veda inoltre: A. Di Maio, *La scala e lo specchio: l'itinerario bonaventuriano riletto in chiave umanistica odierna*, in *La scala e lo specchio. L'originalità di Bonaventura da Bagnoregio a otto secoli dalla nascita. Atti del Convegno Pensiero e attualità di Bonaventura da Bagnoregio a otto secoli dalla nascita, Milano, 31 maggio 2017*, IF Press, Roma 2018, pp. 13-48.

143 Cfr. Bonaventura, *Sent.* I, d. 3, pars 1, art. un., q. 2, p. 72 (responsio): «Dicendum, quod, quia relucet causa in effectu, et sapientia artificis manifestatur in opere, ideo Deus, qui est artifex et causa creaturae, per ipsam cognoscitur».

ferma alla sola bellezza delle creature (*pulcritudine creaturae*), ma attraverso essa si va oltre per giungere alla fonte della loro bellezza¹⁴⁴. Le creature conducono a Dio secondo un triplice *modo di rappresentare*: in quanto «ombre» le creature rappresentano Dio secondo una certa lontananza e confusione; come «vestigia» lo rappresentano secondo lontananza e distinzione; infine in quanto «immagini», e sono immagini solo le creature razionali¹⁴⁵, esse rinviano al divino secondo vicinanza e distinzione¹⁴⁶.

Si comprende in tal modo che la funzione referenziale determina una struttura relazionale e dinamica che coinvolge tanto la natura stessa dell'opera quanto l'atteggiamento retto che l'uomo deve avere nei suoi confronti. Se nella riflessione successiva di Duns Scoto e di Ockham tale funzione perdura, le *modalità* attraverso cui le *vestigia* rinviano alla propria origine sono altresì oggetto di profonda variazione poiché coinvolgono i presupposti filosofici del concetto di *vestigio* e quindi di opera dell'artefice divino. D'altra parte permane un altro elemento che, variamente inteso, sembra ricevere nuova luce dalla prospettiva francescana, ossia l'attenzione al mondo sensibile e concreto che, anche se deve essere trasceso, è pur sempre condizione stessa, positiva, del *reditus*.

2.3.2 *Vestigium* e *imago*, la svolta di Duns Scoto e Ockham

Duns Scoto sembra riprendere e sviluppare una concezione che Bonaventura rifiuta¹⁴⁷, ossia la distinzione tra *vestigium* e *imago* nei termini del rapporto tra parti e tutto¹⁴⁸. Proprio come fosse una traccia, il vestigio rappresenta una parte del tutto che invece è oggetto di ragionamento congetturale. Il vestigio è simile a ciò di cui è vestigio e quest'ultimo è una parte di un intero, per cui, ad esempio, nell'osservazione dell'orma di un animale che rappresenta la zampa (parte) si può inferire per mezzo di argomentazione, quindi in modo non immediato bensì mediato (*argutivo*, che si potrebbe anche intendere tramite ragionamento), l'animale stesso (intero)¹⁴⁹. Il percorso neoplatonico e agostiniano dell'ascesa dell'anima a Dio viene reinterpretato nei termini quasi aristotelici del ragionamento per induzione: la conoscenza di Dio si effettua per mezzo di concetti

144 Cfr. *ibidem*.

145 Come Bonaventura specifica poco più avanti, solo la creatura razionale è *capax Dei* – si potrebbe dire – capace di comprendere e accogliere Dio, tramite conoscenza e amore, di conseguenza essa sola si dice immagine di Dio.

146 Cfr. *ibidem*.

147 Cfr. Bonaventura, *Sent.* I, d. 3, a. un. q. 2, p. 73.

148 Per questo aspetto del pensiero di Scoto si rinvia a: O. Boulnois, *Au-delà de l'image ...* cit., pp. 364-366; e a Duns Scoto, *Ordinatio ...* cit., I, d. 3, pp. 173 e sgg.

149 Cfr. Duns Scoto, *Ordinatio ...* cit., I, d. 3, pars 2 (de vestigio), § 293, p. 178: «Quantum ergo ad hoc dico quod vestigium est similitudo partis animalis, a qua imprimitur in aliquid sibi cedens. Sed similitudo expressa partis non est similitudo expressa 'totius', quia neque secundum rationem 'totius' in se, neque etiam qua 'totum' immediate cognoscitur, sed tantum arguitive».

universali, formati a partire dalla osservazione dei particolari sensibili delle creature. L'unità della creatura rappresenta l'unità del primo principio, la specie nella creatura rappresenta la somma bellezza (*summa pulchritudo*), l'ordine o l'attività della creatura rappresenta l'attività perfettissima in Dio (*operatio perfectissima*)¹⁵⁰. D'altra parte le creature non rinviano a ciascuna persona della trinità divina, Dio non può che essere conosciuto come unico e le vestigia lo rappresentano secondo concetti universali¹⁵¹. La trinità stessa è concepita nei termini del rapporto tra parti e tutto, ma la creatura non rappresenta né la persona, che invece nell'intelletto umano è quasi una parte della trinità, né l'appropriazione, bensì essa rappresenta ciò che è appropriabile a ciascuna persona¹⁵². Come Olivier Boulnois ha rilevato, la prospettiva di Scoto ridiscute profondamente il paradigma di ispirazione agostiniana secondo cui, in senso metaforico e simbolico, il mondo è il libro scritto da Dio per l'uomo affinché egli possa elevarsi per suo tramite decifrandone le vestigia della trinità¹⁵³. Se vi è ancora un retto atteggiamento nei confronti della creatura, che appunto ha una funzione referenziale, dal lato dell'opera cambia il modello di ulteriorità che non è più simbolico bensì, si potrebbe dire, mereologico¹⁵⁴ e non tanto agostiniano quanto, piuttosto, sembra inclinare verso una comprensione maggiormente aristotelica.

La prospettiva di Ockham rimodula ulteriormente il modello neoplatonico e agostiniano nel risignificare a sua volta i termini *vestigium* e *imago*¹⁵⁵. Il vestigio come l'immagine possono rinviare ad altro da sé, ma solo in quanto hanno una funzione *memorativa*, di ricordare ciò di cui sono vestigio o immagine. In accordo con l'atteggiamento ockhamiano rilevato sopra a proposito delle idee divine, sebbene permanga una ispirazione neoplatonica e agostiniana visibile soprattutto nel vocabolario e nell'attenzione per la dimensione della memoria, il problema sorge quando non si conosce il referente. Come ha mostrato Boulnois¹⁵⁶, l'esplicazione di Ockham sembra eliminare la direzione di senso che invece è essenziale nel modello agostiniano: dal sensibile all'intelligibile, ovvero a partire dall'opera si giunge al suo artefice. Con osservazioni che ricordano l'impasse semiotica del *De magistro*¹⁵⁷, la conoscenza della statua di Ercole – osserva Ockham – non conduce alla conoscenza di Ercole se già non si conosce

150 Cfr. *ivi*, § 298, p. 181.

151 Cfr. O. Boulnois, *Au-delà de l'image ... cit.*, p. 365.

152 Cfr. Duns Scoto, *Ordinatio ... cit.*, I, d. 3, pars 2, § 301, p. 183-184. Per quanto riguarda la differenza del vestigio rispetto all'immagine, che appartiene solo alle creature razionali, si può vedere un passo successivo, *ivi*, § 332, p. 200.

153 Cfr. O. Boulnois, *Au-delà de l'image ... cit.*, p. 365.

154 L'esplicazione secondo il rapporto parti-tutto del problema del vestigio e della immagine è ben illustrata altresì in Duns Scoto, *Ordinatio ... cit.*, I, d. 3, pars 2, § 330, p. 199.

155 Su questo punto si fa riferimento a: Ockham, *Ordinatio ... cit.*, I, d. 3, q. 9.

156 Cfr. O. Boulnois, *Au-delà de l'image ... cit.*, pp. 370-371.

157 Agostino, *De magistro*, (CC SL, 29), ed. K.-D. Daur, Brepols, Turnhout 1970, cap. 10.

l'originale di cui essa è statua. La traccia e l'immagine non rinviano a niente se non a chi già conosce e nell'osservarla ne ricorda il modello.

Nel caso delle creature come vestigio della trinità divina, Ockham mostra, come si è visto nel paragrafo precedente, che le appropriazioni delle persone divine possono condurre alla conoscenza di ciò di cui sono appropriazioni tramite una *notitia* semplice, cioè non discorsiva, e memorativa («notitia incomplexa recordativa»). Ad esempio – prosegue Ockham – dalla bellezza delle creature (*species*) si astrae (in senso ockhamiano e non aristotelico) la bellezza intelligibile (*pulchritudo*) che è appropriazione della persona divina; l'intelletto inizia a ricordarsi della bellezza divina dopo che si è rivolto a creature belle¹⁵⁸.

La problematicità di conoscere in modo memorativo ciò a cui le *vestigia* rinviano sembra, in Ockham, rimanere aperta. Si potrebbe dire, in senso platonico e agostiniano, che il problema si risolverebbe solo facendo appello a un criterio interiore conservato nella memoria che indichi la direzione al modello intelligibile al fine di comprendere a cosa rinvia la rappresentazione che lo sguardo osserva. Ad ogni modo Ockham sostiene che le creature sono vestigio della trinità. D'altra parte Ockham non sembra risolvere il problema gnoseologico della possibilità di raggiungere la conoscenza di ciò di cui il vestigio è tale. Di più, nella conclusione della q. 9, egli afferma che il vestigio non conduce alla conoscenza di ciò di cui è vestigio se prima non se ne ha una conoscenza abituale; in tal senso una trinità di persone (ovvero quella che le creature rappresentano), di cui non si ha notizia prima, può egualmente essere detta *vestigio* della trinità divina nonostante che *di fatto* la creatura non conduca alla conoscenza della trinità di Dio¹⁵⁹. Sembra perciò che in tale passaggio Ockham stia sostenendo la conclusione positiva della questione principale (che le creature sono vestigio della trinità), ma ne problematizzi, dal punto di vista conoscitivo, la funzione referenziale.

Ockham sembra arrivare quindi alla conclusione che la struttura dell'opera di Dio è di per sé referenziale, per l'esplicazione della nozione di *vestigio* come ciò che conduce alla sua causa sulla base di una conoscenza memorativa, là dove quindi si evidenzia il nesso causale per cui il vestigio dipende da ciò di cui è vestigio. Eppure la conoscenza memorativa, qui intesa aristotelicamente come conoscenza ripetuta o abituale che fa sì che ad esempio la statua di Ercole ricordi Ercole perché già si conosce il modello, non sembra darsi *di fatto*. Ci si potrebbe domandare se il motivo dell'ammissione *a parte objecti* della referenzialità dell'opera, che non si compie *a parte subjecti*, non sia dovuto altresì proprio alla inserzione di un contenuto concettuale aristotelico all'interno di una forma che rimane agostiniana.

Il sistema della referenzialità della rappresentazione sembrerebbe funzionare sia per l'opera considerata in sé stessa sia per la sua capacità effettiva di condurre all'intelligibile, se si ammettesse la concezione agostiniana di *memoria*: l'uomo,

158 Cfr. Ockham, *Ordinatio* ... cit., I, d. 3, q. 9, p. 549.

159 Cfr. *ivi*, p. 551.

in tal caso, troverebbe nella propria interiorità i criteri che gli consentono di riconoscere la somiglianza della traccia rispetto al suo modello. Invece Ockham propone una nozione aristotelica di *memoria* intesa come esperienza sedimentata nel ricordo, di conseguenza l'uomo dovrebbe già avere esperienza della trinità divina al fine di conoscerla a partire dalle sue tracce nelle creature. L'uomo può ricordarsi di Ercole vedendone la statua, oppure può ricordarsi del cavallo cui rinvia l'orma sul terreno, se ha avuto esperienza di Ercole e del cavallo. Sembra invece che vengano evidenziati i limiti della possibilità di risalire alla conoscenza di ciò di cui il vestigio è tale. Sembra cioè che Ockham tenga aperta la domanda se si possa conoscere la bellezza intelligibile, come appropriazione del Figlio, a partire dalle cose belle: l'uomo può forse costruirsi il concetto di bello, ma non saprà mai se è traccia della bellezza intelligibile cui dovrebbe ricondurre, memorativamente, il suo vestigio sensibile. Ockham può così rispondere affermativamente alla questione «se in ogni creatura vi sia il vestigio della trinità», ma non può che tenere aperto il problema della effettiva possibilità che essa conduca al suo modello. Ancora una volta permane la struttura referenziale dell'opera, ma è profondamente mutato il modo in cui la sua referenzialità è concepita, determinando una variazione decisiva del modello neoplatonico e agostiniano – si potrebbe dire – dal suo stesso interno, poiché è messa in discussione la possibilità effettiva di riconoscere la valenza simbolica del creato.

Il concetto di opera nei frati Minori qui oggetto di studio si costituisce quindi a partire da riflessioni che riguardano in primo luogo il rapporto tra materia e forma, inoltre i criteri progettuali, che determinano la sua struttura per così dire estetica, e infine la sua funzione referenziale. La ulteriorità della rappresentazione si esplicita tanto nell'opera dell'uomo quanto nell'opera di Dio, secondo un isomorfismo che riguarda non solo i due tipi di opera, bensì anche il rapporto oggetto-soggetto. Un isomorfismo secondo il quale alla struttura referenziale dell'opera corrisponde il retto atteggiamento di chi la produce e la osserva. L'opera dell'artefice creato e increato, proprio in quanto sensibile e concreta, è condizione stessa del suo trascendimento, è condizione della possibilità dell'anima di compiere la propria immagine elevandosi all'intelligibile da cui essa stessa proviene.

All'interno di una concezione relazionale e dinamica, seppure variata in Scoto e Ockham, che ne minano la natura simbolica proponendo altre forme di ulteriorità, l'opera dell'uomo nel mondo francescano sembra acquisire legittimazione e importanza progressivamente maggiore quando la si osserva seguendo la proiezione della speculazione filosofica e teologica nel mondo delle *artes*. Le arti assurgono all'alto compito retorico di narrare le storie espresse in parole che possono essere udite o lette: per i *simplices* esse insegnano, per i dotti esse rinvigoriscono l'affetto e la memoria. Il percorso è il medesimo, dal sensibile all'intelligibile, tanto per l'opera dell'artefice increato quanto per quella dell'artefice creato, tanto per i semplici quanto per i dotti, un percorso che trova mirabile espressione nelle narrazioni per immagini, le quali peraltro

non esauriscono il loro senso nell'aderenza al testo sacro, e di cui nel prossimo capitolo è significativo approfondire la valenza fruitiva.

Capitolo 3.

La fruizione

Dopo aver affrontato gli aspetti relativi al progetto e all'opera nell'attività dell'artefice, occorre ora approfondire la fruizione al fine di completare, almeno secondo lo schema che qui si propone, l'articolazione della poiesi dell'artefice nel pensiero dei quattro frati Minori. La fruizione, ossia l'osservazione e l'effetto conseguente che l'opera produce sull'artefice o su uno spettatore, non riceve l'ampia trattazione che si è visto per gli altri due casi. D'altra parte ha una presenza significativa là dove è connessa con varie tematiche, come quelle della creazione divina, del piacere sensibile o contemplativo, dell'atteggiamento nei confronti delle immagini dell'arte umana. Si propone in questo capitolo di mettere a tema tre oggetti problematici che consentono di arrivare a delineare il costituirsi del concetto di fruizione dell'opera: l'apprezzamento dell'opera come modello divino o umano; il piacere estetico tra proporzione, sentimento e giudizio, e il ruolo della retorica nelle variazioni fruibili.

In primo luogo, inserito nella più ampia analogia tra artefice umano e artefice divino, il tema della fruizione permette di interrogarsi su una questione che ha conseguenze di più vasta portata, ma che si è preferito affrontare ora, al termine del percorso sull'attività poetica dell'artefice. La questione se l'apprezzamento dell'opera dell'artefice abbia un modello divino oppure umano corrisponde alla domanda più generale sulla poiesi dell'artefice: occorre chiarire in quale direzione vada la frequente analogia tra artefice increato e artefice creato che – come si è visto – trae le proprie origini sia dal racconto biblico sia da altre fonti, come quelle filosofiche. Dopo il percorso effettuato, la fruizione sembra consentire di approfondire meglio la questione, poiché l'osservazione della propria opera da parte dell'artefice, sovente unita a un moto affettivo e a cui segue un giudizio, è tema sia scritturistico sia platonico e nei testi francescani del *corpus* del presente lavoro viene sviluppato a proposito tanto dell'uomo quanto di Dio.

In secondo luogo, si approfondisce il tema del piacere estetico, colto in senso ampio, quasi etimologico, come il piacere sensibile suscitato dalla percezione di parti in accordo tra loro, ma soprattutto, agostinianamente – e si vedrà in che termini la prospettiva di Agostino su questo punto ha un certo seguito nei frati Minori – inteso come ciò che risulta in armonia con l'attività vivificante dell'anima. Come si è avuto modo di vedere, ciò implica, in un autore come Bonaventura, di riflettere sull'effetto della *proportio* sul fruitore, effetto che si manifesta a livello affettivo e giudicativo. Nel secondo paragrafo, al fine di osservare il costituirsi del momento fruitivo inteso come piacere estetico, saranno quindi messi a tema i rapporti tra proporzione, sentimento e giudizio.

Infine, è importante affrontare la questione delle variazioni fruitive, ossia in quali modi si manifesti ciò che si potrebbe chiamare piacere estetico, non solo sulla base dei risultati raggiunti nei paragrafi precedenti, ma anche per vagliare l'ipotesi che nella costituzione del momento frutivo entrino in gioco termini, concetti e orientamenti che provengono dalla retorica, si pensi ad esempio all'importanza del *pathos* nella retorica tanto ciceroniana quanto aristotelica. La dimensione retorica della fruizione deve essere approfondita anche su un altro livello, vale a dire quello relativo agli atteggiamenti che l'uomo può avere nei confronti dell'opera artificiale: l'immagine, come si è visto, può essere oggetto di *latrìa* o *dulia*, ma può anche essere la narrazione che *insegna, muove gli affetti* e rinvigorisce la *memoria*. Si tratta di effetti frutivi, che ampliano, in un certo senso, ciò che oggi intenderemmo per fruizione artistica, ma che rientrano pienamente nella medesima sfera esperienziale sia in quanto effetti dell'osservazione dell'opera, sia in quanto – e questo è il punto da vagliare – derivazioni *patiche* che trovano nella retorica una delle loro più significative origini ed espressioni.

3.1 Modello divino o umano dell'apprezzamento dell'opera?

Nel capitolo precedente si sono potuti osservare alcuni tratti della fruizione dell'opera a proposito della questione della ulteriorità della rappresentazione, dal momento che essa delimita non solo due intenzioni con cui l'opera può essere prodotta, bensì anche due modalità con cui osservarla, fruirla. A proposito della fruizione, si può allora tornare su un passo bonaventuriano che può essere preso come punto di partenza per chiarire il problema dell'apprezzamento dell'opera, problema che ora consente forse di cogliere almeno due aspetti ulteriori: i motivi intrinseci su cui si radica la distinzione tra i due tipi di considerazione dell'arte, uno positivo e l'altro negativo; e – come si accennava in apertura del capitolo – la direzione dell'analogia tra artefice umano e artefice divino che tante volte si è vista comparire.

3.1.1 Struttura dell'apprezzamento dell'opera in Bonaventura e Olivi

Considerando il cap. 15, versetto 14, della *Sapienza*, Bonaventura mette in luce come l'atteggiamento erroneo nei confronti dell'arte umana trasformi – per così dire – il soggetto in un essere «ignorante», «infelice» e «superbo»: per quanto riguarda la comprensione, egli manca infatti di sapienza e di fede perché scambia oggetti materiali per divinità; l'affetto, ossia la sfera desiderativa che fa inclinare o tendere il soggetto verso qualcosa¹, non essendo rettamente ordinato, poiché l'idolatra chiama dio l'opera delle proprie mani, rende il soggetto infelice, effetto

1 Nel corso del capitolo si tornerà sulla dimensione affettiva e desiderativa, per il momento si può rinviare a: T. Mouiren, *Affectus, affectio*, in J.-G. Bougerol (a cura), *Lexique Saint Bonaventure*, Éditions Franciscaines, Paris 1969, pp. 15-16.

raggiunto anche per la mancanza di grazia che invece rende l'uomo felice; infine, egli diviene «superbo» perché si immagina gli idoli, prodotti umani, come se fossero divinità e in tal modo agisce contro Dio². Al contrario, l'intelletto e l'affetto rettamente ordinati portano l'uomo alla conoscenza, alla felicità e alla umiltà: come si è visto, l'uomo, nella consapevolezza della propria condizione limitata (umiltà), intraprende il percorso verso la conoscenza e la felicità quando considera la propria opera come ciò che può elevare lo spirito ad altro da sé e permettergli di trascendere la dimensione creaturale per giungere alla origine di tutte le cose, all'oggetto cui l'affetto retto deve tendere e anelare, ossia Dio. In questo percorso è allora essenziale il momento fruitivo rettamente ordinato.

Ora che si è chiarita la dinamica fruitiva colta nella sua duplice direzione, occorre addentrarsi nei suoi motivi profondi, motivi che sembrano radicarsi nell'analogia tra fruizione divina e fruizione umana di cui è opportuno approfondire il modello. Il tema dell'apprezzamento dell'opera ha sicuramente una delle fonti principali nei vari passaggi veterotestamentari in cui si dice che Dio si compiace della propria opera e la giudica buona³. In un passo del commento bonaventuriano al terzo libro delle *Sentenze* (d. 32, q. 1) in cui compare la figura dell'artefice, è molto interessante rilevare come Bonaventura costituisca il concetto di *dilectio* di Dio nei confronti delle creature rispetto alle dimensioni di temporalità ed eternità. Il rapporto tra Dio e le creature stabilisce un triplice modo di connotazione dell'effetto: secondo l'«atto», come nel caso nel verbo «creare»; secondo l'«abito», come nel caso del vocabolo «predestinazione»; e «indifferentemente», in entrambi i modi nella parola «amare» (*diligo*, che qui si indicherà anche con i termini «apprezzare», «aver caro»). Si dice infatti che Dio ama (*diligo*) qualcosa sia perché gli «comunica» in atto il bene, sia perché si propone, «progetta» di comunicare. Si stabiliscono perciò i due modi, temporale ed eterno, dell'apprezzamento di Dio delle creature: temporale in quanto attualmente comunica loro il bene nel crearle, eterno in quanto il bene è eternamente comunicato nel progetto divino⁴. Nella risposta al primo argomento contrario alla tesi che Dio ama le creature dall'eternità, con il quale si sostiene che posto che la *dilectio* è amore del bene, sulla base della convertibilità di essere e bene, Dio non può amare qualcosa prima che sia prodotto perché sarebbe non essere, Bonaventura osserva – ed è il punto che qui più interessa – che è vero che la *dilectio* si riferisce al bene e all'essere, ma occorre aggiungere che il bene è sia quello in atto sia quello nella «causa», infatti la cosa ha il proprio essere nel suo principio produttore anche prima che venga prodotta esteriormente: l'artefice ama non solo il bene che fece, ma altresì il bene che propose e dispose di fare⁵.

2 Cfr. Bonaventura, *Commentarius in librum Sapientiae* ... cit., cap. 15, v. 14, p. 207.

3 Si rinvia a *supra*, Parte I, cap. 1, § 2.

4 Cfr. *Sent.* III, d. 32, a. un., q. 1, p. 698b.

5 Cfr. *ibidem*.

È importante mettere in evidenza due punti di quanto Bonaventura scrive nei passi menzionati. In primo luogo, la fruizione di Dio si svolge in entrambe le dimensioni temporale ed eterna, ovvero creaturale e divina, poiché relativa all'opera considerata nella sua natura sia materiale e creata, e quindi temporale, sia intelligibile e progettuale, e quindi eterna. La fruizione avviene di conseguenza al duplice livello dell'opera compiuta e dell'opera progettata, distinzione che l'obiezione cui Bonaventura risponde non coglie, ma che è di fondamentale rilevanza se si pensa alla concezione di matrice neoplatonico-agostiniana secondo cui il progetto è più perfetto della sua realizzazione, in ragione della sua natura intelligibile. Come scrive Agostino, ad esempio nel *De Genesi contra Manichaeos*⁶, nel progetto vi è maggiore bellezza che nell'opera compiuta, osservazione non nuova sia in ambito neoplatonico, come si legge nell'*Enneade* V di Plotino⁷, sia nella tradizione ebraica di ispirazione neoplatonica, si pensi al *De opificio* di Filone di Alessandria, là dove si sottolinea che la bellezza nel *Logos* è maggiore di quella nella natura⁸.

In secondo luogo, occorre rilevare che la definizione di *dilectio* come «amore del bene» proposta nel primo argomento contrario, è condivisa da Bonaventura e l'apprezzamento inteso come *dilectio* trova le sue basi scritturistiche a cominciare da Gen 1, 4: «et vidit Deus lucem quod esset bona», ma anche timaiche se si pensa a come *Timeo* 37c sia citato da Agostino in *De civitate Dei* XI, 21, quando egli commenta «la frase» veterotestamentaria «ripetuta per tutte le creature»⁹, ponendo una diretta correlazione tra bene e compiacimento dell'opera. L'artefice quindi – prosegue Bonaventura nella risposta al primo argomento contrario – ama il bene: non solo quello che fece, bensì anche quello che propose e dispose di fare.

D'altra parte, oltre a riferimenti testuali che in qualche modo fondano autoritativamente l'idea di *dilectio* come amore del bene, l'opera è cara a Dio, in Platone come e in senso variato in Agostino e poi in Bonaventura, anche per una ragione eminentemente teorica: come si è visto anche a proposito del compimento dell'opera, essa è cara a Dio perché è conforme al suo modello e qui il cerchio dell'articolazione della poiesi dell'artefice sembra chiudersi, là dove il compiacimento dell'opera avviene quando essa è compiuta, ovvero quando essa aderisce alla intenzione o progetto dell'artefice.

A questo punto occorre iniziare a precisare cosa si intenda con ciò che in queste pagine si è chiamato *fruizione*: essa non è solo la *fruitio*, termine che non è emerso dai passaggi citati, ma è concettualmente sotteso nell'atteggiamento retto nei confronti dell'opera dell'uomo, che rievoca la concezione di matrice

6 Cfr. Agostino, *De Genesi contra Manichaeos* ... cit., I, 8, 13.

7 Si veda ad esempio: Plotino, *Enneadi* ... cit., V, 8, là dove il tema della bellezza del progetto è connesso con quello fruitivo.

8 Cfr. Filone di Alessandria, *De opificio mundi* ... cit., § 139, p. 92.

9 Cfr. Agostino, *De civitate Dei* ... cit., XI, 21.

agostiniana che solo di Dio si fruisce, mentre le creature sono apprezzate in vista di altro che è appunto l'amore per Dio¹⁰. *Fruizione*, ovvero in senso generale la reazione dell'osservatore rispetto all'opera, è anche *dilectio*, ovvero l'amore del bene, l'*aver caro* il bene che l'artefice ha creato, un *apprezzamento* che nel caso di Dio si svolge a livello sia temporale che eterno. Ma *fruizione* è anche qualcosa che implica una forma di *piacere*, come già visibile nei passi agostiniani del *De civitate* qui ricordati e che in Bonaventura è meglio espresso con altri termini come *complacentia*.

Bonaventura fa riferimento alla *complacentia*, ad esempio nella distinzione 29 del secondo libro del commento alle *Sentenze* (a. 1, q. 1), per indicare il modo con cui Dio apprezza e accoglie l'opera che ha creato (*complacentia, acceptatio*)¹¹. A proposito dell'argomento secondo cui Dio si compiace della propria opera e l'accetta quando la fabbrica secondo la sua volontà¹², Bonaventura precisa che questo è vero della compiacenza e dell'accettazione in senso generale, relativa cioè a quando qualcuno reputa che qualcosa è buono. Nel caso particolare in cui Dio accetta qualcosa al fine di retribuire qualcosa di grande, ovvero nel caso degli esseri razionali che hanno il libero arbitrio, vale non l'affermazione generale della compiacenza, bensì la lode e il biasimo¹³. La *complacentia* è quindi la forma fruitiva di Dio nei confronti delle creature in quanto opere intese in senso generale. Si tratta di una delle espressioni dell'apprezzamento cui Agostino fa riferimento nel passaggio appena menzionato, là dove, al compimento di ciascuna creatura, è scritto che Dio vide che è cosa buona. Diversamente, per l'uomo in particolare, in quanto dotato di libero arbitrio e quindi può compiere il male allontanandosi dalla propria origine e dal bene, Dio esprime *lode o biasimo*, un giudizio che si riferisce alle azioni meritorie o demeritorie.

Con il termine *complacentia* si ribadisce altresì che a Dio sono care le cose create secondo la sua volontà, ovvero secondo il modello che la volontà divina ha scelto di porre in essere. Le creature di conseguenza sono *buone*, cioè conformi al bene progettuale. Se la *dilectio* sembra accentuare l'amore di Dio verso le creature, la *complacentia* sembra sottolineare una forma di *piacere* che si effettua

10 Per la distinzione agostiniana tra *usus* e *fruitio* si può vedere: Agostino, *De doctrina christiana* ... cit., I, 3-5; in Bonaventura la questione è affrontata in: *Sent.* I, d. 1 (*frui et uti*) in cui, tra le conclusioni principali, si ricorda quella secondo cui in senso proprio l'*usus* è un atto della volontà riferito alle creature, mentre la *fruitio*, che essenzialmente è anch'essa un atto della volontà, si rivolge solo a Dio. Si veda pure: J.-G. Bougerol, *Frui*, in Id., *Lexique* ... cit., p. 73. A questo proposito, si veda altresì: B. Faes de Mottoni, *Figure e motivi della contemplazione nelle teologie medievali*, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007, Cap. V *Piacere e dolore nella contemplazione*, pp. 112-128 in cui il tema della *fruitio* è inserito entro un'analisi del piacere in Bonaventura.

11 Sulla nozione di *complacentia* in Bonaventura, si può vedere: M. de Wachter, *Complacentia*, in J.-G. Bougerol (a cura), *Lexique* ... cit., pp. 36-37.

12 Cfr. Bonaventura, *Sent.* II, d. 29, a. 1, q. 1, p. 694.

13 Cfr. *ivi* (conclusio), p. 696.

con, insieme alle creature la cui posizione d'essere è in sé stessa buona poiché conforme all'esemplare e all'intenzione dell'artefice. Occorre notare, inoltre, che in questo passaggio Bonaventura mette più in evidenza – rispetto agli altri passaggi considerati – l'analogia tra artefice umano e artefice divino. In particolare, mentre nel contesto citato sul *diligo* la figura dell'artefice compare in senso generale come esempio per chiarire che Dio ama non solo ciò che ha fatto, bensì anche ciò che ha progettato di fare; ora, nell'argomento a favore che Bonaventura non condivide, l'artefice è dapprima quello umano, base dell'analogia che chiarisce poi l'operare dell'artefice divino. Nella risposta di Bonaventura l'artefice ricompare come richiamo dell'argomento precedente e permette così di sviluppare il ragionamento dell'autore che precisa e completa quanto enunciato nell'argomento precedente. In tal caso, l'artefice umano è ciò tramite cui l'uomo può comprendere l'operare dell'artefice sommo, ma non necessariamente funge da modello poetico e, nel caso specifico, fruitivo.

Si è fatto riferimento all'apprezzamento dell'opera da parte di chi la poiesi la effettua. Anche dal punto di vista di quello che potrebbe dirsi – in senso non del tutto proprio – lo *spettatore*, l'opera è fruita secondo differenti modalità. Si usa il termine *spettatore* solo per indicare un osservatore in generale, indipendentemente dal fatto che ne sia l'autore o no. In questo caso si tratta dell'uomo che si rivolge all'opera di Dio, o all'opera di un artefice umano, senza necessariamente esserne il produttore.

Si può trovare una mirabile considerazione del momento fruitivo di un artefatto nel *De reductione*, quando Bonaventura si sofferma sul lume delle arti meccaniche (cap. 14) come prima illuminazione. Il passaggio è molto significativo dal nostro punto di vista in quanto determina alcune modalità fruitive nel mettere in luce che l'artefice produce un'opera o per essere lodato (*laudo*), o per fare qualcosa oppure trarne utilità (*opero, lucro*), o ancora per dilettersi in essa (*delecto*), in accordo con i tre *appetibili*, vale a dire le tre cose oggetto di desiderio: il bene onesto (*bonum honestum*), l'utile (*conferens*) e il dilettevole (*delectabile*). Si può anticipare – ma lo si approfondirà nel prossimo paragrafo – che solo il terzo per Bonaventura sembra delineare quella che si potrebbe indicare come *fruizione estetica* propriamente detta, se con *fruizione estetica* si intende il *piacere disinteressato* (o estetico in un senso vicino a quello che assumerà nella riflessione moderna, in Kant in particolare) che l'opera genera in chi la osserva¹⁴. Eppure il fenomeno fruitivo – come si è iniziato a vedere – delinea un'ampia gamma di *reazioni* di

14 Cfr. Bonaventura, *De reductione* ... cit., par. 14. Sul piacere disinteressato si rinvia, per il momento a: E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* ... cit., pp. 512-521. Sul concetto kantiano di piacere estetico, o sentimento estetico, che è disinteressato nella misura in cui è indifferente all'esistenza o meno dell'oggetto, ossia, in un certo senso, è "contemplativo", si può vedere: E. Franzini, *Filosofia dei sentimenti*, Mondadori, Milano 1997, pp. 79-132 (sul concetto di disinteresse, strettamente connesso alla prospettiva trascendentale, vedi in particolare: pp. 94 e sgg.).

fronte a un'opera che non per questo sono lontane dall'estetico inteso in senso etimologico in quanto riferito alla percezione. L'osservazione, si potrebbe dire, *sensibile* dell'opera, se colta in quanto riferita al bene, conduce alla *lode* dell'artefice, divenendo quasi corrispettivo umano della *dilectio* o *complacentia* di Dio; quando essa è conforme all'onesto, è utile; quando è bella – come si vedrà meglio in seguito –, produce diletto o piacere¹⁵. Il bene, l'onesto, il bello (piacevole), formano una triade che determina gli oggetti a cui il desiderio si può rivolgere, ma riproduce – si potrebbe dire – è «traccia», a livello sensibile e temporale, degli oggetti intelligibili ed eterni che conducono l'anima all'unione con Dio. A livello creaturale, e questo è il motivo per cui le arti meccaniche costituiscono la prima illuminazione cioè il primo raggio emanato dal principio affinché l'anima umana sia ricondotta a Dio, si ripercorre così una triplice modalità fruitiva che determina forme più alte, in una dimensione questa volta intelligibile, di «dode», «utilità» e «diletto».

Una forma più alta di fruizione, sempre dal punto di vista dello *spettatore*, la si può vedere ad esempio nella *Legenda minor*, quando Bonaventura racconta il modo in cui Francesco diviene ricco attraverso la povertà poiché sembra possedere tutti i beni del mondo nel possedere l'*Auctor* stesso di tali beni. La peculiare modalità fruitiva con cui Francesco osserva le creature consente di trascendere il sensibile, pur non considerandolo mero transito, poiché al contrario costituisce la condizione stessa per accedere e glorificare il divino, in quanto è il mondo che l'artefice sommo ha voluto e ama: con l'intenzione pura della mente Francesco riferisce tutte le cose all'artefice (*opifex*) da cui tutto proviene e in tutte le cose egli riconosce, ama e loda il medesimo fattore (*factor*)¹⁶. Il sensibile diviene «traccia» dell'intelligibile, veicolo per contemplare una realtà altra, superiore, ma il creato è anche l'oggetto di uno «sguardo» o «intenzione» semplice, amato e lodato in quanto prodotto divino¹⁷.

