



HAL
open science

L'artifex dans la pensée franciscaine

Amalia Salvestrini

► **To cite this version:**

Amalia Salvestrini. L'artifex dans la pensée franciscaine. Philosophie. Université Paris sciences et lettres; Università degli studi (Gênes, Italie), 2022. Français. NNT : 2022UPSLP018 . tel-04210644

HAL Id: tel-04210644

<https://theses.hal.science/tel-04210644>

Submitted on 19 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ PSL

Préparée à l'École Pratique des Hautes Études
Dans le cadre d'une cotutelle avec le North Western Italian Philosophy Consortium

L'artifex dans la pensée franciscaine
L'artefice nel pensiero francescano
The artifex in the Franciscan Thought

Soutenue par
Amalia SALVESTRINI
Le 31 03 2022

École doctorale n° 472
**École doctorale de l'École
Pratique des Hautes Études**

Spécialité
Philosophie, textes et savoirs

Composition du jury :

Fosca MARIANI ZINI
Professeure, Centre d'études supérieures de la Renaissance, UMR 7323,
Université François Rabelais, Tours
Présidente

Olivier BOULNOIS
Directeur d'études, École Pratique des Hautes Études
Directeur de thèse

Federico VERCELLONE
Professore ordinario, Università degli Studi di Torino
Co-directeur de thèse

Sylvain PIRON
Directeur d'études, École des Hautes Études en Sciences Sociales
Rapporteur

Dominique POIREL
Directeur de recherche, CNRS Institut de la recherche et d'histoires
des textes
Examineur

Salvatore TEDESCO
Professore ordinario, Università degli Studi di Palermo
Examineur



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TORINO



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PAVIA



École Pratique
des Hautes Études

The copyright of this Dissertation rests with the author and no quotation from it or information derived from it may be published without proper acknowledgement.

End User Agreement

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-No-Derivatives 4.0

International License: <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode>

You are free to share, to copy, distribute and transmit the work under the following conditions:

- *Attribution: You must attribute the work in the manner specified by the author (but not in any way that suggests that they endorse you or your use of the work).*
- *Non-Commercial: You may not use this work for commercial purposes.*
- *No Derivative Works - You may not alter, transform, or build upon this work, without proper citation and acknowledgement of the source.*



In case the dissertation would have found to infringe the polity of plagiarism it will be immediately expunged from the site of FINO Doctoral Consortium

Abstract

Il presente lavoro si propone d'interrogare alcuni testi premoderni, quelli del Medioevo francescano in particolare, per comprendere come la figura dell'artefice e l'esperienza della produzione artificiale sono stati oggetto di una riflessione che potremmo chiamare "estetica", prima della nascita dell'estetica in quanto disciplina. Il fenomeno della *poiesis* nel Medioevo è pensato attraverso una distinzione fondamentale, ossia quella tra artefice umano e artefice divino. Sulla base di questa distinzione, la *poiesis* non è considerata come una creazione a partire dal nulla da parte di qualcuno che, fuori da un ordine cosmico e metafisico, obbedisce alle sole leggi che si dà in modo autonomo. Al contrario, pensare la *poiesis* in questo periodo implica avere coscienza dell'ordine nel quale l'artefice si pone, dei criteri ai quali egli si conforma e che sono l'espressione delle scelte originarie per mezzo delle quali Dio artefice creò il mondo.

La riflessione francescana sull'artefice è qui studiata a partire da un *corpus* di testi di Bonaventura da Bagnoregio, Pietro di Giovanni Olivi, Giovanni Duns Scoto e Guglielmo di Ockham. Nel Volume 1 si studia la *costituzione filosofica dell'artefice*. In primo luogo, si osserva la sua *genes* attraverso fonti scritturistiche, filosofiche e retoriche (Parte I). In secondo luogo, si ricostruiscono le *prospettive francescane sull'artefice* attraverso l'articolazione dell'attività poetica in progetto, opera e fruizione (Parte II). Nell'ultima parte, dedicata al passaggio *dall'artefice all'artista* (Parte III), ci si interroga, alla luce del percorso effettuato, sulla possibilità di "estetiche" francescane, così come sul passaggio da queste all'arte francescana. Infine, si aprono alcune linee di ricerca sulle possibili relazioni tra l'artefice francescano e le teorie artistiche rinascimentali. Nel Volume 2 della dissertazione (*Appendice. Le parole. Lo spazio semantico dell'artefice*) si mette a disposizione la documentazione commentata del *corpus* di testi dei quattro autori francescani.

Notre travail se propose d'interroger certains textes pré-modernes, ceux du Moyen Âge franciscain en particulier, pour comprendre comment la figure de l'artifex et l'expérience de la production d'artefacts ont fait l'objet d'une réflexion que l'on pourrait qualifier d'« esthétique », avant même la naissance de l'esthétique en tant que discipline. Le phénomène de la poiesis est pensé tout au long de la période médiévale par moyen d'une distinction fondamentale, c'est-à-dire celle entre l'artifex humain et l'artifex divin. Sur la base de cette distinction, la poiesis n'est pas considérée comme une création à partir du néant par quelqu'un qui, en dehors d'un ordre à la fois cosmique et métaphysique, obéit seule aux lois qu'il se donne de manière autonome. Au contraire, penser la poiesis à cette époque implique de prendre conscience de l'ordre dans lequel l'artifex se place, des critères auxquels il se conforme et qui sont l'expression des choix originaires par lesquels le Dieu artifex a créé le monde.

La réflexion franciscaine sur l'artifex est ici étudiée à partir d'un corpus de textes de Bonaventure de Bagnoregio, Pierre de Jean Olivi, Jean Duns Scot et Guillaume d'Ockham. Le Volume 1 étudie la constitution philosophique de l'artifex. Tout d'abord, sa genèse est observée à travers les sources scripturaires, philosophiques et rhétoriques (Partie I). Deuxièmement, les perspectives franciscaines sur l'artifex sont reconstruites à travers l'articulation de l'activité poétique dans le projet, l'œuvre et la fruition (Partie II). Dans la dernière partie, consacrée au passage de l'artifex à l'artiste (Partie III), à la lumière du chemin parcouru on s'interroge sur la possibilité d'une « esthétique » franciscaine, ainsi que sur le passage de celle-ci à l'art franciscain. Enfin, quelques axes de recherche sont ouverts sur les relations possibles entre l'artiste franciscain et les théories artistiques de la Renaissance. Dans le Volume 2 de la thèse (Annexe: Les paroles. L'espace sémantique de l'artifex) la documentation commentée du corpus de textes des quatre auteurs franciscains est mise à disposition.

This work aims to question some pre-modern texts, those of the Franciscan Middle Ages in particular, in order to understand how the figure of the maker (artifex) and the experience of artificial production were the subject of a reflection that we could call “aesthetic”, before the birth of Aesthetics as a discipline. The phenomenon of poiesis in the Middle Ages is conceptualised through a fundamental distinction, namely that between human and divine maker. On the basis of this distinction, poiesis is not considered as a creation from nothing by someone who, outside of a cosmic and metaphysical order, obeys only the laws he gives himself. On the contrary, thinking of poiesis in this period implies being aware of the order in which the maker places himself, of the criteria to which he conforms and which are the expression of the original choices through which God the artifex created the world.

Franciscan reflection on the maker is studied here from a corpus of texts by Bonaventure of Bagnoregio, Peter of John Olivi, John Duns Scotus and William of Ockham. Volume 1 studies the philosophical constitution of the maker. Firstly, its genesis is observed through scriptural, philosophical and rhetorical sources (Part I). Secondly, the Franciscan perspectives on the maker are reconstructed through the articulation of the poietic activity in project, work and fruition (Part II). In the last part, dedicated to the passage from the artifex to the artist (Part III), in the light of the path taken, the possibility of Franciscan “aesthetics” is questioned, as well as the passage from these to Franciscan art. Finally, some lines of research are opened on the possible relations between the Franciscan maker and the artistic theories of the Renaissance. In Volume 2 of the dissertation (Appendix: The words. The semantic space of the artifex) the commented documentation of the corpus of texts of the four Franciscan authors is made available.

Indice

ABSTRACT	3
INDICE	5
RIASSUNTO SOSTANZIALE / RESUME SUBSTANTIEL	9
VOLUME 1. LA COSTITUZIONE FILOSOFICA DELL'ARTEFICE	83
Introduzione	87
Parte I – Genesi dell'idea di artefice	97
Capitolo 1. L'artefice e le <i>Scritture</i>	99
1.1 Le <i>Scritture</i> e la patristica	99
1.2 Agostino. Il primo libro della <i>Genesi</i>	105
1.3 Agostino. <i>Sapienza</i> 11, 21	126
Capitolo 2. L'artefice e i filosofi	131
2.1 Il <i>Timeo</i> latino	132
2.2 L'Aristotele latino	138
2.3 Mediazioni romane ed ellenistiche sulla progettualità dell'artefice	147
Capitolo 3. L'artefice e la retorica	153
3.1 <i>Inventio</i> e ideazione progettuale	154
3.2 La polisemia retorica del bello tra <i>dispositio</i> ed <i>elocutio</i>	157
3.3 <i>Pathos</i> retorico e fruizione	164
Parte II – Prospettive francescane sull'artefice	171
Capitolo 1. Il progetto	172
1.1 Lo statuto del progetto	173
1.2 I criteri progettuali	192
Digressione. L'incidenza retorica sul concetto di bello	201
1.3 Progettualità umana e sistema dei saperi	205
Capitolo 2. L'opera	228
2.1 L'opera e la sua produzione	229
2.2 La compiutezza dell'opera tra conformità, difformità ed errore	247
2.3 La ulteriorità della rappresentazione	259
Capitolo 3. La fruizione	274
3.1 Modello divino o umano dell'apprezzamento dell'opera?	275
3.2 Il piacere "estetico" tra <i>proportio</i> , sentimento e giudizio	285

3.3 Retorica e variazioni fruibili	298
Parte III – Dall’artefice all’artista	325
Capitolo 1. Estetiche francescane?	328
1.1 La questione della filosofia francescana	328
1.2 Francesco come correlato oggettuale di comprensioni filosofiche	333
1.3 Tematizzazioni estetiche	342
1.4 Per una sintesi. L’artefice e la città cristiana (<i>Sermones de diversis</i> n. 61)	354
Capitolo 2. Ambienti francescani tra arte, uomo e natura	372
2.1 Per una genesi dell’arte francescana. Tra Roma e Assisi	373
2.2 Uomo, natura e retorica in Giotto	385
2.3 Percorsi rinascimentali. Sistema dei saperi, artefice delle forme, artefice del bello	407
Appendice iconografica	433
La stigmatizzazione pre-giottesca	433
Basilica superiore di Assisi	435
Inciso. Torriti, Catino absidale della Basilica del Laterano, Roma	436
Basilica superiore di Assisi (continuazione 1)	438
Giotto, Pala di Pisa (Louvre)	444
Giotto, Cappella Bardi, Santa Croce, Firenze	446
Basilica superiore di Assisi (continuazione 2)	448
Basilica inferiore di Assisi, le Vele	449
La retorica del gesto	450
Francescani e Rinascimento	453
Conclusioni	455
VOLUME 2. APPENDICE. LE PAROLE. LO SPAZIO SEMANTICO DELL’ARTEFICE	465
Premessa	467
Capitolo 1. Bonaventura da Bagnoregio	471
<i>Artifex</i>	474
1. Commento al libro della Sapienza	474
2. Commento alle Sentenze. Libro II	485
3. Commento alle Sentenze. Libro I	498
4. Commento alle Sentenze. Libri III-IV	507
5. Opuscoli teologici	524
6. Sermoni	535
7. Opere esegetiche e francescane	546
<i>Pictor / pictura</i>	555
1. Commento alle Sentenze. Libri I-IV	555
2. Opere esegetiche e francescane	568

3. Itinerario e sermoni	572
<i>Sculptor / sculptura</i>	577
1. Commento al libro della Sapienza	577
2. Commento alle Sentenze. Libro III	583
3. Collazioni sull'Exaameron	591
4. Sermoni	598
<i>Opifex</i>	602
1. Commento alle Sentenze	602
2. Opuscoli teologici	607
3. Scritti esegetici, francescani, sermoni	614
<i>Faber</i>	619
<i>Architectus</i>	625
Considerazioni conclusive	628
Capitolo 2. Pietro di Giovanni Olivi	635
<i>Artifex</i>	637
1. Questioni sul secondo libro delle Sentenze	637
2. Opere esegetiche e altri scritti	643
<i>Pictor / pictura</i>	651
<i>Faber, opifex</i>	655
<i>Sculptor, architectus</i>	660
Considerazioni conclusive	662
Capitolo 3. Giovanni Duns Scoto	665
<i>Artifex</i>	667
1. Lectura e Ordinatio	667
2. Questioni sulla Metafisica e Notabilia	690
<i>Pictor / pictura</i>	698
<i>Faber, opifex</i>	701
Considerazioni conclusive	703
Capitolo 4. Guglielmo di Ockham	709
<i>Artifex</i>	712
1. Opere fisiche	712
2. Opere teologiche	723
3. Opere logiche	742
<i>Pictor / pictura</i>	747
<i>Architector, faber, sculptor</i>	752
Considerazioni conclusive	757

BIBLIOGRAFIA	761
Fonti	763
Fonti scritturistiche	763
Fonti antiche e tardo-antiche	764
Fonti patristiche e medievali	765
Fonti rinascimentali e moderne	771
Fonti iconografiche	771
Studi	774
RINGRAZIAMENTI	797

Riassunto sostanziale / Résumé substantiel

<i>Introduzione</i>	<i>Introduction</i>
<p>Il presente lavoro si propone d'interrogare alcuni testi premoderni, quelli del Medioevo francescano in particolare, per comprendere come la figura dell'artefice e l'esperienza della produzione artificiale sono stati oggetto di una riflessione che potremmo chiamare "estetica", prima della nascita dell'estetica in quanto disciplina.</p>	<p>Notre travail se propose d'interroger certains textes pré-modernes, ceux du Moyen Age franciscain en particulier, pour comprendre comment la figure de l'<i>artifex</i> et l'expérience de la production d'artefacts ont fait l'objet d'une réflexion que l'on pourrait qualifier d'« esthétique », avant même la naissance de l'esthétique en tant que discipline.</p>
<p>Innanzitutto, è essenziale indicare una distinzione fondamentale con la quale il fenomeno della <i>poiesis</i> è pensato durante Medioevo, ossia la distinzione tra artefice umano e artefice divino. Sulla base di questa distinzione, la <i>poiesis</i> non è considerata come una creazione dal nulla da parte di qualcuno che, fuori da un ordine cosmico e metafisico, obbedisce alle sole leggi che si dà in modo autonomo. Al contrario, pensare la <i>poiesis</i> in questo periodo implica avere coscienza dell'ordine nel quale l'artefice si pone, dei criteri ai quali egli si conforma e che sono l'espressione delle scelte originarie per mezzo delle quali Dio artefice creò il mondo.</p>	<p>Tout d'abord, il est essentiel d'indiquer la distinction fondamentale avec laquelle le phénomène de la <i>poiesis</i> est pensé tout au long de la période médiévale, c'est-à-dire la distinction entre l'<i>artifex</i> humain et l'<i>artifex</i> divin. Sur la base de cette distinction, la <i>poiesis</i> n'est pas considérée comme une création à partir du néant par quelqu'un qui, en dehors d'un ordre à la fois cosmique et métaphysique, obéit seule aux lois qu'il se donne de manière autonome. Au contraire, penser la <i>poiesis</i> à cette époque implique de prendre conscience de l'ordre dans lequel l'<i>artifex</i> se place, des critères auxquels il se conforme et qui sont l'expression des choix originaires par lesquels le Dieu <i>artifex</i> a créé le monde.</p>
<p>Questo riassunto, che segue da vicino la struttura della tesi, mostra le tappe principali dell'analisi condotta sulla figura concettuale dell'artefice. In primo luogo, si definiranno più precisamente il tema della tesi, le fonti e il metodo utilizzato, sottolineando allo stesso tempo le ragioni della scelta di un <i>corpus</i> specifico di testi. In secondo</p>	<p>Ce résumé, qui suit de près la structure de la thèse, illustre les étapes principales de notre analyse de la figure conceptuelle de l'<i>artifex</i>. D'abord, nous définirons plus précisément le sujet de la thèse, les sources et la méthode utilisée, tout en soulignant les raisons du choix d'un <i>corpus</i> spécifique des textes. Dans un</p>

<p>luogo, ci si concentrerà sull'articolazione del lavoro nei due volumi. Infine, prima di concludere, si esamineranno più nel dettaglio i risultati raggiunti e gli argomenti principali del presente lavoro.</p>	<p>deuxième temps, nous nous concentrerons sur l'articulation de notre travail en deux volumes. Enfin, avant de conclure, nous examinerons les résultats obtenus et les principaux arguments de notre travail plus en détail.</p>
--	---

<i>L'artefice come tema di ricerca</i>	<i>L'artifex comme sujet de recherche</i>
<p>Il tema dell'artefice impone di riflettere sulla concezione sia dell'arte nel Medioevo, sia del processo stesso che porta al compimento dell'attività dell'artefice. Nel Medioevo, e presso i francescani in particolare, il campo semantico costituito dai termini <i>ars</i> e <i>artifex</i> è molto ampio. Esso include tutte le attività che implicano un <i>saper-fare</i> e che, secondo una concezione moderna, si pongono più nell'ambito dell'artigianato che in quello dell'arte: non solo le produzioni della pittura, dell'architettura e della scultura, ma anche, per esempio, quelle relative all'attività del fabbro. Nel concetto di arte sono da includere inoltre le attività con una duplice natura pratica e teorica come le arti meccaniche (secondo Ugo di San Vittore sono sette: <i>theatrica, lanificium, armatura, navigatio, agricultura, venatio, medicina</i>), o ancora le arti liberali propriamente dette, ossia il <i>trivium</i> (grammatica, dialettica, retorica) e il <i>quadrivium</i> (aritmetica, geometria, astronomia e musica). Tra le <i>artes</i> si trovano anche talvolta le discipline che hanno un'ampia diffusione in seguito alle traduzioni di Aristotele nel XII e soprattutto nel XIII secolo, come la fisica o la metafisica. Nel quadro di un concetto così ampio di arte, si</p>	<p>Le sujet de l'<i>artifex</i> nous oblige à réfléchir à la fois au concept de l'art au Moyen Âge et au processus qui conduit à l'achèvement de l'activité de l'<i>artifex</i>. Au Moyen Âge, et chez les Franciscains en particulier, le champ sémantique constitué par les termes <i>ars</i> et <i>artifex</i> est très large. Il inclut toutes les activités qui impliquent un <i>savoir-faire</i> et qui, selon une idée moderne, se placent davantage dans la sphère de l'artisanat que dans celle de l'art: non seulement les productions de la peinture, de l'architecture et de la sculpture, mais, par exemple, aussi celles liées à l'activité du forgeron. On doit inclure dans le concept de l'art également des activités ayant une double nature pratique et théorique comme les arts mécaniques (selon Hugues de saint Victor elles sont sept : <i>theatrica, lanificium, armatura, navigatio, agricultura, venatio, medicina</i>), ou encore les arts libéraux proprement dites, notamment le <i>trivium</i> (grammaire, dialectique, rhétorique) et le <i>quadrivium</i> (arithmétique, géométrie, astronomie et musique). Parmi des <i>artes</i> on trouve aussi parfois les disciplines qui ont une diffusion massive après les traductions d'Aristotele dans le XII^e et surtout le XIII^e siècle,</p>

<p>intende circoscrivere l'attenzione al processo e alle attività che implicano la produzione di un'opera nel mondo esterno a partire da una concezione mentale di un artefice. Questo permette di studiare, per esempio, i campi analogici in cui l'artefice è compreso, ma anche i passaggi in cui è oggetto di riflessione specifica.</p>	<p>notamment la physique ou la métaphysique. Dans le cadre de ce concept très large de l'art nous entendons circonscrire notre attention au processus et aux activités qui impliquent la production d'une œuvre dans le monde extérieur à partir d'un projet mental d'un <i>artifex</i>. Cela permet d'étudier, par exemple, les lieux analogiques où l'<i>artifex</i> est compris, mais aussi les passages où il est objet d'une réflexion spécifique.</p>
<p>Diversi passaggi del <i>corpus</i> segnalano la permanenza nei secoli di uno schema secondo il quale ciascun artefice concepisce nella propria mente un'opera da porre nel mondo e si rallegra di compiere la propria opera. Si possono quindi distinguere tre momenti nel processo della <i>poiesis</i>, ossia il progetto, l'opera e la fruizione che costituiscono i concetti alla base del nostro lavoro sui testi francescani del XIII e XIV secolo.</p>	<p>Plusieurs passages du <i>corpus</i> signalent la permanence d'un schéma dans les siècles selon lequel chaque <i>artifex</i> conçoit dans son esprit une œuvre à placer dans le monde et se réjouit à accomplir son œuvre. On peut donc distinguer trois moments dans le processus de la <i>poiesis</i>, à savoir le projet, l'œuvre et la fruition qui constituent les concepts à la base de notre travail sur les textes franciscains du XIII^e et XIV^e siècle.</p>

<p><i>Il corpus di testi e il metodo</i></p>	<p><i>Le corpus des textes et la méthode</i></p>
<p>Per studiare la questione dell'artefice si sono scelti i testi di quattro autori francescani del XIII e XIV secolo, ossia Bonaventura da Bagnoregio, Pietro di Giovanni Olivi, Giovanni Duns Scoto e Guglielmo d'Ockham. Si tratta di autori significativi per il nostro discorso da un duplice punto di vista. Da una parte, essi testimoniano i cambiamenti nella tradizione che si potrebbe chiamare platonica e agostiniana, in cui la ricezione di Aristotele è presente in modo</p>	<p>Pour étudier la question de l'<i>artifex</i> nous avons choisi les textes de quatre auteurs franciscains du XIII^e et XIV^e siècle, notamment Bonaventure de Bagnoregio, Pierre de Jean Olivi, Jean Duns Scot et Guillaume d'Ockham. Ces auteurs sont significatifs pour notre analyse d'un double point de vue. D'une part, ils témoignent des changements dans la tradition que l'on pourrait appeler platonicienne et augustinienne, où la réception d'Aristote est présente d'une façon</p>

<p>differenziato. D'altra parte, essi rappresentano momenti importanti della linea di pensiero dei sostenitori delle teorie della conoscenza attiva, diretta e immediata propria, certamente con delle sfumature, dei francescani. È soprattutto a livello del progetto, in cui si può osservare come l'idea dell'opera è concepita nella mente dell'artefice, che si possono notare differenti implicazioni della concezione attiva, diretta e immediata della conoscenza, così come, più in generale, le conseguenze sulla natura del processo stesso della poiesi.</p>	<p>différente. D'autre part, ils représentent des moments important de la ligne de pensée des partisans des théories de la connaissance active, directe et immédiate propre, bien sûr avec des nuances, aux Franciscains. C'est surtout au niveau du projet, où nous voyons comment l'idée de l'œuvre est conçue dans l'esprit de l'<i>artifex</i>, que nous pouvons noter les différentes implications de l'idée active, directe et immédiate de la connaissance ainsi que, plus généralement, les conséquences sur la nature du processus de poïesis lui-même.</p>
<p>Il <i>corpus</i> dei quattro francescani comprende le opere presenti in versione digitale nella base di dati Brepols "Library of Latin Texts". L'edizione digitale permette una ricerca più precisa delle parole del campo semantico dell'artefice, ossia <i>artifex, opifex, faber, pictor, sculptor, architectus</i>. Abbiamo utilizzato anche altri testi che non sono editi da Brepols in versione digitale quando li abbiamo considerati rilevanti alle finalità del presente lavoro. Si può vedere l'insieme di testi utilizzato per ciascun autore nelle tabelle di sintesi delle occorrenze (Vol. 2, all'inizio di ciascun capitolo). Si possono tuttavia ricordare le tipologie principali dei testi, ossia i <i>Commenti alle Sentenze</i>, i testi esegetici, altre opere teologiche. In particolare si possono aggiungere, nel caso di Bonaventura, i <i>Sermoni</i> e gli scritti sull'Ordine francescano; in quello di Scoto, i testi sulla metafisica di Aristotele; e in quello di Ockham, i commenti alle opere fisiche e logiche di Aristotele.</p>	<p>Le <i>corpus</i> des quatre franciscains comprend les œuvres qui sont présentes en version numérique dans la base de données Brepols « Library of Latin Texts ». L'édition numérique permet une recherche plus précise des mots qui appartiennent au champ sémantique de l'<i>artifex</i>, notamment <i>artifex, opifex, faber, pictor, sculptor, architectus</i>. D'autres textes, qui ne sont pas édités par Brepols en version numérique, ont été également utilisés lorsque nous les avons considérés pertinents aux finalités de notre travail. L'ensemble des textes utilisé pour chaque auteur est visible dans les tableaux de synthèse des occurrences (Vol. 2, au début de chaque chapitre). On peut toutefois rappeler ici rapidement les principales typologies des textes, c'est-à-dire les <i>Commentaires des Sentences</i>, les textes exégétiques, autres ouvrages théologiques. En particulier on peut ajouter, dans le cas de Bonaventure, les <i>Sermons</i> et les écrits sur l'Ordre franciscain ; dans celui de Duns Scot, les</p>

	testes sur la métaphysique d'Aristote ; et dans celui d'Ockham les commentaires aux œuvres physiques et logiques d'Aristote.
<p>Per condurre la ricerca sull'artefice nel pensiero francescano si è sviluppato un metodo tripartito. In primo luogo, con il metodo <i>lessicografico</i>, si sono raccolte le occorrenze delle parole del campo semantico di <i>artifex</i> che in seguito sono state classificate con l'aiuto di categorie tratte dai testi. In secondo luogo, con il metodo <i>storico-filosofico e critico</i> si sono commentati i contesti, indicate le fonti dirette, studiato il loro uso e la loro funzione. La documentazione di questo lavoro si trova nel Volume 2 della tesi che sarà qui riassunto molto rapidamente in una visione d'insieme. Il testo vero e proprio della tesi si trova nel Volume 1 che utilizza il metodo sia storico-filosofico e critico che <i>fenomenologico</i>. Quest'ultimo è finalizzato alla ricostruzione della genesi dell'idea di artefice e delle teorie francescane dell'artefice. Il punto di vista fenomenologico studia le variazioni e le permanenze delle concettualizzazioni del fenomeno della <i>poiesis</i>, mentre il metodo storico-filosofico e critico permette di tracciare i cambiamenti all'interno e all'esterno delle diverse tradizioni filosofiche coinvolte.</p>	<p>Pour conduire la recherche sur l'<i>artifex</i> dans la pensée franciscaine nous avons adopté une méthode tripartite. En premier lieu, en utilisant la méthode <i>lexicographique</i>, les occurrences des mots du champ sémantique de l'<i>artifex</i> ont été collectées puis classées à l'aide des catégories tirées des textes. En second lieu, avec la méthode <i>historico-philosophique-critique</i>, les contextes ont été esquissés, les sources indiquées, leur usage et leur fonction étudiées. La documentation de ce travail se trouve dans le Volume 2 de la thèse qui sera ici résumé très rapidement en guise d'aperçu. Le texte proprement dit de la thèse se trouve dans le Volume 1, qui utilise à la fois la méthode historique-philosophique-critique et la méthode <i>phénoménologique</i>. Cette dernière est finalisée à la reconstruction de la genèse de l'idée de l'<i>artifex</i> et des théories franciscaines de l'<i>artifex</i>. Le point de vue phénoménologique étudie les variations et les permanences des conceptualisations du phénomène de la <i>poiesis</i>, lorsque la méthode historique-philosophique et critique permet de tracer les changements à l'intérieur et en dehors des différentes traditions philosophiques impliquées.</p>

<i>L'articolazione generale della tesi</i>	<i>L'articulation générale de la thèse</i>
Come si è visto, la tesi è divisa in due volumi: 1. <i>La costituzione filosofica dell'artefice</i> ; 2. <i>Le</i>	Comme nous venons de le dire, la thèse est divisée en deux volumes : 1. <i>La constitution</i>

<p><i>parole. Lo spazio semantico dell'artefice.</i></p> <p>Occorre dire che il secondo volume rappresenta un lavoro anteriore al primo volume, ma appare qui come annesso per documentare le occorrenze, i contesti e la loro classificazione per categorie. Il primo volume mostra il lavoro di ricostruzione a partire dai testi analizzati nel Volume 2. Alla luce di questa inversione "cronologica", si vedranno in un primo momento l'articolazione e i risultati principali del Vol. 2 e in seguito quelli del Vol. 1.</p>	<p><i>philosophique de l'artifex ; 2. Les paroles. L'espace sémantique de l'artifex.</i> Il faut dire que le deuxième volume représente un travail antérieur au premier volume, mais il apparaît ici en annexe pour documenter les occurrences, les contextes et leur classement par catégories. Le premier volume présente le travail de reconstruction à partir des textes analysés dans le Volume 2. À la lumière de cette inversion chronologique, nous verrons dans un premier moment l'articulation et les résultats principaux du Vol. 2 et par la suite ceux du Vol. 1.</p>
<p>Il Vol. 2 (<i>Le parole. Lo spazio semantico dell'artefice</i>) si articola in quattro capitoli che corrispondono agli autori francescani studiati. Ciascun capitolo si divide secondo le parole del campo semantico dell'artefice ordinate a loro volta secondo la frequenza di occorrenza: <i>artifex</i>, per esempio, è il termine che appare più frequentemente rispetto agli altri, di conseguenza è il termine trattato prima. Per ciascuna parola, si sono studiate le occorrenze secondo il contesto delle opere dove esse appaiono, ancora una volta in ordine discendente e seguendo la frequenza delle occorrenze. Nel caso in cui il termine ha un'ampia diffusione in un'opera specifica, si sono classificate le occorrenze con le categorie tematiche (analogia con le arti, <i>artifex</i> umano-divino, tipo di produzione, ma più sovente conoscenza, opera e fruizione); negli altri casi, si sono raggruppate più opere classificandole a loro volta in opere teologiche, filosofiche, esegetiche ecc. Si sono tratte le conclusioni alla</p>	<p>Le Vol. 2 (<i>Les paroles. L'espace sémantique de l'artifex</i>) s'articule en quatre chapitres qui correspondent aux auteurs franciscains étudiés. Chaque chapitre est divisé selon les mots du champ sémantique de l'<i>artifex</i> ordonnés à leur tour selon leur fréquence d'apparition : <i>artifex</i>, par exemple, est le mot qui apparaît plus fréquemment que les autres, par conséquent c'est le terme traité en premier. Pour chaque mot, les occurrences ont été étudiées en fonction du contexte des œuvres où elles apparaissent, encore une fois en ordre décroissant et suivant la fréquence d'apparition. Dans les cas où le terme est largement utilisé dans une œuvre spécifique, les occurrences ont été classées selon des catégories thématiques (analogie avec les arts, <i>artifex</i> humain-divin, type de production, mais plus souvent connaissance, œuvre et fruition) ; dans d'autres cas, plusieurs œuvres ont été organisées en les classant tour à tour en œuvres théologiques, philosophiques, exégétiques etc. Des conclusions ont été tirées à la fin du</p>

<p>fine della trattazione di ciascuno dei quattro francescani.</p>	<p>traitement de chacun des quatre auteurs franciscains.</p>
<p>Il Vol. 1 (<i>La costituzione filosofica dell'artefice</i>) si articola in tre parti: 1. <i>Genesi dell'idea di artefice</i>; 2. <i>Prospettive francescane sull'artefice</i>; 3. <i>Dall'artefice all'artista</i>. Nella Parte I, si delineano le tradizioni principali che hanno condotto alla costituzione francescana dell'idea di artefice. Si sono preferite le fonti delle riflessioni francescane sul nostro tema, ma si è giudicato importante includere anche altri autori considerati egualmente fondamentali.</p>	<p>Le Vol. 1 (<i>La constitution philosophique de l'artifex</i>) s'articule en trois parties : 1. <i>Genèse de l'idée de l'artifex</i> ; 2. <i>Perspectives franciscaines sur l'artifex</i> ; 3. <i>De l'artifex à l'artiste</i>. Dans la Partie I, les principales traditions qui ont conduit à la constitution de l'idée franciscaine de l'<i>artifex</i> sont exposées. La préférence a été donnée aux sources utilisées par les auteurs du <i>corpus</i>, mais il a été jugé important d'inclure aussi d'autres sources considérées également fondamentales.</p>
<p>La Parte I comincia con le fonti scritturistiche: dopo una breve trattazione delle fonti patristiche, si è scelto di studiare alcuni aspetti del pensiero di Agostino sull'artefice, principalmente nei commenti alla <i>Genesi</i>, per la sua importanza sia come sintesi delle ispirazioni antiche (greche e romane) sia come punto di riferimento per i secoli che seguono, presso i francescani in particolare. Il capitolo 2 della Parte I è dedicato alle fonti filosofiche dell'idea di artefice: il <i>Timeo</i> di Platone – studiato nelle traduzioni latine di Cicerone e di Calcidio –; Aristotele; Cicerone, Seneca, Filone di Alessandria e Plotino. Il capitolo 3 concerne l'incidenza che la retorica ha avuto sull'idea di artefice; e altre tematiche come l'invenzione, la polisemia della bellezza, il <i>pathos</i> retorico sono approfondite a partire dai testi teorici principalmente di Cicerone e Quintiliano.</p>	<p>La Partie I commence avec les sources scripturaires : après un bref aperçu sur la Bible et la patristique, nous avons choisi d'étudier certains aspects de la pensée d'Augustine sur l'<i>artifex</i>, principalement dans ses commentaires sur la <i>Genèse</i>, en raison de son importance à la fois comme synthèse des inspirations anciennes (grecques et romaines) et comme point de référence pour les siècles suivants, chez les Franciscains en particulier. Le chapitre 2 de la Partie I est consacré aux sources philosophiques de l'idée de l'<i>artifex</i>, notamment le <i>Timée</i> de Platon – étudié dans les traductions latines de Cicéron et Chalcidius –, Aristote, Cicéron, Sénèque, Philon d'Alexandrie et Plotin. Le chapitre 3 traite de l'impact que la rhétorique a eu sur l'idée de l'<i>artifex</i> ; d'autres thèmes, tels que l'invention, la polysémie de la beauté et le <i>pathos</i> rhétorique, sont explorés à partir des textes théoriques principalement de Cicéron et Quintilien.</p>

La Parte II sulla figura dell'artefice nel pensiero francescano si articola a sua volta in tre capitoli che costituiscono il *corpus* centrale della tesi. Si è cercato di dare un ordine ai contesti delle occorrenze al fine di ricostruire le concezioni francescane dell'artefice sottolineando le permanenze (caratteri comuni) e le variazioni. Esse permettono, allo stesso tempo, di tracciare gli sviluppi nella riflessione dei quattro autori e le direzioni possibili del loro pensiero per studiarne in seguito gli effetti a lungo termine. Le categorie *progetto*, *opera* e *fruizione* permettono di ricostruire e di interpretare i testi in tal senso. Esse sono tratte dai testi analizzati, ma occorre una precisazione sulla categoria *progetto*. Si tratta di una categoria generale che comprende un insieme di termini con cui i francescani parlano di concezione nella mente dell'artefice dell'opera da produrre, ossia *idea*, *exemplar*, *consilium* ecc. La Parte I si apre con il capitolo dedicato al progetto, alla dimensione conoscitiva che precede concettualmente la produzione. La prima questione affrontata è quella del pensiero divino e quindi dello statuto delle idee nella mente di Dio, questione che pone il problema della molteplicità in Dio data la sua semplicità assoluta. In seguito, si affronta la questione dei criteri con cui Dio crea. È qui che emerge innanzitutto l'incidenza della retorica nella costituzione del concetto di bellezza. Infine, il capitolo si conclude con un paragrafo specificamente dedicato alla questione dell'ordinamento delle discipline e del posto che l'artefice occupa in esso. La figura

La Partie II sur la figure de l'*artifex* dans la pensée franciscaine est à son tour divisée en trois chapitres qui constituent le *corpus* central de la thèse. On a essayé de donner un ordre aux contextes des occurrences afin de reconstruire les réflexions franciscaines sur l'*artifex* en soulignant les permanences (caractéristiques communes) et les variations. Elles permettent, en même temps, de retracer les développements dans la réflexion des quatre auteurs et les directions possibles de leur pensée afin d'en étudier ensuite les effets à plus long terme. Les catégories *projet*, *œuvre*, *fruition* permettent de reconstruire et d'interpréter les textes dans ce sens. Elles sont tirées des textes analysés, mais une clarification est nécessaire à propos de la catégorie *projet*. Il s'agit d'une catégorie générale qui comprend un ensemble de termes utilisés par les Franciscains pour parler du projet dans l'esprit de l'*artifex* de l'œuvre à produire, notamment *idea*, *exemplar*, *consilium*, etc. La Partie I s'ouvre avec le chapitre dédié au projet, à la dimension cognitive qui précède conceptuellement la production. La première question abordée est celle de la pensée divine et donc du statut des idées dans l'esprit de Dieu, question celle-ci qui pose le problème de la multiplicité en Dieu étant donné son absolue simplicité. Ensuite, nous avons abordé la question des critères avec lesquelles Dieu crée. C'est ici qu'émerge avant tout l'incidence de la rhétorique dans la constitution du concept de beauté. Enfin, le chapitre se termine avec un paragraphe spécifiquement consacré à la

<p>dell'artefice diventa centrale nel contesto sia dei cambiamenti introdotti da Ugo di san Vittore con l'inserzione delle arti meccaniche nel dominio della filosofia sia della linea nella quale è inserita la riflessione bonaventuriana. Sempre a tal proposito, il capitolo si conclude con la questione dell'artefice nell'ordinamento dei saperi in Duns Scoto e Ockham che propongono differenti interpretazioni della distinzione aristotelica tra <i>artifex</i> ed <i>expertus</i>.</p>	<p>classification des disciplines et de la place que l'<i>artifex</i> occupe dans celle-ci. La figure de l'<i>artifex</i> devient centrale dans le contexte à la fois des changements introduits par Hugues de saint Victor avec l'insertion des arts mécaniques dans le domaine de la philosophie et de la ligne dans laquelle s'insère la réflexion bonaventurienne. Le chapitre se conclue par la question de l'<i>artifex</i> dans la classification des sciences chez Duns Scot et Ockham qui introduisent différentes interprétations de la distinction aristotelicienne entre <i>artifex</i> et <i>expertus</i>.</p>
<p>Il capitolo seguente è dedicato all'opera dell'artefice e si divide a sua volta in tre paragrafi. Il primo considera lo statuto dell'opera e la sua produzione. A tale proposito, la riflessione francescana sul rapporto tra materia e forma è molto interessante perché, a partire dalle differenti concezioni dello statuto della materia e della forma e dei loro rapporti, si può mettere in evidenza come si costituisca, da un punto di vista filosofico, il concetto di opera dell'artefice. In particolare, anche se dalle dottrine francescane della pluralità delle forme derivano diverse concezioni dell'opera, tra esse è comunque possibile individuare punti comuni. Il capitolo affronta anche le questioni del momento in cui l'opera può dirsi compiuta e della possibilità che un'opera sia conforme o no alla idea che l'ha concepita. Il capitolo si conclude con un tema più grande, qui chiamato <i>l'ulteriorità della rappresentazione</i>, sviluppato principalmente da Bonaventura, ma presente</p>	<p>Le chapitre suivant est consacré à l'œuvre de l'<i>artifex</i> et se divise à son tour en trois paragraphes. Le premier considère le statut de l'œuvre et sa production. À ce propos, la réflexion franciscaine sur le rapport entre matière et forme est très intéressante parce que, à partir des différentes idées du statut et des rapports entre matière et forme, il est possible de mettre en évidence comment, d'un point de vue philosophique, se constitue le concept d'œuvre de l'<i>artifex</i>. En particulier, bien que des doctrines franciscaines sur la pluralité des formes dérivent de conceptualisations différentes de l'œuvre de l'<i>artifex</i>, entre celles-ci il est possible toutefois d'identifier des points communs. Ce chapitre aborde aussi les questions du moment où l'on peut dire que l'œuvre est achevée e de la possibilité qu'une œuvre soit conforme ou pas à l'idée qui l'a conçue. Le chapitre se termine par un thème major, appelé ici <i>l'ulteriorité de la représentation</i>, développé</p>

<p>anche con variazioni e in misura minore negli altri francescani.</p>	<p>principalement par Bonaventure, mais également présent avec des variations et dans une moindre mesure chez les autres franciscains.</p>
<p>Si apre in seguito il capitolo dedicato alla fruizione che è diviso in tre paragrafi. Dopo un paragrafo che concerne la questione se nell'uso dell'analogia dell'artefice il modello è quello della figura umana o quello della figura divina, si affronta il tema del piacere "estetico", ossia del piacere per la contemplazione dell'opera. La natura di questo tipo di piacere implica la considerazione delle facoltà dell'anima coinvolte e dei criteri di giudizio impegnati: la bellezza come proporzione, il "sentimento" suscitato e il giudizio che ne deriva. Il capitolo 3 e la Parte II si concludono con un paragrafo dedicato alla questione delle variazioni fruibili, ossia la varietà semantica del dominio del piacere "estetico". Si pone attenzione all'incidenza del lessico e delle concezioni derivate dalla retorica o con implicazioni retoriche in cui si può vedere l'eco della eloquenza ciceroniana in un contesto cristiano e più specificamente francescano.</p>	<p>Vient ensuite le chapitre sur la fruition qui est divisé en trois paragraphes. Après un paragraphe concernant la question de savoir si dans l'analogie entre l'<i>artifex</i> humain et le créateur divin le modèle est celui de l'homme ou bien de Dieu, on aborde le thème du plaisir « esthétique », c'est-à-dire du plaisir de contempler l'œuvre. La nature de ce type de plaisir nous a obligé à considérer les facultés de l'âme impliquées et les critères de jugement employés : la beauté comme proportion, le « sentiment » suscité et le jugement qui en découle. Le chapitre 3 et la Partie II terminent par un paragraphe consacré à la question des variations fruibiles, c'est-à-dire la variété sémantique du domaine du plaisir « esthétique ». Une attention particulière est posée à l'incidence du lexique et des concepts dérivés de la rhétorique ou avec implications rhétoriques dans lesquelles on peut voir l'écho de l'éloquence cicéronienne dans un contexte chrétien et plus spécifiquement franciscain.</p>
<p>La parte III si sviluppa in due capitoli: l'uno sulla questione della possibilità delle "estetiche" francescane, l'altro sui rapporti tra arte, uomo e natura negli ambienti francescani tra tardo Medioevo e Rinascimento.</p>	<p>La partie III se développe en deux chapitres : l'un sur la question de la possibilité des « esthétiques » franciscaines, l'autre sur les rapports entre l'ars, l'homme et la nature dans les milieux franciscains entre le Moyen Âge tardif et la Renaissance.</p>
<p>Il primo capitolo sulle "estetiche" francescane si apre con la questione preliminare sulla possibilità di una filosofia francescana, cioè</p>	<p>Le premier chapitre sur les « esthétiques » franciscaines s'ouvre avec la question préliminaire sur la possibilité d'une philosophie</p>

<p>sull'esistenza di tratti comuni tra le differenti concezioni filosofiche dei maestri che appartengono all'Ordine dei Minori. La questione è affrontata a tre livelli: 1. le fonti francescane, principalmente alcune opere dello stesso Francesco d'Assisi, ma anche in alcune altre di Tommaso da Celano e di Bonaventura; 2. la storiografia storico-filosofica del XX secolo, in particolare Gilson, Vignaux, Boehner, Garin e Corvino; 3. le riflessioni della filosofia contemporanea sulla figura di Francesco attraverso un saggio di Elio Franzini. La questione sulla filosofia francescana pone le basi per affrontare l'altra, più specifica, relativa alla possibilità di "estetiche" francescane. Nel paragrafo 3 si propone una sintesi dei tre caratteri principali con cui si può parlare di una "estetica" propriamente francescana: l'attenzione alla dimensione positiva, concreta e sensibile delle cose del mondo che porta a una rivalutazione dell'opera della natura (le creature) e del lavoro manuale dell'uomo; l'importanza dell'idea di umanità e della dignità umana; l'implicazione pratica sia nella speculazione che nella vita. Alla luce della centralità della concezione francescana della bellezza, intesa come proporzione in accordo con la tradizione agostiniana, ma anche colta nei suoi aspetti più francescani della bellezza stigmatizzata e povera, si conclude il capitolo con l'ultimo paragrafo dedicato a un sermone di Bonaventura in cui si tratteggia la figura di città cristiana, e più specificamente francescana, qui considerata come sintesi rappresentativa del</p>	<p>franciscaine, c'est-à-dire sur l'existence des traits communs entre les différentes réflexions philosophiques des maîtres appartenant à l'Ordre des Mineurs. La question est abordée à trois niveaux : 1. Les sources franciscaines, principalement les œuvres de François d'Assisi lui-même, mais aussi le <i>Vies</i> de Thomas de Celano et de Bonaventure ; 2. l'historiographie historique-philosophique du XX^e siècle, notamment Gilson, Vignaux, Boehner, Garin et Corvino ; 3. les réflexions de la philosophie contemporaine sur la figure de François à partir d'un essai d'Elio Franzini. La question sur la philosophie franciscaine jette les bases pour aborder l'autre question, plus spécifique, sur la possibilité des « esthétiques » franciscaines. Dans le paragraphe 3 nous proposons une synthèse des trois caractéristiques principales avec lesquelles on peut parler d'une « esthétique » proprement franciscaine : l'attention à la dimension positive, concrète et sensible des choses du monde qui porte à une réévaluation de l'œuvre de la nature (et plus en général de toutes créatures) et du travail manuel de l'homme ; l'importance de l'idée d'humanité et de dignité de l'homme; l'implication pratique à la fois dans la spéculation et dans la vie. À la lumière de la centralité de l'idée franciscaine de la beauté, entendue comme proportion selon la tradition augustinienne, mais aussi saisie dans ses aspects plus franciscains de beauté stigmatisée et pauvre, le chapitre se conclut dans le dernier paragraphe consacré à un sermon de Bonaventure avec lequel il esquisse la figure de</p>
---	---

<p>nostro percorso sulle prospettive francescane dell'artefice.</p>	<p>la cité chrétienne, et plus spécifiquement franciscaine, considérée ici comme synthèse représentative de notre parcours sur les perspectives franciscaines de l'<i>artifex</i>.</p>
<p>Una volta determinato lo spazio di una possibile "estetica" francescana, nel capitolo 2, abbiamo scelto di capire, dapprima, se questa estetica abbia dato origine a un'arte francescana e, in seguito, se essa abbia influenzato anche alcune teorie artistiche del Rinascimento. Nel primo paragrafo la questione della costituzione di un'arte francescana è affrontata sulla base di fonti del primo periodo francescano, così come di fonti istituzionali come le bolle pontificie. In queste ultime si può vedere il ruolo della Chiesa, soprattutto del papa protettore dei francescani (Nicola III) e in seguito del Papa francescano stesso (Nicola IV), nelle decorazioni della Basilica di Assisi e in generale a proposito dell'arte nelle chiese francescane. Si apre a tal punto un'ampia sezione nella quale abbiamo fatto un uso utile dei lavori di storici e di storici dell'arte: Chiara Frugoni per i suoi studi sulle stigmate e sulla Basilica di Assisi, Julian Gardner e Serena Romano per l'ambiente francescano di Giotto, il pittore che occupa qui un posto centrale per la definizione di una possibile arte francescana. Con l'analisi di certi affreschi della Basilica superiore di Assisi e di altre opere del pittore toscano si può sottolineare, con Dino Formaggio e Mosche Barasch, il ruolo fondamentale non solo del "naturalismo" pittorico, che mette l'accento sul</p>	<p>Une fois déterminé l'espace d'une possible « esthétique » franciscaine, nous avons voulu, dans le chapitre 2, examiner d'abord si cette esthétique a donné naissance à l'art franciscain et, ensuite, si elle a influencé certaines théories artistiques de la Renaissance. Dans le premier paragraphe, la question de la constitution d'une art franciscain est abordée sur la base de sources franciscaines, ainsi que de sources institutionnelles telles que les bulles pontificales. Dans celles-ci nous pouvons voir le rôle de l'Eglise, en particulier du Pape protecteur des Franciscains, Nicholas III, et après du premier Pape franciscain, Nicholas IV, dans les décorations de la Basilique d'Assisi et en général dans l'art des églises franciscaines. À ce point il s'ouvre une ample section dans laquelle nous avons fait utilement usage des travaux des historiens et d'historiens de l'art : Chiara Frugoni pour ses études sur les stigmates et sur la Basilique d'Assisi, Julian Gardner et Serena Romano pour le milieu franciscain de Giotto, le peintre qui occupe ici une place centrale pour la définition d'un possible art franciscain. L'analyse de certaines fresques de la Basilique supérieure d'Assisi et d'autres œuvres du peintre toscan permet de souligner, avec Dino Formaggio et Moshe Barasch, le rôle fondamental non seulement du « naturalisme » pictural, qui met en valeur le monde sensible,</p>

mondo sensibile, ma anche della natura e dell'umanità rappresentate.	mais aussi de la nature et de l'humanité représentées.
L'incidenza dell'estetica e dall'arte francescana su certe teorie artistiche del Rinascimento è approfondita nell'ultimo paragrafo in cui si studiano alcuni aspetti della riflessione di Leon Battista Alberti e di Leonardo da Vinci. Il tema è analizzato in relazione con la questione sul sistema dei saperi e con le due figure dell'artefice delle forme e del bello. Il legame tra l'arte francescana e il Rinascimento è tracciato grazie agli elogi di Alberti e di Vasari per certi aspetti della pittura "francescana" di Giotto.	L'influence de l'esthétique et de l'art franciscain sur certaines théories artistiques de la Renaissance est explorée dans le dernier paragraphe, dans lequel sont étudiés des aspects de la réflexion de Leon Battista Alberti et de Leonardo da Vinci. Le thème est analysé en relation avec la question sur le système des savoirs et les deux figures de l' <i>artifex</i> des formes et du beau. Le lien entre l'art franciscain et la Renaissance est retracé grâce aux éloges de Alberti et de Vasari pour certains aspects de la peinture « franciscaine » de Giotto.
Le conclusioni del Vol. 1 rispettano il percorso svolto a un livello principalmente tematico, sottolineandone gli aspetti teorici che portano alla costituzione di una sorta di <i>fenomenologia</i> dell'esperienza dell'attività della <i>poiesis</i> , là dove ciò che si è chiamato <i>metaforologia dell'artefice</i> agisce a differenti livelli.	Les conclusions du Vol. 1 retracent le parcours effectué à un niveau principalement thématique, en soulignant les aspects théoriques qui portent à la constitution d'une sorte de <i>phénoménologie</i> de l'expérience de l'activité de la <i>poiesis</i> , où ce que nous avons appelé « métaphorologie de l' <i>artifex</i> » agit à différents niveaux.

<i>I risultati e gli argomenti principali</i>	<i>Les résultats et les arguments principaux</i>
Dopo uno sguardo d'insieme all'articolazione della tesi, si possono osservare più nel dettaglio i risultati e gli argomenti principali del presente lavoro, cominciando brevemente dal Vol. 2 che costituisce la base dei dati sulla quale si è costruito il Vol. 1 dedicato alla costituzione filosofica dell'artefice.	Après un aperçu de l'articulation de la thèse, on peut observer plus en détail quels sont les résultats et les arguments principaux de notre travail, en commençant brièvement du Vol. 2 qui constitue la base des données sur lesquelles nous avons construit le Vol. 1 consacré à la constitution philosophique de l' <i>artifex</i> .

<p><i>Vol. 2 Le occorrenze dello spazio semantico di artefice</i></p>	<p><i>Vol. 2 Les occurrences de l'espace sémantique de l'artifex</i></p>
<p>All'inizio del Vol. 2 si possono vedere i grafici della distribuzione delle occorrenze sia nella comparazione tra gli autori che negli autori singoli. Qui si può sottolineare che per un totale di 611 occorrenze, Bonaventura ne ha 298, Olivi 47, Scoto 109, Ockham 157. Per ciò che concerne i termini, si possono contare le occorrenze seguenti: 391 di <i>artifex</i>, 100 di <i>pictor/pictura</i>, 45 di <i>sculptor/sculptura</i>, 33 di <i>opifex</i>, 32 di <i>faber</i> e 10 di <i>architectus</i>.</p>	<p>Dans le début du Vol. 2 on peut voir les graphiques de la distribution des occurrences à la fois dans la comparaison entre les auteurs et dans les auteurs individuels. On peut souligner ici que pour un total de 611 occurrences, Bonaventure en compte 298, Olivi 47, Scot 109 et Ockham 157. Pour ce qui concerne les mots, on peut compter les occurrences suivantes : 391 d'<i>artifex</i>, 100 de <i>pictor/pictura</i>, 45 de <i>sculptor/sculptura</i> ; 33 d'<i>opifex</i>, 32 de <i>faber</i> et 10 d'<i>architectus</i>.</p>
<p>In Bonaventura, la parola più frequente è <i>artifex</i> che significa colui che, in generale, è capace di produrre qualcosa a partire da una conoscenza progettuale. <i>Artifex</i> implica un <i>saper-fare</i> che non necessariamente concerne i materiali o le tecniche specifiche. Sovente <i>artifex</i> e <i>faber</i> indicano il soggetto di un <i>saper-fare</i> in generale, anche se <i>faber</i> è principalmente il fabbro. Più raramente hanno un significato specifico. I termini <i>sculptor</i> e <i>pictor</i> sono più specifici, poiché designano coloro che producono le immagini su materiali come la pietra, il legno e il marmo. Il termine <i>architectus</i> appare spesso come metafora.</p>	<p>Chez Bonaventure, le mot plus fréquent est <i>artifex</i>, qui signifie la personne qui, en général, est capable de produire quelque chose à partir de la connaissance d'un projet. <i>Artifex</i> implique un <i>savoir-faire</i> qui ne concerne pas nécessairement des matériaux ou des techniques spécifiques. Souvent <i>opifex</i> et <i>faber</i> indiquent le sujet d'un <i>savoir-faire</i> en général, même si <i>faber</i> est principalement le forgeron. Plus rarement ils ont une signification spécifique. Les termes <i>sculptor</i> et <i>pictor</i> sont les plus spécifiques, parce qu'ils désignent ceux qui produisent des images sur des matériaux comme la pierre, le bois et le marbre. Le mot <i>architectus</i> apparaît souvent comme métaphore.</p>
<p>Sulla base dell'esame delle occorrenze, si può osservare che le fonti del discorso bonaventuriano sull'<i>artefice</i> comprendono la Bibbia, la patristica (Damasceno e Basilio principalmente a proposito delle questioni legate alle immagini sacre); Agostino a più</p>	<p>Sur la base de l'examen des occurrences, on peut observer que les sources du discours bonaventurien sur l'<i>artifex</i> comprennent la Bible ; la patristique (Damascène et Basile principalement à propos des questions liées aux images sacrées) ; Augustin à plusieurs niveaux</p>

<p>livelli del discorso (aspetti trinitari, esemplarismo, ragioni seminali); lo pseudo Dionigi l'Areopagita là dove Bonaventura, per esempio, pone il suo discorso su una dimensione mistica; Ugo di san Vittore per ciò che concerne le arti meccaniche, ma anche Aristotele, a proposito dell'arte o, per certi aspetti, del processo della conoscenza sensibile.</p>	<p>du discours (aspects trinitaires, exemplarisme et raisons séminales); le pseudo-Denys l'Aréopagite quand Bonaventure, par exemple, place son discours sur une dimension mystique; Hugues de saint Victor, pour ce qui concerne les arts mécaniques, mais aussi Aristote, par rapport à l'art ou, sous certains aspects, au processus de la connaissance sensible.</p>
<p>A lato delle categorie <i>progetto, opera, fruizione</i>, che implicano riflessioni su questioni come le idee e la scienza divina, il rapporto tra materia e forma, le disposizioni del soggetto (o spettatore) rispetto all'opera, si può menzionare l'importanza dei temi francescani che determinano un atteggiamento particolare verso la natura, gli esseri singolari, gli individui, la bellezza sensibile. Tra i molteplici aspetti del pensiero di Bonaventura intorno all'artefice, si può sottolineare la riflessione sulla capacità delle immagini di rinviare all'intelligibile, come fondamento del loro carattere persuasivo, e – in continuità con Ugo di san Vittore – l'inserzione delle arti meccaniche nello stesso ordinamento della conoscenza di cui è parte la <i>Sacra pagina</i>.</p>	<p>À côté des catégories <i>projet, œuvre, fruition</i>, qui impliquent des réflexions sur des questions telles que les idées et la science divine, le rapport entre matière et forme, les dispositions du sujet (ou du spectateur) à l'égard de l'œuvre, on peut mentionner l'importance des thèmes franciscains qui déterminent une attitude particulière envers la nature, les êtres singuliers, les individus, la beauté sensible. Parmi les nombreux aspects de la pensée de Bonaventure sur l'<i>artifex</i>, on peut souligner sa réflexion sur la capacité des images à renvoyer à l'intelligible, comme fondement de leur caractère persuasif, et – en continuité avec Hugues de saint Victor – l'insertion des arts mécaniques dans le même ordre de connaissance auquel appartient la <i>Sacra pagina</i>.</p>
<p>La funzione principale dei termini del campo semantico dell'<i>artifex</i> consiste nell'uso analogico o metaforico al fine di chiarire delle questioni meno conosciute, come si fa per esempio quando si descrive l'attività dell'artefice umano al fine di comprendere il processo della creazione divina. Si può affermare di conseguenza che, quando la figura dell'artefice non compare in senso proprio, essa</p>	<p>La fonction principale des mots qui appartiennent au champ sémantique de l'<i>artifex</i> consiste en leur utilisation analogique ou métaphorique afin de clarifier des questions moins connues, comme lorsqu'on décrit l'activité de l'<i>artifex</i> humain pour comprendre le processus de la création divine. Par conséquent, lorsque la figure de l'<i>artifex</i> n'apparaît pas au sens propre, elle a souvent la fonction de <i>lieu</i></p>

<p>ha sovente la funzione di <i>luogo retorico</i>. La figura dell'artefice presenta dunque una portata teorica significativa che si può chiamare, in accordo con la <i>metaforologia</i> di Hans Blumenberg, "metaforica dell'artefice" con cui gli autori non solo francescani hanno inquadrato certe questioni, come la creazione del mondo, nel modello dell'attività poetica di carattere artigianale-artistico.</p>	<p><i>rhétorique</i>. La figure de l'<i>artifex</i> présente donc une portée théorique significative qu'on peut appeler, en accord avec la « métaphorologie » de Hans Blumenberg, la « métaphorique de l'<i>artifex</i> » avec laquelle les auteurs, pas seulement franciscains, ont encadré certaines questions, par exemple la création du monde, dans le modèle de l'activité poétique de caractère artisanal-artistique.</p>
<p>L'uso di Pietro di Giovanni Olivi dei termini del campo semantico dell'artefice ha una funzione simile, ma si deve sottolineare la frequenza più ridotta nella sua opera dei termini del dominio semantico dell'artefice, come si può constatare se si compara, ad esempio, il numero di occorrenze nel secondo libro del <i>Commento alle Sentenze</i> di Bonaventura (45) con quello di Olivi (21). In Olivi, c'è tuttavia una riflessione intorno alla figura di artefice, inteso in senso generale come colui che ha un <i>saper-fare</i> orientato alla produzione di qualcosa. Nei testi di Olivi, si può notare una certa frequenza di <i>pictor/pictura</i>. Come nel caso di <i>artifex</i>, tali termini diventano altresì luoghi retorici utili per affrontare problemi teorici, come lo statuto dei criteri nella mente dell'artefice, la relazione tra materia e forma nell'opera, la funzione referenziale delle immagini.</p>	<p>L'utilisation par Pierre de Jean Olivi des mots du champ sémantique de l'<i>artifex</i> a une fonction similaire, mais dans son cas il faut souligner la fréquence plus réduite des termes du domaine sémantique de l'<i>artifex</i>, comme on peut le constater si l'on compare, par exemple, le nombre des occurrences dans le deuxième livre du <i>Commentaire sur les Sentences</i> de Bonaventure (45) avec celui de Olivi (21). Cependant, chez Olivi, il y a une réflexion sur la figure de l'<i>artifex</i>, compris dans un sens général comme celui qui a un <i>savoir-faire</i> orienté vers la production de quelque chose. Dans les textes d'Olivi, nous pouvons noter une certaine fréquence de <i>pictor/pictura</i>. Comme dans le cas de l'<i>artifex</i>, ces termes deviennent également des lieux rhétoriques utiles pour aborder des problèmes théoriques, comme les critères avec lesquels l'<i>artifex</i> conçoit son œuvre, la relation entre la matière et la forme dans l'œuvre, la fonction référentielle des images.</p>
<p>Le opere di Duns Scoto e di Ockham, nelle quali le occorrenze dei termini che appartengono al campo semantico dell'artefice sono molto</p>	<p>Les œuvres de Duns Scot et d'Ockham, dans lesquelles les occurrences des termes appartenant au champ sémantique de l'<i>artifex</i></p>

<p>numerose, testimoniano ormai una penetrazione più vasta delle opere di Aristotele. Nel caso di Duns Scoto, occorre rilevare che il termine più rilevante non solo nella frequenza, ma anche nell'importanza, è <i>artifex</i>, che resta il termine generale per tutte le figure che implicano un <i>saper-fare</i>, compreso il medico. Con Duns Scoto si può sottolineare un'accentuazione da parte sua del carattere teorico della figura dell'artefice, dovuta alla sua riflessione sulla distinzione aristotelica tra l'artefice (che conosce le cause) e l'esperto (che sa agire per esperienza).</p>	<p>sont très nombreuses, témoignent d'une pénétration désormais vaste des œuvres d'Aristote. Dans le cas de Duns Scot, il faut noter que le terme le plus pertinent, non seulement en fréquence mais aussi en importance, est <i>artifex</i>, qui reste le terme général pour toutes les figures qui impliquent un <i>savoir-faire</i>, y compris le médecin. Chez Duns Scot, le caractère théorique de la figure de l'<i>artifex</i> est accentué, en raison de sa réflexion sur la distinction aristotélicienne entre <i>artifex</i> (qui connaît les causes) et <i>expertus</i> (qui sait comment agir à partir de l'expérience).</p>
<p>Per ciò che concerne le fonti, si possono segnalare i riferimenti rari ai testi scritturistici e patristici, ad eccezione di Agostino, citato per discutere le questioni ad esempio legate all'esemplarismo. Accanto a una più vasta ricezione di concezioni provenienti dal pensiero arabo, in particolare quelle di Avicenna, Duns Scoto cita anche gli autori che sono cronologicamente più vicini a lui, ad esempio Tommaso d'Aquino ed Enrico di Gand. Le tematiche più importanti che emergono dalle sue trattazioni della figura dell'artefice riguardano le questioni sulla classificazione delle scienze, sull'intellezione del singolare e sugli atteggiamenti che portano a una più ampia attenzione alla volontà nel contesto sia del progetto che dell'opera.</p>	<p>En ce qui concerne les sources, on peut signaler les rares références aux textes scripturaires et patristiques, à l'exception d'Augustin, cité par exemple pour discuter des questions liées à l'exemplarisme. Parallèlement à une réception plus large de certains aspects de la pensée arabe, en particulier celles d'Avicenne, Duns Scot cite également des auteurs qui lui sont chronologiquement plus proches, par exemple Thomas d'Aquin et Henri de Gand. Les thèmes les plus importants qui ressortent de ses analyses de la figure de l'<i>artifex</i> concernent les questions de la classification des sciences, de l'intellection du singulier et des attitudes qui conduisent à une focalisation plus large sur la volonté dans le contexte du projet et de l'œuvre.</p>
<p>Le riflessioni di Guglielmo di Ockham sul nostro tema si fondano principalmente sull'autorità di Aristotele e di Agostino. Gli altri filosofi menzionati sono Platone e Seneca, ma</p>	<p>Les réflexions de Guillaume d'Ockham sur notre sujet se fondent principalement sur l'autorité d'Aristote et d'Augustin. Les autres philosophes mentionnés sont Platon et Sénèque, mais aussi</p>

<p>anche autori più contemporanei a lui, ossia Tommaso d'Aquino, Enrico di Gand, Duns Scoto, Pietro Aureolo e Guglielmo di Alnwick. L'uso della figura dell'artefice è sia in senso analogico che in senso proprio, come quando egli propone una classificazione delle attività poetiche fondata sulle differenti tipologie di produzione. La riflessione ockhamiana sul progetto è significativa, da una parte, per la sua teoria delle idee divine svuotate di consistenza ontologica e, d'altra parte, per la sua concezione degli universali che muta dalla teoria del <i>fictum</i> alla teoria dell'<i>actus</i>. In questo contesto, emerge un'accentuazione dell'attenzione agli aspetti singolari della realtà. Da questo punto di vista, è interessante vedere come Ockham utilizzi la metafora architettonica e fabbrile per descrivere il processo della conoscenza. Il punto su cui si può dire che il confronto con Aristotele è più sviluppato concerne non solo la distinzione tra artefice ed esperto, ma anche l'interpretazione dell'idea secondo cui l'arte imita il modo di operare della natura, da cui deriva la possibilità dell'errore nell'arte in rapporto a quello della natura.</p>	<p>des auteurs plus contemporains à lui, notamment Thomas d'Aquin, Henri de Gand, Duns Scot, Pierre Auriol, Guillaume de Alnwick. Il utilise la figure de l'<i>artifex</i> à la fois dans un sens analogique et dans un sens propre, comme lorsqu'il propose une classification des activités poétiques fondée sur les différentes typologies de la production. La réflexion ockhamienne sur le projet est significative, en raison, d'une part, de sa théorie des idées divines vidées de leur consistance ontologique et, d'autre part, de son idée des universaux qui change de la théorie du <i>fictum</i> à la théorie de l'<i>actus</i>. Dans ce contexte, une accentuation de l'attention aux aspects singuliers de la réalité se manifeste. De ce point de vue, il est intéressant de voir comme Ockham utilise la métaphore architecturale et artisanal pour décrire le processus de la connaissance. Le point sur lequel la confrontation avec Aristotele est plus développée ne concerne pas seulement la distinction entre <i>artifex</i> et <i>expertus</i>, mais aussi l'interprétation de l'idée selon laquelle l'art imite la façon d'opérer de la nature, d'où dérive la possibilité de l'erreur dans l'art par rapport à la nature.</p>
<p>I risultati principali raggiunti nelle analisi delle occorrenze possono essere sintetizzati in tre punti:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. La diffusione ampia del discorso sull'artefice mostra che c'è un interesse teorico per l'attività poetica anche quando questa figura assume la funzione di <i>topos</i> retorico come analogia per comprendere altre questioni, tra le quali la principale, ma non l'unica, è certamente quella 	<p>Les principaux résultats obtenus dans l'analyse des occurrences peuvent être résumés en trois points :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. La large diffusion du discours sur l'<i>artifex</i> montre qu'il existe un intérêt théorique pour l'activité poétique même lorsque cette figure assume la fonction de <i>topos</i> rhétorique comme analogie pour comprendre d'autres questions, parmi lesquelles la principale, mais pas la seule,