15 Sulla relazione tra bene, onesto, decoro e bello, si ricorda: E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* ... cit., pp. 395-405.

16 Cfr. Bonaventura, *Legenda minor sancti Francisci*, in *Legendae S. Francisci Assisiensis saeculis XIII et XIV conscriptae*, I, in *Analecta Franciscana*, X, ex typ. Collegii S. Bonaventurae, Quaracchi-Firenze 1941, cap. 3, lectio 6: «Dum enim oculorum acie columbina simpliciter videlicet mentis intentione puroque speculationis contuitu omnia in summum referebat opificem ipsumque factorem recognoscebat amabat et laudabat in omnibus superna fiebat largitione clementiae ut omnia in deo et deum in omnibus possideret».

17 Il passaggio menzionato della *Legenda* bonaventuriana ben rappresenta, sia pur mediato con concettualizzazioni speculative, un aspetto significativo dell'atteggiamento gioioso di Francesco nei confronti delle creature, viste come entità positive. Su tale aspetto si è scritto molto, a questo punto del nostro discorso è utile tenere presente quanto osservano D. Boquet e P. Nagy in *Medioevo sensibile: una storia delle emozioni (secoli 3.-15.)*, Carocci, Roma 2018, pp. 224-225: «Nessuno più di san Francesco d'Assisi testimonia la vittoria dell'emozione religiosa incarnata in Occidente nel primo terzo del XIII secolo. È con Francesco che si produce una vera e propria inversione nella Chiesa riguardante l'uso del corpo e delle emozioni nelle varie modalità d'accesso alla salvezza ... Con i suoi valori e le sue azioni Francesco

Per riflettere sul rapporto tra l'artefice umano e l'artefice divino nella costituzione del modello fruitivo è interessante soffermarsi brevemente su due testi di Olivi su cui occorrerà tornare più diffusamente nel paragrafo successivo a proposito del giudizio sull'opera dell'artefice. Commentando Rm IX, 20 in cui con una domanda retorica si chiede chi mai sia l'uomo per contestare Dio, Olivi si concentra sul soggetto del giudizio e propone un'analogia implicita con l'artefice: ogni opera è soggetta al suo artefice (*opifex*) e non deve giudicare o deplorare la forma che egli le ha donato poiché è l'artefice (*artifex*) ad essere «giudice e regola» (*iudex et regula*) della sua opera e non il contrario¹⁸. Ne deriva che a maggiore ragione ciò vale per l'uomo, che è opera dell'artefice sommo. In questo modo l'artefice umano suggerisce la struttura concettuale, le relazioni, per pensare il rapporto tra uomo e Dio che appunto è *come se* riproducesse il rapporto tra l'artefice e la sua opera. Il Dio artefice è perciò *iudex et regula*, in Dio cioè criterio e giudizio coincidono e l'opera è solo una delle possibili espressioni di tale regola e giudizio, precisamente quella scelta liberamente dalla sua volontà.

Il passaggio richiama un altro testo (*Sent.* II, Appendix, q. 1) in cui Olivi cita Agostino tra le ragioni a favore della tesi secondo cui l'uomo può, in vita, conoscere Dio in modo diretto e immediato. Sebbene Olivi rifiuti la tesi, l'argomento che qui interessa, l'ottavo, non è confutato e nella soluzione delle obiezioni egli si limita a fare delle precisazioni. Si sostiene cioè che ciò che permette di giudicare, ma non è esso stesso da giudicare, è superiore alla mente umana e coincide con Dio (*De libero arbitrio* II, 12, 34): alle anime – prosegue Olivi citando dal *De vera religione* (cap. 31) – è permesso di conoscere la legge eterna, ma non di giudicarla. Si stabilisce quindi una distinzione molto interessante: la conoscenza implica solamente «constatare» (*video*) che una cosa sia in un certo modo; il giudizio invece richiede altresì qualcosa, un criterio, attraverso cui si intende che potrebbe essere anche in un altro modo, come fanno – aggiunge Agostino – gli artefici quando giudicano le proprie opere¹⁹.

Gli artefici, come nel passaggio precedente, giudicano perché hanno in sé stessi i criteri, le regole dell'arte con cui hanno prodotto l'opera, regole che tuttavia non determinano l'opera in modo necessario, ma la delimitano come

inaugura un modo nuovo di comunicare il sacro, un nuovo paradigma religioso nel quale l'emozione incarnata occupa la parte principale della scena ... il Francesco della *Vita prima* offre una nuova interpretazione del Regno dei cieli, presente in tutta l'opera della Creazione. Ne conseguono un'antropologia, una cosmologia e un'escatologia che hanno una tonalità affettiva del tutto nuova, dove l'allegria, la gioia e il giubilo scacciano la tristezza secondo Dio e il timore del giudizio; dove la natura, opera di Dio, diventa essa stessa celebrazione continua del Creatore».

18 Cfr. Olivi, *Lectura super Romanos*, in Id., *Lecturae super Pauli Epistulas*, CCCM 233, a cura di A. Boureau, Brepols, Turnhout 2010, cap. 9, p. 151: «quasi dicens: "omne opus sic est subiectum suo opifici quod non habet diiudicare uel conqueri de forma quam opifex sibi dedit, cum artifex sit iudex et regula operis sui et non e contrario"».

19 Cfr. Id., *Sent.* II, Appendix 1, q. 1, (pro) p. 460.

una delle loro possibili espressioni. L'opera compiuta poteva quindi essere altrimenti, ma, per sapere come sarebbe potuta essere e per giudicarla, occorre un criterio che solo l'artefice possiede. Il giudizio apre quindi alla conoscenza il regno della possibilità cui l'opera appartiene, ma che – da parte sua – può solo comprendere. La figura dell'artefice sembra ridefinire la natura intermedia dell'uomo: l'uomo è creatura, quindi non può *giudicare* l'opera di Dio in quanto egli stesso è opera; d'altra parte può *comprendere* l'opera divina risalendo ai criteri intelligibili con cui essa è stata creata. In questo Olivi si situa ancora nella linea neoplatonica, agostiniana e bonaventuriana, come si vede nella precisazione che egli aggiunge all'argomento nella soluzione delle obiezioni, quando cioè accetta l'argomento purché per *regole* si intendano le *idee eterne* e non i principi e le proposizioni prime della scienza²⁰. Ma la figura dell'artefice non sembra ridefinire la natura intermedia dell'uomo solo perché egli è creatura che, sebbene non possa giudicare, può comprendere²¹. Egli può essere anche *artefice* e di conseguenza riproduce, a livello limitato e temporale, il rapporto divino tra artefice e opera.

I due testi di Olivi, appena visti, consentono di articolare il senso lato di *fruizione* dell'opera in tre aspetti, ovvero il giudizio dell'artefice divino; la comprensione dell'uomo dei criteri con cui l'artefice divino ha creato tramite l'osservazione dell'opera; e il giudizio dell'artefice umano. I due testi consentono altresì di riconsiderare la questione di quale sia il modello fruitivo, se quello umano o quello divino. I passaggi analizzati sicuramente delimitano un ambito metaforico, o un'analogia quando tutti i termini sono esplicitati, in cui il versante umano e quello divino sono isomorfi, ossia presentano le stesse relazioni a livelli differenti, tali per cui sia nel caso umano che in quello divino si può parlare di *artefice* perché alla base vi è il medesimo *procedimento* poetico. Che poi l'uno coinvolga le dimensioni eterne e temporali e l'altro solo quella temporale, o che l'uno sia infinito e l'altro finito, sono aspetti che circoscrivono, specificano le rispettive nature (divina o umana) impedendo che da *metafora* o *analogia* si passi alla *identità*.

3.1.2 Fruizione e direzione dell'analogia dell'artefice

Alla luce del percorso svolto, la fruizione come terzo momento, per così dire, del *procedimento* poetico consiste quindi nella *reazione* affettiva o giudicativa nei confronti dell'opera e presuppone, da una parte, una tensione, una direzione verso l'oggetto (fruizione come *fruitio*, *dilectio*, *complacentia*); dall'altra, un

20 Cfr. ivi, (solutio obiectorum) p. 485: «Et sub hoc sensu prima propositio est vera et etiam minor, si regulae sumantur pro ideis aeternis et non pro principiis et propositionibus primis scientiarum».

21 Il ruolo conoscitivo dell'opera dell'artefice si riscontra pure nel passaggio sopra menzionato in cui Olivi propone l'analogia tra l'osservazione di un dipinto e la lettura delle Sacre scritture. La capacità di osservare correttamente un dipinto, nelle sue differenze di intensità e di accostamento dei colori, è alla base della comprensione del contenuto spirituale che esso veicola, proprio come il saper leggere i molteplici sensi delle Scritture (vedi *supra*, Parte II, cap. 2, § 3.1).

momento conoscitivo nei confronti dei criteri progettuali e strutturali all'opera (fruizione come *iudicium*). Ma ancora una volta lo schema concettuale a cui si è giunti appartiene tanto all'artefice umano quanto all'artefice divino. La funzione dell'analogia è chiaramente induttiva e le cose conosciute che permettono di chiarire quelle meno conosciute sono certamente le concrete e le sensibili: l'artefice umano chiarisce l'artefice divino, come si è più volte constatato a partire dai molteplici contesti che si è avuto modo di analizzare. Ciò significa forse che si può parlare di modello umano per l'artefice divino? La risposta non è scontata. Per un verso il percorso conoscitivo impone di passare dal sensibile per raggiungere l'intelligibile. Inoltre, la «metaforica» – per fare ancora riferimento al metodo di Blumenberg²² – dell'artefice sembra essere condizione per la costruzione concettuale dell'idea del Dio creatore e della natura come opera, pur con tutti gli accorgimenti per sottrarsi dai problemi di antropomorfizzazione, peraltro evitati dalla natura stessa degli strumenti dell'analogia e della metafora che permettono, anzi esigono, di mantenere la differenza, in questo caso ontologica, tra i due termini.

Per inciso, si noti che la differenza ontologica tra i due termini si mantiene anche nel caso in cui l'artefice è usato in senso metaforico, che invece sembrerebbe far coincidere le due dimensioni, cioè quando non si esplicita l'analogia che sottende. Dire che Dio è artefice sommo (uso metaforico di *artefice*) sottende strutturalmente l'analogia secondo cui la produzione (A) sta all'artefice (B) come la creazione (C) sta a Dio (D), dove i due termini A e B sono i termini del «tema» più noto, che chiarisce i due termini C e D del «foro», meno noto. Se i termini sono esplicitati, l'analogia delinea somiglianze di rapporti tra due sfere altrimenti eterogenee (ad esempio la finitezza e la temporalità dell'uomo artefice contro l'infinitezza e l'eternità di Dio). La differenza tra le due sfere è conservata anche quando un termine del tema viene trasferito a un termine del foro: dire che «Dio è artefice» nobilita l'artefice e allo stesso tempo chiarisce alcune relazioni che si vogliono sottolineare del concetto di Dio, ad esempio la sua attività creatrice. Inoltre, il termine trasportato porta con sé un universo concettuale evocativo che converge e arricchisce semanticamente il termine del foro a cui viene attribuito, ad esempio si può pensare che come un architetto anche Dio creatore ha un progetto nella mente che contempla quando crea, oppure che apprezza l'opera quando è compiuta secondo il modello. Di conseguenza, tanto l'analogia quanto la metafora consentono di costituire il concetto che si vuole chiarire, in tal caso quello di Dio creatore, pur mantenendone la radicale alterità ontologica²³.

22 Come indicato sopra (nel capitolo sul progetto dell'artefice, § 3), si veda: H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia* ... cit.

23 Per la nozione di analogia e di metafora che qui si accoglie si rinvia a: C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Einaudi, Torino 2001, pp. 392-393, da cui si deriva la distinzione tra «tema» e «foro» dell'analogia, intendendo per «tema»

Oltre al percorso conoscitivo e alla costituzione concettuale dell'idea di Dio creatore, per altro verso, restando all'interno della metafisica che questi autori descrivono e in cui si collocano, vi è la dipendenza ineliminabile dell'uomo nei confronti di Dio. Ciò è visibile, ad esempio, quando si sottolinea che i criteri dell'artefice umano sono i criteri eterni che l'uomo trova nella propria interiorità, criteri che, secondo la capacità umana di comprensione, coincidono con quelli tramite cui Dio crea.

Si potrebbe quindi dire che – per parlare di un paradigma particolare mettendo ora da parte le sue variazioni – all'interno della *«prostilogia»* agostiniana²⁴, cioè della metafisica della relazione di Agostino, la direzione dell'analogia va dall'artefice divino all'artefice umano. All'interno della *gnoseologia* agostiniana, cioè nel percorso di ascesa dell'uomo a Dio, la direzione va dall'artefice umano all'artefice divino. Infine, all'esterno della *«prostilogia»* agostiniana, ma forse secondo il suo *metodo*, la direzione va ancora dall'artefice umano all'artefice divino, dal momento che il concetto del Dio artefice sembra filosoficamente costruito proprio a partire dall'artefice umano (questo a livello concettuale, mentre storicamente sono da ricordare i filosofi cui si è fatto riferimento nella Parte prima, ossia Platone, in certa misura Aristotele, Cicerone, Filone, Seneca e Plotino) che è base sensibile, poi depurata di ogni carattere di finitezza e temporalità, per costituire un «foro» che a sua volta diviene modello o paradigma poetico.

Per tornare quindi alla domanda con cui si è aperto il paragrafo, ovvero quale sia il modello fruitivo, se divino o umano, si potrebbe allora concludere che, pure nel paradigma agostiniano (cui appartiene pienamente Bonaventura e di cui il pensiero degli altri frati Minori, nel senso visto nel nostro percorso, sono variazioni più o meno divergenti) il modello *non c'è*. E il modello non c'è perché a funzionare è la «metaforica», a funzionare è il *meccanismo analogico* che, a seconda delle intenzioni argomentative o filosofiche, acquisisce di volta in volta centri e direzioni diverse. Si può dunque affermare, per la fruizione e più in generale per la poiesi dell'artefice, che non c'è un modello divino o umano, bensì c'è una «metaforica», in senso blumenberghiano, e un'*analogica* dell'artefice.

3.2 Il piacere estetico tra *proportio*, sentimento e giudizio

Nel paragrafo precedente, in cui si è affrontata la questione del modello fruitivo umano o divino, si è definita la fruizione in senso lato come *reazione* dell'osservatore rispetto all'opera dell'artefice. A partire da questa accezione ampia di fruizione sono emerse altresì alcune tipologie che riguardano, in primo luogo,

il termine dell'analogia più noto che funge da base; e per «foro» il termine meno noto che viene chiarito dal tema.

24 Come segnalato sopra (vedi nel capitolo sul progetto dell'artefice, § 2), l'espressione si deve a Massimo Parodi, cfr.: M. Parodi, *Il paradigma filosofico agostiniano ...* cit., pp. 117-118.

le dimensioni di sentimento e giudizio e, in secondo luogo, l'atteggiamento dell'osservatore nei confronti di un oggetto di culto. Nel presente paragrafo si approfondiscono i due tipi fruitivi di sentimento e giudizio nella loro relazione con la nozione di *proportio* per determinare una regione che oggi potremmo chiamare relativa al "piacere estetico", per poi riprendere i tre tipi di fruizione nel paragrafo successivo volto a chiarire le variazioni fruitive nell'ambito della questione sulle possibili incidenze retoriche nella determinazione della sfera non solo del piacere estetico, bensì anche, in senso più ampio, della fruizione.

Prima di proseguire è però importante proporre un piccolo inciso di chiarificazione terminologica e concettuale. In primo luogo, il termine *fruizione* ha un corrispettivo latino nel termine *fruitio* che, come si è visto, copre principalmente l'ambito di ciò che si potrebbe dire amore retto, ovvero rivolto a Dio. In queste pagine si usa *fruizione* in senso più ampio, e in un certo senso obliquo, per indicare in generale tutte le forme di reazione nei confronti di un'opera, sia essa divina o umana, retta o inappropriata. Si noti inoltre che in senso proprio il latino *fruitio* non si dovrebbe applicare all'opera dell'uomo, ma neppure a quella di Dio, poiché l'opera può essere apprezzata solo in vista dell'amore di Dio. D'altra parte, seguendo una distinzione bonaventuriana, si può parlare di *fruitio* dell'opera solo se essa genera un piacere puramente spirituale²⁵. Si usa quindi *fruizione* con un leggero scarto rispetto al termine medievale, come categoria generale utile a raggruppare reazioni di fronte all'opera tanto affettive quanto giudicative.

Vi è poi un aspetto ulteriore da chiarire. Il termine *sentimento* non presenta un corrispettivo nel latino medievale, ma può essere egualmente utile per raggruppare le reazioni di fronte a un oggetto, a un'opera, che appartengono alla sfera affettiva, come ad esempio i piaceri che provengono dal senso o dall'intelletto (prendendo anche in questo caso i termini *affetto* e *piacere* in senso, per il momento, non tecnico). Il dominio del *sentimento* è perciò distinto dalla sfera giudicativa che invece implica una qualche operazione intellettuale in senso ampio, che presuppone un criterio superiore sulla base di cui si giudica. In queste pagine, *sentimento* è quindi da intendere semplicemente come opposto, anche se per certi versi correlativo, ma comunque distinto – come si vedrà – a *giudizio*. Inoltre, sembra che per leggere i testi che seguono si possa mantenere una distinzione concettuale moderna sottesa all'idea di sentimento. Il *sentimento*, pur appartenendo alla sfera *affettiva* e non giudicativa, è distinto dalla *passione* dal momento che, mentre la seconda rappresenta la componente passiva dell'affettività, il primo appartiene al polo attivo²⁶. L'attività del sentimento è ravvisabile, ad esempio, in ciò che costituisce il presupposto stesso della fruizione dell'opera negli autori

25 Bonaventura specifica che *fruitio* può avere un senso secondario, o comune, riferito al moto verso le cose che diletano solo in senso spirituale, cfr. *Sent.* I, d. 1, a. 3, q. 2, conclusio, p. 40. Secondo l'accezione *comune* si può quindi parlare di *fruitio* dell'opera purché si tratti di un piacere puramente spirituale.

26 Cfr. E. Franzini, *Filosofia dei sentimenti* ... cit., p. 59.

qui oggetto di studio, ovvero la capacità di direzionare in modo opportuno il proprio atteggiamento nei confronti dell'oggetto fruito.

Infine, occorre soffermarsi su un ultimo punto da chiarire. La *proportio* non è l'unica fonte di piacere estetico: riprendendo diverse tradizioni, i frati Minori qui studiati fanno riferimento anche ad aspetti qualitativi come la soavità dei colori di un'opera²⁷, piuttosto che a un certo rapporto tra soggetto e oggetto che si compie nella *quietatio*, vale a dire che delinea un concetto di piacere come quiete e appagamento nella tensione del soggetto verso un oggetto. Nel prossimo paragrafo si intende precisare meglio le variazioni fruitive, ovvero i modi con cui si dà la fruizione dell'opera. Per il momento si propone un percorso per comprendere come si articola la modalità fruitiva basata essenzialmente sulla percezione della proporzione, proprio per la rilevanza di questo concetto in tutto il processo poetico dell'artefice.

3.2.1 Bonaventura e Olivi

Si può forse delimitare lo spazio del piacere estetico in rapporto alla proporzione a partire dal concetto di piacere (genericamente indicato da Bonaventura come *oblectatio*) delineato nel secondo capitolo dell'*Itinerario* di Bonaventura, dove effettivamente emerge una nozione di piacere sensibile la cui natura è quella non di provocare un "interesse" diretto per l'oggetto cui il senso si rivolge, bensì di radicarsi nel funzionamento stesso delle facoltà coinvolte nel loro rapporto con l'oggetto, determinando un atteggiamento contemplativo²⁸. Il piacere sensibile provato dalla vista (*speciositas*, che si può intendere come bellezza), dall'olfatto e dall'udito (*suavitas*), dal gusto e dal tatto (*salubritas*), è un piacere generato dalla «convenienza» dell'oggetto con la sua apprensione («Ad hanc apprehensionem si sit rei convenientis sequitur oblectatio»²⁹). La definizione di piacere, come è stato notato, risale ad Avicenna («delectatio non est nisi apprehensio convenientis secundum quod est conveniens»³⁰), ma è interessante

27 Si fa qui riferimento ai due tipi di bellezza caratteristici della riflessione medievale, ossia al bello proporzionale e al bello qualitativo che si fonda cioè sulla dimensione della luce (e quindi relativa anche ai colori). Sui due tipi di bellezza si può rammentare: U. Eco, *Arte e bellezza ... cit.*, pp. 69-101. L'estetica della luce ha una importanza particolare nella riflessione specificamente francescana come mostrato in: C. Panti, *Fisica e metafisica della luce nella cultura francescana delle origini, in Il rosone della Basilica di San Francesco in Assisi*, a cura di L. Lametti, V. Mazzasette, N. Nardelli, Gangemi, Roma 2012, pp. 99-110.

28 U. Eco delinea i tratti principali della concezione bonaventuriana del piacere estetico in: U. Eco, *Arte e bellezza ... cit.*, 7, 2, pp. 144-147, che contestualizza la questione con riferimenti ai vittorini e a Guglielmo di Alvernia. Solignac presenta una interessante disamina della problematica del piacere in Bonaventura rispetto al tema della somiglianza, si veda L. Solignac, *La voie de la ressemblance ... cit.*, pp. 71-76.

29 Cfr. Bonaventura, *Itinerarium ... cit.*, cap. II, par. 5.

30 Cfr. Avicenna, *Metafisica: la scienza delle cose divine*, a cura di O. Lizzini, P. Porro, Bompiani, Milano 2002, VIII, 7, p. 836, citato anche in: C. Casagrande, S. Vecchio, *Passioni dell'anima. Teorie e usi degli affetti nella cultura medievale*, SISMELE Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015, p.

sottolineare che l'apparato concettuale entro cui è inserita è di matrice specificamente agostiniana, come attesta la citazione diretta, poco più avanti, del *De musica* di Agostino (par. 10)³¹. Concettualmente, la nozione di piacere come convenienza tra apprensione e cosa richiama l'idea agostiniana che il piacere si verifica nel momento in cui il materiale sensibile proveniente dalla percezione è in *accordo* con l'attività vivificatrice dell'anima e anzi la favorisce, contrariamente al dolore che deriva dalla *difformità* e dall'impedimento tra l'attività dell'anima e ciò che il senso patisce ricevendo dall'esterno il materiale sensibile³². Il piacere agostinianamente implica quindi un accordo, una proporzione.

Bonaventura sviluppa il suo discorso proprio in tal senso e, nello spiegare il tipo di convenienza coinvolta nei sentimenti del bello, del soave e del salubre, emerge la centralità del concetto di *proportio* tanto a livello sensibile quanto a livello giudicativo. Bonaventura infatti osserva che ogni *delectatio* ha origine dalla proporzione (*ratione proportionalitatis*). Gli oggetti sensibili entrano nell'anima e generano piacere secondo tre forme diverse di proporzione. Quando la proporzione riguarda la somiglianza che ha origine dalla forma si parla di bellezza (*speciositas*), perché la bellezza è sia l'uguaglianza di rapporti (*aequalitas numerosa*) sia la collocazione delle parti congiunta alla soavità dei colori («quidam partium situs cum coloris suavitate»)³³. La vista infatti si diletta nell'osservazione di parti concordi tra loro, cui si aggiunge la piacevolezza dei colori, ma anche nella

227 e B. Faes de Mottoni, *Figure e motivi della contemplazione nelle teologie medievali ...* cit., pp. 113-114 che sottolinea come questa sia l'unica definizione di piacere utilizzata da Bonaventura anche perché introduce due elementi fondamentali nel suo pensiero, ossia l'unione (*coniunctio*), che costituisce il fine dell'ascesa e Dio, e la *convenientia*, che ne è la condizione.

31 Una sintesi tra aspetti agostiniani e avicenniani (oltre che Damasceno) è presente anche nella trattazione delle passioni dell'anima di Giovanni de la Rochelle, maestro di Bonaventura, nella *Summa de anima*. Si veda: D. Boquet, P. Nagy, *Medioevo sensibile ...* cit., p. 181 e sgg.

32 Cfr. Agostino, *De musica ...* cit., VI, 5. Si veda anche, seppur variata, la teoria esposta in: Agostino, *De quantitate animae liber unus*, PL 32, Venit apud editorem in vico dicto Montrouge, juxta portam, Gallice dictam, Barrière d'Enfer, Parisius 1841, §§ 23-30.

33 Entrambe le definizioni di bellezza sono di matrice agostiniana e determinano i due modi di intendere la bellezza proporzionale, l'uno più numerico, l'altro più qualitativo. La definizione di bellezza come «aequalitas numerosa» si trova, come si è visto, in Agostino, *De musica ...* cit., VI, 13, 38. Il contesto in cui essa compare fa comprendere ulteriormente quanto vicina sia, dal punto di vista testuale e concettuale, lo sviluppo che Bonaventura ne propone nel secondo capitolo dell'*Itinerario*. Agostino, dopo aver sottolineato che si possono amare solo le cose belle, mette in evidenza che esse «piacciono tramite il numero» («Haec igitur pulchra numero placent»), dove per numero si può intendere *rapporto*, il quale si radica proprio nella «eguaglianza» (*aequalitas*). Si noti quindi l'architettura concettuale condivisa dall'Ipponate e dal francescano e che determina la struttura fruitiva: *eguaglianza – proporzione – piacere*. La seconda definizione compare almeno in tre luoghi dell'opera di Agostino di cui il più celebre è probabilmente quello di *De civitate Dei* XXII, 19: «omnis enim corporis pulchritudo est partium congruentia cum quadam coloris suavitate». Si ricordano pure gli altri due passaggi, l'uno compare durante un'invettiva contro i manichei in *De moribus ecclesiae catholicae et de moribus Manichaeorum* (CPL 261), 2, 16, 43: «An pulchritudo uos mouet, non quae in suavitate coloris est, sed quae in partium congruentia? Utinam hoc esset»; l'altra è proposta come definizione

uguaglianza di rapporti all'interno di una rappresentazione o tra la rappresentazione e il rappresentato. La seconda forma di proporzione riguarda quella che si instaura tra la potenza dell'agente (*potentia, virtus*) e la capacità di ciò che riceve, proporzione che determina la soavità nell'olfatto e nell'udito³⁴. Effettivamente un profumo o una melodia sono tali quando l'azione dell'agente è proporzionata alla capacità del senso di riceverla: se la eccedesse si produrrebbe piuttosto dispiacere, come aggiunge Bonaventura: «perché il senso si affligge negli estremi e si diletta nei medi» («quia sensus tristatur in extremis et in mediis delectatur»)³⁵. La terza forma di proporzione riguarda l'efficacia e l'impressione dell'agente rispetto alla indigenza di ciò che riceve, come accade tanto nel tatto quanto nel gusto, ad esempio nel caso del nutrimento³⁶.

Il diletto quindi è tale in virtù di una certa proporzione, ma – prosegue Bonaventura – al diletto segue il giudizio con il quale si coglie la ragione del diletto: è con il giudizio che si comprende il motivo per cui oggetti sensibili sono belli, soavi, salubri; un giudizio che risale appunto al rapporto di eguaglianza (*proportio aequalitatis*). Qui Bonaventura riprende ancora una volta l'andamento agostiniano per inserirlo entro il suo schema, che procede secondo la scansione trinitaria del percorso conoscitivo e spirituale dell'anima a Dio. Il giudizio coglie le regole superiori, immutabili ed eterne che costituiscono il fondamento di ogni rapporto di eguaglianza, secondo un procedimento astrattivo per il quale l'intelletto purifica e astrae la specie sensibile che proviene dai sensi³⁷. Ma il procedimento che conduce alla comprensione delle regole eterne è traccia della generazione divina, per cui dall'oggetto sensibile ed esterno si genera la somiglianza poi prodotta nel mezzo, che è accolta nell'organo di senso e che rinvia alla somiglianza suprema, al paradigma stesso di ogni somiglianza, ossia al Figlio generato dal Padre (e *imago invisibilis Dei*, Col 1, 15). Come l'immagine generata nel mezzo si unisce all'organo di senso per ricondurre all'oggetto da cui proviene e si origina, così il Figlio si unisce a un individuo di natura razionale affinché per mezzo di questa unione l'essere umano sia ricondotto al Padre, che ne è origine e oggetto³⁸.

della bellezza del corpo in *Epistulae* (CPL 262) n. 3 ad Nebridium, par 4: «Congruentia partium cum quadam coloris suavitate».

34 Cfr. Bonaventura, *Itinerarium* ... cit., cap. II, par. 5: «Aut attenditur proportionalitas in quantum tenet rationem potentiae seu virtutis et sic dicitur suavitas cum virtus agens non impropotionaliter excedit recipientem quia sensus tristatur in extremis et in mediis delectatur».

35 Come opportunamente sottolineano i curatori della traduzione italiana BUR, M. Parodi e M. Rossini, il riferimento è qui ad Aristotele, *De anima* III, 2, 426b.

36 Cfr. Bonaventura, *Itinerarium* ... cit., cap. II, par. 5: «Aut attenditur in quantum tenet rationem efficaciam et impressionis quae tunc est proportionalis quando agens imprimendo replet indigentiam patientis et hoc est salvare et nutrire ipsum quod maxime apparet in gustu et tactu».

37 Cfr. *ivi*, § 6.

38 Cfr. *ivi*, par. 7.

Il percorso ascendente si basa perciò su una trama di riferimenti analogici che collegano il mondo umano con il mondo divino, all'interno di un processo dinamico in cui si colloca la componente fruitiva del giudizio che qui interessa. Ciò che diletta come qualcosa di bello, soave e salubre trae quindi la propria origine, in accordo con il percorso analogico delineato, dalla proporzione ed eguaglianza suprema («summa proportionalitas et aequalitas») e in Dio risiede il diletto vero e fontale a cui è ricondotto ogni altro diletto. In Dio, infatti, come origine di ogni rapporto, somma proporzione ed eguaglianza, si situa il fondamento di ogni piacere come congiunzione del conveniente con il conveniente, nella sua immagine si situa la ragione suprema della bellezza del soave e del salubre, e in Dio si realizza una unione tale da colmare ogni capacità³⁹.

Le regole eterne colte dal giudizio, sono tali che – osserva Bonaventura citando Agostino – «nessuno le giudica ma tutti giudicano per loro tramite» (*De libero arbitrio* II, 14, 38⁴⁰), regole che esistono – come si è visto – nell'arte eterna (*ars aeterna*) con cui tutte le cose dotate di forma sono state formate. È solo con la regola eterna che la mente umana può giudicare tutte le cose, un modello che è non solo origine, ma anche regola che tutto conserva, distingue e dirige⁴¹.

Il piacere prodotto dalla percezione dei rapporti proporzionati è quindi condizione del giudizio che ne riconosce la provenienza nella suprema eguaglianza, nell'origine divina di ogni rapporto, nella regola dell'arte eterna. Bonaventura descrive ciò che si potrebbe denominare “piacere estetico” nel percorso stesso della conoscenza che, a partire dal mondo sensibile, trae le regole strutturali ed eterne che lo originano, lo conservano e lo dirigono. Un piacere che è estetico perché radicato nel sensibile, ma non ad esso limitato, dal momento che è in grado di trascendere verso la propria origine fontale. Il giudizio coglie la ragione del piacere della vista, ossia il bello; dell'udito e dell'olfatto, ovvero il soave; del tatto e del gusto, vale a dire il salubre, proprio nel supremo rapporto di eguaglianza, per cui si può affermare – confermando quando si osservava in precedenza – che la bellezza come rapporto ha una origine intelligibile che si rifrange nella sua immagine sensibile per consentire il percorso di ascesa in un gioco dinamico di rimandi analogici entro il quale il momento fruitivo, il momento in cui l'osservatore prova piacere e il suo giudizio ne riconosce l'origine, è fondamentale.

Si noti che la funzione attribuita al giudizio è la medesima a quella che compare nelle pagine di Olivi commentate nel paragrafo precedente, là dove egli cita un passaggio di Agostino tratto dallo stesso contesto di quello citato da Bonaventura. Quando Olivi con Agostino osserva che, a differenza della

39 Cfr. *ivi*, par. 8.

40 Cfr. Agostino, *De libero arbitrio*, CC SL, 29, ed. W.M. Green, Brepols, Turnhout 1970, II, 14, 38.

41 Cfr. Bonaventura, *Itinerarium* ... cit. cap. II, par. 9. Su questi punti del testo bonaventuriano si rinvia anche agli studi: M. Parodi, *Bellezza, armonia proporzione da Agostino a Bonaventura* ... cit., pp. 101-104; O. Todisco, *Dimensione estetica del pensare bonaventuriano* ... cit., pp. 40 e sgg.; B. Faes de Mottoni, *Figure e motivi della contemplazione nelle teologie medievali* ... cit., pp. 120 e sgg.

conoscenza che riguarda una descrizione o constatazione di come sono le cose, il giudizio invece si apre a come la cosa può essere altrimenti, poiché si basa su un criterio superiore, immutabile ed eterno, sembra riproporre lo schema concettuale sotteso nel discorso di Bonaventura che anzi potrebbe esserne il punto di riferimento. La precisazione introdotta nella risposta di Olivi manifesta di seguire la direzione interpretativa indicata da Bonaventura, poiché esplicitamente Olivi individua nelle regole eterne del giudizio le idee divine o l'arte eterna, modello di ogni cosa. Arte eterna che – come si è visto nel primo capitolo – sebbene non coincida con la nozione di arte eterna di Bonaventura, è altresì il riferimento fondamentale per il funzionamento del giudizio dell'opera. L'artefice, osservando la propria opera, riconosce le regole strutturali da cui essa proviene, regole strutturali che in senso agostiniano e bonaventuriano rinviano in definitiva alla proporzione ed eguaglianza somma.

La fruizione dell'opera, al cui centro si è vista la nozione di *proportio*, si articola quindi in diletto e giudizio, così come nella sfera del sentimento e in quella giudicativa. Dai passaggi considerati sembrerebbe che ciò che Bonaventura delinea, e in parte anche Olivi, sia non propriamente l'opera, bensì la forma generale dell'esperienza del piacere e la forma generale del giudizio, ossia il diletto suscitato da qualsiasi oggetto, naturale o artificiale, che si rapporta con l'organo di senso secondo una delle tre forme di proporzione e di cui il giudizio comprende l'origine. Eppure occorre ricordare come anche il rapporto percettivo nei confronti di un'opera non necessariamente artificiale ma naturale, come quando si contemplan fenomeni naturali, è comunque percezione di un'opera. L'opera dell'artefice sommo, la natura, può essere fruita appunto con i cinque sensi secondo le tre diverse forme fruitive che corrispondono alle tre forme di proporzione: l'eguaglianza di rapporto, o la relazione reciproca tra parti convenienti; la relazione appropriata tra potenza e capacità ricettiva; e l'efficacia nel colmare l'indigenza del senso che patisce. L'opera di Dio è percepita secondo le stesse forme fruitive con cui si percepisce l'opera dell'artefice umano, perché ciò che Bonaventura delinea è il funzionamento generale della esperienza nel preciso punto in cui si può parlare di piacere estetico, un piacere cioè che non implica un interesse da parte dell'osservatore, che invece ha un atteggiamento contemplativo, ma che si determina nel solo rapporto tra facoltà e oggetto, rapporto che è appunto di proporzione ed eguaglianza, riconosciuto dal giudizio, e il cui modello paradigmatico, nel quadro della *metaforica* o *analogica* dell'artefice delineata prima, è la fruizione divina.

3.2.2 Duns Scoto e Ockham

La riflessione di Duns Scoto su questi temi appare, per così dire in controluce, a partire da alcuni passaggi, opportunamente indagati da Mary B. Ingham⁴², in cui egli riprende la definizione di bellezza agostiniana, tratta dal *De musica*, e la integra con la definizione di piacere di Avicenna. L'eguaglianza di rapporti che il senso percepisce è origine del diletto che, in termini avicenniani, ma compatibili con l'insegnamento di Agostino, propriamente è da intendersi come la congiunzione del conveniente con il conveniente. La definizione di Avicenna compare in diversi luoghi del commento alle *Sentenze* scotiano, sia nella *Lectura* sia nella *Ordinatio*⁴³, ma l'accordo con Agostino si nota maggiormente quando Scoto tratta l'oggetto formale dell'atto morale e in particolare della carità, di cui egli propone un confronto con la bellezza. Come un corpo bello si definisce per l'armonia, la proporzione delle sue componenti, la forma, la figura e il colore, così nell'atto morale l'idea di proporzione è fondante e determina la relazione verso tutto ciò a cui esso deve essere appropriato, ovvero le circostanze interne ed esterne, come la potenza, l'oggetto, il tempo, il luogo, il fine, il modo⁴⁴. Alla base della nozione di oggetto bello e di atto morale vi è quindi l'idea di proporzione, di convenienza tra le parti in un intero, in accordo con quanto condiviso dalla tradizione che ad Agostino si richiama.

La proporzione e l'armonia tra le parti è altresì l'origine del piacere suscitato dall'oggetto bello, come Scoto precisa, sempre a proposito dell'atto morale, tramite un esempio tratto dalla prassi musicale. L'efficacia di un suono deriva maggiormente dalla percussione di corpi che producono suono che non

42 Si veda: M.B. Ingham osj, *Symphonic Grandeur. Moral Beauty and the Judgment of Harmony in John Duns Scotus*, in Ramos A.M. (ed.), *Beauty and the Good: Recovering the Classical Tradition from Plato to Duns Scotus*, Catholic University of America Press, Washington, D.C. 2020, pp. 319-346. Ingham propone un percorso basato su diversi passaggi dell'opera di Scoto per mostrare come la nozione di bellezza e quella di atto morale si costituiscono reciprocamente in stretta relazione. In particolare la bellezza morale emerge dal concetto di giudizio di armonia basato sulla idea di proporzione, la cui centralità si è avuto modo di approfondire in queste pagine a proposito del pensiero di Bonaventura.

43 Si vedano ad esempio: *Lectura*, I, d. 1, pars 2, q. 1, § 75; ivi, q. 2, § 85, 123; ivi, III, d. 15, q. un., § 42; *Ordinatio*, I, pars 2, q. 2, § 77.

44 Cfr. Duns Scoto, *Ordinatio* ... cit., I, d. 17, pars 1, q. 2, § 62: «[Responsio ad quintam viam] - Quantum ad istum articulum, dici potest quod sicut pulchritudo non est aliqua qualitas absoluta in corpore pulchro, sed est aggregatio omnium convenientium tali corpori (puta magnitudinis, figurae et coloris), et aggregatio etiam omnium respectuum (qui sunt istorum ad corpus et ad se invicem), ita bonitas moralis actus est quasi quidam decor illius actus, includens aggregationem debitae proportionis ad omnia ad quae habet proportionari (puta ad potentiam, ad obiectum, ad finem, ad tempus, ad locum et ad modum), et hoc specialiter ut ista dictantur a ratione recta debere convenire actui: ita quod pro omnibus possumus dicere quod convenientia actus ad rationem rectam est qua posita actus est bonus, et qua non posita - quibuscumque aliis conveniat - non est bonus, quia quantumcumque actus sit circa obiectum qualecumque, si non sit secundum rationem rectam in operante (puta si ille non habeat rationem rectam in operando), actus non est bonus».

dall'ordine con cui i suoni vengono prodotti. Eppure, la loro fruibilità deriva più dall'ordine che dall'efficacia nel percuotere i corpi, infatti si possono dare suoni che non sono accettabili perché non sono armonici, ossia sono privi dell'ordine, della proporzione appropriata volta a produrre bei suoni⁴⁵. Come Scoto chiarisce in un passo parallelo della *Lectura*, occorre distinguere la causa principale dell'ascolto, che è il suono, dalla causa del piacere, che invece è l'ordine in cui si dispongono i suoni. Di conseguenza, un suono può agire sull'organo di senso e provocare l'ascolto senza essere piacevole poiché non presenta appropriate proporzioni tra i suoni, l'uguaglianza di rapporti di cui parla Agostino, che è invece essenziale a produrre un suono bello, gradito all'udito⁴⁶.

In modo simile al passaggio parallelo della *Ordinatio*, anche qui Scoto sta esplicando come l'atto morale sia più meritorio grazie alla carità che non per la volontà in sé stessa, concetto chiarito dalla relazione armoniosa tra i suoni che provocano piacere: volontà e carità sono senz'altro due condizioni dell'atto meritorio, ma è la carità ad essere più gradita a Dio; analogamente, per produrre un suono piacevole si richiedono sia i suoni singolarmente considerati sia la loro relazione appropriata, ma è per la loro armonia che si genera il diletto nell'udito. Il riferimento musicale ha senza dubbio una funzione argomentativa e chiaramente Scoto non sta proponendo una teoria della percezione estetica. D'altra parte, occorre inquadrare il testo di Scoto non solo nell'architettura concettuale agostiniana per come è esplicita nel *De musica*, scritto peraltro che teorizza problemi che potrebbero essere detti estetici nel senso etimologico, poiché hanno a che fare con la percezione e in particolare con i problemi della percezione che delimitano il campo del bello e del piacere ad esso connesso. L'esempio va inquadrato altresì nella «metaforica» dell'artefice dove acquisisce la sua perspicua carica teorica, manifestando come vi sia nel pensiero di Scoto una precisa concezione non solo del bello, bensì anche della fruizione dell'opera dell'artefice.

Il tema fruitivo sembra quindi sviluppato da Scoto in modo coerente rispetto alla matrice agostiniana cui si richiama, come si è visto anche per Bonaventura e, in certa misura, per Olivi. Agostino a tale proposito è senza dubbio l'autorità indiscussa: a lui si fa riferimento per la nozione di bellezza e, quando non viene citato in modo esplicito, le nozioni di bello che emergono, pur nella loro varietà e pur presentando significative sfumature semantiche, sembrano riconducibili alla matrice agostiniana. Infatti, il bello proporzionale, che venga inteso sia come rapporto armonioso tra le parti di un intero, o, in modo più qualitativo, come congiunzione appropriata o conveniente di parti cui si aggiunge la soavità dei colori, trova in Agostino la propria origine.

45 Cfr. *ivi*, § 152: «Similiter, sonus magis est ex percussione corporis sonantis quam ex ordine percussiois, et tamen ut acceptabilis auditui, magis est ex ordine percussiois quam ex efficacia potentiae percutientis; immo posset esse efficacior virtus percutiens, et minus acceptabilis, – immo omnino non acceptabilis auditui, quia non est sonus harmonicus».

46 Cfr. *Id.*, *Lectura* ... cit., I, d. 17, pars 1, q. un., § 95.

Anche la nozione di piacere, strettamente connessa al concetto proporzionale del bello, ma pure alla sua inflessione qualitativa, trova una significativa *auctoritas* in Agostino, sebbene in quest'ultimo caso possano essere individuate vie di trasmissione più articolate. Si è visto come la definizione di Avicenna, esplicitamente citato nei differenti passaggi in cui essa compare nell'opera di Duns Scoto, è compatibile con l'idea agostiniana di piacere come ciò la cui azione sul corpo è in armonia e favorisce l'attività vivificatrice dell'anima. Per instaurarsi una relazione armoniosa tra l'attività dell'anima e ciò che il corpo patisce è infatti necessaria una «convenienza» che nei testi di Agostino non sembra comparire nella forma definitoria presente nella *Metafisica* di Avicenna, ma che è altresì essenziale proprio per la costituzione del concetto di piacere estetico. Si pensi ad esempio al passo del *De musica* in cui Agostino propone la definizione di bellezza come *aequalitas numerosa*, là dove egli specifica che ciò che l'anima cerca è una certa *convenienza* grazie alla quale si prova piacere e che ha la sua radice nella eguaglianza e nella somiglianza⁴⁷. Agostino a sua volta sembra riprendere il concetto di piacere disinteressato che Cicerone ha mutuato da Aristotele e che si trasmette nel medioevo attraverso due vie principali: Agostino, appunto, e le traduzioni e i commenti arabi ad Aristotele a partire dal XIII secolo⁴⁸.

D'altra parte, fonti e architetture concettuali comuni non sembrano determinare una completa uniformità nella trattazione di questi temi e del tema fruitivo in particolare. In Bonaventura, come in Scoto, sono i rapporti a generare diletto, ma occorre interrogarsi se si tratti degli stessi rapporti e dello stesso piacere. A tale fine è importante ricondurre le rispettive nozioni all'interno della prospettiva da cui provengono, in questo modo si può cogliere la peculiare interpretazione che ciascun frate Minore offre ai concetti e problemi, in questo caso relativi alla fruizione dell'opera, che derivano dalla tradizione.

Prima di tornare su Bonaventura e Scoto, è utile menzionare la prospettiva di Ockham perché, oltre a costituire un ulteriore punto di vista francescano sul problema fruitivo, fa meglio comprendere il processo interpretativo con cui, da riferimenti concettuali provenienti dalla tradizione e comunemente condivisi, si giunga a una loro ricomprensione entro un differente quadro teorico, ricomprensione che in Ockham, ancora una volta, è radicale.

Da un breve cenno sul diletto dell'opera nella *Summa logicae* sembra infatti emergere una concezione di fruizione analoga a quella vista negli altri frati Minori qui oggetto di studio. Il contesto riguarda la trattazione della categoria di relazione e i passaggi che qui interessano sono un argomento contrario alla tesi sostenuta da Ockham e la rispettiva risposta. In accordo con la tradizione delineata prima, il concetto di piacere sembra costituirsi a partire dalle idee di rapporto, proporzione e ordine, ma tali concetti ricevono una inflessione diversa

47 Cfr. Agostino, *De musica* ... cit., VI, 13, 38.

48 Si veda E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* ... cit., pp. 503 e sgg.

se inquadrati nella concezione ockhamiana secondo la quale la relazione non si distingue dai termini a cui essa si riferisce, cioè non è una cosa *extra animam*⁴⁹. Alla obiezione secondo cui l'operazione che produce qualcosa di reale è a sua volta reale e tale è la relazione poiché le proporzioni e l'ordine tra cose diverse generano il diletto che altrimenti non sarebbe prodotto⁵⁰, Ockham risponde mantenendo la concezione secondo cui la proporzione e l'ordine generano piacere, ma inserendola in un altro quadro concettuale.

Nella risposta di Ockham, *proportio* e *ordo* sono relazioni, ma non nel senso di cose assolute fuori dall'anima, piuttosto si tratta di *termini* relativi e come tali non causano il diletto⁵¹. Infatti, come Ockham sostiene nel capitolo precedente (cap. 49), la relazione è un nome da cui proviene una proposizione mentale. Più precisamente, la natura significativa dei termini relativi fa sì che essi significhino una cosa, il termine assoluto, la sostanza cui si riferiscono, ma facciano pensare ad altro, ovvero alla relazione che la sostanza ha con qualcosa d'altro («aliquid aliud dant intelligere»)⁵². Il termine «padre» ha il suo significato *rectus* nel termine assoluto «uomo», ma ha un significato *obliquus*, cioè fa pensare a qualcosa d'altro, ovvero è padre solo in quanto ha una relazione con il figlio⁵³. Di conseguenza, ciò che è proporzionato genera diletto non in quanto la proporzione si aggiunge come fosse una cosa fuori dall'anima. Al contrario, la proporzione è un nome che significa primariamente un termine assoluto e secondariamente un'altra cosa; è il termine assoluto ad essere causa del diletto, non la relazione.

A questo punto, tuttavia, a proposito dell'esempio che Ockham propone e che dovrebbe chiarire in che senso proporzione e ordine sono termini relativi, sorge un dubbio sul loro significato secondario. Infatti, se è evidente che essi significano primariamente termini assoluti, nell'esempio i singoli suoni in musica o i singoli colori e figure che compongono una pittura, non è altrettanto evidente quale sia il significato obliquo. Ockham dice solo che a causare diletto è un termine assoluto e non una relazione, che invece è una intenzione dell'anima, da cui si deriva che la relazione non aggiunge nulla di nuovo ai singolari stessi. D'altra parte non sembra chiaro se proporzione e ordine abbiano come significato secondario altri suoni, colori e figure con cui sono in rapporto, oppure la proposizione mentale che si produce dalla percezione dei singolari disposti in un certo modo, o ancora il rapporto con il fruitore. A questa difficoltà di

49 Cfr. Ockham, *Summa logicae* ... cit., capp. 49-54. Sul concetto ockhamiano di relazione, si veda: B. Beretta, Ad aliquid. *La relation chez Guillaume d'Ockham*, Editions Universitaires Fribourg Suisse, Fribourg 1999; P. Alfieri, *Guillaume d'Ockham. Le singulier* ... cit., III, § 34.

50 Cfr. Ockham, *Summa logicae* ... cit., pars 1, cap. 51, p. 163. Si segnala che il capitolo 51, così come il Prologo, è stato presumibilmente redatto dal discepolo di Ockham, Adam Wodeham (cfr. B. Beretta, Ad aliquid ... cit., p. 9).

51 Cfr. *ivi*, pp. 166.167.

52 Ockham, *Sent. I* ... cit., q. 30, q. 3, p. 352. Si veda anche il commento di B. Beretta, Ad aliquid ... cit., p. 38-39.

53 Cfr. *ivi*, cap. 49, pp. 155-156.

individuare il significato obliquo, se ne aggiunge un'altra sulla causa del diletto, che, sebbene sia chiaro nell'argomento qui in esame, a prima vista non sembra compatibile con quanto Ockham sostiene in un altro passo.

Nella questione affrontata precedentemente sulla causa del diletto (*Ord.*, I, 1, 3), Ockham afferma che causa immediata del diletto è non l'oggetto, bensì la volontà, che è rivolta a un determinato oggetto. Il passo della *Summa logicae* sembrerebbe contraddire quanto egli sostiene nel commento alle *Sentenze*, perché appunto nella *Summa* si dice che causa del diletto è il termine assoluto, quindi potremmo dire l'oggetto. D'altra parte, si potrebbe considerare che, mentre nelle *Sentenze* Ockham è interessato alla dimensione gnoseologica, cioè come il diletto si produce nell'anima, quali facoltà sono coinvolte e in che relazioni stanno con l'oggetto esterno, nella *Summa* egli osserva la medesima questione dal punto di vista ontologico per cui nulla di nuovo si aggiunge in presenza di un termine relativo. Ontologicamente quindi la causa è il termine assoluto, nel nostro esempio i suoni, i colori e le forme particolari. Dal punto di vista gnoseologico, l'oggetto potrebbe anche non esistere, pur sussistendo il volere⁵⁴.

Alla luce di ciò, sembra chiarirsi il significato secondario del termine relativo se si pone attenzione a quando Ockham osserva: «in musicis et picturis aliqua diversimode proportionata causant delectationem quam aliter non causarent». Esistono i singolari (*aliqua*) e la nostra mente coglie i loro rapporti (*diversimode proportionata*), la disposizione oggettuale e non un'altra, quella cioè che mentalmente risulta proporzionata, è causa perciò del diletto («causant delectationem quam aliter non causarent»). Di conseguenza, in un certo senso, la proporzione è un termine relativo, una intenzione dell'anima e non una cosa nuova che esiste nel mondo esterno, che indica primariamente oggetti e secondariamente le loro relazioni, ma la proporzione sembra altresì implicare il rapporto con il fruitore, il quale alla percezione di tali disposizioni oggettuali (i suoni, i colori e le figure) prova piacere.

Lo schema fruitivo è quello della tradizione: proporzione-diletto. D'altra parte muta profondamente il modo di concepire la proporzione e il diletto. La proporzione non ha realtà ontologica autonoma, ha una natura puramente mentale che si riferisce a una sostanza, singolare, le cui parti, come si è visto a proposito della concezione ockhamiana del bello, sono tra loro convenienti; la natura della cosa singolare disposta in tal modo è causa del diletto. La causa del diletto è perciò la cosa proporzionata e non la proporzione come cosa.

In conclusione di questo paragrafo, tenendo presente la concezione ockhamiana e il modo in cui risemantizza concetti provenienti dalla tradizione, sembra emergere con più evidenza la natura non solo della sua peculiarità rispetto a Bonaventura e Scoto, ma anche la specificità di questi ultimi due frati Minori.

54 Cfr. S. Knuttila, *Emotions in Ancient and Medieval Philosophy*, Oxford University Press, Oxford 2004, pp. 272-273.

In Bonaventura la *proportio*, che è la ragione della sfera del diletto prodotto a partire dai diversi tipi di proporzione (bello, soave, salubre), ha una origine e un fondamento metafisico e ontologico. La somma *proportio* o *aequalitas* è modello, origine della proporzione e della eguaglianza sensibile che il senso può cogliere negli oggetti di esperienza e a cui il giudizio riconduce l'anima, riconoscendo la ragione intrinseca che provoca il piacere. Le cose sensibili, sebbene siano condizione del trascendimento, hanno d'altra parte il loro fondamento nella struttura intelligibile del reale. Il senso la coglie, l'anima ne riconosce i rimandi analogici per poter proseguire il suo percorso conoscitivo e spirituale. Per circoscrivere quindi la peculiare concezione bonaventuriana della fruizione, occorre porre attenzione soprattutto allo statuto della *proportio* che la fonda, statuto che in Bonaventura è metafisico e ha una certa consistenza ontologica, poiché la *proportio* sensibile deriva dal suo paradigma trascendente, vale a dire le relazioni trinitarie tra Padre e Figlio.

Il momento fruitivo in Bonaventura è quindi da inquadrare all'interno di tale sfondo metafisico (seppure di tipo *relazionale*), esemplarista, dato che il piacere generato dall'opera si radica nella proporzione degli oggetti sensibili. D'altra parte, il diletto si produce da elementi non solo quantitativi, proporzionali, bensì anche qualitativi, ad esempio la soavità dei colori. Come nel caso del piacere generato dalla percezione di rapporti convenienti e proporzionati, si tratta di un piacere estetico, nella misura in cui riguarda la dimensione coloristica che è qualità sensibile e materiale. Certamente i colori rinviano a livello prima fisico e poi simbolico alla luce: luce fisica da cui sono prodotti, ma anche luce spirituale di cui quella materiale è immagine e che ha il proprio prototipo in Dio, luce pura e origine di ogni rapporto⁵⁵.

Il breve passaggio di Olivi è da inquadrare nel modello agostiniano del giudizio che può giungere ai criteri sulla base dei quali giudicare l'opera. Eppure, come si è visto nel primo capitolo, i criteri dell'artefice oliviano che strutturano l'opera e che derivano dai criteri progettuali, sebbene siano anch'essi intelligibili, non sono gli stessi di Agostino. I criteri su cui si basa il giudizio, nell'accezione di Olivi, vanno riconsiderati nella sua comprensione delle idee divine, come egli stesso precisa, una comprensione che come si è visto inizia a mettere in discussione l'esemplarismo bonaventuriano. L'idea, l'esemplare, in Olivi è privato di una specifica consistenza ontologica, in quanto è concepito come l'atto stesso del pensiero di Dio rivolto a un oggetto, ovvero al creabile o al creato. L'intelligibile come criterio di giudizio non è quindi altro che l'atto conoscitivo riferito a un oggetto, un intelligibile certamente purificato dalla dimensione sensibile e quindi superiore al proprio oggetto affinché con esso si possa giudicare l'opera stessa pensandola come avrebbe potuto essere diversamente.

55 Cfr. Bonaventura, *Itinerarium* ... cap. V, par. 4; Id., *De scientia Christi* ... cit., q. 6, p. 34.

In Scoto, come si è visto, il piacere estetico compare legato sia al concetto di proporzione sia a quello del colore, dove ancora una volta è essenziale il riferimento al *conueniens* di cui si limita a rammentare la origine anche retorica: si pensi alla teoria dell'*aptus*, dell'appropriatezza di una cosa rispetto a un'altra, ma che è egualmente *decens* e *decor*, termini che congiungono in tal modo la dimensione estetica a quella morale, secondo un movimento caratteristico della riflessione scotiana su questo tema. Se di Scoto è opportuno mettere in evidenza come egli sembri accentuare il rapporto parti-intero, dove ciascuna componente acquisisce importanza all'interno del tutto, occorre altresì evidenziare l'inflessione del concetto di piacere in rapporto alla volontà. Come hanno sottolineato alcuni studiosi⁵⁶, si delinea una prospettiva differente rispetto a quella di Tommaso d'Aquino: nonostante entrambi gli autori sostengano che il piacere segua all'operazione perfetta (ad esempio dell'intelletto o della visione), secondo Tommaso il piacere estetico è di carattere intellettuale⁵⁷, mentre secondo Scoto esso si rapporta principalmente alla volontà, dal momento che, ad esempio, riguarda la *quietatio* della volontà mossa da amore verso il proprio oggetto⁵⁸. Il tema del piacere come quiete è certamente molto importante e occorrerà tornarci nel prossimo paragrafo a proposito delle variazioni fruitive. Per ora basti tenerlo presente come indice di una accentuazione volontarista dell'accezione scotiana di piacere estetico⁵⁹; che è nozione in cui convergono dunque tanto gli aspetti proporzionali e coloristici, a proposito dei quali Scoto evidenzia il rapporto parti-tutto, e, al suo interno, l'importanza dell'individuo, quanto un più accentuato ruolo della volontà-amore nella costituzione del piacere estetico.

3.3 Retorica e variazioni fruitive

Nei due paragrafi precedenti si è approfondita la struttura della fruizione: si è sottolineato per un verso l'articolazione in sentimento e giudizio; per l'altro l'atteggiamento dell'osservatore di fronte all'opera intesa come oggetto di culto; infine si è indagata la peculiare varietà di piacere estetico generata dalla *proportio*. Occorre ora ripercorrere e integrare l'itinerario proposto per cercare di distinguere variazioni fruitive a proposito delle quali in questo paragrafo ci si propone di mostrare derivazioni e inflessioni retoriche.

56 Si veda ad esempio: E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* ... cit., p. 363 e sgg.

57 Sul piacere estetico in Tommaso d'Aquino, si segnala: M. Carruthers, *The Experience of Beauty in the Middle Ages* ... cit., pp. 70-79; U. Eco, *Arte e bellezza* ... cit., pp. 150-155. Sulla concezione tommasiana dei piaceri si segnala altresì: C. Casagrande, *From Vigilance to Temperance. The Senses, the Passions, and Sin, in A Feast for the Senses. Art and Experience in Medieval Europe*, a cura di M. Bagnoli, Yale University Press, New Haven-London 2016, p. 91.

58 Cfr. U. Eco, *Arte e bellezza* ... cit., pp. 154; E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* ... cit., pp. 363-370.

59 Sulla peculiarità volontarista scotiana si veda anche: S. Knuttila, *Emotions* ... cit., pp. 265-272.

Già si è avuto modo di vedere come la riflessione francescana proponga una trattazione articolata del piacere estetico. La questione di ciò che in queste pagine si è chiamato piacere estetico appartiene a una più vasta comprensione medievale della sfera affettiva di cui quella di Tommaso d'Aquino rappresenta forse la più formalizzata, poiché riprende, sistematizza e arricchisce un ambito di riflessione molto ampio nel medioevo. Anche per questo motivo, nel nostro tentativo di ordinare il materiale qui raccolto sulla trattazione francescana della fruizione, nelle pagine che seguono si propone un confronto con il pensiero dell'Aquinato sulle emozioni.

Si ritiene altresì essenziale soffermarsi sulle derivazioni e la portata retorica della concettualizzazione francescana della fruizione perché, dello schema poietico progetto-opera-fruizione, le cui componenti retoriche si sono già messe in luce, l'ultimo termine ripropone una dimensione fondamentale dell'oratoria, ossia il rapporto con l'uditorio, con il pubblico. Certamente non è solo la retorica a implicare un rapporto fruitivo con il pubblico, si pensi ad altri luoghi e attività in cui peraltro l'uso della retorica è significativo quali la *civitas*, il tribunale, il teatro, la predicazione, la liturgia. Eppure l'ipotesi di lettura che qui si propone è di considerare la retorica, nella sua derivazione principalmente ciceroniano-quintilianea, veicolata nel medioevo cristiano anche attraverso Agostino (di cui in questo paragrafo si evidenziano alcune peculiarità), come uno dei centri di irraggiamento di termini e schemi concettuali che confluiscono e strutturano dimensioni come appunto il diritto, il teatro, la liturgia, la predicazione e, come si vedrà, la reazione fruitiva di fronte a un'opera, oggetto particolare del nostro discorso. Che poi alle sue origini la retorica sia stata influenzata a sua volta da questi campi, si pensi alla questione dei rapporti tra diritto e retorica, non è qui oggetto di indagine⁶⁰. Si ponga tuttavia attenzione alla portata storica e teo-

60 L'intersezione della retorica con altri ambiti del sapere è certamente testimoniata fin dalle origini della pratica o della disciplina nell'antichità, tanto nella poesia omerica quanto, successivamente, in riferimento a dimensioni pubbliche della parola, ad esempio nelle funzioni istituzionali della *polis*, dal diritto alla politica, nelle celebrazioni di varia natura; per non parlare delle questioni filosofiche implicate, ad esempio gnoseologiche, morali o estetiche. Una sintesi sulla retorica antica si può avere in: L. Pernot, *La rhétorique dans l'antiquité* ... cit.; A. Plebe, *Breve storia della retorica antica*, Laterza, Bari 1988. Si segnala, come noto, l'importanza di Aristotele nella prima trattazione organica delle passioni (*Ret.* II, 2-11; *Poetica* 14), la cui teoria trova nella tragedia una delle sue fondamenta principali (E. Franzini, *Filosofia dei sentimenti* ... cit., p. 57) e che vede nella *polis* il luogo di problematizzazione delle passioni in cui la retorica è centrale (S. Gastaldi, *Aristotele e la politica delle passioni. Retorica, psicologia ed etica dei comportamenti emozionali*, Tirrenia Stampatori, Torino 1990, in particolare: pp. VIII e 1). Gli effetti della teoria aristotelica delle passioni si protraggono in modo significativo in età moderna. Si aggiunga inoltre quanto Quintiliano osserva nel libro X della sua *Institutio*, ossia che Omero (quindi la poesia) è «il modello e l'origine di tutti i generi dell'eloquenza» (*Institutio oratoria* ... cit., X, 1, 46). Cfr. S. Gastaldi, *Il teatro delle passioni* ... cit., pp. 66, 70 e sgg. L'interconnessione medievale della retorica con discipline quali il diritto e la teologia, è senza dubbio derivata anche dal sistema di formazione basato sulle arti liberali, dove lo studio del trivio, e quindi

rica dell'articolazione stessa della retorica in *inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio-pronuntiatio*, dove la componente teatrale dell'ultima parte della retorica è evidente fin dalle sue origini ed è sviluppata in modo significativo, ad esempio, nella predicazione francescana.

A partire dalla comprensione retorica del fenomeno fruitivo, strutturato come osservazione dell'opera e implicazione affettivo-emozionale, sia pure di livello intellettuale, appare chiaro che quest'ultimo si amplia tanto quanto può essere ampio il concetto di opera, comprendendo quindi al suo interno sia l'opera di Dio, che secondo una comprensione agostiniana e monastica ripresa da Bonaventura è *discorso* di Dio rivolto all'uomo⁶¹, sia le molteplici forme dell'opera umana – discorsive, letterarie, musicali, figurative, o liturgiche (come luogo in cui tutti i sensi sono fruitivamente coinvolti⁶²). Ai fini di questo lavoro, avendo presente l'ambito del fenomeno fruitivo, è tuttavia importante concentrare l'attenzione su un'accezione più stretta di fruizione che comprenda, certo, tanto l'opera di Dio quanto l'opera dell'uomo, ma in cui ci si limita ai casi che via via emergono dai testi analizzati.

Per inciso, si noti che la trasposizione nell'ambito del sacro della componente retorica non deve far trascurare la sua portata filosofica, dal momento che l'aspetto religioso che manifestano le variazioni fruitive presenta un significato filosofico fondamentale, vale a dire la capacità del visibile di rinviare, di essere incarnazione e via di accesso, all'invisibile⁶³, percorso la cui *filosoficità* è evidente fin dagli schemi platonici del *Fedro* e del *Simposio* e che, ad esempio nell'*Itinerario* bonaventuriano, trovano una delle loro (ri-)comprensioni cristiane più rappresentative.

della retorica, è comune a giuristi e teologi almeno dalla nascita delle università. Nessi tra la retorica e le due dimensioni di diritto e sacra pagina si attestano anche precedentemente. Sulla condivisione di metodologie retoriche (e dialettiche) di diritto e teologia si rinvia a: M. Rossini, P. Feltrin, *Verità in questione: il problema del metodo in diritto e teologia nel 12. secolo*, Lubrina, Bergamo 1992; A. Giuliani, *La controversia. Contributo alla logica giuridica*, Studi nelle scienze giuridiche e sociali, vol. 39, Tipografia del libro, Pavia 1966, pp. 79-216.

- 61 L'idea del mondo come *discorso* di Dio rivolto all'uomo si lega alla metafora tanto agostiniana quanto monastica del *libro* della Scrittura e della natura attraverso cui l'uomo può leggere ciò che Dio ha scritto. Si veda: M. Parodi, *Il conflitto dei pensieri ...* cit., in particolare cap. 1 (pp. 21-40); Id., *Il paradigma filosofico agostiniano ...* cit., pp. 85-89, dove sembra emergere inoltre in che senso il tema della creazione come *discorso* implichi il problema della poiesi, dal momento che il linguaggio umano è un modo per imitare l'atto creativo di Dio. Su questi temi si veda anche: Id., *La retorica del mondo. Ordine, linguaggio e comunicazione nell'alto medioevo*, in *Le forme della comunicazione scientifica*, a cura di M. Galluzzi, G. Micheli, M.T. Monti, Angeli, Milano 1998, pp. 69-83.
- 62 A tale proposito si veda lo studio di É. Palazzo, *L'invenzione cristiana dei cinque sensi nella liturgia e nell'arte del Medioevo*, tr. it. G. Piccinno, EDI, Napoli 2017.
- 63 Sulla legittimazione dell'immagine sensibile a rinviare all'invisibile si può vedere: J.-C. Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Gallimard, Paris 2002; in particolare a proposito del rapporto immagini-Incarnazione: ivi, p. 25.

3.3.1 Variazioni del fenomeno fruitivo

Prima di sviluppare il tema della retorica, è opportuno ripercorrere e integrare le variazioni francescane del fenomeno fruitivo dal momento che, per evidenziarne la retoricità, è importante comprendere quali siano gli oggetti a cui lo spettatore si rivolge e quale sia la gamma delle sue reazioni fruitive.

Sulla base del *corpus* dei quattro frati Minori qui considerato, si possono dividere gli oggetti fruitivi in quattro classi: l'opera umana, l'opera di Dio fruita dall'uomo, l'opera di Dio fruita dal Creatore, Dio stesso fruito dalle creature razionali (uomini, beati). Isolando i contesti del *corpus* che riguardano l'artefice e alcuni tra i più significativi per il tema della fruizione dell'opera, all'interno delle quattro classi si distribuiscono almeno quindici variazioni fruitive che si possono elencare per il momento alfabeticamente: *acceptatio*, *adoratio* (*devotio* e *cultus*), *affectus*, *amor* (/ *odium*), *complacentia*, *delectatio*, *dilectio* (-*diligio*), *fruitio*, *indictum* (*diindictio*), *latria*, *laudatio* (/ *vituperium*), *oblectatio* (fondata su *speciositas*, *suavitas*, *salubritas*), *opero* (-*lucro*), *quietatio*, *recognitio*, *spes*. Come si è avuto modo di vedere nei testi precedentemente citati, i quattro frati Minori non presentano trattazioni sistematiche della sfera affettiva, ad eccezione di sezioni come quella del secondo capitolo dell'*Itinerarium* in cui si tematizza il piacere verso le creature. Tanto meno si presenta una trattazione sistematica dei piaceri legati alla fruizione dell'opera. D'altra parte, è possibile cercare di comprendere l'uso di tali termini al fine di comprendere l'articolazione del fenomeno fruitivo.

La sfera designata come *sentimento* sembra comprendere almeno otto variazioni fruitive: *affectus*, *amor*, *complacentia*, *delectatio*, *dilectio*, *fruitio*, *oblectatio*, *quietatio*. L'ambito giudicativo include propriamente *indictum* e *diindictio*, ma – in senso forse meno proprio – sembra altresì essere costituito da: *acceptatio*, *laudatio* / *vituperium*, *recognitio*. Infine, ciò che in vario modo delinea la regione del culto dell'immagine raccoglie espressioni come *adoratio*, *latria*, *spes*, ma anche *devotio* e *cultus*.

Il termine *affectus* rinvia a un ambito piuttosto ampio, almeno nel contesto in cui si è visto comparire, ossia quando Bonaventura, nell'esaminare i motivi per cui la Chiesa ha introdotto le immagini, afferma che sono state introdotte «propter affectus tarditatem»⁶⁴, che si può intendere come l'indugio nell'aderire a livello affettivo all'oggetto di fede. In questo caso, l'*affectus* rivolto a oggetti spirituali è risvegliato e stimolato dalle immagini sensibili che rappresentano, per così dire, l'oggetto mediatore affinché l'anima possa aderire all'oggetto primo costituito dalla dimensione intelligibile e divina. Il termine rinvia così alla concezione agostiniana e monastica per cui la conversione dell'anima all'intelligibile e al divino deve compiersi tramite una rettitudine nella direzione della

64 Cfr. Bonaventura, *Sent.* III, 9, 1, 2, p. 203.

*voluntas-amor*⁶⁵. L'*affectus* è una direzione, una tendenza verso un oggetto che può altresì prendere un'inflessione etica nel momento in cui si rivolge alla dimensione intelligibile e massimamente a Dio⁶⁶. Infatti, nel commento alla *Sapienza* sono biasimati coloro che amano («qui diligunt, scilicet affectu») gli idoli⁶⁷, poiché si rivolgono all'opera dell'uomo e non a Dio.