<p>relativa alla creazione divina. A tale proposito, si è parlato di una “metaforica dell’artefice” che sarà oggetto di un’analisi più approfondita nel Vol. 1.</p> <p>2. L’analisi dei contesti delle occorrenze ha confermato l’efficacia ermeneutica delle tre categorie <i>progetto, opera e fruizione</i>, al fine di raccogliere i materiali testuali utili per definire la costituzione filosofica dell’artefice.</p> <p>3. Infine, si è potuto osservare nei quattro autori considerati una direzione di pensiero comune, benché sviluppata in modo non lineare e discontinuo. Essa consiste in un’attenzione accentuata per gli aspetti concreti del mondo e dell’attività umana, ossia per la realtà sensibile e singolare (sovente compresa come l’opera dell’artefice divino), che si accompagna, sul piano epistemologico, a una rivalutazione dei saperi minori, come le arti meccaniche. Allo stesso tempo, si può osservare come, in seguito alla penetrazione sempre più ampia dei testi aristotelici, è accordata anche una grande attenzione alla componente intellettuale del lavoro dell’artefice, conformemente alla concezione di Aristotele secondo cui l’artefice ha conoscenza delle cause. All’interno di questa direzione comune appaiono altresì differenze tra gli autori considerati: ad esempio, in Bonaventura, la concezione del processo poetico è influenzata sia dalla sua attenzione alle creature sia dalla sua teoria della attività della conoscenza. L’aspetto attivo, ma soprattutto diretto e immediato della conoscenza in rapporto alla singolarità delle</p>	<p>est certainement celle relative à la création divine. À cet égard, on a parlé d’une “métaphorique de l’<i>artifex</i>”, qui fera l’objet d’une analyse plus approfondie dans le volume 1.</p> <p>2. L’analyse des contextes des occurrences a confirmé l’efficacité herméneutique de nos trois catégories <i>projet, œuvre, fruition</i>, afin de recueillir les matériaux textuels utiles pour définir la constitution philosophique de l’<i>artifex</i>.</p> <p>3. Enfin, nous avons pu observer chez les quatre auteurs considérés une direction de pensée commune bien que développée de manière non linéaire et discontinue. Elle consiste en une attention accentuée pour les aspects concrets du monde et de l’activité humaine, à savoir pour la réalité sensible et singulière (souvent comprise comme l’œuvre de l’artisan divin), qui s’accompagne, sur le plan épistémologique, d’une revalorisation des savoirs mineurs, comme les arts mécaniques. En même temps, on peut remarquer comment, suite à la pénétration toujours plus large des textes aristotéliens, une grande attention est également accordée à la composante intellectuelle du travail de l’<i>artifex</i>, conformément à la théorie d’Aristote selon laquelle l’<i>artifex</i> a la connaissance des causes. Au sein de cette direction commune, des différences apparaissent également entre les auteurs considérés : par exemple, chez Bonaventure, l’idée du processus poétique est affectée à la fois par son attention aux créatures et par sa théorie de l’activité de la connaissance. L’aspect actif, mais surtout direct et immédiat de</p>
---	--

<p>cose è sviluppata in seguito da Olivi e Ockham. Non è lo stesso in Duns Scoto. L'attenzione all'individuo in Scoto non è legata a una teoria della conoscenza umana diretta e immediata, a cui al contrario, per ciò che concerne le idee divine e lo statuto del progetto nella mente dell'artefice, si legano le concezioni di Olivi.</p>	<p>la connaissance par rapport à la singularité des choses est développé ensuite notamment par Olivi et Ockham. Il n'en va pas de même chez Duns Scot, pour qui l'attention à l'individu n'est pas liée à une théorie de la connaissance humaine directe et immédiate, laquelle par contre, en ce qui concerne les idées divines et le statut du projet dans l'esprit de l'<i>artifex</i>, est liée à certains aspects de la pensée d'Olivi.</p>
--	--

<p><i>Vol. 1 La costituzione filosofica dell'artefice</i></p>	<p><i>Vol. 1 La constitution philosophique de l'artifex</i></p>
<p>Il primo volume è articolato in tre parti: la genesi dell'idea di artefice, le prospettive francescane sull'artefice e il passaggio dall'artefice all'artista. Nelle pagine che seguono si riassumono più nel dettaglio i tratti salienti di ciascuna parte.</p>	<p>Le premier volume est divisé en trois parties : la genèse de l'idée de l'<i>artifex</i>, les perspectives franciscaines sur l'<i>artifex</i> et le passage de l'<i>artifex</i> à l'artiste. Les pages suivantes résumant plus en détail les traits principaux de chaque partie.</p>

<p><i>Parte I. La genesi dell'idea di artefice</i></p>	<p><i>Partie I. La genèse de l'idée de l'artifex</i></p>
<p>Nella prima parte, divisa in tre capitoli, si passano in rassegna le tre principali tradizioni testuali alla base dell'idea medievale di artefice, ossia la tradizione biblica ed esegetica, quella dei testi filosofici e, infine, quella della retorica.</p>	<p>Dans la première partie, divisée en trois chapitres, nous passons en revue les trois principales traditions textuelles qui soutiennent l'idée médiévale de l'<i>artifex</i>, à savoir la tradition biblique et exégétique, celle des textes philosophiques et, enfin, celle de la rhétorique.</p>
<p><i>Capitolo 1. L'artefice e le Scritture</i></p>	<p><i>Chapitre 1. L'artifex et les Saintes écritures</i></p>
<p>Il primo capitolo della Parte I, dedicato al rapporto tra l'artefice e le <i>Scritture sacre</i>, esamina dapprima i passaggi scritturistici più significativi e alcuni momenti della riflessione patristica, per approfondire in seguito il tema dell'artefice in Agostino, in particolare nelle sue opere esegetiche.</p>	<p>Le premier chapitre de la Partie I, consacré au rapport entre l'<i>artifex</i> et les <i>Saintes écritures</i>, examine tout d'abord les passages scripturaires les plus significatifs et quelques moments de la réflexion patristique, pour ensuite approfondir le thème de l'<i>artifex</i> chez Augustin, en particulier dans ses œuvres exégétiques.</p>

Nel primo paragrafo si individuano due passaggi scritturistici di grande importanza per le riflessioni successive e in particolare francescane, ossia il versetto di Sap 7, 21, in cui si manifesta il rapporto tra artefice divino e sapienza, e il passaggio 1Cor 3, 10-11, in cui l'apostolo Paolo presenta la metafora architettonica del Cristo come fondamento. Ci si sofferma poi sulla figura scritturistica dell'arca, infine sul problema dell'idolatria, sia nella Bibbia che nei testi di Basilio di Cesarea sul problema della immagine. I testi scritturistici e patristici considerati portano alla definizione di alcuni tratti fondamentali dell'idea di artefice e della sua attività poetica. Una grande attenzione è accordata al momento della concezione mentale dell'opera, tema emerso in particolare dal passo sapienziale in cui sapienza e artefice sono messi in rapporto. Egualmente rilevante per le riflessioni seguenti è la tipologia, che compare in questi testi, delle differenti figure di artefice: l'architetto, il vasaio e lo scultore, ciascuno con le sue opere corrispondenti. In particolare, la fabbricazione dell'arca è un esempio significativo per indicare, in Agostino, la duplice natura dell'oggetto dell'arte (umana o divina): da una parte l'arca mentale, o progettuale, che è immutabile ed eterna, dall'altra l'arca materiale che invece è soggetta al tempo. Tra gli altri problemi centrali ripresi nei secoli successivi, e in particolare dai francescani qui oggetto di studio, è da menzionare la polemica scritturistica anti idolatra che si riflette nelle diverse

Dans le premier paragraphe nous identifions deux passages scripturaires d'une grande importance pour les réflexions suivantes, en particulier franciscaines, c'est-à-dire le verset de la Sagesse 7, 21 dans lequel se pose le rapporte entre *artifex* divin et sagesse, et le passage 1Cor 3, 10-11, dans lequel l'apôtre Paul présente la métaphore architecturale du Christ comme fondement. Nous nous concentrons sur la figure scripturaire de l'arche et enfin sur le problème de l'idolâtrie, à la fois dans la Bible et dans les textes de Basil de Césarée sur le problème de l'image. Les textes scripturaires et patristiques considérés conduisent à la définition des traits fondamentaux de l'idée de l'*artifex* et de son activité poétique. Une grande attention est immédiatement accordée au moment du projet mental de l'œuvre, thème qui ressort en particulier du passage sapientiel dans lequel la sagesse et l'*artifex* sont comparés. Également pertinente pour les réflexions ultérieures est la typologie qui se dégage dans ces textes des différentes figures de l'*artifex* : l'architecte, le potier et le sculpteur, chacun avec ses œuvres correspondantes. En particulier, la fabrication de l'arche est un exemple significatif pour indiquer, chez Augustin, la double nature de l'objet de l'art (humaine et divine) : d'une part, l'arche mentale, ou conçue, qui est immuable et éternelle, et d'autre part, l'arche matérielle, qui est soumise au temps. Parmi d'autres problèmes centraux repris dans les siècles suivants, et en particulier chez les Franciscains

<p>concezioni dell'immagine sacra, così come nel modo in cui esse sono fruite.</p>	<p>étudiés ici, il faut mentionner la polemique scripturaire anti-idolâtre qui se reflète dans les différentes idées de l'image sacrée, ainsi que dans la façon dont elle est appréciée.</p>
<p>Il secondo e il terzo paragrafo del primo capitolo sono dedicati a uno studio approfondito di alcuni ambiti tematici condotto attraverso l'esegesi agostiniana di passi scritturistici, tratti dalla <i>Genesi</i> e dalla <i>Sapienza</i>. La riflessione agostiniana rappresenta uno snodo imprescindibile per la concettualizzazione dell'attività poetica dell'artefice, sia perché presenta una sintesi delle tradizioni principali greche e romane, sia perché sarà la fonte più importante a cui i francescani, e non solo, si riferiranno costantemente. I commenti ai passi dei primi versetti del primo libro della <i>Genesi</i> concettualizzano l'attività poetica nei tre momenti di ideazione, opera e fruizione. L'artefice umano è utilizzato sovente come base più nota per chiarire, in via analogica, il modo di operare di Dio, segnando al tempo stesso i limiti di questa analogia, che d'altra parte porta a una maggiore definizione di entrambe le figure: l'arte eterna di Dio si oppone all'arte finita e temporale dell'uomo, la creazione dal nulla si oppone alla produzione umana a partire da una materia preesistente. Se la concettualizzazione agostiniana offre punti di partenza e, in senso lato, condivisi nella riflessione successiva, presenta d'altra parte aspetti che si differenziano dalle tradizioni precedenti cui peraltro si ispira: da una parte, come si metterà maggiormente in evidenza in seguito, la concezione dell'opera e i</p>	<p>Les paragraphes deuxième et troisième du premier chapitre sont consacrés à une étude approfondie de certains domaines thématiques mené à travers l'exégèse augustinienne de passages scripturaires, tirés du premier livre de la <i>Genèse</i> et de la <i>Sagesse</i>. La réflexion augustinienne représente un point de jonction essentiel pour la conceptualisation de l'activité poétique de l'<i>artifex</i>, à la fois parce qu'elle présente une synthèse des principales traditions grecques et romaines antérieures et parce qu'elle sera la source la plus importante à laquelle les Franciscains, et pas seulement eux, se référeront constamment. Les commentaires aux premiers versets du premier livre de la <i>Genèse</i> conceptualisent l'activité poétique dans les trois moments de l'idéation, de l'œuvre et de la fruition. L'<i>artifex</i> humain est utilisé souvent comme le point de départ le plus connu pour clarifier, par voie analogique, la modalité d'opérer de Dieu, tout en marquant les limites de cette analogie, qui d'autre part conduit à une plus grande définition des deux figures : l'art éternel de Dieu s'oppose à l'art fini et temporel de l'homme, la création divine à partir du néant s'oppose à la production humaine à partir d'une matière préexistante. Si la conceptualisation d'Augustin offre des points de départ qui sont, dans une large mesure, partagés par la pensée suivante, elle présente</p>

<p>critéri che orientano l'atto creativo sono per Agostino nella mente stessa di Dio, a differenza dal <i>Timeo</i> platonico, ma in accordo con il filosofo ebreo Filone di Alessandria. Dall'altra si insiste sulla creazione dal nulla e sul tipo di relazione (non temporale) che si instaura tra la materia priva di forme e la materia informata dal Dio artefice.</p>	<p>également des aspects qui diffèrent des traditions antérieures dont elle s'inspire. D'une part, comme on le verra plus loin, l'idée de l'œuvre et les critères qui guident l'acte créateur sont, selon Augustin, dans l'esprit de Dieu lui-même, contrairement à ce que nous lisons dans le <i>Timée</i> platonicien, mais en accord avec ce que soutient le philosophe juif Philon d'Alexandrie. D'autre part, l'accent est mis sur la création à partir du néant et sur la relation (non temporelle) qui s'établit entre la matière sans forme et la matière informée par le Dieu créateur.</p>
<p>A proposito della progettualità dell'artefice, è importante la riflessione agostiniana intorno al versetto Gen 1, 26 secondo cui Dio crea l'uomo a sua immagine e somiglianza, in quanto si comprende non solo che la dimensione progettuale è completamente interna all'artefice (i criteri coincidono con il suo pensiero, nel caso di Dio il Verbo eterno), ma anche che essa è inserita nel contesto della concezione trinitaria agostiniana, là dove le facoltà umane di memoria, intelligenza e volontà (essere, conoscere e volere) rappresentano per analogia e a livello temporale, l'articolazione trinitaria divina di Padre, Figlio e Spirito santo.</p>	<p>En ce qui concerne le dessein du créateur, la réflexion d'Augustin sur le verset Gn 1,26, selon lequel Dieu crée l'homme à son image et à sa ressemblance, est importante, parce que nous comprenons non seulement que la dimension du projet est complètement interne au créateur (les critères coïncident avec sa pensée, dans le cas de Dieu, le Verbe éternel), mais aussi qu'elle s'insère dans le contexte de l'idée trinitaire d'Augustin, où les facultés humaines de mémoire, d'intelligence et de volonté (être, connaître et vouloir) représentent, par analogie et sur un plan temporel, l'articulation trinitaire divine du Père, du Fils et du Saint-Esprit.</p>
<p>Un altro passo della <i>Genesi</i> contribuisce nelle pagine di Agostino a concettualizzare la questione dell'attività poetica dell'artefice e in particolare del momento fruitivo: si tratta di Gen I, 31 in cui Dio osserva la propria opera e se ne compiace. I passi agostiniani considerati portano</p>	<p>Un autre passage de la <i>Genèse</i> contribue à la conceptualisation par Augustin de la question de l'activité poétique de l'<i>artifex</i> et en particulier du moment de la fruition de son œuvre : il s'agit de Gn I, 31 dans lequel Dieu observe con propre œuvre et en est satisfait. Les</p>

<p>a individuare due poli tramite i quali si può riassumere la concezione dell'Ipponate sulla fruizione. In primo luogo il rapporto tra modello e opera: l'artefice si compiace quando la sua opera è conforme al progetto mentale e alla sua volontà. In secondo luogo si introduce il rapporto tra produzione dell'opera e criteri del bello e del buono. La conformità al modello regolato da criteri proporzionati, cioè di armonia tra il tutto e le parti, fa sì che l'opera sia bella, mentre il bene rappresenta nelle pagine agostiniane la ragione per cui il Dio artefice crea.</p>	<p>passages augustiniens considérés conduisent à l'identification de deux pôles à travers lesquels le concept d'Augustin de la fruition peut être résumé. Tout d'abord, la relation entre le modèle et l'œuvre : le créateur est heureux lorsque son œuvre est conforme à son projet mental et à sa volonté. Deuxièmement, la relation entre la production de l'œuvre et les critères de beauté et de bonté est introduite. La conformité au modèle régit par des critères de proportionnalité, c'est-à-dire d'harmonie entre le tout et les parties, rend l'œuvre belle, tandis que le bien représente la raison pour laquelle le Dieu créateur crée.</p>
<p>Il riferimento al bello proporzionale introduce l'ultimo passaggio scritturistico considerato nella riflessione di Agostino, ossia Sap 11, 31 in cui è detto che Dio crea secondo <i>misura, numero e peso</i>. Questo versetto e l'esegesi che Agostino ne fa introducono temi fondamentali: la presenza di un ordine nel mondo e la sua relazione con un modello presente ancora una volta nell'ideazione dell'artefice; la distanza tra la dimensione divina, che non può essere circoscritta da concetti umani che si adattano solo al mondo creaturale, e la dimensione umana che però è capace di cogliere le regole invarianti che reggono il mondo e il modo con cui il Dio artefice lo ha disposto; l'articolazione trinitaria con la quale Dio organizza la creazione, che riproduce a livello temporale l'articolazione trinitaria di Dio.</p>	<p>La référence à la beauté proportionnelle introduit le dernier passage de l'Écriture considéré dans la réflexion d'Augustin, à savoir Sagesse 11:31 où il est dit que Dieu crée selon <i>la mesure, le nombre et le poids</i>. Ce verset et l'exégèse qu'en fait Augustin introduisent des thèmes fondamentaux : la présence d'un ordre dans le monde et sa relation avec un modèle présent dans les idées du créateur ; la distance entre la dimension divine, qui ne peut être circonscrite par des concepts humains qui ne conviennent qu'au monde des créatures, et la dimension humaine, qui est néanmoins capable de saisir les règles invariantes qui président au monde et à la manière dont le Dieu créateur l'a aménagé ; l'articulation trinitaire, avec laquelle Dieu organise la création, qui reproduit au niveau temporel l'articulation trinitaire de Dieu.</p>

<i>Capitolo 2. L'artefice e i filosofi</i>	<i>Chapitre 2. L'artifex et les philosophes</i>
<p>Il secondo capitolo della Parte I è dedicato al rapporto tra l'artefice e i filosofi. Le principali tradizioni filosofiche che contribuiscono alla concettualizzazione francescana del fenomeno dell'attività dell'artefice sono analizzate all'interno di un percorso che inizia con il confronto tra le traduzioni di Cicerone e di Calcidio di passaggi significativi del <i>Timeo</i> latino, prosegue con le traduzioni di Aristotele e termina con i testi romani ed ellenisti di Cicerone, Seneca, Filone e Plotino.</p>	<p>Le deuxième chapitre de la première partie est consacré à la relation entre l'<i>artifex</i> et les philosophes. Les principales traditions philosophiques qui contribuent à la conceptualisation franciscaine du phénomène de l'activité de l'<i>artifex</i> sont analysées à l'intérieur d'un parcours qui commence par la comparaison entre les traductions de Cicéron et de Chalcidius des passages significatifs du <i>Timée</i> latin, se poursuit avec les traductions d'Aristote et se termine enfin par les textes romains et hellénistiques de Cicéron, Sénèque, Philon et Plotin.</p>
<p>Nel primo paragrafo sul <i>Timeo</i> latino si analizzano i passaggi delle due traduzioni latine del dialogo platonico che sono significativi in rapporto alla costituzione filosofica dell'idea di artefice. Occorre rammentare che, nonostante il dibattito ancora aperto sulla conoscenza da parte di Agostino della traduzione di Calcidio, il testo di Cicerone sembra rimanere per lui il punto di riferimento. Ritornando agli snodi significativi, in primo luogo, il demiurgo timaico è compreso nei termini principalmente di <i>artifex</i> o <i>opifex</i>, sebbene soprattutto nel testo di Cicerone siano utilizzati diversi termini per indicare l'attività del dio artefice. Si afferma in tal modo una prospettiva propriamente filosofica della metafora dell'artefice. Significativi poi i termini <i>simulacro</i> e <i>similitudo</i> per indicare i rapporti tra l'idea, o modello dell'opera da creare, e l'opera stessa; a questi si aggiunge il termine <i>exemplum</i>. Tutti questi termini compaiono in</p>	<p>Dans le premier paragraphe sur le <i>Timée</i> latin, nous analysons les passages des deux traductions latines du dialogue de Platon qui sont significatifs par rapport à la constitution philosophique de l'idée de l'<i>artifex</i>. Il faut rappeler que, malgré le débat encore ouvert sur la connaissance par Augustin de la traduction de Chalcidius, le texte de Cicéron semble rester pour lui le point de référence. Pour en revenir aux points significatifs, tout d'abord, le demiurge du <i>Timée</i> est compris principalement en termes d'<i>artifex</i> ou d'<i>opifex</i>, bien que, surtout dans le texte de Cicéron, différents termes soient utilisés pour indiquer l'activité et la figure du dieu créateur. Une perspective proprement philosophique de la « métaphorique » de l'<i>artifex</i> est ainsi affirmée. À cet égard, les termes significatifs sont <i>simulacrum</i> et <i>similitudo</i>, qui indiquent la relation entre l'idée ou modèle de l'œuvre à</p>

<p>riferimento al momento fruitivo, dal momento che anche il dio platonico si rallegra e prova piacere per l'opera compiuta. Il momento fruitivo, assieme a quello progettuale (<i>logos-Verbo</i>), rappresenta uno dei punti in cui Agostino vede la convergenza della tradizione platonica con quella scritturistica. Infine i termini <i>pulchrum</i>, <i>proportio</i> e <i>aptus</i> tratteggiano la natura del criterio poetico nei termini del concetto proporzionale del bello che coinvolge tanto il livello progettuale quanto quello della realizzazione dell'opera.</p>	<p>créer et l'œuvre elle-même ; a ceux-ci s'ajoute parfois <i>exemplum</i>. Tous ces termes apparaissent en référence au moment de la fruition, puisque même le dieu platonicien se réjouit et prend plaisir à l'œuvre achevée. Le moment fruitif, avec le moment du projet (<i>logos-Verbum</i>), est l'un des points où Augustin voit la convergence des traditions platonicienne et scripturaire. Enfin, les termes <i>pulchrum</i>, <i>proportio</i> et <i>aptus</i> exposent la nature du critère poétique en termes de concept proportionnel de la beauté, qui concerne aussi bien le niveau du projet que la réalisation de l'œuvre.</p>
<p>Alcuni testi aristotelici, grazie alle traduzioni latine del XII e XIII secolo, diventano di fondamentale importanza per l'elaborazione francescana dell'idea di artefice. Il secondo libro della <i>Fisica</i> imposta ad esempio la questione dell'<i>ars</i> nei termini del rapporto tra arte e natura, la cui distinzione fondamentale risiede nel fatto che l'azione nel primo caso è esterna mentre nel secondo è interna. La figura dell'artefice, così come il materiale con cui egli produce l'opera, compare nella <i>Fisica</i> come esempio (ripreso anche successivamente) nel contesto della trattazione delle quattro cause.</p>	<p>Certains textes aristotéliens, grâce aux traductions latines des XII^e et XIII^e siècles, sont devenu d'une importance fondamentale pour l'élaboration franciscaine de l'idée de l'<i>artifex</i>. Le deuxième livre de la <i>Physique</i>, par exemple, pose la question de l'<i>ars</i> en termes de relation entre l'art et la nature, entre lesquelles la distinction fondamentale réside dans le fait que l'action dans le premier cas est externe, alors que dans le second elle est interne. La figure de l'<i>artifex</i>, ainsi que le matériel avec lequel il produit l'œuvre, apparaît dans la <i>Physique</i> comme un exemple (repris plus tard) dans le cadre du traitement des quatre causes.</p>
<p>Nella <i>Metafisica</i> l'artefice è inquadrato nell'ambito di un discorso sull'articolazione e sul sistema dei saperi. Aristotele infatti non solo parla dell'arte nei termini di conoscenza universale fondata sull'esperienza, ma delimita altresì la distinzione tra artefice ed esperto che</p>	<p>Dans la <i>Métaphysique</i>, l'<i>artifex</i> est encadré dans un discours sur l'articulation et le système de la connaissance. En effet, Aristote ne parle pas seulement de l'art en termes de connaissance universelle fondée sur l'expérience, mais il établit également la</p>

<p>sarà di una grande importanza nelle riflessioni di Scoto e Ockham. Mentre <i>artifex</i> ha una vera e propria conoscenza di carattere scientifico perché conosce le cause del proprio oggetto in modo universale, l'<i>expertus</i> invece conosce il proprio oggetto solo per esperienza e quindi rimane limitato al particolare. Nella riflessione francescana, queste coordinate concettuali aristoteliche si mostrano fondamentali, soprattutto per delineare la figura umana di artefice, ad esempio quando si sottolinea che la produzione dell'artefice non può mai essere dal nulla, ma parte sempre da una materia preesistente.</p>	<p>distinction entre l'<i>artifex</i> et l'expert, qui sera d'une grande importance dans la réflexion de Scot et d'Ockham. Alors que l'<i>artifex</i> possède une véritable connaissance scientifique du fait qu'il connaît les causes de son objet de manière universelle, l'<i>expertus</i> ne connaît son objet que par l'expérience et reste donc limité au particulier. Dans la réflexion franciscaine, ces coordonnées conceptuelles aristotéliennes s'avèrent fondamentales, surtout pour dessiner la figure humaine de l'<i>artifex</i>, par exemple lorsqu'on souligne que la production de l'<i>artifex</i> part toujours d'un matériel préexistant.</p>
<p>L'<i>Etica</i> presenta infine alcuni passaggi di interesse per delineare i rapporti tra l'arte e la sua finalità (Libro I in relazione all'idea del bene) e il rapporto tra prassi e poiesi, ovvero tra azione e produzione, che coinvolge diverse facoltà dell'anima alla base della distinzione tra discipline pratiche e discipline poietiche (Libro VI).</p>	<p>Enfin, l'<i>Éthique</i> présente quelques passages intéressants pour esquisser à la fois le rapport entre l'art et sa finalité (Livre I en relation avec l'idée du bien) et le rapport entre praxis et <i>poiesis</i>, c'est-à-dire entre action et production, les deux impliquant des facultés différentes de l'âme selon la distinction entre disciplines pratiques et poïétiques (Livre VI) .</p>
<p>Dopo il <i>Timeo</i> latino e l'Aristotele latino, il capitolo su <i>L'artefice e i filosofi</i> si conclude con un paragrafo dedicato alle mediazioni romane ed ellenistiche sulla progettualità dell'artefice. Data la rilevanza del momento progettuale nell'articolazione dell'attività poietica, si prendono in considerazione alcuni autori che, in ambiente latino e greco, hanno contribuito alla teoria secondo cui le idee con cui Dio crea sono non tanto a lui esterne, come oggetti cui il demiurgo si volge, bensì interne, come criteri</p>	<p>Après le <i>Timée</i> latin et l'Aristote latin, le chapitre sur <i>L'artifex et les philosophes</i> se termine par un paragraphe consacré aux médiations romaines et hellénistiques à propos de la projectualité de l'<i>artifex</i>. En raison de l'importance du moment du projet dans l'articulation de l'activité poïétique, nous considérons quelques auteurs qui, dans les milieux latins et grecs, ont contribué à la théorie selon laquelle les idées du Dieu créateur ne sont pas extérieures à lui, comme des objets vers lesquels le demiurge se tourne, mais</p>

<p>progettuali che coincidono con il suo stesso pensiero.</p>	<p>intérieures, comme des critères du projet qui coïncident avec sa propre pensée.</p>
<p>In testi retorici di Cicerone si possono infatti trovare analogie tra l'oratore e le arti in cui le idee progettuali (dell'opera intesa come discorso o artefatto) sono concepite come concezioni mentali interiori all'artefice stesso. Su una linea analoga, Filone di Alessandria propone l'analogia della immagine della città nella mente dell'architetto per spiegare la creazione divina. La sua riflessione rappresenta così un passaggio ulteriore nel processo di ricomprensione dei modelli ideali all'interno del pensiero dell'artefice: Filone infatti identifica il <i>Logos</i> divino con il mondo intelligibile di Platone.</p>	<p>Dans les textes rhétoriques de Cicéron, on peut en effet trouver des analogies entre l'orateur et les arts dans lesquels les idées du projet (de l'œuvre comme discours ou artefact) sont conçues comme des notions mentales intérieures au créateur lui-même. Dans le même ordre d'idées, Philon d'Alexandrie propose l'analogie de l'image de la cité dans l'esprit de l'architecte pour expliquer la création divine. Sa réflexion représente un pas supplémentaire dans le processus de re-compréhension des modèles idéaux au sein de la pensée de l'artisan : Philon identifie en effet le <i>Logos</i> divin avec le monde intelligible de Platon.</p>
<p>In Seneca le idee progettuali sono egualmente entità mentali del pensiero di Dio o dell'artefice umano. Da una parte egli distingue tra idee nella mente dell'artefice e <i>idos</i>, ossia la forma nella materia; dall'altra riprende la distinzione aristotelica delle quattro cause aggiungendo la causa esemplare platonica, ma al contempo concepisce Dio come sede di tutte le idee.</p>	<p>Chez Sénèque les idées du projet sont également des entités mentales de l'esprit de Dieu ou de l'<i>artifex</i> humain. D'une part, il distingue les idées dans l'esprit du créateur et l'<i>idos</i>, c'est-à-dire la forme dans la matière ; d'autre part, il reprend la distinction aristotélicienne des quatre causes et y ajoute la cause exemplaire platonicienne, tout en concevant Dieu comme le siège de toutes les idées.</p>
<p>Infine, Plotino distingue tre livelli di bellezza: la bellezza materiale, la bellezza nella mente dell'artefice umano e la bellezza intelligibile nel modello superiore ed eterno. Quest'ultimo rappresenta il paradigma sia della bellezza naturale che di quella artificiale, tanto che l'artefice umano quando imita la natura può anche trascenderla perché conosce il suo modello</p>	<p>Enfin, Plotin distingue trois niveaux de la beauté, notamment la beauté matérielle, la beauté conçue dans l'esprit humain et la beauté intelligible dans le modèle supérieur et éternel. Ce dernier représente le paradigme à la fois de la beauté naturelle et de la beauté artificielle, à tel point que l'<i>artifex</i> humain, lorsqu'il imite la nature, peut aussi la transcender parce qu'il</p>

eterno. Come è stato notato (Panofsky), la riflessione plotiniana sembra conferire una fondazione metafisica al progetto mentale dell'artefice.	connait le modèle éternel. Comme on l'a noté Panofsky, la réflexion plotinienne semble donner un fondement métaphysique au projet mental de l' <i>artifex</i> .
---	---

<i>Capitolo 3. L'artefice e la retorica</i>	<i>Chapitre 3. L'artifex et la rhétorique</i>
Il capitolo terzo, l'ultimo della prima parte, è dedicato al rapporto tra artefice e retorica: partendo dai riferimenti all'arte e all'artefice, e dal vocabolario specifico della retorica, si tratteggia un percorso possibile per cogliere il costituirsi dell'idea di artefice attraverso la tradizione retorica. La retorica classica, trasmessa nel Medioevo tramite i testi principalmente di Cicerone, consegna al Medioevo latino non solo gli insegnamenti della disciplina, ma anche una riflessione retorica sul processo poetico qui sintetizzabile in tre punti: 1. il nesso tra ideazione poetica e <i>inventio</i> retorica, l'emergenza del concetto di bellezza a partire da uno spettro terminologico retorico; 3. l'incidenza delle forme del <i>pathos</i> retorico sulle modalità di fruizione di un'opera.	Le troisième chapitre, le dernier de la Partie I, est consacré au rapport entre <i>artifex</i> et rhétorique : à partir des références à l'art e à l' <i>artifex</i> et du vocabulaire spécifique de la rhétorique, un parcours est esquissé pour saisir la constitution de l'idée de l' <i>artifex</i> à travers la tradition rhétorique. La rhétorique classique, transmise au Moyen Âge principalement par des textes de Cicéron, livre au Moyen Age latin non seulement les enseignements de la discipline, mais aussi une véritable réflexion sur le processus poétique, qui peut être résumée ici en trois point : 1. le lien entre idéation poétique et <i>inventio</i> rhétorique ; 2. l'émergence du concept de beauté à partir d'un spectre terminologique rhétorique ; 3. l'incidence des formes du <i>pathos</i> rhétorique sur les façons de jouir d'une œuvre.
Nel primo paragrafo si approfondisce il legame tra <i>inventio</i> retorica e progettualità dell'artefice. L'artefice, come un oratore, trae dalla sua interiorità, più precisamente dalla memoria in senso retorico e agostiniano, i criteri, gli schemi e gli elementi della propria opera: si tratta non di inventare nel senso di produrre qualcosa di nuovo, bensì di trarre e trovare ciò che già c'è e adattarlo alla causa/opera specifica. L' <i>inventio</i> retorica, attestata nel suo senso poetico in Cicerone con il termine <i>excogitatio</i> , si trasmette	Dans le premier paragraphe, le lien entre l' <i>inventio</i> rhétorique et le projet du créateur est approfondi. L' <i>artifex</i> , comme un orateur, puise dans son intériorité, plus précisément dans sa la mémoire au sens rhétorique et augustinien du terme, les critères, les schémas et les éléments de son œuvre : il ne s'agit pas d' <i>inventer</i> au sens de produire quelque chose de nouveau, mais de puiser ou de trouver ce qui existe déjà et de l'adapter à une cause/œuvre spécifique. L' <i>inventio</i> rhétorique, attestée dans son sens

<p>in ambito francescano attraverso la tradizione agostiniana e monastica. In Agostino, ad esempio, l'uso in tal senso del termine <i>excogitatio</i>, poi ripreso da Bonaventura, compare tanto del <i>De civitate Dei</i> quanto nel <i>Contra Academicos</i>. Il verbo <i>excogito</i> rinvia all'idea di un'attività fabbrile, ideativa, che si svolge sul piano non tanto materiale, bensì intelligibile, premessa indispensabile per la sua realizzazione nel mondo concreto.</p>	<p>poïétique chez Cicéron avec le terme <i>excogitatio</i>, est transmise dans le domaine franciscain par la tradition augustinienne et monastique. Chez Augustin, par exemple, l'utilisation du terme <i>excogitatio</i> dans ce sens, repris ensuite par Bonaventure, apparaît à la fois dans le <i>De civitate Dei</i> et dans le <i>Contra Academicos</i>. Le verbe <i>excogito</i> renvoie à l'idée d'une activité productrice, idéative, qui se déroule non pas tant sur le plan matériel que sur le plan intelligible, prémisses indispensables à sa réalisation dans le monde concret.</p>
<p>Nel secondo paragrafo si prende in considerazione l'incidenza retorica sul concetto di bellezza, centrale nell'articolazione del processo poetico sia in quanto punto medio tra l'intelligibile e il sensibile sia in quanto elemento che ha un ruolo significativo in ciascuno dei tre momenti della poiesi. Il discorso è ben ordinato quando i suoi elementi sono disposti secondo il <i>conveniens</i> e l'<i>aptus</i>, due concetti che appartengono alla terza parte dell'oratoria, l'<i>elocutio</i>, ma che orientano egualmente la seconda parte della retorica, ossia la <i>dispositio</i> interna (discorso) ed esterna (rapporto con il pubblico). Con questi due concetti si suggerisce l'idea di armonia e convenienza del discorso alla persona dell'oratore, al rapporto reciproco degli elementi stessi del discorso e alle circostanze esterne, ossia al pubblico, al tempo, al luogo in cui l'oratore parla. A partire dal <i>prepon</i> aristotelico, Cicerone, e con lui Quintiliano, ne sviluppa la portata estetica per mezzo dei</p>	<p>Dans le deuxième paragraphe, nous considérons l'impact rhétorique sur le concept de beauté, qui est central dans l'articulation du processus poïétique à la fois comme point intermédiaire entre l'intelligible et le sensible et comme élément jouant un rôle significatif dans chacun des trois moments de la <i>poïèse</i>. Le discours est bien ordonné lorsque ses éléments sont disposés selon le <i>conveniens</i> et l'<i>aptus</i>, deux termes qui appartiennent à la troisième partie de l'art oratoire, l'<i>elocutio</i>, mais qui guident également la deuxième partie de la rhétorique, à savoir la <i>dispositio</i> intérieure (discours) et extérieure (relation avec l'auditoire). Ces deux termes suggèrent l'idée d'harmonie et de convenance du discours à la personne de l'orateur, à la relation réciproque des éléments du discours lui-même et aux circonstances extérieures, c'est-à-dire au public, au moment, au lieu où l'orateur parle. À partir du <i>prépon</i> aristotélicien, Cicéron, et avec lui Quintilien, développe la portée esthétique de ce concept à travers les mots latins avec lesquels</p>

<p>termini latini con cui lo traduce, ovvero appunto <i>conveniens-aptus</i>, a proposito dei quali l'Arpinate presenta analogie con le arti e con la bellezza della natura. I termini <i>decor</i>, <i>decens</i>, <i>hoestum</i> aggiungono una sfumatura etica all'idea di convenienza, appropriatezza e armonia con cui essi sottolineano la nobiltà morale del nesso armonioso che unisce le componenti e le situazioni della parola (e con esso della natura e delle arti). 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, così come sulla loro inflessione etica, è anche vero che questa stessa nozione organica e proporzionale si rifrange in una molteplicità di termini che ne evidenziano sfumature differenti.</p>	<p>il le traduit, à savoir <i>conveniens-aptus</i>, à propos desquels Cicéron propose des analogies entre les arts et la beauté de la nature. Les mots <i>decor</i>, <i>decens</i>, <i>honestum</i> ajoutent une nuance éthique à l'idée de convenance, d'opportunité et d'harmonie dans la mesure où ils soulignent la noblesse morale du lien harmonieux qui unit les composantes et les situations de la parole (et avec elle de la nature et des arts). Il est donc possible de constater l'émergence d'un concept polysémique de la beauté : si l'on peut généralement dire que les passages vus ici renvoient à une idée organique et proportionnelle de la beauté, dans laquelle l'accent est mis avant tout sur le rapport harmonieux des parties entre elles et avec le tout, ainsi que sur leur inflexion éthique, il est également vrai que cette même notion organique et proportionnelle est réfractée dans une multiplicité de termes qui mettent en évidence des nuances différentes.</p>
<p>Nell'ultimo paragrafo del capitolo terzo si mostra la relazione del processo poetico dell'<i>artifex</i> con il <i>pathos</i> retorico, che è connesso sia al tema della bellezza sia a quello della fruizione. Con riferimento soprattutto alla teoria aristotelica degli affetti, Cicerone (poi seguito da Quintiliano) sottolinea l'importanza delle passioni per raggiungere la finalità della persuasione, tanto più che l'oratore non si limita a suscitare le passioni nell'uditorio, anche avvalendosi di forme teatrali di rappresentazione del proprio discorso, ma le deve provare egli stesso. Il nesso con la bellezza</p>	<p>Dans le dernier paragraphe du chapitre trois, on montre la relation du processus poétique de l'<i>artifex</i> avec le <i>pathos</i> rhétorique, qui est lié à la fois au thème de la beauté et à celui de la fruition. En se référant surtout à la théorie d'Aristote, Cicéron (suivi ensuite par Quintilien) souligne l'importance des passions pour atteindre le but de la persuasion, d'autant plus que, pour lui comme pour Aristote, l'orateur ne se limite pas à susciter les passions de l'auditoire, même en utilisant des formes théâtrales de représentation de son discours, mais il doit les éprouver lui-même. Le lien avec</p>

<p>e la dimensione fruitiva, come si può leggere nelle pagine ciceroniane, rivela allora una grande importanza se si pensa a come i rapporti armoniosi e convenienti degli elementi del discorso, così come il rapporto di quest'ultimo con la persona dell'oratore e con il pubblico, conducano il fruitore a provare variegata forme di piacere. Il medesimo schema oratorio armonia-piacere-persuasione è riutilizzato sovente in ambito cristiano, francescano in particolare, non solo nel contesto della retorica del discorso, ma anche in quello della retorica delle immagini.</p>	<p>la beauté et fruition, tel qu'on peut le lire dans les pages cicéroniennes, revêt alors une grande importance si l'on pense à la manière dont les relations harmonieuses et convenables des éléments du discours, ainsi que le rapport de ce dernier avec la personne de l'orateur et l'auditoire, conduisent le spectateur à éprouver diverses formes de plaisir. Le même schéma oratoire d'harmonie-plaisir-persuasion est souvent réutilisé dans le domaine chrétien, en particulier dans le domaine franciscain, non seulement dans le contexte de la rhétorique du discours, mais aussi dans celui de la rhétorique des images.</p>
<p>In conclusione alla Parte I si può osservare che la riflessione sulla figura dell'artefice e la sua attività produttiva si è formata nel tempo attraverso una stratificata interazione di fonti. Si sono esaminati sia i testi che i francescani 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.</p>	<p>En conclusion de la première partie, on peut observer que la réflexion sur la figure de l'<i>artifex</i> et son activité productive s'est formée au fil du temps à travers une interaction stratifiée de sources. Nous avons examiné à la fois les textes que les Franciscains ont repris d'une façon explicite et ceux qui sont considérés comme pertinents pour leurs effets à long terme ayant exercé une influence décisive, bien qu'indirecte, sur la réflexion franciscaine.</p>
<p>La tradizione biblica, mediata dalla patristica greca e latina in cui spicca l'esegesi agostiniana; le tradizioni filosofiche del <i>Timeo</i> e dell'Aristotele latino, ma anche delle mediazioni romane ed ellenistiche; la tradizione retorica tanto aristotelica quanto ciceroniana (e si è visto come la seconda spesso riprenda la prima). È per mezzo di queste tradizioni che l'idea di artefice è consegnata al Medioevo latino sovente come figura letteraria, come <i>topos</i></p>	<p>La tradition biblique, véhiculée par la patristique grecque et latine où se distingue l'exégèse augustinienne ; les traditions philosophiques du <i>Timée</i> et d'Aristote en latin, mais aussi des médiations romaines et hellénistiques ; la tradition rhétorique, tant aristotélicienne que cicéronienne (et nous avons vu comment cette dernière fait souvent écho à la première). C'est par le biais de ces traditions que l'idée de l'<i>artifex</i> est consignée au Moyen Âge latin souvent</p>

<p>retorico finalizzato a chiarire discorsi di più ampio respiro. D'altra parte, la portata filosofica dell'artefice appare quasi inscindibile dalla sua stessa presenza, tanto che forse proprio attraverso le riflessioni svolte attorno a questa figura, è possibile cogliere la costituzione filosofica del problema della poiesi che nel Medioevo è intesa come un <i>fare</i>, un <i>produrre</i> in generale, che appartiene tanto alle arti liberali quanto alle arti meccaniche, tanto dell'arte umana, quanto dell'arte divina.</p>	<p>comme une figure littéraire, un <i>topos</i> rhétorique visant à clarifier des discours plus étendus. D'autre part, la portée philosophique de l'<i>artifex</i> apparaît comme presque inséparable de sa présence même, à tel point que c'est peut-être précisément à travers les réflexions menées autour de cette figure qu'il est possible de saisir la constitution philosophique du problème de la <i>poièsis</i> qui au Moyen Âge est comprise comme un <i>faire</i>, un <i>produire</i> en général, qui appartient autant aux arts libéraux qu'aux arts mécaniques, autant à l'art humain qu'à l'art divin.</p>
---	---

<p><i>Parte II. Prospettive francescane sull'artefice</i></p>	<p><i>Partie II. Perspectives franciscaines sur l'artifex</i></p>
<p>La seconda parte è divisa in tre capitoli che riguardano l'articolazione dell'attività poetica dell'artefice: progetto, opera e fruizione.</p>	<p>La deuxième partie est divisée en trois chapitres traitant l'articulation de l'activité poétique de l'<i>artifex</i> : projet, œuvre et fruition.</p>
<p>Quando la complessa stratificazione di fonti, consolidata durante il Medioevo, perviene agli autori francescani oggetto del presente lavoro, viene risignificata profondamente in un quadro contestuale e problematico differenziato. Per esempio, il momento dell'ideazione dell'artefice si presenta nella discussione sulle idee divine; la riflessione sullo statuto dell'<i>ars</i> acquisisce consistenza là dove si discute della classificazione 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 conoscitivo della conoscenza come percorso dell'anima a Dio.</p>	<p>Quand la stratification complexe des sources, consolidée au cours du Moyen Âge, parvient aux auteurs franciscains qui font l'objet du présent travail, elle est profondément redéfinie dans un cadre contextuel et problématique différencié. Par exemple, le thème de l'élaboration mental du projet par l'<i>artifex</i> apparaît dans la discussion sur les idées divines; la réflexion sur le statut de l'<i>ars</i> prend consistance dans les contextes des classifications des savoirs ; le concept de l'œuvre émerge dans les débats sur la relation entre la matière et la forme ; le problème de la réaction de l'observateur à l'œuvre s'inscrit dans le cadre théologique, et aussi épistémologique, et de la connaissance comme voyage de l'âme vers Dieu.</p>

<p>Si è esaminato il problema dell'attività dell'artefice nella riflessione di francescani del XIII e XIV secolo a partire dalle tre categorie generali di progetto (conoscenza, ideazione), opera e fruizione al fine di osservarne la costituzione filosofica. L'articolazione generale dell'attività poetica dell'artefice in progetto, opera e fruizione, sembra mostrarsi pressoché invariata nei secoli, sebbene si possa notare un certo diradarsi della trattazione della fruizione verso il XIV secolo se si tengono presenti le opere di Scoto e Ockham. D'altra parte, ad eccezione di alcuni punti di partenza comuni, siano essi concettuali o testuali, i modi di intendere il progetto nella mente dell'artefice, la sua opera e le modalità fruibili 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, nell'ultima parte, l'ipotesi di un'estetica o di estetiche francescane dell'artefice.</p>	<p>Nous avons donc examiné le problème de l'activité de l'<i>artifex</i> dans la réflexion des Franciscains du XIII^e et XIV^e siècle à partir des trois catégories générales de projet (connaissance, idéation), œuvre et fruition, afin d'observer sa constitution philosophique. L'articulation générale de l'activité poétique de l'<i>artifex</i> en projet, œuvre et fruition semble être presque inchangée au cours des siècles, bien que nous puissions noter une certaine atténuation dans le traitement de la fruition vers le XIV^e siècle si nous prenons en compte les œuvres de Scot et d'Ockham. En revanche, à l'exception de certains points de départ communs, qu'ils soient conceptuels ou textuels, les manières de comprendre le projet mental du créateur, son œuvre et les formes de la fruition se constituent de manière différenciée selon le cadre théorique, doctrinal et argumentatif dans lequel elles s'insèrent. Dans la deuxième partie, nous examinons donc de plus près le développement des réflexions franciscaines sur l'<i>artifex</i>, en saisissant les liens historiques et théoriques essentiels qui nous conduiront à examiner, dans la dernière partie, l'hypothèse d'une esthétique ou de plusieurs esthétiques franciscaines de l'<i>artifex</i>.</p>
--	--

<p><i>Capitolo 1. Il progetto</i></p>	<p><i>Chapitre 1. Le projet</i></p>
<p>Il primo capitolo è dedicato alla dimensione conoscitiva dell'attività dell'artefice, ossia al progetto inteso come concezione della mente dell'opera da creare. I testi di Bonaventura, Olivi, Scoto e Ockham sono la fonte principale</p>	<p>Le premier chapitre est consacré à la dimension cognitive de l'activité de l'<i>artifex</i>, c'est-à-dire au projet entendu comme dimension dans l'esprit de l'œuvre qu'il faut réaliser. Les textes de Bonaventure, Olivi, Duns Scot et Ockham sont</p>

<p>al fine di comprendere la costituzione filosofica del progetto, nel suo statuto e nei suoi criteri. D'altra parte, più ci si avvicina al volgere del secolo, cioè soprattutto in Scoto e in Ockham, più l'attività produttiva dell'uomo, propriamente nel senso della <i>poiesis</i> aristotelica, diviene oggetto di indagine diretta e specifica nei vari commenti e questioni sull'opera fisica di Aristotele. Se infatti Bonaventura riflette sulle arti meccaniche in rapporto alle altre discipline, Scoto e Ockham mostrano una riflessione più diffusa sulle arti poietiche a partire dai testi aristotelici. La variazione così osservata, 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.</p>	<p>la source principale afin de comprendre la constitution philosophique du projet, dans son statut et ses critères. D'autre part, plus on se rapproche du début du XIV^e siècle, surtout chez Scot et Ockham, plus l'activité productrice de l'homme, au sens propre la <i>poièsis</i> aristotélicienne, devient l'objet d'une investigation directe et spécifique dans les commentaires et les questions sur l'œuvre physique d'Aristote. Alors que Bonaventure réfléchit sur les arts mécaniques en relation avec les autres disciplines, Scot et Ockham montrent une réflexion plus étendue sur les arts poïétiques à partir des textes aristotéliens. La variation ainsi observée, qui implique une redéfinition du paradigme, permet également de reconsidérer la problématique de la pensée de l'<i>artifex</i>, et plus en général celle des arts poïétiques, à l'intérieur de l'évolution du système des savoirs dans le XIII^e et XIV^e siècle.</p>
<p>Nel primo 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 classificazioni dei saperi nel pensiero francescano del XIII-XIV secolo.</p>	<p>Dans le premier chapitre, tout d'abord, la question du statut du projet mental de l'<i>artifex</i> est explorée au sein du débat franciscain sur les idées divines. Deuxièmement, nous nous concentrons sur la question des critères du projet grâce auxquels l'<i>artifex</i> crée et d'où émerge la pertinence du thème de la beauté. Enfin, le chapitre se termine avec l'étude du projet de l'<i>artifex</i> humain dans le contexte des différentes classements des savoirs dans la pensée franciscaine du XIII^e et XIV^e siècle.</p>
<p>Il primo paragrafo affronta la questione della progettualità dell'artefice a partire dalle</p>	<p>Le premier paragraphe aborde la question du projet de l'<i>artifex</i> à partir des réflexions</p>

<p>riflessioni francescane sulla conoscenza di Dio e in particolare sulle idee divine. Tra XIII e XIV secolo il tema delle idee divine implica il problema di giustificare la pluralità delle idee (e delle creature) nella mente divina salvaguardando la semplicità assoluta di Dio. Il punto di riferimento costante nelle riflessioni francescane (e non solo) è certamente l'esemplarismo di matrice agostiniana, con cui si confrontano sia autori che si pongono più in continuità con l'insegnamento di Agostino, come Bonaventura, sia autori che lo reinterpretano maggiormente, come Olivi, Scoto e Ockham (il quale pur introducendo radicali mutazioni nel paradigma agostiniano, si ritiene suo interprete).</p>	<p>franciscaines sur la connaissance de Dieu et en particulier sur les idées divines. Entre le XIIIe et XIVe siècle, le thème des idées divines implique le problème de la justification de la pluralité des idées (et des créatures) dans l'esprit divin tout en sauvegardant la simplicité absolue de Dieu. Le point de référence constante dans les réflexions franciscaines (et pas seulement franciscaines) est certainement l'exemplarisme augustinien, qui est objet de confrontation tant pour les auteurs plus en continuité avec l'enseignement d'Augustin, par exemple Bonaventure, que pour d'autres qui le réinterprètent davantage, comme Olivi Scot et Ockham (qui, tout en introduisant des changements radicaux dans le paradigme augustinien, continue à se considérer comme son interprète).</p>
<p>Il modello agostiniano individua nelle idee intrinseche alla mente divina (Verbo o Arte somma), gli esemplari, i modelli, eterni delle realtà create o creabili. Bonaventura parte da questo modello e, rielaborando altresì il pensiero dei suoi maestri Alessandro di Hales e Giovanni de la Rochelle, intende le idee divine come <i>somiglianze esemplari</i> o <i>espressive</i>, mentre risponde alla problematica della pluralità delle idee nella semplicità divina utilizzando lo strumento della connotazione dei termini: il termine <i>idea</i> ha un senso primario, unico, che significa la verità divina, ma anche uno secondario, molteplice, con cui connota le manifestazioni plurali della verità che sono le creature.</p>	<p>Le modèle augustinien identifie dans les idées intrinsèques à l'esprit divin (Verbe ou Art suprême), les exemplaires, les modèles éternels des réalités créées ou créables. Bonaventure part de ce modèle et, reprenant la pensée de ses maîtres Alexandre de Hales et Jean de la Rochelle, comprend les idées divines comme des <i>similitudes exemplaires</i> ou <i>expressives</i>, tout en répondant au problème de la pluralité des idées dans la simplicité divine avec l'outil de la connotation des termes : le terme <i>idea</i> a un sens primaire, qui signifie la vérité divine, mais aussi un sens secondaire, multiple, avec lequel il connote ces manifestations plurielles de la vérité que sont les créatures.</p>

<p>La riflessione di Olivi sulle idee divine e sul pensiero dell'artefice tende a una certa continuità con quella del suo maestro Bonaventura, seppure la risignifichi profondamente. Olivi intrattiene una relazione polemica con altri autori che gli sono più contemporanei, come Tommaso d'Aquino a proposito della sua teoria dell'idea divina come <i>relazione di imitabilità</i>. Olivi cerca di mantenere l'immediatezza e la direzionalità del conoscere anche nel caso della conoscenza di Dio, criticando così le teorie che introducono mediazioni rappresentazionali. Olivi elabora perciò una teoria delle idee divine, che potrebbe considerarsi in continuità con la proposta poi avanzata da Ockham, effettuando una significativa riduzione ontologica nello statuto delle idee divine. Secondo Olivi, le idee divine perciò non hanno un contenuto rappresentazionale, ma sono piuttosto l'atto intenzionale stesso di pensiero rivolto all'oggetto.</p>	<p>La réflexion d'Olivi sur les idées divines et sur la pensée de l'<i>artifex</i> vise une certaine continuité avec celle de son maître Bonaventura, même s'il la redéfinit profondément. Olivi entretient une relation polémique avec des auteurs qui lui sont plus contemporains, comme Thomas d'Aquin à propos de la théorie de l'idée divine comme <i>relation d'imitabilité</i>. Il essaie de maintenir l'immédiateté et la directionnalité de la connaissance également dans le cas de la connaissance de Dieu, critiquant ainsi les théories qui introduisent des médiations représentationnelles. Olivi élabore donc une théorie des idées divines, qui pourrait être considérée en continuité avec la proposition avancée plus tard par Ockham, en opérant une réduction ontologique significative du statut des idées divines. Selon Olivi, les idées divines n'ont donc pas un contenu représentationnel, mais elles sont plutôt l'acte intentionnel même de la pensée dirigée vers l'objet.</p>
<p>Duns Scoto riprende certi aspetti della teoria oliviana e anch'egli polemizza con la concezione di idea come <i>relazione di imitabilità</i> sostenuta tanto da Tommaso quanto da Enrico di Gand. Come Olivi, Scoto ritiene che non si debba porre la relazione tra due termini prima dei due termini stessi; attraverso la teoria degli istanti di natura, che riguarda il modo in cui Dio conosce il molteplice creaturale, sostiene che l'idea divina non è altro che l'oggetto conosciuto che esiste obiettivamente (cioè in quanto oggetto di conoscenza) nella mente di</p>	<p>Duns Scot reprend certains aspects de la théorie d'Olivi s'opposant également au concept de l'idée comme <i>relation d'imitabilité</i> soutenu tant par Thomas que par Henri de Gand. Comme Olivi, Scot soutient que la relation entre deux termes ne doit pas être placée avant les deux termes eux-mêmes ; à travers la théorie des instants de la nature, qui interroge les manières dont Dieu connaît la multiplicité créaturelle, il soutient que l'idée divine n'est rien d'autre que l'objet connu qui existe objectivement (c'est-à-dire comme objet de connaissance) dans l'esprit</p>

<p>Dio. L'idea divina è quindi l'oggetto in cui termina l'atto intellettuale di Dio, è il risultato dell'attività di <i>proiezione intenzionale</i>, secondo una concezione direzionalista che Scoto condivide con Olivi (Boulnois), anche se per lui – diversamente da Olivi – l'idea divina non arriva a cogliere la cosa, fermandosi alla sua natura di oggetto di conoscenza.</p>	<p>de Dieu. L'idée divine est donc l'objet dans lequel s'achève l'acte intellectuel de Dieu, elle est le résultat de l'activité de <i>projection intentionnelle</i>, selon une position directionnaliste que Scot partage avec Olivi (Boulnois), même si pour lui – contrairement à ce que pense Olivi – l'idée divine ne parvient pas à saisir la chose, s'arrêtant à sa nature d'objet de connaissance.</p>
<p>Ockham continua la linea inaugurata da Olivi nel processo di semplificazione ontologica delle idee divine, ma va oltre a Scoto negando l'esistenza di un termine o di un oggetto di pensiero dell'atto conoscitivo divino e procedendo al contempo a uno svuotamento semantico ulteriore. In Ockham, lo strumento della connotazione dei termini utilizzato da Bonaventura diventa definizione stessa di idea, intesa appunto come termine connotativo intrinseco alla conoscenza di Dio. Non solo: egli afferma e argomenta, anche per mezzo dell'analogia con l'artefice, che le idee sono idee pratiche (che dipendono dalla libertà divina produttiva) e soprattutto sono le creature singolari stesse, attuali, future o possibili, in quanto conosciute eternamente da Dio.</p>	<p>Ockham poursuit la ligne inaugurée par Olivi dans le processus de simplification ontologique des idées divines, mais il va plus loin que Scot en niant l'existence d'un terme ou d'un objet de pensée de l'acte cognitif divin et en procédant en même temps à un nouveau vidage sémantique. Chez Ockham, l'instrument de la connotation des termes utilisé par Bonaventure devient la définition même de l'idée, comprise précisément comme un terme connotatif intrinsèque à la connaissance de Dieu. Ce n'est pas tout : il affirme et argumente, également au moyen de l'analogie avec l'<i>artifex</i>, que les idées sont des idées pratiques (dépendantes de la liberté productive divine) et surtout qu'elles sont les créatures singulières elles-mêmes, actuelles, futures ou possibles, dans la mesure où elles sont éternellement connues par Dieu.</p>
<p>Si conclude il paragrafo osservando che le esigenze teologiche, in particolare legate all'assoluta semplicità e alla libertà divina, portano a riflettere profondamente sui processi poetici. Le diverse risposte conducono alla elaborazione di differenziati modelli di poeticità e, in particolare, della elaborazione del progetto da parte dell'artefice. La comune</p>	<p>Le paragraphe se termine en notant que les exigences théologiques, notamment celles liées à la simplicité absolue et à la liberté divine, conduisent à une réflexion profonde sur les processus poétiques. Les différentes réponses conduisent à de modèles différenciés de la poétique et, en particulier, de l'élaboration du projet par l'<i>artifex</i>. La matrice commune</p>

<p>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 interpretazioni interessanti dell'ideazione dell'artefice. Bonaventura stesso d'altra parte utilizza strumenti analoghi a quelli di Ockham e, pur rimanendo all'interno dell'esemplarismo di matrice agostiniana, mostra allo stesso tempo una grande attenzione agli aspetti su cui i francescani successivi mettono l'accento, ossia la libertà e la semplicità.</p>	<p>platonico-augustinienne subit de profondes simplifications ontologiques à partir d'Olivi, dont la pensée semble représenter l'un des tournants les plus significatifs dont s'inspirent les différentes propositions de Scot et d'Ockham qui, toujours dans le sens d'une accentuation progressive du singulier et d'une simplification ontologique, conduisent à deux interprétations intéressantes sur l'élaboration du projet par l'<i>artifex</i>. Bonaventure, quant à lui, utilise des outils similaires à ceux d'Ockham et, tout en restant dans le cadre de l'exemplarité augustinienne, montre en même temps une grande attention aux aspects sur lesquels les Franciscaïns successifs mettront l'accent, à savoir la liberté et la simplicité.</p>
<p>Oggetto del secondo paragrafo sono i criteri progettuali, ossia gli schemi che determinano i modi con cui l'artefice produce un'opera e con cui, di conseguenza, l'opera stessa si struttura, tra i quali un posto di essenziale rilievo è rappresentato dal criterio del bello. Il bello ha una rilevanza particolare nel contesto delle riflessioni sui rapporti intratrinitari: il Figlio ha una relazione con la bellezza non solo in quanto essa è sua appropriazione (ossia è uno degli attributi della trinità che si riferiscono specificamente a una persona), ma anche in quanto egli stesso è origine di ogni rapporto (è eguaglianza del Padre) e quindi di ogni bellezza. Nelle pagine di Bonaventura il bello compare nei termini di <i>pulchrum</i>, <i>species</i> e, riprendendo un concetto agostiniano, <i>proportio aequalitatis</i>. Esso rappresenta, a livello</p>	<p>Le deuxième paragraphe a pour objet les critères du projet de l'<i>artifex</i>, c'est-à-dire les schémas qui déterminent la manière dont il produit une œuvre et dans lesquels, par conséquent, l'œuvre elle-même est structurée. Parmi ces critères, une place fondamentale est accordée au critère de la beauté. La beauté joue un rôle essentiel dans le contexte des réflexions sur les relations intratrinitaires : le Fils a un rapport avec la beauté non seulement dans la mesure où elle est une de ses appropriations (c'est à dire est un des attributs de la Trinité qui se réfèrent spécifiquement à une personne), mais aussi dans la mesure où il est lui-même à l'origine de toute relation et donc de toute beauté. Dans les pages de Bonaventure, la beauté apparaît en termes de <i>pulchrum</i>, <i>species</i> et, reprenant un concept augustinien, de <i>proportio aequalitatis</i>. Elle représente, sur un</p>

<p>trinitario, il modello di ogni bellezza sensibile, ma è anche criterio costitutivo dell'attività poetica dell'artefice. In accordo con questa linea di pensiero, la bellezza come criterio costitutivo dell'operare dell'artefice è presente anche nella riflessione di Duns Scoto, come attestato da alcuni passaggi sulla bellezza appropriazione del Figlio,</p>	<p>plan trinitaire, le modèle de toute beauté sensible, mais elle est aussi le critère constitutif de l'activité poétique de l'<i>artifex</i>. Conformément à ce courant de pensée, la beauté comme critère constitutif du fonctionnement de l'<i>artifex</i> est également présente dans la réflexion de Duns Scot, comme l'attestent certains passages sur la beauté comme appropriation du Fils.</p>
<p>In conclusione del paragrafo si considera che se il bello non è propriamente un trascendentale, è d'altra parte un criterio conoscitivo-prassistico che costituisce il <i>saper-fare</i> dell'artefice divino, cioè la sua operatività. Il criterio del bello sembra quindi andare oltre alla funzione trascendentale, ponendosi anzi nel cuore trinitario della <i>metafisica relazionale</i> di Agostino, poiché modello e origine di ogni rapporto e quindi scaturigine di ogni bellezza. Per Bonaventura, ma anche per Scoto, il bello è quindi costitutivo della poetività 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 anche l'opera dell'uomo.</p>	<p>A la fin de ce paragraphe, nous considérons que si la beauté n'est pas proprement un transcendantal, elle est en revanche un critère cognitif et pragmatique qui constitue le <i>savoir-faire</i> du créateur divin, c'est-à-dire son opérativité. Le critère de la beauté semble donc dépasser la fonction transcendentale, en se plaçant au cœur trinitaire de la <i>métaphysique relationnelle</i> d'Augustin, comme modèle et origine de toute relation et donc source de toute beauté. Pour Bonaventure, mais aussi pour Scot, la beauté est donc constitutive de l'activité poétique de l'<i>artifex</i>. La portée <i>esthétique</i> du thème est donc structurelle à une représentation du monde qui inclut en son sein l'intelligible et le sensible et donc aussi l'œuvre de l'homme.</p>
<p>Il bello, nelle pagine francescane connesse con la questione dell'artefice, è anche un concetto a proposito del quale si può tracciare l'incidenza della retorica. In generale, il lessico retorico che confluisce nel concetto di bellezza comprende, oltre a <i>dispositio</i>, <i>conveniens</i>, <i>aptus</i>, <i>decor</i>, <i>decens</i>, anche <i>ornatus</i>. Nella riflessione di Scoto, in particolare, a partire da analogie tra</p>	<p>Dans les pages franciscaines liées à la question de l'<i>artifex</i>, la beauté est aussi un concept sur lequel on peut retracer l'incidence de la rhétorique. En général, le lexique rhétorique qui se coule dans le concept de beauté comprend, outre à <i>dispositio</i>, <i>conveniens</i>, <i>aptus</i>, <i>decor</i>, <i>decens</i>, également <i>ornatus</i>. Dans la réflexion de Scot, en particulier, à partir d'analogies entre la</p>