Come si vede da quest'ultimo passaggio, *affectus* è perciò associato alla *dilectio* che rinvia maggiormente a una dimensione di piacere e può altresì essere retta oppure deviata. Nel secondo senso, si è visto il caso idolatra. Quanto al primo è importante mettere in luce il suo rapporto con l'*odium* e l'*amor*. *Odium* appare contrario alla *dilectio* quando Bonaventura, commentando la *Sapienza*, osserva che Dio ama e non odia la propria opera per la presenza di peccatori, piuttosto odia in essa il vizio, proprio come l'artefice ama (*diligit*) la sua opera, ma odia la sua imperfezione, nel caso specifico il nodo nella materia che lavora⁶⁸. La *dilectio* è altresì connessa correlativamente all'*amor* se si pensa alla definizione proposta in un argomento contrario, ma che poi Bonaventura sembra condividere, della *dilectio* come «amore del bene»: nella risposta egli specifica che Dio ama (*diligit*) le creature in quanto progetta e comunica loro il bene (Dio ama non solo il bene che fece, ma anche quello che si propone e dispose di fare)⁶⁹.

Connesso anche con la *dilectio*, il termine *amor* designa certamente una tendenza verso un oggetto e, fortemente connotato in senso agostiniano e monastico, esso può essere *rectus* se rivolto alle realtà divine. Di conseguenza, l'amore ha come oggetto principale Dio, oggetto che può essere raggiunto anche tramite il mondo sensibile. Nel *Breviloquium* il mondo sensibile è come specchio e vestigio che innalza l'uomo al Dio artefice da amare e da lodare («per illum tanquam per speculum et vestigium reduceretur homo in deum artificem amandum et laudandum»)⁷⁰. Nell'edizione Delorme delle *Collationes in Hexaemeron* il termine

65 Su questo punto, a proposito delle passioni, si veda: C. Casagrande, S. Vecchio, *Passioni dell'anima ... cit.*, pp. 29-33. Più in generale, a proposito della conversione di volontà-amore nella tradizione agostiniana e monastica, cfr.: M. Parodi, *Il conflitto dei pensieri ... cit.*, pp. 142 e sgg.; Sulla teoria agostiniana delle passioni si può vedere: C. Casagrande, *Per una storia delle passioni in Occidente. Il Medioevo cristiano (De civ. Dei, IX, 4-5; XIV, 5-9)*, in "Peninsula. Revista de Estudos Ibéricos" n. 3 (2016), pp. 11-18; C. Casagrande, S. Vecchio, *Passioni dell'anima ... cit.*, pp. 19 e sgg. Gli studi di Mary Carruthers sono significativi per il tema delle passioni nella fruizione, si veda: M. Carruthers, *The Experience of Beauty in the Middle Ages ... cit.*, sulla concezione agostiniana della rettitudine del volere si segnala in particolare: *ivi*, pp. 55-61. Per la teoria monastica degli affetti si rinvia a: D. Boquet, P. Nagy, *Medioevo sensibile ... cit.*, cap. 4, pp. 171-177.

66 Che la dimensione affettiva sia coinvolta nella rettitudine della direzione dell'anima è confermato da altri punti dell'opera bonaventuriana, si vedano ad esempio: *Breviloquium ... cit.*, II, 11; V, 5; V, 5. Si veda anche: T. Mouiren, *Affectus*, in J.-G. Bougerol, *Lexique ... cit.*, pp. 15-16.

67 Cfr. Bonaventura, *Commentarius in librum Sapientiae ... cit.*, cap. 15, v. 6, p. 206.

68 Cfr. *ivi*, 11, 25.

69 Cfr. *Id.*, *Sent.* III, 32, 1, 1, p. 698.

70 Cfr. Bonaventura, *Breviloquium ... cit.*, II, 11.

amor è ancora ciò che conduce all'unione con Dio e con la sapienza⁷¹. Non solo, l'assimilazione al divino per mezzo di *amor* è sottolineata anche nel *De reductione* là dove Bonaventura osserva che il sommo artefice (*opifex*) dispose e produsse tutte le cose, comprese le immagini, affinché possano a lui assimilarsi⁷². La capacità di assimilazione al proprio oggetto che appartiene all'*amor*, tema davvero essenziale nelle riflessioni agostiniane e monastiche⁷³, è ripresa anche nelle vite bonaventuriane di Francesco. In entrambe le *Legendae* l'episodio delle stimmate è significativamente segnato dall'insistenza sul ruolo dell'*amor* nel trasformare Francesco nell'oggetto della sua contemplazione, il Cristo, nella trasformazione cioè dell'amante nell'immagine dell'amato, utilizzando così un linguaggio caro alla cultura monastica⁷⁴. Francesco è in tal modo trasfigurato nell'effigie del crocifisso, di cui si sottolinea la natura divina e non artificiale (non raffigurata su tavola dalla mano dell'uomo, bensì descritta nella carne dalla mano di Dio)⁷⁵. Nella *Legenda minor* si può trovare un passaggio ulteriore e significativo in cui l'*amor* rappresenta uno dei tre momenti della contemplazione di Francesco, il cui oggetto questa volta è la creatura: l'intenzione semplice di Francesco è rivolta alle creature e in esse «riconosce, ama e loda» il Creatore⁷⁶.

L'ultimo passaggio conduce ad altre due modalità fruitive che forse non rientrano propriamente nella sfera del *sentimento*, ma che sono ad ogni modo essenziali per delineare le variazioni del fenomeno della fruizione. Si tratta di *recognoscere*, primo elemento dei tre momenti appena menzionati, e di *laudare*, che compare come terzo momento. Lodare Dio nella sua opera presuppone l'essere in grado di riconoscerlo nelle creature e a Lui essere rivolti con la tensione direzionale dell'amore.

71 Cfr. Id., *Collationes in Hexaemeron* ... cit., (ed. F. Delorme), II, 30.

72 Cfr. Id., *De reductione* ... cit., par. 12.

73 Si veda: J. Leclercq, *L'amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Âge*, Les éditions du Cerf, Paris 1990; e la proposta di rilettura in M. Rossini, *Un desiderio che si fa conoscenza. Note per una rilettura di J. Leclercq, Cultura umanistica e desiderio di Dio*, in "Doctor Virtualis" 1 (2002), edizione digitale, sezione "Quaestiones quodlibetales". In riferimento a tematiche estetiche si veda: E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* ... cit., p. 503 e sgg.; J. Leclercq, *The Love of Beauty as a Means and an Expression of the Love of Truth*, in "Mittelaltinisches Jahrbuch" 16 (1981), pp. 62-72.

74 Oltre al sopracitato M. Parodi, *Il conflitto dei pensieri* ... cit., (cap. VI), si segnalano gli articoli su autori che fanno riferimento alla cultura monastica a proposito di temi quali l'amore e l'affetto nei fascicoli di "Doctor Virtualis": n. 1: *Il corpo e il testo. La tradizione agostiniana e la cultura del XII secolo* (2002); n. 14: *Filosofie francescane* (2018); n. 15: *Mistica e conoscenza* (2019).

75 Cfr. Bonaventura, *Legenda maior sancti Francisci*, in *Legendae S. Francisci Assisiensis saeculis XIII et XIV conscriptae*, I, *Analecta Franciscana*, vol. X, ex typ. Collegii S. Bonaventurae, Quaracchi-Firenze 1941, 13, 15; *Legenda minor* ... cit., 6, 4.

76 Cfr. Id., *Legenda minor* ... cit., 3, 6. Sul ruolo dell'*amor* e più in generale della sfera affettiva nella riflessione bonaventuriana, si può vedere anche: R.G. Davis, *The Weight of Love. Affect, Ecstasy, and Union in the Theology of Bonaventure*, Fordham University Press, NY 2016. Nella *Legenda maior*, oltre all'*amor*, è importante sottolineare la rilevanza della *compassio*, un sentimento "misto" di piacere (*compassiva dulcedine*) e di dolore (*compassivus dolor*) che porta frate Francesco alla progressiva assimilazione al Cristo.

La *laudatio* è ancora congiunta ad *amor* nel passaggio visto del *Breviloquium* in cui si sottolinea che il Dio artefice è da amare a da lodare. La lode di Dio tramite le sue opere è altresì presente nel secondo libro dell'*Ordinatio* di Scoto, quando egli sottolinea che la creazione nei sei giorni non è da leggere secondo una successione temporale⁷⁷. In un passo del secondo libro del commento alle *Sentenze*, Bonaventura osserva che, mentre nei confronti della creazione in generale Dio ha *complacentia* e *acceptatio*, riguardo alle creature razionali, che sono oggetto di predestinazione e il cui arbitrio le rende libere di agire, Dio esprime *lode* (*laus*) o *biasimo* (*vituperium*)⁷⁸. La creatura non è il solo oggetto della *laudatio*, infatti anche l'opera dell'uomo può essere degna di lode, per mezzo della quale si loda l'artefice. In questo senso, nel *De reductione* le opere delle arti meccaniche possono essere prodotte dall'artefice con la finalità di cercare le lodi per loro mezzo: se infatti l'opera è buona (*bonum honestum*), essa suscita le lodi dell'osservatore, in quanto l'oggetto della potenza appetitiva è appunto il *bonum honestum*⁷⁹.

Come si è visto dal penultimo passaggio, la *laudatio* è parallela alla *complacentia* e alla *acceptatio*. Se la prima è connessa con una dimensione etica che presuppone la libertà di chi conduce l'azione, quindi implica il poter essere altrimenti dell'opera, le seconde sembrano riferite a uno stato di cose in cui la dimensione della libertà appare secondaria. Degno di lode è infatti ciò che poteva essere altrimenti, ma è un *bonum honestum*, e tale è l'opera dell'uomo quando rettamente prodotta, la sua azione quando rettamente condotta, l'opera di Dio come espressione della libertà e della bontà del suo Creatore. La *complacentia* sembra rinviare maggiormente all'appropriatezza dell'opera rispetto al modello, aspetto quest'ultimo che si coglie nell'argomento, che Bonaventura non condivide, secondo cui Dio agisce come un artefice creato che si compiace e accetta la propria opera quando la produce secondo la propria volontà⁸⁰. Bonaventura non rifiuta l'idea del rapporto appropriato tra progetto e opera; la sua risposta consiste piuttosto in una precisazione poiché distingue appunto l'atteggiamento rivolto alla creazione in generale, di cui si compiace e che accetta, da quello rivolto alle creature razionali, soggette a lode o biasimo. Si ricordi inoltre, e su questo si tornerà, che l'elemento di *piacere* implicito nella nozione di *complacentia* rinvia alla dinamica della *delectatio* o in generale del piacere vista prima, ossia che è suscitato dalla proporzione, dalla convenienza, quindi dal rapporto appropriato tra due termini. Che le creature non libere siano oggetto di *complacentia* si comprende anche pensando che proprio per la loro natura, per così dire necessitata, esse sono completamente prodotte della volontà divina e quindi rinviano al rapporto adeguato progetto-opera, che nel caso delle creature razionali può

77 Cfr. Duns Scoto, *Ordinatio* ... cit., II, 3, II, 2, § 328, p. 557.

78 Cfr. Bonaventura, *Sent.* II, 29, 1, 1, p. 696.

79 Cfr. Id., *De reductione* ... cit., par. 14.

80 Cfr. Id., *Sent.* II, 29, 1, 1, pp. 694-695.

essere alterato in virtù del libero arbitrio, ovvero della capacità di compiere il male di cui Dio, l'artefice sommo, non è responsabile.

Questa lettura sembra peraltro confermata se si pone attenzione al secondo termine, *acceptatio*, che, analogamente a *laudatio* e in un certo senso a *recognitio*, non sembra appartenere propriamente alla sfera del *sentimento* estetico, ma appare variare la dimensione *giudicativa* del fenomeno fruitivo⁸¹. La creatura di cui Dio si compiace è accettata, accolta, gradita, grazie al proprio atto meritorio, ma l'*acceptatio* sembra strettamente connessa al rapporto appropriato (che anzi presuppone) di cui si è appena parlato, se si pensa a come il termine compare in Duns Scoto. Nel primo libro della *Ordinatio* Scoto mostra che il suono armonico si produce non solo tramite la percussione di un corpo sonoro, ma soprattutto grazie all'ordine dei suoni. È importante sottolineare che in questo contesto Scoto parla non di *piacere* per designare la reazione dell'ascoltatore del bel suono, bensì di *acceptatio* del suono prodotto, quasi che a livello giudicativo si presupponga che il proprio oggetto è gradito⁸². La convenienza di rapporti che appartiene al suono armonico genera piacere, *delectatio*, come si legge nel passaggio parallelo della *Lectura*, in cui Scoto mette in luce che i suoni, non solo prodotti ma anche ben ordinati, sono *delectabiles*, producono il diletto⁸³. Si noti che, a differenza delle altre varietà fruitive, la sfera del piacere a cui sono collegati in diverso modo i termini *complacentia*, *acceptatio* e *delectatio*, è correlativa alla sfera semantica del bello inteso come *proportio*, *ordo*, *conveniens*, *relatio* e *pulchrum*.

L'*acceptatio* conduce il nostro discorso sul fenomeno fruitivo a soffermarsi sul gruppo di termini che forse più di ogni altro rappresenta la dimensione del *sentimento* "estetico", ovvero *delectatio* e la variante bonaventuriana, molto rilevante, *oblectatio* che rinvia ai tre tipi di proporzione da cui è generata (*speciositas*, *suavitas*, *salubritas*). Come si è avuto modo di osservare nel paragrafo precedente e si è appena rammentato, la sfera del piacere estetico è correlativa al bello quantitativo (*proportio*, *relatio*, *conveniens*, *numerus*, *aequalitas*, *ordo*) e al bello qualitativo (*color*, *lux*). Si tratta di un piacere che è generato primariamente dal rapporto tra facoltà conoscitive e oggetto e in cui anche nell'unione di soggetto e oggetto, che si effettua nei confronti dei piaceri che implicano un contatto, si sottolinea l'appropriatezza, la proporzione del rapporto soggetto-oggetto.

La *speciositas*, che descrive la proporzione tra la vista e il proprio oggetto, e la *suavitas*, che delinea l'appropriatezza dell'oggetto ad attuare la capacità di ricevere propria alle facoltà di olfatto e udito, sembrano rinviare alle tipologie di piacere che meglio mettono in luce la peculiarità contemplativa limitata al puro rapporto facoltà-oggetto, forse perché implicano una certa distanza tra soggetto

81 Sul'*acceptatio* scotiana, si segnala: M.B. Ingham, *Divine delight, Acceptatio and the Economy of Salvation in Duns Scotus*, in O.V. Bychkov, J. Fodor (eds.), *Theological Aesthetics after Von Balthasar*, Ashgate, Burlington 2008, pp. 59-66.

82 Cfr. Duns Scoto, *Ordinatio* I, 17, 1, 2, § 62.

83 Cfr. Id., *Lectura* I, 17, 1, § 95.

e oggetto, anche se mediata da componenti fisiologiche che ne permettono la percezione. Altri piaceri, come quelli relativi al gusto e al tatto, sembrano mettere in discussione la loro natura puramente contemplativa, "estetica", perché implicano un contatto diretto con l'oggetto e, al contrario, sembrano essere non puramente contemplativi.

D'altra parte, la trattazione proposta da Bonaventura nell'*Itinerarium* evidenzia come anche di questo tipo di piaceri sia possibile una considerazione contemplativa o estetica, là dove non si considera la *rettitudine* del piacere, la sua componente etica, bensì, presupponendola, si analizza il fenomeno del piacere tattile e gustativo nella sua perfezione funzionale e in essa propriamente sembra risiedere la componente contemplativa ed estetica. La *salubritas* sembra proprio delineare un piacere contemplativo anche, ad esempio, nell'attuale gustare una pietanza o nell'attuale sensazione tattile piacevole, come nel toccare una stoffa morbida o l'erba del prato. Ciò che interessa in questa descrizione, ed è qui la relevantissima componente "estetica", è la cura con cui Bonaventura evidenzia che si tratta di un piacere generato, ancora una volta, dalla proporzione tra facoltà e oggetto, proporzione che, in questo caso, si esprime nella capacità da parte dell'oggetto di riempire l'indigenza del senso.

Nella descrizione bonaventuriana non si analizza la dinamica del desiderio, con le sue implicazioni morali della rettitudine o meno della sua direzione. Si propone invece una descrizione del fenomeno del piacere colto nella sola considerazione del rapporto oggetto-facoltà sensibile, rapporto la cui proporzionalità è sufficiente a mettere in evidenza il funzionamento fruitivo.

È significativo inoltre che nella descrizione bonaventuriana si utilizzino, quasi come sinonimi, i termini *delectatio* e *oblectatio* per designare la classe generale dei piaceri, mentre *speciositas*, *suavitas* e *salubritas* permettono di tratteggiare le specificazioni della ragione del piacere. *Oblectatio* è un termine meno frequente di *delectatio* per designare il piacere, ma, come quest'ultimo, non ha di per sé un significato positivo o negativo. Ancora una volta dipende dalla direzione a cui l'anima è rivolta, se dispersa nel molteplice del sensibile, oppure se rivolta e ordinata alla meta spirituale che costituisce l'origine e la direzione appropriata di ogni cosa⁸⁴. Si noti inoltre che il termine *oblectatio* sembra comparire prevalentemente in testi di matrice agostiniana e monastica: presente già nella tradizione classica di Cicerone

84 Si veda il senso positivo che l'*oblectatio* assume nei *Sermones dominicales* dove si contano 18 occorrenze del termine, ad esempio riferito al piacere sapienziale: sermo 1, par. 7, 10; sermo 13, par. 11, 14.

e Seneca⁸⁵, il termine è piuttosto diffuso nell'opera di Agostino⁸⁶, in Bernardo di Chiaravalle⁸⁷ e, in misura minore, in Ugo di San Vittore⁸⁸.

Alla *delectatio*, come si è visto nel paragrafo precedente, segue la *diudicatio*, altra variazione fruitiva, questa volta del campo appunto giudicativo. Il giudizio permette di riconoscere la ragione del diletto, ovvero la proporzione percepibile nelle cose sensibili che rinvia alla proporzione somma, alla regola eterna origine di tutte le cose. Un altro passaggio significativo per il momento giudicativo è quello in cui Olivi precisa il dettato di Agostino secondo cui le regole eterne sono ciò sulla base di cui tutto si giudica, ma non sono esse stesse giudicabili, e Olivi specifica che ciò è corretto se per regole eterne si intendono le idee divine. La dimensione giudicativa rispetto all'opera è quindi ciò che maggiormente consente di comprendere la sua funzione referenziale, la sua capacità di rinviare al proprio artefice.

Oggetto di *delectatio* è non solo l'opera di Dio, ma anche quella dell'artefice creato, come si vede tanto nel *De reductione*, in cui l'opera dell'artefice come oggetto *delectabilis* genera la *delectatio*⁸⁹, quanto nel primo libro della *Lectura* di Scoto, in cui la proporzione, la convenienza, l'ordine e la relazione tra i suoni producono piacere in chi ascolta⁹⁰. Analogamente, in un passo di Olivi, la *delectatio* è connessa con l'*adoratio* quando si osserva che non pecca colui al quale appare il diavolo nelle sembianze di Cristo. Pur adorando l'immagine e dilettrandosi in essa, costui ha l'intenzione rivolta al Cristo ed è come chi, osservando una pittura di Cristo, adora non i colori e la figura, bensì il Cristo a cui l'immagine conduce⁹¹. Il diletto è quindi connesso, in questo caso, non tanto alla appropriatezza di rapporti, alla *proportio* nel senso visto prima, quanto piuttosto alla somiglianza rispetto al modello, somiglianza che consiste nella capacità dell'immagine di rinviare al proprio prototipo. Se vi è *proportio* non è quella dell'accordo di colori e figure, o quella in cui le disposizioni sensibili portano a una relazione appropriata con il senso. In questo caso si tratta piuttosto della proporzione o somiglianza come *aequalitas* rispetto al modello, una proporzione ancora di

85 Si veda come impiega il termine Cicerone, ad esempio nei *De oratore* in cui *oblectatio* è usato con *delectatio* per designare l'effetto piacevole dell'orazione; il termine è altresì presente in altre opere come *De natura deorum*, *De officiis*. *Oblectatio* compare anche nelle *Epistulae morales ad Lucilium* di Seneca.

86 In senso negativo compare, ad esempio, in: *De civitate Dei* ... cit., liber II, capp. 2, 4, 5, 13; *Confessiones* II, 6; 10, 33 e 35. Un esempio di uso simile a quello proposto da Bonaventura nel secondo capitolo dell'*Itinerarium* si può leggere nell'agostiniano *De musica*, IV, 11, 13, dove il riferimento alla *suavitas* relativa al piacere dell'udito e al contesto generale in cui la bellezza, che è anche presupposto del piacere, è intesa come *numerus* o rapporto, può far pensare che si tratti di una fonte possibile della *oblectatio* bonaventuriana.

87 Si vedano soprattutto i *Sermones super Cantica Canticorum*.

88 Ad esempio in *De archa Noe*.

89 Cfr. Bonaventura, *Reductio* ... cit., par. 14.

90 Cfr. Duns Scoto, *Lectura* I, 17, 1, § 95.

91 Cfr. Olivi, *Quodl.* 2, 16, p. 154.

origine agostiniana e che trova mirabile espressione verso la conclusione del capitolo secondo dell'*Itinerario* di Bonaventura, quando egli, nel paragrafo 8, indica Dio come somma «proportionalitas et aequalitas» e di conseguenza come «fontalis et vera delectatio»⁹².

Nel sermone 61 dei *de diversis*, la *vera delectatio* risiede negli oggetti intelligibili, perché in essi consiste la vera somiglianza tra l'anima e il proprio oggetto (qui in particolare Bonaventura fa riferimento al rapporto tra i beati e Dio). Come in altri luoghi dell'opera bonaventuriana, la *delectatio* è definita come «congiunzione del conveniente al conveniente», ma in questo contesto, come nei due passi precedenti appena visti, assume una inflessione particolare dove il conveniente diviene *somiglianza*: la vera somiglianza è quella tra i beati e lo Spirito santo, essa non è *parvenza* di somiglianza, come invece ne è l'ombra se si considera l'immagine dipinta rispetto alla cosa vera. Proprio in virtù della somiglianza umbratile, il mondo sensibile non può che generare una parvenza di piacere (*delectatio*); al contrario, il mondo intelligibile conduce al vero diletto (ancora *delectatio*, ma anche *plena delicia*)⁹³.

Il piacere non consegue solo da proporzione, convenienza e somiglianza. Vi è anche un'altra dimensione, meno rappresentata nei passi rilevanti per questa ricerca (quelli in cui termini fruitivi compaiono in co-occorrenza con quelli dell'ambito semantico di artefice), ma che è molto importante nelle teorie medievali delle emozioni. Si tratta della *quietatio* che, in Bonaventura ad esempio, si presenta nel contesto della discussione della fruizione di Dio. La fruizione in senso proprio è definita come «moto con piacere e quiete» («motum cum delectatione et quietatione»): si tratta della fruizione riservata a un solo oggetto, ovvero a Dio. Solo nel caso di Dio il moto del piacere conduce a una vera e propria quiete, cioè all'appagamento del movimento. Nel caso invece di un'accezione comune di *fruizione*, essa si definisce «moto con solo piacere» («motum cum delectatione tantum»), anche se si tratta esclusivamente di piaceri spirituali. La *quietatio* è particolarmente significativa se si pensa alla rilevanza che essa assume nella teoria delle passioni di Tommaso d'Aquino e, più specificamente, nella sua concezione di piacere nei confronti di un oggetto bello. Nella *Summa theologiae*, Tommaso accoglie una definizione di piacere tratta dalla *Rhetorica* di Aristotele secondo la quale il piacere (*delectatio*) è «un certo moto dell'anima e la costituzione istantanea e sensibile del proprio stato naturale»⁹⁴. Il piacere non è quindi

92 Cfr. Bonaventura, *Itinerarium ... cit.*, II, 8.

93 Cfr. Id., *Sermones de diversis: reportationes*, ed. J.-G. Bougerol, vol. 2, Éditions franciscaines, Paris 1993, n. 61, 6, p. 825.

94 Cfr. Aristotele, *Rhetorica ... cit.* (transl. Guillelmus de Morbeka), I, 11, 1369b: «delectationem motum quendam anime et constitutionem simul totam et sensibilem in existentem naturam»; Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae*, in Id., *Opera omnia*, iussu impensaue Leonis XIII. P.M. edita, Ex Typographia Polyglotta S. C. de Propaganda Fide, Roma 1891, I II^o, q. 31, a. 1: «Nam, sicut philosophus dicit in i rhetoric., delectatio est quidam motus animae, et constitutio simul tota et sensibilis in naturam existentem». A proposito della teoria tommasiana delle

solo convenienza e proporzione rispetto l'oggetto, ma è anche compimento del desiderio naturale dell'anima verso il proprio stato naturale e questo si effettua, in ottica tommasiana, supremamente nei confronti del sommo bene e quindi di Dio. In Tommaso vi può essere quiete anche di beni relativi, o parziali, ovvero di quelli sensibili, nella misura in cui il loro raggiungimento costituisce la quiete momentanea della volontà che ad essi tende⁹⁵. O meglio: la quiete della volontà può essere raggiunta non necessariamente per la bontà dell'oggetto, dal momento che la *quietatio* della volontà deriva dalla bontà non dell'oggetto, bensì dell'operazione. Di conseguenza, il bene principale consiste più nella operazione stessa in cui la volontà si acquieta che nella quiete della volontà in esso⁹⁶.

Il piacere nei confronti di un oggetto bello rappresenta un caso specifico. Anche nella concezione tommasiana il bello riguarda la proporzione di parti che desta piacere. Più precisamente, le cose belle sono «*quae visa placent*»⁹⁷. Come hanno sottolineato alcuni studiosi, *visa* non è solo la visione, ma riguarda la conoscenza in generale, o, meglio, ciò che è *appreso* o percepito con consapevolezza⁹⁸. Se lo schema proporzione-diletto è analogo a quello bonaventuriano, non sembra identica né l'accezione di bellezza né quella di piacere ad essa legata. Secondo Bonaventura bello è l'oggetto correlato al senso della vista⁹⁹, la cui ragione è eguaglianza di rapporti o disposizione delle parti congiunta alla soavità dei colori («*aequalitas numerosa seu quidam partium situs cum coloris suavitate*»), ovvero una proporzione che provoca piacere e che è riconosciuta dal giudizio. In Tommaso il piacere per un oggetto bello è di carattere intellettuale e la tensione dell'appetito si acquieta nel conoscerlo («*ad rationem pulchri pertinet quod in eius aspectu seu cognitione quietetur appetitus*»)¹⁰⁰. Al con-

passioni, il passaggio è discusso in: C. Casagrande, S. Vecchio, *Passioni dell'anima ... cit.*, pp. 236-237.

- 95 Cfr. Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae ... cit.* I II^{ae}, q. 4, a. 2: «*Delectatio enim consistit in quadam quietatione voluntatis*». Si veda anche: C. Casagrande, S. Vecchio, *Passioni dell'anima ... cit.*, 236-241. Sulla teoria tommasiana delle passioni si segnalano altresì: S. Knuttila, *Emotions ... cit.*, pp. 239-255; D. Boquet, P. Nagy, *Medioevo sensibile: una storia delle emozioni ... cit.*, pp. 183-188; S. Vecchio, *Desiderium vel concupiscentia: il desiderio nel sistema delle passioni di Tommaso d'Aquino*, in *Il desiderio nel Medioevo*, a cura di A. Palazzo, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2014, pp. 151-164; C. Casagrande, *From Vigilance ... cit.*; C. Casagrande, *Transmutatio corporalis. Le corps et les passions selon Thomas d'Aquin*, in "Revue des sciences philosophiques et théologiques" 103 (2019/4), pp. 649-671 (si veda la nota bibliografica n. 1 per una più ampia ricostruzione degli studi sul tema delle passioni in Tommaso).
- 96 Cfr. Thomas de Aquino, *Summa theologiae ... cit.*, I II^{ae}, q. 4, a. 2.
- 97 Cfr. Ivi, I, q. 5, a. 4, responsio ad argumentum 1: «*Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam, pulchra enim dicuntur quae visa placent. Unde pulchrum in debita proportione consistit, quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva*».
- 98 Si veda ad esempio: U. Eco, *Arte e bellezza ... cit.*, pp. 150-155.
- 99 Si ricorda che per Bonaventura vi sono anche oggetti belli e intelligibili, ad esempio il Verbo (vedi *supra* parte II, cap. I, § 2).
- 100 Cfr. Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae ... cit.*, I II^{ae}, q. 27, a. 1, responsio ad argumentum 3.

trario, secondo il frate Minore la *quietatio*, congiunta alla *delectatio*, non si dà nei confronti di un oggetto bello in generale, ma si esprime esclusivamente rispetto a Dio (che certamente è anche sommamente bello). Nella fruizione delle creature, quindi, si potrebbe dire nella fruizione della loro bellezza, si ha solo *delectatio*, dal momento che non vi è quiete completa né negli oggetti sensibili, né in quelli intelligibili diversi da Dio.

L'idea che in Dio si compie massimamente il piacere, il moto e l'anelito dell'anima, fino a giungere alla quiete, è significativamente presente anche in Agostino, se si pensa, tra i molteplici luoghi, al celebre passaggio delle *Confessiones* in cui egli osserva: «inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te» (I, 1), proprio in un contesto per così dire fruitivo, in cui *laudatio* e *delectatio* sono riferiti a Dio¹⁰¹. Anche nel testo bonaventuriano sembra sottesa la concezione agostiniana secondo cui solo gli oggetti stabili ed eterni direzionano in modo retto il desiderio e il piacere, tanto che, a differenza di quelli temporali e terreni, non si possono perdere una volta ottenuti¹⁰². Ma l'oggetto che conduce alla quiete di ogni tensione dell'anima è propriamente Dio, come sembrano concordare i passi citati di Bonaventura e di Agostino (*Conf.* I, 1).

La riflessione sulla *delectatio*, e in particolare il passo sopracitato di Olivi, porta al terzo ambito fruitivo, che si aggiunge a quelli relativi al sentimento e al giudizio, ovvero alla sfera che si potrebbe indicare come *direzionale*, nella misura in cui la reazione di fronte all'opera è condotta in modo più o meno retto e si manifesta in forme quali *adoratio*, *latria* e *spes*. I tre termini sono molto rilevanti nell'ambito delle discussioni sugli idoli e sulla legittimità del culto delle immagini, determinando la rettitudine o meno di adorazione, latria, speranza. Si potrebbe ampliare ulteriormente con altre variazioni fruitive utilizzate soprattutto nel contesto di tali discussioni, ad esempio *devotio*, *cultus* e *veneratio*, ma si preferisce considerarle nel momento in cui compaiono in determinati passaggi che presentano co-occorrenze dell'ambito semantico dell'artefice. Oltre al passaggio appena considerato di Olivi, in cui le discussioni sull'idolatria e sulla legittimità del culto delle immagini sono evidentemente implicite, nel commento bonaventuriano alla *Sapienza* gli idolatri sono indicati come «qui colunt, effectum, exterius adorando», o anche, dalla citazione dei *Salmi*: «qui adorant sculptilia»; e del *Deuteronomio*: «Non adorabis deos alienos neque coles». Negli idolatri, cioè in coloro che si rivolgono all'opera delle mani umane come se fosse divina e anzi la divinizzano, vi è anche una componente di *speranza* («Qui spem habent in

101 Si può forse osservare che dal punto di vista terminologico il sostantivo *requies* e il verbo *requiesco*, che probabilmente derivano da *quietus* e da *quiesco*, solo nel XIII secolo sembrano assumere la forma sostantivata di *quietatio*. Se l'idea era già presente anche in Agostino, Tommaso ha probabilmente il merito di aver sistematizzato il concetto all'interno di un sistema delle passioni in cui utilizza massivamente Aristotele.

102 Cfr. Agostino, *De libero arbitrio* ... cit., IV, 15; vedi anche: C. Casagrande, S. Vecchio, *Passioni dell'anima* ... cit., p. 31.

talibus, scilicet idolis, scilicet auxilium eorum invocando») che non viene rivolta alla vera divinità, bensì a mere finzioni e parvenze costruite dall'uomo.

Interessante è poi il caso dell'uso di un argomento anti idolatra tra le ragioni contrarie all'appropriatezza dell'incarnazione, argomento che Bonaventura non condivide, ma che è utile ricordare: assimilando l'incarnazione all'adorazione di un idolo, come se la divinità scolpita equivalesse alla incarnazione di Dio, si osserva che chiunque adora (*adorat*) Dio in una scultura, fa ingiuria a Dio, cosicché si offende Dio se si pensa che ha una effigie umana¹⁰³. La risposta di Bonaventura mira a sottolineare che l'incarnazione significa non che Dio ha una forma corporea, bensì che si unisce a una forma corporea senza che sia mutata la sua dimensione spirituale e la sua nobiltà. Di conseguenza, secondo Bonaventura, l'incarnazione non sottrae nobiltà e perfezione a Dio, ma aggiunge elevazione e dignità al genere umano, tanto che in tal modo si apprezza (*commendo*) la bontà di Dio¹⁰⁴.

L'*adoratio*, connessa con l'altra forma fruitiva della *latría*, ha un'accezione positiva nel caso in cui sia riferita alla immagine di Cristo: come si legge nella d. 9 del libro secondo, Bonaventura conclude che è possibile adorare l'immagine di Cristo secondo *latría*. Se certamente dalla proibizione di produrre immagini è corretto inferire il divieto di adorarle, Bonaventura specifica che ciò è lecito solo prima dell'incarnazione: da quando Dio assume natura umana, è possibile raffigurare Cristo per i semplici che non sanno leggere e per ricordare gli eventi in modo cele-
re¹⁰⁵. Questo passaggio apre a una considerazione davvero significativa, che peraltro è chiarita nella stessa questione, quando Bonaventura mette in luce i motivi per cui la Chiesa ha introdotto le immagini: come si è visto, per l'ignoranza dei semplici, l'indugio nell'affetto e la caducità della memoria¹⁰⁶. L'adorazione dell'immagine è quindi lecita per questi motivi, ovvero quando mossi da un'intenzione retta, la si osserva non per divinizzare l'opera dell'uomo, bensì per coglierne la funzione referenziale di rinviare al divino, là dove la somiglianza, sia pure umbratile, rispetto al prototipo, è d'altra parte finalizzata a facilitare il percorso conoscitivo e spirituale dell'uomo al divino. La parola del messaggio evangelico, percepibile con il senso dell'udito, si fa immagine, ovvero percepibile con il senso della vista. È proprio questo punto, ossia il passaggio dall'invisibile al visibile, per trascenderlo, ma anche dall'udibile al visibile, che maggiormente segna il passaggio dalla retorica del discorso alla retorica delle immagini, un passaggio che implica la trasformazione dell'*imago* stessa in *narratio*.

103 Cfr. Bonaventura, *Sent.* III, 1, 2, 1, p. 20.

104 Cfr. *ivi*, p. 21.

105 Cfr. *ivi*, II, 9, 1, 2, p. 204.

106 Cfr. *ivi*, p. 203.

3.3.2 La dimensione retorica del fenomeno fruitivo

Gli ultimi testi bonaventuriani su cui ci si è soffermati conducono perciò a riflettere su un punto significativo per il nostro discorso, ovvero la dimensione retorica del fenomeno fruitivo che è utile approfondire iniziando proprio dalla retorica delle immagini, per poi soffermarsi sulla incidenza retorica nella costituzione delle variazioni fruitive.