<p>bontà morale e bellezza sensibile, si delinea un concetto relazionale di bellezza a proposito di aspetti qualitativi di un oggetto, il <i>conveniens</i> dei colori, in rapporto a componenti etiche (<i>decor</i>).</p>	<p>bonté morale et la beauté sensible, se dessine un concept relationnel de la beauté concernant les aspects qualitatifs d'un objet, le <i>conveniens</i> des couleurs, en relation avec les composantes éthiques (<i>décor</i>).</p>
<p>Dopo aver approfondito la progettualità dell'artefice divino nel dibattito sulle idee divine e in alcune concezioni francescane della bellezza, l'ultimo paragrafo del primo capitolo si concentra sulla figura dell'artefice umano in rapporto con il sistema dei saperi. Mentre in Bonaventura la figura dell'artefice è posta in relazione alle arti meccaniche e quindi nel contesto della divisione vittorina delle discipline, in Scoto e Ockham essa si iscrive nella divisione aristotelica delle scienze.</p>	<p>Après avoir examiné le projet de l'<i>artifex</i> divin dans le débat sur les idées divines et dans certaines idées franciscaines de la beauté, le dernier paragraphe du premier chapitre se concentre sur la figure de l'<i>artifex</i> en relation avec le système des savoirs. Alors que chez Bonaventure la figure de l'<i>artifex</i> est placée en relation avec les arts mécaniques et donc dans le contexte de la division victorine des disciplines, chez Scot et Ockham elle s'inscrit dans la division aristotélicienne des sciences.</p>
<p>A proposito di Bonaventura si può ricordare come egli, pur riprendendo esplicitamente l'insegnamento di Ugo di san Vittore, integri le arti meccaniche all'interno del medesimo percorso conoscitivo e spirituale di cui sono parte, a livelli superiori, anche la filosofia e la sacra pagina. Abbiamo visto in questo atteggiamento bonaventuriano verso le arti proprie agli <i>artifices</i> un tratto specifico del pensiero francescano attento alle competenze e alle conoscenze tradizionalmente considerate come minori ed escluse dalle classificazioni abituali delle scienze.</p>	<p>En ce qui concerne Bonaventure, il faut rappeler que, tout en reprenant explicitement les enseignements d'Hugues de Saint-Victor, il intègre les arts mécaniques dans le même parcours cognitif et spirituel, dont font également partie, à des niveaux plus élevés, la philosophie et la <i>Sacra Pagina</i>. Nous avons vu dans cette attitude bonaventurienne envers les techniques propres aux <i>artifices</i> un trait spécifique de la pensée franciscaine attentive aux compétences et aux connaissances traditionnellement considérées comme mineures et exclues des classifications habituelles des sciences.</p>
<p>La riflessione di Scoto e Ockham sull'artefice umano è legata alla distinzione fatta da Aristotele nella <i>Metafisica</i> e nella <i>Fisica</i> tra artefice ed esperto. Ad essa si aggiunge, nel</p>	<p>La réflexion de Scot et d'Ockham sur l'<i>artifex</i> est liée à la distinction faite par Aristote dans la <i>Métaphysique</i> et la <i>Physique</i> entre l'<i>artifex</i> et l'<i>expertus</i>. A cela s'ajoute, dans le cas de Scot, la</p>

<p>caso di Scoto, la questione della conoscenza intellettiva del singolare che ci permette di osservare un modo di concettualizzare la progettualità dell'artefice, questa volta specificamente umano. Mentre per Scoto il sapere universale dell'artefice ha solo una conoscenza intellettiva del particolare senza averne una conoscenza, per così dire, sperimentale come quella dell'esperto; secondo Ockham il sapere universale dell'artefice non può prescindere dai dati che provengono dall'esperienza perché a suo parere deriva da questi dati.</p>	<p>question de la connaissance intellectuelle du singulier qui nous permet d'observer une manière de conceptualiser le projet d'un <i>l'artifex</i>, cette fois spécifiquement humain. Alors que pour Scot le savoir universel de <i>l'artifex</i> ne peut avoir qu'une connaissance intellectuelle du particulier sans en avoir une connaissance, pour ainsi dire, expérimentale comme celle de <i>l'expertus</i>, selon Ockham le savoir universel de <i>l'artifex</i> ne peut pas ignorer les données qui proviennent de l'expérience parce que son savoir dérive de ces données.</p>
<p>Il paragrafo, e con esso il capitolo, si conclude osservando che, seppure si possano ravvisare differenti modi di comprendere l'artefice umano in rapporto ai sistemi dei saperi, si può nondimeno rintracciare, più che dei punti in comune, una direzione di pensiero che si potrebbe dire <i>francescana</i>. Una direzione, sorta in un contesto prevalentemente teologico, che s'interessa al singolare, al concreto e al sensibile e che pone il problema della loro rappresentabilità.</p>	<p>Le paragraphe, et avec lui le chapitre, se termine en notant que, bien que l'on puisse discerner différentes manières de comprendre <i>l'artifex</i> par rapport aux systèmes des savoirs, on peut néanmoins tracer, plutôt que des points communs, une direction de pensée que l'on pourrait dire <i>franciscaine</i>. Une orientation, née dans un contexte essentiellement théologique, qui s'intéresse au singulier, au concret, au sensible et qui se pose le problème de leur représentabilité.</p>

<p><i>Capitolo 2. L'opera</i></p>	<p><i>Chapitre 2. L'œuvre</i></p>
<p>Mentre il capitolo primo si è concentrato sulla progettualità dell'artefice divino e umano, il capitolo secondo è dedicato al concretizzarsi dell'idea nell'opera. In quanto concretizzazione dell'idea, l'opera contiene in sé stessa i criteri tramite cui l'artefice l'ha prodotta e, di conseguenza, essa può diventare osservabile a partire da una duplice prospettiva: nel momento</p>	<p>Alors que le premier chapitre se concentrait sur le projet de <i>l'artifex</i> divin et humain, le deuxième chapitre est consacré à la concrétisation de cette idée dans l'œuvre. En tant que concrétisation de l'idée, l'œuvre contient en elle-même les critères par lesquels <i>l'artifex</i> l'a produite et, par conséquent, elle peut devenir observable à partir d'une double</p>

<p>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.</p>	<p>perspective : au moment où elle est produite et au moment où elle est observée, à savoir lorsqu'elle acquiert la fonction référentielle qui permet à l'homme de remonter à l'origine, à l'invisible et à l'intelligible dont elle est une concrétisation.</p>
<p>Le riflessioni francescane offrono una discussione vivace sullo statuto della materia e sulla possibilità di produrla o modificarla. Per gli autori oggetto del secondo capitolo, la materia, grazie alla sua natura compresa tra la semplice necessità e la pura possibilità, apre lo spazio per l'attività poetica di Dio e dell'uomo. 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 armoniosa e proporzionata; infine, la funzione referenziale dell'opera con cui il visibile sensibile rinvia all'invisibile intelligibile.</p>	<p>Les réflexions franciscaines offrent une discussion animée sur le statut de la matière et la possibilité de la produire et de la modifier. Pour les auteurs étudiés dans le deuxième chapitre, la matière, grâce à sa nature comprise entre la simple nécessité et la pure possibilité, ouvre l'espace pour l'activité poétique de Dieu et de l'homme. Dans ce chapitre, le concept d'œuvre d'art est exploré dans sa constitution selon trois axes principaux : d'abord, l'activité créatrice et productive de l'<i>artifex</i>, qui décrit un espace de liberté et de possibilité par rapport au matériel ; ensuite, la complétude de l'œuvre, qui se met en évidence l'adéquation entre le projet et l'œuvre d'art, ainsi que sa structure harmonieuse et proportionnée ; enfin, la fonction référentielle de l'œuvre d'art avec laquelle le visible perceptible renvoie à l'invisible intelligible.</p>
<p>Nel primo paragrafo si approfondisce la concezione francescana di opera nelle diverse accezioni dei quattro autori oggetto di studio. Il concetto di opera si costituisce a partire dal dibattito intorno alla natura della materia, al suo rapporto con la forma, cioè – in ambito francescano – a partire da concezioni ilemorfiche. In particolare, è generalmente ammessa la teoria della pluralità delle forme, con</p>	<p>Dans le premier paragraphe, le concept franciscain de l'œuvre est examiné dans les différentes acceptions des quatre auteurs étudiés. Le concept de l'œuvre se forme à partir du débat sur la nature de la matière et de son rapport avec la forme, c'est-à-dire – dans le contexte franciscain – à partir des théories hylémorphiques. En particulier, on admet généralement la théorie de la pluralité des</p>

<p>cui, sulla base della tradizione stoico-neoplatonica e agostiniana, 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. I francescani si contraddistinguono inoltre per sostenere una idea positiva della materia (Petagine). A differenza da prospettive più influenzate da Aristotele, essi pensano che la materia non è un principio puramente ricettivo, ma al contrario ha sempre un certo grado di positività.</p>	<p>formes, par laquelle, sur la base de la tradition stoïque, néoplatonicienne et augustinienne, tout est conçu comme composé d'une pluralité de formes hiérarchiquement ordonnées selon leurs perfections ; chaque forme vise à atteindre sa propre perfection en déterminant ainsi la dynamique de l'ensemble de la création. Les Franciscaïns se distinguent également par leur soutien à une idée positive de la matière (Petagine). Contrairement aux perspectives plus influencées par Aristote, ils pensent que la matière n'est pas un principe purement réceptif, mais que au contraire elle a toujours un certain degré de actualité.</p>
<p>In Bonaventura, ad esempio, la materia informe contiene in sé una certa attualità, ovvero le ragioni seminali che sono forme incipienti e germi di tutte le cose. Diversamente, la materia formata ha in sé stessa forme ordinate in modo gerarchico che tendono alla propria perfezione. Anche attraverso un dibattito con i sostenitori di teorie di matrice aristotelica, compresi quelli che sono a lui contemporanei, come Tommaso d'Aquino, Bonaventura giunge a una concezione secondo cui 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 <i>disporre</i> di nuovo l'opera di Dio secondo la propria idea, rende concreti i criteri intelligibili.</p>	<p>Chez Bonaventure, par exemple, la matière informe contient en elle-même une certaine actualité, à savoir les raisons séminales qui sont les formes naissantes et les germes de toutes choses. En revanche, la matière formée possède en elle-même des formes hiérarchiquement ordonnées qui tendent vers sa propre perfection. À travers un débat avec les partisans des théories aristotéliennes, y compris ceux qui sont à lui contemporains, comme Thomas d'Aquin, Bonaventure parvient à une idée selon laquelle l'<i>artifex</i> ne tire pas de la matière des principes intrinsèques, comme le ferait un agent naturel, en les explicitant du dedans ou du dehors, mais il les comprend intérioritément et, en <i>agençant</i> l'œuvre de Dieu selon sa propre idée, rend concrets les critères intelligibles.</p>
<p>In Olivi il concetto di opera, sebbene non tematizzato direttamente, si costituisce a partire da discussioni intorno al concetto di materia.</p>	<p>Chez Olivi, le concept d'œuvre, bien que n'étant pas directement abordé thématiquement, est formé à partir de discussions autour du concept</p>

L'atteggiamento di Olivi nei confronti delle posizioni che lo precedono mira alla semplificazione del concetto di materia e del 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-tommasiana. Anziché fondare la positività della materia sulle ragioni incipienti, Olivi la fonda sulla *capacità* stessa della materia di ricevere le forme. Il rapporto tra materia e forma è sia di contrapposizione che di complementarietà: mentre la forma ha un'attualità perfetta e determinata, la materia è invece perfettibile e determinabile da sempre nuove forme che in sé stesse sono perfette. Dal punto di vista dell'artefice, ciò significa che azione e fare coincidono e che ogni tipo di produzione è una produzione di qualcosa di nuovo: l'artefice non trae all'essere niente di incipiente, per cui la sua azione è un fare cioè un produrre qualcosa che prima non c'era. A tal proposito Olivi distingue quattro forme di produzione che consentono di mantenere la distinzione tra la creazione dal nulla propriamente detta, propria a Dio, da quella dell'uomo (e degli agenti creati in generale) che parte sempre da una materia preesistente, che ciononostante non è mera passività ma è *punto d'appoggio* per la produzione artificiale.

de matière. Comme nous avons déjà vu à propos des idées divines, l'attitude d'Olivi à l'égard des positions qui le précèdent vise à simplifier le concept de matière et le processus de production : d'une part en soutenant un concept de matière qui n'est pas passif, mais qui présente une certaine actualité, conformément à la tradition augustinienne et franciscaine ; d'autre part en critiquant la théorie augustinienne-bonaventurienne des raisons séminales et en se rapprochant sur ce point d'une position de matrice aristotélicienne-thomasienne. Au lieu de fonder la positivité de la matière sur des raisons naissantes, Olivi la fonde sur la capacité même de la matière à recevoir des formes. Le rapport entre matière et forme est à la fois d'opposition et de complémentarité : alors que la forme a une actualité parfaite et déterminative, la matière est au contraire perfectible et déterminable par des formes toujours nouvelles et parfaites en elles-mêmes. Du point de vue de l'*artifex*, cela signifie qu'agir et faire coïncident et que tout type de production est une production de quelque chose de nouveau : le créateur ne tire rien de l'être, son action est donc un faire, c'est-à-dire une production de quelque chose qui n'existait pas auparavant. À cet égard, Olivi distingue quatre formes de production qui permettent de maintenir la distinction entre la création à partir de rien, propre à Dieu, et celle de l'homme (et des agents créés en général), qui part toujours d'une matière préexistante, qui n'est cependant pas une simple passivité mais

	plutôt un <i>point d'appui</i> pour la production artificielle.
La riflessione di Scoto su questi temi prosegue la linea francescana dell'attualità della materia. Si pone anzi in continuità con Olivi, dal momento che accentua l'importanza del libero volere umano nella produzione artificiale. Molto importante a tal proposito è la nozione di materia come termine e non come presupposto dell'azione artificiale: in tal modo la materia diventa la condizione stessa del libero volere di un artefice che non è limitato dalla materia che egli modifica liberamente. La materia è inoltre vera e propria entità positiva, dal momento che è <i>soggetto</i> del mutamento, del passaggio dalla potenza all'atto. Essa è quindi principio di mutamento e capacità di accogliere le forme.	La réflexion de Scot sur ces thèmes poursuit la ligne franciscaine de l'actualité de la matière. En effet, il s'inscrit dans la continuité d'Olivi, puisqu'il souligne l'importance de la libre volonté humaine dans la production artificielle. Très importante à cet égard est la notion de matière comme terme et non comme présumé de l'action artificielle : ainsi la matière devient la condition même du libre arbitre d'un ' <i>artifex</i> qui n'est pas limité par la matière qu'il modifie librement. La matière est aussi une véritable entité positive, puisqu'elle est le <i>sujet</i> du changement, du passage de la puissance à l'acte. Elle est donc le principe du changement et la capacité à recevoir des formes.
In Ockham la questione dello statuto dell'opera si pone in stretta connessione con la sua concezione secondo cui esistono solo i singolari, a partire dalla quale egli sviluppa l'orientamento francescano che considera la materia un'entità positiva. Secondo Ockham non vi sono forme incipienti né da edurre né da produrre nella materia. L'azione artificiale si limita al solo moto locale, alla nuova disposizione di elementi singolari esistenti. Da questo punto di vista sembra mutare il concetto stesso di poiesi: l'artefice umano non agisce a partire da un modello mentale che ha una propria consistenza ontologica, ma esso orienta semplicemente la prassi stessa dell'artefice che si può sviluppare attraverso tipi diversi di produzione. Al tempo	Chez Ockham, la question du statut de l'œuvre est étroitement liée à son idée qu'il n'y a que des singuliers, à partir de laquelle il développe l'orientation franciscaine qui considère la matière comme une entité positive. Selon Ockham, il n'y a pas de formes naissantes à <i>educere</i> ou à produire dans la matière. L'action artificielle se limite au mouvement local, c'est à dire à la nouvelle disposition des éléments singuliers existants. De ce point de vue, le concept même de <i>poièsis</i> semble se modifier : l' <i>artifex</i> humain n'agit pas sur la base d'un modèle mental qui aurait sa propre consistance ontologique, mais oriente simplement la praxis même de l' <i>artifex</i> , qui peut se développer à travers différents types de production. En même

<p>stesso la poiesi non aggiunge nulla di nuovo, dal momento che l'opera coincide con la sua configurazione esterna, con il modo in cui i suoi elementi sono disposti in uno stesso luogo.</p>	<p>temps, la <i>poièsis</i> n'apporte rien de nouveau, puisque l'œuvre coïncide avec sa configuration extérieure, avec la manière dont ses éléments sont disposés dans un lieu spécifique.</p>
<p>La riflessione sullo statuto dell'opera e della produzione artificiale dei quattro francescani si colloca in un orizzonte condiviso che consiste nel riconoscimento alla materia di una certa attualità e positività. Si tratta, come abbiamo visto, di una concezione che ha generato posizioni specifiche dei singoli autori sul tema. In questo orizzonte comune è possibile individuare una direzione di pensiero che nella riflessione sullo statuto ontologico dell'opera e della sua produzione vede un'accentuazione progressiva del ruolo della materia, del concreto e del singolare.</p>	<p>La réflexion sur le statut de l'œuvre et de la production artificielle des quatre Franciscains est placée dans un horizon partagé qui consiste en la reconnaissance d'une certaine actualité et positivité de la matière. Il s'agit, comme nous l'avons vu, d'une idée qui a généré des positions spécifiques des différents auteurs sur ce thème. Dans cet horizon commun, il est possible d'identifier une direction de pensée qui, dans la réflexion sur le statut ontologique de l'œuvre et de sa production, voit une accentuation progressive du rôle de la matière, du concret et du singulier.</p>
<p>Il paragrafo secondo è dedicato alla compiutezza dell'opera, ossia a quali condizioni l'opera può dirsi finita. Per alcuni autori ciò significa che vi è un rapporto appropriato tra l'idea, o concezione progettuale, e l'opera stessa. Di conseguenza riflettere sulla compiutezza dell'opera significa altresì riflettere sia sul rapporto di conformità con i criteri progettuali, il bello in particolare, che va a strutturare l'opera stessa, sia sulla possibilità della deviazione dai criteri progettuali diventando così brutta o, semplicemente, non riuscita.</p>	<p>Le deuxième paragraphe est consacré à l'achèvement de l'ouvrage, c'est-à-dire aux conditions dans lesquelles on peut dire que l'ouvrage est terminé. Pour certains auteurs, cela signifie qu'il existe une relation appropriée entre l'idée, ou le concept, de l'œuvre et l'œuvre elle-même. Par conséquent, réfléchir sur la complétude de l'œuvre signifie aussi réfléchir à la fois sur le rapport de conformité aux critères du projet, la beauté en particulier, qui structure l'œuvre elle-même, et sur la possibilité que l'œuvre ne respecte pas les critères du projet devenant ainsi laide ou, simplement, non réussie.</p>
<p>Nella riflessione di Bonaventura, l'opera dell'artefice conserva strutturalmente i criteri eterni del bello dell'ideazione, criteri che sono</p>	<p>Chez Bonaventure, l'œuvre de l'<i>artifex</i> conserve dans sa structure les critères de beauté du projet mental, critères qui sont éternels pour</p>

<p>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 secondo i gradi di nobiltà. Ciascuna parte, nella misura in cui essa svolge in modo appropriato la propria funzione all'interno del tutto, è ottimamente disposta rispetto all'insieme in cui è situata. L'opera mantiene altresì una organicità che rende ciascuna parte ben disposta e in sé stessa ottima in quanto svolge la propria funzione rispetto all'intero. Secondo Bonaventura vi può essere anche una bella rappresentazione di un oggetto brutto. Questo è il caso del dipinto di un diavolo: la bellezza è qui il rapporto appropriato nei confronti dell'oggetto, di cui l'immagine rappresenta bene la bruttezza e la deformità. In Olivi la questione della compiutezza dell'opera si pone altresì in relazione con l'immissione della forma nella materia da parte dell'artefice e con la dialettica conforme-difforme.</p>	<p>l'artisan divin comme pour l'artisan humain. L'œuvre est comme un tout dont les parties sont harmonieusement disposées et ordonnées à une fin selon des degrés de noblesse. Chaque partie, dans la mesure où elle remplit convenablement sa fonction au sein de l'ensemble, est disposée de manière optimale par rapport à l'ensemble dans lequel elle se trouve. L'œuvre conserve également une organicité qui rend chaque partie bien disposée et en soi excellente dans la mesure où elle remplit sa fonction par rapport à l'ensemble. Selon Bonaventure, il peut aussi y avoir une belle représentation d'un objet laid. C'est le cas de la peinture d'un démon: la beauté est ici dans le rapport approprié à l'objet dont l'image représente bien la laideur et la difformité. Chez Olivi également, la question de la complétude de l'œuvre se pose en relation avec l'introduction de la forme dans la matière par l'<i>artifex</i> et avec la dialectique conformité-déformation.</p>
<p>In Scoto l'opera non solo mantiene strutturalmente i criteri progettuali, ma questi sono condizione stessa della sua funzione referenziale, in cui si instaura un rapporto opera-modello, sebbene implichi un processo differente rispetto a quello sostenuto ad esempio da Bonaventura. Anche nel discorso di Ockham la questione della compiutezza dell'opera si costituisce a partire da quella della capacità dell'opera di rinviare al suo modello progettuale. L'appropriata e conveniente disposizione locale delle parti è ottenuta tramite una <i>poiesis</i>, a sua volta attuata con un moto locale ed è adeguata al</p>	<p>Chez Scot, l'œuvre non seulement maintient structurellement les critères selon lesquels elle a été conçue, mais ceux-ci deviennent la condition même de la fonction référentielle de l'œuvre. Comme Bonaventure, mais d'une façon différente de lui, Scot voit comme dans la fonction référentielle de l'œuvre s'établit une relation œuvre-modèle. Dans le cas d'Ockham aussi, la question de la complétude de l'œuvre se constitue à partir de celle de la capacité de l'œuvre à renvoyer à son modèle mental. La disposition locale appropriée et convenable des parties est obtenue par une <i>poiesis</i>, à son tour,</p>

<p>progetto dell'artefice. L'opera si compie proprio nel rapporto tra intenzione dell'artefice e realizzazione dell'opera e l'errore si genera quando l'opera non è conforme all'intenzione.</p>	<p>mise en place avec un mouvement local et adaptée au projet de l'<i>artifex</i>. L'œuvre s'accomplit précisément dans la relation entre l'intention du créateur et la réalisation de l'œuvre et l'erreur est générée lorsque l'œuvre n'est pas conforme à l'intention.</p>
<p>L'ultimo paragrafo del secondo capitolo è dedicato alla funzione referenziale dell'opera. La presenza dei criteri progettuali come strutturanti l'opera stessa implica una relazione peculiare con chi la osserva. In quanto rappresentazione, l'opera ha la funzione di rinviare all'altro da sé, di rinviare all'intelligibile di cui è concretizzazione sensibile. A tale considerazione positiva dell'opera dell'artefice, tuttavia se ne contrappone una negativa, dove 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.</p>	<p>Le dernier paragraphe du deuxième chapitre est consacré à la fonction référentielle de l'œuvre. La présence des critères du projet comme structurant l'œuvre elle-même implique une relation particulière avec l'observateur. En tant que représentation, l'œuvre a pour fonction de renvoyer à l'autre qu'elle-même, à savoir à l'intelligible dont elle est une concrétisation perceptible. Cependant, l'œuvre elle-même peut devenir un objet sacralisé et privé de sa nature référentielle, qui prétend s'élever au rang de dieu. À ce moment, l'œuvre cesse d'être un signe de la grandeur de l'homme capable de s'élever au-dessus de sa propre condition, jusqu'à l'intelligible et au divin dont il est issu et dont tout dépend, mais plutôt elle devient le témoignage d'une déification induite et coupable.</p>
<p>Abbiamo affrontato qui un tema che ha le sue radici non solo nella tradizione biblica, conciliare e gregoriana, ma anche nella tradizione neoplatonica e, per certi aspetti, agostiniana. Inserendosi all'interno di queste coordinate storico-filosofiche e teologiche, Bonaventura propone una distinzione significativa tra i due atteggiamenti nei confronti dell'arte: da una parte, la visione dell'opera permette di trascenderla verso significati intelligibili</p>	<p>Nous avons abordé ici un thème qui plonge ses racines non seulement dans les traditions biblique, conciliaire et grégorienne, mais aussi dans la tradition néo-platonicienne et, à certains égards, augustinienne. S'inscrivant dans ces coordonnées historico-philosophiques et théologiques, Bonaventure propose une distinction significative entre deux attitudes à l'égard de l'art : d'une part, la vision de l'œuvre d'art permet de la transcender vers d'autres</p>

<p>ulteriori, mentre, d'altra parte, essa può fermarsi alla natura corporea e temporale dell'opera, divinizzando così il prodotto delle mani umane. La teorizzazione di Bonaventura sul valore positivo dell'opera si avvale altresì delle pagine del Damasceno a proposito del modo in cui l'immagine rinvia al prototipo che rappresenta. Allo stesso tempo egli risignifica l'insegnamento gregoriano sulla funzione delle immagini sacre sottolineando la necessità, del tutto francescana, di rivolgersi ai <i>simplices</i>.</p>	<p>significations intelligibles, tandis que, d'autre part, elle peut s'arrêter à la nature corporelle et temporelle de l'œuvre, divinisant ainsi le produit des mains humaines. La théorisation de Bonaventure sur la valeur positive de l'œuvre fait également appel aux pages du Damascène sur la manière dont l'image renvoie au prototype qu'elle représente. En même temps il redéfinit l'enseignement grégorien sur la fonction des images sacrées en soulignant la nécessité, tout à fait franciscaine, de s'adresser aux <i>simplices</i>.</p>
<p>Il pensiero di Olivi su questo punto ribadisce il carattere referenziale dell'opera, ma sottolinea altresì il ruolo della intenzione del soggetto, a tal punto che, anche nel caso di un demone che si mostra come un falso oggetto da venerare, conta l'intenzione dell'osservatore. Il modello di Bonaventura, che potrebbe dirsi simbolico e relazionale in cui tutte le creature sono <i>vestigia</i> che rinviano all'artefice sommo, è rimodulato da Scoto in una concezione mereologica, in cui le creature, o <i>vestigia</i>, sono intese come delle parti a proposito delle quali occorre risalire per congettura alla totalità rappresentata dal Dio trino. Anche Ockham sembra per certi versi iscriversi in continuità, pur nel mutamento, questa volta radicale, del paradigma agostiniano della referenzialità: le <i>vestigia</i> riconducono a ciò di cui sono <i>vestigia</i>, ma in modo <i>memorativo</i>, cioè quando chi osserva ne ha già avuto conoscenza. Ockham sembra lasciare aperta la questione, dal momento che, se dalla parte dell'oggetto è ammessa la funzione referenziale,</p>	<p>La pensée d'Olivi sur ce point insiste encore une fois sur le caractère référentiel de l'œuvre, mais souligne également le rôle de l'intention du sujet, à tel point que, même dans le cas d'un démon qui se montre sous la fausse d'un objet à vénérer, ce qui compte est l'intention de l'observateur. Le modèle de Bonaventure, que l'on pourrait dire symbolique et relationnel où toutes les créatures sont des vestiges qui renvoient au créateur suprême, est remodelé par Scot en une attitude méréologique, où les créatures, ou <i>vestigia</i>, sont comprises comme des parties à propos desquelles il faut remonter par conjecture à la totalité représentée par le Dieu trinitaire. Ockham aussi semble d'une certaine manière s'inscrire dans la continuité, bien qu'avec un changement, cette fois radical, du paradigme augustinien de la référentialité : les vestiges ramènent à ce qu'ils sont, mais de manière <i>mémorielle</i>, c'est-à-dire lorsque l'observateur en a déjà eu connaissance. Ockham semble laisser la question ouverte,</p>

<p>da quella del soggetto non è evidente che essa possa essere colta.</p>	<p>puisque si la fonction référentielle est admise du côté de l'objet, du côté du sujet il n'est pas évident qu'elle puisse être saisie.</p>
<p>Il concetto di opera nei pensatori francescani qui oggetto di studio si costituisce quindi a partire da riflessioni che riguardano il rapporto tra materia e forma, i criteri progettuali che determinano la struttura per così dire estetica dell'opera e la sua funzione referenziale. L'ulteriorità della rappresentazione, ossia la capacità dell'immagine di rinviare a significati ulteriori e più elevati dell'oggetto rappresentato, si esprime 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 a cui corrisponde l'atteggiamento retto (o non retto) da parte dell'osservatore. Le riflessioni di Scoto e Ockham sembrano riprendere la dimensione relazionale e dinamica bonaventuriana, ma ne minano la natura simbolica proponendo altre forme di ulteriorità.</p>	<p>Le concept d'œuvre d'art chez les penseurs franciscains étudiés ici s'appuie donc sur des réflexions sur le rapport entre la matière et la forme, les critères cognitifs qui déterminent la structure esthétique de l'œuvre et sa fonction référentielle. L'ultériorité de la représentation, à savoir la capacité de l'image de renvoyer à des significations supplémentaires et plus élevées que l'objet représenté, s'exprime tant dans l'œuvre de l'homme que dans l'œuvre de Dieu selon un isomorphisme qui concerne non seulement les deux types d'œuvre, mais aussi la relation objet-sujet à laquelle correspond l'attitude correcte (ou incorrecte) de l'observateur. Les réflexions de Scot et d'Ockham semblent reprendre la dimension relationnelle et dynamique de Bonaventure, mais en minent le caractère symbolique en proposant d'autres formes de ultériorité.</p>

<p><i>Capitolo 3. La fruizione</i></p>	<p><i>Chapitre 3. La fruition</i></p>
<p>Il terzo e ultimo capitolo della Parte II tratta del terzo momento della costituzione dell'attività poetica dell'artefice: la fruizione. Questo terzo momento, ossia l'osservazione e l'effetto conseguente che l'opera produce sull'artefice o su uno spettatore, non riceve la trattazione approfondita che si è visto per gli altri due momenti. D'altra parte, una serie di temi molto interessanti emergono intorno alla fruizione, in relazione con i dibattiti sulla creazione divina,</p>	<p>Le troisième et dernier chapitre de la deuxième partie traite du troisième moment de la constitution de l'activité poétique de l'<i>artifex</i> : la fruition. Ce troisième moment, c'est-à-dire l'observation et l'effet consécutif que l'œuvre produit sur l'<i>artifex</i> ou sur un spectateur, ne reçoit pas le traitement approfondi que nous avons vu pour les deux autres moments. Néanmoins, une série de thèmes très intéressants se dessinent autour de la fruition, en relation avec les débats</p>

<p>il piacere sensibile o contemplativo, gli atteggiamenti nei confronti delle immagini dell'arte umana. In questo capitolo, si mettono a tema tre oggetti problematici che consentono di 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 nell'individuazione della varietà della fruizione.</p>	<p>sur la création divine, le plaisir sensoriel ou contemplatif et les attitudes envers les images de l'art humain. Dans ce chapitre, trois objets problématiques sont abordés qui nous permettent d'esquisser la constitution du concept de fruition de l'œuvre : l'appréciation de l'œuvre comme modèle divin ou humain ; le plaisir « esthétique » entre proportion, sentiment et jugement ; dans l'individuation des forme différentes de fruition.</p>
<p>Il primo paragrafo del terzo capitolo si apre su una questione centrale relativa al momento fruitivo, ma che riguarda l'intero processo della poiesi e la figura dell'artefice in generale. Dopo un rapido esame della terminologia della fruizione (<i>fruitio, dilectio, complacentia</i>) e di alcune delle sue modalità (sentimento e giudizio da una parte, atteggiamento verso gli oggetti di culto dall'altra), si procede a esaminare la questione di sapere se il modello da seguire nell'apprezzamento dell'opera, e più in generale nel processo poetico, è umano o divino. Al termine della nostra analisi, abbiamo concluso che si possono discernere due direzioni a seconda che ci si ponga all'interno o all'esterno della metafisica agostiniana della relazione a cui gli autori francescani si riferiscono in modi diversi. All'interno l'analogia sembra andare dall'artefice divino a quello umano, poiché il modello è appunto la trinità di Dio. Dal punto di vista gnoseologico, ossia del percorso conoscitivo oltre che spirituale dell'uomo a Dio, la direzione va</p>	<p>Le premier paragraphe du troisième chapitre s'ouvre sur une question centrale relative au moment fruitif mais concernant tout le processus de la <i>poièsis</i> et la figure de l'<i>artifex</i> en général. Après un rapide examen de la terminologie de la fruition (<i>fruitio, dilectio, complacentia</i>) et de certaines de ses modalités (sentiment et jugement d'une part, attitude à l'égard des objets de culte d'autre part), nous passons à l'examen de la question de savoir si le modèle à suivre dans l'appréciation de l'œuvre, et plus généralement dans le processus poïétique, est humain ou divin. Au terme de notre analyse, nous avons conclu que deux directions peuvent être discernées selon que l'on se place à l'intérieur ou à l'extérieur de la métaphysique augustinienne de la relation à laquelle les auteurs franciscains se réfèrent de différentes manières. À l'intérieur, l'analogie semble aller de l'<i>artifex</i> divin à l'<i>artifex</i> humain, puisque le modèle est précisément la trinité de Dieu. Du point de vue gnoseologique, c'est-à-dire du chemin cognitif et spirituel de l'homme vers Dieu, la direction va de l'<i>artifex</i> humain au</p>

<p>dall'artefice umano a quello divino. All'esterno della metafisica della relazione agostiniana, ma in accordo con il suo metodo, la direzione è ancora dall'uomo a Dio, poiché il concetto del Dio artefice sembra filosoficamente costruito a partire dall'artefice umano, base sensibile dell'analogia, poi depurata da connotazioni sensibili, finite e temporali al fine di costituire un termine più noto che a sua volta diviene modello o paradigma poetico. Si conclude quindi che il modello non c'è, ma agisce una <i>metaforica</i> o <i>analogica</i> dell'artefice che, a seconda delle intenzioni argomentative, acquisisce centri e direzioni diverse.</p>	<p>l'<i>artifex</i> divin. Hors de la métaphysique de la relation d'Augustin, mais conformément à sa méthode, la direction est encore de l'homme vers Dieu, puisque le concept de Dieu <i>artifex</i> semble philosophiquement construit à partir de l'<i>artifex</i> humain, base sensible de l'analogie, puis purifié de ses connotations sensibles, finies et temporelles pour constituer un terme moins connu qui devient à son tour un modèle ou un paradigme poétique. La conclusion est donc que le modèle n'existe pas, mais qu'il s'agit plutôt d'une « <i>métaphorologique</i> » ou d'une « <i>analogique</i> » de l'<i>artifex</i> qui, en fonction des intentions argumentatives, acquiert des centres et des directions différents.</p>
<p>Nel secondo paragrafo si approfondiscono i due tipi di fruizione, il <i>sentimento</i> e il <i>giudizio</i>, nella loro relazione con la nozione di <i>proportio</i> per determinare una regione che oggi potremmo chiamare, utilizzando un lessico moderno, lo spazio del piacere "estetico". Il termine <i>sentimento</i> viene qui usato per raggruppare un insieme di termini che in generale indicano la reazione affettiva di fronte a un'opera. Il dominio del <i>sentimento</i> è perciò distinto dalla sfera del giudizio, che invece implica una qualche operazione intellettuale in senso ampio che presuppone un criterio superiore sulla base di cui si giudica.</p>	<p>Dans le deuxième paragraphe, les deux types de fruition, le <i>sentiment</i> et le <i>jugement</i>, sont explorés dans leur relation avec la notion de <i>proportio</i> afin de déterminer ce que l'on pourrait appeler aujourd'hui, en utilisant un lexique moderne, l'espace du plaisir « esthétique ». Le terme <i>sentiment</i> est ici utilisé pour regrouper un ensemble de termes qui indiquent généralement la réaction affective à une œuvre. Le domaine du <i>sentiment</i> est donc distinct de la sphère du jugement, qui implique une d'opération intellectuelle au sens large qui présuppose un critère supérieur sur la base duquel on juge.</p>
<p>In un primo momento si analizza il nesso tra forme di piacere sensibile e <i>proportio</i> nel pensiero di Bonaventura. Il piacere prodotto dalla percezione dei rapporti proporzionati è condizione del giudizio che riconosce la</p>	<p>Dans un premier temps, nous analysons le lien entre les formes de plaisir sensible et la <i>proportio</i> dans la pensée de Bonaventure. Le plaisir produit par la perception des relations proportionnées est la condition du jugement qui reconnaît l'origine</p>

<p>provenienza in una regola superiore, ossia nella suprema eguaglianza del rapporto intratrinitario tra Padre e Figlio. Bonaventura descrive ciò che si potrebbe denominare <i>piacere "estetico"</i> nel percorso stesso della conoscenza che, a partire dal mondo sensibile, trae le regole strutturali ed eterne da cui quest'ultimo deriva. Da una prima analisi del rapporto tra l'idea proporzionale del bello (derivata principalmente da Agostino), e il piacere, emerge un terreno comune su cui si sviluppano le riflessioni di Bonaventura, Olivi e Scot. Un esame approfondito del contesto in cui il tema si colloca in ciascun autore ci consente di comprendere le specificità del pensiero di ciascuno degli autori francescani.</p>	<p>de ce plaisir dans une règle supérieure, à savoir dans l'égalité suprême de la relation intratrinitaire entre le Père et le Fils. Bonaventure décrit ce qu'on pourrait appeler plaisir "<i>esthétique</i>" dans le parcours même de la connaissance qui, à partir du monde sensible, dessine les règles structurelles et éternelles dont ce dernier procède. A partir d'une première analyse de la relation entre l'idée proportionnelle de la beauté (dérivée principalement d'Augustin) et le plaisir, un terrain commun se dégage sur lequel se développent les réflexions de Bonaventure, Olivi et Scot. Un examen approfondi du contexte dans lequel le thème est placé chez chaque auteur nous permet de comprendre les spécificités de la pensée de chacun des auteurs franciscains.</p>
<p>Ockham rappresenta un punto significativo di partenza per comprendere i mutamenti che si sono prodotti nel corso del tempo rispetto alla concezione bonaventuriana. In Ockham i concetti di <i>proportio</i> e di <i>ordo</i> (che fondano l'origine del piacere in contesto fruitivo) sono termini relativi: 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. Dopo avere approfondito il tema in alcuni testi ockhamiani, si conclude su Ockham osservando che 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</p>	<p>Ockham représente un point de départ significatif pour comprendre les changements qui se sont produits au fil du temps par rapport à la position bonaventurienne. Chez Ockham, les concepts de <i>proportio</i> et d'<i>ordo</i> (qui fondent l'origine du plaisir dans le contexte fruitif) sont des termes relatifs : la proportion est un nom qui signifie d'abord un terme absolu et ensuite autre chose ; c'est le terme absolu qui est la cause du plaisir, pas la relation. Après avoir exploré le thème dans quelques textes d'Ockham, nous concluons en constatant que le schéma fruitif est le schéma traditionnel : proportion-plaisir. D'autre part, la manière de concevoir la proportion et le plaisir change profondément. La proportion n'a pas de réalité ontologique indépendante, elle a une nature purement mentale qui renvoie à une substance, singulière, dont les parties</p>

<p>sostanza, singolare, le cui parti 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.</p>	<p>conviennent les unes aux autres ; la nature de la chose singulière ainsi agencée est la cause du plaisir. La cause du plaisir est donc la chose proportionnée et non la proportion en tant que telle.</p>
<p>Compaiono così dei passaggi intermedi che mutano la concezione esemplarista e relazionale di Bonaventura. La prospettiva di Olivi, seppure riprenda lo schema bonaventuriano, è da contestualizzare nella sua concezione delle idee divine: l'intelligibile come criterio di giudizio non è quindi altro che l'atto conoscitivo riferito a un oggetto, certamente purificato dalla dimensione sensibile e, per questa ragione, superiore per poter giudicare l'opera stessa. La riflessione di Scoto sembra invece accentuare dal lato della volontà il significato del piacere "estetico", una nozione in cui convergono tanto gli aspetti proporzionali e coloristici, a proposito dei quali Scoto evidenzia sia il rapporto parti-tutto, in cui l'individuo diventa sempre più importante, sia un più preciso ruolo della volontà-amore nella costituzione del piacere "estetico".</p>	<p>Des passages intermédiaires qui changent la position exemplariste et relationnelle de Bonaventure apparaissent ainsi. La perspective d'Olivi, bien qu'elle reprenne le schéma de Bonaventure, doit être contextualisée à l'intérieur de sa théorie des idées divines : l'intelligible comme critère de jugement n'est donc rien d'autre que l'acte cognitif référé à un objet, certes purifié de la dimension sensible et, pour cette raison, supérieure afin de pouvoir juger l'œuvre elle-même. La réflexion de Scot semble plutôt accentuer du côté de la volonté la signification du plaisir « esthétique », une notion dans laquelle convergent à la fois les aspects proportionnels et chromatiques, à propos desquels Scot met en évidence à la fois la relation parties-totalité, dans laquelle l'individu devient de plus en plus important, et le rôle de la volonté-amour dans la constitution du plaisir « esthétique ».</p>
<p>Nel paragrafo che chiude il terzo capitolo sulla fruizione, si approfondiscono le variazioni (terminologiche e concettuali) del fenomeno fruitivo, mostrandone le derivazioni e le inflessioni retoriche. L'analisi ha inizio con l'individuazione e classificazione di almeno 15 variazioni fruitive. La sfera designata come <i>sentimento</i> sembra comprenderne almeno otto: <i>affectus, amor, complacentia, delectatio, dilectio, fruitio, oblectatio, quietatio</i>. L'ambito</p>	<p>Dans le paragraphe qui conclut le troisième chapitre sur la fruition, les variations (terminologiques et conceptuelles) du phénomène fruitif sont explorées en profondeur, montrant leurs dérivations et inflexions rhétoriques. L'analyse commence par l'identification et la classification d'au moins 15 variations lexicales. La sphère désignée comme sentiment semble en comprendre au moins huit : <i>affectus, amor, complacentia, delectatio, dilectio,</i></p>

<p>giudicativo includere propriamente <i>iudicium</i> e <i>diudicatio</i>, ma anche – forse meno propriamente – sembra altresì essere costituita da <i>acceptatio</i>, <i>laudatio</i> / <i>vituperium</i>, <i>recognitio</i>. Infine, ciò che in vario modo delinea la regione del culto dell'immagine raccoglie espressioni come <i>adoratio</i>, <i>latria</i>, <i>spes</i>, ma anche <i>devotio</i> e <i>cultus</i>.</p>	<p><i>fruitio</i>, <i>oblectatio</i>, <i>quietatio</i>. La sphère du jugement comprend proprement <i>iudicium</i> et <i>diudicatio</i>, mais aussi – peut-être moins proprement – <i>acceptatio</i>, <i>laudatio</i> / <i>vituperium</i>, <i>recognitio</i>. Enfin, ce qui circonscrit de diverses manières l'espace du culte de l'image comprend des expressions comme <i>adoratio</i>, <i>latria</i>, <i>spes</i>, mais aussi <i>devotio</i> et <i>cultus</i>.</p>
<p>Dopo aver approfondito ciascun termine nel contesto in cui compare nel <i>corpus</i> studiato, ci si sofferma sulla origine e portata retorica delle variazioni lessicali della fruizione. Si ricostruisce il dibattito sulla possibilità di una retorica cristiana delle immagini a partire dalla integrazione agostiniana dell'insegnamento retorico di Cicerone nell'eloquenza cristiana, per poi mostrarne la risignificazione nella retorica delle immagini di matrice gregoriana. Attraverso ulteriori mediazioni, la riflessione di Bonaventura riprende le tradizioni dell'eloquenza cristiana e della retorica delle immagini facendo loro assumere una connotazione francescana (connotazione che in termini retorici è presente nel <i>sermo affectuosus</i> di Bacone). Da passaggi dell'opera bonaventuriana, si arriva a concludere, anticipando aspetti della Parte III, che Bonaventura sembra avere contribuito a portare l'arte a seguire parallelamente lo sviluppo della predicazione cristiana. Il suo contributo consiste a innestare la tradizione della predicazione cristiana, che risale ad Agostino, sull'ideale francescano di una eloquenza rivolta ai <i>simplices</i>, nella quale la</p>	<p>Après avoir examiné chaque terme dans le contexte où il apparaît dans le <i>corpus</i> étudié, nous nous sommes concentrés sur l'origine et la portée rhétorique des variations lexicales de la fruition. Nous avons reconstruit le débat sur la possibilité d'une rhétorique chrétienne des images à partir de l'intégration augustinienne de l'enseignement rhétorique de Cicéron dans l'éloquence chrétienne, puis nous avons montré sa re-signification dans la rhétorique grégorienne des images. À travers d'autres médiations, Bonaventure reprend les traditions de l'éloquence chrétienne et de la rhétorique des images, en leur donnant une connotation franciscaine (une connotation qui, en termes rhétoriques, est présente dans le <i>sermo affectuosus</i> de Roger Bacon). À partir de passages de l'œuvre de Bonaventure, nous pouvons affirmer, en anticipant des aspects de la troisième partie, que Bonaventure semble avoir contribué à amener l'art à suivre en parallèle le développement de la prédication chrétienne. Sa contribution a consisté à greffer la théorie de la prédication chrétienne, qui remonte à Augustin, sur l'idéal franciscain d'une éloquence adressée aux <i>simplices</i>, dans laquelle la dimension affective devient décisive</p>

<p>dimensione affettiva diventa decisiva e, con essa, anche l'utilizzo del gesto, ossia, da un punto di vista retorico, dell'<i>actio</i>, la parte più teatrale dell'oratoria di Cicerone.</p>	<p>et, avec elle, aussi l'utilisation du geste, c'est-à-dire, d'un point de vue rhétorique, de l'<i>actio</i>, la partie la plus théâtrale de l'oratoire de Cicéron.</p>
<p>Si arriva perciò alla conclusione della Parte II con alcune considerazioni conclusive, osservando che 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 precategoriale della poiesi si costituisce allora nella descrizione della sua attività formatrice intenta a porre qualcosa nel mondo. Il progetto diviene opera che ha 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. Alla luce del percorso svolto, si afferma che, se si pensa soprattutto alla componente retorica degli schemi fruitivi, l'eloquenza romana e l'eloquenza cristiana sembrano intersecarsi in una retorica udibile o visibile, ma comunque sempre narrate, in una <i>metaforica dell'artefice</i> dai tratti francescani.</p>	<p>Nous arrivons donc à la conclusion de la deuxième partie avec quelques considérations finales, en observant que la constitution philosophique de l'<i>artifex</i>, articulée dans les trois moments du projet, de l'œuvre et de la fruition, nous a permis de voir, à l'intérieur des textes des maîtres franciscains, l'émergence de la figure de l'<i>artifex</i> et les questions qu'elle pose. Le précategoriel de la <i>poièsis</i> se constitue donc dans la description de son activité formative visant à placer quelque chose dans le monde. Le projet devient une œuvre qui possède sa propre structure interne et son propre dynamisme, mais qui est également ouverte à l'autre, puisqu'elle est l'objet d'un observateur qui, en tant que spectateur contemplatif, jouit de sa finalité. À la lumière du chemin parcouru, on constate que, si l'on pense avant tout à la composante rhétorique des schémas de fruition, l'éloquence romaine et l'éloquence chrétienne semblent se croiser dans une rhétorique audible ou visible, mais en tout cas toujours narrative, dans une <i>métaphore de l'homme de l'art</i> aux traits franciscains.</p>

<p><i>Parte III. Dall'artefice all'artista</i></p>	<p><i>Partie III. De l'artifex à l'artiste</i></p>
<p>La terza parte è divisa in due capitoli, l'uno riguarda la possibilità di estetiche francescane, l'altro i rapporti tra arte, uomo e natura nell'ambiente francescano a partire da alcuni</p>	<p>La troisième partie est divisée en deux chapitres, l'un concernant la possibilité des esthétiques franciscaines, l'autre les rapports entre art, homme et nature dans les milieux franciscains à partir de quelques cas</p>

<p>casi rappresentativi tra il XIII e l'inizio del XVI secolo.</p> <p>Il primo capitolo della terza parte pone la questione dei tratti comuni della riflessione francescana come preliminare a quella della possibilità di una “estetica” francescana, utilizzando il termine “estetica” sempre in senso euristico e non disciplinare. Il capitolo successivo affronta poi la questione del passaggio dalla estetica francescana all'arte francescana, per poi concludere con l'apertura di prospettive di ricerca nell'ipotesi di un legame possibile tra i francescani e le teorie artistiche del Rinascimento.</p>	<p>représentatifs entre le XIII^e et le début du XVI^e siècle.</p> <p>Le premier chapitre de la troisième partie pose la question des traits communs de la réflexion franciscaine comme préliminaire à celle de la possibilité d'une « esthétique » franciscaine, en utilisant le terme « esthétique » toujours dans un sens heuristique et non dans un sens disciplinaire. Le chapitre suivant aborde ensuite la question du passage de l'esthétique franciscaine à l'art franciscain, pour conclure par l'ouverture de perspectives de recherche dans l'hypothèse d'un liens possible entre les Franciscains et les théories artistiques de la Renaissance.</p>
---	---

<p><i>Capitolo 1. Estetiche francescane?</i></p>	<p><i>Chapitre 1. Esthétiques franciscaines ?</i></p>
<p>Il primo capitolo è quindi dedicato alla questione dell'estetica francescana, la cui premessa è la possibilità di parlare di filosofie francescane. Nel primo paragrafo si prende quindi avvio con alcune prospettive storiografiche sul tema della filosofia francescana, riferendosi specialmente a Gilson e a Vignaux, per poi iniziare a trarre qualche considerazione conclusiva sulle fonti comuni degli autori francescani studiati. Oltre a fonti specifiche antiche o contemporanee dei nostri autori, su cui qui non ci si sofferma, occorre notare che l'insegnamento di Francesco, quando non esplicitamente evocato, rimane comunque sullo sfondo con tutta la sua forza, determinando così un sentire comune su cui si può riflettere per</p>	<p>Le premier chapitre est donc consacré à la question de l'esthétique franciscaine, dont la prémisse est la possibilité de parler de philosophies franciscaines. Dans le premier paragraphe nous présentons d'abord quelques perspectives historiographiques sur le sujet de la philosophie franciscaine, en se référant notamment à Gilson et à Vignaux, pour ensuite tirer quelques considérations concluantes sur les sources communes des auteurs franciscains étudiés. Outre les sources spécifiques anciennes ou contemporaines de nos auteurs, qui ne sont pas abordées ici, il faut noter que l'enseignement de François, même lorsqu'il n'est pas explicitement évoqué, reste néanmoins toujours présent en arrière-plan avec toute sa force, déterminant ainsi un sentiment commun sur</p>

<p>affrontare la questione della filosofia francescana.</p>	<p>lequel on peut réfléchir pour affronter la question de la philosophie franciscaine.</p>
<p>Francesco è effettivamente il riferimento oggettuale di innumerevoli riflessioni, tanto medievali quanto contemporanee. L'interpretazione della sua figura varia di volta in volta, anche profondamente secondo i momenti e gli interpreti. Tuttavia, la sua natura per così dire <i>oggettuale</i>, cioè in quanto oggetto di riflessioni, resta invariata. Si considerano quindi alcune interpretazioni, tanto di filosofi (attraverso un saggio di Elio Franzini) quanto di storici della filosofia, per mostrare come l'oggetto Francesco è costituito in modo tale che ciascuno ne coglie aspetti differenti. Nella nostra ricerca si è messo in evidenza come il pensiero francescano del XIII e XIV secolo ha fatto propri certi tratti della figura e dell'insegnamento di Francesco, come, ad esempio, il concetto <i>aperto e rinnovato di creazione</i>, la <i>povertà come forza costruttiva</i>, l'idea di una bellezza <i>povera e stigmatizzata</i>. Abbiamo reperito la presenza di questi temi nelle fonti francescane, in particolare nelle <i>Vite</i> di Francesco scritte prima da Tommaso da Celano e poi da Bonaventura. Altri temi che contribuiscono a delineare tratti comuni della riflessione francescana sono individuati nell'attenzione al ruolo della libera volontà e nel peculiare rapporto tra uomo e natura, specificato in modo significativo attraverso la figura dei due <i>artifices</i>, Dio e l'uomo, come pure tramite il loro processo poetico. Un altro punto sottolineato dagli studiosi è il peculiare <i>umanesimo</i> che</p>	<p>François est en effet l'objet d'innombrables réflexions, tant médiévales que contemporaines. L'interprétation de sa figure varie dans le temps, voire profondément, selon les moments et les interprètes. Néanmoins, sa nature en tant qu'objet de réflexion reste inchangée. Nous considérons donc quelques interprétations, tant de philosophes (à travers un essai d'Elio Franzini) que d'historiens de la philosophie, pour montrer comment l'objet François est constitué de telle manière que chacun en saisit des aspects différents. Dans nos recherches, nous avons mis en évidence comment la pensée franciscaine des XIII^e et XIV^e siècles a fait siens certains traits de la figure et de l'enseignement de François, comme, par exemple, le concept <i>ouvert et renouvelé de la création</i>, la <i>pauvreté comme force constructive</i>, l'idée d'une beauté <i>pauvre et stigmatisée</i>. Nous avons repéré la présence de chacun de ces thèmes dans les sources franciscaines, en particulier dans le <i>Vies</i> de François données d'abord par Thomas de Celano et après par Bonaventura. D'autres thèmes qui contribuent à dessiner des traits communs de la réflexion franciscaine sont identifiés dans l'attention au rôle du libre arbitre et dans la relation particulière entre l'homme et la nature, spécifiée de manière significative par la figure des deux <i>artifices</i>, Dieu et l'homme, ainsi que par leur processus poétique. Un autre point souligné par les chercheurs est l'<i>humanisme</i> particulier qui</p>

<p>caratterizza i francescani come Bonaventura (Corvino), in cui la figura dell'uomo acquisisce un ruolo specifico e centrale. Si tratta di un <i>umanesimo francescano</i> in cui l'uomo diventa <i>protagonista della storia</i> (Franzini). A proposito del rapporto tra Francesco e la filosofia, si conclude osservando che si può forse parlare di una <i>filosoficità nella storia</i> di Francesco d'Assisi, dal momento che, seppure non abbia sviluppato dottrine filosofiche, ha nondimeno suscitato riflessioni filosofiche articolate di cui si possono tracciare prospettive comuni e condivise.</p>	<p>caractérise les Franciscains comme Bonaventure (Corvino), dans lequel la figure de l'homme acquiert un rôle spécifique et central. C'est un <i>humanisme franciscain</i> dans lequel l'homme devient le <i>protagoniste de l'histoire</i> (Franzini). En ce qui concerne la relation entre François et la philosophie, nous concluons en observant que l'on pourrait peut-être parler d'une « <i>philosophicité</i> » dans <i>l'histoire</i> de François d'Assise, puisque même s'il n'a pas développé de doctrines philosophiques, il a néanmoins suscité des réflexions philosophiques articulées dont on peut retracer les perspectives communes et partagés.</p>
<p>Se vi è quindi una <i>specificità della filosofia francescana due-trecentesca</i>, essa risiede nel modo in cui i Minori, e in particolare gli autori analizzati come casi rappresentativi (Parte II), hanno declinato gli ambiti tematici emersi dalle diverse comprensioni del <i>fenomeno Francesco</i>. Tra gli ambiti tematici sono quindi da annoverare le sfumature della bellezza povera, la visione aperta e positiva del creato, l'accentuazione del ruolo della volontà, la riflessione sulla <i>paupertas</i> così come l'impegno pratico nel mondo. In modo analogo si può parlare, al plurale, di <i>estetiche francescane</i> poiché, come si è visto nei capitoli precedenti, anche tra autori cronologicamente più vicini come quelli considerati nella presente ricerca, vi sono differenze significative.</p>	<p>S'il y a donc une spécificité de la philosophie franciscaine du XIIIe et XIVe siècle, elle réside dans la manière dont les Mineurs, et en particulier les auteurs ici analysés comme des cas représentatifs (Partie II), ont décliné les thématiques qui ont émergé des différentes compréhensions du <i>phénomène François</i>. Parmi les domaines thématiques figurent la beauté pauvre, la vision ouverte et positive de la création, l'accentuation du rôle de la volonté, la réflexion sur la <i>paupertas</i> ainsi que l'engagement pratique dans le monde. De la même manière, on peut parler, au pluriel, des <i>esthétiques franciscaines</i> parce que, comme on l'a vu dans les chapitres précédents, même parmi des auteurs chronologiquement proches comme ceux considérés dans cette recherche, il existe des différences significatives.</p>
<p>L'analisi che abbiamo effettuato sul nostro oggetto di ricerca, la poiesi dell'artefice, così</p>	<p>L'analyse que nous avons effectuée sur notre objet de recherche, la poïesis de l'<i>artifex</i>, ainsi</p>

<p>come le riflessioni di storici della filosofia e di filosofi contemporanei, hanno quindi fatto apparire dei tratti comuni ai pensatori francescani che sembrano costituire gli elementi invariati che l'insegnamento di Francesco ha consegnato alla storia. Nel terzo paragrafo, si compendiano e si ordinano i tratti comuni del pensiero francescano in tre gruppi generali, i cui elementi sono talvolta autonomi tra loro, talaltra compresenti e interconnessi secondo i contesti dottrinari e testuali. Il primo gruppo comprende i temi che implicano un'attenzione alla dimensione corporea e sensibile delle cose (positività della natura, corporeità del mondo e dell'uomo, arti meccaniche e lavoro manuale); nel secondo, i temi legati alla dignità dell'uomo (razionalità, volontà-amore, rapporto uomo tra uomo e natura, bellezza); nel terzo, i temi pratico-politici (impegno etico-sociale, <i>paupertas</i> e <i>simplicitas</i>, uomo-storia). Tutti questi temi sono stati approfonditi con riferimenti testuali specifici, tanto alle prime fonti francescane quanto ai testi degli autori oggetto di studio in questo lavoro.</p>	<p>que les réflexions d'historiens de la philosophie et de philosophes contemporains, ont donc fait apparaître des traits communs aux penseurs franciscains qui semblent constituer les éléments invariants que l'enseignement de François a remis à l'histoire. Dans le troisième paragraphe, nous résumons et ordonnons ces traits communs de la pensée franciscaine en trois groupes généraux, dont les éléments sont parfois autonomes entre eux, parfois coexistants et interconnectés selon les contextes doctrinaux et textuels. Le premier groupe comprend tous les thèmes qui impliquent une attention à la dimension corporelle et sensible des choses (positivité de la nature, corporéité du monde et de l'homme, arts mécaniques et travail manuel); dans le second, les thèmes liés à la dignité de l'homme (rationalité, amour-volonté, rapport entre l'homme et la nature, beauté); dans le troisième, les thèmes pratico-politiques (engagement éthique-social, <i>paupertas</i> et <i>simplicitas</i>, 'homme-histoire). Tous ces thèmes ont été approfondis par des références textuelles spécifiques, tant aux premières sources franciscaines qu'aux textes des auteurs étudiés dans ce travail.</p>
<p>Il capitolo si chiude con un paragrafo dedicato a un sermone di Bonaventura, il n. 61 dei <i>De diversis</i>, qui presentato come una sorta di sintesi del nostro percorso di ricerca. Nel sermone emerge l'immagine della <i>città cristiana</i> e <i>francescana</i>. Nel contesto della descrizione della triplice visione della città cristiana (celeste, terrena e sul cammino del ritorno alla sua fonte),</p>	<p>Le chapitre se termine par un paragraphe consacré à un sermon de Bonaventure, le n° 61 du <i>De diversis</i>, présenté ici comme une sorte de synthèse de notre parcours de recherche. Dans le sermon émerge l'image de la <i>civitas chrétienne</i> et <i>franciscaine</i>. Dans le contexte de la description de la triple vision de la cité chrétienne (céleste, terrestre et sur le chemin de</p>

<p>noi ritroviamo i temi che sono stati al centro della nostra ricerca: i riferimenti ai tre momenti dell'attività poetica dell'artefice (progetto, opera e fruizione), così come l'attenzione alla dimensione del bello come criterio progettuale e strutturale all'opera, anche nelle sue sfumature retoriche, la comprensione specificamente francescana della <i>paupertas</i>. In generale, si può dire che l'intero sermone appare costruito attraverso una metaforica architettonica nelle immagini simboliche delle tre città, opera del sommo architetto.</p>	<p>retour à sa source), nous retrouvons certains des thèmes qui ont été au centre de notre recherche : les références aux trois moments de l'activité poétique de l'<i>artifex</i> (projet, œuvre et fruition), l'attention portée à la dimension de la beauté comme critère du projet et de structure de l'œuvre, même dans ses nuances rhétoriques, la compréhension spécifiquement franciscaine de la <i>paupertas</i>. En général, on peut dire que l'ensemble du sermon semble être construit par une métaphore architecturale dans les images symboliques des trois cités, œuvre de l'architecte suprême.</p>
<p>La conclusione del capitolo riprende la questione iniziale della possibilità di una o più <i>estetiche francescane</i>. La risposta è duplice e apparentemente contraddittoria: per un verso <i>non vi è</i> una estetica francescana, nella misura in cui abbiamo verificato la presenza di prospettive disparate difficilmente riconducibili a unità; per altro verso, <i>vi è</i> una estetica francescana in quanto, nonostante il rifrangersi del Francesco storico nelle differenti interpretazioni, resta nondimeno una invarianza che è precisamente l'oggetto Francesco, correlativo ai molteplici sguardi, anche contemporanei, che l'hanno intenzionato. Proprio intenzionare l'oggetto Francesco porta a individuare alcuni orizzonti tematici del francescanesimo, quali la povertà della bellezza, il dinamismo della natura, il ruolo della volontà-amore, il carattere concreto dell'esistenza, così come l'idea di una dignità umana che si realizza nell'<i>humilitas</i>. Un campo tematico di cui la città cristiana del sermone di</p>	<p>La conclusion du chapitre reprend la question initiale sur la possibilité d'une ou plusieurs <i>esthétiques franciscaines</i>. La réponse est double et apparemment contradictoire : d'une part, <i>il n'y a pas</i> d'esthétique franciscaine, dans la mesure où nous avons vérifié l'existence de perspectives diverses et difficiles à unir ; en revanche, <i>il existe</i> une esthétique franciscaine dans la mesure où, malgré la réfraction du François historique dans ses différentes interprétations, il reste néanmoins une invariance qui est précisément l'objet François, corrélatif aux multiples regards, même contemporains, qui l'ont conçu. C'est précisément en se tournant vers l'objet Francis qu'il devient possible d'identifier les horizons thématiques du franciscanisme, à savoir la pauvreté de la beauté, le dynamisme de la nature, le rôle de la volonté-amour, le caractère concret de l'existence, ainsi que l'idée d'une dignité humaine qui se réalise dans l'<i>humilitas</i>.</p>

<p>Bonaventura che si è evocato è sintesi ed espressione e che può ben dirsi “estetico” dal momento che arriva a costituire, in tutta la sua problematicità, il fenomeno della poiesi dell’artefice.</p>	<p>Un champ thématique dont la cité chrétienne du sermon bonaventurien qu’on vient d’évoquer est une synthèse et une expression et qui pourrait bien être appelé « esthétique » puisqu’il vient constituer, dans toute sa problématique, le phénomène de la <i>poiesis</i> du créateur.</p>
--	---

<p><i>Capitolo 2. Ambienti francescani tra arte, uomo e natura</i></p>	<p><i>Chapitre 2. Les milieux franciscains entre art, homme et nature</i></p>
<p>Nell’ultimo capitolo della Parte III (<i>Ambienti francescani tra arte, uomo e natura</i>) ci si pone il quesito se vi sia un’arte francescana e se vi è stato un passaggio dall’estetica francescana, intesa nel senso indicato nelle pagine precedenti, alle rappresentazioni artistiche nelle chiese francescane. Per rispondere a questa questione, abbiamo interrogato le fonti legislative e iconografiche del primo francescanesimo al fine di comprendere come i pittori hanno operato in contesti francescani. Mentre il primo paragrafo è dedicato alla comprensione di come la questione dell’arte è stata elaborata in ambito francescano, nel secondo paragrafo ci si sofferma sull’opera di Giotto, espressione e sintesi di orizzonti condivisi dalla sensibilità francescana; per poi concludere con l’apertura di alcune linee di ricerca possibile sulla fortuna e l’incidenza dell’estetica e dell’arte francescane in età rinascimentale.</p>	<p>Dans le dernier chapitre de la troisième partie (<i>Les milieux franciscains entre art, homme et nature</i>), nous posons la question de savoir si l’art franciscain existe et s’il y a eu un passage de l’esthétique franciscaine, entendue dans le sens que nous avons indiqué dans les pages précédentes, aux représentations artistiques dans les églises franciscaines. Pour répondre à cette question, nous avons interrogé les sources législatives et iconographiques du premier franciscanisme afin de comprendre comment les peintres travaillaient dans les contextes franciscains. Alors que le premier paragraphe est consacré à la compréhension de la façon dont la question de l’art a été élaborée dans le contexte franciscain, le deuxième paragraphe se concentre sur l’œuvre de Giotto, expression et synthèse d’horizons partagés par la sensibilité franciscaine ; pour conclure avec l’ouverture de quelques lignes de recherche possibles sur la fortune et l’incidence de l’esthétique et de l’art franciscains à l’époque de la Renaissance.</p>
<p>La questione dell’arte è dapprima affrontata nelle prime fonti francescane, in particolare nella <i>Compilazione di Assisi</i> e nelle <i>Vite</i> di</p>	<p>La question de l’art est abordée en premier lieu dans les premières sources franciscaines, en particulier dans la <i>Compilation d’Assise</i> et dans</p>

<p>Tommaso da Celano. Abbiamo esaminato, da una parte, l'atteggiamento di Francesco nei confronti dell'arte umana e, dall'altra, l'inserimento di aspetti della vita di Francesco all'interno della metafora dell'artefice. Per quanto riguarda l'atteggiamento nei confronti dell'arte umana si può notare una direzione duplice: da una parte l'arte rappresenta un collegamento tra umano e divino, che in alcuni casi si manifesta non solo in senso ascensionale, ma anche discendente, là dove è ad esempio il Cristo che si manifesta attraverso il Crocifisso parlante; dall'altra parte la funzione mediatrice dell'arte deve essere conforme alla specificità francescana della <i>paupertas</i> (come emerge ad esempio nelle <i>Costituzioni di Narbona</i>). Quest'ultimo aspetto è ricorrente nella storia dell'Ordine in rapporto alle rappresentazioni dell'arte sacra, tanto a livello istituzionale quanto nel quadro delle controversie all'interno dell'Ordine stesso. Tre testi della <i>Legenda maior</i> di Bonaventura presentano una visione positiva dell'arte umana messa in relazione con l'arte divina che interviene sia nel momento della stigmatizzazione che nei miracoli del Santo.</p>	<p>les <i>Vies</i> de Thomas de Celano. Nous avons examiné, d'une part, l'attitude de François envers l'art humain et, d'autre part, l'inclusion d'aspects de la vie de François dans la métaphore de <i>l'artifex</i>. En ce qui concerne l'attitude de François à l'égard de l'art humain, on peut noter une double orientation : d'une part l'art représente un lien entre l'humain et le divin, qui dans certains cas se manifeste non seulement dans un sens ascendant mais aussi dans un sens descendant, où, par exemple, c'est le Christ qui se manifeste à travers le Crucifix parlant ; d'autre part la fonction médiatrice de l'art doit se conformer à la spécificité franciscaine de la <i>paupertas</i> (comme cela apparaît par exemple dans les <i>Constitutions de Narbona</i>). Ce dernier aspect est récurrent dans l'histoire de l'Ordre en ce qui concerne les représentations de l'art sacré, tant au niveau institutionnel que dans le cadre de controverses au sein de l'Ordre lui-même. Trois textes de la <i>Legenda maior</i> de Bonaventure présentent une vision positive de l'art humain par rapport à l'art divin qui intervient à la fois au moment de la stigmatisation de François et dans des miracles du Saint.</p>
<p>Si prosegue poi, sulla base delle fonti iconografiche e degli studi di Chiara Frugoni, a osservare il costituirsi dell'arte francescana a partire dal problema delle stimmate, sulle cui rappresentazioni ci sono interventi delle gerarchie dell'Ordine e della Chiesa, comprese alcune bolle papali. Si tratta di una evoluzione segnata da momenti determinanti che</p>	<p>Nous continuons ensuite, sur la base des sources iconographiques et des études de Chiara Frugoni, à observer la constitution de l'art franciscain à partir du problème des stigmates, sur les représentations des quels il y a des interventions des hiérarchies de l'Ordre et de l'Eglise, y compris des bulles papales. Il s'agit d'une évolution marquée par des moments</p>

<p>conducono allo stabilizzarsi di alcuni stilemi iconografici. Parallelamente, l'identificazione tra il Cristo e Francesco d'Assisi si accentua, come si può constatare in alcuni cicli della Basilica inferiore di Assisi. Secondo Frugoni, il racconto della vita di Francesco si stabilizza dal punto di vista iconografico nei cicli di affreschi della Basilica superiore effettuati sulla base di testi bonaventuriani quali la <i>Legenda maior</i> e le <i>Collationes in Hexaemeron</i>.</p>	<p>décisifs qui conduisent à la stabilisation de certains traits stylistiques dans l'iconographie. Parallèlement l'identification entre le Christ et François s'accroît, comme on peut le constater dans certains cycles de la Basilique inférieure d'Assise. Selon Frugoni, l'histoire de la vie de François est établie d'un point de vue iconographique dans les cycles de fresques de la Basilique supérieure réalisés sur la base de textes bonaventuriens tels que la <i>Legenda maior</i> et les <i>Collationes in Hexaemeron</i>.</p>
<p>Nonostante le <i>Costituzioni</i> di Narbona che limitano le decorazioni nelle chiese francescane, le disposizioni papali successive sono volte a incrementare gli elementi decorativi nella Basilica superiore secondo un programma iconografico che, come sottolinea Frugoni, inserisce le storie di Francesco all'interno delle tensioni della storia della salvezza di matrice gioachimita. Francesco diviene l'<i>alter Christus</i>, sulla base testuale delle due opere di Bonaventura sopra citate. Gli affreschi della Basilica superiore sono quindi espressione della politica dei papi che avevano un legame particolare con l'ordine dei Frati Minori: Nicola III protettore dell'Ordine e Nicola IV lui stesso francescano. Come hanno mostrato alcuni studiosi, la Basilica di Assisi, che fa eccezione alla regola della <i>paupertas</i> degli edifici, è nondimeno divenuta modello per altre chiese francescane (come Santa Croce di Firenze) in cui la funzione referenziale dell'immagine prevale sulla povertà degli edifici.</p>	<p>Malgré les <i>Constitutions</i> de Narbonne qui limitaient les décorations dans les églises franciscaines, les dispositions papales suivantes visaient à augmenter les éléments décoratifs de la basilique supérieure selon un programme iconographique qui, comme le souligne Frugoni, place les histoires de François dans les tensions de l'histoire du salut de matrice joachimite François devient l'<i>alter Christus</i> sur la base textuelle des deux œuvres de Bonaventure mentionnées ci-dessus. Les fresques de la Basilique supérieure sont donc l'expression de la politique des papes qui avaient un lien spécial avec l'ordre des Frères mineurs : Nicolas III protecteur de l'Ordre et Nicolas IV lui-même franciscain. Comme certains chercheurs l'ont montré, la Basilique d'Assise, qui faisait exception à la règle de la <i>paupertas</i> des bâtiments, est néanmoins devenue un modèle pour d'autres églises franciscaines (comme Santa Croce à Florence) où la fonction référentielle de l'image prévalait sur la pauvreté des bâtiments.</p>

<p>Nel secondo paragrafo si approfondisce come l'opera di Giotto nei conventi e nelle chiese francescane non solo rappresenti la migliore espressione e interpretazione pittorica del Francesco di Bonaventura, ma sembra egualmente essere stata influenzata dagli orientamenti più profondi che animano ciò che qui si è chiamato l'<i>estetica francescana</i>, che anzi potrebbe avere favorito alcune innovazioni tecniche e pittoriche da parte del pittore fiorentino. A partire dagli studi sui contesti francescani dell'opera di Giotto realizzati da storici e storici dell'arte come Chiara Frugoni, Julian Gardner e Serena Romano, si sono esaminati alcuni esempi dell'opera giottesca: non solo nella Basilica superiore, ma anche in altri centri come Santa Croce e la Basilica inferiore.</p>	<p>Dans le deuxième paragraphe, nous examinons comment l'œuvre de Giotto dans les couvents et les églises franciscains ne représente pas seulement la meilleure expression et interprétation picturale du François de Bonaventure, mais semble également avoir été influencée par les orientations plus profondes qui animent ce qu'on a appelé ici l'<i>esthétique franciscaine</i>, qui a peut-être même favorisé certaines innovations techniques et picturales du peintre florentin. À partir des études sur les contextes franciscains de l'œuvre de Giotto réalisées par des historiens et des historiens de l'art tels que Chiara Frugoni, Julian Gardner et Serena Romano, nous avons examinés quelques exemples de l'œuvre de Giotto non seulement dans la Basilique supérieure, mais aussi dans d'autres centres tels que Santa Croce et la Basilique inférieure.</p>
<p>Il programma iconografico della Basilica superiore è ricco di riferimenti apocalittici relativi alla idea di Francesco come angelo del sesto sigillo che precede la venuta dell'Anticristo prima della pacificazione finale. Benché l'Ordine dei Frati Minori (che è ancora perfettibile nello stato presente) sia chiamato a rappresentare il modello del rinnovamento della Chiesa che avrà luogo dopo la sconfitta dell'Anticristo, lo stato di perfezione è già incarnato nello stato attuale da Francesco di Assisi, come mostrano le rappresentazioni del Santo.</p>	<p>Le programme iconographique de la Basilique supérieure est riche en références apocalyptiques comme dans le cas de François représenté comme l'ange du sixième sceau précédant la venue de l'Antéchrist avant la pacification finale. Bien que l'Ordre des Frères Mineurs (qui est encore perfectible dans l'état actuel) soit appelé à représenter le modèle du renouveau de toute l'Église qui aura lieu après la défaite de l'Antéchrist, l'état de perfection est déjà incarné dans l'état actuel par François d'Assise, comme le montrent les représentations du Saint.</p>
<p>Si propone un percorso attraverso alcune scene del ciclo giottesco per mostrare più direttamente</p>	<p>Un parcours à travers certaines scènes du cycle de Giotto est donc proposé pour montrer plus</p>

<p>come alcuni dei temi centrali del grande “affresco” bonaventuriano vengano resi pittoricamente. La realizzazione del progetto ideologico in pittura sembra avere contribuito alla costituzione non solo dell’arte francescana, ma anche di un linguaggio iconografico e pittorico poi diffuso nella penisola dall’opera itinerante di Giotto. Come hanno mostrato gli studi di Julian Gardner e Serena Romano, il pittore fiorentino ha operato a stretto contatto con la committenza francescana in più momenti della sua carriera, portando in altri centri le soluzioni pittoriche del ciclo assisiato, ma al tempo stesso innovandole. Ne sono esempi la stigmatizzazione della pala di Pisa (oggi al Louvre), la cappella Bardi di Santa Croce a Firenze e le vele nella Basilica inferiore di Assisi, la cui descrizione porta a riprendere l’emergere dei temi dell’estetica francescana, come quello della natura nel suo carattere concreto. Infine, il paragrafo studia la centralità della natura e dell’uomo nell’ambito non più solamente della retorica delle immagini, bensì anche della retorica della gestualità, approfondendo alcuni aspetti del saggio di Moshe Barasch dedicato a questi temi.</p>	<p>directement comment certains des thèmes centraux de la grande « fresque » de Bonaventure sont rendus à travers les représentations picturales. La réalisation du projet idéologique en peinture semble avoir contribué à la constitution non seulement de l'art franciscain, mais aussi d'un langage iconographique et pictural diffusé ensuite dans toute la péninsule par le travail itinérant de Giotto. Comme l'ont montré les études de Julian Gardner et Serena Romano, le peintre florentin a travaillé en contact étroit avec les commanditaires franciscains à plusieurs reprises au cours de sa carrière, apportant les solutions picturales du cycle d'Assise ailleurs, tout en les innovant. En témoignent la stigmatisation du retable de Pise (aujourd'hui au Louvre), la chapelle Bardi de Santa Croce à Florence et les voiles de la Basilique inférieure d'Assise, dont la description met en évidence certains des thèmes de l'esthétique franciscaine, comme celui de la de la nature dans son caractère concrète. Enfin, le paragraphe étudie la centralité de la nature et de l'homme dans le contexte non seulement de la rhétorique des images, mais aussi de la rhétorique des gestes, en approfondissant certains aspects de l'essai de Moshe Barasch consacré à ces thèmes.</p>
<p>In conclusione del paragrafo si considera come da molteplici punti di vista l’arte di Giotto rappresenti un caso significativo che porta al costituirsi di una forma di arte francescana influenzata probabilmente da aspetti dell’estetica francescana. Ragioni istituzionali</p>	<p>Pour conclure ce paragraphe, nous considérons comment, à de nombreux points de vue, l'art de Giotto représente un cas significatif qui conduit à l'établissement d'une art franciscain influencée probablement par certains aspects de l'esthétique franciscaine. Des raisons</p>

<p>come le bolle papali, o contingenti, come la committenza francescana e il lavoro in contatto diretto con i teologi dell'Ordine, hanno potuto favorire la costituzione di un <i>ambiente</i> e di un <i>sentire</i> che si sono concretizzati artisticamente con le nuove soluzioni pittoriche e figurative di artisti tra i quali Giotto è forse uno dei più significativi. Al centro dell'immagine vi è l'uomo nel suo ambiente, urbano o naturale, con le sue azioni, i suoi affetti e le sue intenzioni, in una retorica dell'immagine che si esprime altresì tramite l'eloquenza gestuale.</p>	<p>institutionnelles, comme les bulles papales, ou contingentes, comme le patronage franciscain ou le travail en contact direct avec les théologiens de l'Ordre, ont pu favoriser la création d'un <i>environnement</i> et d'un <i>climat</i> qui se sont concrétisés artistiquement avec les nouvelles solutions picturales et figuratives d'artistes parmi lesquels Giotto est peut-être l'un des plus significatifs. Au centre de l'image, se trouve l'homme dans son environnement, qu'il soit urbain ou naturel, avec ses actions, ses affections et ses intentions, dans une rhétorique de l'image qui s'exprime aussi par une éloquence gestuelle.</p>
<p>Alcuni degli aspetti emersi, che risultano difficilmente scindibili dall'ambiente francescano, aprono all'emergere dell'artefice-artista rinascimentale, tanto che Giotto è considerato come uno dei primi pittori <i>moderni</i> proprio da autori rinascimentali. Nel terzo paragrafo, dedicato alle possibili relazioni tra artefice francescano e artefice rinascimentale, si chiarisce il metodo e la natura del percorso che si propone.</p>	<p>Certains aspects, difficilement dissociables de l'environnement franciscain, ouvrent la voie à l'émergence de l'<i>artifex</i>-artiste de la Renaissance, à tel point que Giotto est considéré comme l'un des premiers peintres modernes par les auteurs de la Renaissance. Dans le troisième paragraphe, consacré aux relations possibles entre l'<i>artifex</i> franciscains et celui de la Renaissance, la méthode et la nature du parcours proposé sont précisées.</p>
<p>In primo luogo ci si sofferma sul tema generale del rapporto tra francescani e Umanesimo, a partire tanto da fonti del XV e XVI secolo quanto da studi più recenti. In tal modo è possibile fornire una certa base storica per il costituirsi dell'idea di artefice del Rinascimento cui contribuisce anche l'ambiente francescano. In secondo luogo, tendendo sullo sfondo tale ambiente, si cerca di approfondire alcuni temi di interesse teorico, ossia la riconfigurazione del</p>	<p>En premier lieu, le thème général de la relation entre les Franciscains et l'Humanisme est abordé à partir de sources du XV et XVI siècle et d'études plus récentes. De cette façon, il est possible de fournir une certaine base historique pour l'établissement de l'idée de l'<i>artifex</i> de la Renaissance à laquelle l'environnement franciscain contribue également. En second lieu, tout en gardant le milieu franciscain en arrière-plan, nous explorons quelques thèmes d'intérêt</p>

<p>ruolo dell'artefice nell'ambito del sistema dei saperi e le due figure correlate dell'artefice delle forme e dell'artefice del bello.</p>	<p>théorique, à savoir la reconfiguration du rôle de l'<i>artifex</i> dans le système de la connaissance et les deux figures connexes de l'<i>artifex</i> des formes et de l'<i>artifex</i> de la beauté.</p>
<p>La fortuna di Giotto nel XV e XVI secolo fornisce la prima prova dell'influenza dell'estetica e dell'arte francescana nell'Umanesimo: il pittore francescano per eccellenza è richiamato e lodato sia da Alberti che da Vasari, dal primo per la sua capacità di rappresentare gli affetti dei personaggi, dal secondo per aver aperto la porta alla pittura dei <i>Moderni</i>.</p>	<p>La fortune de Giotto aux XV^e et XVI^e siècles fournit la première preuve de l'influence de l'esthétique et de l'art franciscain dans l'Humanisme : le peintre franciscain par excellence est rappelé et loué à la fois par Alberti et Vasari, par le premier pour sa capacité à représenter les affects des personnages, par le second pour avoir ouvert la porte à la peinture des <i>Modernes</i>.</p>
<p>Allo scopo di cogliere le linee attraverso le quali l'ambiente francescano può avere creato le condizioni di possibilità del costituirsi dell'idea rinascimentale di artefice, e quindi il passaggio dall'artefice all'"artista", ci riferiamo, innanzitutto, agli studi di alcuni storici del pensiero, tra i quali Eugenio Garin. Alla luce dei dati storici che attestano le relazioni tra umanisti e francescani, si prosegue approfondendo alcuni temi per studiare le invarianze e le variazioni nella costituzione dell'idea di artefice nella cultura rinascimentale a partire da due protagonisti del XV e del XVI secolo, ossia Alberti e Leonardo.</p>	<p>Afin de saisir les lignes à travers lesquelles le milieu franciscain a pu créer les conditions pour la constitution de l'idée de l'<i>artifex</i> à la Renaissance, et donc le passage de l'<i>artifex</i> à l'« artiste », nous nous référons, tout d'abord, aux études de historiens de la pensée, dont Eugenio Garin. À la lumière des données historiques attestant des relations entre humanistes et franciscains, nous poursuivrons par l'examen de quelques thèmes pour étudier les invariances et les variations dans la constitution de l'idée de l'<i>artifex</i> dans la culture de la Renaissance à partir de deux protagonistes des XV^e et XVI^e siècles, à savoir Alberti et Léonard.</p>
<p>In primo luogo, si prende in esame la concezione albertiana delle arti liberali e del loro rapporto con le <i>arti del disegno</i>. Degli elementi della tradizione, come l'analogia tra artefice umano e artefice divino, o la nozione stessa di <i>artifex</i>, sono inclusi nel pensiero dell'Alberti volto più a</p>	<p>La conception d'Alberti des arts libéraux et de leur relation avec les <i>arts du dessin</i> est d'abord examinée. Des éléments de la tradition, tels que l'analogie entre l'<i>artifex</i> humain et le créateur divin, ou la notion même d'<i>artifex</i>, sont inclus dans la pensée d'Alberti visant plus à</p>

<p>riconoscere le arti visive come un'attività umana paragonabile a quella scientifica che a evidenziare il percorso di ascesa dell'uomo verso Dio.</p>	<p>reconnaître les arts visuels comme une activité humaine comparable à l'activité scientifique que à mettre en évidence le chemin de l'ascension de l'homme vers Dieu.</p>
<p>Le riflessioni di Alberti, in continuità con la tradizione pitagorica, neoplatonica e agostiniana, l'hanno portato a elevare le arti del disegno allo stesso livello scientifico delle arti liberali nella misura in cui le arti del disegno, come la musica e l'architettura, sono egualmente fondate sul <i>numerus</i>, sulle relazioni matematiche, così come su un concetto di bellezza compresa come <i>concinnitas</i>.</p> <p>Il diverso contesto delle riflessioni di Leonardo lo porta a sostenere la superiorità della pittura sulle altre arti in quanto <i>arte mentale</i> che perdura nel tempo.</p>	<p>Les réflexions d'Alberti, dans la continuité de la tradition pythagoricienne, néo-platonicienne et augustinienne, l'ont amené à élever les arts du dessin au même niveau scientifique des arts libéraux dans la mesure où les arts du dessin, comme la musique et l'architecture, sont également fondés sur le <i>numerus</i>, sur les relations mathématiques, ainsi que sur un concept de beauté compris comme <i>concinnitas</i>.</p> <p>Le contexte différent des réflexions de Léonard l'amène à soutenir la supériorité de la peinture sur les autres arts en tant qu'art mental qui perdure dans le temps.</p>
<p>Per ciò che riguarda la bellezza, Leonardo conserva il vocabolario di origine retorica e neoplatonica appartenuto anche ai francescani, anche se egli lo risignifica congiungendo gli aspetti qualitativi e quantitativi della bellezza. L'utilizzo da parte di Leonardo della metaforica dell'artefice, in continuità con il modo in cui essa compare in Alberti, ha per scopo di elevare le arti del disegno dalla loro condizione di arti meccaniche e di dignificarle tanto da permettere di affermare che la figura dell'artefice costruita da Leonardo ha contribuito, con altri fattori, al sorgere della consapevolezza dell'artista moderno.</p>	<p>En ce qui concerne la beauté, Léonard retient le vocabulaire d'origine rhétorique et néo-platonique qui appartenait également aux Franciscains, même s'il le redéfinit en combinant les aspects qualitatifs et quantitatifs de la beauté. L'utilisation par Léonard de la métaphore de l'<i>artifex</i>, en continuité avec la manière dont elle apparaît chez Alberti, a pour but d'élever les arts du dessin de leur condition d'arts mécaniques et de les dignifier, à tel point que l'on peut affirmer que la figure de l'<i>artifex</i> construite par Leonard a contribué, avec d'autres facteurs, à l'émergence de la conscience de l'artiste moderne.</p>
<p>Attraverso l'approfondimento del tema dell'artefice del bello e dell'artefice delle forme, a proposito del quale si sottolineano possibili</p>	<p>A travers un attentif examen du thème de l'<i>artifex</i> de la beauté et de l'<i>artifex</i> des formes, dont nous soulignons les possibles influences</p>

<p>incidenze francescane, si arriva a concludere che i passaggi teoreticamente significativi che sono stati trasferiti dall'idea di artefice francescano a quella del Rinascimento consistono da una parte nella ricomprensione bonaventuriana delle arti meccaniche nel medesimo percorso conoscitivo e dall'altra parte nell'idea dell'attività scientifica della poiesi dell'artefice derivante maggiormente dalle categorie aristoteliche. Sebbene la radicale inversione ockhamiana dell'esemplarismo bonaventuriano abbia contribuito a spostare l'origine del processo di ideazione verso la regione dell'immanenza dell'artefice umano, si può altresì sottolineare che delle tracce del modello esemplarista permangono in Leonardo quando ripresenta l'analogia tra creazione umana e creazione divina.</p>	<p>franciscaines, nous arrivons à la conclusion que les éléments théoriquement significatifs qui ont été transférés de l'idée de l'<i>artifex</i> franciscain à celle de la Renaissance consistent d'une part dans la re-compréhension par Bonaventure des arts mécaniques dans un parcours cognitif et d'autre part dans l'idée de l'activité scientifique de la <i>poiesis</i> de l'<i>artifex</i> dérivant davantage des catégories aristotéliciennes. Bien que l'inversion radicale par Ockham de l'exemplarisme de Bonaventure ait contribué à déplacer l'origine du processus d'idéation vers la région de l'immanence de l'<i>artifex</i> humain, on peut également souligner que des traces du modèle exemplariste subsistent chez Léonard lorsqu'il présente de nouveau l'analogie entre la création humaine et divine.</p>
---	--

<i>Conclusioni</i>	<i>Conclusions</i>
<p>Nelle Conclusioni, dopo aver ripercorso i tratti salienti del percorso svolto, ci domandiamo di nuovo quali sono i tratti comuni che rendono le teorie della poiesi che abbiamo analizzato delle teorie, e anche delle estetiche, <i>francescane</i>. La risposta, ancora una volta, identifica questi tratti comuni nell'attenzione agli aspetti "minori" del mondo (sensibile, concreto, individuale e singolare), nella peculiare comprensione della dimensione umana e della sua dignità e nel ruolo della prassi declinata ad esempio nei valori di <i>paupertas</i> e <i>simplicitas</i>.</p>	<p>Dans les conclusions, après avoir retracé les traits saillants du chemin que nous avons suivi, nous nous demandons à nouveau quels sont les traits communs qui font des théories de la poiesis que nous avons analysées des théories, et aussi des esthétiques, <i>franciscaines</i>. La réponse, une fois de plus, identifie ces traits communs dans l'attention aux aspects "mineurs" du monde (sensibles, concrets, individuels et singuliers), dans la compréhension particulière de la dimension humaine et de sa dignité et dans le rôle de la praxis décliné par exemple dans les valeurs de <i>paupertas</i> et <i>simplicitas</i>.</p>

<p>L'umanità, riconosciuta da Alberti a Giotto per la dimensione affettiva della sua pittura, sembra considerabile come parte di una “sensibilità francescana”. Allo stesso modo, l’idea di bellezza compresa come criterio e struttura, che ritorna nella <i>concinnitas</i> di Alberti e nella <i>armonica proporzione</i> di Leonardo, è una costante che, forse anche grazie all’insegnamento di frate Luca Pacioli, è possibile collegare a motivi cari alla tradizione francescana.</p>	<p>L'humanité, reconnue par Alberti à Giotto pour la dimension affective de sa peinture, semble être considérée comme faisant partie d'une « sensibilité franciscaine ». De même, l'idée de beauté comprise comme critère et structure, qui revient dans la <i>concinnitas</i> d'Alberti et dans la « proportion harmonieuse » de Léonard, est une constante qui, peut-être aussi grâce à l'enseignement du frère Luca Pacioli, peut être reliée à des motifs chers à la tradition franciscaine.</p>
<p>Le ultime considerazioni conclusive portano a osservare come, nella riflessione teologica e filosofica francescana, la <i>metaforica dell'artefice</i> acquisisca una funzione prevalentemente retorica, divenendo un vero e proprio <i>topos</i> che consente di passare da un livello di ragionamento all’altro, dal sensibile all’intelligibile, e di comprendere in tal modo l’elemento meno noto che si vuole chiarire. Al contempo, tuttavia, la <i>metaforica dell'artefice</i> permette di sondare e tracciare la portata filosofica ed estetica di questa figura e di tracciarla fino a coloro che la osservano oggi. In età rinascimentale, la forza euristica della <i>metaforica dell'artefice</i> non si esaurisce, contribuendo anzi a segnare una svolta significativa nella risignificazione della figura dell’artefice verso quella, si potrebbe dire, dell’artista che ha coscienza di sé stesso.</p>	<p>Les dernières considérations conclusives nous amènent à observer comment, dans la réflexion théologique et philosophique franciscaine, la « métaphorique » de l'artifex acquiert une fonction rhétorique prédominante, devenant un véritable <i>topos</i> qui permet de passer d'un niveau de raisonnement à un autre, du sensible à l'intelligible, et de comprendre ainsi l'élément moins connu que l'on veut éclaircir. Mais en même temps, la « métaphorique » de l'artifex permet de sonder la portée philosophique et esthétique de cette figure et de la tracer jusqu'à ceux qui l'observent aujourd'hui. A l'époque de la Renaissance, la force heuristique de la « métaphorique » de l'artifex n'est pas épuisée, et elle contribue même à marquer un tournant significatif dans la redéfinition de la figure de l'artifex vers celle, pourrait-on dire, de l'artiste qui a conscience de lui-même.</p>

Volume 1. *La costituzione filosofica dell'artefice*

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 di Autrecourt, *Exigit ordo* I)

Introduzione

La figura dell'artefice fa il suo primo ingresso 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 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 seco: 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.

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,

¹ Thomas de 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. Thomas de 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 exilium 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 regerit in factorem*. Per il testo italiano, si fa riferimento a: Fra Tommaso da Celano, *Vita seconda*, in Id., *Vita di S. Francesco ... cit.*, p. 339.

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 biblico (Gen I, 26), lega ora termini che appartengono alla sfera dell'immanenza. A proposito dell'uomo, si sottolinea la sfera affettiva, la 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*⁴. 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.

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 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).

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 di autori francescani 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 (Parte III), 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.

Nel delineare ciò che potrebbe chiamarsi una *fenomenologia dell'artefice*, si intende perciò indagare con sguardo *fenomenologico* il costituirsi del fenomeno della poiesi, o esperienza del creare e produrre, considerando la figura dell'artefice come il referente oggettuale per vagliare variazioni e invarianze che si presentano in un ambito circoscritto della emergenza di questa idea nella storia, ovvero nella riflessione di francescani quali Bonaventura da Bagnoregio, Pietro di Giovanni Olivi, Giovanni Duns Scoto e Guglielmo di Ockham, attivi nei più importanti centri intellettuali "europei" del XIII e XIV secolo. Con *sguardo fenomenologico* si intende 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 in tal senso ha 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 poietico 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 stratificato⁵.

La prospettiva *fenomenologica* non impedisce, anzi per certi versi facilita una cauta ricerca storico-critica che deve appunto porre attenzione a non reificare intenzioni e direzioni che nella storia pur sono presenti, facendole diventare mete definitive o criteri atemporalmente con cui valutare ciò che

⁵ 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.

precede e ciò che segue⁶. Al contrario, si tratta di *osservare* il dipanarsi di molteplici linee, ma qui non si può che suggerire solo alcune di quelle possibili, siano esse note o ancora ignote, attraverso un peculiare angolo prospettico, vale a dire la riflessione francescana. 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 tracciandone alcuni tratti contigui nella Parte I e III del presente lavoro. Queste ultime sono dedicate rispettivamente alla *Genesi dell'idea di artefice* nelle tradizioni scritturistica, filosofica, retorica e agli *Ambienti francescani tra arte e natura*, cioè ai luoghi in cui i tratti francescani sono osservati in ambiti non esclusivamente circoscritti a quello filosofico-teologico, dal momento che si approfondisce l'incidenza possibile del pensiero dei Minori sia nell'arte di Giotto sia in taluni contesti rinascimentali, quali le riflessioni di Leon Battista Alberti e di Leonardo da Vinci.

Per orientarsi all'interno del fenomeno complesso della poiesi nel pensiero francescano, si è utilizzato altresì 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. A partire dal materiale oggetto del secondo volume (*Le parole. Lo spazio semantico dell'idea di artefice*) del presente lavoro, che riguarda un momento di ricerca anteriore all'oggetto del primo, si procede in modo per così dire *induttivo*: una volta individuate le occorrenze le si classifica e le si analizza nel loro contesto al fine da una parte di offrire una visione complessiva e al tempo stesso dettagliata del senso della figura dell'artefice all'interno del *corpus*, delle fonti testuali francescane e delle tradizioni cui i Minori si ispirano; dall'altra di porre le fondamenta testuali di ciò che si è indicato con il titolo *Costituzione filosofica dell'artefice*, oggetto del primo volume in cui si osservano, come si è detto, le comprensioni francescane del fenomeno della poiesi, le tradizioni di riferimento e alcuni possibili effetti nei secoli successivi.

Categorie concettuali determinanti per ordinare la grande quantità di materiale testuale, sono quelle scelte per caratterizzare l'articolazione dell'attività poetica dell'artefice, ossia il progetto, l'opera e la fruizione, da considerare forse 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

⁶ 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 *precorrimento* 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.

ha un progetto nella mente 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 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'opera⁷.

La scelta dei quattro autori francescani, 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 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

⁷ Cfr. P. Valéry, *La creazione artistica*, a cura di E. Franzini, Morcelliana, Brescia 2017, p. 49.

significativamente criticata da francescani successivi come Olivi, al fine di proporre una spiegazione del processo conoscitivo capace di garantire l'accesso immediato, cioè senza entità ulteriori che si frappongano tra soggetto e oggetto.

Il modello anche matematico-geometrico, connesso a teorie della luce, diffuso nel *milieu* francescano, ad esempio in Grossatesta e Bacono, è senz'altro di grande interesse anche per la presente ricerca, dal momento che le posizioni *perspectiviste* in gnoseologia hanno portato, nel caso del francescano Giovanni Peckham, alla definizione di una teorizzazione della *perspectiva communis*, premessa della rinascimentale *perspectiva artificialis*⁸. 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.

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 francescani citati. Mentre Bonaventura raccoglie tradizioni 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*. Anche quest'ultimo aspetto è di fondamentale importanza per le discussioni rinascimentali sulle arti plastiche in rapporto all'ordinamento dei saperi.

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.

⁸ 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 XIVe siècle*, in *La visione e lo sguardo nel Medio Evo*, (Micrologus V), SISMEL, Firenze 1997, pp. 161-180. Si segnala egualmente: O. Boulnois, *Au-delà de l'image: une archéologie du visuel au Moyen Age (5.-16. 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*.

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 francescana 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 nel corso della Parte II e III, là dove si approfondisce la costituzione francescana dell'idea di artefice nell'articolazione in progetto, opera e fruizione, così come quando si sintetizzano le specificità attorno alla questione della possibilità di delineare una "estetica francescana".

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 studi⁹, ma occorre ad ogni modo 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*¹⁰, al fine di mettere in luce determinati aspetti dell'epoca che si sta studiando che altrimenti rimarrebbero in ombra. Certamente per il periodo che si sta affrontando sarebbe sufficiente parlare di concezione francescana della *bellezza*, dell'*ars* e dell'*artifex*, ben consapevoli che nel Medioevo tali dimensioni hanno un

⁹ 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: 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. Un percorso storiografico*, in "Lebenswelt" 14 (2019), pp. 1-22 e *Bellezza retorica. Un percorso tematico in Nicola di Autrecourt*, con Prefazione di C. Grellard, Mimesis, Milano 2021, pp. 31 e sgg.

¹⁰ Cfr. G. Preti, *Continuità ed "essenze" nella storia della filosofia*, in "Rivista critica di storia della filosofia" 11/3-4 (1956), pp. 359-373.

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, 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 francescani 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 origine¹¹.

La riflessione francescana 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, conducono nella Parte III a tracciare tre linee significative per delineare una *estetica francescana* (a proposito di cui occorre comunque tenere presente le significative differenze): 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.

Anche alla luce del duplice obiettivo, appunto di delineare per un verso la specificità della riflessione francescana su questi temi e dall'altra di osservarla da una prospettiva più ampia anche in relazione alla “storia dell'estetica”, nella Parte III del presente lavoro si approfondisce il passaggio dall'estetica all'arte francescana, ovvero l'atteggiamento del primo francescanesimo nei confronti dell'arte e l'incidenza della speculazione francescana sulle realizzazioni artistiche concrete e in

¹¹ 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.

particolare dell'ambiente francescano italiano in cui Giotto opera. Come si cerca di chiarire meglio in seguito, si sceglie Giotto perché rappresenta un caso emblematico in cui si registra uno stretto contatto con la committenza francescana, tanto che sovente le sue opere rientrano all'interno di un più vasto progetto ideologico dell'Ordine¹². Ulteriore punto per osservare possibili effetti della comprensione francescana della poiesi sul medio periodo è quello del passaggio dall'artefice francescano all'artefice-artista rinascimentale in cui la riflessione si pone esplicitamente sul piano delle *arti del disegno* – per usare una espressione vasariana – come l'architettura, la scultura e la pittura. Si scelgono autori quali Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci come possibili punti di partenza per ricerche ulteriori poiché si ritiene che le loro teorie presentino peculiarità adatte a osservare le invarianze e le variazioni dei modelli francescani di artefice in due diversi momenti del Rinascimento italiano¹³.

Per concludere le pagine introduttive, si può osservare che il fenomeno della creazione-produzione 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 in primo luogo le tradizioni di riferimento (Parte I) e in secondo luogo le relazioni possibili con l'arte francescana (Giotto) e con le teorie artistiche rinascimentali (Alberti, Leonardo) (Parte III). Si tratta di un duplice registro attraversato da temi trasversali di significativa importanza, primo tra tutti 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 poetico, 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 che si specifica in modi diversi nella retorica ciceroniana, nella riflessione francescana e nelle teorie artistiche rinascimentali.

¹² Si rinvia qui a: *infra*, Parte III, cap. 2, §§ 1-2.

¹³ Cfr. *infra*, Parte III, cap. 2, § 3.

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, quelle relative alla figura dell'artefice medievale non ne hanno ricevute di 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 trattazioni più ampie e le cui finalità riguardano ad esempio la chiarificazione del modo in cui Dio crea, i sistemi e le divisioni delle scienze, 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*.

Una domanda che resta sullo sfondo del presente lavoro, ma che ne aiuta a chiarire un aspetto certamente importante e costante, riguarda quali relazioni si possano individuare tra l'artefice dei filosofi, dei teologi e quello che effettivamente produce opere che oggi diremmo artistiche (o artigianali), cioè figure storiche e concrete come coloro che hanno dipinto, scolpito o costruito edifici. L'oggetto che qui interessa è certamente l'artefice dei filosofi e dei teologi, ma, oltre alla consapevolezza che la riflessione speculativa non si astrae mai completamente dal contesto storico-culturale in cui sorge, è interessante porre attenzione a quali influenze reciproche il pensiero e il contesto hanno portato all'idea medievale di artefice.

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 dall'Antico e dal Nuovo Testamento molto commentati, rappresentano i presupposti scritturistici 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 stilemi 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 le discipline differenti, è possibile cogliere la sua complessa metamorfosi diacronica, tenendo presente sia gli aspetti invariati che le variazioni. Già da questo rapido sguardo d'insieme al percorso che si intende svolgere, si può notare come la questione posta sopra circa il rapporto tra l'artefice per così dire della speculazione e l'artefice "storico" inizi a configurarsi come questione non disgiungibile dallo studio diretto di testi filosofici e teologici, proprio perché, *ab origine*, il tema si pone nell'intersezione tra l'oggetto proprio di una riflessione speculativa (che può essere ad esempio il tentativo di chiarire il modo con cui Dio crea) e l'orizzonte culturale entro cui essa si colloca: ogni riflessione sull'*ars* e sull'*artifex* presuppone una certa gerarchia tra le scienze, una certa comprensione dell'attività fabbrile e poetica dell'uomo anche se, e questo è un altro punto che qui interessa, non è detto che le finalità filosofiche e teologiche rispecchino perfettamente lo stato di fatto. L'artefice che compare come termine di paragone nelle pagine di Anselmo, come in quelle dei *Commenti alle Sentenze*, è certamente il fabbro, oltre che il pittore o lo scultore, ma – e questa è un'ipotesi che qui si intende discutere – la sua idea filosofica e teologica potrebbe oltrepassare la nozione di artefice medievale, inteso nella sua concretezza e contingenza storica.

Forse, solo comprendendo i due livelli, come interconnessi ma dotati di una propria autonomia, si potrà illuminare ulteriormente un momento davvero significativo oggetto della terza parte: il passaggio dall'artefice all'artista, passaggio che si attua nel volgersi del Medioevo al Rinascimento e poi all'età moderna.

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 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 francescani oggetto del presente studio.

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

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 fa riferimento all'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.

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).

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 in 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 per mezzo dell'esempio dell'artefice si manifesta in modo particolare nelle *Omèlie* al vangelo di Giovanni di Agostino, come 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,

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 rilevante per la nostra ricerca e su cui si tornerà in seguito (cfr. *infra* Parte III) è l'affresco assisiense della *Costruzione dell'Arca* nella Basilica Superiore di San Francesco, secondo alcuni attribuibile a 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).

Agostino chiarisce la natura della sapienza divina che ha in sé stessa le 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 fuori di Dio e nella dimensione temporale del pensiero eterno divino 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 menzionare i divieti biblici di adorare le immagini di Dio, come si legge in Es 20, 4-6⁹, in Dt 4, 15-31¹⁰ e in Is

⁶ Cfr. Agostino, *In Iohannis 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. attendite 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. sic ergo, fratres carissimi, quia sapientia dei, per quam facta sunt omnia, secundum artem continet omnia, antequam fabricet omnia; hinc quae fiunt per ipsam artem, non continuo uita sunt, sed quidquid factum est, uita in illo est. terram uides; est in arte terra. caelum uides; est in arte caelum. solem et lunam uides; sunt et ista in arte; sed foris corpora sunt, in arte uita sunt. uidete, si quo modo potestis, magna enim res dicta est; et si non a me magno, aut non per me magnum, tamen a magno. non enim a me paruulo dicta sunt haec; sed ille non est paruulus ad quem respicio, ut dicam. capiat quisque ut potest, in quantum potest; et qui non potest, nutriat cor, ut possit. unde nutriat? de lacte nutriat, ut ad cibum perueniat. a christo per carnem nato non recedat, donec perueniat ad christum ab uno patre natum, uerbum deum apud deum, per quod facta sunt omnia: quia illa uita est, quae in illo est lux hominum. hoc enim sequitur: et uita erat lux hominum; et ex ipsa uita homines illuminantur. pecora non illuminantur, quia pecora non habent rationales mentes, quae possint uidere sapientiam. homo autem factus ad imaginem dei, habet rationalem mentem per quam possit percipere sapientiam. ergo illa uita per quam facta sunt omnia, ipsa uita lux est; et non quorumque animalium, sed lux hominum.*

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.

⁹ Cfr. Es 20, 4-6: *locutus quoque est Dominus cunctos sermones hos ego sum Dominus Deus tuus qui eduxi te de terra Aegypti de domo seruitutis 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: *custodite igitur sollicitè animas vestras non uidistis aliquam similitudinem in die qua locutus est Dominus uobis in Horeb de medio ignis ne forte decepti faciatis uobis sculptam similitudinem aut*

44¹¹, un divieto che si basa principalmente sulla natura totalmente altra e irrapresentabile 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 francescani e in particolare da Bonaventura¹².

Nei capitoli 13-15 emerge in modo particolare la questione sull'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 partecipa 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 d'uomo o di animale¹⁴. L'artefice produce quindi oggetti vili anche per il materiale di cui sono fatti, si insiste ad esempio sulla materia vile 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 vili 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, facendola diventare oggetto di culto. Al contrario, se

imaginem masculi vel feminae similitudinem omnium iumentorum quae sunt super terram vel avium sub caelo volantium atque reptilium quae moventur in terra sive piscium qui sub terra morantur in aquis ne forte oculis elevatis ad caelum videas solem et lunam et omnia astra caeli et errore deceptus adores ea et colas quae creavit Dominus Deus tuus in ministerium cunctis gentibus quae sub caelo sunt vos autem tulit Dominus et eduxit de fornace ferrea Aegypti ut haberet populum hereditarium sicut est in praesenti die.

¹¹ Cfr. ad esempio Is 44, 9-11: *platae idoli omnes nihil sunt et amantissima eorum non proderunt eis ipsi sunt testes eorum quia non vident neque intellegunt ut confundantur quis formavit deum et sculptile conflagavit ad nihil utile ecce omnes participes eius confundentur fabri enim sunt ex hominibus convenient omnes stabunt et pavebunt et confundentur simul faber ferrarius lima operatus est in prunis et in malleis formavit illud et operatus est in brachio fortitudinis suae esuriet et deficiet non bibet aquam et lassescet.*

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

¹³ Cfr. Sp 13, 1-9.

¹⁴ Cfr. Sp 13, 10-19.

¹⁵ Cfr. Sp 14.

– 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 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 menzionare 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.

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 appare ricontestualizzata all'interno della questione non più trinitaria, bensì a proposito 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 ad 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 dell'immagine riceve qui una

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

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 vanno a costituire 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 i punti salienti grazie ai quali l'idea di artefice si costituisce a partire da fonti scritturistiche, e in particolare quelle più rilevanti rispetto ai francescani qui oggetto di studio, occorre approfondire alcuni temi, in particolare a partire dall'esegesi che Agostino propone di passaggi scritturistici specifici.

1.2 Agostino. Il primo libro della Genesi

I riferimenti scritturistici fondamentali che fungono da presupposto concettuale per le elaborazioni successive dell'idea di artefice, così come compare in testi filosofici e teologici medievali, possono forse essere individuati in alcuni passaggi della *Sacra Scrittura*, costantemente commentati durante il Medioevo. Il primo è legato all'atto stesso della creazione divina e si esprime soprattutto nell'*incipit* del libro della *Genesi*: *In principio Dio creò il cielo e la terra*, sovente connesso al *Prologo* del *Vangelo di Giovanni*: *In principio era il Verbo*²⁴. Il secondo, che compare sempre nello stesso libro della *Genesi*, riguarda la creazione dell'uomo *a immagine e somiglianza* di Dio che porta a molteplici interpretazioni esegetiche del rapporto tra uomo e Dio e, per quanto riguarda il nostro tema, permette di delineare la relazione tra l'atto creativo divino e quello produttivo

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.

²⁴ Gen I, 1; Gv 1, 1.

umano²⁵. Il terzo, 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*²⁶. Questi tre passaggi 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 relazioni²⁷.

La questione è certamente complessa e articolata non solo per le diverse prospettive proposte dagli 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, per cogliere l'origine dell'innestarsi della teorizzazione filosofica, su cui si tornerà più avanti, nell'attività esegetica, anche se già presente in pensatori ebraici di lingua greca, come ad esempio in Filone di Alessandria, o nel primo pensiero patristico, 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 numerosi e importanti i passaggi storici 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 su autori francescani del XIII e XIV secolo per almeno 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 cristiana²⁸. All'interno di questo orizzonte Agostino ha introdotto – anche in relazione alla questione dell'artefice – una prospettiva peculiare sulla centralità

²⁵ Gen. I, 26.

²⁶ Sap 11, 21.

²⁷ In uno studio interessante, 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" (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.

²⁸ 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.

della concezione trinitaria di Dio e dell'anima umana e sulla relazione analogica che lega il mondo sensibile con il mondo intelligibile²⁹. In secondo luogo Agostino rappresenta un'*auctoritas* 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 pensatori francescani, i quali certamente integrano la prospettiva agostiniana entro un complesso più ampio e articolato di fonti provenienti da tradizioni diverse. Negli ultimi due paragrafi del primo capitolo, è quindi importante analizzare alcuni passi significativi delle opere di Agostino per delineare una prima concettualizzazione dell'idea di artefice facendo riferimento in particolare alle fonti scritturistiche.

* * *

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 dalle necessità esegetiche³⁰.

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 nulla³¹: nel caso divino non è come per certi artigiani che hanno bisogno di una materia preesistente, in Dio vi è una relazione diretta tra volontà e azione per la sua onnipotenza:

Ecco perché è assolutamente conforme alla ragione credere che Dio creò tutto dal nulla poiché, anche se tutte le cose con le loro forme particolari furono create a partire da questa materia, tuttavia questa stessa materia fu creata dal nulla assoluto. Noi infatti non dobbiamo assomigliare a siffatti individui i quali non credono che Dio onnipotente potesse creare qualcosa dal nulla in quanto vedono che gli

²⁹ 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.

³⁰ 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).

³¹ Sull'idea agostiniana di materia informe, si veda: E. Moro, *Il concetto di materia in Agostino*, Aracne, Roma 2017.

artefici (faber) e gli operai (opifex) di qualsiasi specie non possono costruire alcun oggetto se non hanno una materia con cui foggare o fabbricare qualcosa. In realtà, perché possa compiere la sua opera, al carpentiere (faber) occorre il legname, all'argentiere (argentarius) l'argento, all'orefice (aurifex) l'oro, al vasaio (figulus) l'argilla. Se infatti essi non si servono della materia con cui fanno un oggetto, non possono far nulla, in quanto non sono essi a creare la materia. Non è certamente il carpentiere (faber) che crea il legno e così dicasi di tutti gli altri di simil genere (huiusmodi opifices). Dio onnipotente, al contrario, non aveva bisogno di servirsi d'alcuna cosa non creata da lui per compiere ciò che voleva.³²

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 si indica come termine più noto, perché – come spesso ricorre non solo nei testi agostiniani – appartiene all'ambito dell'esperienza umana:

Dio poi ordinò: Vi sia la luce. E la luce fu fatta. I manichei son soliti criticare non questa frase ma quella seguente: E Dio vide che la luce è buona. Essi infatti dicono: "Dio dunque non sapeva che cosa fosse la luce e non sapeva che cosa il bene". Sciagurati individui, ai quali dispiace che Dio si compiacesse delle sue opere, sebbene vedano che cosa fa anche un artigiano (artifex) – per esempio un falegname (lignarium faber) – per quanto a paragone della sapienza e potenza di Dio egli sia quasi un nulla, tuttavia sta lungamente a tagliare e a lavorare il legno, sgrossandolo con l'accetta e con l'ascia, o tornendolo e levigandolo 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. Da ciò si dovrebbe forse dedurre ch'egli non conoscesse che cos'è il bene per il fatto che gli piace l'opera da lui fatta? Tutt'altro! Lo conosceva ottimamente nell'intimo della sua anima, ove l'arte (ars) stessa è più bella (pulchrior) degli oggetti costruiti con l'arte. Ma ciò che l'artista vede interiormente rispetto all'arte lo manifesta esteriormente nell'opera, e un oggetto è perfetto se piace all'artista (artifex) che lo ha fatto. Vide dunque Dio che la luce è buona. Con questa frase non si

³² Augustinus, *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 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.*

*vuol far vedere che a Dio si rivelò all'improvviso nel suo splendore un bene fino allora ignoto, ma che egli piacque in quanto perfetto.*³³

Si tratta di un passo particolarmente significativo dal nostro punto di vista perché presenta i punti essenziali che fanno emergere l'idea di artefice. Nel contesto specifico Agostino intende confutare la critica manichea secondo cui il versetto *E Dio vide che la luce è buona* fa pensare a una certa ignoranza della propria opera da parte di Dio, poiché solo in quel momento gli si rende nota la bontà di ciò che ha creato.

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 e alla fruizione dell'opera, 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. L'idea della bellezza del modello come suprema bellezza, rispetto a quella delle creature che ne sono una copia, è presente anche nel *De opificio mundi* di Filone di Alessandria, il cui pensiero segna un momento interessante per il nostro argomento perché identifica il modello della

³³ Augustinus, *De Genesi contra Manichaeos* ... cit., liber 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 poliendo quousque ad artis regulas perducatur, quantum potest, et placeat artifici suo. numquid ergo quia placet ei quod fecit, ideo non nouerat bonum? prorsus nouerat intus in animo, ubi ars ipsa pulchrior est, quam illa quae arte fabricantur. sed quod uidet artifex intus in arte, hoc foris probat in opere, et hoc est perfectum quod artifici suo placet. uidit ergo deus lucem quia bona est: quibus uerbis non ostenditur eluxisse deo insolitum bonum, sed placuisse perfectum.*

creazione con il *Logos* divino³⁴, identificazione decisiva per le interpretazioni cristiane della figura dell'artefice. Filone, nel commentare la seconda creazione dell'uomo (Gen 2, 27), 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 bello³⁵.

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 avuto 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*³⁶. Per comprendere in che senso la materia informe preceda la materia formata l'Ipponate propone l'analogia del rapporto tra il suono e il canto:

Quale acume d'intelligenza non si richiede poi per distinguere senza troppa fatica la priorità del suono rispetto al canto, essendo il canto un suono provvisto di forma, e potendo certamente esistere una cosa priva di forma, ma non ricevere forma una cosa inesistente? Così la materia precede ciò che se ne crea, ma non precede perché creatrice, mentre piuttosto è creata, né precede per un intervallo di tempo. Non è vero

³⁴ M.T. Bettetini mette in luce in modo molto chiaro la novità della lettura di Filone di Alessandria dei modelli platonici, in un processo che da Cicerone, passando per Seneca, conduce alla concezione secondo cui le idee non sono più oggetti ideali esterni da contemplare, bensì risiedono nella mente di Dio o dell'artefice: M.T. Bettetini, *Contro le immagini: le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma 2007, pp. 17-19. Su questi temi si veda anche il saggio: F. Calabi, *L'arte come paradigma ideale in Filone d'Alessandria*, in "Materiali di Estetica" 4/1 (2017), pp. 76-95. 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. 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, che sottolinea pure come 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 augustinienne*, in "Revue des Études augustiniennes" 7/2 (1961), p. 106.

³⁵ 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.

³⁶ Augustinus, *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*.

*infatti che noi emettiamo primamente alcuni suoni informi senza canto e posteriormente li colleghiamo o modelliamo in forma di canzone, come lavorando il legno per fabbricare una cassa, o l'argento per un vaso. Qui si hanno materie che precedono anche per il tempo la forma degli oggetti che se ne fanno.*³⁷

A differenza di altri *artifices*, come nel caso del falegname o dell'argentiere in cui la materia precede anche secondo il tempo l'attività formatrice, il suono non precede il canto secondo il tempo:

*Quando si canta, si ode il suono del canto. Non esiste prima un suono informe, poi la sua formazione in un canto. Un suono qualsiasi, dopo essere risuonato, svanisce senza lasciare nulla che si possa riprendere per comporlo con arte. Perciò il canto si svolge nel suo suono, e il suo suono è la sua materia.*³⁸

La priorità del suono rispetto al canto quindi non riguarda il tempo, né la *capacità creativa* e neppure il valore:

*Il suono, appunto, riceve una forma per essere canto, e quindi, come dicevo, la materia del suono precede la forma del canto: non per una capacità creativa, poiché 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 per una precedenza di tempo, poiché il suono viene emesso contemporaneamente al canto; né per una precedenza di valore, poiché il suono non è meglio del canto, essendo il canto non solo un suono, ma per di più un bel suono (speciosus sonus).*³⁹

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

³⁷ *Ibidem: in his quattuor primum et ultimum, quae commemoravi, difficillime intelleguntur, duo media facillime. namque rara visio est et nimis ardua conspicere, domine, aeternitatem tuam incommutabiliter mutabilia facientem ac per hoc priorem. quis deinde sic acutum cernat animo, ut sine labore magno dinoscere valeat, quomodo sit prior sonus quam cantus, ideo quia cantus est formatus sonus et esse utique aliquid non formatum potest, formari autem quod non est non potest? sic est prior materies quam id, quod ex ea fit, non ideo prior, quia ipsa efficit, cum potius fiat, nec prior interuallo temporis. neque enim priore tempore sonos edimus informes sine cantu et eos posteriore tempore in formam cantici coaptamus aut fingimus, sicut ligna, quibus arca, uel argentum, quo uasculum fabricatur; tales quippe materiae tempore etiam praecedunt formas rerum, quae fiunt ex eis.*

³⁸ *Ibidem: cum enim cantatur, auditur sonus eius, non prius informiter sonat et deinde formatur in cantum. quod enim primo utcumque sonuerit, praeterit, nec ex eo quidquam reperies, quod resumptum arte componas: et ideo cantus in sono suo uertitur, qui sonus eius materies eius est.*

³⁹ *Ibidem: idem quippe formatur, ut cantus sit. et ideo, sicut dicebam, prior materies sonandi quam forma cantandi: non per faciendi potentiam prior; neque enim sonus est cantandi artifex, sed cantanti animae subiacet ex corpore, de quo cantum faciat; nec tempore prior: simul enim cum cantu editur; nec prior electione: non enim potior sonus quam cantus, quandoquidem cantus est non tantum sonus uerum etiam speciosus sonus..*

corpi sensibili esterni⁴⁰. 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*.

La priorità del suono rispetto al canto, e quindi della materia rispetto al cielo e alla terra, è perciò una priorità di origine:

*... poiché non il canto riceve forma per essere suono, ma il suono riceve forma per essere canto. Da questo esempio comprenda chi può come la materia dell'universo fu creata dapprima, e chiamata cielo e terra, perché ne furono tratti il cielo e la terra. Non fu creata dapprima nel tempo, poiché sono le cose formate a esprimere il tempo, mentre la materia era informe e si presenta nel tempo ormai insieme al tempo. Tuttavia non se ne può predicare nulla, oltre ad attribuirle una certa priorità nel tempo, sebbene sia considerata l'infimo degli esseri, perché le cose dotate di una forma sono ovviamente più perfette delle informi; e sia preceduta dall'eternità del creatore, se doveva derivare dal nulla la sostanza dalla quale doveva nascere qualcosa.*⁴¹

In questo modo Agostino spiega la priorità di origine della materia informe, preservando l'eternità di Dio che crea dal nulla. Da queste righe si inizia a comprendere pure 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 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

⁴⁰ 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 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; 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.

⁴¹ Augustinus, *Confessiones* ... cit., XII, 29, 40: *sed prior est origine, quia non cantus formatur, ut sonus sit, sed sonus formatur, ut cantus sit. hoc exemplo qui potest intellegat materiam rerum primo factam et appellatam caelum et terram, quia inde facta sunt caelum et terra, nec tempore primo factam, quia formae rerum exerunt tempora, illa autem erat informis iam que in temporibus simul animaduertitur, nec tamen de illa narrari aliquid potest, nisi uelut tempore prior sit, cum pendatur extremior, quia profecto meliora sunt formata quam informia, et praecedatur aeternitate creatoris, ut esset de nihilo, unde aliquid fieret.*

soggetti al divenire come più diffusamente si legge nel *De musica*⁴², 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 di formazione della materia da parte del Dio creatore: a proposito dell'espressione *cielo e terra*, come materia adatta a ricevere la forma⁴³, e del senso di *acqua*, intesa come materia più mobile e più facilmente soggetta all'opera dell'artefice⁴⁴.

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 nel versetto si intende che 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 ombre:

*E Dio separò la luce dalle tenebre, affinché nemmeno le stesse deficienze (privationes) fossero prive del loro ordine, dal momento che Dio regola e amministra tutte le cose. Così accade anche quando si canta: le pause di silenzio a intervalli determinati e misurati, sebbene siano assenza di voci, sono tuttavia bene ordinate da chi è esperto nel canto e contribuiscono in qualche modo alla dolcezza dell'intera armonia. Così anche in pittura le ombre (umbrae in picturis) servono a far risaltare le parti in rilievo e piacciono non già per la bellezza (specie) ma per l'ordine in cui sono disposte ... Alcune cose dunque Dio non solo le fa ma le regola pure, altre invece le regola soltanto.*⁴⁵

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 la pittura in cui l'assenza di suono, le pause, o l'assenza

⁴² Cfr. Augustinus, *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.

⁴³ Cfr. Augustinus, *De Genesi ad litteram liber imperfectus*, PL 34, ed. J.-P. Migne, Paris 1845, 3, 10.

⁴⁴ Cfr. *ivi* 4, 13 e 4, 15.

⁴⁵ *Ivi* 5, 25: *et diuisit deus inter lucem et tenebras, ne uel ipsae priuationes non haberent ordinem suum deo cuncta regente atque administrante, sicut in cantando interpositiones silentiorum certis moderatis que interuallis, quamuis uocum priuationes sint, bene tamen ordinantur ab his, qui cantare sciunt et suauitati uniuersae cantilenae aliquid conferunt, et umbrae in picturis eminentiora quaeque distingunt ac non specie sed ordine placent ... quaedam ergo et facit deus et ordinat; quaedam uero tantum ordinat.*

di luce, le ombre, rientrano nella disposizione armoniosa del tutto. Si noti come il termine *privationes* si adatti 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 stessa materia che informa il 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 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'artefice⁴⁶.

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, come l'oratore, per mezzo della sua arte, pensa simultaneamente a un discorso che una volta pronunciato si dispiega nel tempo:

O piuttosto sono bensì compiute da Dio tutte le cose – diciamo così – con l'abilità e con la ragione e non con uno spazio prolungato del tempo, ma per mezzo della potenza che compie durevolmente anche le cose che vediamo non essere durevoli ma passeggero? Non si può infatti credere che, allo stesso modo che succede nel nostro discorso in cui alcune parole passano e ne subentrano altre, così avvenga nella stessa abilità d'un artista grazie all'opera della quale gli si presenta alla mente un'espressione oratoria durevolmente artistica. Sebbene dunque Dio, che esercita il potere quando vuole, compia le sue opere senza durata di tempo, tuttavia le stesse nature temporali compiono i loro movimenti nell'ambito del tempo.⁴⁷

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

⁴⁶ Cfr. *infra* Parte II.

⁴⁷ Ivi 7, 28: *an omnia quidem tamquam in arte atque ratione perfecta sunt deo non in productione temporis, sed in ipsa ui, quae illas etiam res, quas non stare sed transire cernimus, stabiliter efficit? non enim et in sermone nostro, cum uerba alia transeant et alia succedant, credibile est ita fieri in arte ipsa, qua operante stabiliter artificiosa occurrit oratio. quamquam ergo sine productione temporis faciat deus, cui subest posse cum uolet, ipsae tamen naturae temporales motus suos temporaliter peragunt.*

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 essere o di luce, 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.

Individuati questi passaggi significativi, e in particolare a proposito della importantissima relazione tra progetto e opera, è interessante ricordare il passo del *De opificio mundi* di Filone di Alessandria in cui l'attività creatrice di Dio è paragonata al progetto di una città da parte di un architetto⁴⁸. 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 sua 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 realtà⁴⁹. Il progetto intelligibile tuttavia non si distingue, non è altro da Dio stesso, non appartiene a un mondo separato, sede delle idee intelligibili, bensì piuttosto è 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*⁵⁰.

In questo passaggio l'analogia dell'architetto intento a fondare una città permette di chiarire una questione che si vedrà tornare costantemente anche in autori successivi, come si è in parte già visto nel pensiero di 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, sembra chiaro che Filone concepisca il progetto nella mente nel senso di immagini nella

⁴⁸ Filone di Alessandria, *De opificio mundi* ... cit., 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.

⁴⁹ Filone di Alessandria, *De opificio mundi* ... cit., 17-19.

⁵⁰ Ivi 20.

mente di Dio, o dell'architetto umano, che coincidono con il *Logos* stesso e a cui poi ci si rivolge per porle nella realtà.

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 passaggio 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 la divina o umana. Su questo aspetto ci si soffermerà meglio tra 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 platonico⁵¹, 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 di 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 tempo⁵², 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*⁵³.

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

⁵¹ 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 ... cit.*, p. 80.

⁵² Cfr. Augustinus, *De trinitate*, CPL 329, eds. W.J. Mountain, F. Glorie, Brepols, Turnhout 1968, XIV, 10, 19.

⁵³ 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).

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 Dio⁵⁴, in quanto immagine e quindi riflesso di un modello 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, non solo 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*, ma anche in modo specifico per una certa linea di pensiero francescano⁵⁵.

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 accidenti⁵⁶:

⁵⁴ Su questo tema si rinvia allo studio significativo di O. Boulnois, *Au-delà de l'image: une archéologie du visuel au Moyen Age (5.-16. siècle)*, Editions du Seuil, Paris 2008, 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'Étude Augustiniennes et Patristiques" 38/2 (1992), pp. 332-354. Il termine *imago* rinvia 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.

⁵⁵ Su questo punto ci si soffermerà diffusamente in seguito, per ora si segnalano: J.F. Falà, I. Zavattero (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.

⁵⁶ Cfr. Augustinus, *De trinitate* ... cit., V, 5, 6: *in deo autem nihil quidem secundum accidens dicitur quia nihil in eo mutabile est; nec tamen omne quod dicitur secundum substantiam dicitur. dicitur enim ad aliquid sicut pater ad filium et filius ad patrem, quod non est accidens quia et ille semper pater et ille semper filius, et non ita semper quasi ex quo natus est filius aut ex eo quod numquam desinat esse filius pater esse non desinat pater, sed ex eo quod semper natus est filius nec coepit umquam esse filius. quod si aliquando esse coepisset aut aliquando esse desineret filius, secundum accidens diceretur. si uero quod dicitur pater ad se ipsum diceretur non ad filium, et quod dicitur filius ad se ipsum diceretur non ad patrem, secundum substantiam diceretur et ille pater et ille filius. sed quia et pater non dicitur pater nisi ex eo quod est ei filius et filius non dicitur nisi ex eo quod habet patrem, non secundum substantiam haec dicuntur quia non quisque eorum ad se ipsum sed ad inuicem atque ad alterutrum ista dicuntur; neque secundum accidens quia et quod dicitur pater et quod dicitur filius aeternum atque incommutabile est eis. quamobrem quamuis diuersum sit patrem esse*

mentre a proposito delle altre opere la Scrittura dice: Dio disse: Sia fatto, qui invece dice: Dio disse: Facciamo l'uomo a nostra immagine e somiglianza, allo scopo naturalmente d'indicare, per così dire, la pluralità delle persone a motivo del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo. Tuttavia, per ricordarci che quella pluralità dobbiamo intenderla come l'unità divina, [l'agiografo] soggiunge immediatamente: E Dio fece l'uomo a immagine di Dio, e non come se il Padre lo [avesse fatto] a immagine del Figlio o il Figlio a immagine del Padre – altrimenti l'espressione: a nostra immagine non sarebbe giusta se l'uomo fosse stato fatto a immagine del solo Padre o del solo Figlio – ma la Scrittura dice: Dio lo fece a immagine di Dio, come se dicesse: "Dio lo fece a sua immagine". Ma poiché ora dice: a immagine di Dio, dopo aver detto poco prima: a immagine nostra, vuole indicarci che la pluralità delle persone non deve indurci a dire o credere o intendere che ci siano più dèi, ma dobbiamo intendere che il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo – cioè la Trinità a cui si riferisce l'espressione: a nostra immagine – sono un solo Dio conforme all'espressione: a immagine di Dio.⁵⁷

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. Filone infatti interpreta il passo in senso si potrebbe dire morale, per giustificare la natura mista dell'uomo, la cui intelligenza e ragione è luogo di virtù e vizio: per Dio non è conveniente creare la parte peggiore dell'anima, per cui Filone congettura che Dio nel caso dell'uomo si sia avvalso di collaboratori, affinché appunto non fosse responsabile del male umano⁵⁸. 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.

et filium esse, non est tamen diuersa substantia quia hoc non secundum substantiam dicuntur sed secundum relatiuum, quod tamen relatiuum non est accidens quia non est mutabile. 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), *Il "De trinitate" di Agostino e la sua fortuna nella filosofia medievale*, in "Medioevo. Rivista di Storia della Filosofia Medievale" 37, (2012).

⁵⁷ 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 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.*

⁵⁸ Filone di Alessandria, *De opificio mundi* ... cit., 73-75.

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, nella intelligenza dell'uomo:

Ma tutti coloro che intendono le Scritture nel senso spirituale, hanno imparato a intendere che questi termini non indicano membra corporee, ma potenze spirituali ... Costoro tuttavia sappiano che in base alla dottrina cattolica i fedeli spirituali credono che Dio non è circoscritto dalla forma del corpo e che quando la Scrittura afferma che l'uomo è stato fatto ad immagine di Dio, lo afferma riguardo all'interiorità dell'uomo ov'è la ragione e l'intelligenza.⁵⁹

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:

L'aggiunta dell'espressione: a somiglianza, a quella precedente, cioè: a immagine, è forse una spiegazione al fine di mostrare che quella ch'è denotata col termine di immagine non è tanto simile a Dio come se fosse partecipe di qualche altra somiglianza, ma che questa è la stessa somiglianza, di cui sono partecipi tutte le creature che sono chiamate simili. Allo stesso modo esiste in Dio anche la stessa castità, essendo partecipi della quale sono caste le anime, e così vi è pure la sapienza, essendo partecipi della quale sono sapienti le anime, come vi è la bellezza, essendo partecipi della quale sono belle tutte le cose che sono belle. Ora, se Dio avesse parlato solo di somiglianza, non avrebbe fatto capire ch'essa è stata generata da lui; se invece avesse parlato solo d'immagine, avrebbe certo fatto capire ch'essa è stata generata da lui; se invece avesse parlato solo d'immagine, avrebbe certo fatto capire ch'essa è talmente simile, da essere non solo simile, ma la stessa Somiglianza. Come inoltre nulla è più casto della stessa castità, nulla più sapiente della stessa sapienza e nulla più bello della stessa bellezza, così non può chiamarsi o pensarsi o esserci assolutamente nulla di più simile alla stessa somiglianza.⁶⁰

⁵⁹ Augustinus, *De Genesi contra Manichaeos* ... cit., I, 17, 27-28: *sed omnes qui spiritualiter intelligunt scripturas, non membra corporea per ista nomina, sed spirituales potentias accipere didicerunt ... sed tamen nouerint in catholica disciplina spirituales fideles non credere deum forma corporea definitum; et quod homo ad imaginem dei factus dicitur, secundum interiorem hominem dici, ubi est ratio et intellectus.*

⁶⁰ Augustinus, *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: *Expositio ergo fortasse est, quod additum est ad similitudinem, cum iam dictum esset, ad imaginem; ut ostenderetur eam quae imago dicta est, non ita similem esse Deo, quasi alicuius similitudinis participantem, sed hanc ipsam esse similitudinem, cuius participarent omnia quae dicuntur esse similia. Sicut ibi est et castitas, cuius participatione castae sunt animae; et sapientia, cuius participatione sapientes sunt animae; et pulchritudo, cuius participatione pulchra sunt quaecumque pulchra sunt. Si enim tantum similitudinem diceret, non significaret ab ipso esse genitam: si autem tantummodo imaginem diceret, significaret ab ipso quidem genitam, sed non significaret ita similem, ut non tantum similis, sed ipsa similitudo esset. Ut autem nihil castius ipsa castitate, et nihil*

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 imperfetta⁶¹.

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. La trinità è da ricercare nello spirito dell'uomo quando contempla il mondo intelligibile:

*è nella natura dello spirito tutta intera che bisogna trovare una trinità, in modo che, anche se venga a mancare l'azione sulle cose temporali – opera alla quale è necessario un aiuto, per cui una parte dello spirito viene delegata all'amministrazione di queste cose inferiori –, possiamo trovare una trinità nello spirito uno e indiviso. Una volta distribuite così le funzioni, è nella sola regione dello spirito, che si dedica alla contemplazione delle realtà eterne, che troviamo non solo una trinità, ma anche l'immagine di Dio; invece nella regione dello spirito applicata alle nostre attività temporali, sebbene si possa trovare una trinità, tuttavia non si può trovare l'immagine di Dio.*⁶²

Più avanti, nel libro XIV, Agostino individua la trinità dello spirito nell'articolazione delle sue facoltà in memoria, intelligenza e volontà:

Mi sono sforzato di significare questa relazione come ho potuto, non come se vedessimo già queste realtà a faccia a faccia, ma per congettura attraverso questa rassomiglianza in enigma, per quanto debole essa sia, che si trova nell'intimo dello spirito nella relazione della memoria e della intelligenza: attribuendo alla memoria tutto ciò che sappiamo, sebbene da questa conoscenza non nasca alcun pensiero, all'intelligenza invece una informazione del pensiero secondo il modo che le è proprio ... Invece per quanto riguarda lo Spirito Santo non abbiamo scoperto in questo enigma niente che gli rassomigli se non la volontà, o l'amore o la dilezione, che non è che la volontà in tutta la sua forza; perché la nostra volontà, che fa parte della natura del nostro

sapientius ipsa sapientia, et nihil pulchrius ipsa pulchritudine; ita nihil similius ipsa similitudine dici, aut cogitari, aut esse omnino potest.