Il parallelismo tra predicazione e immagini sacre trova una delle sue più significative espressioni, per l'autorità e per l'influenza nei secoli successivi, nella concezione di Gregorio Magno secondo cui sono lecite le immagini che permettono di insegnare (*docere*) agli illetterati i contenuti di fede e le storie sacre. Ciò che i dotti possono leggere, gli illetterati possono vedere tramite immagini¹⁰⁷. Il passaggio di Bonaventura mostra che la funzione delle immagini si estende anche al ricordare e al muovere gli affetti, aspetti essenziali nella retorica classica, se si pensa al ruolo della memoria e delle passioni nel discorso retorico. Per comprendere la portata retorica delle immagini, occorre tornare a ciò che forse costituisce l'origine dell'arte oratoria cristiana, derivata direttamente dalla eloquenza classica e in particolare ciceroniana, ossia ad Agostino e, precisamente, a quanto egli scrive nel libro quarto del *De doctrina christiana*.

Nel libro quarto Agostino propone una sorta di trattato di oratoria cristiana, volto a mostrare, anche con indicazioni pratiche e puntuali, la necessità della retorica per il sapiente cristiano¹⁰⁸. Riprendendo la concezione ciceroniana della correlazione tra sapienza ed eloquenza, Agostino con l'Arpinate osserva che «se la sapienza senza l'eloquenza giova poco alle comunità cittadine, l'eloquenza senza la sapienza il più delle volte nuoce moltissimo, certo non giova mai»¹⁰⁹. L'ideale di oratore ciceroniano ha avuto certamente grande fortuna nel

107 Cfr. *supra* Parte II, cap. I, § 3.

108 Sulla teoria dell'eloquenza agostiniana si possono vedere: M. Banniard, «Viva voce». *Communication écrite et communication orale du IV^e au IX^e siècle en Occident latin*, Institut des Études augustiniennes, Paris 1992, pp. 65-92 (come pure gli studi e i dibattiti qui citati, ad esempio: M. Testard, *Saint augustin et Cicéron ...* cit., I, pp. 217 e sgg); G. Lettieri, *L'altro Agostino: ermeneutica e retorica della grazia dalla crisi alla metamorfosi del De doctrina christiana*, Morcelliana, Brescia 2001, soprattutto alle pp. 465 e sgg, 567 e sgg, in cui si sottolinea molto significativamente la portata della retorica ciceroniana nella concezione agostiniana del rapporto tra Verbo divino e verbo umano, sulla base della corrispondenza analogica tra Retore divino e retore umano.

109 Cfr. Agostino, *De doctrina christiana ...* cit., IV, 5, 7: «fassi sunt enim sapientiam sine eloquentia parum prodesse ciuitatibus, eloquentiam uero sine sapientia nimium obesse plerumque, prodesse numquam». Nel testo, traduzione tratta dall'edizione Città Nuova (http://www.augustinus.it/italiano/dottrina_cristiana/index2.htm). Agostino sta citando il *De inuentione* (I, 1) di Cicerone: «ac me quidem diu cogitantem ratio ipsa in hanc potissimum sententiam ducit, ut existimem sapientiam sine eloquentia parum prodesse ciuitatibus, eloquentiam uero sine sapientia nimium obesse plerumque, prodesse numquam».

medioevo, si pensi alla sua rilevanza negli scritti di Giovanni di Salisbury¹¹⁰, e Agostino ne è il veicolo principale di diffusione. Non solo, Agostino, basandosi sugli insegnamenti dell'eloquenza romana e mostrando la peculiare retorica dei testi cristiani, delinea un proprio ideale di oratore cristiano. Agostino fa subire alla retorica classica un'inflessione cristiana, significativa già a partire dal concetto ciceroniano di *sapientia*: la sapienza cristiana non tanto consiste nella filosofia, essenziale nell'oratore ciceroniano, bensì soprattutto è la sapienza divina rivelata e da essa stessa, osserva Agostino, deriva l'eloquenza¹¹¹.

L'aspetto che più interessa al nostro discorso, e su cui opportunamente si sono particolarmente concentrati gli studi¹¹², è senza dubbio quello in cui Agostino delinea la finalità dell'oratore cristiano, ancora una volta partendo da Cicerone. L'oratore deve saper «insegnare», «piacere» e «convincere» (*docere, delectare, flectere*) e, prosegue con l'Arpinate, «insegnare è necessità; piacere è soavità (*suavitas*); convincere è vittoria»¹¹³. Si noti come Agostino modifica il primo termine della triade ciceroniana: dal *probo* di Cicerone, si passa al *doceo*, quasi a sottolineare che le finalità del contesto forense del provare con argomenti verosimili e con prove estrinseche siano rimodulate per le esigenze della predicazione cristiana. Si noti la raffinatezza dell'operazione di Agostino: a differenza delle tesi da sostenere in un tribunale, in un'assemblea pubblica, o nel contesto di celebrazioni (genere giudiziario, deliberativo, epidittico), le tesi di un oratore cristiano non necessitano di essere *provate*, perché sono esse stesse *verità* la cui origine è divina. La retorica cristiana perciò deve non tanto provare, bensì *insegnare* la parola rivelata di Dio. Eppure la verità rivelata ha in sé stessa una retoricità che implica l'eloquenza, si direbbe naturale nei casi mirabili citati da Agostino (si pensi all'apostolo Paolo), da apprendere nel caso di chi si accinge a comunicare i contenuti rivelati. La retorica agostiniana si avvale di conseguenza dell'efficacia dell'eloquenza romana per finalità più alte. Il *docere* è il solo che si riferisce alla natura dei contenuti oggetto del discorso e, a tale proposito, Agostino sottolinea l'importanza di renderli chiari e intelligibili. Infatti, se

110 L'atteggiamento salisburiano nei confronti del rapporto tra sapienza ed eloquenza è rappresentativo del clima di rinascita umanistica del XII secolo, sia a partire da riferimenti diretti a Cicerone sia a partire dalla sintesi cristiana di Agostino. Si veda a tale proposito: C. Grellard, *Jean de Salisbury ... cit.*

111 Cfr. Agostino, *De doctrina christiana ... cit.*, IV, 6-7.

112 Si veda: C. Casagrande, S. Vecchio, *Passioni dell'anima ... cit.*, pp. 288-291; Si ringrazia la prof. ssa Carla Casagrande per i testi che mi ha gentilmente reso consultabili e per i consigli sul tema delle emozioni nel medioevo, essenziali per la presente ricerca.

113 Cfr. Agostino, *De doctrina christiana ... cit.* IV, 12: «dixit enim quidam eloquens, et uerum dixit, ita dicere debere eloquentem, ut doceat, ut delectet, ut flectat. deinde addidit: docere necessitatis est, delectare suauitatis, flectere uictoriae». La citazione è a Cicerone, *Orator ... cit.*, § 69, che Agostino modifica leggermente nel primo dei tre termini (da *probo* a *doceo*): «Erit igitur eloquens – hunc enim auctore Antonio quaerimus – is qui in foro causis que civilibus ita dicet, ut probet ut delectet ut flectat. probare necessitatis est, delectare suauitatis, flectere uictoriae; nam id unum ex omnibus ad optinendas causas potest plurimum».

l'ascoltatore non ha compreso ciò che l'oratore intende dire, quest'ultimo non ha compiuto la finalità del *docere*.

Per quanto l'oggetto del discorso sia la verità rivelata, non è sufficiente insegnarla: occorre che l'uditorio sia trascinato ad accoglierlo e sia mosso all'azione, infatti il discorso mira a *delectare* e a *flectere*, aspetti che appartengono non più alla natura dell'oggetto, quanto piuttosto allo stile, ossia a *come* si presenta il contenuto. Nella retorica classica la finalità del diletto e della persuasione è affidata principalmente alla *elocutio*, che comprende sia la teoria degli stili (*grave* o *sublime*, *medio* e *umile*), sia la teoria dell'*aptus* (o *conueniens*, *decens-decor*), ma anche la teoria dell'*ornatus* (ornamenti di parola e di pensiero)¹¹⁴. Il piacere del discorso ben condotto rende l'ascoltatore disposto ad accoglierne il contenuto, tende a persuaderlo, e allo stesso tempo lo prepara ad agire di conseguenza. Il discorso dell'oratore cristiano, come quello ciceroniano, ha quindi finalità conoscitive e pratiche e si avvale dei medesimi strumenti, come la chiarezza nell'esposizione, gli stili, la capacità di adattarsi alle circostanze sia del soggetto trattato sia dell'uditorio (compito svolto dall'*aptus-conueniens-decor* della retorica classica), come mostra ad esempio Agostino quando, citando nuovamente Cicerone, osserva: «Sarà dunque eloquente colui che saprà dire le cose piccole in tono dimesso, le cose modeste in tono moderato, le cose grandi con eloquenza solenne»¹¹⁵. A differenza dell'oratore romano, tuttavia, secondo Agostino l'azione del predicatore sulle passioni conduce a una conversione dalla dimensione sensibile a quella intelligibile, cosicché l'anima sia rivolta al divino in cui solo consiste la salvezza¹¹⁶. In tal modo, l'alto compito dell'oratore ideale ciceroniano, ossia quello di essere volto a finalità etiche, spesso per agire bene nella *res publica*, è risignificato nell'oratore cristiano nella conversione conoscitiva e pratica al divino, che si compie nelle anime dei singoli ascoltatori.

114 Si veda Cicerone, *De oratore* ... cit., I, 60; II, 206 e sgg.; ps-Cicerone, *Rhetorica ad Herennium* ... cit., IV, 18 e sgg.; Quintiliano, *Institutio oratoria* ... cit., libro VI. Per una sintesi sulle passioni nella retorica classica si rinvia a: S. Gastaldi, *Il teatro delle passioni. "Pathos" nella retorica antica* ... cit. La teoria delle passioni nei suoi rapporti con la retorica e la dimensione estetica, se trova fondamenta significative nella *Retorica* e nella *Poetica* di Aristotele, ha altresì un seguito importante in età moderna. Tra gli studi che compongono la cospicua bibliografia, si segnalano: S. Tedesco, *Pathos* ... cit.; E. Franzini, *Filosofia dei sentimenti* ... cit. Si veda anche la trattazione proposta *supra* Parte I, cap. 3, § 3.

115 Si riporta qui l'intero passo di *De doctrina christiana* ... cit., (traduzione nel testo: Città Nuova), IV, 17: «ad haec enim tria, id est ut doceat, ut delectet, ut flectat, etiam illa tria uidetur pertinere uoluisse idem, ipse romani auctor eloquii, cum itidem dixit: is erit igitur eloquens, qui poterit parua submissee, modica temperate, magna granditer dicere, tamquam si adderet illa etiam tria, et sic explicaret unam eandem que sententiam dicens: is erit igitur eloquens, qui, ut doceat, poterit parua submissee, ut delectet, modica temperate, ut flectat, magna granditer dicere». Il riferimento a Cicerone è tratto ancora dall'*Orator* al § 101: «is erit igitur eloquens, ut idem illud iteremus, qui poterit parua summissee, modica temperate, magna graviter dicere».

116 Cfr. C. Casagrande, S. Vecchio, *Passioni dell'anima* ... cit., p. 289.

Risulta chiaro che una teoria delle passioni è essenziale alla finalità persuasiva del discorso retorico, compreso quello cristiano, e tale è l'impegno di Gregorio Magno che, sulla base degli insegnamenti di Agostino, ma a sua volta articolandoli, associa la scienza delle passioni alle circostanze dell'uditorio¹¹⁷. Nella *Regola pastorale*, Gregorio osserva che il discorso dell'oratore cristiano deve tenere conto dei differenti stati emotivi di ognuno: un unico discorso è congruo a ciascuno senza per questo rinunciare dall'arte di edificare tutti¹¹⁸. L'arte della predicazione deve quindi essere capace ad adattarsi non solo ai differenti tipi di uditorio, ma anche alle differenti persone, mosse da affetti diversi, che compongono uno stesso uditorio¹¹⁹. Ad esempio, occorre porre attenzione a moderare i superbi, senza incrementare le paure dei timorosi e, nell'incoraggiare i timorosi, occorre non aumentare la sfrenatezza dei superbi¹²⁰.

Seppure i modelli di predicazione di Agostino e di Gregorio siano connessi e testimonino il legame profondo tra parola e affetto, presentano altresì significative divergenze. Come è stato osservato: «se Agostino consegna ai medievali il modello di una predicazione che deve commuovere, Gregorio mostra che quella stessa predicazione deve anche moderare e reprimere le emozioni»¹²¹. Ciò che più è importante sottolineare per il nostro discorso è la correlazione tra eloquenza e passione di origine ciceroniana, che si esprime, soprattutto nel caso di Gregorio, con un'attenzione peculiare all'uditorio¹²².

Gregorio Magno accentua la rilevanza delle circostanze in cui si situa il discorso non solo nella predicazione, bensì anche insistendo sulla efficacia delle immagini ad adempiere alle funzioni della parola eloquente cristiana. All'interno di quella che è stata chiamata una «pastorale iconografica», le immagini sacre non sono esse stesse oggetto di venerazione, ma sono il veicolo tramite cui gli incolti possono avvicinarsi a contenuti spirituali, alla verità rivelata¹²³. Le rap-

117 Cfr. ivi, pp. 63-65; 292 e sgg.

118 Cfr. Gregorio Magno, *Regula pastoralis*, ed. F. Rommel, R.W. Clement, Brepols, Turnhout 1953, III, Prol: «Pro qualitate igitur audientium formari debet sermo doctorum, ut et ad sua singulis congruat, et tamen a communis aedificationis arte numquam recedat».

119 Cfr. ivi, III, 1: «Quanta debet esse diuersitas in arte praedicationis: aliter namque uiri, aliter admonendae sunt feminae. Aliter iuuenes, aliter senes. Aliter inopes, aliter locupletes. Aliter laeti, aliter tristes».

120 Cfr. C. Casagrande, S. Vecchio, *Passioni dell'anima ... cit.*, p. 64; Gregorio Magno, *Regula pastoralis ... cit.*, III, 36.

121 C. Casagrande, S. Vecchio, *Passioni dell'anima ... cit.*, p. 294.

122 Sulla teoria della comunicazione di Gregorio Magno si veda anche: M. Banniard, «Viva voce» ... cit., pp. 131-135. L'attenzione alle emozioni nel contesto della predicazione, ha portato alcuni studiosi a parlare, soprattutto a proposito del periodo che inizia dal XII secolo, di «pastorale delle emozioni», si veda: C. Casagrande, *Sermo affectuosus. Passions et éloquence chrétienne*, in P. von Moos (a cura), *Zwischen Babel und Pfingsten. Sprachdifferenzen und Gesprächsverständigung in der Vormoderne (8.-16. Jahrhundert)*, Lit, Wien 2008, p. 520; e, a partire dallo studio di Casagrande, D. Boquet, P. Nagy, *Medioevo sensibile ... cit.*, p. 276 e sgg.

123 Cfr. M. Banniard, «Viva voce» ... cit., pp. 109-111.

presentazioni figurative divengono quindi *narratio*, nel senso retorico di «esposizione di fatti avvenuti o al pari che avvenuti»¹²⁴, una narrazione di storie con un proprio linguaggio in cui si possono rintracciare invenzione, disposizione, elocuzione, memoria e azione, in accordo con la partizione retorica finalizzata alla persuasione e, più specificamente, a insegnare, convincere e agire. La finalità dell'immagine non si risolve perciò al solo insegnare e quindi non si limita a riprodurre una testualità, ma si apre, come nella parola eloquente, a convertire l'anima a rivolgersi all'intelligibile e a Dio¹²⁵.

Nel corso del medioevo si codificano regole simboliche che coinvolgono non solo i soggetti delle immagini, i *contenuti* (relativi al *docere* potremmo dire), ma anche il *modo* con cui essi vengono rappresentati (corrispondente al *delectare* e al *flectere*), costituendo una sorta di retorica dell'immagine che risponde a una complessa e stratificata interconnessione di senso in cui tuttavia non viene meno la funzione del *docere*. Si pensi ad esempio al valore simbolico dei colori, tanto negli affreschi, quanto nelle vetrate, che non si esaurisce nella loro singolarità isolata, bensì si esprime nella relazione reciproca¹²⁶. Si pensi altresì alla gestualità che manifesta una fitta trama retorica che – come è stato scritto – è «gesto eloquente» e che rinvia tanto a passioni quanto a contenuti spirituali¹²⁷. Le regole coloristiche e gestuali trovano forse un corrispettivo nella *dispositio*, nell'*elocutio* e nell'*actio* oratorie, dove le prime determinano l'appropriato ordinamento degli elementi del discorso, che comprendono anche ornamenti

124 Pseudo Cicerone, *Rhetorica ad Herennium* ... cit., (traduzione nel testo: F. Cancelli) I, 3, 4: «Narratio est rerum gestarum aut proinde ut gestarum expositio». La *narratio* compare come il secondo elemento dell'*inventio*.

125 Alla luce di ciò si comprende come sia riduttiva la formula *Biblia pauperum* che peraltro Gregorio Magno non ha mai espresso in questa formulazione, come si osserva in J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Gallimard, Paris 2008, p. 25. Secondo lo storico Baschet, se tale formulazione fosse accolta l'immagine si ridurrebbe a una mera dipendenza dai testi, svalutando di conseguenza il suo essere immagine-oggetto che invece, ad esempio, è inseparabile dalla sua materialità, anch'essa veicolo di qualità spirituali. Vedi: ivi, pp. 25 e sgg. Proprio in virtù della irriducibilità dell'immagine a una testualità o a un linguaggio verbale, Baschet propone una *iconografia relazionale* volta a cogliere tutto ciò che costituisce il senso di una immagine a partire dalle relazioni che essa origina, dalla dimensione materiale, alla capacità di produrre significati che a loro volta si manifestano in interrelazioni coloristiche o formali. Si vedano anche i riferimenti dello stesso autore ad altri studiosi come Damisch e Francastel che hanno messo in luce i limiti della considerazione dell'immagine come pura testualità: ivi, pp. 159-163.

126 Per le vetrate si segnala: E. Castelnuovo, *Vetrate medievali. Officine, tecniche, maestri*, Einaudi, Torino 1994; F. Dell'Acqua, *Gerlachus: l'arte della vetrata*, in *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Laterza, Roma 2004, pp. 56-63; F. Schuler-Lagier, *Le langage symbolique dans les images médiévales de Chartres*, in O. Boulnois, I. Moulin (a cura), *Le beau et la beauté au Moyen Âge* ... cit., pp. 265-306; per la pittura si possono vedere le esemplificazioni in: J. Baschet, *L'iconographie médiévale* ... cit., pp. 162-172.

127 Si rinvia allo studio: M. Barasch, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.

(o colori) quali antitesi e metafore, mentre l'ultima cura la declamazione e la gestualità dell'oratore, gestualità spesso di origine romana che trova sovente espressione anche nei gesti della narrazione sacra.

La tripartizione bonaventuriana della funzione dell'immagine sembra riferirsi a un passaggio ulteriore rispetto alla teoria proposta da Gregorio Magno, in quanto è in accordo con le formulazioni di Honorius Augustodunensis, Pietro Lombardo, Sicardo di Cremona e Guglielmo Durante: l'immagine ha il compito di «istruire», «ricordare» e «muovere»¹²⁸. D'altra parte sembra inserirsi nella linea di riflessione che mira a rispondere all'esigenza retorica stabilendo un nesso eloquenza-affetto, linea che comprende tanto Agostino quanto Gregorio. Anzi, per anticipare un aspetto che andrà trattato più diffusamente in seguito, la riflessione di Bonaventura sembra aver contribuito a portare l'arte a seguire parallelamente lo sviluppo della predicazione cristiana, vale a dire a innestare la tradizione della predicazione che risale ad Agostino sulla peculiare variazione francescana la cui eloquenza, pronta a esprimersi per i più semplici, tende ad accentuare la gestualità, ovvero l'*actio*, la parte più teatrale dell'oratoria ciceroniana, così come la dimensione affettiva¹²⁹.

Nella *Legenda maior* è presente un passaggio significativo che delinea la peculiare eloquenza di Francesco, certamente semplice, non ornata dottamente, ma efficace. La descrizione di Bonaventura, pur essenziale, è molto precisa e si struttura sullo schema agostiniano di derivazione ciceroniana secondo cui l'eloquenza cristiana sgorga naturalmente dalla sapienza divina e, grazie ad essa, insegna, diletta e persuade. Proprio perché Francesco è assistito dalla «sapienza di Cristo», le parole gli fluiscono di sana dottrina. L'eloquente parola del frate è capace di scaldare gli animi (*velut ignis ardens*) e, «penetrando l'intimo del

128 Cfr. J. Baschet, *L'iconographie médiévale ...* cit., p. 29.

129 Per la peculiarità della predicazione francescana che accentua gli aspetti teatrali si veda: C. Casagrande, S. Vecchio, *L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e XIII secolo ...* cit., pp. 317-368; C. Delcorno, *Professionisti della parola: predicatori, giullari, concionatori*, in *Tra storia e simbolo: studi dedicati a Ezio Raimondi dai direttori, redattori e dall'editore di Lettere italiane*, L.S. Olschki, Firenze 1994, pp. 1-21. Per una sintesi generale sulla componente teatrale della predicazione tra XIII e XIV secolo si può vedere: D. Boquet, P. Nagy, *Medioevo sensibile ...* cit., pp. 285-289. Lo storico dell'arte Moshe Barasch ha proposto una lettura dell'opera pittorica di Giotto a partire dalla rappresentazione della gestualità. Tra gli ambiti principali che possono aver formato l'universo simbolico gestuale di Giotto egli sottolinea i tribunali e la liturgia, ma anche le rappresentazioni teatrali, la cui introduzione e diffusione dalla metà del XIII secolo ha senz'altro ricevuto un significativo impulso dai frati Minori. Si veda: M. Barasch, *Giotto y el lenguaje del gesto ...* cit., p. 18. Al di là dei dettagli simbolici della gestualità giottesca, oggetto di descrizioni minuziose da parte dello storico dell'arte israelita, nella presente ricerca ci si concentra sul ruolo della retorica come terreno comune, si potrebbe dire quasi originario, del vocabolario e di schemi concettuali che coinvolgono non solo la concettualizzazione del bello – come si è visto nei capitoli precedenti –, ma anche – come si sta mostrando in questo capitolo – le comprensioni del fenomeno fruitivo con le sue variazioni. Si ringrazia vivamente il prof. Elio Franzini per le indicazioni bibliografiche e per i preziosi consigli su questa linea di ricerca.

cuore», al tempo stesso riempie le menti di ammirazione, poiché, non frutto dell'ornamento dell'invenzione umana, ha piuttosto «il profumo e l'afflato della rivelazione divina»¹³⁰. Come si vede, Bonaventura inserisce lo schema agostiniano di matrice ciceroniana nella descrizione dell'eloquenza di Francesco: non solo correlazione tra sapienza ed eloquenza, ma precisamente dalla sapienza divina deriva l'eloquenza capace di agire tanto sugli affetti quanto sulle menti. L'origine della retorica di Francesco, si ribadisce, non è umana, al contrario proviene da qualcosa che a sua volta si effonde su Francesco, ovvero la rivelazione divina, presentata tramite una metaforica aerea congiunta a una olfattiva: *afflatus*, che è ispirazione ma anche respiro, soffio, vento, e *redoleo*, cioè profumare. L'eloquenza di Francesco è quindi tale perché la sapienza di Cristo lo assiste conferendogli l'efficacia di penetrare negli animi; inoltre, il soffio profumato della rivelazione permette alla sua parola di muovere gli affetti e colmare le menti di ammirazione¹³¹.

La componente affettiva e gestuale della predicazione è sottolineata in modo significativo dal francescano Ruggero Bacono, attivo a Parigi tra il 1256/57 e il 1279, anni che in buona parte coincidono con il generalato di Bonaventura (1257-1274). La riflessione di Bacono a tale proposito, sebbene si collochi all'interno della tradizione agostiniana e gregoriana dove è fondamentale la correlazione tra parola eloquente e passioni, come è stato notato non sembra curarsi della natura diversificata del suo pubblico¹³². D'altra parte Bacono, in accordo con le istanze francescane attente agli umili e ai semplici, sulla base non solo della retorica latina, ma soprattutto di quella aristotelica mediata altresì dai commentatori arabi¹³³, sviluppa un modello di eloquenza cristiana che, proprio a partire da affetti, gesti, moti proporzionati del corpo e delle membra, mira a

130 Cfr. Bonaventura, *Legenda maior* ... cit., cap. 12, par. 7.

131 Si sottolinea la componente affettiva della predicazione di Francesco descritta da Bonaventura, anche in: D. Boquet, P. Nagy, *Medioevo sensibile* ... cit., pp. 279-280.

132 Cfr. C. Casagrande, S. Vecchio, *Passioni dell'anima* ... cit., p. 303. Sull'attenzione di Bacono agli aspetti affettivi e gestuali della predicazione, oltre a C. Casagrande, *Sermo affectuosus* ... cit., pp. 530 e sgg, si veda anche: D. Boquet, P. Nagy, *Medioevo sensibile* ... cit., pp. 280-281. Più in generale, sulla retorica baconiana si segnala altresì: E. Massa, *Ruggero Bacono: etica e poetica nella storia dell'Opus maius*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1955.

133 Nel XIII secolo si effettua un significativo mutamento nella teoria retorica, disciplina che si trova compresa all'interno della più articolata divisione delle scienze aristotelica e che si determina non solo a partire dall'apporto ciceroniano, che comunque rimane significativo, bensì anche della tradizione che risale ad Aristotele. Si tratta di testi arabi tradotti in latino quali il *De scientiis* di al-Fārābī, ma anche delle traduzioni latine della *Retorica* e della *Poetica* aristoteliche (soprattutto ad opera di Guglielmo di Moerbeke). Sebbene le due opere non abbiano conosciuto una diffusione massiva, esiste d'altra parte una sia pur limitata tradizione di commentatori medievali (Bacono le cita anche se probabilmente le conosce indirettamente, ma tra gli autori di commenti si possono ricordare Egidio Romano, Jean de Jandun, Giovanni Buridano). Si veda: G. Dahan, I. Rosier-Catach (a cura), *La rhétorique d'Aristote* ... cit.; F. Woerther (a cura), *Commenting on Aristotle's Rhetoric* ... cit. Si segnala altresì una sintesi in: A. Salvestrini, *Bellezza retorica* ... cit., pp. 45 e sgg.

persuadere¹³⁴. Una persuasione che avviene grazie al coinvolgimento dell'oratore nella sua corporeità e che, proprio da mezzi sensibili, è capace di veicolare contenuti spirituali, elevare gli animi e condurli all'azione.

Si noti, per inciso, come anche nella riflessione di Bacone la bellezza della parola, che in questo caso tematizza specificamente l'eloquenza cristiana, si strutturi con concetti di matrice retorica che danno corpo a una concezione proporzionale di bellezza. Si evidenziano le proporzioni appropriate della predicazione, costituita non solo dalla «bellezza del discorso», ma anche dagli «affetti», dal «gesto», dal «movimento proporzionato e appropriato del corpo e delle membra»¹³⁵. Ma si mette in luce altresì la struttura del fenomeno fruitivo articolata in proporzione e diletto tramite l'idea retorica del *conueniens*: «Il filosofo morale sa servirsi del discorso soave e sa conformarsi alla orazione dilettevole con gesti convenienti»¹³⁶. Il sermone, che deve essere *sublime* e nel fine conforme al *decoro*, si avvale così della potenza della retorica aristotelica che non si ferma alla sola ornamentazione delle parole (*color, ornatus*), ma è altresì attenta alle circostanze (tempo, persona, materia, luogo) e agisce sugli affetti del pubblico («rapiatur in amorem boni et odium mali») grazie agli ornamenti di metri e ritmi, cosicché rapisce ed eleva immediatamente gli animi¹³⁷.

Il *decor*, l'*ornatus* così inteso, e la *suavitas* del discorso – si ponga attenzione all'ultimo termine, significativo dal punto di vista fruitivo – sono affidati da Bacone all'arte della musica in quanto relativa alla prosa, alla metrica e al ritmo, come è compito della musica l'appropriatezza e la soavità dei movimenti (*gestus*) che mirano alla persuasione del buono e dell'onesto (*bonum, honestum*). Bacone sembra innestare elementi della retorica ciceroniana (dal bello proporzionale, veicolato nei concetti di *conueniens, decor* e *ornatus*, fino al suo rapporto con il *bonum* e l'*honestum*) nel sistema delle scienze aristotelico: la musica teorica è intesa come l'arte capace di cogliere le cause che portano alla mozione degli affetti,

134 Cfr. Ruggero Bacone, *Opus tertium*, in *Fr. Rogeri Bacon opera quaedam hactenus inedita*, vol 1, ed. J.S. Brewer, Longman, Green, Longman and Roberts, London 1859, cap. 75, pp. 304-305: «In illis enim docetur quomodo fiant sermones sublimes, tam in voce quam sententia, secundum omnes ornatus sermonis, tam metricae et rhythmicae quam prosaice, ut animus ad id, quod intendit persuasor, rapiatur sine praevisione, et subito cadat in amorem boni et odium mali, secundum quod docet Alpharabius in libro De Scientiis. Et non solum consistunt haec praedicandi argumenta in pulchritudine sermonis, nec in magnitudine divinae sapientiae, sed in affectibus, et gestu, et debito corporis et membrorum motu proportionato, usque quo doctrina sanctorum accedat, qui docent praedicantem gratiam Spiritus Sancti in prothemathe implorare et pro se et pro populo, et lachrymas devotas in serie persuasionis effundere abundanter. Nam sic docet Augustinus formam praedicationis Evangelicae, in quarto libro De Doctrina Christiana».

135 Ivi, p. 305: «Et non solum consistunt haec praedicandi argumenta in pulchritudine sermonis ... sed in affectibus, et gestu, et debito corporis et membrorum motu proportionato».

136 Ivi, p. 306: «Nam moralis philosophus scit uti sermone suavi, et gestibus convenientibus orationi delectabili conformandis».

137 Cfr. *ibidem*.

uno scopo che può essere raggiunto anche dal pratico per esperienza, il quale tuttavia non ha l'arte dell'*artifex*, il musicista teorico, che invece conosce le cause¹³⁸.

Se l'accentuazione baconiana delle componenti corporee della predicazione (la gestualità sopra a tutte) rappresenta una delle più significative espressioni della comprensione francescana dell'eloquenza e se, come alcuni studiosi hanno sostenuto¹³⁹, la riflessione di Bonaventura ha contribuito a sviluppare una certa iconografia nell'ambiente artistico, ad esempio in quello italiano in cui Giotto ha operato, si può forse rilevare che la retorica delle immagini sembra attestare non solo una gestualità di origine romana e radicata nelle convenzioni sociali del tempo, come lo studio di Moshe Barasch ha mostrato, ma anche un incedere propriamente francescano¹⁴⁰.

Si può, a questo punto, riprendere il discorso sulla incidenza retorica nelle variazioni del fenomeno fruitivo. Quanto messo in luce sulle immagini ha consentito di evidenziare il parallelismo tra retorica pastorale e retorica iconografica, concentrando l'attenzione sulla relazione tra eloquenza e affetti. Nella relazione tra eloquenza e affetti, come si è visto, è essenziale il rapporto con lo spettatore, sia esso l'uditorio, ad esempio il pubblico dei fedeli che ascoltano un sermone, oppure l'osservatore di una immagine sacra o di una scena dipinta. Non ci si è attardati sulle articolazioni fruitive che emergono dal discorso o dall'immagine eloquente, sviluppate ad esempio da Gregorio Magno. Ciononostante, alcuni passaggi citati fanno forse emergere il sottile legame tra la retorica e le variazioni del fenomeno fruitivo, un legame che è parte della più ampia *metaforica dell'artefice*.

Anche quando termini che descrivono il fenomeno fruitivo non compaiono in co-occorrenza con quelli dell'ambito semantico dell'artefice, si possono considerare egualmente come appartenenti alla *metaforica dell'artefice*, dal momento che, come si è visto, si tratta di variazioni fruitive rispetto a un'opera: tanto l'opera dell'uomo quanto l'opera di Dio possono essere oggetto di contemplazione fruitiva. Solo nel caso in cui Dio è oggetto diretto di fruizione si potrebbe dire che non si tratta propriamente di fruizione, se si accetta la definizione qui proposta di fruizione come *reazione* dell'osservatore di fronte a un'opera. Eppure, e non è un paradosso, nella concezione bonaventuriana proprio quella di Dio è fruizione in senso proprio, anzi è paradigma fruitivo di cui gli altri sono semplice imitazione o precondizione. Allora, tralasciando la problematica di quale sia il modello fruitivo che, come si è cercato di mostrare, ha portato alla delineazione della *metaforica* o *analogica dell'artefice*¹⁴¹, la sfera affettiva e giudicativa si determina in correlazione a un oggetto di fruizione, o contemplazione, che per i nostri autori ha il suo apice nella fruizione di Dio.

138 Cfr. pp. 308-309.

139 Si veda a tale proposito: C. Frugoni, *Quale Francesco? ...* cit.

140 Si veda: M. Barasch, *Giotto y el lenguaje del gesto ...* cit.

141 Vedi *supra*: parte II, 2, cap. 3, § 1.

Sono di conseguenza oggetto di fruizione sia le opere discorsive, sia quelle figurative e, a maggior ragione, l'opera di Dio che, agostinianamente e in senso monastico, è compresa come *discorso* di Dio all'uomo. In accordo con questa immagine, la metaforica dell'artefice sembra subire un'inflexione retorica: le reazioni di fronte all'opera di Dio e dell'uomo si possono leggere nei termini degli effetti che un discorso eloquente può avere su un uditorio. Le radici ciceroniane della retorica delle passioni di Agostino sembrano protrarsi almeno fino al capitolo secondo dell'*Itinerarium* di Bonaventura, se si pone attenzione a un indice testuale forse particolarmente significativo. Nella partizione del piacere come *oblectatio*, Bonaventura usa il termine *suavitas* per le proporzioni che riguardano l'oggetto appropriato nei confronti dei sensi dell'udito e dell'olfatto. I profumi e i suoni, ma anche la voce, sono *soavi*. Il termine *suavitas* è utilizzato da Agostino per descrivere i piaceri dell'udito, come si legge non solo in *De musica* IV¹⁴², da cui il testo di Bonaventura potrebbe dipendere, se si pensa alla citazione esplicita alla medesima opera poco più avanti nel capitolo secondo, ma anche nel *De doctrina christiana*, quando Agostino osserva, citando l'*Orator*, che la persona eloquente deve essere in grado di «insegnare, dilettere e persuadere»¹⁴³. In seguito, sempre sulla base del testo ciceroniano, mentre i due termini estremi sono associati, rispettivamente, alla necessità e alla vittoria, il *diletto* è connesso alla *soavità*, ossia, si potrebbe dire, il discorso piace perché è soave, perché ingenera le proporzioni peculiari consone al senso dell'udito.