⁶¹ Cfr. *ivi*, 16.57-58.

⁶² Augustinus, *De trinitate* ... cit., (il testo italiano si riferisce invece all'edizione Città Nuova: <https://www.augustinus.it/italiano/trinita/index.htm>) XII, 4, 4: *cum igitur disserimus de natura mentis humanae, de una quadam re disserimus, nec eam in haec duo quae commemoravi nisi per officia geminamus. itaque cum in ea quaerimus trinitatem, in tota quaerimus non separantes actionem rationalem in temporalibus a contemplatione aeternorum ut tertium aliquid iam quaeramus quo trinitas impleatur. sed in tota natura mentis ita trinitatem reperiri opus est ut si desit actio temporalium cui operi necessarium sit adiutorium propter quod ad haec inferiora administranda deriuatur aliquid mentis, in una nusquam dispersita mente trinitas inueniatur, et facta iam ista distributione in eo solo quod ad contemplationem pertinet aeternorum non solum trinitas sed etiam imago dei; in hoc autem quod deriuatum est in actione temporalium, etiamsi trinitas possit, non tamen imago dei possit inueniri.*

*essere, secondo che è sollecitata o incontra degli oggetti che l'attraggono o la respingono, prova delle affezioni differenti.*⁶³

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 citato⁶⁴.

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 Dio⁶⁵, 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 volontà⁶⁶. Solo in un secondo momento si vede che quel Sommo Bene pensato in modo trinitario è Dio trinitario della fede⁶⁷.

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 dell'artefice è espressione 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*.

⁶³ Ivi, XV, 21: *quemadmodum potui, non ut illud iam facie ad faciem, sed per hanc similitudinem in aenigmate quantulumcumque concinendo uideretur in memoria et intelligentia mentis nostrae significare curavi, memoriae tribuens omne quod scimus etiamsi non inde cogitemus, intelligentiae uero proprio modo quandam cogitationis informationem. ... de spiritu autem sancto nihil in hoc aenigmate quod et simile uideretur ostendi nisi uoluntatem nostram, uel amorem seu dilectionem quae ualentior est uoluntas, quoniam uoluntas nostra quae nobis naturaliter inest sicut ei res adiacuerint uel occurrerint quibus allicimur aut offendimur ita uarias affectiones habet.*

⁶⁴ 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.

⁶⁵ Cfr. S. Vanni Rovighi, *Introduzione a Anselmo d'Aosta*, Laterza, Roma-Bari 1987.

⁶⁶ Nel capitolo 10 è presente un passaggio interessante sulla concezione nella mente dell'artefice: Anselmus Cantuariensis, *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 facturus est. Illa autem rerum forma, quae in eius ratione res creandas praecedebat: quid aliud est quam rerum quaedam in ipsa ratione locutio, veluti cum faber facturus 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.*

⁶⁷ 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.

Genesi I, 31: l'osservazione dell'opera

Il terzo punto che qui interessa sottolineare a proposito delle fonti scritturistiche e in particolare dei commenti al libro della *Genesi*, riguarda ciò che si potrebbe indicare con il termine *fruizione*, ossia 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 luce⁶⁸; quando si nominano la terra e le acque sotto il cielo⁶⁹; alla fine del terzo giorno quando si dispone la terra, l'erba e gli alberi a produrre frutti⁷⁰; alla fine del quarto giorno quando si divide la luce dalle tenebre⁷¹; nella creazione delle specie marine⁷² e degli animali⁷³; alla fine della creazione dell'uomo⁷⁴.

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 Genesi contra Manichaeos* Agostino commenta l'espressione che qui interessa nel contesto della creazione della luce⁷⁵. 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, ove 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 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 *Genesi* dedicata alla creazione – che comprende i libri XI-XIV – Agostino ritorna sull'obiezione manichea, risponde con

⁶⁸ Gen I, 4.

⁶⁹ Ivi I.10.

⁷⁰ Ivi I.11.

⁷¹ Ivi I.18.

⁷² Ivi I.21.

⁷³ Ivi I.25.

⁷⁴ Ivi I.31.

⁷⁵ Cfr. il passo sopra citato: Augustinus, *De Genesi 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 poliendo quousque ad artis regulas perducatur, quantum potest, et placeat artifici suo. numquid ergo quia placet ei quod fecit, ideo non nouerat bonum? prorsus nouerat intus in animo, ubi ars ipsa pulchrior est, quam illa quae arte fabricantur. sed quod uidet artifex intus in arte, hoc foris probat in opere, et hoc est perfectum quod artifici suo placet. uidit ergo deus lucem quia bona est: quibus uerbis non ostenditur eluxisse deo insolitum bonum, sed placuisse perfectum.*

argomenti simili a quelli visti nel *De Genesi 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'adeguazione all'*ars* con cui Dio ha concepito ciò che ha creato, perciò, con l'espressione riferita alla bontà dell'opera, Dio insegna e non apprende:

*E che cosa si deve intendere nella frase ripetuta per tutte le creature: Dio vide che era un bene, se non il riconoscimento dell'opera come buona in quanto prodotta secondo l'idea (secundum artem facti) che è la sapienza di Dio? Dio non ha certamente appreso che l'opera è un bene quando è stata fatta al punto che nessuna di esse sarebbe stata fatta se gli fosse rimasta sconosciuta. Mentre dunque vede che è un bene, e non sarebbe fatta se non l'avesse visto prima che fosse fatta, insegna, non apprende che è un bene.*⁷⁶

Analogamente Platone stesso, nel *Timeo*⁷⁷, attribuisce al creatore il compiacimento della propria opera, perché conforme all'idea, anzi addirittura Dio ne esulta:

*Platone ha osato dire di più, che Dio, cioè, ha esultato di gioia nel portare a compimento l'universo. E nel dirlo non sragionava al punto da ritenere che Dio fosse stato reso più felice dalla novità della sua opera. Volle mostrare invece che l'ideatore (artifex) si compiace dell'opera già fatta, perché se ne era compiaciuto nell'idea quando era da farsi (in arte faciendam) e non perché la scienza di Dio possa in qualche modo cambiare, sicché costituiscano un oggetto diverso le cose che saranno, quelle che sono e quelle che furono.*⁷⁸

Il passo appena citato 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

⁷⁶ Augustinus, *De civitate Dei*, XI, 21. Il testo italiano si riferisce all'edizione Città Nuova: <https://www.augustinus.it/italiano/cdd/index.htm>. Per quello latino, cfr. CC SL, 47; 48, ed. B. Dombart, A. Kalb, Brepols, Turnhout 1955, 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.*

⁷⁷ 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 animaduerteret 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.

⁷⁸ Augustinus, *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.*

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 eterno presente⁷⁹. Così il versetto biblico insegna non solo l'autore delle opere, ma anche il mezzo e la ragione per cui ha creato:

Pertanto se ci si dovesse far sapere soltanto chi ha fatto la luce, basterebbe dire: Dio ha fatto la luce; se invece non soltanto chi l'ha prodotta, ma per mezzo di che cosa l'ha prodotta, basterebbe questa frase: E Dio ha detto: Sia fatta la luce e la luce fu fatta. Apprendiamo così non soltanto che Dio l'ha prodotta ma che l'ha prodotta per mezzo del Verbo. Siccome era opportuno che principalmente tre concetti ci fossero comunicati sul creato, chi l'ha creato, per mezzo di che cosa l'ha creato, perché l'ha creato, è scritto: Dio ha detto: Sia fatta la luce e la luce fu fatta. E Dio vide che la luce era buona. Se dunque chiediamo chi l'ha prodotta, si risponde: Dio; se per mezzo di che cosa: Ha detto: Sia fatta, ed è stata fatta; se perché è stata fatta: Perché è buona. E non vi è autore più eccellente di Dio, idea più efficiente del Verbo, ragione più buona che un essere buono fosse creato da un Dio buono. Anche Platone dice che la ragione più giusta di creare il mondo è che gli esseri buoni siano creati da un Dio buono.⁸⁰

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 e coincide con 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*:

⁷⁹ Augustinus, *De civitate Dei* ... cit., XI, 21.

⁸⁰ *Ibidem: quapropter, si tantummodo nobis insinuandum esset quis fecerit lucem, sufficeret dicere, fecit deus lucem; si autem non solum quis fecerit, uerum etiam per quid fecerit, satis esset ita enuntiari: et dixit deus: fiat lux, et facta est lux; ut non tantum deum, sed etiam per uerbum lucem fecisse nossemus. quia uero tria quaedam maxime scienda de creatura nobis oportuit intimari, quis eam fecerit, per quid fecerit, quare fecerit: dixit deus, inquit: fiat lux, et facta est lux. et uidit deus lucem quia bona est. si ergo quaerimus, quis fecerit: deus est; si per quid fecerit: dixit: fiat, et facta est; si quare fecerit: quia bona est. nec auctor est excellentior deo, nec ars efficacior dei uerbo, nec causa melior quam ut bonum crearetur a deo bono. hanc etiam plato causam condendi mundi iustissimam dicit, ut a bono deo bona opera fierent.*

Non si deve però tralasciare con indifferenza di considerare attentamente la frase della Scrittura che dice: E Dio vide che tutte quante le cose che aveva fatte sono una cosa molto buona. Poiché la Scrittura, trattando d'ogni singola opera, diceva soltanto: E Dio vide ch'è una cosa buona, mentre parlando di tutte le opere, non le bastò dire buone, ma aggiunte altresì molto. Se infatti si riscontra che ciascuna delle opere di Dio, quando vengono considerate dai saggi nella specie propria di ognuna di esse, ha delle misure, delle proporzioni e un ordine eccellenti, quanto più eccellenti avranno queste proprietà tutte le opere insieme, vale a dire tutto l'universo che, nel suo complesso, è costituito da ciascuna di esse riunite in unità? Infatti ogni cosa bella, che risulta composta di parti, è molto più eccellente nella sua interezza che non nelle sue parti.⁸¹

Nel libro XIII delle *Confessiones* si ribadisce il concetto quasi sintetizzando quanto scritto nel testo contro i manichei:

Finalmente vedesti, o Dio, tutte le cose che avevi creato; ed eccole buone assai. Anche noi le vediamo ed eccole tutte buone assai. L'una e l'altra, in ognuno dei generi delle tue opere, dopo aver detto ad esse di esistere, ed esistettero, vedesti che erano buone. Sette volte ho calcolato che fu scritto che tu vedesti come la tua opera fosse buona. L'ottava è quando vedesti tutte le tue opere, ed eccole non solo buone, ma anche assai buone, siccome tutte insieme. Una per una erano soltanto buone; tutte insieme erano buone e assai. Lo si dice anche di ogni 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.⁸²

Ritorna anche l'analogia con le membra di un corpo bello che 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 tramite Cicerone⁸³. 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, e che

⁸¹ 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.*

⁸² 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 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.*

⁸³ Su questo argomento si veda ad esempio: J.-M. Fontanier, *La beauté selon saint Augustin* ... cit.

nel passo citato del commento antimanicheo viene altresì esplicito con una bellissima analogia con l'arte retorica:

*Il termine "universo" infatti deriva da quello di "unità". Se i manichei riflettessero a ciò, esalterebbero Dio quale autore e creatore dell'universo, e ciò che in una parte li urta per la condizione naturale della nostra mortalità, lo ricondurrebbero alla bellezza di tutto l'insieme della creazione e vedrebbero che Dio ha fatto tutte le cose non solo buone, ma anche molto buone. 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.*⁸⁴

I due concetti emersi dai passi agostiniani commentati sono di grande interesse per delineare una genesi del concetto di artefice, a proposito della fruizione, a partire dai commenti al testo biblico. 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 sembrano potersi individuare la concezione agostiniana di fruizione dell'opera, poli concettuali che torneranno in modo differente anche negli autori successivi che si considereranno più nel dettaglio⁸⁵.

1.3 Agostino. Sapienza 11, 21

Prima di passare a considerare le fonti filosofiche, già in parte emerse nel percorso esegetico poiché strettamente intrecciate nel discorso agostiniano, è opportuno analizzare un ultimo passo scritturistico, ossia quello per cui Dio crea secondo *misura, numero e peso*⁸⁶. Si tratta di un passo alla base di molteplici diramazioni filosofiche, che vanno da ciò che è stata definita *estetica sapienziale* alle spiegazioni matematiche del cosmo⁸⁷.

⁸⁴ Augustinus, *De Genesi contra Manichaeos* ... cit., I, 21, 32: *uniuersum autem ab unitate nomen accepit. quod si manichaei considerarent, laudarent uniuersitatis auctorem et conditorem deum; et quod eos propter conditionem nostrae mortalitatis in parte offendit, redigerent ad uniuersi pulchritudinem, et uiderent quemadmodum deus fecerit omnia non solum bona, sed etiam bona ualde. quia etiam in sermone aliquo ornato atque composito si consideremus singulas syllabas, uel etiam singulas litteras, quae cum sonuerint statim transeunt, non in eis inuenimus quid delectet atque laudandum sit. totus enim ille sermo non de singulis syllabis aut litteris, sed de omnibus pulcher est.*

⁸⁵ Cfr. *infra*, Parte II.

⁸⁶ Sap 11, 21.

⁸⁷ 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*

I riferimenti a questo passo della *Sapienza* 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 *Sapienza* 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 Roy⁸⁸. 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. In questo passo Agostino si domanda in quale modo le tre proprietà – misura, numero, peso – fossero in Dio e, nell'osservare che Egli non è né misura, né numero, né peso, conclude:

Dovremo forse, al contrario, pensare che, nel senso in cui la misura assegna a ciascuna cosa il suo limite, il numero dà a ciascuna cosa la sua forma specifica, e il peso trascina ogni cosa al suo riposo e alla sua stabilità, è Dio che s'identifica con queste tre perfezioni nel senso fondamentale, vero e unico, poiché è Lui a limitare, a dare la forma specifica e a dare ordine a ogni cosa? Ecco perché la frase: Tu hai disposto ogni cosa con misura, numero e peso nel modo che poté esprimersi l'intelligenza e il linguaggio dell'uomo non significa altro che: "Tu hai disposto ogni cosa in te stesso".⁸⁹

Infatti, prosegue con una frase che sottolinea nuovamente come Dio sia inattuabile rispetto all'intelligenza umana:

È un beneficio cospicuo e concesso a pochi oltrepassare tutto ciò che può essere misurato, per contemplare la Misura senza misura, oltrepassare tutto ciò che può essere numerato, per contemplare il

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.

⁸⁸ 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 augustiniennes, Paris 1966, p. 280.

⁸⁹ Augustinus, *De Genesi ad litteram* ... cit., IV, 3, 7: *an secundum id, quod nouimus mensuram in his, quae metimur, et numerum in his, quae numeramus, 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?*

*Numero senza numero, oltrepassare tutto ciò che può essere pesato, per contemplare il Peso senza peso.*⁹⁰

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:

*In verità io non posso considerare il corpo e le membra d'un essere vivente senza scoprirvi delle misure, delle proporzioni e un ordine che concorrono all'armonia dell'unità. Io non capisco d'onde derivino tutte queste proprietà se non dalla suprema misura e proporzione e dal supremo ordine, che sussistono nella perfettissima, immutabile ed eterna essenza di Dio ... Cionondimeno, quando vedi in tutti gli esseri le misure, le proporzioni e l'ordine, cercane il Creatore (artifex), poiché non ne troverai alcun altro se non Colui nel quale è somma misura somma proporzione e sommo ordine, cioè Dio, di cui la Scrittura dice con assoluta verità: Ha disposto ogni cosa con misura, calcolo e peso.*⁹¹

Si noti come nelle ultime righe torni il riferimento all'artefice, questa volta come metafora che sembra richiamare la sfera di colui che possiede un'*ars* in generale. Appena dopo Agostino aggiunge, considerate quindi le opere la cui disposizione armoniosa, proporzionata, delle parti fino a formare un'unità compiuta consente di inferirne l'origine, che si tratta di Colui che possiede *somma* misura, numero e ordine, che qui 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 intelligenza umana finita il nesso tra anima umana e trinità divina:

⁹⁰ Ivi, IV, 3, 8: *magnum est paucis que concessum excedere omnia, quae metiri possunt, ut uideatur mensura sine mensura, excedere omnia, quae numerari possunt, ut uideatur numerus sine numero, excedere omnia, quae pendere possunt, ut uideatur pondus sine pondere.* (Traduzione nel testo Città Nuova, modificata).

⁹¹ Augustinus, *De Genesi contra manichaeos ... cit.*, I, 16, 26: *ego uero fateor me nescire mures et ranae quare creatae sint, aut muscae aut uermiculi: uideo tamen omnia in suo genere pulchra esse, quamuis propter peccata nostra multa nobis uideantur aduersa. non enim animalis alicuius corpus et membra considero, ubi non mensuras et numeros et ordinem inueniam ad unitatem concordiae pertinere. quae omnia unde ueniant non intelligo, nisi a summa mensura et numero et ordine, quae in ipsa dei sublimitate incommutabili atque aeterna consistunt ... in omnibus tamen cum mensuras et numeros et ordinem uides, artificem quaere. nec alium inuenies, nisi ubi summa mensura, et summus numerus, et summus ordo est, id est deum, de quo uerissime dictum est, quod omnia in mensura, et numero, et pondere disposuerit.*

Ma poiché possono essere pensati numerose volte dei ricordi che sono impressi una sola volta nella memoria, sembra che la misura appartenga alla memoria, il numero invece alla visione. Perché, sebbene la moltitudine di tali visioni sia innumerevole, ciascuna di esse tuttavia trova nella memoria un limite insuperabile che la misura. La misura appare dunque nella memoria, nelle visioni il numero ... A sua volta la volontà che congiunge, ordina questi elementi e li unisce in una certa unità, e che, riposandovisi, non fissa il desiderio di percepire e di pensare se non sugli oggetti da cui prendono forma le visioni, è simile al peso.⁹²

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, nell'anima cioè 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:

È dunque tempo di cercare questa stessa trinità nell'uomo interiore, e a partire da questo uomo animale e carnale che è chiamato esteriore, e del quale ho parlato così a lungo, tendere verso le realtà interiori. Dove speriamo di trovare l'immagine di Dio riflesso della sua Trinità, se Dio stesso aiuta i nostri sforzi, Lui che, come le cose stesse mostrano, e la stessa Scrittura santa attesta, ha ordinato ogni cosa con misura, numero e peso.⁹³

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 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*.

⁹² Augustinus, *De trinitate* ... cit., XI, 11, 18: *sed quia numerose cogitari possunt quae singillatim sunt impressa memoriae, uidetur ad memoriam mensura, ad uisionem uero numerus pertinere quia licet innumerabilis sit multiplicitas talium uisionum, singulis tamen in memoria praescriptus est intransgressibilis modus. mensura igitur in memoria, in uisionibus numerus apparet ... uoluntas uero quae ista coniungit et ordinat et quadam unitate copulat, nec sentiendi aut cogitandi appetitum nisi in his rebus unde uisiones formantur adquiescens conlocat, ponderi similis est.*

⁹³ *Ibidem*: *unde tempus admonet hanc eandem trinitatem in interiore homine requirere atque ab isto de quo tamdiu locutus sum animali atque carnali qui exterior dicitur introrsus tendere. ubi speramus inuenire nos posse secundum trinitatem imaginem dei, conatus nostros illo ipso adiuuante quem omnia sicut res ipsae indicant, ita etiam sancta scriptura in mensura et numero et pondere disposuisse testatur.*

In conclusione a questa parte sulle basi scritturistiche nel pensiero di Agostino, è importante porre attenzione su 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 di Chartres nel XII secolo⁹⁴, ma, come hanno mostrato anche gli studi più recenti, il testo non si è obliato nei secoli successivi continuando anzi ad avere influenza⁹⁵. Ciò che qui più interessa della mediazione latina del *Timeo* di Platone riguarda alcuni passaggi concettuali significativi che 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 Calcidio⁹⁶, ben noto traduttore latino del *Timeo* platonico (limitatamente alle parti 17a-53c), ma non è da

⁹⁴ Vedi: B. Bakhouche, A. Galonnier, *Introduction*, in B. Bakhouche, A. Galonnier (eds.), *Lectures médiévales et renaissantes 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 Hexaemeron au XIIe 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 autori quali Boezio e Giovanni Scoto Eriugena, autori sui quali non ci si sofferma, ma 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 renaissantes du Timée de Platon*, a cura di B. Bakhouche, 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 renaissantes du Timée de Platon*, a cura di B. Bakhouche, A. Galonnier, Peeters, Paris 2016, pp. 121-140. Per i temi estetici, si veda: E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Albin Michel, Paris 1998, vol. 2, ad esempio pp. 380-381; U. Eco, *Arte e bellezza ... cit.*, 4, 3.

⁹⁵ Cfr. in particolare l'interessante raccolta di studi: B. Bakhouche, A. Galonnier (eds.), *Lectures médiévales et renaissantes du "Timée" de Platon ... cit.*; sulla diffusione del *Timeo* si rinvia anche al fascicolo monografico « Les Études Classiques » 71 (2003) : *Le Timée au fil des âges : son influence et ses lectures*.

⁹⁶ Per il testo di Calcidio si fa riferimento a: Chalcidius, *Plato secundum translationem quam fecit Chalcidius ... cit.*, (d'ora in poi: Chalcidius, *Timaeus*) (tr. it.: Calcidio, *Commentario al Timeo di Platone*, a cura di C. Moreschini, Bompiani, Milano 2003).

sottovalutare la rilevanza della traduzione di Cicerone che, seppure incompiuta e frammentaria (da 27d fino a 47b), costituisce la fonte principale per Agostino⁹⁷.

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 sicuramente 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 passi *Tim* 41ab e *Tim* 29c restano infatti i più importanti, per la loro frequenza all'interno del *corpus* agostiniano⁹⁸.

Tuttavia dal nostro punto di vista importa sottolineare come la presenza di questi passi nell'opera di Agostino attesti 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.

⁹⁷ 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: Cicero, *Timaeus*, in Id., *De divinatione De fato Timaeus*, in Id., *M. Tulli Ciceronis Scripta quae manservnt omnia*, a cura di O. Plasberg, Teubner, Stuttgartiae 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).

⁹⁸ 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.

Vista l'importanza, come si accennava prima, dell'*auctoritas* 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 di mostrare alcuni aspetti significativi, ai fini del nostro discorso, della traduzione di Calcidio in quanto molto diffusa durante il Medioevo⁹⁹.

Da un punto di vista lessicale occorre notare che nella traduzione ciceroniana, tra le varie formulazioni latine del concetto di demiurgo¹⁰⁰, compare il termine *artifex*¹⁰¹, là dove in Calcidio si parla di *opifex*¹⁰², termine che in quest'ultima traduzione ricorre più volte per designare il demiurgo platonico¹⁰³. Come si vedrà in seguito, si tratta di due parole molto significative per indicare la figura dell'artefice e verranno riprese nei secoli successivi.

Il modello cui si rivolge il demiurgo platonico (*paradeigma*)¹⁰⁴ 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 crea¹⁰⁵. 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

⁹⁹ 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*, édité, 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. Giardino, P. Manganaro, CUECM, Catania 2002, pp. 441-450.

¹⁰⁰ 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.

¹⁰¹ Si veda ad esempio: Cicero, *Timaeus ... cit.*, § 6 (*Timeo* 29a).

¹⁰² Cfr. ad esempio: Calcidius, *Timaeus ... cit.*, pars 1, p. 21 (Calcidio, *Commentario al Timeo ... cit.*, p. 38).

¹⁰³ 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.

¹⁰⁴ Sul concetto di *paradeigma* come modello, si può vedere: F. Fronterotta, *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. Karfik, S. Špinka, 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.

¹⁰⁵ Cfr. *Timeo* 28a7; Cicerone, *Timaeus ... cit.*, § 4; Calcidio, *Commentario al Timeo ... cit.*, p. 36.

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 bella¹⁰⁶, nonostante la produzione non possa mai eguagliare la forma ideale da cui essa deriva per la resistenza della materia¹⁰⁷.

Connesso al concetto di bello, è da mettere in evidenza il passaggio ciceroniano che tratta della *proporzione* o *analogia*¹⁰⁸. L'analogia o proporzione è definita come nesso *aptissimum atque pulcherrimum* riprendendo un termine di 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 francescani, come in Agostino¹⁰⁹.

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 poetico 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*.

¹⁰⁶ Si veda anche: C. Lévy, *Cicero and the Timaeus ... cit.*, pp. 103-104.

¹⁰⁷ 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.

¹⁰⁸ 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 iis 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.*

¹⁰⁹ Sulla importanza dell'analogia di proporzionalità agostiniana si rinvia a: M. Parodi, *Il paradigma filosofico agostiniano ... cit.*

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)¹¹⁰. 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 eterno¹¹¹. Si noti che la figura demiurgica porta con 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*¹¹².

Non è qui il luogo per addentrarsi nella questione sulla distinzione o assimilazione tra mondo intelligibile e demiurgo nel testo platonico¹¹³. 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

¹¹⁰ 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*.

¹¹¹ Cfr. Cicero, *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*. Calcidius, *Timaeus* ... cit., p. 38: *Nam si est – ut quidem est – pulchritudine 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*.

¹¹² Cfr. 1 Cor 3, 10: *secundum gratiam Dei quae data est mihi ut sapiens architectus fundamentum posui alius autem supraedificat unusquisque autem videat quomodo supraedificet fundamentum enim aliud nemo potest ponere praeter id quod positum est qui est Christus Iesus*.

¹¹³ Il testo platonico non è di univoca interpretazione. Si ricordano qui due prospettive. Secondo una interpretazione più diffusa, mondo intelligibile delle idee e demiurgo rappresentano due entità metafisiche distinte costituendo il piano divino dell'essere. Secondo altri, nel *Timeo* è ravvisabile un'assimilazione tra mondo delle idee e 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.

dell'artefice¹¹⁴. 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 Verbo¹¹⁵. 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 eternamente nel Verbo e costituiscono la concezione nella mente dell'artefice di cui occorrerà approfondire lo statuto nella riflessione francescana¹¹⁶.

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 Cicerone¹¹⁷, *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 somiglianza¹¹⁸. 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 efficiente¹¹⁹.

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

¹¹⁴ Cfr. M. Bettetini, *Contro le immagini ... cit.*, pp. 17 e sgg.; F. Calabi, *Filone di Alessandria*, Carocci, Roma 2013, pp. 54-56; I. Caiazzo, *Sur la distinction sénéchienne 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.).

¹¹⁵ Cfr. Agostino, *Confessiones ... cit.*, VII, 9, 13-15.

¹¹⁶ Cfr. *infra* Parte II, 1.

¹¹⁷ Sul senso del *probus* ciceroniano, si veda: C. Lévy, *Cicero and the Timaeus ... cit.*, pp. 102-103.

¹¹⁸ Cfr. Cicero, *Timaeus ... cit.*, § 9 (*Timeo* 29e): *Probitate videlicet praestabat; probus autem invidet nemini; itaque omnia sui similia generavit. Haec nimirum gignendi mundi causa iustissima. Chalcidius, 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.*

¹¹⁹ Cfr. T. Gregory, *Anima mundi ... cit.*, cap. 2.

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 imperfetta¹²⁰. 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 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 tempo¹²¹.

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*¹²², 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 eterno¹²³.

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

¹²⁰ 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.

¹²¹ 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*, Aracne, Roma 2017. 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.

¹²² Calcidius, *Timaeus ... cit.*, pars 1, p. 29: *Quae quidem omnia in anima fieri eidem que insigniri palam est; quam cum moueri et uiuere animaduerneret factum a se simulacrum immortalis diuinitatis genitor suus, hilaratus impendio multo magis ad exemplum eius aemulae similitudinis aliud specimen censuit excogitandum.*

¹²³ Si ricorda il passaggio: Augustinus, *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 beatorem; 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.*

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 Dio¹²⁴. 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 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 primo¹²⁵.

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'Aquino¹²⁶. 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 francescani quali Olivi, Scoto e Ockham¹²⁷; o anche alla nozione di *proportio* al centro della comprensione bonaventuriana dell'artefice, ma profondamente risignificata in quella di Ockham¹²⁸, nonostante, pur nella variazione, si possano cogliere tratti comuni e concezioni condivise dai quattro autori francescani¹²⁹.

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

¹²⁴ *Ibidem*: *quid est enim aliud intellegendum in eo, quod per omnia dicitur: udidit deus quia bonum est, nisi operis adprobatio secundum artem facti, quae sapientia dei est?*

¹²⁵ Si veda *infra* Parte II, cap. 3.

¹²⁶ Sul rapporto tra il *Timeo* platonico e il pensiero di Tommaso si può vedere: A. Lamy, *Note sur la présence littérale du Timée latin dans le principe de la création au XIIIe siècle: L'exemple de Thomas d'Aquin*, in *Lectures médiévales et renaissantes du Timée de Platon ... cit.*, pp. 141-164.

¹²⁷ Si rinvia a: *infra* Parte II, I, 1.

¹²⁸ Si veda: *infra* Parte II, I, 2.

¹²⁹ Si può vedere in particolare: *infra* Parte III, 1, 3.

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 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*¹³⁰.

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* su cui qui interessa soffermarsi 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 artificiali¹³¹. Aristotele poi procede nel delineare i due sensi di *natura*, come

¹³⁰ 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; *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.

¹³¹ Cfr. Guillelmus de Morbeka 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: [1] (192b 8) *Eorum quae sunt, alia quidem sunt natura, alia vero propter alias causas. Natura quidem sunt animalia quaeque, et partes ipsorum, et plantae, et simplicia corpora ... Quae quidem enim natura sunt, omnia videntur habere in seipsis principium motus et status; haec quidem secundum locum, illa vero secundum augmentum et decrementum, quaedam autem secundum alterationem. (192b 16) Lectulus autem et indumentum, et si aliquod huiusmodi genus est, secundum quod quidem sortitum est praedicationem unamquamque, et in quantum est ab arte, neque unum habet impetum mutationis innatum: secundum autem quod contingit ipsis lapideis aut terreis esse aut mixtis ex his, habent hoc tantum. (192b 20) Est igitur natura principium alicuius et causa movendi et quiescendi in quo est primum per se et non secundum accidens. Dico autem non secundum accidens, cum fiat utique ipse sibi aliquis causa sanitatis cum sit medicus: sed tamen non secundum quod sanatur medicinam habet, sed accidit eundem medicum esse et sanari; unde et dividuntur aliquando ab invicem. Similiter autem et aliorum unumquodque quae fiunt. Nullum enim ipsorum habet in seipso factionis principium: sed alia quidem in aliis et ab exteriori, ut domus et aliorum manu incisorum unumquodque; alia autem in seipsis quidem, sed non secundum seipsa, quaecumque secundum accidens fiunt causae utique ipsas.*

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 interessa notare del secondo capitolo del libro secondo è come Aristotele sviluppa l'analogia tra fisica e arte a proposito della conoscenza della materia e 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 scienza¹³². Si procede poi con una distinzione significativa, 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 timoniere¹³³. 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 cause¹³⁴, passaggio molto rilevante per il presente discorso in quanto non solo emergono specifiche figure di artefice, come esempi dell'argomentazione aristotelica. Tale teoria è importante soprattutto perché egli delinea i modi di causalità ripresi a partire dal XII secolo e integrati nelle esegesi del *Timeo* platonico, ma altresì perché 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.

¹³² 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, 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.*

¹³³ Cfr. *ibidem*: (194a 33) *Quoniam autem faciunt artes materiam, aliae quidem simpliciter aliae vero operose, et utimur tanquam propter nos omnibus quae sunt (sumus enim quodammodo et nos finis: dupliciter enim est id cuius causa fit: dictum est autem de his in his quae de prima philosophia sunt): (194a 36) duae (194b 1) igitur sunt principantes materiam et cognoscentes artes, quae utitur et factiva, quae architectonica; unde et usualis architectonica quodammodo est. Differunt autem secundum quod haec formae quidem cognoscitiva est architectonica, alia autem ut factiva materiae: gubernator enim qualis sit forma aliqua temonis cognoscit et instituit, alius autem ex quo ligno et qualibus illis erit.*

¹³⁴ Sulla teoria delle cause si veda anche: Aristoteles Latinus, *Metaphysica*, in *Aristoteles Latinus*, XXV.3, pars secunda, ed. G. Vuillemin-Diem, Brepols, Turnhout 1995 (d'ora in poi: *Metaphysica* ... 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.

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*, ciò in vista di cui una cosa è agita o prodotta, ad esempio il camminare è in vista della salute¹³⁵.

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 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*)¹³⁶. Aristotele presenta a più riprese l'esempio della statua, assieme a quello 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)¹³⁷. 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)¹³⁸. 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,

¹³⁵ Cfr. Aristoteles Latinus, *Physica* ... cit. (tr. Moerbeke), II, 3: *Uno quidem modo causa dicitur, ex quo fit aliquid cum insit, sicut aes statuae et argentum phialae, et horum genera. Alio autem modo species et exemplum. Haec autem est ratio ipsius quod quid erat esse, et huius genera; ut eius quae est diapason, duo ad unum, et omnino numerus, et partes quae in definitione. (194b 29) Amplius, unde principium mutationis primum aut quietis est; ut consilians causa, et pater filii, et omnino faciens facti et commutans commutati. Adhuc autem quemadmodum finis. Hoc autem est quod cuius causa, ut ambulandi sanitas. Propter quid enim ambulat? Dicimus, ut sanetur: et dicentes sic, opinamur assignare causam.*

¹³⁶ Cfr. *ibidem*: (195a 3) *Causae quidem igitur fere tot modis dicuntur. Contingit autem, multipliciter dictis causis, et multas eiusdem causas esse non secundum accidens: ut statuifica et aes non secundum alterum aliquid, sed secundum quod est statua; sed non eodem modo, sed hoc quidem ut materia, illud autem sicut unde motus.*

¹³⁷ Cfr. *ibidem*: (195a 32) *Amplius autem secundum accidens, et horum genera: sicut statuae aliter Polycletus, et aliter statuam faciens; quoniam accidit statuam facienti Polycletum esse.*

¹³⁸ 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.*

ars aedificandi in Moerbeke), l'arte è quindi la causa anteriore¹³⁹. 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 termine¹⁴⁰. 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, può ciononostante proseguire l'opera della natura portandola a compimento, cioè co-agendo con essa per raggiungere determinate finalità. 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 propone un farmaco non correttamente. Similmente, in natura si producono mostri quando non c'è conformità al fine¹⁴¹. 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

¹³⁹ 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.*

¹⁴⁰ Cfr. *ivi*, II, 8: *Omnino autem ars alia quidem perficit que natura non potest operari, alia vero imitatur.*

¹⁴¹ Cfr. *ibidem*: *Peccatum autem fit et in iis quae fiunt secundum artem: scripsit enim non recte grammaticus, et propinavit medicus non recte potionem. Quare manifestum est quod contingit et in iis quae secundum (199b 1) naturam fiunt. Si igitur sunt quaedam secundum artem, in quibus quod recte fit, propter aliquid fit; in quibus etiam peccatur, alicuius gratia agitur, sed fallitur: similiter utique et in physicis et monstra sunt peccata illius quod propter aliquid est. Et in substantiis ergo quae sunt ex principio bovigena, si non ad aliquem terminum et finem poterant venire, corrupto principio aliquo facta sunt, sicut nunc semine.*

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, da 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 simili¹⁴². 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 pratica¹⁴³. Nonostante l'esempio riportato da Aristotele riguardi la medicina, disciplina che non avrà una trattazione diretta nel presente lavoro, il contesto in 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. Si tratta di un passaggio significativo perché 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 pensiero¹⁴⁴: ciò significa che l'artefice ha un progetto che si esplicita come ragionamento che parte da una forma.

¹⁴² Cfr. Aristoteles Latinus, *Metaphysica* ... cit., (tr. Moerbeke), I, 1: *Fit autem ars cum ex multis EXPERIMENTALIBUS CONCEPTIONIBUS una fit uniuersalis de similibus acceptio.*

¹⁴³ 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 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.*

¹⁴⁴ Cfr. *ivi*, VII, 7: *Ab arte uero fiunt quorumcumque species est in anima. Speciem AUTEM dico quid erat esse cuiusque et primam substantiam. Et enim contrariorum modo quodam eadem species ... Generationum uero et motuum hec quidem intelligentia uocatur illa uero FACTIO. * QUE quidem a principio et a specie intelligentia, QUE uero ab ULTIMO intelligentie FACTIO.*

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 ockhamiani¹⁴⁵.

Prima di concludere sui punti rilevanti della *Metafisica* di Aristotele, è utile menzionare la presentazione e discussione aristotelica della teoria delle idee di Platone¹⁴⁶, 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 permanga¹⁴⁷. Da un passaggio del commento alle *Sentenze* di Bonaventura, si può comprendere che 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 dipendono¹⁴⁸. Così si dice che il fine o bene dell'arte di costruire navi, è la nave, come quello dell'arte

¹⁴⁵ Si veda *infra*: vol. 2, cap. IV, 1, 2.

¹⁴⁶ 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.

¹⁴⁷ Cfr. Aristoteles Latinus, *Metaphysica* ... cit., XIII, 4: *Accidit autem que de speciebus opinio hiis qui dixerunt propter persuasos esse de ueritate Eracliticis rationibus tamquam omnibus sensibilibus semper fluentibus, ut siquidem scientia alicuius erit et prudentia, alteras oporteat 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.

¹⁴⁸ 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: [1] (1094a1) *Omnis ars et omnis doctrina, similiter autem et ACTUS et ELECCIO, BONUM QUODDAM APPETERE videtur. IDEO BENE ENUNCIAUERUNT bonum, quod omnia*

di costruire case, è la casa¹⁴⁹. 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*)¹⁵⁰, 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 poietiche 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 quarto 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 identificano¹⁵¹. L'arte è infatti definita come *abito produttivo secondo una vera 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 essere¹⁵². La retta ragione

APPETUNT. Differentia VERO quedam, videtur ESSE finium. Hii quidem enim sunt OPERACIONES, hii VERO PRETER HAS, OPERA QUEDAM. Quorum autem sunt fines QUIDAM PRETER operaciones, in hii MELIORA EXISTUNT {id est nata sunt} OPERACIONIBUS OPERA. Multis autem operacionibus entibus et artibus et doctrinis, multi fiunt ET fines. MEDICINALIS quidem ENIM, sanitas. NAVIFACTIVE VERO, navigacio. Militaris autem, victoria. Iconomice VERO, divicie. Quecumque autem sunt talium, sub una QUADAM virtute; quemadmodum sub equestri, FRENIFACTIVE, et quecumque alie, equestrium instrumentorum sunt; hec autem et omnis bellica operacio, sub militari; secundum eundem utique modum, alie sub ALTERIS. In omnibus itaque ARCHITECTONICARUM fines omnibus sunt desiderabiliores {seu eligibiliores}, hii que sub ipsis. Horum enim gracia, et illa PERSEQUUNTUR.

¹⁴⁹ Si veda anche: *ivi, I, 5: (1097a15) Rursus autem REDEAMUS ad quesitum bonum, quid utique SIT. Videtur quidem enim aliud in alia operatione et arte; aliud enim in medicinali et militari et reliquis similiter. Quid igitur unicuique bonum? VEL cuius gracia reliqua OPERATA SUNT. HOC AUTEM IN MEDICINALI QUIDEM, SANITAS. IN MILITARI VERO, VICTORIA. IN EDIFICATIVA AUTEM, DOMUS. IN ALIO VERO, ALIUD. IN OMNI AUTEM OPERACIONE ET ELECCIONE, FINIS. HUIUS ENIM GRACIA RELIQUA operantur omnes. Quare si quis operatorum omnium est finis, HIC utique erit OPERATUM bonum.*

¹⁵⁰ Cfr. *ivi, VI, 1: Nunc autem de racionem habente secundum eundem modum dividendum. Et supponatur duo racionem habencia. Unum quidem quo speculamur talia encium quorum principia non contingunt aliter habere, unum autem quo contingencia. Ad ea enim que genere altera, et anime particularum alterum genere ad utrumque aptum natum. Si quidem secundum similitudinem quandam et proprietatem cognicio existit ipsi. Dicatur autem horum hoc quidem scientificum, hoc autem raciocinativum.*

¹⁵¹ 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 racionibus. Quare et cum racione habitus activus alterum est ab eo qui cum racione factivo habitu.*

¹⁵² Cfr. *ibidem: Quia autem edificativa ars quedam est, et quod {nominaliter} habitus quidam cum racione factivus, et nulla neque ars est que non cum racione factivus habitus est, neque talis que non ars, idem utique erit ars et*

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 poiesi¹⁵³.

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 quadrivio¹⁵⁴. 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 francescani assumono differenti posizioni per comprendendola come *abito pratico*.

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* 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 come disciplina autonoma. 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, cercando di coglierla nella sua processualità, attraverso l'articolazione in progetto, opera e fruizione, di cui poi le singole figure (ad esempio *faber*, *pictor*, *sculptor* e *architectus*) sono espressione.

habitus cum ratione vera factivus. Est autem ars omnis circa generacionem et artificiare {resume circa} et speculari qualiter utique fiat aliquid contingencium et esse et non esse, et quorum principium in faciente, set non in facto.

¹⁵³ 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 esso non ami il proprio benefattore. Su questo tema si veda l'interessante articolo J. Brunshwig, *Aristote et l'effet Perrichon*, in *La Passion de la raison: Hommage à Ferdinand Alquié*, a cura di J.-L. Marion, PUF, Paris 1983.

¹⁵⁴ 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.

2.3 Mediazioni romane ed ellenistiche sulla progettualità dell'artefice

Il *Timeo* platonico e i testi aristotelici, come si è detto, hanno consentito di svolgere alcuni punti significativi per la 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 platonica¹⁵⁵. Si tratta di un momento significativo in cui il riferimento 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 punto significativo per la interpretazione ciceroniana delle idee platoniche, così come sono significative le teorie stoiche del concetto e del significato immateriale inteso come *lekton*¹⁵⁶. Entrambe le ispirazioni, aristotelica e stoica, sembrano perciò contribuire a interpretare le idee non come forme separate dal

¹⁵⁵ 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, contemplantur 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 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 ἰδέαζ 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.*

¹⁵⁶ 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.

mondo sensibile, bensì come immanenti nella mente dell'artefice: come le forme nell'anima aristoteliche 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 eterne¹⁵⁷.

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 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. Ai paragrafi 17-22 Filone propone un'analogia molto interessante 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

¹⁵⁷ Cfr. Cicerone, *Orator*, ed. P. Reis, Teubner, Leipzig 1932, 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 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 idèa; 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.*

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.*¹⁵⁸

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 Seneca¹⁵⁹, le cui citazioni dirette si vedranno tornare in un francescano come Ockham, e Plotino¹⁶⁰, 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 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 *sovrasta ed è superiore a tutti ... l'essere per eccellenza*¹⁶¹. La terza categoria sono le idee, o modelli eterni di tutte le cose¹⁶². 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

¹⁵⁸ 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.

¹⁵⁹ 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.

¹⁶⁰ Cfr. E. Panofsky, *Idea* ... cit., pp. 39 e sgg.

¹⁶¹ 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.

¹⁶² 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'*.

quale produrre l'opera¹⁶³. 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 stessa¹⁶⁴. Il passaggio è significativo perché non solo rappresenta una interessante esplicazione del processo poetico 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 fondamentale per come il mondo cristiano intende la progettualità dell'artefice: le idee come 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 religiosa¹⁶⁵. Oltre alle quattro cause – prosegue Seneca – se ne annovera una quinta, aggiunta da 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

¹⁶³ 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.*

¹⁶⁴ Cfr. *ivi*, § 19-20, p. 182: *Quartum locum habebit idos. Quid sit hoc idos, attendas oportet et platonem inputes, non mihi, hanc rerum difficultatem. Nulla est autem sine difficultate subtilitas. Paulo ante pictoris imagine utebar. Ille cum reddere vergilium coloribus vellet, ipsum intuebatur. Idea erat vergilii facies, futuri operis exemplar. Ex hac quod artifex trahit et operi suo inposuit, idos est. Quid intersit, quaeris? alterum exemplar est, alterum forma ab exemplari sumpta et operi inposita. Alteram artifex imitatur, alteram facit. Habet aliquam faciem statua: haec est idos. Habet aliquam faciem exemplar ipsum, quod intuens opifex statuam figuravit: haec idea est. Etiam nunc si aliam desideras distinctionem, idos in opere est, idea extra opus, nec tantum extra opus est, sed ante opus.*

¹⁶⁵ Cfr. *ivi*, ep. 65, § 4-6, p. 204: *Aristoteles putat causam tribus modis dici: 'prima' inquit' causa est ipsa materia, sine qua nihil potest effici; secunda opifex. Tertia est forma, quae unicuique operi inponitur tamquam statuae nam hanc aristoteles idos vocat'. Quarta quoque' inquit' his accedit, propositum totius operis'. Quid sit hoc, aperiam. Aes prima statuae causa est. Numquam enim facta esset, nisi fuisset id, ex quo funderetur duceretur ve. Secunda causa artifex est. Non potuisset enim aes illud in habitum statuae figurari, nisi accessissent peritae manus. Tertia causa est forma. Tertia causa est forma. Neque enim statua ista doryphoros aut diadumenos vocaretur, nisi haec illi esset impressa facies. Quarta causa est faciendi propositum. Nam nisi hoc fuisset, facta non esset. Quid est propositum? quod invitavit artificem, quod ille secutus fecit: vel pecunia est haec, si venditurus fabricavit, vel gloria, si laboravit in nomen, vel religio, si donum templo paravit. Ergo et haec causa est, propter quam fit: an non putas inter causas facti operis esse numerandum, quo remoto factum non esset?*

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 creare¹⁶⁶.

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 stessa¹⁶⁷. 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 riflessione plotiniana si conferisce fondamento metafisico alla concezione mentale dell'artefice¹⁶⁸, 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.

¹⁶⁶ 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. Scarpat, *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).

¹⁶⁷ Cfr. Plotino, *Enneadi ... cit.*, V, 8, 1, pp. 905-906; 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*, Vrin, Paris 2018, pp. 39-74.

¹⁶⁸ Cfr. E. Panofsky, *Idea ... cit.*, pp. 39-40.

Il percorso attraverso alcune tra le fonti filosofiche che si è ritenuto 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 latino¹⁶⁹, 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.

Prima 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.

¹⁶⁹ 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.

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 altri¹⁷⁰. 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 sembra strutturarsi 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 e la propria opera è il retore ideale: essa non ha eguali nel mondo sensibile, nel quale se ne possono cogliere solo riflessi, ma funge da criterio regolatore 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*.

L'analogia tra retore e arti è ripresa anche da Boezio, questa volta per esplicitare il modo in cui il primo opera, suggerendo in tal modo come l'attività dell'oratore si svolga secondo una poetività 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

¹⁷⁰ 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: J.J. Murphy, *La retorica nel Medioevo. Una storia delle teorie retoriche da s. Agostino al Rinascimento*, Liguori, Napoli 1983. A proposito della conoscenza di Quintiliano nel Medioevo, a proposito della quale gli 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.

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 fine¹⁷¹.

La riflessione successiva attorno alla figura dell'artefice sviluppa l'analogia prendendo l'attività poetica 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 poetica 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*, 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*¹⁷².

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

¹⁷¹ 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.*

¹⁷² 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 lectioni.* Un altro passaggio in cui si sottolinea l'importanza della memoria per l'oratore 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 thensauo rerum omnium memoria? quae nisi custos inventis cogitatis que rebus et verbis adhibeatur, intellegimus omnia, etiam si praeclarissima 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. Rademacher, V. Buchheit, Teubner, Leipzig 1971, XI, 2 (si segnala anche l'edizione italiana: Quintiliano, *Institutio oratoria*, 2 vol., a cura di A. Pennacini, Einaudi, Torino 2001).

memoria un ambito di riflessione sia teologico che filosofico. La cultura monastica¹⁷³, in particolare, approfondisce la concezione agostiniana della memoria, che – come hanno sottolineato diversi studiosi – ha una precisa e consistente derivazione retorica¹⁷⁴. 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 concreta¹⁷⁵.

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 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*¹⁷⁶. *Excogito* è inoltre il verbo che Cicerone talvolta utilizza per specificare il momento

¹⁷³ 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: studio su Anselmo d'Aosta*, Lubrina, Bergamo 1988.

¹⁷⁴ 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 *vis* 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.

¹⁷⁵ Filone, *De opificio mundi* ... cit., § 17-18.

¹⁷⁶ 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*.

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*¹⁷⁷.

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. Abbigliamenti ed edifici, 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 umana¹⁷⁸. In questo passaggio, Agostino utilizza significativamente il 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'udito¹⁷⁹.

¹⁷⁷ 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.*

¹⁷⁸ 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 salute mortali tuenda atque reparanda quot medicamenta atque adiumenta comprehenderit; pro uoluptate faucium quot condimenta et gulae inritamenta repperit; 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 aceruatim cuncta congerere, sed in singulis inmorari?*

¹⁷⁹ 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.*

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*)¹⁸⁰. 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*¹⁸¹. La memoria è quindi luogo in cui risiedono i pensieri passati, ma di cui si sottolinea la componente attiva, fabbrile potremmo dire, che nel processo poetico porta, a livello progettuale, a concepire l'opera da creare.

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 ad esempio francescane sul momento ideativo dell'artefice¹⁸². Più che *cogito*, sembra che *excogito* suggerisca l'idea di un'attività *fabbrile*, ideativa, 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 retorica e 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 francescani, come si cercherà di mostrare nelle pagine che seguono¹⁸³. 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 tra loro le due figure di artefice (uomo e Dio) e altresì il processo creativo

¹⁸⁰ Cfr. Cicerone, *De oratore* ... cit., I, 5, 18: *quid dicam de thesauro rerum omnium memoria? quae nisi custos inventis cogitatis que rebus et verbis adhibeatur, intellegimus omnia, etiam si praeclarissima fuerint in oratore, peritura.*

¹⁸¹ 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.*

¹⁸² Cfr. *infra* Parte II, cap. 1, § 3.

¹⁸³ 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*).

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* ed *elocutio* retorica.

La seconda parte della retorica, la *dispositio*, indica la capacità di organizzare gli elementi del discorso secondo un certo ordine¹⁸⁴. 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*¹⁸⁵, 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 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 delinarsi 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 *Retorica*¹⁸⁶, 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

¹⁸⁴ 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*.

¹⁸⁵ 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*.

¹⁸⁶ Sulla diffusione della *Retorica* di Aristotele nel Medioevo, si veda: G. Dahan, I. Rosier-Catach (a cura), *La rhétorique d'Aristote. Tradition et commentaires de l'antiquité au XVIIe 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.

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)¹⁸⁷. 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*¹⁸⁸. Ciò significa che il discorso deve essere appropriato alle passioni che descrive, ad esempio il tono della voce è di 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 una causa importante deve essere sostenuta con uno stile elevato, al contrario di temi frivoli che neppure esigono una elocuzione ornata¹⁸⁹.

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-conveniens*, 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 retorica¹⁹⁰.

¹⁸⁷ 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 *decens* 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.

¹⁸⁸ 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*.

¹⁸⁹ Cfr. *ibidem*: *Quod autem proportionale est si neque de ingentibus viliter ipsum dicatur neque de levibus venerabiliter, neque super vilia nomina dicatur ornatus*.

¹⁹⁰ Cfr. Quintiliano, *Institutio oratoria* ... cit., VII, *Prooemium: I De inventione, ut arbitror, satis dictum est: neque enim ea demum, quae ad docendum pertinent, exsecuti sumus, verum etiam motus animorum tractavimus. sed ut*

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*, *conveniens*, *decor-decens*. Il discorso deve quindi essere adatto (*aptus*), conveniente (*conveniens*), al proprio oggetto, così come a tutte le circostanze del discorso: 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 carattere estetico, là dove si esplicita questo aspetto con paragoni provenienti ancora una volta dalle arti e dalla natura¹⁹¹.

Nel *De oratore*, a proposito dell'*elocutio* e in seguito alla trattazione dell'ornamento e del ritmo, Cicerone ripresenta l'idea del *conveniens* 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'architettura¹⁹². 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

opera extruuntibus satis non est saxa atque materiam et cetera aedificanti utilia congerere, nisi disponendis eis conlocandis que artificium manus adhibeatur: sic in dicendo quamlibet abundans rerum copia cumulum tantum habeat atque congestum, nisi illas eadem dispositio in ordinem digestas atque inter se commissas devinxerit. 2 nec inmerito secunda quinque partium posita est, cum sine ea prior nihil valeat. neque enim quamquam fusis omnibus membris statua sit nisi conlocetur, et si quam in corporibus nostris aliorum ve animalium partem permutes et transferas, licet habeat eadem omnia, prodigium sit tamen. et artus etiam leviter loco moti perdunt quo vigerunt usum, et turbati exercitus sibi ipsi sunt impedimento. 3 nec mihi videntur errare qui ipsam rerum naturam stare ordine putant, quo confuso peritura sint omnia. sic oratio carens hac virtute tumultuetur necesse est et sine rectore fluitet nec cohaereat sibi, multa repetat, multa transeat, velut nocte in ignotis locis errans, nec initio nec fine proposito casum potius quam consilium sequatur. Per la trattazione ciceroniana del *decor* si può vedere: Cicerone, *Orator* ... cit., 70-75.

¹⁹¹ Come osserva Quintiliano, Cicerone non si sofferma a lungo sul *conveniens-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 *conveniens-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).

¹⁹² Cfr. Cicerone, *De oratore* ... cit., III, 177-182.

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 figura dell'uomo e degli altri animali, così come negli 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*)¹⁹³.

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 il concetto retorico di bellezza di molteplici sfumature che rinviano all'idea di armoniosa disposizione organica di parti tra loro e in rapporto con il tutto. Si 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 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 stoicismo¹⁹⁴. 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 Cicerone¹⁹⁵. 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 –

¹⁹³ 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.

¹⁹⁴ Sulla teoria del *decorum* si rinvia altresì a: E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale ... cit.*, vol. 2, pp. 395-405.

¹⁹⁵ 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.

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 particolare¹⁹⁶.

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 misura¹⁹⁷. 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*¹⁹⁸. Si noti l’accostamento tra i due termini, *dignitas* e *decorum*, quasi si insistesse sulla elevatezza morale dell’azione 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

¹⁹⁶ Cfr. *ivi*, p. 212.

¹⁹⁷ 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 prépon, 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).*

¹⁹⁸ 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 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 la pittura e la 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 in modo analogo nel discorso in modo da tendere appunto al decoro e alla dignità¹⁹⁹.

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 *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

¹⁹⁹ Cfr. Quintiliano, *Institutio oratoria* ... cit., II, 13.

Agostino²⁰⁰ – 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*²⁰¹. 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 che già si compiono in Cicerone e in Quintiliano (naturale, artistico, retorico), ma che nel corso del Medioevo continuano ad essere ripresi e sviluppati.

L'universo semantico del bello retorico confluisce altresì nelle teorie rinascimentali, come si vede nella *concinnitas* di Alberti²⁰². Anche in tal caso si tratta di una ripresa della bellezza organica e proporzionale in linea con la tradizione ciceroniana, una ripresa che conserva tutte le sfumature di senso legate ai termini retorici di *dispositio*, *conueniens*, *aptus*, *decor-decens-dignitas* e *ornatus*, sfumature che confluiscono ancora una volta nel criterio poetico dell'artefice e di cui nell'ultima parte di questo lavoro si cercherà di mostrare le relazioni possibili con la comprensione francescana.

3.3 Pathos retorico e fruizione

Per ultimare il percorso sulla genesi dell'idea di artefice, occorre aggiungere la trattazione nella 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

²⁰⁰ 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 scaturriuit in animo meo ex intimo corde meo, et scripsi libros "de pulchro et apto", puto, duos aut tres; tu scis, deus: nam excidit mihi.*

²⁰¹ Cfr. 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 e M. Melli, Edizioni Biblioteca Francescana, Milano 2015, p. 77.

²⁰² 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, pp. 20-22, 79 (e il cap. 5 del libro IX del *De re aedificatoria* di Alberti); su questi aspetti vedi: *infra* Parte III, cap. 2, § 3. Tra i testi ciceroniani in cui il termine *concinnitas* compare, si segnala: Cicerone, *Orator* ... cit., 162-167.

raggiungere non solo la persuasione, ma anche la bellezza del discorso²⁰³. 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 quella 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*²⁰⁴. 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 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 Gastaldi²⁰⁵, la trattazione ciceroniana delle passioni presenta diverse analogie con quella della *Retorica* di Aristotele²⁰⁶, ma quel che qui preme più sottolineare è come Cicerone evidenzi l'importanza della componente affettiva. Come si legge sia nel *De oratore* che

²⁰³ 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. Vercelline, S. Tedesco, Springer, Cham 2020, pp. 379-383.

²⁰⁴ 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. "Pathos" nella retorica antica*, in "Elenchos. Rivista di studi sul pensiero antico" 15 (1995), p. 71.

²⁰⁵ 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).

²⁰⁶ Aristotele tratta il tema delle passioni in *Retorica* II, 2-11.

nell'*Orator*, con alcune differenze terminologiche tra le due opere, vi sono tre tipi di persuasione nell'arte oratoria: provare, conciliare, commuovere²⁰⁷. 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 autore francescano del XIII secolo come Bonaventura²⁰⁸.

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 persuasione²⁰⁹. L'oratore in tal modo, attraverso l'osservazione del suo 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-conveniens*. 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 oppositore²¹⁰.

Un altro aspetto che occorre sottolineare è che l'oratore deve provare le stesse emozioni che intende suscitare nell'ascoltatore, come si può leggere nel *De oratore* di Cicerone²¹¹, poi ripreso, talvolta con stretti riferimenti testuali, da Quintiliano nel libro sesto dell'*Institutio*²¹², ad esempio con frequenti riferimenti 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 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

²⁰⁷ Cfr. Cicerone, *De oratore* ... cit., II, 27, 114; Id., *Orator*, ed. P. Reis, Teubner, Leipzig 1939, 21, 69.

²⁰⁸ Si veda *infra* Parte II, cap. III, 3.

²⁰⁹ Cfr. Cicerone, *De oratore* ... cit., II, 42, 178.

²¹⁰ Cfr. *ivi*, 44, 186-187.

²¹¹ Cfr. *ivi*, 45, 189-50, 204.

²¹² Cfr. Quintiliano, *Institutio oratoria* ... cit., VI, 2.

*commuovere gli animi altrui, commuove l'oratore stesso, in misura anche maggiore di qualunque ascoltatore.*²¹³

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 che il retore deve *mostrare* – come fosse in una scena teatrale – oggetti che scuotono l'affetto e muovono al pianto il giudice e il pubblico di un processo²¹⁴.

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 impostano la questione sul piano della tecnica oratoria. Se in un'età come quella rinascimentale in cui l'interesse per la retorica è esplicitamente rinnovatore della teoria e della tecnica artistica un autore come Alberti sottolinea la grandezza di Giotto nel mostrare la varietà e l'appropriatezza degli affetti nel suo mosaico ora perduto *La nave* nella basilica di San Pietro a Roma, si può fin da ora accennare a come nel Trecento l'arte stessa di Giotto guardi ai modelli che animano le pratiche concrete del teatro o della liturgia del tempo nel recepire l'insegnamento retorico della mozione degli affetti²¹⁵. I testi della tradizione ciceroniana, comprese le diverse compilazioni medievali, hanno quindi una lunga, importante e variegata storia degli effetti di cui nelle pagine che seguono si approfondiranno alcuni degli esiti francescani e di cui ora si sono messe in evidenza alcune delle premesse, soprattutto in riferimento al *movere* e al *flectere* ciceroniani²¹⁶.

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 della riflessione francescana. Anche in tal caso la retorica ha un ruolo

²¹³ Cicerone, *De oratore* ... cit., II, 46, 191 (tr. it. E. Narducci, BUR, Milano 2016): *ac ne hoc forte magnum ac mirabile esse videatur, hominem totiens irasci, totiens dolere, totiens omni motu animi concitari, praesertim in rebus alienis, magna vis est earum sententiarum atque eorum locorum, quae agas tractes que dicendo, nihil ut opus sit simulatione et fallaciis. ipsa enim natura orationis eius, quae suscipitur ad aliorum animos permovendos, oratorem ipsum magis etiam, quam quemquam eorum, qui audiunt, permovet.*

²¹⁴ Quintiliano, *Institutio oratoria* ... cit., VI, 1, 30-31: *30 Non solum autem dicendo, sed etiam faciendo quaedam lacrimas movemus, unde et producere ipsos, qui periclitentur, squalidos atque deformes et liberos eorum ac parentis institutum, et ab accusatoribus cruentum gladium ostendi et lecta e funeribus ossa et vestes sanguine perfusas videmus, et vulnera resolvi, verberata corpora nudari. 31 quarum rerum ingens plerumque vis est velut in rem praesentem animos hominum ducentium.*

²¹⁵ Cfr. *infra*, Parte III.

²¹⁶ Cfr. *infra*, Parte II, cap. 3, § 3.

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 retorico²¹⁷, 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 emerga 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*²¹⁸. Il medesimo scopo del generare piacere (*voluptas, delectatio*) è perseguito – prosegue Cicerone – anche dai musicisti che hanno inventato tanto il verso quanto la melodia²¹⁹. 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*)²²⁰. 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

²¹⁷ Cfr. Cicerone, *De oratore* ... cit., III, 44, 173-46, 181.

²¹⁸ Cicerone, *De oratore* ... cit. (tr. it. ed. E. Narducci, Milano 2016), III, 44, 173: *hanc diligentiam subsequitur modus etiam et forma verborum, quod iam vereor, ne huic Catulo videatur esse puerile. versus enim veteres illi in hac soluta oratione propemodum, hoc est numeros quosdam nobis esse adhibendos putaverunt; interspirationis enim, non defetigationis nostrae neque librorum notis sed verborum et sententiarum modo interpunctas clausulas in orationibus esse voluerunt; id que princeps Isocrates instituisse fertur ut inconditam antiquorum dicendi consuetudinem delectationis atque aurium causa, quem ad modum scribit discipulus eius Naucrates, numeris adstringeret.*

²¹⁹ Cfr. ivi, 174: *namque haec duo musici, qui erant quondam eidem poetae, machinati ad voluptatem sunt, versum atque cantum, ut et verborum numero et vocum modo delectatione vincerent aurium satietatem. haec igitur duo, vocis dico moderationem et verborum conclusionem, quoad orationis severitas pati posset, a poetica ad eloquentiam traducenda duxerunt.*

²²⁰ Cfr. ivi, 177: *itaque tum graves sumus, tum subtiles, tum medium quiddam tenemus; sic institutam nostram sententiam sequitur orationis genus id que ad omnem aurium voluptatem et animorum motum mutatur et vertitur.*

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'esecuzione²²¹.

Tra i termini che costituiscono la varietà semantica dell'ambito fruitivo, in questo passaggio ne compaiono tre distinti: *delectatio*, *voluptas* e *suavitas* sono 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 rinvii 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 anche l'invenzione e la memoria. Anche a livello della fruizione il criterio dell'*aptus-conveniens-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 francescani hanno ripreso sia quelli che si sono ritenuti rilevanti per gli

²²¹ 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 nolumus. id enim auribus nostris gratum est inventum, quod hominum lateribus non tolerabile solum, sed etiam facile esse possit.*

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 forse proprio attraverso le riflessioni svolte attorno a questa figura, è 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 – Prospettive francescane sull'artefice

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 a proposito della 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.

La complessa stratificazione di fonti, consolidata durante il Medioevo, raggiunge gli autori francescani oggetto del presente lavoro 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 a proposito dell'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 affrontare il problema dell'attività dell'artefice nelle sue manifestazioni 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 fruitive, 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 sezione della 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, nell'ultima parte, 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. Il problema è qui 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 spiegare 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. I pensatori francescani considerati, infatti, usano 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 un termine 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 maestri francescani 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, più ci si avvicina al volgere del secolo, cioè soprattutto in Scoto e in Ockham, anche l'artefice umano, cioè propriamente la *poiesis* aristotelica, diviene oggetto di indagine diretta e specifica nei vari commenti, esposizioni o questioni sull'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 allora 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

¹ Per il mutamento effettuato da Seneca rispetto a Cicerone e la tradizione platonica, cioè che le idee possono essere anche interne all'artefice, si veda: E. Panofsky, *Idea ... cit.*, pp. 37-39; 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.

² Cfr. M. Lenzi, *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, p. 35. Analogamente, è molto efficace l'espressione di Dino Formaggio, che si può tenere presente come espressione contemporanea del problema dell'attività poietica, in *Corpo-Tempo-Arte (Alle radici dell'estetica)*, in L. Bonesio, D. Formaggio *et alii*, *Il tempo dell'arte*, Franco Angeli, Milano 1984 (provenienza del volume consultato: "Fondo Dino Formaggio", Biblioteca di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano), p. 12: *progettare ... significa progettare nel non-ancora, gettare avanti nel futuro*. Il testo è disponibile anche come introduzione al ciclo di seminari tenuto da Dino Formaggio presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano tra il 1984 e il 1988, cfr. D. Formaggio, *Estetica, tempo, progetto*, a cura di E. D'Alfonso, E. Franzini, CLUP, Milano 1990 (provenienza del volume consultato: "Fondo Dino Formaggio", Biblioteca di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano), pp. 11-30, saggio che si segnala anche per la significativa prospettiva teorica su temi come la progettualità e il ruolo della corporeità nella dimensione della poiesi. Cfr. *ivi*, p. 29: *In questa sua prassi, il corpo sale sopra se stesso, e si gusta e si celebra come vivente, un vivente che, nelle sue potenze progettuali anticipatrici, getta avanti nuovi e liberissimi mondi, li vede nascere e formarsi davanti ai suoi occhi e uscire dalle sue mani*. Si può osservare in margine che una simile espressione del problema della poiesi prospetta a livello immanente della prassi umana ciò che nei francescani, oggetto del presente lavoro, appartiene specificamente all'agire divino: la novità assoluta è propria al solo gesto creatore divino (anche se pure all'uomo è accordata una certa libertà poietica) e l'opera, nonostante la dipendenza ontologica e metafisica dal suo creatore, acquisisce autonomia e libertà nel momento in cui è l'uomo stesso, dotato di libero arbitrio, o l'oggetto della sua conoscenza o azione. Inoltre, come si vedrà in seguito, la rilevanza del corporeo nel processo poietico (umano) acquisisce una certa consistenza proprio nelle riflessioni francescane sull'artefice.

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.

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 *direzione* di pensiero francescana, direzione certamente non teleologicamente lineare, come si vede dalla riflessione di Scoto su questo tema in cui il singolare acquisisce importanza senza tuttavia comportare una teoria della conoscenza che elimini le specie. Anche il versante più gnoseologico 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.

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

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.

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 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

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).

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 S. Bonaventurae, 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*.

dell'opuscolo *De scientia Christi*; opere che Bonaventura scrive negli anni '50 del Duecento, prima di diventare generale dell'Ordine⁹.

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.

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 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 era non 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" [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: *item augustinus sexto de trinitate dicit quod filius est ars plena omnium rationem uiuentium incommutabilium sed rationes in arte nihil aliud sunt quam similitudines rerum artificialiarum et ab artifice cognitarum.* Si segnalano anche i riferimenti alla traduzione francese: Saint Bonaventure, *Questions disputées sur le savoir chez le Christ*, traduction, introduction et notes par E.H. Wéber, O.E.I.L., Paris 1985 (d'ora in poi indicato come "ed. Wéber"), p. 43. La traduzione che propone Wéber è per noi interessante in quanto accentua la metafora fabbrile traducendo *similitudines rerum artificialium* con *représentations idéelles relatives aux choses édifiées par l'art: les idées contenues dans le Savoir-faire (créateur) ne sont rien d'autre que des représentations idéelles relatives aux choses édifiées par l'art et connues par l'artisan.*

¹³ Cfr. Id., *De scientia Christi ... cit.*, q. II, pp. 8-9 (ed. Wéber pp. 49-50): *Et ideo ponendum est secundum quod sancti dicunt et rationes ostendunt deum cognoscere res per earum similitudines. Ad intelligentiam autem ipsius quaestionis et obiectorum notandum est quod similitudo dupliciter dicitur uno modo per conuenientiam duorum in tertio per quem modum dicitur esse similitudo rerum differentium eadem qualitas. Alio modo dicitur similitudo quia unum est similitudo alterius et hoc est dupliciter quaedam est similitudo imitatiua et sic creatura est similitudo creatoris quaedam autem est similitudo exemplatiua et sic in creatore ratio exemplaris est similitudo creaturae.* Si veda anche *Sent. I*, d. 35,

L'arte divina, si potrebbe dire il progetto dell'artefice increato, è quindi *somiglianza esemplare* che Bonaventura chiama anche *espressiva*. 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 *espressiva*, 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 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 *espressa*, 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 porranno 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 esplicitare 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 di cui Dio crea il molteplice creato, se esse sono a lui intrinseche, in quanto sua arte eterna, e l'essenza divina è assolutamente semplice, sorge cioè il problema di spiegare il legame tra la semplicità, l'unità di Dio e il molteplice dei modelli delle

art. un., q. 1 (responsio), p. 601 in cui la distinzione è proposta nei termini di somiglianza di *univocazione* o *partecipazione*, *imitazione* ed *espressione*.

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. Et quoniam omne id quod summe exprimit, perfectissime assimilatur cognitum assimilatione competente cognitioni, ideo patet, quod ipsa veritas ex hoc quod facit cognoscere, est similitudo expressiva et idea. E contrario est in nobis, quia eo ipso, quod est similitudo, facit cognoscere ... Similitudo vero expressionis est summa, quia causatur ab intentione veritatis, ut visum est, quae est ipsa expressio; ideo Deus summe omnia cognoscit.*

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

¹⁶ Su questi passaggi, si veda anche: M. Lenzi, *La negazione delle idee ... cit.*, pp. 33-38. Vedi anche Bonaventura, *De scientia Christi ... cit.*, q. II, conclusio, p. 9 (ed. Wéber p. 50) in cui si mette in evidenza come la somma luce e verità divina sia espressiva di tutte le cose: *quia exprimit in quantum summa lux et actus purus, ideo exprimit lucidissime, expressissime, perfectissime, ac per hoc aequaliter et secundum intentionem similitudinis in nullo diminutae*. Si veda anche più avanti, alla q. III, conclusio, p. 14 (ed. Wéber p. pp. 70-71).

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): *11. item si sciret tantum ea quae sunt et non ea quae possunt fieri cum artifex creatus cognoscat multa quae potest facere et nunquam faciet aliquid sciret homo quod lateret deum sed hoc est falsum et impossibile ergo etc.*

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 *reificazione* della relazione di ragione e in tal senso viene variamente criticata da francescani successivi come Olivi, Scoto e Ockham.

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 appunto è 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

¹⁹ Cfr. Id., *Sent.* I, d. 35, art. un., q. 4, p. 610 (conclusio): 2. *Ad illud ergo quod obiicitur, quod artifex creatus producit multa per unam ideam; dicendum, quod hoc facit per applicationem ipsius ad diversas materias. Unde si habet solum ideam unam, impossibile est intelligere, quod secundum illam simplici aspectu cognoscat diversa; Deus autem simplici aspectu cognoscit singularia ut diversa, ita quod secundum totum et secundum proprias differentias et proprietates; ideo non est simile.*

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.

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 europeen 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.

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-conosce*²⁵.

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, mera 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 Scotto 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.

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).

²⁶ Olivier Boulnois ha sottolineato il ruolo cruciale di Duns Scotto 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 :*

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 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 sul termine *verbum* del suo *incipit*, 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) che per mezzo della nozione di figlio; così è più facile capire la relazione di coeternità 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 quella di idea divina.

Nel *Tractatus de Verbo* Olivi presenta la propria opinione prendendo le distanze da una posizione di ispirazione tomista che secondo Olivi conduce a introdurre mediazioni

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.

²⁷ Robert Pasnau ha editato questa sezione della *Lectura* di Olivi al vangelo di Giovanni come opuscolo autonomo sia per l'ampiezza della trattazione oliviana 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 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 concipitur 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*

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 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 che compie successivamente 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 sua 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'esemplare divino e la molteplicità delle cose³⁶.

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

³⁰ Cfr. *ivi*, 6, 1, p. 138.

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. Petrus Ioannis 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

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

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 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. *ivi*, (1. Opiniones quinque), § 4: *Quidam enim volunt quod exemplar significet divinam essentiam prout est diversimode participabilis et imitabilis a diversis creaturis, una vero ratio imitabilitatis unam dicit ydeam, et specialiter respectu illorum que Deus fieri disposuit seu voluit.*

³⁹ Cfr. *ivi*, (1. 2. Improbatio primi modi, scilicet Thomae) § 11: *Tertio patet per hoc quia, secundum hanc viam, divinum intelligere non fertur immediate super res, nec secundum quod sunt in seipsis. Unde quodammodo apprehendit eas ut absentes sibi et secundum hoc quod in exemplari sibi obiecto representantur, potius quam secundum hoc quod sunt in seipsis.*

⁴⁰ Cfr. *ivi*, § 12: *Preterea, prius oportet intelligere extremum [B 158va] alicuius respectus quam ipsum respectum, aut saltem simul, nec ipsum extremum intelligo 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: *Quidam vero alivii volunt quod actus divinus, qui est intelligere in quantum est actualis intelligencia seu actuale intelligere omnium rerum Deo possibile, et etiam fiendarum, est exemplar rerum; in quantum vero est actuale intelligere huius vel illius rei, ita proprie sicut si totus esset determinatus ad ipsam, est illius rei ratio, vel ydea. Nolunt autem isti quod divina essentia secundum aliquam aliam viam sit proprie exemplar rerum aut ydee, nisi secundum istum modum, et iste videtur mihi fidei et rationi magis consonus, et forte est idem cum secundo modo bene intellecto.*

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 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 nelle 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.

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 francescani. 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

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

⁴³ Cfr. Petrus Ioannis Olivi, *Quaestio de ideis ... cit.*, (1. 3. Interpretatio secundi modi, scilicet Bonaventurae) § 19: *Secundus autem modus potest sane intelligi si 'lux divina' sumatur pro actualitate et claritate divini intelligere, et si nomine 'expressionum suarum' non aliud intelligatur quam ipsum Dei intelligere, ut est actualis expressio uniuscuiusque obiecti secundum suam propriam rationem, et hoc modo non differt ab ultimo modo.*

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.

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 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 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 francescani 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

⁴⁷ Cfr. Iohannes Duns Scotus, *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 actuaalem, vel saltem habituaalem, priorem eis.*

⁴⁸ Cfr. Ivi, liber III, d. 8, p. 315, § 57: 57. *Et cum probatur in proposito quod Deus non est potens creare nisi ut artifex, respondeo: scientia Dei, quae est in eo quaedam perfectio absoluta, est in eo ex natura rei, sed ipsa non dicitur 'ars' nisi ex respectu ad aliqua obiecta, vel aliquorum ad ipsam; licet ergo Deus producat creaturas ut artifex, hoc tamen non est ut in scientia fundatur respectus rationis qui sit ratio qua potest producere, sed tantum ut ille habitus absolutus – qui dicitur esse 'ars' – inest ipsi Deo; ita quod in forma arguendi est fallacia accidentis 'Deus ut artifex est productivus, per relationem rationis est artifex, ergo per relationem rationis est productivus': maior enim est vera prout medium non accipitur pro ipsa relatione quam importat artifex, sed pro fundamento ipsius relationis, – et minor est vera tantum pro ipsa relatione formaliter ... Qualiter autem scientia Dei absoluta, et ut absoluta, possit sufficienter habere totam rationem artis, in quantum ipsa terminat relationes omnium creaturarum ut artifex, ad ipsum dictum est distinctione 35 et distinctione 36 I libri in materia de ideis. 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: *Ad quintum, quando arguitur quod 'tanta entitas sufficit ad hoc quod sit creator Mariae sicut quod sit filius Mariae, sed esse creatorem dicit relationem rationis, quia est creator in quantum artifex habens ideam, quae fit operatione intellectus', dico quod numquam - per illud quod est ens rationis - est 'agens' sufficiens ad creandum effectum realem, quia illud quod est ens rationis, est ens deminutum; nunc autem non sufficit quod agens sit perfectum, sed etiam requiritur quod principium similiter sit perfectum; et ideo non per aliquid rationis creat, sed per suam scientiam infinitam et voluntatem, licet ista consequantur relationes rationis.**

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 creante: 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.

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 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, Scoto 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. Scoto ritiene anzi che la produzione dell'essere intelligibile fonda la relazione e 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

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.

⁵¹ Cfr. Ivi, p. 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. Secondo la formulazione scotista, coloro che sostengono che la relazione imitabile è l'oggetto primo dell'intelletto divino affermano (vedi *Ordinatio ... cit.*, d. 35, § 12, p. 248): *quod istae relationes sunt in essentia divina ut est obiectum cognitum omnino primum: intelligitur quidem 'intellectione omnino prima' ut penitus indistincta, sed ad hoc ut intelligatur creatura, prius intellectus comparat ipsam – primo cognitam – ad creaturam, sub ratione imitabilis, et tunc intelligendo essentiam ut imitabilem, intelligit creaturam per illud obiectum primum, sic sub tali relatione rationis consideratum*. Tra gli argomenti che Scoto propone in risposta a tale opinione se ne segnalano due, cfr. Ivi, § 25-26: 25. *Praeterea, Deus prius naturaliter est imitabilis a creatura quam intelligatur imitabilis: quia enim est imitabilis, ideo vere comparatur ut imitabilis a creaturis, ut videtur, et non e converso; ergo ante illam comparationem factam per intellectum, essentiae ut imitabilis, est in essentia imitabilitas ...* 26. *Praeterea, etsi essentia 'ut cognita' sit ratio deveniendi in notitiam lapidis, tamen videtur postea quod intellectus divinus possit cognoscere lapidem in se et non praecise per hoc quod comparat essentiam suam ad lapidem, quia sic, sine comparatione tali alterius ad ipsum, possumus nos intelligere lapidem*.

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. Scoto parla anche di *esse deminutum*, si veda anche Iohannes Duns Scotus, *Lectura ... cit.*, d. 36, §§ 23, 26, pp. 468-469: 23. *Ideo dico ad quaestionem quod creatura (ut lapis), ut est fundamentum relationis idealis, non est verum ens secundum esse essentiae, nec secundum esse existentiae ...* 26. *Ideo dico quod res ab aeterno non habuit esse verum essentiae vel existentiae, sed fundat relationem idealem secundum esse deminutum, quod habuit ab aeterno (quod est esse verum, distinctum contra esse essentiae et esse existentiae, sicut patet ex VI Metaphysicae): sicut si ponatur quod ego fuissem ab aeterno et quod ab aeterno intellexissem rosam, ab aeterno tunc intellexi rosam secundum esse suum essentiae et secundum esse existentiae; et tamen non habuit esse nisi cognitum, -*

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.

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

sicut si modo rosa omnino nihil esset, intelligo rosam et secundum esse essentiae et existentiae, et tamen neutrum habet. Unde terminus intellectionis est esse essentiae vel esse existentiae, – et tamen illud quod obicitur intellectui, tantum habet esse deminutum in intellectu.

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 Scoto e gli instantia naturae*, in *Divine Ideas in Franciscan Thought ... cit.*, pp. 135-159.

⁵⁸ Cfr. Duns Scoto, *Ordinatio*, d. 36, §§ 41-42, p. 286: 41. *Haec via bene dicit, in hoc, quod essentia 'ut ratio movens' est omnino indistincta, univoce quasi movens ad se ut ad primum terminum actus, et quasi aequivoce movens ad obiectum secundarium ut ad secundum terminum actus; ita quod nec in intellectu (patet), nec in ratione motiva, nec in intelligere, nec in primo termino, oportet ponere distinctionem. Sed cum dicitur 'actus quasi aequivoce principiari ut est obiecti secundarii', non est aliud nisi ipsum - quasi ultra primum obiectum - protendi ad secundum virtute principii obiectivi, aequivoci ad terminum secundum. 42. Sed quid est actum sic protendi? Non relationem esse in actu, nec in obiecto primo ad secundum, - per te; ergo est obiectum secundum referri ad actum vel primum obiectum: hoc non est nisi habentis aliquod esse, - et tunc sequitur illud quod intra habetur.*

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

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 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 scotista 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.

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 rappresentazionalisti 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

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 siano in modo opposto a quello in cui si danno, fugando ogni dubbio di necessitarismo e di determinismo e salvaguardando la libertà di Dio e dell'uomo*.

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*

retroagisce nel delineare un particolare modello di *poiesis* anche nelle formulazioni della seconda fase del suo pensiero, quando dalla teoria del *factum* 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 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*

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 *factum*, 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 Perihermenias Aristotelis*, in *Guillelmi 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.

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 cognita. Nec aliter sunt in Deo quaecumque relationes rationis quam sunt verae voces reales extra productae. Et ideo sicut ad hoc quod Deus intelligat alia a se distincte, non requiruntur tales voces vel nomina relativa, ita etiam ad hoc quod Deus intelligat distincte omnia alia a se, non requiruntur relationes rationis quaecumque. Verumtamen aliqua possent imponi nomina relativa quae possent de Deo vere praedicari, non pro se sed pro ipso Deo. Non tamen requiruntur talia nomina relativa.*

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.*

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 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 Seneca. 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 reale⁷².

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 Scotto, Ockham non ammette alcuna relazione né istanti sia pur ontologici: con un unico atto di inteliezione Dio comprende eternamente tutte le creature nella loro singolarità. Rispetto all'esemplarismo di matrice tomista, o domenicana⁷³, 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 reale⁷⁴.

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

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

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 Cfr. ivi, 486-487.

⁷³ Cfr. O. Boulnois, *Ce dont Dieu n'a pas idée* ... cit., p. 77.

⁷⁴ Cfr. ivi, pp. 76-77.

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 idea⁷⁵.

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, 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 pratica⁷⁶.

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 poietici. Le diverse risposte conducono quindi alla elaborazione di differenziati modelli di poieticità 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 discorso⁷⁷,

⁷⁵ Cfr. Ockham, *Ordinatio ... cit.*, p. 489: *Praeterea, ideae proportionaliter sunt ponendae in artifice creato et increato. Sed si artifex creatus praecise cognosceret illud artificiatum quod produceret, ita vere ageret per exemplar, et per consequens per ideam, sicut si cognosceret unum cuius simile debet producere. Igitur respectu artificis creati ipsummet producibile vere esset idea et exemplar, - quia idem intelligunt auctores per ideas et exemplaria. Igitur cum Deus ipsamet creaturam producibilem praecognoscat, ipsamet vere erit idea.*

⁷⁶ Cfr. ivi, q. 6, p. 513: *Veruntamen, 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.*

⁷⁷ 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

come appunto la connotazione dei termini, mostrando allo stesso tempo grande attenzione agli aspetti su cui i francescani successivi mettono l'accento, ossia la libertà e la semplicità⁷⁸.

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 francescani Olivi, Scoto e Ockham, contrapposto a quello di matrice per così dire domenicana⁷⁹, 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 I 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 il *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 gli autori francescani 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.

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.*

⁷⁸ 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.

⁷⁹ Cfr. O. Boulnois, *Ce dont Dieu n'a pas idée ... cit.*, p. 77.

Si tratta di criteri che possono anche essere compresi nella loro stessa origine, cioè nell'intrinseca attività poetica dell'artefice.

In accordo con Agostino, anche i francescani pensano che Dio crea tramite regole eterne e si sono viste le differenze significative, talvolta radicali, all'interno e nei confronti dell'esemplarismo agostiniano. Ma 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 Massimo Parodi con il neologismo di *prostilogia*⁸⁰. Si cercherà di delineare come proprio dal fulcro stesso del pensiero agostiniano, da cui i maestri francescani 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*⁸¹, 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 nel cap. 3 della Parte I, ha radici nella retorica ciceroniana e quintiliana.

Per comprendere come 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 1259⁸². 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

⁸⁰ 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.

⁸¹ 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.

⁸² Cfr. J.-G. Bougerol, *Introduction à Saint Bonaventure*, Vrin, Paris 1988, pp. 3 e sgg, 215 e sgg.; M. Parodi, M. Rossini, *Introduzione*, in Bonaventura, *Itinerario della mente verso Dio*, a cura di M. Parodi, M. Rossini, BUR, Milano 1994; J. Hammond, W. Hellmann, J. Goff (a cura), *A Companion to Bonaventure*, Brill, Leiden-Boston 2013, pp. 32-34.

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 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

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 pulcri suavis et salubris et invenitur quod haec est proportio aequalitatis.*

⁸⁴ Cfr. *ibidem*.

⁸⁵ Cfr. *ivi*, par. 9: *Necesse est eas esse incommutabiles et incorruptibiles tanquam necessarias incoarctabiles tanquam incircumsriptas interminabiles tanquam aeternas ac per hoc indivisibiles tanquam intellectuales et incorporeas non factas sed increatas aeternaliter existentes in arte aeterna a qua per quam et secundum quam formantur formosa omnia.* Parodi e Rossini traducono efficacemente le espressioni *a qua, per quam et secundum quam* con *fonte, causa e modello*, vedi p. 113: *esistenti eternamente nella scienza eterna che è la fonte, la causa e il modello di tutte le cose dotate di forma.* Come mettono in luce i due curatori in nota (vedi n. 30), in Bonaventura l'idea di bellezza è strettamente connessa all'idea di forma. Si tenga presente questo punto perché dalle analisi che seguono (soprattutto nella Parte III, cap. 2, § 3) emergerà che la bellezza come criterio costitutivo della *poiesis* sembra condurre in parallelo a un'accezione di artefice come artefice delle forme, là dove l'attività formativa è espressione della capacità di conferire forma, cioè ordine e delimitazione, ovvero proporzione e in definitiva rapporto. In accordo al paradigma agostiniano, le nozioni come *bellezza, forma* e *ordine* sono forse riducibili ai concetti di *proporzione, uguaglianza, numero* e *rapporto*, come si può vedere nel procedere dell'argomentazione bonaventuriana nel secondo capitolo dell'*Itinerarium*.

⁸⁶ Cfr. Bonaventura, *Itinerarium ... cit.*, cap. II, par. 11: *Ex his duobus gradibus primis quibus manuducimur ad speculandum deum in vestigiis quasi ad modum duarum alarum descendentium circa pedes colligere possumus quod omnes creaturae istius sensibilis mundi animum contemplantis et sapientis ducunt in deum aeternum pro eo quod illius primi principii potentissimi sapientissimi et optimi illius aeternae originis lucis et plenitudinis illius inquam artis efficientis exemplantis et ordinantis sunt umbrae resonantiae et picturae sunt vestigia simulacra et spectacula nobis ad contuendum deum proposita et signa divinitus data.*

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

ratio con cui viene disposta. Il firmamento, gli edifici, le pitture non sono irregolari, prive 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, 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

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'aequabilitas: 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, come si vedrà più avanti (Parte III, cap. 2, § 3), 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 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 interessante introduzione: *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.

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 nella nozione stessa di trinità agostinianamente intesa e di analogia di proporzione⁹⁴.

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

⁹³ Massimo Parodi evidenzia il legame tra il concetto di bellezza e 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. Un tema dionisiano molto presente nella riflessione di Bonaventura è quello relative alle gerarchie, in Bonaventura declinato anche nel tema dell'*anima gerarchizzata*, come si legge nell'ultima parte dell'*Itinerarium*. Si veda il recente studio di Alessandro Ghisalberti: *L'anima gerarchizzata. Dionigi e l'ultimo Bonaventura*, in I. Zavattero (a cura), *L'uomo nel pensiero di Bonaventura da Bagnoregio*, Aracne, Roma 2019, pp. 129-152.

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; ubi est prima et summa uita cui non est aliud uiuere et aliud esse, sed idem et esse et uiuere, et primus ac summus intellectus cui non est aliud uiuere et aliud intellegere, sed id quod est intellegere, hoc uiuere, hoc esse est unum omnia tamquam uerbum perfectum cui non desit aliquid et ars quaedam omnipotentis atque sapientis dei plena omnium rationum uiuentium incommutabilium, et omnes unum in ea sicut ipsa unum de uno cum quo unum.* 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.

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 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 arte⁹⁹.

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 appropriazione¹⁰⁰.

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 pulcritudinis. 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 pulcherrimus ipse mundum mente gerens", pulcritudinem habet in comparatione ad omnem pulcritudinem exemplatam. Ex his duobus relinquatur perfectissima pulcritudo. Sicut enim dicit Augustinus: "Pulcritudo non est aliud quam aequalitas numerosa". Anche nel *Breviloquium* Bonaventura mette in evidenza come verità, eguaglianza, 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: *Et quia summe unum est summe primum quia caret omni inceptioe et quia summe verum est summe aequale et pulcrum et quia summe bonum est summe utile et proficuum hinc oritur secunda appropriatio Hilarii quae est aeternitas in patre quia non habet initium sed est omnino primum species in imagine id est in verbo quia summe pulcrum usus in munere id est in spiritu sancto quia summe proficuum et communicativum. Quod per alia verba sic insinuat Augustinus in patre unitas in filio aequalitas in spiritu sancto unitatis aequalitatis que concordia. Rursus quia summe unum et primum tenet rationem principiandi et originandi summe pulcrum et speciosum tenet rationem exprimendi et exemplandi summe proficuum et bonum tenet rationem finiendi quia bonum et finis idem hinc oritur tertia ratio appropriandi efficientiam patri exemplaritatem filio finalitatem spiritui sancto.**

⁹⁹ Cfr. *ibidem*: *Quoniam igitur in comparatione ad Patrem habet pulcritudinem aequalitatis, quia perfecte exprimit, sicut pulcra imago; in comparatione vero ad res habet omnes rationes, secundum quod dicit Augustinus, quod "est ars plena omnium rationum viventium": ideo patet, quod in Filio recte reperitur ratio omnis pulcritudinis.*

¹⁰⁰ 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. Solignac, 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.*

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 riferimento¹⁰¹.

Una funzione analoga del bello, come criterio dell'attività dell'artefice, può essere rintracciata nella riflessione di Duns Scoto. Se si accoglie quanto Bychkov 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 Figlio¹⁰², 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 persona¹⁰³.

¹⁰¹ 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.* Si può infatti osservare, anche alla luce degli altri scritti esaminati, che per Bonaventura la bellezza è principalmente relazione e la trinità è l'idea di relazione per eccellenza; poi, certamente la bellezza è specificamente appropriazione del Figlio per i motivi che si è visto. Nelle *Collationes in Hexaemeron* Bonaventura sviluppa diffusamente il tema della centralità del Cristo a proposito del quale ricorrono frequentemente richiami all'area semantica del bello. Si veda ad esempio la prima collazione in cui Cristo, come centro della giustizia, è *bellissimo (perpulcrum)*. Cfr. 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 (d'ora in avanti indicata: *Collationes in Hexaemeron ... cit.*, (ed. 1891)), coll. 1, par. 34, p. 335: *Sextum medium est iustitiae iudiciali recompensatione perpulcrum seu praecelsum. Quod medium erit Christus in iudicio. Hoc considerat iurista sive politicus, ut fiat retributio secundum merita. - Hoc totum mundum pulcrificat, quia deformia facit pulcra, pulcra pulciora et pulciora pulcherrima.*

¹⁰² Cfr. O. Bychkov, *What does Beauty have to do with the Trinity? ... cit.*, p. 200.

¹⁰³ Cfr. Iohannes Duns Scotus, *Lectura ... cit.*, d. 27, q. 3, § 67, p. 361: *[Ad argumentum principale] - Ad primum, principale, dicendum quod non tantum Filius est ars, sed tota Trinitas dicitur artifex et artificialiter producit. Et non producit artificialiter ut est in alia persona, sed ut in se est; unde Filius dicitur sapientia Patris, et tamen non ut est in eo. Unde Filius appropriate est ars et notitia, quia procedit per modum notitiae, non tamen includitur ille respectus in constitutione personae; unde notitia connotatur tamquam proprium fundamentum huius relationis verbi.* 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: *Ad Augustinum VI Trinitatis concedo quod verbum sive Filius est ars Patris; ita etiam dicitur sapientia Patris et virtus, et tamen sicut Pater formaliter est sapientia et virtus, ita etiam Pater formaliter est ars: si enim Pater formaliter creat, et hoc ut artifex, creativa ratio formaliter est in Patre, - et ita ille respectus artis ad creaturas 'sicut ad artificiatam' est communis tribus, licet approprietur Filio, sicut sibi appropriatur sapientia propter convenientiam cum productione sua.*

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*”¹⁰⁴), 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*¹⁰⁵. 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 parziali¹⁰⁶. L'operazione di Scoto di utilizzare un simile strumento concettuale in ambito trinitario, denota 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*

¹⁰⁴ Cfr. *ivi*, d. 31, q. un., § 13, p. 208.

¹⁰⁵ Cfr. *ibidem*: *Sed quia aequalitas non potest intelligi sine distinctione, et prima distinctio est productio Filii, ideo est ibi 'prima aequalitas' in eo, – terminative et quasi subjective accipiendo illam aequalitatem, qua Filius est aequalis Patri.*

¹⁰⁶ Su questo punto si veda: K. Tachau, *Vision and Certitude in the Age of Ockham ... cit.*, pp. 39 e sgg.

mentis, simplici intelligentia capientes')¹⁰⁷. Anche se Duns Scoto nel corso della questione discute l'interpretazione di Enrico di Gand della teoria dell'illuminazione agostiniana senza condividerla¹⁰⁸, 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'ordine¹⁰⁹, 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 Spirito¹¹⁰. 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 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 bene¹¹¹. 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

¹⁰⁷ Cfr. Duns Scoto, *Lectura ... cit.*, d. 3, pars I, q. 4.

¹⁰⁸ Su questo punto si rinvia alla analisi di Gilson in *Jean Duns Scot: introduction à ses positions fondamentales*, Vrin, Paris 1952, 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.

¹⁰⁹ Cfr. *ivi*, § 223, p. 316: *Ideo dico quod vestigium non consistit in istis relationibus, sed in unitate et specie et ordine, sicut assignat Augustinus VI De Trinitate cap. ultimo: "Haec enim quae arte divina facta sunt, et unitatem quamdam in se ostendunt, quia quodlibet creatorum unum aliquid est; et speciem, quia quaelibet creatura aliqua specie formatur, ut figura, aut qualitate, aut sapientia; et ordinem, sicut sunt collocationes corporum et amores et delectationes animarum"*.

¹¹⁰ 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*.

¹¹¹ Cfr. il contributo di Olivier Boulnois in O. Boulnois, I. Moulin (a cura), *Le beau et la beauté au Moyen Âge*, Vrin, Paris 2018.

bello del Figlio¹¹²) non si può dire che il bello sia un trascendentale e neppure sembra ricevere una trattazione specifica in tal senso¹¹³, 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 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 francescani 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 Scoto, 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,

¹¹² 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.*

¹¹³ Sul rapporto fra trascendentali e appropriazioni in Bonaventura si veda: L. Solognac, *Saint Bonaventure et le «Fils très beau»* ... cit., pp. 132 e sgg. In conclusione dell'attenta analisi dei testi bonaventuriani sul tema, Solognac osserva che la sparizione in Bonaventura del bello come trascendentale rappresenta non tanto la sua destituzione, bensì piuttosto un cambiamento di prospettiva: *le 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 Tatariewicz) 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 transcendentalibus 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*).

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'altro 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 bellezza¹¹⁴.

Come si è visto, fin dalla cultura classica il concetto di bello si costituisce in connubio con la retorica¹¹⁵. 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 *Rhetorica ad Herennium*, al tempo attribuita all'Arpinate, e talvolta dalla stessa *Institutio oratoria* di Quintiliano¹¹⁶, nel contesto delle discipline del *trivium*¹¹⁷.

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

¹¹⁴ Cfr. *supra* Parte I, cap. 3, § 2.

¹¹⁵ 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.

¹¹⁶ 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 quintiliana. 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 quella 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 ...* cit., p. 33 e il qui citato: W. Verbaal, *Teste Quintiliano. Jean de Salisbury et Quintilien : un exemple de la crise des autorités au XIIIe 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*.

¹¹⁷ 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.

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*¹¹⁸, 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. 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 Salisbury¹¹⁹.

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 intero¹²⁰, 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)¹²¹. Egualmente, l'*ornatus* si può trovare in

¹¹⁸ 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.

¹¹⁹ 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" 14 (2018), pp. 93-120 in cui si possono trovare anche gli estremi principali del dibattito su forma e contenuto (pp. 108-112).

¹²⁰ 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.

¹²¹ 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: Iohannes Duns Scotus, *Ordinatio ...* cit., d. 27, q. 3, § 98.

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 Bonaventura¹²².

Che il termine *convenientia* sia entrato nel vocabolario teologico assumendo una propria specificità semantica e argomentativa è stato messo in luce da diversi studiosi¹²³. 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*¹²⁴.

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

¹²² 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.

¹²³ 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 Age*, a cura di C. Grellard, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2004, pp. 84-126.

¹²⁴ Cfr. Iohannes Duns Scotus, *Ordinatio ... cit.*, liber I, d. 17, pars I, 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)*. Il passo prosegue così: *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 quaecumque, si non sit secundum rationem rectam in operante (puta si ille non habeat rationem rectam in operando), actus non est bonus*.

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 *convenienza* 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 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'uomo¹²⁵. 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: la generazione e incarnazione del Verbo, la regola di vita e

¹²⁵ Cfr. Bonaventura, *De reductione artium ad theologiam*, in Id. *Opera omnia*, vol. V, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1891, par. 1: *Primum igitur lumen quod illuminat ad figuras artificiales quae quasi exterius sunt et propter supplendam corporis indigentiam repertae dicitur lumen artis mechanicae.*

l'unione tra Dio e anima¹²⁶. 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 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*, 1¹²⁷. 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

¹²⁶ 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.

¹²⁷ 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. Johannes Duns Scotus, *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 artifice 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.*

riflettere non solo sui modi in cui i francescani rielaborano i due tipi di classificazione, ma anche sulla loro incidenza nel delineare la poieticità umana e in particolare la progettualità dell'artefice.

Per inquadrare un aspetto significativo per il nostro discorso sul sistema dei saperi bonaventuriano, in cui convergono tanto ispirazioni tardo-antiche (arti liberali), agostiniane, monastiche, quanto aristoteliche¹²⁸, occorre tornare all'*auctor* 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 particolare¹²⁹, come pure si è molto studiata la rilevanza del rinnovamento effettuato da Ugo di San Vittore nell'ordinamento dei saperi del XII secolo¹³⁰. 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*

¹²⁸ 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. 945-952. Sull'opuscolo *De reductione* si veda anche: L. Solignac, *La voie de la ressemblance ... cit.*, pp. 340-358. Come si accennava prima (cfr. *supra*, Parte II, cap. 1, § 3), la prima versione del *De reductione* è la seconda parte (*resumptio*) del *Principium* che Bonaventura pronuncia a Parigi nel 1254. Per una riconsiderazione di tale opera all'interno dell'originario contesto si rinvia a: J.C. Benson, *Identifying the Literary Genre of the De reductione artium ad theologiam: Bonaventure's Inaugural Lecture at Paris*, in "Franciscan Studies" 67 (2009), pp. 149-178; C.A. Levri in *A Structural Analysis of Bonaventure's Omnium artifex docuit me sapientia ... cit.*; R.B. Smith, *Aquinas, Bonaventure, and the Scholastic Culture of Medieval Paris ... cit.*, cap. 11.

¹²⁹ Si rinvia ai saggi: S. Piron, *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; D.M. Coulter, *The Victorine Sub-structure of Bonaventure's Thought*, in "Franciscan Studies" 70 (2012), pp. 399-410.

¹³⁰ 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 liberali nel Medioevo, si rinvia a: G.H. Allard, S. Lusignan (ed.), *Les arts mécaniques au Moyen Âge*, Bellarmin-Vrin, Montreal-Paris 1982. Quanto al sistema dei saperi in rapporto ai sistemi di insegnamento del XII e XIII secolo si può vedere: J. Verger, *Culture, enseignement et société en Occident aux XII^e et XIII^e siècles*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 1999. 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.

(dialettica, retorica), quanto le *meccaniche* (lavorazione della lana, costruzione delle armi, navigazione, agricoltura, caccia, medicina, spettacoli)¹³¹. Ugo definisce la filosofia dapprima come *arte delle arti e disciplina delle discipline*¹³², in seguito come *disciplina che ricerca le ragioni di tutte le cose divine e umane in modo probabile*¹³³. 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 sottolineato¹³⁴, mette in risalto che qualsiasi forma di sapere disposta in arte o disciplina è 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 speculativi¹³⁵.

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 Chenu¹³⁶, rendendolo piuttosto un retaggio del passato, perché pienamente e degnamente integrata nella filosofia quando soprattutto se ne riconosce la portata

¹³¹ Ugo di San Vittore articola la filosofia secondo l'ordine: teorica, pratica, meccanica e logica. Si veda: Hugo de Sancto Uictore, *Didascalicon de studio legendi*, ed. Ch.H. Buttmer, Catholic University Press, Washington, D.C. 1939, II, 1, p. 24: *Philosophia diuiditur in theoreticam, practicam, mechanicam et logicam. He quattuor omnem continent scientiam. theoretica interpretatur speculatiua; practica, actiua, quam alio nomine ethicam, id est moralem dicunt, eo quod mores in bona actione consistant; mechanica, adulterina, quia circa humana opera uersatur; logica, sermocinalis, quia de uocibus tractat. theoretica diuiditur in theologiam, mathematicam et physicam.* Sui criteri di ordinamento si rinvia a F. De Capitani, *op. cit.*, p. 440.

¹³² Hugo de Sancto Uictore, *Didascalicon ... cit.*, II, 1, p. 23: *Philosophia est ars artium, et disciplina disciplinarum, id est ad quam omnes artes et discipline spectant.* Interessante la caratterizzazione che il Vittorino propone di arte e disciplina (*Didascalicon* II.1): la prima è una forma di sapere retta da regole o norme, che ha come oggetto il verosimile o opinabile e tratta una materia corporea esplicandosi per mezzo di una certa operazione, come nel caso dell'architettura. La disciplina è invece un sapere completo, riguarda ciò che non può essere altrimenti e, con la sola speculazione, si esplica per mezzo del ragionamento, come accade con la logica. Si segnala che Ugo menziona altre due definizioni: *Philosophia est amor sapientiae*, che – osserva – è la più aderente alla etimologia, e *Philosophia est meditatio mortis*, che meglio si addice ai cristiani. Ad ogni modo, credo che si possa cogliere maggiormente la portata teorica della riflessione del Vittorino dalle due definizioni citate nel testo, che peraltro egli sembra sviluppare di più in funzione della sua articolazione dei saperi.

¹³³ Cfr. *ivi*, p. 24: *Philosophia est disciplina omnium rerum diuinarum atque humanarum rationes probabiliter inuestigans.*

¹³⁴ 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'.*

¹³⁵ Cfr. Richard de Saint-Victor, *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.

¹³⁶ 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.

teorica¹³⁷. Con Franco Alessio si può sottolineare che in Ugo si attua una certa attenuazione del motivo biblico del lavoro come pena: *la meccanica è essenzialmente remedium*¹³⁸, 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 necessità¹³⁹. Certamente le arti meccaniche, seppur comprese nella filosofia, non sono equiparate alle arti liberali, ma le rispecchiano parallelamente a un gradino più basso. Senza dubbio nell'Umanesimo i mutamenti sociali favoriscono il passo ulteriore compiuto da teorici come Alberti non solo nel *dignificare*, ma anche nel *nobilitare* arti meccaniche come pittura, scultura e architettura, innalzate così al livello di quelle liberali¹⁴⁰.

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 autoritativo¹⁴¹. 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 corporee¹⁴². L'agostiniano *foras-intus* non solo spiega l'aggettivo *adulterina* riferito alla *mechanica*, come ha mostrato Alessio¹⁴³, 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 divina¹⁴⁴.

¹³⁷ Su questo punto, cioè sulla divergenza rispetto alla tradizione enciclopedica e alla originalità dell'operazione di Ugo di San Vittore insiste, a nostro parere, 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 (si veda: 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 francescana rappresenta probabilmente una linea di pensiero in cui l'accentuazione della dimensione fabbrile è facilitata forse anche dalla originaria attenzione rivolta dall'Ordine 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 francescano, modello che senza dubbio, come ha sottolineato Allard, ha 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.

¹³⁸ F. Alessio, *La riflessione sulle artes mechanicae ... cit.*, p. 136.

¹³⁹ Cfr. *ivi*, p. 138 a proposito dell'interpretazione che offre Goffredo di San Vittore.

¹⁴⁰ Si veda *infra* Parte III, cap. 2, § 3 e la bibliografia relativa lì indicata.

¹⁴¹ 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.

¹⁴² 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.*

¹⁴³ Cfr. F. Alessio, *La riflessione sulle artes mechanicae ... cit.*, p. 126.

¹⁴⁴ Su questo punto si ricorda quanto osserva Cullen a tale proposito, 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

È infatti sul 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 superiore¹⁴⁵.

Il secondo paragrafo prosegue con la prova della completezza della classificazione vittorina, passando in rassegna ogni arte secondo la duplice finalità di arrecare *sollievo 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 sostegno¹⁴⁶.

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 tempo¹⁴⁷. Si può osservare il medesimo atteggiamento anche negli scritti che derivano in qualche modo dal *Didascalicon*, come ha mostrato Lusignan nel caso

Bonaventura, rispetto a Ugo di San Vittore, nel considerare la nobiltà di tutte le arti, cfr. O. Todisco, *Dimensione estetica del pensare bonaventuriano*, in "Doctor Seraphicus" 54 *La bellezza nel pensiero bonaventuriano* (2007), pp. 51-53; 55 e sgg.

¹⁴⁵ Cfr. M. Parodi, *Il paradigma ... cit.*, ad esempio a p. 43.

¹⁴⁶ Cfr. Hugo de Sancto Uictore, *Didascalicon ... cit.*, II, 20, p. 38: *Mechanica septem scientias continet: lanificium, armaturam, nauigationem, agriculturam, uenationem, medicinam, theatricam. ex quibus tres ad extrinsecus uestimentum nature pertinent, quo se ipsa natura ab incommodis protegit, quattuor ad intrinsecus, quo se alendo et fouendo nutrit, ad similitudinem quidem triuui et quadriuii, quia triuuium de uocibus que extrinsecus sunt et quadriuium de intellectibus qui intrinsecus concepti sunt pertractat.*

¹⁴⁷ 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, Elpeth 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 Ages" 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 (ed.), *Les arts mecaniques au Moyen Âge*, Bellarmin-Vrin, Montreal-Paris 1982 (specialmente quelli di Allard e Lusignan) così come 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, ma anche più specificamente: C. Casagrande, S. Vecchio, *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; 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": l'ars 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 Beauvais¹⁴⁸. 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 artefice¹⁴⁹. 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 arti¹⁵⁰, due criteri che la tradizione retorica ciceroniana dialettizza a proposito della bellezza¹⁵¹.

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 Blumenberg¹⁵², 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 i diversi modelli di poieticità che ne risultano. La retorica ciceroniana dona quindi le coordinate 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

¹⁴⁸ 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.

¹⁴⁹ Cfr. G.H. Allard, *Les arts mécaniques aux yeux de l'idéologie médiévale*, in *Les arts mécaniques au Moyen Âge ... cit.*, pp. 19-22.

¹⁵⁰ 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.*

¹⁵¹ 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.

¹⁵² Cfr. H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia ... cit.* 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.

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 rinviano¹⁵³.

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 poietico 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 disposto¹⁵⁴, 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 conoscere¹⁵⁵. 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 ponga al livello in cui l'opera la possa comprendere e conoscere¹⁵⁶. L'articolazione dell'attività poietica 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. 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

¹⁵³ Sulla concezione bonaventuriana del corpo umano, si può vedere: R. Davies, *Bonaventure, the Body, and the Aesthetics of Salvation*, Cambridge University Press, Cambridge 2019.

¹⁵⁴ 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.*

¹⁵⁵ Cfr. *ibidem*: *Producit autem artifex exterius opus assimilatum exemplari interiori eatenus qua potest melius. Et si talem effectum posset producere qui ipsum amaret et cognosceret utique faceret.*

¹⁵⁶ *Ibidem*: *Et si effectus ille cognosceret suum opificem hoc esset mediante similitudine secundum quam ab artifice processit. Et si haberet obtenebratos oculos cognitionis ut non posset supra se elevari necesse esset ad hoc ut ad cognitionem sui opificis duceretur quod similitudo per quam productus esset effectus condescenderet usque ad illam naturam quae ab eo posset capi et cognosci.*

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 poetico 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 amore¹⁵⁷. 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 elevi¹⁵⁸. Siamo qui entro 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).

¹⁵⁷ *Ibidem*: Per hunc modum intellige quod a summo opifice nulla creatura processit nisi per verbum aeternum in quo omnia disposuit et per quod produxit non solum creaturas habentes rationem vestigii sed etiam imaginis ut eidem assimilari possint per cognitionem et amorem.

¹⁵⁸ Cfr. *ibidem*: Et si effectus ille cognosceret suum opificem hoc esset mediante similitudine secundum quam ab artifice processit. Et si haberet obtenebratos oculos cognitionis ut non posset supra se elevari necesse esset ad hoc ut ad cognitionem sui opificis duceretur quod similitudo per quam productus esset effectus condescenderet usque ad illam naturam quae ab eo posset capi et cognosci. Per hunc modum intellige quod a summo opifice nulla creatura processit nisi per verbum aeternum in quo omnia disposuit et per quod produxit non solum creaturas habentes rationem vestigii sed etiam imaginis ut eidem assimilari possint per cognitionem et amorem. 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.

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 falsificandola¹⁵⁹, in Bonaventura l'artefice diviene la precisa espressione, a livello umano e per via analogica, della poieticità divina in accordo con la tradizione agostiniana e monastica, si pensi ad esempio ad Anselmo¹⁶⁰.

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 un motivo agostiniano – all'esemplare interiore¹⁶¹. 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 essere 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

¹⁵⁹ Cfr. Hugo de Sancto Uictore, *Didascalicon* ... cit., I, 9, p. 16: *Sunt etenim tria opera, id est opus Dei, opus nature, opus artificis imitantis naturam. opus Dei est, quod non erat creare ... opus artificis est disgregata coniungere uel coniuncta segregare ... neque enim potuit uel terra celum creare, uel homo herbam producere, qui nec palmum ad staturam suam addere potest. in his tribus operibus conuenienter opus humanum, quod natura non est sed imitatur naturam, mechanicum, id est adulterinum nominatur, quemadmodum et clavis subintroducitur mechanica dicitur.*

¹⁶⁰ Cfr. M. Parodi, *Il conflitto dei pensieri* ... cit. cap. IV; Id., *L'artefice e l'opera nelle pagine di Anselmo*, in "Rivista di storia della filosofia" 48 (1993), pp. 527-535. 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.*

¹⁶¹ Si noti che in Bonaventura l'artefice umano ha, come quello divino, un modello interiore, ma che in definitiva rinvia al superiore, cioè appunto all'esemplare nella mente divina, in accordo con la matrice agostiniana a cui Bonaventura si ispira. Si può dire che l'artefice umano ha in sé stesso l'*ars* che gli permette di produrre la cosa esternamente, poiché trova interiormente i criteri intelligibili eterni e immutabili dell'arte divina (ad esempio i *numeri artificiales* che Bonaventura aggiunge rispetto ai *numeri* agostiniani trattati in *De musica* VI, cfr. Bonaventura, *Itinerarium* ... cit., cap. II, par. 10: *Ab his autem imprimuntur mentibus nostris numeri artificiales quos tamen inter illos gradus non enumerat Augustinus quia connexi sunt iudicialibus*). Vi è però un altro tipo di artefice umano, secondo Bonaventura, che non ha l'*ars* e quindi possiede l'esemplare non interno, bensì esterno. A tale proposito si veda *Sent.* III, d. 11, a. 1, q. 2, in cui Bonaventura paragona la predestinazione umana, cioè in cui l'uomo si rivolge all'esempio di Cristo, a un artefice meccanico come colui che fabbrica calzature il cui modello è esterno: *Si ergo primo modo loquamur de praedestinatione Christi ratione connotati, adhuc praedestinatio Christi non est nostrae praedestinationis exemplar. Deus enim non praedestinavit nos, aspiciens ad aliquod aliud a se, sed unumquodque praevidebat in se et disposuit secundum rationem propriam. – Si vero loquamur de exemplari secundo modo, sic praedestinatio Christi est exemplar nostrae praedestinationis, exemplar, inquam, directivum non respectu summi artificis, sed respectu nostri, tam in credendis quam in expectandis quam etiam in operandis.*

(“inventare” nel senso della retorica latina). L’artefice trae agostinianamente dalla propria interiorità i criteri intelligibili, in un processo poetico 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 poetico.

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 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*¹⁶²; è possibile ravvisare quasi in controtela la necessità del retore di adattarsi all’uditorio.

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 interpretata in senso giuridico in quanto radicata nel contesto storico-culturale del diritto feudale¹⁶³. Ma questo è anche uno schema mirabilmente retorico, soprattutto se si pensa alle intonazioni che Bonaventura conferisce alla questione e al passaggio intessuto 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

¹⁶² 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 poetica dell’artefice, ma si noti il *decentissimum* del passaggio citato prima (*De reductione ... cit.*, 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).

¹⁶³ 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).

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*.

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 saperi¹⁶⁴. Agostino infatti si ispira al *De natura deorum* 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 spirituale¹⁶⁵, 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 –¹⁶⁶, 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.

¹⁶⁴ 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 mechanicae' ...* cit., pp. 444, 456.

¹⁶⁵ Cfr. S. Lusignan, *Les arts mécaniques ...* cit., pp. 38-39. Sulla derivazione ciceroniana, si veda M. Testard, *Saint Augustin et Cicéron, Études Augustiniennes*, Paris 1958, 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.

¹⁶⁶ Cfr. Hugo de Sancto Uictore, *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.

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 dei nuovi testi aristotelici e arabi¹⁶⁷. Si prenda ad esempio la *Guida dello studente parigino* degli anni '40 del Duecento¹⁶⁸. 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 ora sono incrementate dalla conoscenza integrale dell'*Organon* aristotelico. Infatti, oltre allo studio della retorica, trasmessa principalmente dalla pseudo ciceroniana *Rhetorica 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 Secundi*.

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*¹⁶⁹. I passi che qui interessano per comprendere il ruolo dell'artefice nel sistema dei saperi francescano e in particolare in che senso si

¹⁶⁷ Si rinvia a: *supra*, Parte I, cap. 2, § 2. Qui si rammenta: C. Lafleur (a cura), *L'enseignement de la philosophie ... cit.*, Brepols, Turnhout 1997. 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 teorica e pratica). Appartenenti al genere delle *introduzioni alla filosofia* del Duecento si ricordano: *De ortu scientiarum* attribuito ad Al-Farabi, *De scientiis* di Gundisalvi e *De ortu scientiarum* di Kilwarbdy. Si veda a tal proposito: G. Dahan, *Une introduction à l'étude de la philosophie*, in C. Lafleur (a cura), *L'enseignement de la philosophie au 13. 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.

¹⁶⁸ Per lo schema dettagliato della divisione della filosofia nella *Guida dello studente* si veda Lafleur C. (a cura), *L'enseignement de la philosophie au 13. siècle ... cit.*, ivi, p. XIV.

¹⁶⁹ Cfr. *supra*, Parte I, cap. 2, § 2.

esplica la sua dimensione progettuale nel pensiero di Scoto e Ockham, si basano essenzialmente 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 se l'esperto senza l'arte operi in modo più certo dell'artefice senza esperienza¹⁷⁰. 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 notato¹⁷¹, 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 principale¹⁷²: anche nel caso in cui l'artefice conosca il particolare per intuizione, non arriverà a conoscere tutte le circostanze concrete che invece acquisisce l'esperto per mezzo dell'esperienza¹⁷³. 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

¹⁷⁰ Cfr. Duns Scoto, *Quaestiones ... cit.*, I, 5.

¹⁷¹ Cfr. Jean Duns Scot, *Questions sur la métaphysique*, voll. I-II, a cura di O. Boulnois, puf, Paris 2017-2020, p. 275, n. 1.

¹⁷² Cfr. *ivi*, I, 5, II, § 16: *Tunc ad formam rationis dicitur quod artifex ex hoc solo est perfectus artifex quia habet perfectum habitum in uniuersali. Potest autem habere perfectum habitum in uniuersali non applicando ad particulare. Quia secundum Philosophum, II Priorum: "contingit scire in uniuersali et ignorare in particulari". Ergo possibile est artificem esse perfectum artificem et tamen non per se cognoscere singulare circa quod est operatio; expertum autem non contingit esse perfecte expertum nisi per se cognoscat singulare, quia cognitio experimentalis est per se ipsius singularis. Ergo artifex ex hoc quod est artifex non oportet quod ita cognoscat operabile sicut expertus ex hoc quod est expertus. Et ita saluatur intentio Philosophi.*

¹⁷³ Cfr. *ivi*, § 17: *Tamen ex hoc non sequitur quin possibile sit artificem ita per se et perfecte cognoscere singulare sicut expertum, si applicet cognitionem uniuersalem quam habet ad singulare. Est ergo comparatio Philosophi intelligenda de istis habitibus praecise comparatis ad illa quorum sunt principia cognoscendi ex se, non autem de his quae possunt cognosci ab habentibus istos habitus per applicationem istorum habituum ad alia.*

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 sprovvisto¹⁷⁴.

La progettualità dell'artefice umano secondo Scotto, 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 Scotto 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 su questo tema¹⁷⁵, conosciuto anche come dibattito sulle *intentiones*, cioè sullo statuto cognitivo delle rappresentazioni mentali¹⁷⁶. 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 la sviluppano molti francescani, come Pietro di Giovanni Olivi, Pietro Aureolo e Guglielmo di 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

¹⁷⁴ Cfr. *ivi*, § 19: *Aliter dicitur quod in singulari, circa quod est operatio per se, multa sunt praeter naturam ipsius communis individuatam, quae multa diuersificant actionem. Aliter enim oportet agere circa hunc infirmum in hoc loco et hoc tempore, quam circa illum infirmum eadem infirmitate in specie in alio loco et alio tempore. Ista autem annexa cognoscat expertus ex multiplicata cognitione singularium, et in se et quantum ad annexa. Haec autem annexa non oportet artificem cognoscere ex hoc solo quod est artifex. Quia licet de per se singulari posset cognoscere "propter quid" si applicet, non tamen de annexis per habitum artis. Ideo expertus certius singulare cognoscit in quantum operabile, quia in quantum est annexum illis accidentibus quae uariant actionem. Quidquid sit de cognitione artis et experimenti, expertus ex frequenter agere habet habitum in potentia motiua, qua exsequitur operationem; uel forte in membro quo agit, ut citharista exercitatus in manu. Talem non habet artifex inexpertus. Illa multum facit ad expedite agendum.*

¹⁷⁵ Sulla questione della conoscenza intellettuale del singolare resta tutt'ora fondamentale la significativa opera di C. Berubé, *La connaissance de l'individuel au Moyen Âge*, Presses de l'Université de Montréal, Presses universitaires de France, Montréal, Paris 1964, per una presentazione sintetica del dibattito si può vedere il primo capitolo, pp. 3-12.

¹⁷⁶ 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'intellezione 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. Una ricerca di storia delle idee*, CUEM, Milano 2002; 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).

d'Aquino, seguendo Aristotele, arriva ad affermare la *non intelligibilità* del singolare¹⁷⁷, il francescano 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 Bacon, 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 riferisce alla cosa esterna o all'ultima specie, di qui l'esigenza di garantire un accesso diretto al singolare, che ad esempio Olivi spiega sottolineando che la conoscenza si dirige direttamente alla cosa in quanto *causa terminativa* dell'atto¹⁷⁸. Sia Aureolo che Ockham polemizzano contro la posizione di Duns Scoto discutendo la celebre definizione scotista di conoscenza intuitiva¹⁷⁹.

Prima di tornare su questo punto del dibattito, che si riprenderà per meglio comprendere 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 essa¹⁸⁰. 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 reale¹⁸¹. In particolare, l'intuizione intellettuale, a differenza di quella sensibile, coglie

¹⁷⁷ Cfr. C. Berubé, *La connaissance de l'individuel ... cit.*, pp. 42-64.

¹⁷⁸ 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 Perspectivi. Les sources de la théorie olivienne de la vision*, in "Oliviana" [En ligne] 5 (2016); J. Biard, *Intention et présence: la notion de presentia 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.*

¹⁷⁹ Per una visione d'insieme su questo dibattito si rinvia ancora a: *ivi*, Part Two (*Interpretation and Reconception*), pp. 185 e sgg.

¹⁸⁰ 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.).

¹⁸¹ Cfr. Duns Scoto, *Lectura ... cit.*, liber I, d. 8, pars 1, q. 4, § 174: *Praeterea, quando intellectus intuitive cognoscit obiectum aliquod, ex quo tantum cognoscit illud obiectum secundum quod existens est, quamcumque rationem cognoscit in obiecto et in re, illa formaliter est in re ut existens est; et si in illa cognitione intuitiva, qua sic intuetur rem,*

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 esistente¹⁸². Ciò che rende impossibile secondo Scotto 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 delle note accidentali che lo caratterizzano e mai per mezzo della ragione intrinseca per cui un singolare è tale, cioè l'eccezionalità¹⁸³.

La posizione di Scotto 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 Scotto 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 Scotto 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 Scotto, 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'universale¹⁸⁴. 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 accidentali¹⁸⁵.

Ma, come si è visto, Scotto ammette l'intuizione intellettuale del singolare nel caso dell'artefice senza esperienza. Il musicista teorico può quindi rappresentarsi direttamente i rapporti ad esempio di

aliquid causaret aut fabricaret, illud est in obiecto ut existens est, - ut visus, quando videt coloratum extra, si per illum actum aliquid causaret, necessario causaret obiectum extra et transmutaret ipsum coloratum, licet non contingit quando aliquid obicitur intellectui non ut existens extra sed ut abstractum et cognitum cognitione abstractiva.

¹⁸² 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 Scotto 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.

¹⁸³ Cfr. Duns Scotus, *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.

¹⁸⁴ Si veda la sintetica descrizione di questi passaggi del processo conoscitivo scotiano in: Duns Scotus, *Fantasia, immaginazione, conoscenza. Uno studio sul De imagine di Giovanni Duns Scotus*, a cura di A. Colli, C. Selogna, LED, Milano 2011, pp. 15-16, riferite principalmente a: Duns Scotus, *Ordinatio ... cit.*, d. 3, pars 3 (*de imagine*), q. 2, §§ 486-498.

¹⁸⁵ Cfr. C. Berubé, *La connaissance de l'individuel ... cit.*, pp. 161 sgg.

ottava (2:1) come accordi attualmente esistenti e presenti realmente; tuttavia egli non possiede l'abito pratico dell'esperto (il musico 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.

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 cause¹⁸⁶.

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 scienza¹⁸⁷. Al contrario, Ockham mostra come sia possibile che un

¹⁸⁶ Cfr. Guillelmus de 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.*

¹⁸⁷ Cfr. Ockham, *Ordinatio* ... cit., Prologus, q. 11, p. 317: *Ad istud dicit Scotus quod "definitio prudentiae debet intelligi de habitu activo proximo, qualis est habitus adquisitus ex actibus. Unde sicut ars se habet circa factibilia ad habitum experimenti, ita circa agibilia se habet scientia moralis ad habitum prudentiae, quia habitus artis et scientiae*

abito universale dirige l'azione, perché – osserva – la conoscenza universale presuppone sempre l'esperienza e quindi la conoscenza dei singolari¹⁸⁸. 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 francescani come Scoto e 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 corporei¹⁸⁹. 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

moralis sunt remoti ad dirigendum, quia universales; sed habitus prudentiae et experimenti, quia generati sunt ex actibus, sunt particulares et propinqui ad dirigendum. Ista expositio est necessaria, alioquin nulla esset scientia practica, quia quaecumque est habitus activus vel factivus".

¹⁸⁸ Cfr. *ivi*, p. 318: *Praeterea, sicut patet in una alia quaestione, ista universalia non possunt evidenter cognosci nisi per experientiam, et per consequens praesupponitur experientia, et ita immediate dirigit [§ respectu alicuius §]. Ideo dico quod habitus universalis aliquis ita poterit perfecte dirigere [§ respectu alicuius actus §] quantum est ex parte sui sicut quicumque alius. Et frequenter non potest haberi sine experientia singularium; et posito quod posset, adhuc perfecte dirigeret [§ respectu alicuius §].*

¹⁸⁹ *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 organo corporalibus, quod ita perfecte et ita certitudinaliter operabitur artifex sicut expertus.*

passaggi, l'intuizione intellettuale del singolare¹⁹⁰. 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 esiste¹⁹¹: l'oggetto può essere presente o assente, esistente o non esistente, 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 esistenza¹⁹², 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 singolari¹⁹³.

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

¹⁹⁰ Per la ricostruzione del pensiero di Ockham su questi temi, si menzionano: M. McCord Adams, *William Ockham*, vol. 1, University Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana 1987, 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-Existent*, in H. Lagerlund (a cura), *Rethinking the History of Skepticism ... cit.*, pp. 97-118.

¹⁹¹ Cfr. Ockham, *Ordinatio ... cit.*, Prologus, q. 1: *Sed distinguuntur per istum modum: quia notitia intuitiva rei est talis notitia virtute cuius potest sciri utrum res sit vel non, ita quod si res sit, statim intellectus iudicat eam esse et evidenter cognoscit eam esse, nisi forte impediatur propter imperfectionem illius notitiae. Similiter, notitia intuitiva est talis quod quando aliqua res cognoscuntur quarum una inhaeret alteri vel una distat loco ab altera vel alio modo se habet ad alteram, statim virtute illius notitiae incomplexae illarum rerum scitur si res inhaeret vel non inhaeret, si distat vel non distat, et sic de aliis veritatibus contingentibus, [§ nisi illa notitia sit nimis remissa, vel sit aliquod aliud impedimentum §]. Sicut si Sortes in rei veritate sit albus, illa notitia Sortis et albedinis virtute potest evidenter cognosci quod Sortes est albus, dicitur notitia intuitiva. Et universaliter omnis notitia incomplexa termini vel terminorum, [§ seu rei vel rerum, §] virtute cuius potest evidenter cognosci aliqua veritas contingens, maxime de praesenti, est notitia intuitiva. Le implicazioni teologiche, e di qui epistemologiche, di questa definizione sono molteplici e aprirebbro un ulteriore capitolo che ci 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; H. Lagerlund (a cura), *Rethinking the History of Skepticism. The Missing Medieval Background*, Brill, Leiden-Boston 2010.*

¹⁹² Cfr. Ockham, *Ordinatio ... cit.*, Prologus I, p. 31: *Notitia autem abstractiva est illa virtute cuius de re contingente non potest sciri evidenter utrum sit vel non sit. Et per istum modum notitia abstractiva abstrahit ab existentia et non existentia, quia nec per ipsam potest evidenter sciri de re existente quod existit, nec de non existente quod non existit, per oppositum ad notitiam intuitivam. Similiter, per notitiam abstractivam nulla veritas contingens, maxime de praesenti, potest evidenter cognosci. Sicut de facto patet, quod quando cognoscitur Sortes et albedo sua in absentia, virtute illius notitiae incomplexae nec potest sciri quod Sortes est vel non est, vel quod est albus vel non est albus, vel quod distat a tali loco vel non; et sic de aliis veritatibus contingentibus.*

¹⁹³ Cfr. *ivi*, liber I, d. 2, q. 8, pp. 271 e sgg.

per riferirsi a una molteplicità di singolari¹⁹⁴. 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'intelletto¹⁹⁵.

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 porta 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, che è 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 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 reale¹⁹⁶. Il procedimento descritto da Ockham permette di illustrare ulteriormente la questione

¹⁹⁴ Cfr. 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, Pars I, capp. 8-9, 15.

¹⁹⁵ Cfr. C. Berubé, *La connaissance de l'individuel ...* cit., p. 275.

¹⁹⁶ 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 artificii, ita illud fictum esset exemplar respectu sic fingentis.*

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 *finigo*, 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 fabbrile¹⁹⁷.

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 qualità¹⁹⁸. Ockham ribatte che la scienza e arte con cui l'artefice produce esternamente la casa è una qualità nella mente che può 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 corpo¹⁹⁹. Questo è 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 generale²⁰⁰.

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 intellettiva, 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

¹⁹⁷ 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.

¹⁹⁸ Cfr. ivi, d. 3, p. 400: *Praeterea, artifex excogitat domum antequam producat eam; sed illa domus non est qualitas mentis; igitur etc.*

¹⁹⁹ 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, sicut secundum Commentatorem, VII Metaphysicae, ars et scientia sanitatis vocatur sanitas. Unde commento 23 dicit sic: "Sanitas dicitur duobus modis: dicitur enim de forma quae est in anima et de habitu qui est in corpore, et ambo sunt idem, hoc est habent idem nomen. Sed sanitas secundo modo invenitur ab ea quae est secundum primum modum". Et post: "Sanitas dicitur duobus modis: dicitur enim de intellectu sanitatis qui est in anima et de sanitate existente in corpore". Et post: "Sanitas vero in rei veritate est definitio sanitatis quae est in anima, et scire ipsam non est sanitas quae est extra animam". Ex isto patet quod sanitas vocatur ipsa definitio et scientia, et ita <domus in mente artificis> potest domus vocari.*

²⁰⁰ 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.*

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 forse affermare che il diverso assetto del sistema dei saperi ha di riflesso contribuito a costituire differenti *pensieri*, o modi di progettare, dell'artefice.

Ma occorre riflettere se davvero tra i due sistemi di saperi, quello ancora basato sulle arti liberali e integrato dall'inserzione vittorina delle *mechanicae* e 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 base di cui 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. Il concetto 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 intende generalmente le teorie che sostengono la composizione secondo materia e forma delle sostanze²⁰¹. In autori francescani come Bonaventura e Olivi, più controversi i casi di Scoto e Ockham²⁰², 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 forma²⁰³. 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 seminali²⁰⁴, 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 positiva²⁰⁵, a cui in tal modo viene riconosciuta una 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 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

²⁰¹ 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. Mazzeola, *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.

²⁰² Cfr. A. Petagine, *Il fondamento positivo del mondo ... cit.*, pp. 167-191 e 215 e sgg.

²⁰³ Cfr. *ivi*, parte II.

²⁰⁴ Cfr. P. Mazzeola, *Controversie medievali: unità e pluralità delle forme ... cit.*, pp. 5 e sgg.

²⁰⁵ Cfr. A. Petagine, *Il fondamento positivo del mondo ... cit.*, pp. 21-22.

a proposito delle discussioni sulle idee divine o sulla inteliezione del singolare, bensì anche nel contesto della filosofia naturale, oltre che della metafisica e dell'ontologia. Coordinate concettuali che occorre tenere ben presenti quando in giorni più vicini ai nostri la questione dell'opera artificiale, che progressivamente ha una pregnanza sempre maggiore, si costituisce all'interno di un ripensamento ulteriore e profondo di categorie aristoteliche, si pensi ad esempio a quella di materia intesa come pura potenza "sospesa" tra l'essere e il nulla²⁰⁶.

Per chiarire lo statuto dell'opera e la sua costituzione da parte dell'artefice all'interno del quadro dottrinario francescano, ossia entro i 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 perdurare²⁰⁷. Tenendo da parte la questione della causa conservante²⁰⁸, 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 struttura in quanto creata e quindi dipendente da Dio²⁰⁹. Il concetto bonaventuriano di materia può essere considerato in due sensi. Nel primo, la materia è

²⁰⁶ Su questo punto, si ricordino le riflessioni di ispirazione fenomenologica di Dino Formaggio: D. Formaggio, *Arte come idea e come esperienza*, a cura di E. Franzini, Morcelliana, Brescia 2018, pp. 65-93.