Nell'opera bonaventuriana il termine *suavis*, quando non è usato in senso generale, è significativamente inteso come la peculiare ragione del piacere che appartiene al senso dell'udito, permettendo di avanzare l'ipotesi che la concettualizzazione francescana dell'ambito affettivo, o fenomeno fruitivo, si sia costituita anche nel contesto della ripresa cristiana della retorica ciceroniana. Pure un frate Minore come Bacone sembra risentire di questa tradizione, nonostante si tratti di un autore che ha inteso integrare la retorica latina con quella di Aristotele, sebbene il suo linguaggio sia intriso del vocabolario della retorica ciceroniana. Nei passaggi citati dell'*Opus tertium*, quando nel cap. 75 Bacone mostra l'importanza dell'arte teorica della musica nell'attività pastorale, *suavitas* compare proprio per descrivere il carattere del sermone che appare appunto «efficace e soave»¹⁴⁴, in un contesto in cui tra i testi autoritativi citati c'è proprio

142 Sull'uso di *suavitas* in riferimento al piacere dell'udito, si veda anche: Agostino, *Confessiones* ... cit., X, 33. A proposito di questo passo, per quanto concerne il rapporto tra sensi e piacere al fine di risalire all'intelligibile, si ricorda: C. Casagrande, *From Vigilance to Temperance* ... cit., pp. 86-87.

143 Vedi *supra* in questo paragrafo.

144 Cfr. Ruggero Bacone, *Opus tertium* ... cit., cap. 75, p. 306. Nell'*Opus tertium* il termine *suavis* compare prevalentemente riferito al senso dell'udito (più raramente dell'olfatto), a proposito di sermoni o canti. Un caso significativo è quando, nonostante non caratterizzi il piacere del senso dell'udito, *suavis* si presenta comunque nel contesto retorico e più specificamente per sottolineare il piacere arrecato dalla gestualità appropriata dell'oratore (ivi, p. 308). In

il *De doctrina christiana*. Le arti della musica e della retorica sembrano perciò integrarsi, chiamate al compito di svolgere le alte funzioni di un'appropriata oratoria cristiana, nel caso di Bacone, e di una fruizione retta dell'opera del Creatore, nel caso di Bonaventura.

Se si può parlare di tradizione ciceroniana e agostiniana degli affetti e, per il nostro discorso, delle variazioni del fenomeno fruitivo, Olivi sembra ancora risentirne, almeno parzialmente. Nella *Expositio al Cantico dei cantici*, testo biblico che ha ricevuto in ambito monastico esegesi raffinatissime¹⁴⁵, a proposito di alcuni passi del capitolo primo, Olivi chiosa che gli oggetti piacevoli (*delectabiles*) dei cinque sensi sono da intendere in senso metaforico perché esprimono le soavità (*suavitates*) differenti e varie dei sensi spirituali, non esprimibili con linguaggio umano se non in modo sensibile: soavi (*suavia*) sono talvolta gli oggetti visti, talaltra ascoltati, sentiti con l'olfatto, gustati o toccati. Ne consegue che le varie delizie dei sensi sensibili esprimono delizie dei sensi spirituali¹⁴⁶. In altre parole, Olivi mette in luce l'uso del termine *suavis* nel testo veterotestamentario e rileva come possa significare il piacere di ciascuno dei cinque sensi, poiché è solo metafora di ciò che, in modo inesprimibile e inconcepibile, percepiscono i sensi spirituali. La dinamica del piacere collega metaforicamente il corpo con lo spirito e il soave è uno dei modi in cui si può esprimere l'inesprimibile. Ancora richiamandosi a un registro mistico di ascendenza monastica, *suavis* compare nel primo dei *Quodlibeta* per indicare la dimensione uditiva della percezione metaforica di Dio¹⁴⁷.

Il breve *excursus* sulla *suavitas* qui proposto intende quindi mostrare come terminologie e concettualizzazioni retoriche abbiano un ruolo nella definizione dell'ambito affettivo del fenomeno fruitivo, determinando altresì l'attenzione verso le sue variazioni. Oltre al caso specifico della *suavitas*, qui proposto come esemplificazione possibile, è opportuno rilevare l'isomorfia che si manifesta negli schemi del fenomeno fruitivo di differenti ambiti: la natura (o opera del Creatore), le immagini (o opera umana), l'oratoria di derivazione classica e agostiniana (discorso retorico e predicazione).

un passo precedente però, la soavità del sermone sembra sottolineare l'aspetto uditivo, a cui si aggiunge la convenienza della gestualità nei confronti dell'orazione (ivi, p. 306): «Nam moralis philosophus scit uti sermone suavi, et gestibus convenientibus orationi delectabiles conformandis».

145 Il *Cantico* sembra inoltre corrispondere a una certa sensibilità poetica francescana, quella che più trae spunto dalla tradizione monastica, e che ben si congiunge con la poetica trobadorica in Francesco d'Assisi, come opportunamente osservato in D. Boquet, P. Nagy, *Medioevo sensibile ... cit.*, p. 225 e ampiamente documentato in G. Getto, *Francesco d'Assisi e il "Cantico di frate sole"*, in Id., *Letteratura religiosa dal Due al Novecento*, Sansoni, Firenze 1967, pp. 8-16. Sull'importanza del *Cantico de cantici* nella tradizione monastica, basti citare J. Leclercq, *L'amour des lettres et le désir de Dieu ... cit.*, pp. 83-86.

146 Cfr. Pietro di Giovanni Olivi, *Expositio in Canticum Canticorum ... cit.*, cap. 1, p. 120.

147 Cfr. Id., *Quodlibeta quinque ... cit.*, q. 1, q. 10, p. 31. Si veda anche: ivi, q. 1, q. 10, p. 33.

Il *pulchrum* retorico, come si è visto, si costituisce a partire dall'appropriatezza (*conueniens, aptus*) di forma e contenuto, dalla disposizione delle parti dell'orazione, tanto esterna, nel rapporto discorso-uditorio, quanto interna, nel rapporto discorso-soggetto-oratore, come pure dalla convenienza dello stile rispetto alla causa e degli ornamenti nei confronti delle circostanze. Il *pulchrum* retorico stabilisce quindi nessi congrui, che tra loro convengono, ma al contempo *decenti* perché con il *decor-decens* innalzano il discorso alla dignità di alte finalità che sono quelle di persuadere e portare all'azione, in un caso per il bene comune (retorica ciceroniana), nell'altro per la salvezza dell'anima e della comunità cristiana (retorica agostiniana).

Si è visto come in entrambi i modelli di retorica, al fine di adempiere all'alto compito, sia essenziale il ruolo degli affetti suscitati proprio dalle relazioni proporzionate e convenienti, azionate dalla complessa articolazione del discorso eloquente. Tale dinamica delle passioni, come Bonaventura mostra nell'*Itinerarium*, si radica nei rapporti tra facoltà e oggetto, diversificati a seconda del tipo di *proportio*, generando così molteplici variazioni del fenomeno fruitivo. In altre parole, utilizzando concetti kantiani, si potrebbe affermare che il fenomeno fruitivo si radica quasi nella struttura *trascendentale* della conoscenza umana e si esprime tanto nella percezione della natura quanto in quella dell'arte e del discorso. Non solo, la costituzione storica, concettuale e terminologica, delle variazioni fruitive deve forse molto alla retorica classica.

In conclusione, si può dunque osservare come il fenomeno fruitivo si articoli negli ambiti del sentimento e del giudizio manifestando una varietà complessa che va da *fruitio, amor, dilectio* e *delectatio* fino ad *acceptatio, adoratio, laudatio* e *diudicatio*, per citare solo alcune variazioni. Lo schema della dinamica fruitiva vede in primo piano il ruolo della proporzione e della convenienza, ma anche di aspetti più qualitativi come il colore e la luce. Dinamica nelle cui descrizioni emergono termini che sono indici della incidenza retorica nella comprensione del fenomeno fruitivo, storicamente esplicita ed evidente nella concettualizzazione cristiana della retorica classica nel *sermo affectuosus* e nella sua estensione nella retorica delle immagini.

Il percorso fino ad ora proposto per delineare la costituzione filosofica dell'artefice, scandita nei tre momenti di progetto, opera e fruizione, ha permesso di vedere, dall'interno dei testi dei maestri francescani, il sorgere della figura dell'artefice e delle questioni che essa pone. Il precatogoriale della poiesi si costituisce allora nella descrizione della sua attività formatrice intenta a porre qualcosa nel mondo, a dare inizio a qualcosa che non c'era: anche nel caso dell'artefice umano che non può creare dal nulla, l'idea, per quanto immagine del prototipo divino, dona al mondo il proprio progetto, progetto che diviene

opera con una propria struttura e dinamicità interna, ma che è altresì aperta all'altro da sé, poiché oggetto di un osservatore che, come spettatore contemplante, ne fruisce la finalità. Scopi vili, agli occhi dei frati Minori e non solo, quando l'opera idolatrata non si fa veicolo di ulteriorità di senso e staticamente è glorificazione indebita di sé stessa, disperdendo al tempo stesso l'anima di chi la osserva nel molteplice senza ordine né senso. Finalità alte quando, invece, l'opera manifesta la propria funzione referenziale di elevare lo spirito all'ulteriore: essa incarna visibilmente l'invisibile cui rinvia, che certo non la abita né tantomeno è da essa esaurito, ma in una dinamicità di riferimenti di senso conduce, *ducit e docet* si potrebbe dire, a trascenderla. Proprio in virtù della tensione dinamica all'oltre il visibile, l'opera orienta e muove all'azione tramite l'effetto fruitivo in chi la osserva: effetto raggiunto con le disposizioni appropriate della *narratio*, l'attenzione alle circostanze del pubblico e del soggetto trattato, gli stili, la convenienza e il decoro, i colori e le figure di parole e di immagini, le gestualità agite o dipinte. Tutto ciò descrive la varietà del fenomeno fruitivo che mira alla persuasione e alla elevazione delle anime, a una conversione conoscitiva e pratica, in vista di alte finalità salvifiche.

Eloquenza romana ed eloquenza cristiana sembrano in tal modo intersecarsi in retoriche udibili o visibili, ma comunque sempre narrate, in una *metaforica dell'artefice*, francescana potremmo dire, che trova mirabile espressione nella immagine di Bonaventura, che riecheggia di tonalità agostiniane, dell'universo come «bellissimo carme», un poema che «fluisce secondo ottime consonanze, le cui parti si succedono le une alle altre, fino a che siano perfettamente ordinate al fine»¹⁴⁸.

148 Bonaventura, *Sent.* I, d. 44, a. 1, q. 3, conclusio, p. 786.

Considerazioni conclusive

La ricerca sul concetto di artefice conduce ad alcuni risultati non solo circa la delimitazione e la funzione dell'ambito semantico di *artifex* nel *corpus* francescano qui oggetto di ricerca, ma anche in rapporto a una più ampia considerazione rispetto all'inquadramento del tema all'interno di una storia dell'estetica prima della nascita della disciplina moderna.

Innanzitutto la *fenomenologia dell'artefice*, menzionata nell'introduzione, e nella quale sono inclusi tanto l'atteggiamento fenomenologico quanto quello storico-critico del presente lavoro, ha condotto a circoscrivere l'oggetto di indagine alle comprensioni del fenomeno poietico, ossia a come il processo di creazione o produzione artificiale è stato concettualizzato nel corso della storia. In secondo luogo, sono emersi alcuni nuclei tematici trasversali e si è definita, a partire dai testi, un'articolazione del fenomeno poietico (progetto, opera e fruizione) colta poi come struttura invariante delle molteplici variazioni che il fenomeno della poiesi ha subito nel tempo.

L'esperienza della poiesi è stata oggetto speculativo di differenti tradizioni prima del suo ingresso nell'occidente latino e medievale: dalla tradizione scritturistica ed esegetica a quella filosofica nel *Timeo*, così come nell'opera aristotelica e nelle riflessioni di età ellenistica, fino alla tradizione della retorica latina e in particolare ciceroniana¹. I contributi di ciascuna tradizione per la concettualizzazione dell'esperienza della poiesi come è giunta alla riflessione francescana del XIII e XIV secolo sono stati molteplici e, anche se non li si intende ora ripercorrere dettagliatamente, si possono nondimeno rammentare i punti salienti del percorso intrapreso per cercare di avanzare alcune considerazioni conclusive.

Uno dei primi e più significativi incontri delle tre tradizioni appena richiamate si è certamente avuto nel pensiero di Agostino d'Ippona, là dove Agostino riflette sul testo biblico della *Genesi* o del vangelo di Giovanni interpretando l'atto creativo di Dio come ciò che scaturisce da un Verbo interiore, intrinseco alla mente divina, sede dei modelli delle creature e dei creabili². La formazione concettuale di ciò che si è chiamato il *progetto dell'artefice* riceve quindi una importantissima comprensione nei termini della dinamica intratrinitaria secondo il senso agostiniano, segnando al contempo un punto essenziale a cui costantemente si riferisce il pensiero filosofico e teologico successivo, francescano in particolare. I criteri intelligibili del mondo, attraverso le mediazioni ellenistiche di cui si è parlato nella Parte prima, passano così dal mondo separato delle idee del platonico *Timeo* alla mente divina, tanto da permettere forse di affermare che il fondamento ontologico e metafisico del reale risiede ora nella dimensione

1 Cfr. *supra*, Parte I.

2 Cfr. *supra*, Parte I, cap. 1, § 2.

gnoseologica del Dio artefice, anzi nel principio stesso di ogni conoscenza, in quanto primo soggetto conoscente. L'esigenza teologica può avere contribuito a fornire il paradigma di legittimazione per ogni artefice creato, il cui processo produttivo ha origine in primo luogo nella dimensione progettuale interiore. Un paradigma (in cui nella linea agostiniana e francescana qui seguita si registra la centralità della *relazione* fondata sul Dio trino come principio del molteplice del mondo) per la cui costruzione non si esclude l'apporto proprio delle "arti" umane. Infatti, alla costituzione di un simile paradigma sembra contribuire, prima ancora della concettualizzazione dell'artefice cristiano, una «metaforica» dell'artefice già assestata fin dai testi filosofici e retorici di Cicerone, a cui guarda non solo Agostino.

Non sembra possibile quindi determinare in senso univoco quale sia stata la direzione del costituirsi della comprensione del fenomeno della poiesi nelle due figure del Dio e dell'uomo artefice, se cioè il Dio artefice fornisce il modello dell'uomo artefice o viceversa. Probabilmente si è trattato di una intersezione in cui ha avuto una speciale rilevanza la proiezione sul piano trascendente della figura e dell'attività dell'artefice umano. Ad ogni modo, momenti e finalità differenti hanno fatto sì che determinate tradizioni sono state invocate per risolvere problemi specifici, ad esempio, nel caso di Cicerone, la figura del perfetto oratore, o in quello di Filone di Alessandria e di Agostino, alcuni passaggi del testo biblico della *Genesi*.

Occorre rilevare inoltre che l'apporto della riflessione agostiniana al problema della poiesi è determinante anche su un altro piano. Il significato filosofico della comprensione trinitaria della progettualità dell'artefice, in cui il ruolo del Verbo non va disgiunto dal rapporto con le altre persone della trinità, dal momento che esso è propriamente arte e sapienza *del Padre*, ha portato, in taluni casi, a una vera e propria comprensione *relazionale* non solo dell'attività poetica progettuale, ma anche dell'intero creato (l'opera dell'artefice), così come del momento fruitivo. Un caso emblematico in tale senso è il pensiero di Bonaventura da Bagnoregio, in cui si è vista agire una concezione *relazionale*, o «prostilogia» come è stata denominata quella di Agostino³, in cui ciascun essere è comprensibile solo all'interno di una rete relazionale che lo collega agli altri. La dinamica relazionale non si svolge sul solo piano dell'essere, ma si estende altresì a quello della conoscenza, determinando una sorta di sforzo *ermeneutico* che tende a cogliere il reale in successive correlazioni trinitarie. L'opera dell'artefice diviene quindi sia frutto di un'attività dinamica che coinvolge le tre persone trinitarie, così come le facoltà dell'anima umana, sia connessa al tutto da rimandi simbolici che si moltiplicano esponenzialmente nel richiamarsi gli uni agli altri. Se tanto il processo creativo quanto l'opera stessa sono comprensibili all'interno di una dinamica relazionale, anche il momento fruitivo non può che cogliere i rimandi

3 Cfr. il sopra citato M. Parodi, *Il paradigma filosofico agostiniano ... cit.*, pp. 117-118.

simbolici che mettono in relazione le opere tra loro come pure le opere con il loro prototipo nella mente dell'artefice, secondo una comprensione che lega tra loro in termini analogici l'attività di Dio e quella dell'uomo.

Il modello agostiniano, che trova nel pensiero di Bonaventura da Bagnoregio un momento di significativa sintesi e per certi versi anche di estremizzazione, specialmente quando si insiste sulla componente trinitaria come struttura ontologica, metafisica, conoscitiva ed ermeneutica, sembra fornire altri spunti ai frati Minori che ad esso pure si ispirano, ma in cui l'apporto di altre tradizioni, prima tra tutte quella aristotelica, diviene progressivamente più consistente.

Si inseriscono in questa linea, in modo diverso, tanto Pietro di Giovanni Olivi, quanto Duns Scoto e Guglielmo d'Ockham, non solo per quanto concerne la concezione dell'opera nella mente dell'artefice⁴, ma anche per i concetti di opera e fruizione. Si è visto che il dibattito sullo statuto del progetto dell'artefice, che si pone nei termini di una discussione sulle idee divine, si intensifica là dove si registra l'intenzione progressiva di effettuare una semplificazione del processo conoscitivo. In questo senso la riflessione di Olivi e Scoto conduce a concepire l'idea come oggetto pensato fino ad arrivare alla concezione ockhamiana che provvede a sottrarre alle idee qualsiasi consistenza ontologica e metafisica, concependole come le creature stesse, singolari, in quanto eternamente pensate da Dio. Non vi è più quindi alcun modello esemplare, alcun mondo delle idee seppure nella mente divina, nonostante Ockham stesso si considerasse interprete del pensiero di Agostino. La concezione ockhamiana sembra avere significativi effetti sul modo in cui opera l'artefice umano, dal momento che la sua poiesi sembra acquisire autonomia rispetto al modello divino: ciò che contribuisce a formare la concezione nella mente dell'artefice umano non è tanto la capacità di trarre nella propria interiorità i criteri eterni affinché l'arte sia rettamente orientata, né la capacità di cogliere il divino nel creato. Al contrario, l'operare dell'artefice ha inizio dall'osservazione dei singolari del mondo: l'esperienza conduce alla formazione dell'universale nella mente dell'artefice umano.

L'apporto della tradizione aristotelica in autori quali Scoto e Ockham sembra segnare non solo la comprensione dell'artefice come colui che conosce le cause, ma anche e soprattutto la concezione stessa di opera. Come accade in modo significativo ad esempio in Olivi per quanto concerne il superamento del modello agostiniano e bonaventuriano delle ragioni seminali come forme incipienti nella materia, per giungere a una comprensione del rapporto tra materia e forma certamente peculiare, ma in cui è altresì essenziale il confronto con l'aristolismo. La materia è così compresa come ciò che è perfettibile e determinabile, mentre la forma è perfettiva e determinativa. L'interpretazione oliviana sembra comportare una sorta di idea di poiesi potenzialmente *infinita*: l'attività formativa dell'artefice è in linea di principio infinita in quanto la materia su cui opera

4 Cfr. *supra*, Parte II, cap. 1.

è per definizione perfettibile e le forme (plurali, secondo la tradizione francescana) non fanno che incrementare la perfezione di una materia malleabile e determinabile⁵.

L'ampiezza semantica con cui si designa il momento fruitivo nei frati Minori presi in esame certamente ha un legame particolare con il momento del progetto e con quello dell'opera, in quanto schematicamente riassumibile nella capacità di cogliere i criteri progettuali insiti nell'opera stessa che provoca una determinata reazione nell'osservatore. L'ampiezza semantica della fruizione consente altresì di richiamare ora alcuni punti tematici che toccano trasversalmente anche gli altri momenti del processo poetico e che si connettono alla tradizione retorica, sia in rapporto al concetto di bellezza, sia alla retorica delle immagini.

A tal proposito occorre distinguere due modalità principali in cui si configura il momento fruitivo. In primo luogo la fruizione, nella sua componente per così dire attiva, è l'atteggiamento dello spettatore di fronte all'opera. In senso bonaventuriano, poi profondamente ripensato da Scoto e Ockham, l'atteggiamento può essere retto se si osserva la realtà creata come *traccia* grazie alla quale risalire a sensi ulteriori. È da leggere in tal senso non solo la capacità delle creature di rinviare ai criteri con cui sono create e al loro autore, ma anche la referenzialità dell'immagine prodotta dall'arte umana che acquisisce così una funzione retorica proprio nel momento in cui contribuisce a corroborare il messaggio evangelico trasmesso tramite la parola (non solo quella scritta, ma anche quella predicata). La bellezza delle immagini sacre, così come la bellezza delle creature, è quindi elemento centrale per l'elevazione dell'anima di chi osserva, dal momento che, allietando lo spettatore, lo conduce a contenuti intelligibili e superiori. La valenza retorica della bellezza si situa perciò a un duplice livello: da una parte in quanto fa leva sulla componente affettiva per condurre a sensi ulteriori, dall'altra perché a livello testuale si costituisce attraverso un orizzonte semantico che appartiene al lessico e alla concettualità della retorica, dal momento che essa è non solo *pulchrum* e *proportio*, ma anche *dispositio*, *decorum*, *decens*, *conveniens* e *ornatus*.

In secondo luogo, la varietà semantica, in cui si comprende il momento della fruizione, specifica e articola il movimento della funzione referenziale della rappresentazione in una gamma di termini che va dalla *delectatio* all'*amor*. L'opera ha un effetto sullo spettatore il quale ha una reazione che per certi versi si potrebbe dire passiva, dal momento che ad esempio il piacere suscitato dalla osservazione di un oggetto naturale o artificiale ben proporzionato, e quindi bello, non sembra implicare un'attività dell'anima. Eppure, nella comprensione agostiniana, ripresa da autori come Bonaventura, anche nel caso del piacere l'anima non patisce alcunché: al contrario, l'anima è attenta a ciò che il corpo subisce, ad esempio la sensazione provocata dall'oggetto proporzionato al senso della vista,

5 Cfr. *supra*, Parte II, cap. 2, § 1.

e l'oggetto percepito dai sensi suscita piacere se conforme all'attività vivificante dell'anima. Ancora una volta il rapporto di conformità, di proporzione, che è poi bellezza, determina uno degli aspetti più significativi e interessanti del fenomeno fruitivo, ossia la variegata gamma del "piacere estetico" che può intendersi, ad esempio, come *oblectatio* e *delectatio*, ma anche – in termini forse più teologici – come *fruitio* e *amor*. Tali piaceri possono egualmente essere compresi nell'ambito per così dire "estetico", sia perché l'oggetto è fruito in modo per così dire "disinteressato" rispetto ai bisogni corporei, sia perché a legare soggetto e oggetto (sensibile o intelligibile) è sempre una relazione che appartiene all'ambito semantico del bello, come la congruenza o la convenienza.

In queste pagine conclusive si sono richiamati i momenti salienti del nostro percorso. A questo punto è opportuno organizzare i risultati raggiunti in un schema sintetico che permetta di riflettere sulla questione dei possibili elementi comuni nel pensiero degli autori studiati, quasi fossero *invarianze* rispetto al tema dell'esperienza del *fare* dell'artefice: in primo luogo cosa lo renda specificamente *francescano* e in secondo luogo se si possa parlare di un'*estetica francescana*, in senso certamente non disciplinare ma euristico, a partire dalle concettualizzazioni del fenomeno dell'attività poetica dell'artefice. Sebbene l'universo francescano sia una complessa compagine, difficilmente riducibile a unità, sul piano speculativo (filosofico-teologico) si accoglie l'ipotesi che i frati Minori considerati giungano alle loro posizioni anche grazie alla forza propulsiva dell'insegnamento di frate Francesco, seppure interpretato in diversi modi sul piano speculativo.

Il riferimento alla concretezza e agli aspetti "minori" del mondo sembra poter rappresentare il primo tratto comune poiché, variamente inteso dai quattro frati Minori, rinvia in generale all'attenzione verso la realtà semplice e umile tipica dell'insegnamento di Francesco. Per quanto riguarda la figura dell'artefice, questo tratto è riscontrabile nei tre punti dell'articolazione dell'attività poetica.

A livello progettuale esso emerge in particolare là dove si tende a semplificare il processo conoscitivo verso un modello di conoscenza diretta e immediata, come accade in modo precipuo in Olivi e Ockham, oppure verso una valorizzazione dell'individuale, come testimoniano, in modo significativamente differenziato, le riflessioni di Scoto e Ockham.

La visione che traspare dal *Cantico di frate Sole* di una natura positiva verso cui ci si rivolge con atteggiamento gioioso può rappresentare l'orizzonte condiviso da cui derivano, sul piano speculativo, specifiche visioni di opera e di fruizione nei frati Minori considerati. La realtà sensibile, così come i prodotti delle arti meccaniche, hanno un proprio valore e una propria dignità in quanto veicolo per elevarsi alla realtà intelligibile, come si vede specificamente in Bonaventura. Nella riflessione bonaventuriana su questo punto, se da una parte è ravvisabile l'insegnamento vittorino, dall'altra si nota una specifica e rinnovata accentuazione del tema del *fare*. L'attenzione alla singolarità degli enti si fa poi più marcata nella riflessione di Olivi e Scoto, fino ad arrivare al suo primato, per così dire

ontologico, nella concezione ockhamiana secondo cui esistono solo i singolari, concezione che, come si è visto, ha significative incidenze nella comprensione del fenomeno poetico, a livello tanto progettuale quanto di "ontologia dell'opera".

La natura, sia in quanto creatura che in quanto materia, è quindi una entità positiva, come appare dalle diverse teorie francescane sul rapporto materia-forma. Da essa inoltre prende avvio il percorso conoscitivo e spirituale che conduce l'uomo all'intelligibile, in un sistema di rinvii relazionali che assumono valenze diverse a seconda degli autori. Il mondo sensibile non è con ciò rifiutato perché meramente strumentale, ma anzi appare valorizzato in quanto prodotto dell'Artefice sommo. Da tale orientamento di fondo deriva infine una concezione peculiare dell'opera umana relativa alle storie sacre rappresentate in immagine: l'immagine sacra è veicolo di contenuti spirituali che permettono di elevare l'osservatore anche grazie alla *retorica espressiva* che l'arte francescana svilupperà specialmente nell'attenzione alla dimensione del *pathos*, enfatizzata nella gestualità e nell'espressione dei volti, soprattutto a partire da contesti giotteschi.

La peculiare comprensione della dimensione umana e della sua dignità può rappresentare un secondo tratto comune per descrivere una possibile tematizzazione estetica specificamente francescana, poiché, sebbene si tratti di un tema che certamente desta attenzione anche in altre tradizioni di pensiero, in quella francescana, e in autori come Bonaventura in particolare, esso assume una luce caratteristica. L'uomo «immagine e somiglianza» di Dio è sintesi dell'intero creato e, quel che più interessa per il nostro discorso, egli trova una forma significativa di realizzazione nell'attività dell'artefice. Autori come Olivi e Scoto sembrano inoltre accentuare maggiormente il ruolo della libertà come elemento che conferisce suprema dignità all'essere umano, determinandone altresì la rilevanza nel processo poetico.

Infine, la dimensione della prassi quale correlato imprescindibile della teoria segna forse l'ultimo tratto che accomuna le riflessioni francescane sul piano che qui si può chiamare *estetico*, se si pensa ad esempio al ruolo che *paupertas* e *simplicitas*, intesi sia come valori per un diverso modo di vita sia come concetti espressi nei differenti livelli della riflessione francescana filosofica e teologica, hanno nella costituzione filosofica del concetto di artefice. La questione della teologia come scienza pratica, in cui talvolta emerge la figura dell'artefice, può essere considerata un caso rappresentativo di come la dimensione prassica sia ricompresa in quella speculativa teologica e in tale ambito tragga rinnovata valorizzazione. La rilevanza della conversione dei valori legati alla prassi va inoltre collegata ancora una volta all'insegnamento di Francesco che, ad esempio, fa dell'impegno nel mondo uno dei tratti peculiari più significativi anche di fronte ad altri ordini.

I tre aspetti evidenziati per riflettere sulla possibilità di una *estetica francescana* non si pretendono esaustivi di una riflessione ricca e articolata come quella dei

Minori, tendendo altresì presente che in questa sede ci si è concentrati solo su quattro autori, seppure significativi per i motivi sopra richiamati⁶. Si tratta d'altra parte di uno schema utile al fine non solo di condurre considerazioni conclusive, presentando così una sintesi delle molteplici linee tematiche del presente lavoro, ma anche di osservare il percorso compiuto sui frati Minori proiettandolo in una più ampia prospettiva che mostri i nessi ideali e storici che fungono da punti di partenza volti ad approfondire, in ricerche successive alla presente, gli esiti delle *estetiche francescane* in fonti iconografiche e testuali giottesche, post giottesche e rinascimentali.

I risultati raggiunti consentono perciò di comprendere la figura dell'artefice sia nella storia del pensiero due e trecentesco, sia nella storia dell'estetica precedente alla sua nascita settecentesca⁷. Le riflessioni sull'artefice tematizzano principalmente il problema della poiesi e, trasversalmente, temi quali quello della mimesi, del bello, del rapporto tra arte e natura all'interno di un contesto filosofico, metafisico e teologico, ma anche gnoseologico, determinato. Il fondamento divino e l'interesse a questioni teologiche in cui spesso la figura dell'artefice si inserisce non è sufficiente a esplicitare la peculiarità della riflessione francescana sull'artefice a fronte delle epoche precedenti e degli sviluppi successivi. La stessa specificazione *relazionale*, cui si è fatto riferimento in precedenza, contribuisce a mettere in evidenza che la figura dell'artefice si trova coinvolta in una problematica principalmente gnoseologica, poiché il momento progettuale è condizione stessa del suo svolgersi e, di conseguenza, l'esplicazione trinitaria si mostra in tutta la sua portata filosofica come uno dei modi per rispondere al problema di come l'artefice conosce l'opera da creare.

Tali osservazioni sulla progettualità dell'artefice possono forse essere rappresentative della rilevanza del pensiero francescano sull'artefice nella concettualizzazione di oggetti tematici che, sul lungo periodo, vanno a confluire nella disciplina estetica. Le articolate riflessioni francescane sull'artefice sembrano poter rientrare a pieno titolo nella storia dell'estetica premoderna, non solo per l'approfondimento degli ambiti della progettualità, dell'opera e della fruizione, ma anche per l'intersezione con tradizioni fondamentali per la nascita della disciplina estetica.

La riflessione francescana, soprattutto in autori come Ockham, circoscrive poi una sorta di anima *critica* che a più riprese emerge nel corso del pensiero successivo, anche moderno, contribuendo a dislocare l'afflato metafisico in un ambito più umano che tuttavia non rinuncia a riflettere su regioni al di là della fisica. L'atteggiamento critico su temi estetici sembra emblematico nel caso di un filosofo non francescano, ma che per certi versi si inserisce nel solco di questa tradizione, come Nicola di Autrecourt, la cui riflessione conduce a delineare

6 Cfr. *supra*: *Introduzione*.

7 Su questo punto, oltre alle osservazioni metodologiche dell'*Introduzione* si rinvia altresì a quelle contenute nel saggio sopra citato: E. Franzini, *Scorgere l'invisibile ...* cit., pp. 77-78.

un discorso sul bello fondato non metafisicamente, bensì retoricamente sul probabile e sull'esigenza umana della *communitas*⁸. Non si esclude perciò che il dislocamento nell'ambito più umano in autori come Ockham e Autrecourt abbia contribuito, accanto alle istanze francescane sopra ricordate, a porre sotto una rinnovata luce l'operare poietico dell'uomo.

Alla luce di tali considerazioni conclusive, si possono quindi osservare le descrizioni francescane del fenomeno dell'attività poietica dell'artefice attraverso una consapevolezza generale che deriva da un più ampio angolo prospettico. Si è visto come nella riflessione teologica e filosofica francescana la *metaforica dell'artefice* acquisisca una funzione prevalentemente retorica divenendo un vero e proprio *topos* che consente di passare da un livello all'altro del ragionamento, specificamente dal sensibile all'intelligibile, e di comprendere in tal modo l'elemento meno noto che si vuole chiarire. Al contempo, tuttavia, la *metaforica dell'artefice* permette di sondare e tracciare la portata filosofica ed estetica di questa figura a chi oggi la osserva. Le descrizioni francescane del fenomeno poietico sono emerse come articolate e complesse, tanto dal punto di vista teorico quanto dal punto di vista delle tradizioni a cui si richiamano. In definitiva, si può forse affermare che l'artefice nel pensiero francescano si costituisce secondo un orizzonte comune, una sensibilità e una speculazione che si esercitano intorno all'esperienza di frate Francesco, condizione di possibilità di descrizioni che variano in relazione agli autori, al tempo e allo spazio.

8 Per una più ampia trattazione di questi aspetti del pensiero di Autrecourt, mi permetto di rinviare al mio *Bellezza retorica* ... cit.

Bibliografia

Si segnala di seguito la bibliografia delle opere citate organizzata secondo la seguente articolazione. “Fonti francescane”, ovvero i testi dei frati Minori utilizzati nel presente lavoro. “Altre fonti” comprende i testi citati degli autori antichi, medievali e, in misura minore, rinascimentali e moderni. In “Studi” è elencata la bibliografia secondaria citata con lievi integrazioni di saggi non menzionati nel corso del libro, ma ritenuti particolarmente significativi in questa sede.

Fonti francescane

Alessandro di Hales, *Summa theologica*, studio et cura PP. Collegii S. Bonaventurae, Quaracchi, Firenze 1948.

Bonaventura, *Omnium enim artifex*, ms Vat. Borgh. 157, ff. 35r-37r; Napoli, BN, VII.F.21, ff. 254ra-257ra.

Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi*, in Id., *Opera omnia*, voll. I-IV, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1882-1889.

Bonaventura, *Breviloquium*, in Id., *Opera omnia*, vol. V, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1891.

Bonaventura, *Collationes in Hexaemeron (inc. “In uerbis istis”)*, in Id., *Opera omnia*, vol. V, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1891.

Bonaventura, *De reductione artium ad theologiam*, in Id., *Opera omnia*, vol. V, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1891.

Bonaventura, *De scientia Christi*, in Id., *Opera omnia*, vol. V, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1891.

Bonaventura, *Itinerarium mentis in Deum*, in Id., *Opera omnia*, vol. V, PP. Collegii S. Bonaventurae ad Claras Aquas (edd.), Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1891.

Bonaventura, *Quaestiones disputatae de perfectione euangelica*, in Id., *Opera omnia*, vol. V, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, ex typ. Collegii S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas (Quaracchi) 1891.

Bonaventura, *Commentarius in librum Sapientiae*, in Id., *Opera omnia*, vol. VI, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1893.

Bonaventura, *Collationes in Hexaemeron (inc. “Istud uerbum”)*, in *Bibl. Franciscana Scholastica Medii Aevi*, vol. VIII, ed. F. Delorme, Ad Claras Aquas, Firenze 1934.