²⁰⁷ Cfr. Bonaventura, *Sent.* II, d. 37, a. 1, q. 2, p. 866: 2. *Ad illud quod obiicitur, quod artifex creatus potest facere opus per se stabile; dicendum, quod non est simile, pro eo quod artifex creatus sic facit rem, quod non facit eius principia intrinseca; non enim potest in totam rei substantiam. Et propterea res facta conservari potest in propriis principiis, quae non dependent a potestate artificis. Non sic autem est in opere Dei. Omne enim opus, quod Deus facit, secundum totum sui facit; et ideo totaliter ab ipso dependet et sine eius adiutorio conservari non potest.*

²⁰⁸ 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*, "Recherches de théologie ancienne et médiévale" 47 (1980), pp. 206-207; Bonaventura, *Sent.* I, d. 27, pars 1, art. 1, q. 1.

²⁰⁹ 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*.

informe, ma non nel senso in cui essa è priva di forme²¹⁰. 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 cose²¹¹. 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 perfezione²¹². 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 nuovo²¹³. 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 seconde, come gli agenti naturali o altri interventi artificiali. Ne deriva che lo scultore plasma per rimozione il composto ilemorfico, come si legge in diversi passaggi²¹⁴, 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

²¹⁰ 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*).

²¹¹ 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, che esiste in natura, è invece impossibile che sia priva 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 ulteriores, non completa perfectio*. Si vedano i saggi: P. Mazzeola, *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.

²¹² Cfr. P. Mazzeola, *op. cit.*, p. 280; R. Macken, *Le statut philosophique ... cit.*, p. 216.

²¹³ Cfr. P. Mazzeola, *op. cit.*, p. 284.

²¹⁴ Cfr. ad esempio, Id., *Collationes in Hexaemeron ... cit.* (ed. Quaracchi 1891), coll. 2, sectio 33, p. 342: *qui sculpsit figuram nihil ponit, immo removet et in ipso lapide relinquit formam nobilem et pulchram*.

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 ileomorfica 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*²¹⁵, 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 propone²¹⁶. 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 particolare²¹⁷.

Secondo la posizione di filosofi *più moderni (magis modernorum)*, tutte le forme provengono da Dio. Anche in questo caso vi sono due interpretazioni e la prima viene accolta da Bonaventura: Dio in principio è agente e produttore dell'eduazione (emanazione dallo stesso allo stesso) di tutte le cose²¹⁸. La terza posizione è quella trasmessa da Aristotele secondo il quale le forme naturali sono

²¹⁵ Cfr. Bonaventura, *Sent.* II, d. 7, pars 2, a. 2, q. 1, p. 198; P. Mazzarella, *op. cit.*, p. 284.

²¹⁶ Cfr. P. Mazzarella, *op. cit.*, p. 283-285.

²¹⁷ Cfr. Bonaventura, *Sent.* II, d. 7, pars 2, a. 2, q. 1, pp. 197-198: *Quidam enim posuerunt latitationem formarum, sicut imponitur Anaxagorae. Et illud potest dupliciter intelligi: aut quod ipse poneret, formas actualiter existere in materia, sed non apparere extrinsecus, sicut pictura operta panno; et iste modus impossibilis est omnino, quia tunc contraria simul ponerentur in eodem. Alio modo potest intelligi sic, ut essentiae formarum sint in materia in potentia non solum latentes, sed entes in potentia, ut materia habeat in se seminales omnium formarum rationes, sibi a primaria conditione inditas - et illud concordat et philosophiae et sacrae Scripturae - et per actionem agentis educerentur in actum. Sed hic intellectus non fuit huius positionis, sed primus, secundum quod expositores dicunt. Haec enim positio fuit, quod agens particulare nihil agat, sed tantum detegat.*

²¹⁸ 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.

nella materia in potenza, forme che vengono edotte in atto dall'agente particolare²¹⁹. 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 forma²²⁰, 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*)²²¹.

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

²¹⁹ Cfr. *ibidem*: *Tertia positio est, quod formae naturales fere omnes, ad minus corporales, cuiusmodi sunt formae elementares et formae mixtionis, sunt in potentia materiae et per actionem agentis particularis educuntur in actum; et ista est positio, quam videtur tenuisse Philosophus, et modo tenent communiter doctores in philosophia et theologie.*

²²⁰ Cfr. *ibidem*: *Nam quidam dicunt, quod huiusmodi formae sunt in materia in potentia receptiva et quodam modo activa sive cooperativa; quoniam materia et habet possibilitatem ad recipiendum, et etiam inclinationem ad cooperandum, et in agente est huiusmodo forma producenda sicut in principio effectivo et originali, quia omnis forma per naturam suae speciei recipit virtutem multiplicandi se; unde inductio formae est ab agente formam suam multiplicante. Et ponunt exemplum in candela, quo modo una inflammat multas, et ab uno obiecto relucet multae imagines in pluribus speculis. Et huiusmodi formae, ut dicunt, non habent, ex quo sint materialiter, sed ex quo originaliter; et ideo non dicuntur creari nec dicuntur esse ex nihilo. Illud enim creatur, quod nullo modo est; sed talis forma sic producta aliquo modo est, tum ratione agentis tum ratione materiae.*

²²¹ Cfr. *ibidem*: *Alia via est, quod formae sunt in potentia materia, non solum in qua et a qua aliquo modo, sed etiam ex qua. Et hoc dicunt, non quia ipsa essentia materiae sit, ex qua res producitur, sed quod in ipsa materia aliquid est concreatum, ex quo agens, dum agit in ipsam, educit formam; non inquam ex illo tanquam ex aliquo, quod sit tanquam aliqua pars formae producendae, sed quia illud potest esse forma et fit forma, sicut globus rosae fit rosa. Et ista positio ponit, quod in materia sint veritates omnium formarum producendarum naturaliter; et cum producitur, nulla quidditas, nulla veritas essentiae inducitur de novo, sed datur ei nova dispositio, ut quod erat in potentia fiat in actu. Differunt enim actus et potentia, non quia dicant diversas quidditates, sed dispositiones diversas eiusdem; non tamen sunt dispositiones accidentales, sed substantiales. Et hoc non est magnum, si est in potentia agentis creati, ut quod est uno modo faciat esse alio modo.*

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*²²². Ne consegue che, come si è anticipato, l'azione dell'artefice creato presuppone l'operazione della natura e 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 operando 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, la può rimuovere o ridisporre. Se con l'agente naturale l'uomo condivide la materia preesistente, con l'agente increato l'artefice condivide l'ideazione, manifestando e realizzando, a questo livello, l'immagine e la somiglianza con Dio²²³. 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*²²⁴.

La *poiesis* umana sembra una variazione dell'azione naturale (ma anche divina), che produce il simile *secondo verità*, nel congiungere la dimensione sensibile a quella intelligibile. 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. Ora è opportuno sottolineare che 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 materia²²⁵. In modo analogo, la *poiesis* umana *fa la verità* a livello non

²²² Cfr. *ivi*, q. 2; e d. 7, pars 2, dubium 3.

²²³ 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).

²²⁴ Cfr. *ibidem*; Id., *Itinerarium ... cit.*, cap. II.

²²⁵ 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*

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 preesistente²²⁶, compiendo al contempo la propria immagine e somiglianza con il Dio trinitario²²⁷.

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 simili²²⁸. 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 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

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.

²²⁶ 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.

²²⁷ 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.

²²⁸ Cfr. Bonaventura, *Collationes in Hexaemeron (inc. 'Istud 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 suspicionem 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 qua aguntur in exteriorem materiam ut secare et cetera in quibus dirigit ars.*

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 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 strutturata²²⁹.

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 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.

²²⁹ 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. Un'analogia nel XII secolo*, in Badaloni et alii, *La storia della filosofia come sapere critico: studi offerti a Mario Dal Pra*, Angeli, Milano 1984, pp. 52-71; 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.

Si tratta di una concezione di opera e più in generale di poiesi che, come si cercherà di mostrare in seguito²³⁰, si pone nella linea ideale (quasi come fosse una sotterranea genesi storica dei concetti o concettualizzazione di precategoriali) che la collega alle riflessioni rinascimentali di Leonardo da Vinci. In Leonardo l'artefice-artista, pienamente consapevole della propria ricerca che si svolge in questo mondo, in senso giovanneo *fa la verità*, in senso valeriano fa filosofia nel fare arte, cioè cerca di disvelare il senso intrinseco delle cose, la loro struttura profonda divenendo, come ebbe a scrivere Paul Valéry, *angelo della morfologia*, ma al tempo stesso testimone di una comprensione fenomenologica della *poiesis* dell'artefice²³¹.

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.

Il pensiero di Olivi sulla materia e sui tipi di produzione²³², 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,

²³⁰ Cfr. *infra* Parte III, cap. 2, § 3.

²³¹ Cfr. E. Franzini, *Il mito di Leonardo. Sulla fenomenologia della creazione artistica*, Unicopli, Milano 1937, p. 215; sulla nozione di angelo in Valéry, si segnala: E. Franzini, *Paul Valéry: l'angelo e il testimone*, in *Leonardo da Vinci: interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry*, a cura di N. Romano, A. Sanna, Leo S. Olschki, Firenze 2012, pp. 155-168. A proposito della figura dell'artefice in prospettiva morfologica e fenomenologica, cfr. A.M.S. Salvestrini, *Artifex*, in *Glossary of Morphology*, a cura di F. Vercellone, S. Tedesco, Springer, Cham 2020, pp. 37-40. In accordo con la linea fenomenologica tracciata da Franzini nel saggio appena citato, il termine *struttura* sembra avere una interessante portata interpretativa per rinviare all'atto fenomenologico dell'esplicitare il senso intrinseco della cosa e parallelamente, per il nostro discorso, l'atto creativo-produttivo dell'artefice di rendere sensibile i criteri intelligibili, appunto strutturali alla cosa stessa, all'opera. Si accoglie cioè la traduzione di Giovanni Piana del termine *Wesen* husserliano, solitamente tradotto come *essenza* e più efficacemente inteso da Piana, appunto, come *struttura*. Cfr. G. Piana, *L'idea di uno strutturalismo fenomenologico*, disponibile online: <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-dellesperienza/99-lidea-di-uno-strutturalismo-fenomenologico> (ultimo accesso dicembre 2020).

²³² 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 Fribourg, De Gruyter, Berlin-New York 2010. Si ricorda inoltre l'introduzione alla traduzione francese delle questioni sulla materia di Olivi: Pierre de Jean 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.

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-tommasiana²³³. 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 forme²³⁴. In un secondo momento, Olivi 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 attuale²³⁵. Il fulcro della critica di Olivi sembra centrarsi sulla sua concezione di materia e di forma²³⁶. 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 che non è 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'essere²³⁷. Anziché fondare la positività della materia in forme incipienti, come fanno i sostenitori delle ragioni seminali, Olivi la fonda nelle 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 correlazione²³⁸. 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 perfette²³⁹.

²³³ Per un'analisi della prospettiva oliviana su questi punti nell'ambito della sua interpretazione ileomorfica, si veda: E. Bettoni, *Le dottrine filosofiche ... cit.*, pp. 263-332.

²³⁴ Cfr. Olivi, *Sent.* II, q. 31, p. 515.

²³⁵ Cfr. *ivi*, p. 517; E. Bettoni, *Le dottrine filosofiche ... cit.*, p. 523.

²³⁶ Olivi espone la propria teoria della materia soprattutto nelle questioni 16-21 di *Sent.* II.

²³⁷ Cfr. E. Bettoni, *Le dottrine filosofiche ... cit.*, p. 325.

²³⁸ Cfr. *ivi*, p. 332.

²³⁹ 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'ileomorfismo universale ... cit.*, pp. 584 e sgg.; Olivi, *Sent.* II, q. 16 (si segnala anche la traduzione francese delle questioni oliviane relative alla materia: Pierre de Jean Olivi, *La matière*, a cura di T. Suarez-Nani, C. König-Pralong, O. Ribordy, A. Robiglio, Vrin, Paris 2009).

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 eduazione²⁴⁰, 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 efficiente²⁴¹. Olivi 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.

Rifiutando 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 a Dio solo, 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 materiale²⁴². 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 resistenza²⁴³. Come osserva Bettoni, ciò non implica che l'agente creato abbia una facoltà creatrice che invece

²⁴⁰ Cfr. Olivi, *Sent.* II, q. 31, p. 515.

²⁴¹ 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 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.*

²⁴² Cfr. Olivi, *Sent.* II, q. 31, pp. 551-552.

²⁴³ Cfr. D. Demange, *Puissance, action, mouvement ... cit.*, p. 181.

appartiene solo a Dio, poiché può produrre le forme *soltanto agendo sulla materia preesistente e traendole da essa mediante progressive trasformazioni, cioè "per motum"*²⁴⁴. 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.

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 ilemorfica 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 ilemorfico, bensì la riconfigura agendo sulle sue proprietà, forma perfettiva 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 dispositivo²⁴⁵, non esaurisce la capacità intrinseca della materia di essere ulteriormente e infinitamente perfettibile 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 perfettibile.

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

²⁴⁴ E. Bettoni, *Le dottrine filosofiche ... cit.*, p. 329.

²⁴⁵ 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.

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 egli mai ne può produrre una²⁴⁶. 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 altro²⁴⁷, 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.

²⁴⁶ 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.*

²⁴⁷ Si segnalano 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.

La concezione scotiana della materia-soggetto è fondamentale per determinare quale sia lo statuto dell'opera dell'artefice secondo Scoto²⁴⁸. L'espressione *subjectum actualis* del passaggio appena visto è un indice significativo 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 potenza²⁴⁹. 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 positiva²⁵⁰. 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*)²⁵¹.

La costituzione del concetto di opera se in Olivi sembra delinearsi 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

²⁴⁸ 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.

²⁴⁹ Duns Scotus, *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.*

²⁵⁰ Cfr. ivi (ed Andrews: §§ 17-19): *Quia tamen materia dicitur esse in potentia, intelligendum quod aliquid dicitur esse in potentia dupliciter. Uno modo, ut terminus potentiae siue ad quod est potentia, ut albedo generanda. Alio modo, ut subiectum potentiae siue in quo est potentia, ut superficies dealbanda. Qui dicunt materiam esse primo modo ens in potentia, dicunt eam simpliciter esse nonens, nec uidentur aliquo modo saluare intentionem Aristotelis. Tum quia tale ens non est subiectum transmutationis sed terminus; materia ponitur subiectum ... Secundo ergo modo est ens in potentia, et magis quam subiectum accidentis, quia minus habens in se actualitatis, et maioris actualitatis capax. Et ista potentia fundatur in aliquo actu, secundum Commentatorem III Caeli et mundi. Quia "recipere" non conuenit nisi habenti in se prius aliquam entitatem posituam. Primum fundamentum omnis realitatis posituuae, quid est?*

²⁵¹ Cfr. ivi (ed. Andrews: § 27, p. 138): *Dicas 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.

ricevere forme, in Ockham essa sembra porsi all'interno di una differente prospettiva centrata sulla affermazione che esistono solo entità singolari²⁵².

La riflessione sui modi della produzione dell'artefice è incentrata sul mutamento locale. Radicata nella precisa distinzione tra l'azione naturale e quella artificiale, dove la prima è intrinseca mentre la seconda è estrinseca al proprio oggetto²⁵³, la concezione della produzione dell'artefice umano subisce 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 agisce²⁵⁴.

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

²⁵² Cfr. P. Alfiéri, *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.

²⁵³ Cfr. Guillelmus de 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: *Per istud respondendum est ad Aristotelem quod intelligit quod si in ligno esset <ars> navifactiva, ita scilicet quod una navis composita ex lignis posset sine deliberatione producere aliam navem, eodem modo faceret tunc navem sine deliberatione sicut modo artifex qui est alterius speciei, per deliberationem facit navem. Et ita ars et natura non differunt in faciendo navem propter diversum finem, quia semper eodem modo fieret, et eadem utilitates sequerentur semper vel in maiori parte si fieret navis a natura vel ab arte; sed in hoc differunt quod ars est in agente alterius speciei ab artificiato et numquam potest esse eiusdem speciei, et natura potest esse eiusdem speciei.*

²⁵⁴ Cfr. ivi, II, 2, 4 p. 246-247: *Tamen ista nomina 'species', 'forma' distinguuntur ratione, hoc est habent diversas definitiones exprimentes quid nominis. Secundo notandum est quod Philosophus non intelligit hic, sicut frequenter est dictum, quod sic se habeat aliquid ad formam artificialem sicut aliquid se habet ad formam substantialem, ut sicut forma substantialis est alia res a materia ita forma artificialis sit alia res a re naturali informans eam, sed intelligit quod sicut nihil dicitur artificiale in actu nisi post operationem artificis, quamvis prius sit in potentia ut sit artificiale, ita nihil dicitur naturale nisi post formam substantialem inductam; et quantum ad hoc est simile et non quantum ad aliud. Et ideo quod dicit Philosophus quod non dicitur aliquid lectulus nondum habens speciem lectuli, non debet intelligi quod quando lignum fit lectulus, recipiat unam formam distinctam realiter a ligno, sicut albedo distinguitur realiter ab homine in quo recipitur, sed intelligit quod recipit speciem lectuli, hoc est quod vere fit lectulus. Et quia vere fit lectulus, potest denominari vere lectulus non propter receptionem novae rei in se sed propter motum localem, sicut supra declaratum est.*

artificiali²⁵⁵, il pensatore inglese sembra inoltre 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 Scotto 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 essere²⁵⁶. 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*²⁵⁷, a cui si aggiunge la *forma totius*²⁵⁸. Ockham non solo sostiene l'identità tra materia e quantità, nel concepire 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 locale²⁵⁹. 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 locale²⁶⁰. 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 pittore²⁶¹. Si tratta di modalità di azione sussumibili nella categoria

²⁵⁵ 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.

²⁵⁶ Cfr. A. Petagine, *Il fondamento positivo del mondo ... cit.*, p. 49.

²⁵⁷ Cfr. *ivi*, pp. 46-47.

²⁵⁸ Cfr. J. Zupko, "Nothing in Nature Is Naturally a Statue" ... *cit.*, p. 90.

²⁵⁹ Cfr. A. Petagine, *Il fondamento positivo del mondo ... cit.*, p. 152; J. Zupko, "Nothing in Nature Is Naturally a Statue" ... *cit.*, p. 91.

²⁶⁰ Cfr. *ivi*, pp. 91-92; Ockham, *Summula*, I, 20.

²⁶¹ Cfr. *Id.*, *Quaestiones in libros Physicorum Aristotelis ... cit.*, q. 119, p. 719: *Circa primum dico quod aliqua sunt artificialia in quibus non solum artifex operatur sed et natura, sicut patet in <medicamentis> ubi artifex per motum localem approximat activa passivis naturalibus, sicut ignis approximat per artificem in ligando. Aliqua autem sunt*

generale di mutamento locale che non implica quindi non solo alcuna variazione nella struttura intrinseca del composto su cui agisce, bensì 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 Bonaventura²⁶², 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 a partire dall'osservazione di molteplici singolari nel mondo esterno²⁶³. L'artefice umano agisce a partire da un *fictum* e una finzione è ciò che egli produce perché appunto costruita, prodotta artificialmente e non per natura²⁶⁴.

Lo statuto dell'opera e della produzione artificiale nei quattro francescani 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 francescani sembrano convenire pare radicarsi nella visione positiva del creato per come essa traspare nel *Cantico delle creature* di Francesco d'Assisi²⁶⁵. Una visione della natura, si può inoltre osservare,

artificialia in quibus solum artifex operatur et non natura, sicut est domus, lectus, imago, <statua> et huiusmodi. Et ista in triplici differentia sunt, quia quaedam fiunt per subtractionem partium ab aliquo toto, sicut imagines sculptae in lapidibus, quaedam per mutationem rerum naturalium, sicut domus, quaedam per transfigurationem sive per appositionem, sicut imagines depictae. 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.

²⁶² Si veda all'inizio del presente paragrafo.

²⁶³ 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*.

²⁶⁴ 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 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).

²⁶⁵ Cfr. A. Petagine, *Il fondamento positivo del mondo ...* cit., p. 21.

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 trova 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 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 francescani 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 autori francescani, 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 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. Forse anche per le fonti aristoteliche comuni, fonti che Olivi come si è visto rielabora profondamente, il concetto di *poiesis* che ne deriva sembra riecheggiare nell'idea di arte di Dino

Formaggio, là dove essa è concepita come progettualità e ulteriorizzazione. Progettualità che è insita nel fare umano, ulteriorizzazione che trae sempre nuove possibilità dalla materia²⁶⁶.

Le ultime due variazioni, pur inserendosi nel quadro francescano, accentuano aspetti peculiari che si sono trovati in Olivi. In Scotto 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 rinascimentale²⁶⁷.

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 è 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 ideazione e sua concretizzazione conforme all'idea²⁶⁸. 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 francescani abbiano tematizzato la possibilità del brutto e dell'errore nell'opera, ovvero la possibilità di deviare dal criterio del bello e dall'ideazione.

²⁶⁶ Cfr. D. Formaggio, *Arte come idea e come esperienza ... cit.*

²⁶⁷ Si veda *infra*, Parte III, cap. 2, § 3 per i possibili legami con il contesto rinascimentale.

²⁶⁸ 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 perducat; 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.

In un passo di straordinaria bellezza (*Sent.* I, d. 44, a. 1, q. 3), Bonaventura riprende immagini agostiniane per parlare dell'ordine dell'universo²⁶⁹. Mentre le parti prime e sostanziali del tutto sono ottimamente ordinate, Dio poté ordinare meglio quelle corruttibili, 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 fine²⁷⁰. 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 civ.* XI, 18 in particolare, 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 antitesi²⁷¹. 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 discorso²⁷², 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

²⁶⁹ 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.

²⁷⁰ 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 decurrit secundum optimas consonantias, aliis partibus succedentibus aliis, quousque res perfecte ordinentur in finem.*

²⁷¹ 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 carmen etiam ex quibusdam quasi antithetis honestaret. antitheta enim quae appellantur in ornamentis elocutionis sunt decentissima, quae latine ut appellentur opposita, uel, quod expressius dicitur, contrapposita, non est apud nos huius uocabuli consuetudo, cum tamen eisdem ornamentis locutionis etiam sermo latinus utatur, immo linguae omnium gentium ... sicut ergo ista contraria contrariis opposita sermonis pulchritudinem reddunt: ita quadam non uerborum, sed rerum eloquentia contrariorum oppositione saeculi pulchritudo componitur.*

²⁷² 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.

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 cose²⁷³.

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 studio²⁷⁴, Bonaventura ha senz'altro presente anche la *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 tempo²⁷⁵.

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 discorso²⁷⁶. Nonostante il sito dell'occhio sia più nobile di quello del piede, se le

²⁷³ Sulla incidenza retorica della nozione di bello agostiniana si ricorda lo studio significativo già citato: J.-M. Fontanier, *La beauté selon saint Augustin ...* cit.

²⁷⁴ 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 "Przegład 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 ...* 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 aspetto si tornerà in seguito (Parte III, cap. 2, § 2).

²⁷⁵ Cfr. Augustinus Hipponensis, *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: *et hoc totum non propterea malum, quia transit. sic enim et uersus in suo genere pulcher est, quamuis duae syllabae simul dici nullo modo possint. nec enim secunda enuntiat, nisi prima transierit, atque ita per ordinem peruenitur ad finem, ut, cum sola ultima sonat, non se cum sonantibus superioribus formam tamen et decus metri cum praeteritis contexta perficiat. nec ideo tamen ars ipsa, qua uersus fabricatur, sic temporis obnoxia est, ut pulchritudo eius per mensuras morarum digeratur. sed simul habet omnia, quibus efficit uersum non simul habentem omnia, sed posterioribus priora tollentem, propterea tamen pulchrum, quia extrema uestigia illius pulchritudinis ostentat, quam constanter atque incommutabiliter ars ipsa custodit.*

²⁷⁶ Bonaventura, *Sent. I, d. 44, a. 1, q. 3, conclusio*, pp. 786: 4. *Ad illud quod obiicitur, quod ordo pendet ex partibus: dicendum, quod sicut aliqua contingentia in se habent esse absolutum contingens, sed ordinem necessarium:*

parti sono considerate nel proprio compito (*officium*) rispetto all'intero, ciascuna di esse è ottimamente situata nel tutto²⁷⁷. In accordo con Agostino²⁷⁸, come l'angelo è ottimo in cielo, così il vermicello è ottimo nella parte più infima del mondo, ossia nella terra²⁷⁹. 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 meno²⁸⁰. Infine, in un componimento poetico le parole sono in tal modo bene ordinate per fare un verso che da esse non è possibile comporne uno migliore²⁸¹. 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.

Oltre al secondo capitolo dell'*Itinerarium* in cui Bonaventura parla della bellezza come proporzione e come eguaglianza di rapporti²⁸², 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 umana²⁸³. 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*).

sic et in proposito intelligendum, quod quamvis aliquid non sit optimum in se, tamen optime ordinatur. Et exemplum huius patet in partibus corporis et in re artificiali, in qua est consonantia et harmonia, sicut in cithara.

²⁷⁷ Cfr. ivi, pp. 786-787: *Quamvis enim nobilior sit situs oculi quam pedis, tamen si consideremus utrumque secundum suum officium, tam oculus quam pes optime situati sunt in toto, ita quod nec oculus melius pede, nec e converso.*

²⁷⁸ Cfr. Augustinus Hipponensis, *In Iohannis euangelium tractatus*, tract 1, par. 13: *ergo ista non sunt facta per uerbum; sed quaecumque naturaliter facta sunt, quaecumque sunt in creaturis, omnia omnino quae fixa in caelo sunt, quae fulgent desuper, quae uolitant sub caelo, et quae mouentur in uniuersa natura rerum, omnis omnino creatura; dicam planius, dicam, fratres, ut intellegatis, ab angelo usque ad uermiculum. quid praeclarius angelo in creaturis? quid extremius uermiculo in creaturis? per quem factus est angelus, per ipsum factus est et uermiculus: sed angelus dignus caelo, uermiculus terra. qui creauit, ipse disposuit. si poneret uermiculum in caelo, reprehenderes; si uellet angelos nasci de putrescentibus carnibus, reprehenderes; et tamen prope hoc facit deus, et non est reprehendus.*

²⁷⁹ 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 uermiculus optime in imo, sicut in terra.*

²⁸⁰ 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.*

²⁸¹ Cfr. *ibidem*: *Similiter dictiones possunt ordinari ad faciendum versum, ita quod ex illis dictionibus impossibile est fieri versum melius ordinatum.*

²⁸² 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 che tutte le cose sono belle e dilettabili: poiché bellezza e proporzione 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 proportione 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 uestigium 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.

²⁸³ Vedi *supra*, Parte II, cap. I, § 3.

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 stabile²⁸⁴. 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 visione²⁸⁵. 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 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 bello; d'altra parte è comunque un'immagine bella perché bene rappresenta la bruttezza e la deformità del proprio oggetto²⁸⁶.

²⁸⁴ Cfr. Bonaventura, *De reductione artium ... cit.*, par. 13: *Si vero consideremus effectum intuebimur 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.*

²⁸⁵ Cfr. Id., *Itinerarium ... cit.*, II, 5: *Ad hanc apprehensionem si sit rei convenientis sequitur oblectatio. Delectatur autem sensus in obiecto per similitudinem abstractam percepto vel ratione speciositatis sicut in visu vel ratione suavitatis sicut in odoratu et auditu vel ratione salubritatis sicut in gustu et tactu appropriate loquendo.*

²⁸⁶ 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.

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 deforme, bensì piuttosto essa è *con-formatrice* poiché la figura dipinta è adatta alla forma morale e allo stato diabolico del proprio oggetto²⁸⁷.

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 corpus deforme è ottimamente ordinato all'inferno, come uno bello in cielo*²⁸⁸.

²⁸⁷ 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.*

²⁸⁸ Cfr. *ibidem*: 3. *Ad illud quod obiicitur, quod optimi est optima producere; dicendum, quod verum est in ordine, et corpus deforme optime ordinatur in inferno, sicut pulcrum in caelo.*

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"²⁸⁹, operazione che rende la mirabile compenetrazione 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 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*, *venustas*, *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.

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

²⁸⁹ 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*, *venustas*, *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.

nel caso dell'anima razionale²⁹⁰. 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 che 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, 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 retorica²⁹¹. 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.

²⁹⁰ Cfr. Petrus Iohannis 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.*

²⁹¹ Cfr. Cicerone, *De oratore* ... cit., III, 210; Quintiliano, *Institutio oratoria* ... cit., liber XI.

Oltre alla *dispositio congrua*, al *conveniens* 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 (*ornatius ac decentius*)²⁹². 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 esteriore, quindi accidentale, ma che concorre altresì alla finalità della *persuasio*, quindi allo stesso tempo parte strutturale del discorso²⁹³. 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

²⁹² Cfr. Olivi, *Expositio in Canticum Cantecorum*, Collectio Oliviana 2, ed. J. Schlageter, Ed. Collegii S. Bonaventurae, Grottaferrata 1999, cap. 7, p. 274: [289.] *Deinde de "iuncturis feminum" (cf 1c) seu femorum quae in feminis 'femina' vocantur, dicit quod sunt "sicut monilia manu artificis", id est: artificiosissime, "fabricata" (cf 1c) ... Vel ideo dicta quasi "monilia" artificiosissime "fabricata" (1c), quia in sponsa Christi nihil ornatius ac decentius hac "iunctura"*.

²⁹³ Sull'ornato come parte strutturale del discorso, si può ad esempio vedere: Quintiliano, *Institutio oratoria* ... cit., VIII, 3, p. 142.

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.

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 Spirito²⁹⁴, Scoto prosegue considerando che esse sono create da Dio secondo *misura, numero e peso*²⁹⁵. 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 (*repraesentatio*) 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 (*repraesentatio*) il divino secondo una ragione di proporzione, vale a dire secondo il rapporto del limitato rispetto all'illimitato²⁹⁶. 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*

²⁹⁴ Cfr. Duns Scoto, *Ordinatio* ... cit., I, d. 3, pars 2, q. un., § 299, p. 182: *Possunt et alia multa in creaturis assignari, quae velut similia repraesentant in divinis aliqua appropriata personis, puta unum, verum et bonum: unum in creatura repraesentat unitatem appropriatam Patri, verum veritatem appropriatam Filio, bonum bonitatem appropriatam Spiritui Sancto. Et istae perfectiones omnes se habent absolute, et repraesentant absolutas perfectiones Dei appropriatas personis.* Significativa la ricorrenza del verbo *repraesentatio*.

²⁹⁵ Sap 11, 20.

²⁹⁶ 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 la unità, la specie e l'ordine delle creature che rappresentano la unità del primo principio, la bellezza somma e l'operazione perfettissima in Dio (ivi, § 298, p. 182): *Unitas autem est perfectio absoluta, sicut patet per exempla sua ibi, "unum aliquid est, sicut naturae corporum" etc.; species etiam, seu forma, absolutum aliquid est, sicut patet per exempla sua ibidem, "sicut sunt qualitates corporum et doctrinae animarum"; ordo autem aliquem respectum dicit, sed non ad finem ultimum sed ad operationem, - unde dicit: "aliquem ordinem tenet, sicut sunt pondera, collocationes corporum, et amores aut delectationes animarum". Haec tria sic sumpta repraesentant, sub ratione similitudinis, tria correspondentia eis in Deo, quia unitas repraesentat summam unitatem primi principii, a quo est origo, - et quoad hoc ait Augustinus ibi: "In illa Trinitate est summa origo omnium rerum"; species in creatura repraesentat summam pulchritudinem, unde subdit: "summa pulchritudo" est; ordo seu operatio in creatura repraesentat operationem perfectissimam in Deo, et quoad hoc subdit: "et beatissima delectatio".**

*sapientziale*²⁹⁷, 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 parti²⁹⁸. 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.

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 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 singolari 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 corporeo²⁹⁹. 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 stesso³⁰⁰.

²⁹⁷ 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.

²⁹⁸ Cfr. Duns Scoto, *Ordinatio ... cit.*, d. 3, pars 2, q. un., § 301.

²⁹⁹ Cfr. Ockham, *Ordinatio ... cit.*, I, d. 3, q. 9, p. 549: *Verbi gratia, post quam ex specie in creatura concluditur vel abstrahitur pulchritudo, quae est unum appropriatum divinae personae, postea occurrente aliqua pulchra creatura, incipit intellectus recordari de pulchritudine divina; tunc illa creatura ducit in notitiam recordativam ipsius, et habet rationem vestigii, et in hoc convenit cum vestigio corporali.*

³⁰⁰ 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.

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 come un semplice aggregato. Come visto prima, ciò che conferisce unità al composto, a differenza di Scoto, non è una 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*)³⁰¹.

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 di cui 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 che a sua volta si attua 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'artefice³⁰²; quando l'effetto non è conforme all'intenzione si parla piuttosto di errore³⁰³. La

³⁰¹ Cfr. Ockham, *Summula philosophiae naturalis* ... cit., liber 1, cap. 19, p. 206: *Sed de artificialibus est aliud, quia una pars potest manere distincta ab alia, ita quod partes possunt simul esse in rerum natura quamvis non sint unitae, ideo illud totum non semper et necessario est illae partes existentes, sed tunc solum est illae partes existentes quando partes sunt debito modo unitae et localiter situatae et convenienter*. Si veda anche il già citato J. Zupko, "Nothing in Nature Is Naturally a Statue" ... cit. La concezione ockhamiana 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.

³⁰² 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.

³⁰³ 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.

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: 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 idea e sua concretizzazione, tra intenzione e 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 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 francescani 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 degli autori francescani qui oggetto di studio. Si tratta di una funzione dell'opera che avvicina 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 raffigurare il divino, di conferirgli sembianze visibili e sensibili³⁰⁴. Tra le ragioni principali del divieto biblico vi sono da una parte il problema dell'adorazione dei falsi dei, data la pratica di culto pagana dell'adorazione degli idoli che si credevano abitati dal dio; e dall'altra la convinzione che Dio sia irrepresentabile perché totalmente altro da ogni determinazione sensibile³⁰⁵. 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 idoli³⁰⁶. 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 sensibili³⁰⁷. 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 gregoriana³⁰⁸.

³⁰⁴ Si veda ad esempio: Es 20, 4-6; Dt 4, 15-31; Sap 13, 10-19; Is 44

³⁰⁵ 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.

³⁰⁶ Cfr. M. Barasch, *Icon ... cit.*, pp. 49-60.

³⁰⁷ Cfr. *ivi*, pp. 63-91.

³⁰⁸ 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*,

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 Bonaventura³⁰⁹. 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 avere nei confronti dell'opera sensibile la cui ampia fortuna è ben rappresentata da come Bonaventura lo riprende.

In *Enneadi* V, 8, dedicato alla bellezza intelligibile³¹⁰, 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*³¹¹. Senza entrare nella concezione plotiniana della bellezza e della sua funzione per risalire all'Uno³¹², 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 derivano tutte le cose.

Nelle *Confessiones* di Agostino (X, 34, 53) si può osservare molto bene il duplice atteggiamento nei confronti dell'arte umana, atteggiamento duplice 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'idolo e la guerra delle immagini ... cit.; M.T. Bettetini, *Contro le immagini: le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma 2007; O. Boulnois, *Au-delà de l'image ... cit.*, pp. 82-95, 187-242.

³⁰⁹ Si fa qui riferimento e per certi versi si sviluppa quanto scritto in: A. Salvestrini, *Artifex et ultériorité de la représentation chez Bonaventure*, in "Itinera" 21 (2021), pp. 205-218. Si ringrazia il prof. Graziano Lingua per i consigli su questi temi.

³¹⁰ Cfr. *supra* Parte I, cap. 2, § 3.

³¹¹ Cfr. Plotino, *Enneadi*, V, 8, 1, tr. it. di R. Radice, Mondadori, Milano 2008, p. 725.

³¹² 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.

*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*³¹³.

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 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 creaturale³¹⁴. 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.

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*,

³¹³ Agostino, *Confessiones* ... cit. (tr. it. C. Carena), X, 34, 53. Si riporta qui l'intero paragrafo: *quam innumerabilia uariis artibus et opificiis in uestibus, calciamentis, uasis et cuiuscemodi fabricationibus, picturis etiam diuersis que figmentis atque his usum necessarium atque moderatum et piam significationem longe transgredientibus addiderunt homines ad inlecebras oculorum, foras sequentes quod faciunt, intus relinquentes a quo facti sunt et exterminantes quod facti sunt. at ego, deus meus et decus meum, etiam hinc tibi dico hymnum et sacrificio laudem sanctificatori meo, quoniam pulchra traiecta per animas in manus artificiosas ab illa pulchritudine ueniunt, quae super animas est, cui suspirat anima mea die ac nocte. sed pulchritudinum exteriorum operadores et sectatores inde trahunt approbandi modum, non autem inde trahunt utendi modum. et ibi est et non uident eum, ut non eant longius et fortitudinem suam ad te custodiant nec eam spargant in deliciosas lassitudines. ego autem haec loquens atque discernens etiam istis pulchris gressum innecto, sed tu euellis, domine, euellis tu, quoniam misericordia tua ante oculos meos est. nam ego capior miserabiliter, et tu euellis misericorditer aliquando non sentientem, quia suspensius incideram, aliquando cum dolore, quia iam inhaeseram.*

³¹⁴ 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 ad esso 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.

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 Dio³¹⁵.

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 vile³¹⁶. 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 da un'intenzione pura e scevra da interessi materiali, anzi, l'opera diviene mezzo per accrescere la propria ricchezza³¹⁷. L'idolo, inoltre, è il frutto della vana *ambizione* degli uomini, e l'artefice ricerca *gloria terrena*³¹⁸, 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 dei³¹⁹. 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 ingiustizia³²⁰. L'artefice è colui che lavora qualsiasi materia, non solo il ferro³²¹, 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*³²².

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

³¹⁵ 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 : le sens d'une métaphore chez Hugues de Saint-Victor*, in « Revue des sciences philosophiques et théologiques » 95 (2011), pp. 363-382. 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 au Moyen Âge*, a cura di O. Boulnois, I. Moulin, Vrin, Paris 2018, pp. 93-121.

³¹⁶ Cfr. Bonaventura, *Commentarius in librum Sapientiae ... cit.*, cap. 13, v. 10, p. 194.

³¹⁷ Cfr. *ivi*, cap. 14, v. 2, p. 196.

³¹⁸ 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.

³¹⁹ Cfr. *ivi*, cap. 14, v. 14, p. 207.

³²⁰ Cfr. *ivi*, cap. 15, vv. 7-13, pp. 206-207.

³²¹ Cfr. *ivi*, cap. 13, v. 11, pp. 194-195.

³²² Cfr. *ivi*, cap. 15, v. 14, p. 207.

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 fruttiva 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 Dio³²³.

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 Dio³²⁴. 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 dell'arte è quello in cui l'uomo, non più memore dell'origine divina, glorifica sé stesso nella propria opera e la divinizza³²⁵.

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)*³²⁶. Ciò significa che sia la forma naturale della rappresentazione 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

³²³ Cfr. *ivi*, pp. 207-208.

³²⁴ 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"*.

³²⁵ 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.

³²⁶ 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. Iohannes Damascenus, *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 protypum provenit (id est exemplar)"*.

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 theologiae* attribuita ad Alessandro di Hales³²⁷, 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*³²⁸. In un altro punto del commento alle *Sentenze* bonaventuriano in cui compare la citazione di Damasceno, si specifica che il *prototipo* è l'*esemplare primo*³²⁹, 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 rappresenta³³⁰. 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.

³²⁷ L'opera è nota come *Summa fratris Alexandri* ed è frutto della collaborazione dei tre francescani Giovanni de la Rochelle, Frater Considerans e Alessandro di Hales.

³²⁸ Cfr. Alexander Halensis, *Summa theologiae*, 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: *Christiani autem non faciunt ad adorandum vel ad colendum, sed ad memorandum, et omnis ille honor qui exhibetur imagini, ad prototypum refertur, sicut dicit Damascenus, id est principalem formam, id est ad illam rem cuius est repraesentabilis*. L'idolatria consiste quindi nel riferire una forma di culto riservata solo a Dio a un'opera creaturale, come si legge nel passaggio immediatamente successivo: *Honor autem, qui exhibetur sanctis vel B. Virgini, est honor duliae et non latriae. Dulia enim est honor debitus creaturae in quantum est aliquid divinae bonitatis participativa; latria autem est honor soli Deo debitus, in quantum est principium creans et conservans et principium omnis rei. Nota differentiam inter colere et adorare. Nam colere est actu interiori, scilicet affectu, adorare est actu exteriori. Unde Glossa: "Potest quis invitus adorare adulando regibus vel tormenti metu, cum sciat quod idolum nihil est; colere vero est iis affectu et studio mancipari. Utrumque ergo resecat, ut nec affectu colas nec specie adores". Collige ergo omnem differentiam latriae ex iis clausulis. Idololatria est exhibitio honoris, soli Deo debiti, creaturae. 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.*

³²⁹ Cfr. Bonaventura, *Sent.* III, d. 39, a. 2, q. 2, conclusio, p. 872.

³³⁰ 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 iconia beati Nicolai; sed pulcritudo ita refertur ad prototypum, quod nihilominus est in imagine pulcritudo, non solum in eo cuius est imago.*

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 memoria³³¹. Infatti i semplici (*simplices*), che non sono in grado di leggere le Scritture, possono invece leggere nelle sculture e nelle pitture i contenuti della fede³³². 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 presente agli occhi sensibili³³³. 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 visto³³⁴. 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 *mettere di fronte agli occhi* ciò che non è presente e non si può vedere³³⁵. 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 riferiti³³⁶, vale a dire il prototipo dell'immagine.

³³¹ 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.*

³³² 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.*

³³³ 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.*

³³⁴ Cfr. *ibidem*: *Propter memoriae labilitatem, quia ea quae audiuntur solum, facilius traduntur oblivioni, quam ea quae videntur.*

³³⁵ Si pensi ad esempio alla figura di pensiero della *ipotyposi* nella tradizione retorica ciceroniano-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.

³³⁶ Cfr. *ivi*, 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*

Bonaventura sembra inclinare l'espressione gregoriana per designare coloro che non sanno leggere, *qui litteras nesciunt*³³⁷, 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 – come si approfondirà in seguito – 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* (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*³³⁸. 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.

La funzione referenziale della rappresentazione propria all'opera all'artefice umano non può non rinviare alla concezione più ampia, che trova piena 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 di Ockham. Occorre approfondire brevemente questo aspetto 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.

uero aut operatur aut ueneratur utile signum diuinitus institutum, cuius uim significationem que intellegit, non hoc ueneratur, quod uidetur et transit, sed illud potius, quo talia cuncta referenda sunt.

³³⁷ Cfr. Gregorius Magnus, *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.*

³³⁸ Cfr. Petrus Iohannis Olivi, *Quodlibeta quinque*, in *Collectio Oliviana* 7, ed. St. Defraia, Ed. Collegii S. Bonaventurae, Grottaferrata 2002, vol. 7, quodl. 2, q. 16, p. 154: *Ergo etc. Item, quando demon apparet alicui in specie Christi, tunc ille qui credit non demonem sed Christum uidere, si adorat et delectetur, non adorat nisi illum in quem finalis et principalis intentio cordis tendit; sicut nec ille qui adorat Christum in imagine picta, non adorat colorem et figuram imaginis, sed solum Christum in quem imago ducit.*

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'opera³³⁹. 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 rinvia³⁴⁰. Il percorso di ascesa dalle 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 suprema³⁴¹. In tal modo, tanto le creature quanto l'uomo che le osserva sono all'interno di una totalità³⁴² 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 Scoto 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 costituissero una

³³⁹ 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: *Error idololatrantium tangitur duplex: primus, colentium Dei creaturas; secundus, colentium proprias facturas: Infelices autem.*

³⁴⁰ Cfr. *ivi*, v. 1, p. 192: *Neque operibus attendentes, quae scilicet ipse fecit, agnoverunt, quis esset artifex, scilicet horum, et tamen faciliter poterant cognoscere; ad Romanos primo: "Invisibilia enim Dei per ea quae facta sunt, a creatura mundi intellecta conspiciuntur".*

³⁴¹ 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.

³⁴² 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.

*scala*³⁴³: 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 tramite³⁴⁴. 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 ferma alla sola bellezza delle creature (*pulcritudine creaturae*), ma attraverso essa si va oltre per giungere alla fonte della loro bellezza³⁴⁵. 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 razionali³⁴⁶, esse rinviano al divino secondo vicinanza e distinzione³⁴⁷.

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*.

Duns Scoto sembra riprendere e sviluppare una concezione che Bonaventura rifiuta³⁴⁸, ossia la distinzione tra *vestigium* e *imago* nei termini del rapporto tra parti e tutto³⁴⁹. Proprio come fosse una traccia, il *vestigio* rappresenta una parte del tutto che invece è oggetto di ragionamento

³⁴³ 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.

³⁴⁴ Cfr. ivi, 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.*

³⁴⁵ Cfr. *ibidem*.

³⁴⁶ 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.

³⁴⁷ Cfr. *ibidem*.

³⁴⁸ Cfr. Bonaventura, *Sent.* I, d. 3, a. un. q. 2, p. 73.

³⁴⁹ Per questo aspetto del pensiero di Scoto si rinvia a: O. Boulnois, *Au-delà de l'image ... cit.*, pp. 364-366; e a Duns Scotus, *Ordinatio ... cit.*, I, d. 3, pp. 173 e sgg.

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)³⁵⁰. 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 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*)³⁵¹. 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 universali³⁵². 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 persona³⁵³. 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 trinità³⁵⁴. Se vi è ancora un retto atteggiamento nei confronti della creatura, che appunto ha una funzione referenziale, dal lato

³⁵⁰ Cfr. Duns Scotus, *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 argutive.*

³⁵¹ Cfr. *ivi*, § 298, p. 181: *Haec tria sic sumpta repraesentant, sub ratione similitudinis, tria correspondentia eis in Deo, quia unitas repraesentat summam unitatem primi principii, a quo est origo, - et quoad hoc ait Augustinus ibi: "In illa Trinitate est summa origo omnium rerum"; species in creatura repraesentat summam pulchritudinem, unde subdit: "summa pulchritudo" est; ordo seu operatio in creatura repraesentat operationem perfectissimam in Deo, et quoad hoc subdit: "et beatissima delectatio".*

³⁵² Cfr. O. Boulnois, *Au-delà de l'image ... cit.*, p. 365.

³⁵³ Cfr. Duns Scotus, *Ordinatio ... cit.*, I, d. 3, pars 2, § 301, p. 183-184: *Sed quomodo tunc accipitur ratio vestigii, in divinis, quae sit similitudo partis, cum in divinis non sit pars? Responsio. Trinitas est quasi quoddam totum numerale, saltem in conceptu intellectus, persona autem ibi est quasi pars totius huius: ita etiam appropriatum personae in quantum appropriatum, est ibi quasi pars eiusdem, quia accipitur pro eo cui appropriatur; nec tantum hoc, sed appropriabile licet non acceptum ut appropriatum, adhuc est ibi quasi pars eiusdem, quia eius ratio ut est et ut accipitur, complete salvatur in una persona, et per consequens ratio eius non ponit trinitatem, sed ponit concomitanter unitatem alicuius personae in qua sit. Licet igitur creatura communiter non repraesentet nec personam ut persona quae in intellectu nostro est quasi pars Trinitatis, nec appropriatum ut appropriatum - non enim sic cognoscitur nisi cognoscatur illud cui appropriatur - repraesentat tamen appropriabile, in quo salvatur quasi ratio partis, modo praedicto, respectu Trinitatis. 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: *Ad ultimum dico quod non est in essentiis creaturarum alia ratio repraesentandi quam ratio vestigii, sed quia in aliqua natura concurrunt multa, repraesentantia unitatem et trinitatem, ideo talis natura habet rationem imaginis, sicut natura intellectualis. Talis autem concursus non est in aliqua natura, inferiore natura intellectuali, et ideo omnes naturae aliae inferiores habent praecise rationem vestigii.**

³⁵⁴ Cfr. O. Boulnois, *Au-delà de l'image ... cit.*, p. 365.

dell'opera cambia il modello di ulteriorità che non è più simbolico bensì, si potrebbe dire, mereologico³⁵⁵, 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*³⁵⁶. 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 Boulnois³⁵⁷, 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*³⁵⁸, la conoscenza della statua di Ercole – osserva Ockham – non conduce alla conoscenza di Ercole se già non si conosce 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 belle³⁵⁹.

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

³⁵⁵ 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: *Ad primum argumentum principale dico quod per vestigium distincte investigatur illud cuius est imago, scilicet pars 'totius', sed 'totum' non investigatur nisi indistincte, sicut 'totum' cognoscitur ex parte ... Per creaturam investigatur appropriatum, non tamen in quantum appropriatum sed ipsum quod est appropriabile cuicumque personae: et ideo Trinitas - cuius conceptus in intellectu est quasi 'totalis' - investigatur quasi per similitudinem partis.*

³⁵⁶ Su questo punto si fa riferimento a: Ockham, *Ordinatio ... cit.*, I, d. 3, q. 9.

³⁵⁷ Cfr. O. Boulnois, *Au-delà de l'image ... cit.*, pp. 370-371.

³⁵⁸ Agostino, *De magistro*, (CC SL, 29), ed. K.-D. Daur, Brepols, Turnhout 1970, cap. 10.

³⁵⁹ Cfr. Ockham, *Ordinatio ... cit.*, I, d. 3, q. 9, p. 549: *Verbi gratia, post quam ex specie in creatura concluditur vel abstrahitur pulchritudo, quae est unum appropriatum divinae personae, postea occurrente aliqua pulchra creatura, incipit intellectus recordari de pulchritudine divina; tunc illa creatura ducit in notitiam recordativam ipsius, et habet rationem vestigii, et in hoc convenit cum vestigio corporali.*

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 Dio³⁶⁰. 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 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

³⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 551: *Ad aliud patet quod vestigium nunquam ducit in notitiam illius cuius est nisi praesupposita notitia habituali ipsius, et ideo trinitas personarum, cum non praecognoscatur creaturae, quamvis creatura non duceret in notitiam Trinitatis de facto, adhuc posset dici vestigium Trinitatis.*

ricondere, 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 pensatori francescani 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, che sembra permanere nonostante le radicali variazioni introdotte da 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 – come si vedrà – 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 i momenti del progetto e dell'opera nell'attività dell'artefice, occorre ora approfondire il momento della fruizione al fine di completare, almeno secondo lo schema che qui si propone, l'articolazione della poiesi dell'artefice nel pensiero dei quattro autori francescani. 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 momenti. 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 fruite.

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 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, ad esempio filosofiche. Dopo il percorso effettuato, il momento della fruizione sembra consentire di approfondire meglio la questione, dal momento che l'osservazione della propria opera da parte dell'artefice, 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 intende approfondire il tema del piacere "estetico", inteso 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 maestri francescani – inteso come ciò che risulta in armonia con l'attività vivificatrice 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 fruite, 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 fruitivo,

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 fruitivi, 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 *patetiche* 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 referenzialità 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.

Considerando il cap. 15, versetto 14 della *Sapienza*, Bonaventura mette in luce come l'atteggiamento erroneo nei confronti dell'arte umana trasforma – 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 qualcosa³⁶¹, non essendo rettamente ordinato, poiché l'idolatra chiama dio l'opera delle proprie mani, rende il soggetto infelice, effetto 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 Dio³⁶². Al

³⁶¹ 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.

³⁶² Cfr. Bonaventura, *Commentarius in librum Sapientiae ... cit.*, cap. 15, v. 14, p. 207: *omnes enim insipientes; Glossa: "Qui idola deos putant"; hoc enim est magna insipientia; Ieremiae quarto: "Filii insipientes sunt et vecordes". Insipientes, dico, per defectum sapientiae vel fidei quantum ad intellectum, et infelices, quoad affectum; et hoc propter*

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 buona³⁶³. 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. In tal modo si stabiliscono 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 divino³⁶⁴. 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

defectum gratiae, quae felices facit; supra decimo tertio: "Infelices sunt qui appellaverunt deos opera manuum suarum". Supra modum animae suae, id est naturae suae, superbi sunt, scilicet contra Deum, et hoc fingendo sibi idola tanquam deos; Isaiae decimo sexto: "Audivimus superbiam Moab, superbus est valde; superbia eius et arrogantia eius plus quam fortitudo eius".

³⁶³ Si rinvia a *supra*, Parte I, cap. 1, § 2.

³⁶⁴ Cfr. *Sent.* III, d. 32, a. un., q. 1, p. 698b: *RESPONDEO: Dicendum, quod quaedam verba dicuntur de Deo respectu creaturae, quae connotant effectum in actu, sicut verbum creandi; quaedam, quae connotant effectum in habitu, sicut vocabulum praedestinandi; quaedam, quae indifferentem utroque modo, sicut vocabulum diligendi. Dicitur enim Deus aliquem diligere, vel quia actu communicat ei bonum, vel quia proponit communicare. Et quoniam communicatio est effectus in tempore, propositum vero communicandi est ab aeterno; hinc est, quod diligere de Deo aliquando dicitur aeternaliter, aliquando dicitur temporaliter. Unde bene concedi potest, quod creaturae non solum temporaliter, sed etiam aeternaliter a Deo diliguntur, sicut rationes ad primam partem inductae ostendunt. - Verumtamen illa ratio, quam adducit quasi per simile de potentia et sapientia, non valet, quoniam non est simile. Posse enim et scire, quantum est de vi vocabuli, non ita connotat effectum in actu, secundum quod diligere. Nam verbum diligendi impositum est ab ipsa liberalitate affectionis se ipsam alteri communicantis.*

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 fare³⁶⁵.

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 quindi 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*³⁶⁶, nel progetto vi è maggiore bellezza che nell'opera compiuta, osservazione non nuova sia in ambito neoplatonico, come si legge nell'*Enneade* V di Plotino³⁶⁷, 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 più bella di quella nella natura³⁶⁸.

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*³⁶⁹, ponendo una diretta

³⁶⁵ Cfr. *ibidem*: 1. *Ad illud vero quod primo obiicitur in contrarium, quod bonum et ens convertuntur; dicendum, quod verum est de bono in actu et ente in actu. Sed cum dicitur, quod dilectio est solummodo boni; dicendum, quod non est verum solummodo de bono, quod est in actu, sed etiam de bono, quod est in causa. Sicut enim ad cognitionem sufficit veritas rei in sua causa, sic ad diligendum sufficit bonitas, secundum quod res habet esse in suo principio produttore, etiam antequam exteriori producatur. Unde artifex non solummodo diligit bonum, quod fecit, sed etiam bonum, quod proponit et disponit facere.*

³⁶⁶ Cfr. Augustinus, *De Genesi 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 vidit Deus lucem quia bona est. Dicunt enim: Ergo non noverat Deus lucem, aut non noverat bonum. Miseri homines, quibus displicet, quod Deo placuerunt opera sua, cum videant etiam hominem artificem, verbi gratia, lignarium fabrum, quamvis in comparatione sapientiae et potentiae Dei pene nullus sit, tamen tam diu lignum caedere atque tractare dolando, asciando, planando, vel tornando atque poliando quousque ad artis regulas perducatur, quantum potest, et placeat artifici suo. Numquid ergo quia placet ei quod fecit, ideo non noverat bonum? Prorsus noverat intus in animo, ubi ars ipsa pulchrior est, quam illa quae arte fabricantur. Sed quod videt artifex intus in arte, hoc foris probat in opere, et hoc est perfectum quod artifici suo placet. Vidit ergo Deus lucem quia bona est: quibus verbis non ostenditur eluxisse Deo insolitum bonum, sed placuisse perfectum.*

³⁶⁷ Si veda ad esempio: Plotino, *Enneadi* ... cit., V, 8, là dove il tema della bellezza del progetto è connesso con quello fruitivo.

³⁶⁸ Cfr. Filone di Alessandria, *De opificio mundi* ... cit., § 139, p. 92.

³⁶⁹ Cfr. Augustinus, *De civitate Dei* ... cit., XI, 21: *Quid est enim aliud intellegendum in eo, quod per omnia dicitur: Vidit Deus quia bonum est, nisi operis approbatio 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 videt quia*

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 agostiniana che solo di Dio si fruisce, mentre le creature sono apprezzate in vista di altro che è appunto l'amore per Dio³⁷⁰. *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*)³⁷¹. All'argomento secondo cui Dio si compiace della propria opera e l'accetta quando la fabbrica secondo la sua volontà³⁷², Bonaventura precisa che questo

bonum est, quod, nisi vidisset antequam fieret, non utique fieret: docet bonum esse, non discit. 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.

³⁷⁰ 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.

³⁷¹ Sulla nozione di *complacentia* in Bonaventura, si può vedere: M. de Wachter, *Complacentia*, in J.G. Bougerol (a cura), *Lexique* ... cit., pp. 36-37.

³⁷² Cfr. Bonaventura, *Sent.* II, d. 29, a. 1, q. 1, p. 694: 4. *Item, artifex creatus complacet sibi in opere suo et illud acceptat, quando ipsum fabricat ad voluntatem suam; sed Deus, qui est summus artifex, hominem formaverat ad imaginem suam, et optima ratione eum condiderat: ergo videtur, quod ex naturalibus sibi datis homo Deo placebat.*

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 biasimo³⁷³. 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 *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 *diligere* 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 esterno

³⁷³ Cfr. *ivi* (conclusio), p. 696: 4. *Ad illud quod obiicitur, quod artifex creatus complacet sibi in opere suo; dicendum, quod istud est verum de illa generali acceptatione et complacentia, qua aliquis reputat, aliquid esse bonum; sed de illa acceptatione, qua aliquis sic acceptat aliquid, ut reputet se illi obligatum ad retribuendum aliquid magnum, non habet veritatem. Hanc enim solum contingit reperire circa opus divinum, quod habet liberum arbitrium, et circa quod nata est laus et vituperium.*

all'autore dell'opera, in questo caso l'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) prima illuminazione. Il passaggio è molto significativo dal nostro punto 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 dilettarsi 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 osserva³⁷⁴. Eppure il fenomeno fruitivo – come si è iniziato a vedere – delinea un'ampia gamma di *reazioni* di 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 piacere³⁷⁵. 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 *lode, utilità e diletto*.

³⁷⁴ Cfr. Bonaventura, *De reductione* ... cit., par. 14: *Si consideremus fructum inveniemus dei et animae unionem. Omnis enim artifex qui aliquod opus facit aut facit ut per illud laudetur aut ut per illud sibi aliquid operetur vel lucretur aut ut in illo delectetur secundum tria quae sunt in appetibilibus scilicet bonum honestum conferens et delectabile. Propter haec tria fecit deus animam rationalem ut ipsa eum laudaret ut ipsa illi serviret ut ipsa in eo delectaretur et quiesceret. Et hoc est per caritatem in qua qui manet in deo manet et deus in eo ita quod est ibi quaedam mirabilis unio et ex unione mirabilis delectatio quoniam secundum quod dicitur in proverbiiis deliciae meae esse cum filiis hominum.* 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* ... cit., pp. 79-132 (sul concetto di *disinteresse*, strettamente connesso alla prospettiva trascendentale, vedi in particolare: pp. 94 e sgg.).

³⁷⁵ Sulla relazione tra bene, onesto, decoro e bello, si ricorda: E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* ... cit., pp. 395-405.

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 transit, 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*)³⁷⁶. 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 divino³⁷⁷.

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 contrario³⁷⁸. 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

³⁷⁶ 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 1926-1941, cap. 3, lectio 6: *Dum enim oculorum acie columbina simpliciter videlicet mentis intentione puroque speculationis intuitu 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.*

³⁷⁷ 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 molto scritto, a questo punto del nostro discorso è utile tenere presente quanto scrivono 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 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.*

³⁷⁸ 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".*

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 opere³⁷⁹. 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 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 scienza³⁸⁰. Ma la figura dell'artefice non sembra ridefinire la natura intermedia dell'uomo solo perché egli è creatura che, sebbene non possa giudicare, può comprendere. Egli può essere anche *artefice* e di conseguenza riproduce, a livello limitato e temporale, il rapporto divino tra artefice e opera.

³⁷⁹ Cfr. Id., *Sent.* II, Appendix 1, q. 1, (pro) p. 460: 8. *Item, illud secundum quod de omnibus iudicamus et de illo iudicare non possumus est superius mente nostra et Deus, secundum Augustinum, II De libero arbitrio; sed omnes leges numerorum et sapientiae et universaliter omnes leges veritatis secundum quas iudicamus de rebus et quas vere videmus et cognoscimus et discernimus sunt huiusmodi, secundum eundem ... Item, in libro De vera religione: "Aeternam" inquit "legem mundis animis fas est cognoscere, iudicare fas non est. Hoc autem interest quod ad cognoscendum satis est ut videamus esse aliquid aut non ita, ad iudicandum vero addimus aliquid quo significemus posse esse et aliter, velut cum dicitur, ita esse debet aut ita esse debuit aut ita esse debebit, ut in suis operibus artifices faciunt".*

³⁸⁰ 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.*

I due testi di Olivi appena visti, consentono di articolare il senso lato di *fruizione* dell'opera in tre aspetti, ovvero giudizio dell'artefice divino, comprensione dell'uomo dei criteri con cui l'artefice divino ha creato tramite l'osservazione dell'opera e 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*.

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 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 Blumenberg³⁸¹ – 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 evitare 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

³⁸¹ Come indicato sopra (nel capitolo sul progetto dell'artefice, § 3), si veda: H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia* ... cit.

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 ontologica³⁸².

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* agostiniana³⁸³, 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

³⁸² 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 il termine dell'analogia più noto che funge da base; e per foro il termine meno noto che viene chiarito dal tema.

³⁸³ 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.

appartiene pienamente Bonaventura e di cui gli altri francescani, 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* 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, 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 di 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 spirituale³⁸⁴. Si usa quindi *fruizione* con un

³⁸⁴ Bonaventura specifica che *fruitio* può avere un senso secondario, o comune, riferito al moto verso le cose che dilettono solo in senso spirituale, cfr. *Sent.* I, d. 1, a. 3, q. 2, conclusio, p. 40: *RESPONDEO: Dicendum, quod solo Deo est fruendum, proprie accepto frui, prout dicit motum cum delectatione et quietatione. Sed communiter accepto frui, prout dicit motum cum delectatione tantum, omnibus, quae spiritualiter delectant et coniuncta sunt fini, cuiusmodi sunt fructus, dona et beatitudines, potest frui homo non indebite; sed primo modo solo Deo. Et ratio huius est, quia nihil potest animam sufficienter finire nisi bonum, ad quod est. Hoc autem est bonum summum, quod superius est anima, et bonum infinitum, quod excedit animae vires.* Secondo l'accezione *comune* si può quindi parlare di *fruitio* dell'opera purché si tratti di un piacere puramente spirituale.

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, 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 attivo³⁸⁵. L'attività del sentimento è ravvisabile, ad esempio, in ciò che costituisce il presupposto stesso della fruizione dell'opera negli autori 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 francescani qui studiati fanno riferimento anche ad aspetti qualitativi come la soavità dei colori di un'opera³⁸⁶, 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 fruibili, 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.

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

³⁸⁵ Cfr. E. Franzini, *Filosofia dei sentimenti ... cit.*, p. 59.

³⁸⁶ 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.

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 contemplativo³⁸⁷. 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*)³⁸⁸. La definizione di piacere, come è stato notato, risale ad Avicenna (*delectatio non est nisi apprehensio convenientis secundum quod est conveniens*)³⁸⁹, ma è interessante 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)³⁹⁰. 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 l’impedimento tra l’attività dell’anima e ciò che il senso patisce ricevendo dall’esterno il materiale sensibile³⁹¹. 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

³⁸⁷ 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.

³⁸⁸ Cfr. Bonaventura, *Itinerarium ... cit.*, cap. II, par. 5.

³⁸⁹ 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. 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.

³⁹⁰ 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.

³⁹¹ 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.

soavità dei colori (*quidam partium situs cum coloris suavitate*)³⁹². La vista infatti si diletta nell'osservazione di parti concordi tra loro cui si aggiunge la piacevolezza dei colori, ma anche nella 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'udito³⁹³. 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)*³⁹⁴. 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 nutrimento³⁹⁵.

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 sensi³⁹⁶. Ma il

³⁹² 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 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 può 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 della bellezza del corpo in *Epistulae* (CPL 262) n. 3 ad Nebridium, par 4: *Congruentia partium cum quadam coloris suavitate*.

³⁹³ 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 improporționaliter excedit recipientem quia sensus tristatur in extremis et in mediis delectatur*.

³⁹⁴ 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.

³⁹⁵ Cfr. Bonaventura, *Itinerarium* ... cit., cap. II, par. 5: *Aut attenditur in quantum tenet rationem efficaciae 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*.

³⁹⁶ Cfr. *ivi*, § 6: *Hoc est autem cum quaeritur ratio pulchri suavis et salubris et invenitur quod haec est proportio aequalitatis. Ratio autem aequalitatis est eadem in magnis et parvis nec extenditur dimensionibus nec succedit seu transit*

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 oggetto³⁹⁷.

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 capacità³⁹⁸.

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, 38³⁹⁹)*, regole che esistono – come si è visto – nell'arte eterna (*ars aeterna*) tramite la quale e secondo la quale tutte le

cum transeuntibus nec motibus alteratur. Abstrahit igitur a loco tempore et motu ac per hoc est incommutabilis incircumscribibilis interminabilis et omnino spiritualis. Diiudicatio igitur est actio quae speciem sensibilem sensibilter per sensus acceptam introire facit depurando et abstrahendo in potentiam intellectivam.