- Bonaventura, *Legenda maior sancti Francisci*, in *Legendae S. Francisci Assisiensis saeculis XIII et XIV conscriptae*, I, *Analecta Franciscana*, vol. X, ex typ. Collegii S. Bonaventurae, Quaracchi-Firenze 1941.
- Bonaventura, *Legenda minor sancti Francisci*, in *Legendae S. Francisci Assisiensis saeculis XIII et XIV conscriptae*, I, in *Analecta Franciscana*, X, ex typ. Collegii S. Bonaventurae, Quaracchi-Firenze 1941.
- Bonaventura, *Itinerario dell'anima a Dio; Breuiloquio; Riconduzione delle arti alla teologia*, a cura di L. Mauro, Rusconi, Milano 1985.
- Bonaventura, *Sermones de diuersis: reportationes*, ed. J.-G. Bougerol, vol. 2, Éditions franciscaines, Paris 1993.
- Bonaventura, *Itinerario della mente verso Dio*, a cura di M. Parodi, M. Rossini, BUR, Milano 1994.
- Bonaventura, *Omnium enim artifex*, in J.C. Benson, *Bonaventure's Inaugural Sermon at Paris: Omnium artifex docuit me sapientia. Introduction and Text*, in "Collectanea Franciscana" (2012), pp. 517-562.
- Bonaventura, *Itinéraire de l'esprit jusqu'en Dieu*, a cura di L. Salignac, Vrin, Paris 2019.
- Duns Scoto, *Ordinatio*, in *Doctoris subtilis et mariani Ioannis Duns Scoti ordinis fratrum minorum Opera omnia*, ed. Commissio Scotistica, Typis Polyglottis Vaticanis, Civitas Vaticana 1950-2013.
- Duns Scoto, *Lectura*, in *Doctoris subtilis et mariani Ioannis Duns Scoti ordinis fratrum minorum Opera omnia*, ed. Commissio Scotistica, Typis Polyglottis Vaticanis, Civitas Vaticana 1960-2004.
- Duns Scoto, *Quaestiones super libros Metaphysicorum Aristotelis*, a cura di R. Andrews et alii, in Id., *Opera philosophica*, vol. 3-4, Franciscan Institute, St. Bonaventure University, Saint Bonaventure, NY 1997.
- Duns Scoto, *Fantasia, immaginazione, conoscenza. Uno studio sul De imagine di Giovanni Duns Scoto*, a cura di A. Colli, C. Selogna, LED, Milano 2011.
- Guglielmo d'Ockham, *Scriptum in librum primum Sententiarum (ordinatio)*, in *Op. theol.*, vol. 2, a cura di S. Brown o.f.m., St Bonaventure Institute, New York 1970.
- Guglielmo d'Ockham, *Summa logicae*, in *Summa logicae*, in *Guillemi de Ockham Opera Philosophica et Theologica, Opera philosophica*, vol. 1, ed. P. Boehner, St. Bonaventure Institute, New York 1974.
- Guglielmo d'Ockham, *Expositio in librum Perihermenias Aristotelis*, in *Guillemi de Ockham Opera Philosophica et Theologica, Opera Philosophica*, vol. II, ed. A. Gambatese, S. Brown, St Bonaventure Institute, New York 1978.
- Guglielmo d'Ockham, *Quaestiones in libros Physicorum Aristotelis*, in *Guillemi de Ockham Opera Philosophica et Theologica, Opera Philosophica*, vol. VI, ed. S. Brown, St Bonaventure Institute, New York 1984.

- Guglielmo d'Ockham, *Summula philosophiae naturalis*, in *Guillemi de Ockham Opera Philosophica et Theologica, Opera Philosophica*, vol. VI, ed. S. Brown, St Bonaventure Institute, New York 1984.
- Guglielmo d'Ockham, *Expositio in libros Physicorum Aristotelis*, in *Guillemi de Ockham Opera Philosophica et Theologica, Opera Philosophica*, voll. IV-V, ed. V. Richter, G. Leibold [vol. IV], St Bonaventure Institute, New York 1985.
- Pietro di Giovanni Olivi, *Quaestiones in secundum librum Sententiarum*, ed. Jansen, Quaracchi, Firenze 1924.
- Pietro di Giovanni Olivi, *Tractatus de Verbo*, in R. Pasnau, *Petri Iohannis Olivi Tractatus de Verbo*, in "Franciscan Studies" 53 (1993), pp. 121-123, URL: <https://spot.colorado.edu/~pasnau/inprint/pasnau.tractatusdeverbo.pdf>.
- Pietro di Giovanni Olivi, *Peter of John Olivi on the Bible. «Principia quinque in Sacram Scripturam. Postilla in Isaiam et in I ad Corinthios»*, a cura di D.E. Flood, G. Gál, Franciscan Institute publications, Saint Bonaventure, NY, Franciscan Institute 1997.
- Pietro di Giovanni Olivi, *Expositio in Canticum Canticorum*, Collectio Oliviana 2, ed. J. Schlageter, Ed. Collegii S. Bonaventurae, Grottaferrata 1999.
- Pietro di Giovanni Olivi, *Quodlibeta quinque*, in *Collectio Oliviana 7*, ed. St. Defraia, Ed. Collegii S. Bonaventurae, Grottaferrata 2002.
- Pietro di Giovanni Olivi, *La matière*, a cura di T. Suarez-Nani, C. König-Pralog, O. Ribordy, A. Robiglio, Vrin, Paris 2009.
- Pietro di Giovanni Olivi, *Lectura super Lucam*, in *Collectio Oliviana 5*, éd. F. Iozzelli, Ed. Collegii S. Bonaventurae, Grottaferrata 2010.
- Pietro di Giovanni Olivi, *Lectura super Romanos*, in Id., *Lecturae super Pauli Epistulas*, CCCM 233, a cura di A. Boureau, Brepols, Turnhout 2010.
- Pietro di Giovanni Olivi, *Quaestio de ideis (Sent. I, 6)*, ed. S. Piron, in "Oliviana" [Online] 6 (2020), URL: <https://journals.openedition.org/oliviana/1023>.
- Ruggero Bacono, *Opus tertium*, in *Fr. Rogeri Bacon opera quaedam hactenus inedita*, vol 1, ed. J.S. Brewer, Longman, Green, Longman and Roberts, London 1859.
- Tommaso da Celano, *Vita prima sancti Francisci*, in *Legendae S. Francisci Assisiensis saeculis XIII et XIV conscriptae*, in *Analecta Franciscana X*, ed. PP. Collegii S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas-Florentiae, Quaracchi-Firenze 1941.
- Tommaso da Celano, *Vita secunda sancti Francisci*, in *Legendae S. Francisci Assisiensis saeculis XIII et XIV conscriptae*, in *Analecta Franciscana X*, ed. PP. Collegii S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas-Florentiae, Quaracchi-Firenze 1941.
- Tommaso da Celano, *Vita prima*, in Id., *Vita di S. Francesco (Prima e Seconda) e Trattato dei Miracoli*, Edizioni Porziuncola, Santa Maria degli Angeli, Assisi 1976.
- Tommaso da Celano, *Vita del beato Francesco*, in *La letteratura francescana*, a cura di C. Leonardi, vol. 2, Mondadori Fondazione Valla, Milano 2005.

Altre fonti

- Agostino, *De musica*, PL 32, ed. J.-P. Migne, Venit apud editorem in vico dicto Montrouge, juxta portam, Gallice dictam, Barrière d'Enfer, Paris 1841 (tr. it. Città Nuova: <https://www.augustinus.it/italiano/musica/index2.htm>).
- Agostino, *De quantitate animae liber unus*, PL 32, Venit apud editorem in vico dicto Montrouge, juxta portam, Gallice dictam, Barrière d'Enfer, Parisius 1841.
- Agostino, *De vera religione*, PL 34, ed. J.-P. Migne, Venit apud editorem in vico dicto Montrouge, juxta portam, Gallice dictam, Barrière d'Enfer, Paris 1845.
- Agostino, *De Genesi ad litteram liber imperfectus*, PL 34, ed. J.-P. Migne, Paris 1845 (tr. it. Città Nuova: https://www.augustinus.it/italiano/genesi_lettera/index2.htm).
- Agostino, *De moribus ecclesiae catholicae et de moribus Manichaeorum*, CPL 261, (tr. it. Città Nuova: <https://www.augustinus.it/italiano/costumi/index2.htm>).
- Agostino, *De Genesi contra Manichaeos*, CPL 265, (tr. it. Città Nuova: https://www.augustinus.it/italiano/genesi_dcm/index.htm).
- Agostino, *In Iohannis euangelium tractatus*, (CCSL 36), ed. R. Willems, Brepols, Turnhout 1954 (tr. it. Città Nuova: https://www.augustinus.it/italiano/commento_vsg/index2.htm).
- Agostino, *De civitate Dei*, CC SL, 47, eds. B. Dombart, A. Kalb, Brepols, Turnhout 1955 (tr. it. Città Nuova: <https://www.augustinus.it/italiano/cdd/index.htm>).
- Agostino, *De doctrina christiana*, (CC SL, 32), ed. J. Martin, Brepols, Turnhout 1962 (tr. it. Città Nuova: http://www.augustinus.it/italiano/dottrina_cristiana/index2.htm).
- Agostino, *De trinitate*, CPL 329, eds. W.J. Mountain, F. Glorie, Brepols, Turnhout 1968 (tr. it. Città Nuova: <https://www.augustinus.it/italiano/trinita/index.htm>).
- Agostino, *De libero arbitrio*, CC SL, 29, ed. W.M. Green, Brepols, Turnhout 1970.
- Agostino, *De magistro*, (CC SL, 29), ed. K.-D. Daur, Brepols, Turnhout 1970.
- Agostino, *Confessionum libri tredecim*, CC SL 27, ed. L. Verheijen, Brepols, Turnhout 1981 (tr. it. Città Nuova: <https://www.augustinus.it/italiano/confessioni/index.htm>).
- Agostino, *Epistulae*, CC SL 31, eds. Klaus Detlef Daur, Brepols, Turnhout 2004-2009.
- Anselmo d'Aosta, *Cur deus homo*, ed. F.S. Schmitt, Nelson, Edinburgh 1946.
- Anselmo d'Aosta, *De grammatico (Quomodo grammaticus sit substantia et qualitas)*, in Id., *Opera Omnia* vol. I, Nelson, Edinburgh 1946.
- Anselmo d'Aosta, *De veritate*, in Id., *Opera Omnia*, vol. I, ed. F.S. Schmitt, Th. Nelson, Edinburgh 1946.
- Anselmo d'Aosta, *Monologion*, in Id., *Opera Omnia*, vol. I, ed. F.S. Schmitt, Nelson, Edinburgh 1946.

- Aristotele (tr. Guglielmo di Moerbeke), *Physica* (translatio 'noua' - Iacobi Venetici translationis recensio), in S. Thomae de Aquino *Opera omnia*, Vol. II: *Commentaria in octo libros Physicorum Aristotelis*, ed. Commissio Leonina, Ex Typographia Polyglotta S.C. de Propaganda Fide, Roma 1884.
- Aristotele, *Metafisica*, a cura di C.A. Viano, Utet, Torino 1974, pp. 162-178.
- Aristotele (tr. Guglielmo di Moerbeke), *Rhetorica*, in *Aristoteles Latinus*, XXXI.1-2, ed. B. Schneider, Brill, Leiden 1978.
- Aristotele (tr. Guglielmo di Moerbeke), *Metaphysica*, in *Aristoteles Latinus*, XXV.3, pars secunda, ed. G. Vuillemin-Diem, Brepols, Turnhout 1995.
- Aristotele (tr. Roberto Grossatesta), *Ethica Nicomachea*, 'recensio pura' – Burgundii translationis recensio, in *Aristoteles Latinus*, XXVI.1-3, fasc. tertius, ed. R.A. Gauthier, Brepols, Turnhout 1995.
- Aristotele, *Retorica*, a cura di S. Gastaldi, Carocci, Roma 2015.
- Avicenna, *Metafisica: la scienza delle cose divine*, a cura di O. Lizzini, P. Porro, Bompiani, Milano 2002.
- Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, ed. B. Fischer, J. Gribomont, H.F.D. Sparks, W. Thiele, R. Weber, Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart 1975.
- Boezio, *De topicis differentiis*, CPL 889, ed. D.Z. Nikitas, Athènes-Paris-Bruxelles 1990.
- Borges J.L., *Storia dell'eternità*, in Id., *Storia dell'eternità*, in Id., *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 2011.
- Calcidio, *Commentario al Timeo di Platone*, a cura di C. Moreschini, Bompiani, Milano 2003.
- Cicerone (pseudo), *De ratione dicendi ad C. Herennium lib. IV: M. Tulli Ciceronis Ad Herennium libri IV*, F. Marx, Teubner, Leipzig 1923.
- Cicerone, *De oratore*, ed. K. Kumaniecki, Teubner, Leipzig 1995.
- Cicerone, *De inventione*, in M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia, 2: *Rhetorici libri duo qui vocantur de inventione*, ed. E. Stroebel, Teubner, Leipzig 1915.
- Cicerone, *Orator*, ed. P. Reis, Teubner, Leipzig 1932.
- Cicerone, *Timaeus*, in Id., *De divinatione De fato Timaeus*, in Id., *M. Tulli Ciceronis Scripta quae manserunt omnia*, a cura di O. Plasberg, Teubner, Stutgardiae 1938.
- Cicerone, *Il Timeo*, a cura di F. Pini, in Cicerone, *I paradossi degli stoici; Il Timeo; Della divinazione; Sul destino*, in *Tutte le opere di Cicerone*, vol. 28, Mondadori, Milano 1968.
- Cicerone, *L'oratore*, a cura di G. Norcio, Utet, Torino 1970.
- Cicerone, *Dell'oratore*, tr. it. ed. E. Narducci, BUR, Milano 2016.
- Cicerone, *De officiis. Quel che è giusto fare*, a cura di G. Picone, R.R. Marchese, Einaudi, Torino 2019.
- Diderot D., *Trattato sul bello*, in Id., *Arte, bello e interpretazione della natura*, a cura di E. Franzini, Mimesis, Milano 2013.

- Filone di Alessandria, *De Opificio Mundi – De Abrahamo – De Josepho*, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma 1977.
- Giovanni Damasceno, *De fide orthodoxa* (Traditio certa orthodoxae fidei), secundum translationem quam fecit Burgundius Pisanus (XII sec.), ed. E.M. Buytaert, Franciscan Institute Publications, NY 1955.
- Goethe J.W., *Prometeo*, in Id. *Inni*, a cura di G. Baioni, Einaudi, Torino 1969.
- Gregorio Magno, *Registrum epistularum*, ed. D. Norberg, Brepols, Turnhout 1982.
- Gregorio Magno, *Regula pastoralis*, ed. F. Rommel, R.W. Clement, Brepols, Turnhout 1953.
- Husserl E., *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, a cura di V. Costa, introduzione di E. Franzini, 2 voll., Einaudi, Torino 2002.
- Husserl E., *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, il Saggiatore, Milano 2015.
- Husserl E., *Lezioni sulla sintesi passiva*, La scuola, Brescia 2016.
- Husserl E., *Esperienza e giudizio. Ricerche sulla genealogia della logica*, a cura di F. Masi, Morcelliana, Brescia 2022.
- Plato secundum translationem quam fecit Chalcidius, *Timaeus*, CPL 578, in *Plato latinus*, vol. IV, a cura di R. Klibansky, J.H. Waszink, In aedibus Institutii Warburgiani-Brill, Londinii-Leidae 1975.
- Platone, *Timeo*, a cura di F. Fronterotta, BUR, Milano 2003.
- Plotino, *Enneadi*, tr. it. di R. Radice, Mondadori, Milano 2008.
- Quintiliano, *Institutio oratoria*, 2 voll., a cura di A. Pennacini, Einaudi, Torino 2001.
- Quintiliano, *Institutio oratoria*, ed. L. Radermacher, V. Buchheit, Teubner, Leipzig 1971.
- Riccardo di san Vittore, *Liber exceptionum: texte critique avec introd. notes et tables*, a cura di J. Chatillon, Vrin, Paris 1958.
- Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium*, ed. O. Hense, Teubner, Leipzig 1938.
- Seneca, *Lettere a Lucilio*, in Id., *Tutte le opere. Dialoghi, trattati, lettere e opere in poesia*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2000.
- Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae*, in Id., *Opera omnia*, iussu impensaue Leonis XIII. P.M. edita, Ex Typographia Polyglotta S. C. de Propaganda Fide, Roma 1888-1906.
- Ugo di san Vittore, *Didascalicon de studio legendi*, ed. Ch.H. Buttmer, Catholic University Press, Washington, D.C. 1939.
- Valéry P., *La creazione artistica*, a cura di E. Franzini, Morcelliana, Brescia 2017.

Studi

- “Doctor Seraphicus” 54 (2007): *La bellezza nel pensiero bonaventuriano*.
- “Doctor Virtualis” n. 1: *Il corpo e il testo. La tradizione agostiniana e la cultura del XII secolo* (2002).
- “Doctor Virtualis” n. 14: *Filosofie francescane* (2018).
- “Doctor Virtualis” n. 15: *Mistica e conoscenza* (2019).
- “Les Études Classiques” 71 (2003): *Le Timée au fil des âges: son influence et ses lectures*.
- Aertsen J.A., *Beauty in the Middle Ages: a Forgotten Transcendental?*, in “Medieval Philosophy and Theology” 1 (1991), pp. 68-97.
- Aertsen J.A., *The Triad “True-Good-Beautiful”. The Place of Beauty in the Middle Ages*, in *Intellect et imagination dans la philosophie médiévale: actes du 11. Congrès international de philosophie médiévale de la Société internationale pour l'étude de la philosophie médiévale (S.I.E.P.M.): Porto, du 26 au 31 août 2002*, a cura di M.C. Pacheco, J.F. Meirinhos, Brepols, Turnhout 2006, pp. 415-435.
- Aertsen J.A., *Medieval Philosophy as Transcendental Thought. From Philip the Chancellor (ca. 1225) to Francisco Suárez*, Brill, Leiden, Boston 2012.
- Albanesi N., *Cur Deus homo: la logica della redenzione. Studio sulla teoria della soddisfazione di S. Anselmo arcivescovo di Canterbury*, Editrice Pontificia Università Gregoriana, Roma 2002.
- Alessio F., *La riflessione sulle artes mechanicae (secoli XII-XIV)*, in *Studi di storia della filosofia medievale*, a cura di G. Francioni, ETS, Pisa 2002, pp. 121-178.
- Alfieri P., *Guillaume d'Ockham. Le singulier*, Les Éditions de Minuit, Paris 1989.
- Allard G.H., Lusignan S. (a cura), *Les arts mécaniques au Moyen Âge*, Bellarmin-Vrin, Montreal-Paris 1982.
- Amerini F. (a cura), “Quaestio” 10: *Later Medieval Perspectives on Intentionality* (2010).
- Anzulewicz H., *Strukturelemente der neuplatonisch-Dionysischen Theorie des Schönen bei Albertus Magnus*, in *Le beau et la beauté au Moyen Âge*, a cura di O. Boulnois, I. Moulin, Vrin, Paris 2018, pp. 147-176.
- Baioni G., *Goethe. Classicismo e Rivoluzione*, Einaudi, Torino 1998.
- Bakhouché B., Galonnier A. (a cura), *Lectures médiévales et renaissantes du Timée de Platon*, Peeters, Paris 2016.
- Bakhouché B., *Introduction générale*, in Calcidius, *Commentaire au Timée de Platon*, vol. 1, a cura di B. Bakhouché, Vrin, Paris 2011.
- Banniard M., *Viva voce. Communication écrite et communication orale du IV^e au IX^e siècle en Occident latin*, Institut des Études augustiniennes, Paris 1992, pp. 65-92.
- Barasch M., *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.

- Barasch M., *Icon: studies in the history of an idea*, New York University Press, New York 1992.
- Barasch M., *Giotto y el lenguaje del gesto*, tr. sp. J.L.Sancho Gaspar, Akal, Madrid 2015.
- Baring E., *Converts to the Real: Catholicism and the Making of Continental Philosophy*, Harvard University Press, Cambridge Mass., London 2019.
- Bartolomei M.C., *Ellenizzazione del cristianesimo. Linee di critica filosofica e teologica per una interpretazione del problema storico*, L.U. Japadre Editore, L'Aquila-Roma 1984.
- Baschet J., *L'iconographie médiévale*, Gallimard, Paris 2008.
- Beierwaltes W., *Platonismo nel cristianesimo*, Vita e Pensiero, Milano 2000.
- Belting H., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Beck C.H., München 1990 (tr. it. *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Carocci, Roma 2001).
- Benson J.C., *Bonaventure's Inaugural Sermon at Paris: Omnium artifex docuit me sapientia: Introduction and Text*, in "Collectanea Franciscana" 82/3-4 (2012), pp. 537-562.
- Beretta B., Ad aliquid. *La relation chez Guillaume d'Occam*, Editions Universitaires Fribourg Suisse, Fribourg 1999.
- Bergomi M., Eidos tra eikon e paradeigma. *Considerazioni sull'ambiguità di eidos, idea e genos nel Timeo di Platone*, in "ACME" 64/1 (2011), pp. 94-102.
- Berubé C., *La connaissance de l'individuel au Moyen Âge*, Presses de l'Université de Montréal, Presses universitaires de France, Montréal, Paris 1964.
- Bettetini M.T., *La misura delle cose. Struttura e modelli dell'universo secondo Agostino d'Ippona*, Rusconi, Milano 1994.
- Bettetini M.T., *Contro le immagini: le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma 2007.
- Bettoni E., *Le dottrine filosofiche di Pier Giovanni Olivi*, Vita e Pensiero, Milano 1954.
- Biard J., *Intention et présence: la notion de presentialitas au XIV^e siècle*, in *Ancient and Medieval Theories of Intentionality*, a cura di D. Perler, Brill, Leiden-Boston-Köln 2001, pp. 165-282.
- Biard J., *L'unité du Monde selon Guillaume d'Ockham (ou la logique de la cosmologie ockhamiste)*, in "Vivarium" 22/1 (1984), pp. 63-83.
- Bissen J.-M., *L'exemplarisme divin selon saint Bonaventure*, Vrin, Paris 1929.
- Blumenberg H., *Paradigmi per una metaforologia*, Cortina, Milano 2009.
- Bobillier S., *Divine Ideas and Beatific Vision by Peter John Olivi*, in J.F. Falà, I. Zavattero (a cura), *Divine Ideas in Franciscan Thought (XIIIth-XIVth century)*, Aracne, Roma 2018, pp. 51-73.
- Bobillier S., *L'éthique de la personne: Liberté, autonomie et conscience dans la pensée de Pierre de Jean Olivi*, Vrin, Paris 2020.
- Boquet D., Nagy P., *Medioevo sensibile: una storia delle emozioni (secoli 3.-15.)*, Carocci, Roma 2018.

- Bougerol J.-G. (a cura), *Lexique Saint Bonaventure*, Éditions Franciscaines, Paris 1969.
- Bougerol J.-G., *Introduction à Saint Bonaventure*, Vrin, Paris 1988.
- Bougerol J.-G., *Saint Bonaventure: Etudes sur les sources de sa pensée*, Variorum Reprints, Northampton 1989.
- Boulnois O., *Au-delà de l'image: une archéologie du visuel au Moyen Âge (V^e-XVI^e siècle)*, Editions du Seuil, Paris 2008.
- Boulnois O., *Ce dont Dieu n'a pas idée. Problèmes de l'idéalisme médiéval (XIII^e-XIV^e siècles)*, in *Le contemplateur et les idées. Modèles de la science divine, du néoplatonisme au XVIII^e siècle*, a cura di O. Boulnois, J. Schmutz, J.-L. Solère, Vrin, Paris 2002, pp. 45-78.
- Boulnois O., *Être et représentation. Une généalogie de la métaphysique moderne à l'époque de Duns Scot (XIII^e-XIV^e siècles)*, PUF, Paris 1999.
- Boulnois O., *La beauté d'avant l'art: d'Umberto Eco à saint Thomas d'Aquin et retour*, in *Le souci du passage: Mélanges offerts à Jean Greisch*, a cura di P. Capelle, G. Hébert, M.-D. Popelard, Cerf, Paris 2004, pp. 414-442.
- Boulnois O., *La création, l'art et l'original, Implications esthétiques de la théologie médiévale*, in "Communications" 64 (1997), pp. 55-76.
- Boulnois O., Moulin I. (a cura), *Le beau et la beauté au Moyen Âge*, Vrin, Paris 2018.
- Boureau A., *Le concept de relation chez Pierre de Jean Olivi*, in A. Boureau, S. Piron (a cura), *Pierre de Jean Olivi 1248-1298 pensée scolastique, dissidence spirituelle et société actes du colloque de Narbonne, mars 1998*, Vrin, Paris 1999, pp. 41-55.
- Bray N., *La tradizione filosofica stoica nel Medioevo: un approccio dossografico*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2018.
- Breyer T., Jansen J., Römer I. (a cura), "Phänomenologischen Forschungen": *Modes of Intentionality. Phenomenological and Medieval Perspectives* (2018/2).
- Brumberg-Chaumont J. (a cura), *Ad notitiam ignoti: L'Organon dans la translatio studiorum à l'époque d'Albert le Grand*, *Studia Artistarum* 37, Brepols, Turnhout 2013.
- Brunschwig J., *Aristote et l'effet Perrichon*, in *La Passion de la raison: Hommage à Ferdinand Alquié*, a cura di J.-L. Marion, PUF, Paris 1983.
- Bychkov O.V., *What does Beauty have to do with the Trinity? From Augustine to Duns Scotus*, in "Franciscan Studies" 66 (2008), pp. 197-212.
- Caiazza I., *Sur la distinction sénéchiennne idea/idos au XII^e siècle*, in "Chôra. Revue d'études anciennes et médiévales" 3-4 (2005-2006), pp. 91-116.
- Caiazza I., *La materia nei commenti al Timeo del secolo XII*, in "Quaestio" 7 (2007), pp. 245-264.
- Calabi F., *L'arte come paradigma ideale in Filone d'Alessandria*, in "Materiali di Estetica" 4/1 (2007), pp. 76-95.
- Calabi F., *Filone di Alessandria*, Carocci, Roma 2013.

- Calma (Brinzei) M., *Témoignage sur le beau comme propriété de l'être: Jean Gerson et Denys le Chartreux*, in "Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie" 54 (2007), pp. 464-482.
- Camerota F., *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Premessa di M. Kemp, Electa, Firenze 2006, pp. 10-56.
- Carruthers M., *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, New York University and All Souls College, Oxford 2000.
- Carruthers M., *Machina memorialis: meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, Edizioni della Normale, Pisa 2006.
- Carruthers M., *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford University Press, Oxford 2013.
- Casagrande C., *Sermo affectuosus. Passions et éloquence chrétienne*, in P. von Moos (a cura), *Zwischen Babel und Pfingsten. Sprachdifferenzen und Gesprächsverständigung in der Vormoderne (8.-16. Jahrhundert)*, Lit, Wien 2008, pp. 519-532.
- Casagrande C., *From Vigilance to Temperance. The Senses, the Passions, and Sin*, in *A Feast for the Senses. Art and Experience in Medieval Europe*, a cura di M. Bagnoli, Yale University Press, New Haven-London 2016, pp. 85-93.
- Casagrande C., *Per una storia delle passioni in Occidente. Il Medioevo cristiano (De civ. Dei, IX, 4-5; XIV, 5-9)*, in "Peninsula. Revista de Estudos Ibéricos" 3 (2016), pp. 11-18.
- Casagrande C., *Transmutatio corporalis. Le corps et les passions selon Thomas d'Aquin*, in "Revue des sciences philosophiques et théologiques" 103 (2019/4), pp. 649-671.
- Casagrande C., Vecchio S., *L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e XIII secolo*, in *Il teatro medievale*, a cura di J. Drumbl, il Mulino, Bologna 1989, pp. 317-368.
- Casagrande C., Vecchio S., *Passioni dell'anima. Teorie e usi degli affetti nella cultura medievale*, SISMELE Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015.
- Castelnuovo E., *Vetrare medievali. Officine, tecniche, maestri*, Einaudi, Torino 1994.
- Catalani L., *Il postulato dell'ordine in Anselmo d'Aosta*, in "Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge" 71 (2004), pp. 7-33.
- Catapano G., Cillerai B. (a cura), "Medioevo. Rivista di Storia della Filosofia Medievale" 37 (2012): *Il "De trinitate" di Agostino e la sua fortuna nella filosofia medievale*.
- Chenu M.-D., *Arts "mécaniques" et œuvres serviles*, in "Revue des Sciences philosophiques et théologiques", vol. 29, n. 2/4 (1940), pp. 313-315.
- Chenu M.-D., *L'homme et la Nature. Perspective sur la Renaissance du XII^e siècle*, in "Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge" 19 (1952), pp. 36-66.
- Chiron P., *Rhétorique, Philologie, Herméneutique*, Vrin, Paris 2019.
- Cillerai B., *La memoria come capacitas Dei secondo Agostino. Unità e complessità*, Edizioni ETS, Pisa 2008.

- Corvino F., *Bonaventura da Bagnoregio francescano e pensatore*, Città Nuova Editrice, Roma 2006.
- Coulter D.M., *The Victorine Sub-structure of Bonaventure's Thought*, in "Franciscan Studies" 70 (2012), pp. 399-410.
- Counet J.-M., *Interférences entre le Timée de Platon et le récit biblique de la création dans les commentaires*. In *Hexaemeron au XII^e siècle*, in « Les Études Classiques » 71 (2003), pp. 91-105.
- Cullen C.M., *Bonaventure's Aesthetic Imperative*. Pulcherrimum Carmen, in A.M. Ramos (ed.), *Beauty and the Good: Recovering the Classical Tradition from Plato to Duns Scotus*, Catholic University of America Press, Washington, D.C. 2020, pp. 251-268.
- d'Onofrio G. (a cura), *La divisione della filosofia e le sue ragioni. Lettura di testi medievali (VI-XIII secolo). Atti del Settimo Convegno della SISPM, Assisi 14-15 novembre 1997*, Avagliano, Salerno 2001.
- d'Onofrio G., *Dalla vera philosophia alla theologia poetica: la Stanza della Segnatura. Per un'estetica medievale*, in R. de Filippis (a cura), *L'estetica nel pensiero tardo-antico, medievale e umanistico. Atti del convegno svoltosi a Fisciano, 17-19 dicembre 2012*, Brepols, Turnhout (pubblicazione in corso).
- Dahan G., *Une introduction à l'étude de la philosophie*, in C. Lafleur (a cura), *L'enseignement de la philosophie au XIII^e siècle: autour du Guide de l'étudiant du ms. Ripoll 109: actes du colloque international*, a cura di C. Lafleur, Brepols, Turnhout 1997, pp. 3-58.
- Dahan G., Rosier-Catach I. (a cura), *La rhétorique d'Aristote. Tradition et commentaires de l'antiquité au XVII^e siècle*, Vrin, Paris 1998.
- Dal Pra M., *Premessa*, in "Rivista critica di storia della filosofia" 1 (1946), pp. 1-3.
- Dal Pra M., *Filosofia teoretica e storia della filosofia*, in "Rivista critica di storia della filosofia" 6/1 (1951), pp. 50-52.
- Dal Pra M., *Logica teorica e logica pratica nella storiografia filosofica*, in "Rivista critica di storia della filosofia" 6/3 (1951), pp. 177-208.
- Dal Pra M., *Studi sul problema logico del linguaggio nella filosofia medievale: i "cogitatio vocum" e "cogitatio rerum" nel pensiero di Anselmo*, in "Rivista Critica di Storia della Filosofia" 9/4 (1954), pp. 309-343.
- Dal Pra M., *Del "superamento" nella storiografia filosofica*, in "Rivista critica di storia della filosofia" 11/2 (1956), pp. 218-226.
- Dal Pra M., *Logica e realtà*, Laterza, Roma-Bari 1974, pp. 3-44.
- Davies R., *Bonaventure, the Body, and the Aesthetics of Salvation*, Cambridge University Press, Cambridge 2019.
- Davis D., *The Intuitive Knowledge of Non-Existent and the Problem of Late Medieval Scepticism*, in "The New Scholasticism" 49 (1975), pp. 410-430.
- Davis R.G., *The Weight of Love. Affect, Ecstasy, and Union in the Theology of Bonaventure*, Fordham University Press, NY 2016.
- De Bruyne É., *Études d'esthétique médiévale*, 2 voll., Albin Michel, Paris 1998.

- De Capitani F., *Ugo di san Vittore e il problema delle artes mechanicae*, in “Rivista di Filosofia Neo-Scolastica” 92, 3/4 (2000), pp. 424-460.
- De Filippis R., *Loquax pagina. La retorica nell'Occidente tardo-antico e alto-medievale*, Città Nuova, Roma 2013.
- De Libera A., *Connotation*, in *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*, a cura di B. Cassin, Seuil, Paris 2004, pp. 254-259.
- Delcorno C., *Professionisti della parola: predicatori, giullari, concionatori*, in *Tra storia e simbolo: studi dedicati a Ezio Raimondi dai direttori, redattori e dall'editore di Lettere italiane*, L.S. Olschki, Firenze 1994, pp. 1-21.
- Dell'Acqua F., *Gerlachus: parte della vetrata*, in *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Laterza, Roma 2004, pp. 56-63.
- Demange D., *Jean Duns Scot: la théorie du savoir*, Vrin, Paris 2007.
- Demange D., *Olivi et les Perspectivi. Les sources de la théorie olivienne de la vision*, in “Oliviana” [En ligne] 5 (2016).
- Demange D., *Puissance, action, mouvement: L'ontologie dynamique de Pierre de Jean Olivi (1248-1298)*, Cerf, Paris 2019.
- Dezza E., *Giovanni Duns Scoto e gli instantia naturae*, in J.F. Falà, I. Zavattero (a cura), *Divine Ideas in Franciscan Thought (XIIIth-XIVth century)*, Aracne, Roma 2018, pp. 135-159.
- Di Maio A., *La divisione bonaventuriana delle scienze: Un'applicazione della lessicografia all'ermeneutica testuale*, in “Gregorianum” 81/1 (2000), pp. 101-136.
- Di Maio, *Il problema della storia in Bonaventura*, in “Doctor Seraphicus” 63 (2015), pp. 45-75.
- Di Maio A., *La scala e lo specchio: l'itinerario bonaventuriano riletto in chiave umanistica odierna*, in *La scala e lo specchio. L'originalità di Bonaventura da Bagnoregio a otto secoli dalla nascita. Atti del Convegno Pensiero e attualità di Bonaventura da Bagnoregio a otto secoli dalla nascita, Milano, 31 maggio 2017*, IF Press, Roma 2018, pp. 13-48.
- Di Maio A., *La rappresentazione della natura in Bonaventura da Bagnoregio*, in “Przegląd Tomistyczny” 25 (2019), pp. 1-27.
- Di Martino C., *Il ruolo della intentio nell'evoluzione della psicologia di Agostino: dal De libero arbitrio al De Trinitate*, in “Revue des Études Augustiniennes” 46/2 (2000), pp. 173-198.
- Di Stefano E., *L'altro sapere. Bello, arte, immagine in Leon Battista Alberti*, Aesthetica Preprint. Supplementa 4, Centro internazionale Studi di estetica, Palermo 2000.
- Doolan G.T., *Aquinas on the Divine Ideas as Exemplar Causes*, Catholic University of America Press, Washington 2008.
- Dutton P.E., *Material Remains of the Study of the Timaeus in the Later Middle Ages*, in *Studia artistarum 5: L'enseignement de la philosophie au XIII^e siècle: autour du Guide de l'étudiant du ms. Ripoll 109: actes du colloque international*, a cura di C. Laffleur, Brepols, Turnhout 1997, pp. 203-230.

- Dutton P.E., *Medieval Approaches to Calcidius, Plato's Timaeus as Cultural Icon*, a cura di G.J. Reydams-Schils, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana 2003, pp. 184-205.
- Eco U., *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, in Id., *Scritti sul pensiero medievale*, Bompiani, Milano 2012.
- Eco U., *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, in Id., *Scritti sul pensiero medievale*, Bompiani, Milano 2012.
- Faes de Mottoni B., *Figure e motivi della contemplazione nelle teologie medievali*, SISMELE – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007.
- Falà J.F., Zavattero I. (a cura), *Divine Ideas in Franciscan Thought (XIIIth-XIVth century)*, Aracne, Roma 2018.
- Fatica L., *Commento alla Prima Lettera ai Corinzi*, Città Nuova, Roma 1989.
- Fattal M., *Plotin face à Platon: suivis de Plotin chez Augustin et Farabi*, L'Harmattan, Paris 2007.
- Federici Vescovini G., *Vision et réalité dans la perspective au XIV^e siècle*, in *La visione e lo sguardo nel Medio Evo*, "Micrologus" 5, (1997), pp. 161-180.
- Fedriga R., *Le migliori intenzioni. Una ricerca di storia delle idee*, CUEM, Milano 2002.
- Ferrari F., *Separazione asimmetrica e causalità eidetica nell'Timeo*, in *La sapienza di Timeo: riflessioni in margine all'Timeo di Platone*, a cura di L.M. Napolitano Valditara, Vita e Pensiero, Milano 2007, pp. 147-172.
- Fontanier J.-M., *La beauté selon saint Augustin*, P.U.R., Rennes 2008.
- Forcignanò F., *Il problema delle idee di artefatto in Platone*, in "Méthexis" 27 (2014), pp. 61-93.
- Formaggio D., *L'arte come idea e come esperienza*, a cura di E. Franzini, Morcelliana, Brescia 2018.
- Franzini E., *Filosofia dei sentimenti*, Mondadori, Milano 1997.
- Franzini E., *San Francesco e la filosofia contemporanea*, in *Francesco plurale. Atti del XII Convegno storico di Greccio, 9-10 maggio 2014*, a cura di A. Cacciotti, M. Melli, Edizioni Biblioteca Francescana, Milano 2015, p. 69.
- Franzini E., *Scorgere l'invisibile. Per un'estetica cristiana*, in *Storia del cristianesimo 2: L'età medievale (secoli 8-15)*, a cura di M. Benedetti, Carocci, Roma 2015, pp. 77-106.
- Franzini E., *Le vie della poiesis*, in "CoSMo – Comparative Studies in Modernism" 17 (2020), pp. 173-182.
- Friedman R.L., *Intellectual Traditions at the Medieval University: The Use of Philosophical Psychology in Trinitarian Theology among the Franciscans and Dominicans, 1250-1350*, Brill, Leiden-Boston 2013.
- Friedman R.L., *Act, Species, and Appearance. Peter Auriol on Intellectual Cognition and Consciousness*, in *Intentionality, Cognition and Mental Representation in Medieval Philosophy*, a cura di G. Klima, Fordham University Press, New York 2015, pp. 141-165.

- Fronterotta F., Panteles zōion e pantelōs on: *Vita, anima e movimento intellegibile nel Timeo (e nel Sofista)*, in *Plato's Timaeus. Proceedings of the Tenth Symposium Platonicum Pragense*, a cura di C. Jorgenson, F. Karfík, S. Špinká, Brill, Leiden 2020, pp. 49-69.
- Frugoni C., *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore ad Assisi*, Mondadori, Milano 2015.
- Gastaldi S., *Aristotele e la politica delle passioni. Retorica, psicologia ed etica dei comportamenti emozionali*, Tirrenia Stampatori, Torino 1990.
- Gastaldi S., *Il teatro delle passioni. "Pathos" nella retorica antica*, in "Elenchos. Rivista di studi sul pensiero antico" 15 (1995), pp. 59-82.
- Getto G., *Francesco d'Assisi e il "Cantico di frate sole"*, in Id., *Letteratura religiosa dal Due al Novecento*, Sansoni, Firenze 1967, pp. 8-16.
- Ghisalberti A., *Le idee divine in Guglielmo di Ockham*, in J.F. Falà, I. Zavattero (a cura), *Divine Ideas in Franciscan Thought (XIIIth-XIVth century)*, Aracne, Roma 2018, pp. 401-426.
- Gilson É., *Jean Duns Scot: introduction à ses positions fondamentales*, Vrin, Paris 1952.
- Gilson É., *La philosophie de saint Bonaventure*, Vrin, Paris 1943.
- Giraud V., *Augustin, les signes et la manifestation*, puf, Paris 2013.
- Giraud V., *L'ordre de la Création. Une histoire personnelle de la philosophie*, puf, Paris 2019.
- Giuliani A., *La controversia. Contributo alla logica giuridica*, Studi nelle scienze giuridiche e sociali, vol. 39, Tipografia del libro, Pavia 1966.
- Grassi O., *Intenzionalità. La dottrina dell'esse apparens nel secolo XIV*, Marietti, Genova-Milano 2005.
- Gregory T., *Anima mundi: la filosofia di Guglielmo di Conches e la scuola di Chartres*, G.C. Sansoni, Firenze 1955.
- Grellard C., *Jean de Salisbury et la renaissance médiévale du scepticisme*, Les Belles Lettres, Paris 2013.
- Grellard C., *La possibilità dell'errore. Pensare la tolleranza nel medioevo*, Aracne, Roma 2020.
- Hadot P., *Studi di patristica e di storia dei concetti*, ETS, Pisa 2018.
- Héring G., *La première épître de Saint Paul aux Corinthiens*, Delachaux & Niestlé, Neuchatel 1959.
- Ingham M.B. osj, *Divine delight, Acceptatio and the Economy of Salvation in Duns Scotus*, in O.V. Bychkov, J. Fodor (eds.), *Theological Aesthetics after Von Balthasar*, Ashgate, Burlington 2008, pp. 59-66.
- Ingham M.B. osj, *Symphonic Grandeur. Moral Beauty and the Judgment of Harmony in John Duns Scotus*, in Ramos A.M. (ed.), *Beauty and the Good: Recovering the Classical Tradition from Plato to Duns Scotus*, Catholic University of America Press, Washington, D.C. 2020, pp. 319-346.
- Ingham M.B. osj, *The Light of Pure Character: Honestum, Decorum, and the Stoic Sage*, in A.M. Ramos (ed.), *Beauty and the Good: Recovering the Classical Tradition from Plato to*

- Duns Scotus*, Catholic University of America Press, Washington, D.C. 2020, pp. 136-159.
- Kaluza Z., *La convenance et son rôle dans la pensée de Nicolas d'Autrecourt*, in *Méthodes et statut des sciences à la fin du Moyen Âge*, a cura di C. Grellard, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2004, pp. 84-126.
- Klima G. (a cura), *Intentionality, Cognition and Mental Representation in Medieval Philosophy*, Fordham University Press, New York 2015.
- Knuttila S., *Emotions in Ancient and Medieval Philosophy*, Oxford University Press, Oxford 2004.
- La Bonnardière A.M., *Biblia Augustiniana. Ancien Testament. Le Livre de la sagesse*, Brepols, Turnhout 1970.
- Lafleur C. (a cura), *L'enseignement de la philosophie au XIII^e siècle: autour du Guide de l'étudiant du ms. Ripoll 109: actes du colloque international*, Brepols, Turnhout 1997.
- Lambardi N., *Il Timaeus ciceroniano: arte e tecnica del «vertere»*, Le Monnier, Firenze 1982.
- Lamy A., *Note sur la présence littéraire du Timée latin dans le principe de la création au XIII^e siècle: L'exemple de Thomas d'Aquin*, in *Lectures médiévales et renaissantes du Timée de Platon*, Peeters, Paris 2016, pp. 141-164.
- Larcher C., *Le livre de la Sagesse, ou La sagesse de Salomon*, Gabalda, Paris 1983-1985.
- Le Roy O., *L'Intelligence de la foi en la Trinité selon saint Augustin: genèse de sa théologie trinitaire jusqu'en 391*, Études augustiniennes, Paris 1966.
- Leclercq J., *The Love of Beauty as a Means and an Expression of the Love of Truth*, in "Mittellateinisches Jahrbuch" 16 (1981), pp. 62-72.
- Leclercq J., *L'amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Âge*, Les éditions du Cerf, Paris 1990.
- Lemoine M., *Le Timée latin en dehors de Calcidius*, in *Langages et philosophie. Hommage à Jean Jolivet*, a cura di A. de Libera, A. Elamrani-Jamal, A. Galonnier, Vrin, Paris 1997, pp. 63-78.
- Lemoine M., *Du Timée de Platon à celui de Calcidius*, in *Unione e amicizia: Omaggio a Francesco Romano*, a cura di M. Barbanti, G.R. Giardina, P. Manganaro, CUECM, Catania 2002, pp. 441-450.
- Lemoine M., *Innovations de Cicéron et de Calcidius dans la traduction du «Timée»*, in *The Medieval translator. Traduire au Moyen Âge. Actes du Colloque international de Göttingen (22-25 juillet 1996)*, a cura di R. Ellis, R. Tixier, Brepols, Turnhout 2006, pp. 72-81.
- Lenzi M., *La negazione delle idee e l'"oscurantismo" dei filosofi. Bonaventura critico di Aristotele*, in J.F. Falà, I. Zattero (a cura), *Divine Ideas in Franciscan Thought (XIIIth-XIVth century)*, Aracne, Roma 2018, pp. 25-49.
- León Sanz I.M., *El arte creador en San Buenaventura Fundamentos para una teología de la belleza*, EUNSA; Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona 2016.

- Lettieri G., *L'altro Agostino: ermeneutica e retorica della grazia dalla crisi alla metamorfosi del* De doctrina christiana, Morcelliana, Brescia 2001.
- Levri C.A., *A Structural Analysis of Bonaventure's* Omnium artifex docuit me sapientia, in "Franciscan Studies" 76 (2018), pp. 67-97.
- Lévy C., *Cicero and the Timaeus*, in *Plato's Timaeus as Cultural Icon*, a cura di G.J. Reydamas-Schils, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana 2003, pp. 95-110.
- Lingua G., *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini: questioni di teoria ed etica dell'immagine nel cristianesimo*, Medusa, Milano 2006.
- Lottin D.O., *Les éléments de la moralité des actes chez saint Thomas d'Aquin*, in "Revue Philosophique de Louvain" 55 (1922), pp. 281-313.
- Machula T., *Per intellectum ad beatitudinem. Thomas Aquinas and Bonaventure on the Role of Prudence in Human Life*, in "Quaestio" 15 (2015), pp. 517-529.
- Macken R., *Le statut philosophique de la matière selon Bonaventure*, "Recherches de théologie ancienne et médiévale" 47 (1980), pp. 206-207.
- Marenbon J., *Medieval and renaissance aesthetics*, in *A Companion to Aesthetics*, a cura di S. Davies et al., Wiley-Blackwell, Malden, Oxford 2009, pp 22-32.
- Mark D.M., *Aristotelianism, medieval*, in *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Routledge, London-NY 2018.
- Mark D.M., *Aristotle in the middle ages*, in N. Kretzmann, A. Kenny, J. Pinborg, E. Stump (eds.), *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy: From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism, 1100-1600*, Cambridge University Press, Cambridge 1982.
- Massa E., *Ruggero Bacone: etica e poetica nella storia dell'Opus maius*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1955.
- Mazzarella P., *Controversie medievali: unità e pluralità delle forme*, Giannini, Napoli 1978.
- Mazzinghi L., *Wisdom*, Kohlhammer Verlag, Stuttgart 2019.
- McCord Adams M., *William Ockham*, vol. 1, University Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana 1987.
- McCord Adams M., *Ockham on final causality: muddying the waters*, in "Franciscan Studies" 56 (1998), pp. 1-46.
- Michel A., *La Parole et la Beauté: Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Les Belles Lettres, Paris 1982.
- Michel A., *Cicéronisme et stoïcisme dans la rhétorique de Quintilien*, in *Cicéronisme et stoïcisme dans la rhétorique de Quintilien*, Besançon, Université de Franche-Comté 1983, pp. 207-214.
- Moreschini C., *I Padri Cappadoci: storia, letteratura, teologia*, Città Nuova, Roma 2008.
- Moro E., *Il concetto di materia in Agostino*, Aracne, Roma 2017.

- Moulin I., *Beauty as natural order. The legacy of antiquity to Bonaventure's symbolical theology and Nicholas of Cusa's spiritual theophany*, in "Studies in History and Philosophy of Science" 81 (2020), pp. 32-38.
- Murphy J.J., *La retorica nel Medioevo. Una storia delle teorie retoriche da s. Agostino al Rinascimento*, Liguori, Napoli 1983.
- Nannini A., *Pensiero creante: l'eterno fondamento delle idee. Tentativo di lettura globale ed aperture collaterali della dottrina di Duns Scotto*, in "Antonianum" 2-3 (2017), pp. 227-273.
- Narcisse G., *Les raisons de Dieu. Argument de convenance et esthétique théologique selon saint Thomas d'Aquin et Hans Urs von Balthasar*, Éditions universitaires de Fribourg, Fribourg 1997.
- Natoli S., Sequeri P., *Non ti farai idolo né immagine*, il Mulino, Bologna 2011.
- Nauroy G., Vannier M.-A. (a cura), *Saint Augustin et la Bible: Actes du colloque de l'université Paul Verlaine-Metz (7-8 avril 2005)*, Peter Lang, Bern etc. 2008.
- Noone T.B., Vater C.A., *The Sources of Scotus's Theory of Divine Ideas*, in J.F. Falà, I. Zavattero (a cura), *Divine Ideas in Franciscan Thought (XIIIth-XIVth century)*, Aracne, Roma 2018, pp. 75-99.
- Pagnotta F., *Cicerone e l'ideale dell'aequabilitas: l'eredità di un antico concetto filosofico*, Stilgraf, Cesena 2007.
- Palazzo É., *L'invenzione cristiana dei cinque sensi nella liturgia e nell'arte del Medioevo*, tr. it. G. Piccinno, EDI, Napoli 2017.
- Palmeri P., *Voluntas e rectitudo nella riflessione etico-filosofica di Anselmo d'Aosta*, Officina di studi medievali, Palermo 2009.
- Panaccio C., *Le discours intérieur: de Platon à Guillaume d'Ockham*, Editions du Seuil, Paris 2007.
- Panaccio C., Piché D., *Ockham's Reliabilism and the Intuition of Non-Existents*, in *Rethinking the History of Skepticism: the Missing Medieval Background*, a cura di H. Lagerlund, Brill, Leiden 2010, pp. 97-118.
- Panofsky E., *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Gallimard, Paris 1989.
- Panti C., *Fisica e metafisica della luce nella cultura francescana delle origini*, in *Il rosone della Basilica di San Francesco in Assisi*, a cura di L. Lametti, V. Mazzasette, N. Nardelli, Gangemi, Roma 2012, pp. 99-110.
- Panti C. (a cura), *Arabic and Latin Theory of Perspective*, "Micrologus" 29 (2021).
- Parodi M., *Misura, numero e peso. Un'analogia nel XII secolo*, in N. Badaloni et alii, *La storia della filosofia come sapere critico: studi offerti a Mario Dal Pra*, Angeli, Milano 1984, pp. 52-71.
- Parodi M., *Il conflitto dei pensieri: studio su Anselmo d'Aosta*, Lubrina, Bergamo 1988.

- Parodi M., *Imago ad similitudinem. I termini di immagine e somiglianza nel Monologion di Anselmo d'Aosta*, in "Revue d'Étude Augustiniennes et Patristiques" 38/2 (1992), pp. 332-354.
- Parodi M., *L'artefice e l'opera nelle pagine di Anselmo*, in "Rivista di storia della filosofia" 48 (1993), pp. 527-535.
- Parodi M., *La retorica del mondo. Ordine, linguaggio e comunicazione nell'alto medioevo*, in *Le forme della comunicazione scientifica*, a cura di M. Galluzzi, G. Micheli, M.T. Monti, Angeli, Milano 1998, pp. 69-83.
- Parodi M., *Il paradigma filosofico agostiniano. Un modello di razionalità e la sua crisi nel XII secolo*, Lubrina Editore, Bergamo 2006.
- Parodi M., *Bellezza, armonia, proporzione da Agostino a Bonaventura*, in "Doctor Seraphicus" 54 *La bellezza nel pensiero bonaventuriano* (2007), pp. 93-109.
- Parodi M., *Lo specchio e l'obolo. Con Jorge Luis Borges tra i pensatori medievali*, inedito (2012).
- Parodi M., *Francesco e la filosofia: dall'analogia alla metafora*, in M. Benedetti, T. Subini (a cura), *Francesco da Assisi. Storia, arte, mito*, Carocci, Roma 2019, pp. 89-98.
- Pasnau R., *Theories of cognition in the later Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Pelletier J., *William Ockham on Divine Ideas, Universals, and God's Power*, in *Universals in the fourteenth century*, a cura di F. Amerini, L. Cesalli, Edizioni della Normale, Pisa 2017, pp. 187-224.
- Perler D., *Théories de l'intentionnalité au moyen âge*, Vrin, Paris 2003.
- Pernot L., *La rhétorique dans l'antiquité*, Librairie generale francaise, Paris 2000.
- Petagine A., *La materia come ens in potentia tantum. Tra la posizione di Sigieri di Brabante e la critica di Pietro di Giovanni Olivi*, in C. König-Pralog, O. Ribordy, T. Suarez-Nani (a cura), *Pierre de Jean Olivi. Philosophe et théologien. Actes du colloque de Philosophie médiévale. 24-25 octobre 2008*, Université de Frburg, De Gruyter, Berlin-New York 2010, pp. 295-326.
- Petagine A., *Il fondamento positivo del mondo. Indagini francescane sulla materia all'inizio del XIV secolo (1300-1330 ca.)*, Aracne, Roma 2019.
- Piana G., *Fenomenologia delle sintesi passive*, in Id., *Opere Complete* 24, Lulu, s.l. 2013, URL: <http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~piana/index.php/saggi-su-husserl-e-sulla-fenomenologia/166-fenomenologia-delle-sintesi-passive>.
- Pikavé M., *Henry of Ghent and John Duns Scotus on Skepticism and the Possibility of Naturally Acquired Knowledge*, in *Rethinking the History of Skepticism: the Missing Medieval Background*, a cura di H. Lagerlund, Brill, Leiden 2010, pp. 61-96.
- Piron S., *Parcours d'un intellectuel franciscain, d'une théologie vers une pensée sociale: l'oeuvre de Pierre de Jean Olivi (ca. 1248-1298) et son traité De contractibus*, Thèse de doctorat en Histoire, sous la direction de Alain Boureau, soutenue à Paris, EHESS 1999.

- Piron S., *Franciscains et victorins. Tableau d'une reception*, in *L'école de Saint-Victor de Paris: Influence et rayonnement du Moyen Âge à l'Époque moderne*, a cura di D. Poirel, Brepols, Turnhout 2010, pp. 521-545.
- Piron S., *La libertà divina e la destruction des idées chez Olivi*, in "Oliviana" 6 [Online] (2020).
- Plebe A., *Breve storia della retorica antica*, Laterza, Bari 1988.
- Poirel D., *Lire l'univers visible: le sens d'une métaphore chez Hugues de Saint-Victor*, in "Revue des sciences philosophiques et théologiques" 95 (2011), pp. 363-382.
- Poirel D., *Dieu, la nature et l'homme. La place de la beauté dans l'œuvre d'Hugues de Saint-Victor*, in *Le beau et la beauté au Moyen Âge*, a cura di O. Boulnois, I. Moulin, Vrin, Paris 2018, pp. 93-121.
- Porro P., *Ponere statum. Idee divine, perfezioni creaturali e ordine del mondo in Enrico di Gand*, in "Mediaevalia. Textos e Estudos" 3 (1993), pp. 109-159.
- Porro P., *Tommaso d'Aquino. Un profilo storico-filosofico*, Carocci, Roma 2012.
- Preti G., *Continuità ed "essenze" nella storia della filosofia*, in "Rivista critica di storia della filosofia" 11/3-4 (1956), pp. 359-373.
- Radice R., A. Valvo (a cura), *Dal logos dei Greci e dei Romani al logos di Dio. Ricordando Marta Sordi. Atti del Convegno (Milano, 11-13 novembre 2009)*, Vita e Pensiero, Milano 2011.
- Radice R., *Platonismo e creazionismo in Filone di Alessandria*, Vita e Pensiero, Milano 1989.
- Ramos A.M. (ed.), *Beauty and the Good: Recovering the Classical Tradition from Plato to Duns Scotus*, Catholic University of America Press, Washington, D.C. 2020.
- Rémy G., *Philon et Origène, interprètes du récit de la Création*, in M.-A. Vannier (a cura), *Judaïsme et christianisme dans les commentaires patristiques de la Genèse*, Peter Lang AG, Bern 2019, pp. 53-86.
- Robert A., *Idées humaines, idées divines: Ockham lecteur d'Augustin*, in "Revue Thomiste" 103 (2003), pp. 479-494.
- Rodolfi A., *Interpretazione dell'ilemorfismo universale nella scuola francescana: Bonaventura, Bacone e Olivi*, in "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica", vol. 102, n. 4 (2010), pp. 570-575.
- Rodolfi A., *Pietro di Giovanni Olivi e il dibattito sull'attualità della materia*, in C. König-Pralog, O. Ribordy, T. Suarez-Nani (a cura), *Pierre de Jean Olivi. Philosophe et théologien. Actes du colloque de Philosophie médiévale. 24-25 octobre 2008*, Université de Frburg, De Gruyter, Berlin-New York 2010, pp. 253-294.
- Rodolfi A., *Forme incoate o potenza della materia? Olivi e le rationes seminales*, in *Vedere nell'ombra: studi su natura, spiritualità e scienze operative offerti a Michela Pereira*, a cura di C. Pantì, N. Polloni, SISMEL, Firenze 2018, pp. 193-205.
- Rosier-Catach I., Cesalli L., *Signum est in praedicamento relationis. Roger Bacon's Semantics Revisited in the Light of His Relational Theory of the Sign*, in *Oxford Studies in*

- Medieval Philosophy*, vol. 6, Oxford University Press, a cura di R. Pasnau, Oxford 2018, pp. 62-99.
- Rosier-Catach, Res significata et modus significandi. *Les enjeux linguistiques et théologiques d'une distinction médiévale*, in *Sprachtheorien in Spätantike und Mittelalter*, a cura di S. Ebbesen, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1995, pp. 135-168.
- Rossini M., Feltrin P., *Verità in questione: il problema del metodo in diritto e teologia nel 12. secolo*, Lubrina, Bergamo 1992.
- Rossini M., *Un desiderio che si fa conoscenza. Note per una rilettura di J. Leclercq, Cultura umanistica e desiderio di Dio*, in "Doctor Virtualis" 1 (2002), edizione digitale, sezione "Quaestiones quodlibetales".
- Runia D.T., *Filone di Alessandria nella prima letteratura cristiana: uno studio d'insieme*, Vita e Pensiero, Milano 1999.
- Russo L. (a cura), *Vedere l'invisibile: Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo 1999.
- Saccanti R., Sic bonum cognoscitur et similiter lux. *Divine Ideas in the First Franciscan Masters (Alexander of Hales and John of La Rochelle)*, in J.F. Falà, I. Zavatiero (a cura), *Divine Ideas in Franciscan Thought (XIIIth-XIVth century)*, Aracne, Roma 2018, pp. 1-24.
- Saint-Girons B., *L'esthétique: problème de définition*, in *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle ?*, a cura di S. Trottein, Presses universitaires de France, Paris 2000, pp. 81-117.
- Salvestrini A., *Francescanesimo controverso. Aspetti conoscitivi agostiniani tra francescani e Nicola d'Autrecourt*, in "Doctor Virtualis" 14 (2018), pp. 89-122.
- Salvestrini A., *Sull'estetica medievale dopo Eco. Un percorso storiografico*, in "Lebenswelt" 14 (2019), pp. 1-22.
- Salvestrini A., *Il concetto di pulchrum in Giovanni di Salisbury*, in "Doctor Virtualis" 15 (2019), pp. 93-120.
- Salvestrini A., *Artifex et ultériorité de la représentation chez Bonaventure*, in "Itinera" 21 (2021), pp. 205-218.
- Salvestrini A., *Bellezza retorica. Un percorso tematico in Nicola di Autrecourt*, con Prefazione di C. Grellard, Mimesis, Milano 2021.
- Salvestrini A., *L'artefice nel pensiero francescano*, 2 voll., tesi di dottorato sostenuta il 31 marzo 2022 presso l'Università degli Studi di Torino, preparata in co-tutela tra il Consorzio dottorale FINO e l'École Pratique des Hautes Études di Parigi.
- Salvestrini A., *Artifex et technique dans la pensée franciscaine de Bonaventure. Un topos rhétorique?*, in « Études Franciscaines » 15/2 (2022), pp. 259-274.
- Salvestrini A., *L'immaginazione tra memoria, volontà e inventio in Agostino*, in "Aesthetica Preprint" 120 (2022), pp. 183-195.
- Salvestrini A., *Arti liberali e meccaniche secondo Ugo di san Vittore*, in *Idee di lavoro e di ozio per la nostra civiltà*, a cura di G. Mari e di F. Ammannati, S. Brogi, T.

- Faitini, A. Fermani, F. Seghezzi, A. Tonarelli, Firenze University Press, Firenze (pubblicazione in corso).
- Salvestrini A., *Classificazioni e paragone delle arti tra Medioevo e Rinascimento*, in *Idee di lavoro e di ozio per la nostra civiltà*, a cura di G. Mari e di F. Ammannati, S. Brogi, T. Faitini, A. Fermani, F. Seghezzi, A. Tonarelli, Firenze University Press, Firenze (pubblicazione in corso).
- Scarpat G., *La lettera 65 di Seneca*, Paideia, Brescia 1970.
- Scarpat G., *Introduzione*, in *Libro della Sapienza*, a cura di G. Scarpat, vol. 1, Paideia, Brescia 1989, pp. 13-29.
- Schmitt C., *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Gallimard, Paris 2002.
- Schuler-Lagier F., *Le langage symbolique dans les images médiévales de Chartres*, in O. Boulnois, I. Moulin (a cura), *Le beau et la beauté au Moyen Âge*, Vrin, Paris 2018, pp. 265-306.
- Smith R.B., *Aquinas, Bonaventure, and the Scholastic Culture of Medieval Paris. Preaching, Prologues, and Biblical Commentary*, Cambridge University Press, Cambridge 2021.
- Solignac L., *La voie de la ressemblance. Itinéraire dans la pensée de saint Bonaventure*, Hermann, Paris 2014.
- Solignac L., *Totum et totalitas dans la première école franciscaine*, in “Cahiers de philosophie de l’université de Caen” (2016), pp. 77-94.
- Solignac L., *Saint Bonaventure et le Fils très beau. Naissance d’un transcendantal approprié*, in O. Boulnois, I. Mulin (a cura), *Le beau et la beauté au Moyen Âge*, Vrin, Paris 2018, pp. 123-145.
- Somers S.J., *Image de Dieu. Les sources de l’exégèse augustinienne*, in “Revue des Études augustinienes” 7/2 (1961), pp. 105-125.
- Spade P.V., *Thoughts, Words and Things: An Introduction to Late Mediaeval Logic and Semantic Theory*, reperibile online: <https://pvspade.com/Logic/docs/thoughts.pdf>.
- Speer A., *Aesthetics*, in *The Oxford Handbook of Medieval Philosophy*, a cura di J. Marenbon, Oxford University Press, Oxford 2012, pp. 661-684.
- Spinicci P., *I pensieri dell’esperienza: interpretazione di “Esperienza e giudizio” di Edmund Husserl*, La Nuova Italia, Firenze 1985.
- Spinosa G., *Idea e idos nella tradizione latina medievale*, in M. Fattori, M.L. Bianchi (a cura), *IDEA. VI Colloquio Internazionale, Roma, 5-7 gennaio 1989*, “Lessico Intellettuale Europeo”, Edizioni dell’Ateneo, Roma 1990, pp. 43-61.
- Tachau K., *Vision and Certitude in the Age of Ockham. Optics, Epistemology and the Foundations of Semantics 1250-1345*, Brill, Leiden 1988.
- Tedesco S., *L’estetica di Baumgarten*, Aesthetica Preprint Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2000.

- Tedesco S., *Pathos/pathic*, in *Glossary of Morphology*, a cura di F. Vercellone, S. Tedesco, Springer, Cham 2020, pp. 379-383.
- Testard M., *Saint Augustine et Cicéron, Études Augustiniennes*, Paris 1958.
- Todisco O., *Giovanni Duns Scoto. Filosofo della libertà*, Edizioni Messaggero, Padova 1996.
- Todisco O., *Dimensione estetica del pensare bonaventuriano*, in “Doctor Seraphicus” 54 *La bellezza nel pensiero bonaventuriano* (2007), pp. 7-75.
- Trabattoni F., *Scrivere nell'anima. Verità, dialettica e persuasione*, La Nuova Italia, Firenze 1994.
- Valbusa I., *L'attualità della questione enciclopedica nel De reductione artium ad theologiam di San Bonaventura*, in “Rivista di Filosofia Neo-Scolastica” 109/4 (2017), pp. 945-952.
- Valente L., *Iustus et misericors. L'usage théologique des notions de consignificatio et connotatio dans la seconde moitié du XII^e siècle*, in *Vestigia, Images, Verba: Semiotics and Logic in Medieval Theological Texts (1150-1450)*, a cura di C. Marmo, Brepols, Turnhout 1997, pp. 36-59.
- Vanni Rovighi S., *La fenomenologia della sensazione di Sant'Agostino*, in Id., *Studi di filosofia medievale*, vol. 1, Vita e Pensiero, Milano 1978, pp. 3-21.
- Vanni Rovighi S., *Una fonte remota della teoria husserliana dell'intenzionalità*, in *Studi di filosofia medievale*, vol. 2, Vita e Pensiero, Milano 1978, pp. 283-298.
- Vanni Rovighi S., *Introduzione a Anselmo d'Aosta*, Laterza, Roma-Bari 1987.
- Vasiliu A., *Eikôn. L'image dans le discours des trois Cappadociens*, Presses Universitaires de France, Paris 2010.
- Vasiliu A., *Comment parler du beau? La réponse de Platon dans le Phèdre et son interprétation par Plotin*, in O. Boulnois, I. Moulin (a cura), *Le beau et la beauté au Moyen Âge*, Vrin, Paris 2018, pp. 39-74.
- Vassallo C., *La dimensione estetica nel pensiero di Plotino: proposte per una nuova lettura dei trattati Sul bello e Sul bello intelligibile*, Giannini, Napoli 2009.
- Vecchio S., *La memoria del passato e i problemi del presente: la riflessione medievale sull'ars theatra*, in *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel medioevo*, a cura di F.M. Casaretto, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp. 105-122.
- Vecchio S., *Desiderium vel concupiscentia: il desiderio nel sistema delle passioni di Tommaso d'Aquino*, in *Il desiderio nel Medioevo*, a cura di A. Palazzo, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2014, pp. 151-164.
- Vecchio S., *Nec mimus, nec histrio: l'ars theatra nel XII secolo*, in *Vedere nell'ombra: studi su natura, spiritualità e scienze operative offerti a Michela Pereira*, a cura di C. Panti, N. Polloni, SISMEL, Firenze 2018, pp. 45-55.
- Verbaal W., *Teste Quintiliano. Jean de Salisbury et Quintilien: un exemple de la crise des autorités au XII^e siècle*, in P. Galand-Hallyn et al. (a cura), *Quintilien ancien et moderne*, Brepols, Turnhout 2010, pp. 155-170.

- Vercellone F., *Oltre la bellezza*, il Mulino, Bologna 2008.
- Vercellone F., Tedesco S. (a cura), *Glossary of Morphology*, Springer, Cham 2020.
- Verger J., Weijers O. (a cura), *Les débuts de l'enseignement universitaire à Paris (1200-1245 environ)*, Studia Artistarum 38, Brepols, Turnhout 2013.
- Ward J.O., *Ciceronian rhetoric in treatise, scholion and commentary*, Brepols, Turnhout 1995.
- Ward J.O., *Quintilian and the Rhetorical Revolution of the Middle Ages*, in "Rhetorica" 13/3 (1995), pp. 231-284.
- Ward J.O., *The Development of Medieval Rhetoric*, in *The Oxford Handbook of Rhetorical Studies*, Oxford University Press, Oxford 2017, pp. 315-328.
- Ward J.O., *Classical Rhetoric in the Middle Ages. The Medieval Rhetors and Their Art 400-1300, with Manuscript Survey to 1500 CE*, Brill, Leiden-Boston 2019.
- Ward T.M., *John Duns Scotus on Parts, Wholes, and Hylomorphism*, Brill, Leiden, Boston 2014.
- Whitney E., *Paradise Restored. The Mechanical Arts from Antiquity through the Thirteenth Century*, in "Transactions of the American Philosophical Society" 80/1 (1990), pp. 1-169.
- Woerther F. (a cura), *Commenting on Aristotle's Rhetoric, from Antiquity to the Present / Commenter la Rhétorique d'Aristote, de l'Antiquité à la période contemporaine*, Brill, Leiden 2018.
- Zavattero I., *In Augustine's Footsteps. The Doctrine of Ideas in Franciscan Thought. Introductory Remarks*, in J.F. Falà, I. Zavattero (a cura), *Divine Ideas in Franciscan Thought (XIIIth-XIVth century)*, Aracne, Roma 2018, pp. XI-XXVII.
- Zupko J., "Nothing in Nature Is Naturally a Statue": William of Ockham on Artifacts, in "Metaphysics" 1/1 (2018), pp. 88-96.

L'artefice nel pensiero francescano

Amalia Salvestrini

La figura dell'artefice nel pensiero francescano è indice di una riflessione attorno al fare poetico spesso sviluppata attraverso l'analogia tra il creare divino e il produrre umano.

La monografia, dopo una prima parte dedicata alla genesi della idea di artefice in fonti scritturistiche, filosofiche e retoriche, approfondisce la costituzione filosofica dell'idea di artefice nel pensiero di quattro frati Minori: Bonaventura da Bagnoregio, Pietro di Giovanni Olivi, Giovanni Duns Scoto e Guglielmo di Ockham. Nell'articolazione del processo poetico in progetto, opera e fruizione, si tratteggiano così le linee di tendenza e gli aspetti invariati che, pur nella variazione significativa tra i diversi autori, portano a domandarsi, in conclusione, sulla possibilità di una "estetica francescana".

In copertina: Dettaglio di pagina del capitolo intitolato "De la forme du monde" di Gautier de Metz, *L'image du monde*, © British Library Board, Harley MS 334, f. 33v.

ISBN 979-12-5510-038-6 (print)
ISBN 979-12-5510-040-9 (PDF)
ISBN 979-12-5510-042-3 (EPUB)
DOI10.54103/milanoup.105