³⁹⁷ Cfr. ivi, par. 7: *Et quod ille qui est imago invisibilis dei et splendor gloriae et figura substantiae eius qui ubique est per primam sui generationem sicut obiectum in toto medio suam generat similitudinem per gratiam unionis unitur sicut species corporali organo individuo rationalis naturae ut per illam unionem nos reduceret ad patrem sicut ad fontale principium et obiectum. Si ergo omnia cognoscibilia habent sui speciem generare manifeste proclamant quod in illis tanquam in speculis videri potest aeterna generatio verbi imaginis et filii a deo patre aeternaliter emanantis.*

³⁹⁸ Cfr. ivi, par. 8: *Secundum hunc modum species delectans ut speciosa suavis et salubris insinuat quod in illa prima specie est prima speciositas suavitas et salubritas in qua est summa proportionalitas et aequalitas ad generantem. In qua est virtus non per phantasma sed per veritatem apprehensionis illabens. In qua est impressio salvans et sufficiens et omnem apprehendentis indigentiam expellens. Si ergo delectatio est coniunctio convenientis cum conveniente. Et solius dei similitudo tenet rationem summe speciosi suavis et salubris. Et unitur secundum veritatem et secundum intimitatem et secundum plenitudinem replentem omnem capacitatem. Manifeste videri potest quod in solo deo est fontalis et vera delectatio et quod ad ipsam ex omnibus delectationibus manuducimur requirendam.*

³⁹⁹ Cfr. Agostino, *De libero arbitrio*, CC SL, 29, ed. W.M. Green, Brepols, Turnhout 1970, II, 14, 38: *postremo etiam si adesset semper suavitas et lucis uidenti et uocis audienti, quid magnum ad me perueniret, cum mihi esset commune cum beluis? at illa ueritatis et sapientiae pulchritudo, tantum adsit perseuerans uoluntas fruendi, nec multitudine audientium constipata secludit uenientes nec peragitur tempore nec migrat locis nec nocte intercipitur nec umbra intercluditur nec sensibus corporis subiacet. de toto mundo ad se conuersis qui diligunt eam omnibus proxima est, omnibus sempiterna, nullo loco est nusquam deest, foris admonet intus docet, cernentes se commutat omnes in melius, a nullo in deterius commutatur, nullus de illa iudicat nullus sine illa iudicat bene. ac per hoc eam manifestum est mentibus nostris, quae ab ipsa una fiunt singulae sapientes et non de ipsa, sed per ipsam de ceteris iudices, sine dubitatione esse potioem.*

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 dirige⁴⁰⁰.

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 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

⁴⁰⁰ Cfr. Bonaventura, *Itinerarium ...* cit. cap. II, par. 9: *Excellentiori autem modo et immediatori diiudicatio ducit nos in aeternam veritatem certius speculandam. Si enim diiudicatio habet fieri per rationem abstrahentem a loco tempore et mutabilitate ac per hoc a dimensione successione et transmutatione per rationem immutabilem et incircumscriptibilem et interminabilem nihil autem est omnino immutabile incircumscriptibile et interminabile nisi quod est aeternum. Omne autem quod est aeternum est deus vel in deo. Si ergo omnia quaecumque certius diiudicamus per huiusmodi rationem diiudicamus patet quod ipse est ratio omnium rerum et regula infallibilis et lux veritatis in qua cuncta relucent infallibiliter indelebiliter indubitanter irrefragabiliter indiudicabiliter incommutabiliter incoarctabiliter interminabiliter indivisibiliter et intellectualiter. Et ideo leges illae per quas iudicamus certitudinaliter de omnibus sensibilibus in nostram considerationem venientibus cum sint infallibiles et indubitabiles intellectui apprehendentis sint indelebiles a memoria recolentis tanquam semper praesentes sint irrefragabiles et indiudicabiles intellectui iudicantis quia ut dicit Augustinus nullus de eis iudicat sed per illas. Necessae est eas esse incommutabiles et incorruptibiles tanquam necessarias incoarctabiles tanquam incircumscriptas interminabiles tanquam aeternas ac per hoc indivisibiles tanquam intellectuales et incorporeas non factas sed increatas aeternaliter existentes in arte aeterna a qua per quam et secundum quam formantur formosa omnia. Et ideo nec certitudinaliter iudicari possunt nisi per illam quae non tantum fuit forma cuncta producens verum etiam cuncta conservans et distinguens tanquam ens in omnibus formam tenens et regula dirigens et per quam diiudicat mens nostra cuncta quae per sensus intrant in ipsam.* 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.

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, sebbene come si è visto nel primo capitolo, non coincide 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 contemplano 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 fruibili che corrispondono alle tre forme di proporzione: l'eguaglianza di rapporto, la relazione reciproca tra parti convenienti, la relazione appropriata tra potenza e capacità ricettiva, l'efficacia nel colmare l'indigenza del senso che patisce. L'opera di Dio è percepita secondo le stesse forme fruibili 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.

La riflessione di Duns Scoto su questi temi, appare per così dire in controluce a partire da alcuni passaggi, opportunamente indagati da Mary B. Ingham⁴⁰¹, in cui Scoto riprende la definizione

⁴⁰¹ 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 costituiscano 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.

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*⁴⁰², 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 è fondante l'idea di proporzione che determina la relazione verso tutto ciò a cui deve essere appropriato, ovvero le circostanze interne ed esterne, come la potenza, l'oggetto, il tempo, il luogo, il fine, il modo⁴⁰³. Alla base della nozione di oggetto bello come pure 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 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 suoni⁴⁰⁴. 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

⁴⁰² Si vedano ad esempio: *Lectura*, I, d. 1, pars 2, q. 1, § 75; ivi, q. 2, § 85, 123 (*Ad primum principale, quando arguitur quod 'delectatio est coniunctio convenientis cum conveniente', dicendum quod est convenientia aliquorum ex natura rei, et alia ex acceptatione alterius cui convenit coniungi ... Unde dico quod delectatio est coniunctio convenientis cum conveniente ex natura rei et ex acceptatione; sed finis voluntati non est necessario delectabilis nisi ex natura rei, et ideo non necessario sequitur delectatio*); ivi, III, d. 15, q. un., § 42; *Ordinatio*, I, pars 2, q. 2, § 77.

⁴⁰³ Cfr. Duns Scotus, *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.*

⁴⁰⁴ Cfr. ivi, § 152: *Similiter, sonus magis est ex percussione corporis sonantis quam ex ordine percussione, et tamen ut acceptabilis auditui, magis est ex ordine percussione quam ex efficacia potentiae percussione; immo posset esse efficacior virtus percussione, et minus acceptabilis, - immo omnino non acceptabilis auditui, quia non est sonus harmonicus.*

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'udito⁴⁰⁵.

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 esplicata 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 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 sia, in modo più qualitativo, come congiunzione appropriata o conveniente di parti cui si aggiunge la soavità dei colori, trova in Agostino la propria origine.

La nozione di piacere, strettamente connessa al concetto proporzionale del bello, ma anche alla sua inflessione qualitativa, ha altresì 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

⁴⁰⁵ Cfr. Id., *Lectura ... cit.*, I, d. 17, pars 1, q. un., § 95: *Sonus harmonicus in cithara immutat auditum, delectationem causando; et si fiant eaedem notae, alio tamen modo ordinatae - ut si cordae percutiantur alio ordine - non causabit delectationem nec sonum delectabilem. Quid est causa principalis istius immutationis? Certe sonus, et non convenientia aut proportio in sono, quia relatio non est causa effectus; tamen absolutum sub relatione potest esse causa effectus cuius non esset causa nisi haberet illam relationem (sicut ignis agens, ad hoc quod agat, requirit determinatam approximationem passi, sine qua non agit, et ista tamen approximatō non est nisi quaedam relatio); immutatio igitur auditus a sono est propter sonum, - sed quod sit delectabilis, hoc non est a sono ut sonus est, sed ut harmonicus et sic ordinatus.*

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 *conuenientia* 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 *conuenientia* grazie alla quale si prova piacere e che ha la sua radice nella eguaglianza e nella somiglianza⁴⁰⁶. 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 secolo⁴⁰⁷.

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 francescano 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 francescani 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 se inquadrati nella concezione ockhamiana secondo

⁴⁰⁶ Cfr. Agostino, *De musica* ... cit., VI, 13, 38: *In his igitur cum appetimus conuenientia pro naturae nostrae modo et inconuenientia respuimus, quae aliis tamen animalibus conuenire sentimus, nonne his etiam quodam aequalitatis iure laetamur, cum occultioribus modis paria paribus tributa esse cognoscimus? Hoc in odoribus et saporibus et in tangendi sensu animaduertere licet, quae longum est enucleatius persequi, sed explorare facillimum; nihil est enim horum sensibilibium, quod nobis non aequalitate aut similitudine placeat. Vbi autem aequalitas aut similitudo, ibi numerositas; nihil est quippe tam aequale aut simile quam unum et unum - nisi quid habes ad haec.*

⁴⁰⁷ Si veda E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* ... cit., pp. 503 e sgg.

la quale la relazione non si distingue dai termini a cui essa si riferisce, cioè non è una cosa *extra animam*⁴⁰⁸. 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 prodotto⁴⁰⁹, 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 diletto⁴¹⁰. 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*)⁴¹¹. Il termine *padre* ha il suo significato *rectus* nel termine assoluto *uomo*, ma ha un significato *obliquo*, cioè fa pensare a qualcosa d'altro, ovvero è padre solo in quanto ha una relazione con il *figlio*⁴¹². 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

⁴⁰⁸ Cfr. Ockham, *Summa logicae* ... cit., capp. 49-54. Sul concetto ockhamiano di relazione, si veda: B. Beretta, *Ad aliquid. La relation chez Guillaume d'Occam*, Editions Universitaires Fribourg Suisse, Fribourg 1999; P. Alfieri, *Guillaume d'Ockham. Le singulier* ... cit., III, § 34.

⁴⁰⁹ Cfr. Ockham, *Summa logicae* ... cit., pars 1, cap. 51, p. 163: *Item, quod est principium operationis realis necesse est esse reale. Relatio autem videtur esse huiusmodi: aliqua namque aliter et aliter proportionata et ordinata faciunt delectationem, quam non facerent indeterminata proportione, vel ordine circumscripto*. 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).

⁴¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 166-167: *Ex hoc etiam quod experimur diversos effectus causari per hoc quod aliqua aliter et aliter disponuntur et ordinantur non est putandum relationem, quam significant, esse causam illorum, sed absoluta potius quae sic et aliter proportionantur. Sicut enim causa nunc potest aliquid causare quod non prius fuit ex hoc solo quod est approximata passo, et non propter additionem cuiuscumque novae rei, sic et in musicis et picturis aliqua diversimode proportionata causant delectationem quam aliter non causarent*.

⁴¹¹ Ockham, *Sent. I* ... cit., q. 30, q. 3, p. 352. Si veda anche il commento di B. Beretta, *Ad aliquid* ... cit., p. 38-39.

⁴¹² Cfr. *ivi*, cap. 49, pp. 155-156: *Et quamvis secundum usum theologorum oporteat concedere quod aliqua res extra animam, quae non est signum incomplexum alterius ex quo nata est componi propositio, sit relatio, tamen puto quod Aristoteles nihil posuit relativum nec 'ad aliquid' nec relationem nisi solum nomen ex quo nata est propositio mentalis, vocalis vel scripta componi ... Et ideo secundum suam opinionem non debet concedi quod homo est relatio vel albedo est relatio, sed debet concedi quod hoc nomen 'pater' est relativum, et non debet concedi quod iste homo qui est pater est relativum*.

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 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 vista sopra 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 volere⁴¹³.

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

⁴¹³ Cfr. S. Knuttila, *Emotions in Ancient and Medieval Philosophy*, Oxford University Press, Oxford 2004, pp. 272-273.

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.

Tenendo presente la concezione ockhamiana e il modo in cui ha risemantizzato 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 francescani. 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 rapporto⁴¹⁴.

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

⁴¹⁴ Cfr. Bonaventura, *Itinerarium* ... cap. V, par. 4; Id., *De scientia Christi* ... cit., q. 6, p. 34.

bonaventuriano. L'idea, l'esemplare in Olivi è privato di una specifica consistenza ontologica, in quanto lo concepisce 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, certamente purificato dalla dimensione sensibile e per questo superiore per poter giudicare l'opera stessa pensandola come avrebbe potuto essere diversamente.

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 *conveniens* 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 studiosi⁴¹⁵, 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 intellettuale⁴¹⁶, 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 oggetto⁴¹⁷. 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 "estetico"⁴¹⁸; 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

⁴¹⁵ Si veda ad esempio: E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale ... cit.*, p. 363 e sgg.

⁴¹⁶ 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 ... cit.*, p. 91.

⁴¹⁷ Cfr. U. Eco, *Arte e bellezza ... cit.*, pp. 154; E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale ... cit.*, pp. 363-370.

⁴¹⁸ Sulla peculiarità volontarista scotiana si veda anche: S. Knuttila, *Emotions ... cit.*, pp. 265-272.

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.

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'Aquinate sulle emozioni.

Si ritiene altresì essenziale soffermarsi sulle derivazioni e la portata retorica della concettualizzazione francescana della fruizione perché dello schema poetico 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 frutivo 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-quintiliana 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 frutiva 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 indagine⁴¹⁹. Ma si ponga attenzione alla portata storica e teorica dell'articolazione

⁴¹⁹ 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*, Mondadori, Milano 1997, 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. "Pathos" nella retorica antica*, in "Elenchos. Rivista di studi sul pensiero antico" 15 (1995), pp. 66, 70 e sgg. L'interconnessione medievale della

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, ma 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 tanto l'opera di Dio, che secondo una comprensione agostiniana e monastica ripresa da Bonaventura è *discorso* di Dio rivolto all'uomo⁴²⁰, quanto le molteplici forme dell'opera umana, siano esse discorsive, letterarie, musicali, figurative, o liturgiche (come luogo in cui tutti i sensi sono fruitivamente coinvolti⁴²¹). Nel nostro discorso, avendo presente l'ambito coperto dal 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 limitata 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'invisibile⁴²², 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.

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

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 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.

⁴²⁰ 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.

⁴²¹ 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.

⁴²² 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 Age*, Gallimard, Paris 2002; in particolare a proposito del rapporto immagini-Incarnazione: *ivi*, p. 25.

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 autori francescani 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* (-*diligo*), *fruitio*, *iudicium* (*diudicatio*), *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 francescani 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 frutivo.

La sfera designata come *sentimento* sembra comprendere almeno otto variazioni fruitive: *affectus*, *amor*, *complacentia*, *delectatio*, *dilectio*, *fruitio*, *oblectatio*, *quietatio*. L'ambito giudicativo includere propriamente *iudicium* e *diudicatio*, ma – in senso forse meno proprio – sembra altresì essere costituita 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*⁴²³, 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 *voluntas-amor*⁴²⁴. L'*affectus* è una direzione, una tendenza verso un oggetto che può altresì prendere

⁴²³ Cfr. Bonaventura, *Sent.* III, 9, 1, 2, p. 203.

⁴²⁴ 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.:

un'inflexione etica nel momento in cui si rivolge alla dimensione intelligibile e massimamente a Dio⁴²⁵. Infatti, nel commento alla *Sapienza* sono biasimati coloro che amano (*qui diligunt, scilicet affectu*) gli idoli⁴²⁶, 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*. *Oodium* 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 esse il vizio, proprio come l'artefice ama (*diligit*) la sua opera, ma odia la sua imperfezione, nel caso specifico il nodo nella materia che lavora⁴²⁷. 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 propose e dispose di fare)⁴²⁸.

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*)⁴²⁹. Nell'edizione Delorme delle *Collationes in Hexaemeron* il termine *amor* è ancora ciò che conduce all'unione con Dio e con

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 Estudios 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.*, Carocci, Roma 2018, cap. 4; pp. 171-177.

⁴²⁵ 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.

⁴²⁶ Cfr. Bonaventura, *Commentarius in librum Sapientiae ... cit.*, cap. 15, v. 6, p. 206: *Qui spem habent in talibus, scilicet idolis, scilicet auxilium eorum invocando; Isaias quadragesimo secundo: "Confundantur confusione qui confidunt in sculptili"; et qui faciunt illos, scilicet deos huiusmodi fabricando; in Psalmo: "Similes illis fiant qui faciunt ea"; et qui diligunt, scilicet affectu, devotionem ad idola habendo; supra eodem: "Diligit mortuae imaginis effigiem" etc.; et qui colunt, effectu, exterius adorando; in Psalmo: "Confundantur omnes, qui adorant sculptilia"; Deuteronomii quinto: "Non adorabis deos alienos neque coles".*

⁴²⁷ Cfr. ivi, 11, 25.

⁴²⁸ Cfr. Id., *Sent.* III, 32, 1, 1, p. 698.

⁴²⁹ Cfr. Bonaventura, *Breviloquium ... cit.*, II, 11.

la sapienza⁴³⁰. 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 assimilarsi⁴³¹. La capacità di assimilazione al proprio oggetto che appartiene all'*amor*, tema davvero essenziale nelle riflessioni agostiniane e monastiche⁴³², 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 monastica⁴³³. Francesco è in tal modo trasformato 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)⁴³⁴. 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 Creatore⁴³⁵.

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 essere in grado di riconoscerlo nelle creature e ad esso essere rivolti con la tensione direzionale dell'amore. La *laudatio* è ancora congiunta ad *amor* nel passaggio del *Breviloquium* visto 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

⁴³⁰ Cfr. Id., *Collationes in Hexaemeron ... cit.*, (ed. F. Delorme), II, 30.

⁴³¹ Cfr. Id., *De reductione ... cit.*, par. 12.

⁴³² Si veda: J. Leclercq, *L'amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Age*, 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 "Mittellateinisches Jahrbuch" 16 (1981), pp. 62-72.

⁴³³ 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).

⁴³⁴ 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.

⁴³⁵ 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.

sei giorni non è da leggere secondo una successione temporale⁴³⁶. 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)*⁴³⁷. 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*⁴³⁸.

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 volontà⁴³⁹. 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 prodotto della volontà divina e quindi rinviando al rapporto adeguato progetto-opera, che nel caso delle creature razionali può essere alterato in virtù del libero arbitrio, ovvero della capacità di compiere il male di cui Dio, l'artefice sommo, non è responsabile.

⁴³⁶ Cfr. Duns Scotus, *Ordinatio ... cit.*, II, 3, II, 2, § 328, p. 557.

⁴³⁷ Cfr. Bonaventura, *Sent.* II, 29, 1, 1, p. 696.

⁴³⁸ Cfr. Id., *De reductione ... cit.*, par. 14.

⁴³⁹ Cfr. Id., *Sent.* II, 29, 1, 1, pp. 694-695.

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 fruitivo⁴⁴⁰. 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 gradito⁴⁴¹. 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 diletto⁴⁴². 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 e oggetto, anche se mediata da componenti fisiologiche che ne permettono la percezione.

⁴⁴⁰ 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.

⁴⁴¹ Cfr. Duns Scotus, *Ordinatio* I, 17, 1, 2, § 62.

⁴⁴² Cfr. Id., *Lectura* I, 17, 1, § 95.

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 cosa⁴⁴³. Si noti inoltre che il termine *oblectatio* sembra comparire prevalentemente in testi di matrice agostiniana e monastica: presente già nella

⁴⁴³ 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.

tradizione classica di Cicerone e Seneca⁴⁴⁴, il termine è piuttosto diffuso nell'opera di Agostino⁴⁴⁵, in Bernardo di Chiaravalle⁴⁴⁶ e, in misura minore, in Ugo di San Vittore⁴⁴⁷.

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 in quanto oggetto *delectabilis* genera la *delectatio*⁴⁴⁸, quanto nel primo libro della *Lectura* di Scoto in cui la proporzione, la convenienza, l'ordine e la relazione tra i suoni produce piacere in chi l'ascolta⁴⁴⁹. 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 conduce⁴⁵⁰. 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

⁴⁴⁴ 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.

⁴⁴⁵ 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: *M(agister): Quo tandem putas, nisi ut uideas iambum post dichorium ideo male poni cum silentio, quia medium eius est nec primae parti aequale nec extremae et idcirco a leuatione ac positione discordat? Hoc etiam de spondeo intellegitur, qui similiter post antispastum cum silentio non amat poni. An quidquam tibi aduersum ista dicendum est? D(iscipulus): Mihi uero nihil, nisi quod ista offensio, quae fit auribus, cum ita hi pedes collocantur, in comparatione fit eius suauitatis, quae oblectat auditum, cum post ceteros senum temporum hi cum silentio ponuntur pedes. Nam si aliis tacitis me consuleres quemadmodum sonarent exemplis subiectis aut post dichorium iambus aut post antispastum spondeus cum silentio positi - dicam quod sentio - fortasse approbarem atque laudarem.*

⁴⁴⁶ Si vedano soprattutto i *Sermones super Cantica Canticorum*.

⁴⁴⁷ Ad esempio in *De archa Noe*.

⁴⁴⁸ Cfr. Bonaventura, *Reductio* ... cit., par. 14.

⁴⁴⁹ Cfr. Duns Scotus, *Lectura* I, 17, 1, § 95.

⁴⁵⁰ Cfr. Olivi, *Quodl.* 2, 16, p. 154.

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 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*⁴⁵¹.

Nel sermone 61 dei *de diversis*, su cui occorrerà tornare, 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*)⁴⁵².

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 *Retorica* di Aristotele secondo la quale il piacere (*delectatio*) è *un certo moto dell'anima e la costituzione istantanea e sensibile del proprio stato*

⁴⁵¹ Cfr. Bonaventura, *Itinerarium* ... cit., II, 8.

⁴⁵² Cfr. Id., *Sermones de diversis: reportationes*, ed. J.G. Bougerol, vol. 2, Éditions franciscaines, Paris 1993, n. 61, 6, p. 825.

*naturale*⁴⁵³. Il piacere non è quindi 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 tende⁴⁵⁴. 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 esso⁴⁵⁵.

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*⁴⁵⁶. 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 consapevolezza⁴⁵⁷. 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 vista⁴⁵⁸, la cui ragione è eguaglianza di rapporti o disposizione delle

⁴⁵³ Cfr. Aristoteles, *Rhetorica* ... cit. (transl. Guillelmus de Morbeka), I, 11, 1369b: *delectationem motum quendam anime et constitutionem simul totam et sensibilem in existentem naturam*; Thomas de Aquino, *Summae theologiae* ... cit. I II^{ae}, 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 passioni, il passaggio è discusso in: C. Casagrande, S. Vecchio, *Passioni dell'anima* ... cit., pp. 236-237.

⁴⁵⁴ Cfr. Thomas de Aquino, *Summae 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 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; 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).

⁴⁵⁵ Cfr. Thomas de Aquino, *Summae theologiae* ... cit. I II^{ae}, q. 4, a. 2: *Respondeo dicendum quod istam quaestionem movet philosophus in x ethic., et eam insolutam dimittit. Sed si quis diligenter consideret, ex necessitate oportet quod operatio intellectus, quae est visio, sit potior delectatione. Delectatio enim consistit in quadam quietatione voluntatis. Quod autem voluntas in aliquo quietetur, non est nisi propter bonitatem eius in quo quietatur. Si ergo voluntas quietatur in aliqua operatione, ex bonitate operationis procedit quietatio voluntatis. Nec voluntas quaerit bonum propter quietationem, sic enim ipse actus voluntatis esset finis, quod est contra praemissa. Sed ideo quaerit quod quietetur in operatione, quia operatio est bonum eius. Unde manifestum est quod principaliter bonum est ipsa operatio in qua quietatur voluntas, quam quietatio voluntatis in ipso*.

⁴⁵⁶ Cfr. Thomas de Aquino, *Summae theologiae* ... cit., 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*.

⁴⁵⁷ Si veda ad esempio: U. Eco, *Arte e bellezza* ... cit., pp. 150-155.

⁴⁵⁸ Si ricorda che per Bonaventura vi sono anche oggetti belli e intelligibili, ad esempio il Verbo (vedi *supra* parte II, cap. I, § 2).

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*)⁴⁵⁹. Al contrario, secondo il francescano 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 Dio⁴⁶⁰. 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 ottenuti⁴⁶¹. 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 la 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

⁴⁵⁹ Cfr. Thomas de Aquino, *Summae theologiae* ... cit. I II^{ae}, q. 27, a. 1, responsio ad argumentum 3.

⁴⁶⁰ 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.

⁴⁶¹ Cfr. Agostino, *De libero arbitrio* ... cit., IV, 15; vedi anche: C. Casagrande, S. Vecchio, *Passioni dell'anima* ... cit., p. 31.

come *qui colunt, effectu, exterius adorando*, o anche, dalla citazione dei *Salmi: qui adorant sculptilia*; e del *Deuteronomio: Non adorabis deos alienos neque coles*. Nell'idolatria, 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 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 equivallesse 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 umana⁴⁶². 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 Dio⁴⁶³.

L'*adoratio*, connessa con l'altra forma fruitiva della *latria*, 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 *latria*. 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 celere⁴⁶⁴. 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 memoria⁴⁶⁵. 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

⁴⁶² Cfr. Bonaventura, *Sent.* III, 1, 2, 1, p. 20.

⁴⁶³ Cfr. *ivi*, p. 21.

⁴⁶⁴ Cfr. *ivi*, II, 9, 1, 2, p. 204.

⁴⁶⁵ Cfr. *ivi*, p. 203.

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*.

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 immagini⁴⁶⁶. 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 cristiano⁴⁶⁷. 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*⁴⁶⁸. L'ideale di oratore ciceroniano ha avuto certamente grande fortuna nel Medioevo, si pensi alla sua rilevanza negli scritti di Giovanni di Salisbury⁴⁶⁹, e Agostino ne è il veicolo principale di diffusione. Non solo,

⁴⁶⁶ Cfr. *supra* Parte II, cap. I, § 3.

⁴⁶⁷ Sulla teoria dell'eloquenza agostiniana si possono vedere: M. Banniard, «Viva voce» ... cit., 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.

⁴⁶⁸ 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 inventione* (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*.

⁴⁶⁹ 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 et la renaissance médiévale du scepticisme*, Les Belles Lettres, Paris 2013.

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'inflexione 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'eloquenza⁴⁷⁰.

L'aspetto che più interessa al nostro discorso, e su cui opportunamente si sono concentrati molto gli studi⁴⁷¹, 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*⁴⁷². 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 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 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 sono

⁴⁷⁰ Cfr. Agostino, *De doctrina christiana* ... cit., IV, 6-7.

⁴⁷¹ Si veda a tale proposito: C. Casagrande, S. Vecchio, *Passioni dell'anima* ... cit., pp. 288-291; Si ringrazia la prof. 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.

⁴⁷² 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*.

affidate principalmente alla *elocutio*, che comprende sia la teoria degli stili (grave o *sublime*, medio e umile), sia la teoria dell'*aptus* (o *conveniens, decens-decor*), ma anche la teoria dell'*ornatus* (ornamenti di parola e di pensiero)⁴⁷³. Il piacere del discorso ben condotto rende favorevole l'ascoltatore ad accoglierne il contenuto, 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-conveniens-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*⁴⁷⁴. 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 propria salvezza⁴⁷⁵. 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.

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'uditorio⁴⁷⁶. 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 tutti⁴⁷⁷. L'arte della predicazione deve

⁴⁷³ 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*, in F. Vercellone, S. Tedesco (a cura), *Glossary of morphology*, Springer, Cham 2020; E. Franzini, *Filosofia dei sentimenti*, Mondadori, Milano 1997. Si veda anche la trattazione proposta *supra* Parte I, cap. 3, § 3.

⁴⁷⁴ 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 uidentur 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 submissee, modica temperate, magna graviter dicere.*

⁴⁷⁵ Cfr. C. Casagrande, S. Vecchio, *Passioni dell'anima* ... cit., p. 289.

⁴⁷⁶ Cfr. *ivi*, pp. 63-65; 292 e sgg.

⁴⁷⁷ 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.*

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 uditorio⁴⁷⁸. 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 superbi⁴⁷⁹.

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*⁴⁸⁰. Ciò che più è importante sottolineare per il nostro discorso, è la correlazione tra eloquenza e passione di origine ciceroniana e che si esprime, soprattutto nel caso di Gregorio, con un'attenzione peculiare all'uditorio⁴⁸¹.

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 le 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 rivelata⁴⁸². Le rappresentazioni figurative divengono quindi *narratio*, nel senso retorico di *esposizione di fatti avvenuti o al pari che avvenuti*⁴⁸³, 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

⁴⁷⁸ 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 ...*

⁴⁷⁹ Cfr. C. Casagrande, S. Vecchio, *Passioni dell'anima ... cit.*, p. 64; Gregorio Magno, *Regula pastoralis ... cit.*, III, 36: *Sed cum magni sit studii ut exhortandis singulis seruiatur ad singula, cum ualde laboriosum sit unumquemque de propriis sub dispensatione debitae considerationis instruere, longe tamen est laboriosius auditores innumeros ac diuersis passionibus laborantes, uno eodem que tempore uoce unius et communis exhortationis admonere: ibi quippe tanta arte uox temperanda est, ut cum diuersa sint auditorum uitia, et singulis inueniatur congrua, et tamen sibimetipsi non sit diuersa, ut inter passiones medias uno quidem ductu transeat, sed more bicipitis gladii tumores cogitationum carnalium ex diuerso latere incidat, quatenus sic superbis praedicetur humilitas, ut tamen timidis non augeatur metus, sic timidis infundatur auctoritas, ut tamen superbis non crescat effrenatio.*

⁴⁸⁰ C. Casagrande, S. Vecchio, *Passioni dell'anima ... cit.*, p. 294.

⁴⁸¹ 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.

⁴⁸² Cfr. M. Banniard, «Viva voce». *Communication écrite et communication orale du IV^e au XI^e siècle en Occident latin*, Institut des Études augustiniennes, Paris 1992, pp. 109-111.

⁴⁸³ 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*.

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 verso l'intelligibile e a Dio⁴⁸⁴.

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 reciproca⁴⁸⁵. 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 spirituali⁴⁸⁶. Le regole coloristiche e gestuali trovano forse un corrispettivo nella *dispositio* ed *elocutio* e nell'*actio* oratorie, dove le prime determinano l'appropriato ordinamento degli elementi del discorso, che comprendono anche ornamenti (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*⁴⁸⁷. 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

⁴⁸⁴ 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.

⁴⁸⁵ 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.

⁴⁸⁶ Si rinvia allo studio: M. Barasch, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.

⁴⁸⁷ Cfr. J. Baschet, *L'iconographie médiévale ... cit.*, p. 29.

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 affettiva⁴⁸⁸.

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. Essa è capace di scaldare gli animi (*velut ignis ardens*) e, penetrando nell'intimo del 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 divina⁴⁸⁹. 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. Ma 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: *afflatus*, che è ispirazione ma anche respiro, soffio, vento, e *redolo*, cioè profumare. L'eloquenza di Francesco è quindi tale perché la sapienza di Cristo lo assiste conferendogli l'efficacia di penetrare

⁴⁸⁸ 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 in significativo impulso dai francescani. Si veda: M. Barasch, *Giotto y el lenguaje del gesto*, Akal, Madrid 2015, 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.

⁴⁸⁹ Cfr. Bonaventura, *Legenda maior ... cit.*, *Legenda maior*, cap. 12, par. 7: *Aderat equidem servo suo Francisco ad quaecumque pergeret is qui eum unxerat et miserat Spiritus domini et ipse dei virtus et sapientia Christus ut sanae doctrinae verbis afflueret et magnae potentiae miraculis coruscaret. Erat enim verbum eius velut ignis ardens penetrans intima cordis omnium que mentes admiratione replebat cum non humanae inventionis ornatum praetenderet sed divinae revelationis afflatum redoleret.*

negli animi; inoltre, il soffio profumato della rivelazione permette alla sua parola di muovere gli affetti e colmare le menti di ammirazione⁴⁹⁰.

La componente affettiva e gestuale della predicazione è sottolineata in modo significativo dal francescano Ruggero Bacone, 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 Bacone 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 pubblico⁴⁹¹. D'altra parte Bacone, 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 arabi⁴⁹², sviluppa un modello di eloquenza cristiana che proprio a partire da affetti, gesti, moti proporzionati del corpo e delle membra mira a persuadere⁴⁹³. 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*,

⁴⁹⁰ Si sottolinea la componente affettiva della predicazione di Francesco descritta da Bonaventura, anche in: D. Boquet, P. Nagy, *Medioevo sensibile ... cit.*, pp. 279-280.

⁴⁹¹ Cfr. C. Casagrande, S. Vecchio, *Passioni dell'anima ... cit.*, p. 303. Sull'attenzione di Bacone 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.

⁴⁹² 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-Farabi, 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 (Bacone 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. Tradition et commentaires de l'antiquité au XVII siècle*, Vrin, Paris 1998; 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. Si segnala altresì una sintesi in: A. Salvestrini, *Bellezza retorica ... cit.*, pp. 45 e sgg.

⁴⁹³ 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 prosaicae, 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 prothematate 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.*

dal gesto, dal movimento proporzionato e appropriato del corpo e delle membra⁴⁹⁴. 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 conuenienti⁴⁹⁵. 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 animi⁴⁹⁶.

Il *decor*, l'*ornatus* così inteso e la *suauitas* 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, uno scopo che può essere raggiunto anche dal pratico per esperienza, il quale tuttavia non ha l'arte dell'*artifex*, il musico teorico, che invece conosce le cause⁴⁹⁷.

Se l'accentuazione baconiana delle componenti corporee della predicazione (la gestualità sopra a tutte) rappresenta una delle più significative espressioni della comprensione francescana

⁴⁹⁴ 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.*

⁴⁹⁵ Ivi, p. 306: *Nam moralis philosophus scit uti sermone suavi, et gestibus conuenientibus orationi delectabili conformandis.*

⁴⁹⁶ Cfr. *ibidem*: *Aristoteles enim et omnes ejus expositores in libris de his sermonibus testantur, quod hi sermones debent esse in fine decori et sublimes; et hoc non solum prosaice secundum omne genus coloris et ornatus, sed pro qualitate temporis, et personarum, et locorum, et materiae de qua fit sermo, debent ornari omni genere metri et rythmi, ut animus subito rapiatur in amorem boni et odium mali; quatenus homo totus sine praeuisione rapiatur et eleuetur supra se, et non habeat mentem in sua potestate; sed si fuerit malus amore boni absorbeat; si imperfectus, induat animum perfectionis, non violentia, sed virtute sermonis potenti et suavi.*

⁴⁹⁷ Cfr. pp. 308-309: *Similiter de gestibus; nam ostensum est prius, quod omnes gestus, et exultationes, et flexus corporis pertinent ad musicam, quantum ad causas et rationes assignandas, ut fiant proportionales sermoni, motibus consimilibus, et configurationibus competentibus. Et ideo cum persuasor honesti et boni debet habere hujusmodi gestus suaves et conformes, sicut exposui in quinta parte Moralis Philosophiae, manifestum est quod in his musica sit necessaria moribus persuadendis. Cytharista vero operatur mechanice et utitur instrumento musico per consuetudinem; sed ipse nescit causas et rationes proportionum sonorum, et tamen bene contingit, quod manualis operator sciat melius cytharizare quam musicus. Sed manu artifex nescit artem secundum rationes et causas dare, musicus tamen scit. Ita est hic, quod persuasor aliquando scit melius ex consuetudine sermones decoros proferre, et gestus nobiles componere, quam multi musici. Sed tamen ars est penes musicum, et causarum ac rationum potestas, non apud persuasorem. Ex his igitur quae in hac distinctione dicta sunt de modo persuadendi circa virtutes et vitia, et poenam, et gloriam, et ex illis quae in parte quarta et septima operis primi exposui, patet tota radicalis potestas persuadendi in fide et moribus, quantum ad modum persuadendi; qui modus est plenus pulchritudine sapientiae et potestate, et omnino conueniens praedicatori.*

dell'eloquenza e se, come alcuni studiosi hanno sostenuto⁴⁹⁸, 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 rivelare 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 francescano⁴⁹⁹.

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 può 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*⁵⁰⁰, 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.

Sono di conseguenza oggetti di fruizione tanto opere discorsive, quanto opere 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'inflessione retorica: tanto le reazioni di fronte all'opera di Dio quanto quelle rispetto all'opera dell'uomo si possono leggere nei termini degli effetti che un discorso eloquente può avere su un

⁴⁹⁸ Si veda a tale proposito: C. Frugoni, *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore ad Assisi*, Mondadori, Milano 2015.

⁴⁹⁹ Si veda: M. Barasch, *Giotto y el lenguaje del gesto ...* cit. (su questi punti cfr. *infra* Parte III, cap. 2).

⁵⁰⁰ Vedi *supra*: parte II, 2, cap. 3, § 1.

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, non solo come si legge in *De musica* IV⁵⁰¹, 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*⁵⁰². 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 francescano 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*⁵⁰³, in un contesto in cui tra i testi autoritativi citati c'è proprio il *De doctrina christiana*. Le arti della musica e della retorica sembrano perciò integrarsi, chiamate al compito di svolgere le alte funzioni di

⁵⁰¹ Sull'uso di *suavitas* in riferimento al piacere dell'udito, si veda anche: Augustinus, *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.

⁵⁰² Vedi *supra* in questo paragrafo.

⁵⁰³ Cfr. Ruggero Bacone, *Opus tertium* ... cit., cap. 75, p. 306: *quatenus homo totus sine praevisione rapiatur et elevetur supra se, et non habeat mentem in sua potestate; sed si fuerit malus amore boni absorbeatur; si imperfectus, induat animum perfectionis, non violentia, sed virtute sermonis potenti et suavi*. 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 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 delectabili conformandis*.

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 raffinatissime⁵⁰⁴, 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 spirituali⁵⁰⁵. 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 Dio⁵⁰⁶.

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).

⁵⁰⁴ Il *Cantico* sembra inoltre corrispondere a una certa sensibilità poetica fracenscana, quella che più trae spunto dalla tradizione monastica, e che ben si congiunge con la poetica trobadorica in Francesco di 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.

⁵⁰⁵ Cfr. Petrus Iohannis Olivi, *Expositio in Canticum Canticorum ... cit.*, cap. 1, p. 120: *Nota quod obiectis delectabilibus quinque sensuum tam sponsus quam sponsa nituntur metaphorice exprimere varietates et varias suavitates sensuum spiritualium quae non possunt nobis humano ore exprimi nisi sub sensibilibus; et ideo videbis quod aliquando nominant suavia obiecta visus vel auditus, aliquando odoratus, aliquando gustus vel tactus. Unde non videntur per hoc intendere, nisi quod sub variis deliciis sensuum et sensibilibus varias exprimant delicias et efficacias spiritualium sensuum et obiectorum quae in apparatu spiritualium nuptiarum ineffabiliter et incomprehensibiliter redundant.*

⁵⁰⁶ Cfr. Id., *Quodlibeta quinque ... cit.*, q. 1, q. 10, p. 31: *Cum Deus sit in omnibus et ubique, nec magis sit in suavi sibilo aure tenuis, quam in forti uento uel igne?* Si veda anche: ivi, q. 1, q. 10, p. 33: *Sed in nullo horum erat Christus Deus et homo, sed in subsequenti aure suavis sibili, quo dictum est: Aue gratia plena, et Ecce ancilla Domini; immo quo Deus Pater noster Verbi sui eterni tranquillissimum et occultissimum sibilum misit in carnem, ut nobis diuine caritatis gratiam suauissime loqueretur.*

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-uditore, 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 nella natura umana stessa e precisamente 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 dell'essere umano 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 precategoriale 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 francescani 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 carne*, un poema che *fluisce secondo ottime consonanze, le cui parti si succedono le une alle altre, fino a che siano perfettamente ordinate al fine*⁵⁰⁷.

⁵⁰⁷ Bonaventura, *Sent.* I, d. 44, a. 1, q. 3, conclusio, p. 786.

Parte III – Dall'artefice all'artista

Come si è visto, il presente percorso ha come oggetto le comprensioni francescane del fenomeno della poiesi dell'artefice. Per arrivare alla costituzione filosofica dell'artefice, vale a dire a come la figura dell'artefice si manifesta nelle sue differenti comprensioni nella riflessione, filosofica e teologica, dei maestri francescani, si è intrapreso un itinerario che, da alcuni momenti significativi della genesi concettuale e storica dell'artefice, si è giunti ad alcuni punti che per il momento si possono tenere fermi. La costituzione filosofica dell'artefice si definisce dall'interno stesso di questioni e prospettive che spesso toccano le problematiche più discusse nel contesto in cui operano i francescani. Un contesto si potrebbe dire europeo in senso ampio, dal momento che, se il centro di irraggiamento sembra essere la Parigi universitaria della seconda metà del XIII secolo, in cui insegna Bonaventura e più tardi anche Scoto, i luoghi dove i nostri autori hanno operato comprendono altresì la Linguadoca e Firenze nel caso di Olivi, come pure Oxford, nel volgere del secolo, nel caso di Duns Scoto e Ockham.

Osservare le comprensioni dell'artefice a partire dalle problematiche più vaste in cui esse si inseriscono ha condotto a individuare ambiti specifici di riflessione, si pensi ad esempio alla rilevanza della discussione sulle idee divine, sullo statuto di materia e forma, sulla sfera affettiva per la costituzione dei concetti, rispettivamente, di progetto, opera e fruizione dell'artefice. Il fenomeno poietico emerge quindi come oggetto non sempre tematizzato, dal momento che non si trattano direttamente e sistematicamente le questioni relative al progetto, all'opera e alla fruizione dell'artefice. D'altra parte il fenomeno poietico – e non è un paradosso, poiché si tratta di un altro punto di vista da cui osservarlo – è tematizzato nella misura in cui il campo della produzione, divina o umana che sia, è oggetto problematico che riemerge in svariati contesti del *corpus* qui considerato.

Il percorso effettuato ha portato a tratteggiare quattro differenti modi di comprendere il processo produttivo dell'artefice nei quali appare centrale come si concepisce la dimensione progettuale. Secondo un primo modo, bonaventuriano, le idee sono concepite come modelli esemplari del reale e del possibile, cui corrisponde un concetto di opera che tiene traccia della idealità progettuale, là dove le forme nell'opera possono essere forme incipienti e rivolte al proprio compimento, nel caso della produzione naturale, oppure forme che l'azione umana artificiale può condurre a perfezione sulla base di propri criteri intelligibili e progettuali. Il momento fruitivo, pur nella varietà di manifestazioni, è centrato sul riconoscimento da parte di chi osserva dell'origine intelligibile, la *proportio* come regola eterna, della ragione del piacere. I modi di comprensione del fenomeno poietico di Olivi e Scoto, che conducono progressivamente all'indebolimento ontologico del mondo ideale da cui provengono i criteri intelligibili del progetto, portano seco un differente concetto di opera, dal momento che se le idee sono, nonostante le sfumature tra Olivi e Scoto, oggetti

di pensiero e non modelli esemplari, l'opera stessa non potrà essere traccia dell'intelligibile in senso bonaventuriano. L'opera in senso oliviano è il risultato di azioni su una materia perfettibile e determinabile grazie a forme successive che portano perfezione e determinazione via via maggiore, la progettualità orienta questo *fare*, senza presupporre entità metafisiche ulteriori che non siano l'attività stessa del fare fabbrile. L'opera secondo Scotto non rappresenta il risultato dell'attività di un artefice che trae dalla materia forme incipienti, né la materia è pura passività. La materia è soggetto stesso del proprio cambiamento, dal momento che è sia capacità di ricevere la forma, sia principio di trasmutazione in rapporto all'azione di un agente naturale o artificiale. Il passo decisivo in quello che si potrebbe indicare come un processo di semplificazione ontologica e metafisica è compiuto da Ockham, la cui concezione delle idee progettuali divine come creatura stessa, singolare, in quanto eternamente pensata, o di concetti nella mente dell'artefice umano come *fictum* o termine mentale che sta per una pluralità di singolari, non può che rifiutare alla nozione di opera le concezioni secondo le quali esistono forme preeistenti da immettere o edurre. L'azione artificiale si riduce al semplice mutamento locale, là dove la dimensione progettuale permette di orientare l'azione secondo criteri che hanno una natura puramente mentale.

All'interno di questo percorso, il concetto di bellezza si è visto acquisire rilevanza come criterio progettuale significativo per legare insieme i tre momenti dell'articolazione dell'attività dell'artefice (progetto, opera, fruizione), così come le dimensioni eterna e temporale, divina e umana. Nonostante il variare dello statuto del bello a seconda delle diverse posizioni dei francescani sulla natura delle idee divine, nella mente dell'artefice umano o nell'opera stessa, esso rappresenta il criterio tanto dell'azione artificiale quanto della struttura dell'opera, la cui ragione genera piacere nell'osservatore. Attraverso un apparato concettuale di matrice retorica, il concetto di bellezza si costituisce quindi in diversi modi: dalla valenza esemplare in Bonaventura, fino alla privazione di consistenza metafisica e ontologica nella comprensione ockhamiana, in cui tuttavia si conserva l'idea di relazione e proporzione.

Si può a questo punto affrontare l'oggetto della Parte terza della presente ricerca, ossia come le comprensioni francescane dell'artefice si intersechino con la questione del passaggio dall'artefice all'artista. Delineate le differenti prospettive francescane sul fenomeno della poiesi, nel primo capitolo occorre ricercare un possibile sfondo comune nel più generale contesto della questione sulla possibilità di una "*estetica*" *francescana*. I tratti comuni della riflessione francescana nel secondo capitolo consentono di affrontare la questione delle loro relazioni con le pratiche artistiche in ambiente francescano. Effettuato il passaggio dalle estetiche all'arte francescana, ci si pone infine la domanda circa la loro possibile incidenza sulle teorie artistiche rinascimentali, consentendo così di

riflettere ulteriormente sul passaggio dall'artefice all'artista attraverso la prospettiva peculiare francescana.

Capitolo 1. Estetiche francescane?

Posto il fenomeno poetico come oggetto problematico e, come si è visto, strettamente legato a temi quali, la rappresentazione, la bellezza, la forma, la dimensione retorica della parola e dell'immagine, e se si intendono questi temi come appartenenti al campo generale dell'“estetico”, che è – beninteso – non storicamente, poiché l'estetica è disciplina che nasce nel XVIII secolo, bensì *euristicamente* inteso, si impone allora la domanda se la comprensione francescana del fenomeno poetico abbia proprie peculiarità tali da poter parlare di *estetica francescana*¹.

Prima di approfondire la questione della estetica francescana, occorre concentrarsi sul termine *francescano*: in che misura cioè una riflessione può dirsi *francescana*, ovvero in quale senso l'esperienza e l'insegnamento di Francesco d'Assisi definiscono la galassia composta di riflessioni all'interno un unico aggettivo, appunto *francescano*. Prima di addentrarsi nella questione della *estetica francescana*, è bene quindi riflettere sulla possibilità o meno di una *filosofia francescana*².

1.1 La questione della filosofia francescana

La questione fa effettivamente problema, come opportunamente si nota fin da alcuni interventi di Étienne Gilson sul tema del rapporto tra Francesco di Assisi e la filosofia (1926 e 1927)³. Nel primo saggio del 1926, *Saint François et la pensée médiévale*, Gilson parte proprio dalla questione del rapporto di Francesco nei confronti della scienza, e più in generale del sapere. Sembra infatti delinearsi un *paradosso* dal momento che, a differenza della ricchezza, non ci si può spogliare della scienza, si può solo rinunciare ad acquisirla⁴. Nonostante il paradosso e l'affermazione di Francesco *ignorans sum et idiota*, secondo lo studioso francese si può porre la questione della esistenza di una

¹ Si rammenta (cfr. *supra* Introduzione) l'accezione con cui si intende utilizzare in questa sede la categoria “estetica”: come osserva Giulio Preti (cfr. *Continuità ed "essenze" ... cit.*) a proposito dell'uso degli -ismi in storia della filosofia, anche nel nostro caso non si deve intendere il termine come se esistessero essenze, quasi fossero *res* atemporali prive di una dimensione storica. Al contrario, la categoria ha solo una funzione operativa, vale a dire funzionale alla ricerca, nel nostro caso di tematizzare gli oggetti problematici che oggi diremmo appartenenti al dominio estetico, ossia gli oggetti problematici che solo nel XVIII secolo hanno acquisito un autonomo ambito di riflessione all'interno della disciplina dell'estetica. In tal modo la categoria “estetica” ha una dimensione profondamente diacronica nella sua funzione operativa, dal momento che non porta a sovrapporre contenuti specifici provenienti dal moderno all'interno di riflessioni pre-moderne: la categoria “estetica” qui indica un campo problematico, le cui prospettive e risposte variano di epoca in epoca, di autore in autore. Una diacronia che il termine conserva allo stesso modo in cui la salvaguardano categorie quali “scetticismo” o “realismo” utilizzate in senso *operativo*: è assai differente parlare di “scetticismo” per Pirrone, Carneade, Nicola di Autrecourt e Hume; oppure di “realismo” per Platone, Aristotele, Tommaso d'Aquino e Marx.

² A tale proposito si rinvia ai saggi contenuti in “Doctor Virtualis” 14 (2018): *Filosofie francescane* e in particolare mi permetto di rinviare a M. Parodi, A. Salvestrini, *Introduzione*, e al mio *Francescanesimo controverso ... cit.*, punti di partenza per quanto segue nel testo.

³ Cfr. É. Gilson, *Saint François et la pensée médiévale*, in P. Sabatier et alii, *L'influence de saint François d'Assise sur la civilisation italienne*, E. Leroux, Paris 1926, pp. 83-98; Id., *La philosophie franciscaine*, in *Saint François d'Assise, son œuvre, son influence (1226-1926)*, a cura di H. Lemaître, A. Masseron, E. Droz, Paris 1927, pp. 148-175.

⁴ Cfr. Id., *Saint François et la pensée médiévale ... cit.*, pp. 84.

scienza e di una filosofia francescana. La risposta di Gilson sembra essere chiara: se Francesco non ha elaborato una scienza o una filosofia, d'altra parte egli ha donato al mondo *una vita e un esempio*. Il piano su cui si può osservare la questione di una *filosofia francescana* è quindi quello degli *effetti* che la figura di Francesco ha generato, non di una filosofia che si possa attribuire al fondatore dell'ordine. L'incidenza di Francesco nel mondo, nella storia, si pone perciò sul piano pratico poiché consegna alla posterità appunto *una vita e un esempio*, ma altresì anche sul piano teorico dal momento che diviene oggetto di riflessione intellettuale, oltre che fonte ispiratrice di discorsi filosofici e teologici.

Un altro studioso come Paul Vignaux in alcuni scritti del 1927-1929, editi da Olivier Boulnois⁵, mette in luce l'esistenza di una *metafisica francescana* fondata sulla distinzione tra apparenza (mondo concreto) e realtà (l'assoluto, il mondo intelligibile e divino), così come sulla conseguente esigenza di *conversione* all'intelligibile e di *ritorno* all'origine divina che si attua grazie alla mediazione del Cristo e all'umanità cristiana capace di portare a compimento questo processo. A parte l'ispirazione teorica che muove Vignaux nel mostrare l'attualità del pensiero francescano, in cui emerge la centralità del lavoro nella intersezione dei valori essenziali del messaggio francescano, ossia la *povertà* e la *liberalità*⁶, resta significativo il tentativo storiografico di individuare dinamiche di pensiero in autori quali Bonaventura e Scoto tali da portare alla costituzione di una *metafisica francescana*.

Come la riflessione filosofica abbia risignificato, spesso profondamente, l'esperienza di vita di Francesco e il suo esempio, resta problematico soprattutto se si cerca di individuare tratti comuni che uniscano pensatori diversi come quelli che hanno operato tra XIII e XIV secolo pur appartenendo al medesimo ordine religioso. Gilson non rinuncia a indicare tratti caratteristici, anzi il riferimento al Cristo appare la cifra fondamentale e imprescindibile per ogni pensatore che tragga ispirazione da Francesco. La concettualizzazione attorno all'insegnamento di Francesco, del *fenomeno Francesco* potremmo dire, è operazione successiva al fondatore dell'Ordine e si struttura grazie all'apporto di molteplici tradizioni filosofiche, e certamente anche teologiche, che i maestri francescani hanno via via introdotto nel tempo. Gilson sottolinea l'importanza della tradizione neoplatonico-agostiniana⁷, ma la sua non è l'unica soluzione, si pensi ad esempio al differente parere di Philotheus Boehner che individua nel pensiero di Aristotele un punto di riferimento fondamentale per la riflessione francescana⁸. Come si è visto nelle pagine precedenti, le influenze sono certamente molteplici e se,

⁵ Cfr. P. Vignaux, *La philosophie franciscaine: ouvrage inédit de 1927-1929*, in *Paul Vignaux, citoyen et philosophe (1904-1987)*, a cura di O. Boulnois, J.R. Armogathe, Brepols, Turnhout 2013, pp. 235-286.

⁶ Cfr. in particolare *ivi*, p. 259.

⁷ Come si può leggere in entrambi i saggi appena citati del '26 e del '27.

⁸ Cfr. P. Boehner, *The Spirit of Franciscan Philosophy*, in "Franciscan Studies" 2 (1942), pp. 217-237.

con Gilson, la tradizione che risale al neoplatonismo e ad Agostino sembra prevalere, l'autorità di Aristotele è senza dubbio decisiva, cosa peraltro non esclusa neppure da Gilson: si pensi, ad esempio, a quanto si è visto circa il rapporto di Olivi rispetto ad Aristotele, per nulla univoco, dal momento che pur criticando aspramente differenti aspetti del pensiero aristotelico, ne condivide altri, tra cui, talvolta, persino certe soluzioni teoriche.

Si è visto come la riflessione francescana si sia inserita nei problemi speculativi del tempo, assumendone temi, linguaggi e metodi. Di conseguenza, come tutti i fenomeni della storia, anche quello della riflessione di chi appartiene all'ordine dei Minori è un fenomeno complesso e stratificato, di cui ciononostante è opportuno approfondire le articolazioni essenziali. Occorre perciò indagare la questione della *filosofia francescana* alla luce dei risultati raggiunti, offrendo qui, accanto alla questione sull'*estetica francescana*, una sorta di prospetto delle principali tradizioni e questioni emerse. Si noti, per inciso, che la riflessione francescana non si svolge necessariamente *su* Francesco come *oggetto* di considerazione speculativa: se questo avviene in modo esplicito nelle *Legendae* e in modo meno esplicito nell'*Itinerarium* di Bonaventura, occorre ribadire che le riflessioni si svolgono su oggetti tematici che il contesto offre loro e certo risulta difficile trovare nessi tra la figura di Francesco e la questione se la teologia sia una scienza. Quindi non vi è una inserzione di elementi speculativi esclusivamente *sulla* vita e l'esempio di Francesco. Di più: la vita e l'esempio di Francesco possono avere costituito motivo di *ispirazione*, si potrebbe dire un *sentire comune*, che ha portato a privilegiare certi temi e certe soluzioni teoriche, tali ad esempio, come osserva Gilson, la predominanza della volontà-amore nella riflessione di un francescano come Duns Scoto⁹.

L'articolata e complessa stratificazione di fonti e tradizioni impone qui una sintesi alla luce del percorso svolto al fine di poter osservare da una maggiore distanza i testi analizzati. Strettamente congiunta alla questione delle *filosofie francescane*, è opportuno evidenziare altresì come fonti e tradizioni subiscano una inflessione per così dire *francescana* nel momento in cui sono risignificate nella riflessione dei nostri quattro autori. All'interno della tradizione platonico-agostiniana, occorre ricordare l'accettazione di taluni aspetti del pensiero di Platone, trasmesso dai testi di Agostino e di Aristotele, ad esempio nella concezione bonaventuriana delle idee divine e quindi del progetto dell'artefice. Se una concezione timaica e agostiniana dell'artefice è almeno concettualmente, talvolta testualmente, essenziale al costituirsi della figura francescana dell'*artifex*, come pure del problema poetico, è nondimeno importante l'apporto di almeno altre due tradizioni.

⁹ Cfr. É. Gilson, *Saint François et la pensée médiévale ... cit.*, pp. 92-93; Id., *La philosophie franciscaine ... cit.*, pp. 170 e sgg.; O. Todisco, *Giovanni Duns Scoto: filosofo della libertà ... cit.* Come si è visto, studiosi come Todisco sostengono che l'accentuazione del ruolo della volontà è un tratto caratteristico del pensiero francescano (oltre che di Scoto in particolare): Id., *Dimensione estetica del pensare bonaventuriano ... cit.*, p. 70.

Per un verso, quella scritturistica: non solo veterotestamentaria, in cui si leggono numerosi riferimenti artigianali, si pensi ad esempio alle polemiche anti idolatre, ma anche relative al Nuovo testamento, come quando ci si riferisce all'insegnamento paolino, là dove compare la metafora dell'architetto¹⁰.

Per altro verso, non indifferente è l'apporto della tradizione aristotelica, si pensi alle questioni poetiche intersecate ai quesiti sullo statuto della scienza teologica, là dove si tracciano le differenze tra scienze teoretiche e scienze pratiche, ma altresì si pensi alla rilevanza di concetti aristotelici per quanto riguarda la discussione dei rapporti tra materia e forma, quindi il costituirsi del concetto di opera nel suo aspetto strutturale, anche quando il riferimento privilegiato è Agostino e la sua teoria delle ragioni seminali. Il pensiero romano ha poi grandemente influito per la definizione non solo del problema delle idee divine, come quando si cita Seneca, ma anche e soprattutto nella concettualizzazione della bellezza, dal momento che terminologia e concetti della retorica classica, ciceroniana e quintiliana, vengono integrati entro un quadro metafisico cristiano. Il concetto di bellezza connesso con la dimensione del piacere, peraltro, vede una fonte ulteriore, molto importante, ossia il pensiero arabo e in particolare Avicenna, sovente integrato nella fitta trama di riferimenti e concettualità agostiniane.

Difficile, poi, sintetizzare l'apporto del pensiero agostiniano che, come si è visto, appare davvero pervasivo. Si possono tuttavia individuare alcune linee principali rilevanti per il nostro problema: se da un lato la concettualizzazione del progetto dell'artefice non può prescindere dalla concezione agostiniana delle idee divine, anche nel momento della ridefinizione, talvolta radicale, del paradigma agostiniano già in Olivi ma soprattutto nelle riflessioni di Scoto e Ockham (si rammenti che Ockham stesso si considera interprete di Agostino); dall'altro la teoria delle ragioni seminali costituisce il secondo polo fondamentale per la costituzione del concetto di opera, come visto, anche quando non è accettato. Vi sono poi orientamenti di fondo che si irradiano da Agostino ad alcuni aspetti della riflessione francescana: l'idea che l'uomo può convertire il suo sguardo nei confronti delle cose del mondo, ossia dirigerlo verso il sensibile e lì restarvi disperdendosi nel molteplice, oppure transitare dal sensibile all'intelligibile in un processo dinamico che anela, quasi come idea regolativa, all'unità, è un'idea certamente alla base di molti aspetti del pensiero di Bonaventura, primo tra tutti la questione che qui si è indicata come *ulteriorità della rappresentazione*, questione che comprende altri sviluppi agostiniani legati all'eloquenza cristiana e poi risignificata nella retorica delle immagini che si incontra con l'insegnamento tanto patristico (i Cappadoci e Damasceno), quanto gregoriano. Agostino è altresì presente, probabilmente anche per la sua vicinanza con la

¹⁰ Cfr. 1 Cor 3, 10.

tradizione retorica classica, per la concettualizzazione del bello, come pure per lo schema fruitivo proporzione-piacere che variamente inteso accomuna la riflessione dei quattro francescani.

L'elaborazione vittorina di alcuni temi è poi essenziale soprattutto per Bonaventura, come accade a proposito della questione del sistema delle arti, e in particolare delle arti meccaniche, ma anche per altri temi teologici, tanto che Bonaventura considera Ugo di San Vittore la principale autorità nel campo teologico¹¹. Non si può infine dimenticare la rilevanza dello pseudo Dionigi, non solo nella parte finale e mistica dell'*Itinerarium*, ma anche in altri punti della sua opera, tanto che ha portato uno studioso come Bougerol, e ci riporta alla questione *francescana*, ad affermare: *L'apport bonaventurien, comme le dit fort bien O. Gonzalez, consiste à unir saint François au ps-Denys, en donnant au premier une conscience métaphysique et au second un solide christianisme historique et cela manquait à chacun*¹².

L'osservazione di Bougerol ci conduce a riprendere quindi la questione della *filosofia francescana*: dopo la breve sintesi sulle fonti e le tradizioni, che qui ha la finalità principale di mostrarne la stratificazione tanto da rendere poco appropriata l'affermazione assoluta dell'esclusività del prevalere di una tradizione su un'altra, ci si domanda cioè in che misura queste fonti acquisiscono nella riflessione dei francescani, oltre a specificità proprie di ciascun autore, anche un carattere appunto *francescano*. La questione può essere chiarita addentrandosi nei temi effettivamente sviluppati dai maestri francescani, in cui forse risalterà l'inflessione *francescana* da essi conferita tanto alle fonti quanto alla propria elaborazione speculativa. Ma chiarire la riflessione francescana su oggetti tematici precisi, ovvero quelli della problematica della poiesi dell'artefice, significa altresì porre la questione dell'*estetica francescana*. Ne deriva che, per la natura del nostro discorso, in cui ci si interroga sulla costituzione filosofica dell'artefice, che in virtù della premessa metodologica è essa stessa problematica estetica, ne consegue, come si diceva, che la questione della *filosofia francescana* è correlativa a quella dell'*estetica francescana*.

¹¹ Cfr. Bonaventura, *De reductione artium ad theologiam* ... cit., par. 5: *In omnibus enim sacrae scripturae libris praeter litteralem sensum quem exterius verba sonant concipitur triplex sensus spiritualis scilicet allegoricus quo docemur quid sit credendum de divinitate et humanitate moralis quo docemur quomodo vivendum sit et anagogicus quo docemur qualiter est deo adhaerendum. Unde tota sacra scriptura haec tria docet scilicet Christi aeternam generationem et incarnationem vivendi ordinem et dei et animae unionem. Primum respicit fidem secundum mores tertium finem utriusque. Circa primum insudare debet studium doctorum circa secundum studium praedicatorum circa tertium studium contemplativorum. Primum maxime docet Augustinus secundum maxime docet Gregorius tertium vero docet Dionysius Anselmus sequitur Augustinum Bernardus sequitur Gregorium Richardus sequitur Dionysium quia Anselmus in ratiocinatione Bernardus in praedicatione Richardus in contemplatione Hugo vero omnia haec.*

¹² Cfr. J.-G., Bougerol, *Saint Bonaventure et le Pseudo-Denys l'Aréopagite* ... cit., p. 118.

1.2 Francesco come correlato oggettuale di comprensioni filosofiche

Un rapido sguardo alla forza propulsiva della figura di Francesco nel pensiero della nostra contemporaneità aiuta a ridefinire il problema del rapporto tra Francesco e la filosofia e, di riflesso, dell'*estetica francescana* anche rispetto a fonti specificamente duecentesche. Come ha osservato Elio Franzini, la questione del rapporto tra Francesco e la filosofia complica ulteriormente la problematica stessa della filosofia che Franzini definisce limpidamente come *scienza diacronica* in cui è intrinseco l'aspetto di *manipolazione*: non solo Francesco appare spesso un *Francesco per noi* – riprendendo le parole di Merlo che l'autore cita –, ma occorre altresì constatare che una *filosofia francescana* è davvero esistita¹³. Paradossalmente, si potrebbe aggiungere, le molteplici e differenziate comprensioni che l'insegnamento di Francesco ha suscitato sembrano svolgersi su alcuni nuclei essenziali, tanto che l'immagine di Francesco sembra ridefinirsi proprio a partire dal suo rifrangersi nelle varie interpretazioni. Se le finalità teoriche, talvolta persino ideologiche, hanno via via orientato le riletture di Francesco, si pensi ad interpretazioni socialiste del santo di Assisi, ciò non toglie che queste comprensioni per quanto attualizzanti sono correlative a uno stesso oggetto, Francesco appunto, che quasi diventa *oggetto* o il *fenomeno Francesco*. E forse egli è sempre stato un *Francesco per noi*, dal momento che il suo insegnamento si è diretto a uno specifico contesto che a sua volta l'ha compreso e talvolta frainteso in modi diversi. L'importante è collocare storicamente ciascun *per noi*, ovvero ciascuna comprensione nel contesto in cui è sorta, e non cadere in un indifferentismo di essenze fuori dal tempo. *Francesco* è quindi oggetto correlativo di molteplici comprensioni che paradossalmente, si diceva, ne hanno evidenziato alcuni tratti che a questo punto potremmo considerare l'invariante delle differenti variazioni, storicamente circostanziate, che la sua figura ha generato nella storia.

Alla luce del percorso che Franzini offre per approfondire il rapporto di Francesco con la filosofia contemporanea, si può osservare che interpretazioni, filosofiche o storiografiche, come quelle di Simone Weil, Eugenio Garin e Orlando Todisco sembrano ricondurci ad aspetti dell'insegnamento di Francesco che sono essenziali anche per i francescani qui oggetto di ricerca.

In primo luogo, come osserva il filosofo italiano, la rilettura di Simone Weil si compie a sua volta attraverso Dante che vede nell'assisiato un *nuovo oriente* della ragione¹⁴. In tal modo, Weil interpreta Francesco come *poesia in azione capace di far sentire, nella povertà, la ricchezza del mondo, la sua bellezza*. Francesco, prosegue Franzini, *si pone come costruttore di un sempre aperto*

¹³ Cfr. E. Franzini, *San Francesco e la filosofia contemporanea ... cit.*, p. 69: *La filosofia ... è una scienza diacronica, attraversa la storia ed è da essa influenzata. Di conseguenza la manipolazione, che potremmo anche chiamare "ermeneutica", fa parte dei suoi stessi metodi. Nelle sue pieghe appare più un Francesco "per noi" che un Francesco reale.*

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 71.

e rinnovato concetto di creazione, tanto che nella contemporaneità il suo insegnamento è vivo nella capacità di far scorgere una segreta bellezza del mondo, da costruire attraverso l'enfatizzazione della povertà come forza costruttiva dello spirito¹⁵.

La bellezza del mondo, il concetto *aperto e rinnovato di creazione*, la povertà come forza costruttiva, sono alcuni tratti emersi con decisione anche dalle nostre analisi sugli autori francescani di XIII e XIV secolo, si pensi all'importanza della bellezza nella poiesi dell'artefice, come criterio e come struttura dell'opera, come correlativa al piacere "estetico". Si pensi altresì alla concezione dinamica e relazionale dell'opera dell'artefice, e quindi di creazione, o anche al tema della povertà che nel nostro discorso è emerso maggiormente a proposito della rilevanza delle arti meccaniche, le più umili nell'ordinamento medievale dei saperi. Si potrebbe dire che una comprensione della bellezza non si trova solo nei francescani, poiché è oggetto tematico tanto di Agostino quanto di Tommaso d'Aquino, ad esempio. Certamente la bellezza, con tutta la sua portata retorica, è oggetto tematico che non appartiene ai soli francescani, ma si noti che i nostri autori, Bonaventura e Scoto in particolare, sembrano accordare maggiore attenzione all'aspetto *povero* della bellezza, dal momento che essa è osservata dal centro prospettico della bellezza del Figlio, in cui l'evento dell'Incarnazione rappresenta forse il nesso imprescindibile che dona senso alla bellezza nel suo aspetto concreto, che ora acquisisce, si potrebbe dire, nuova dignità.

In tal senso, le fonti francescane e in particolare le *Legendae* di Tommaso da Celano e di Bonaventura restituiscono almeno due immagini di bellezza legate a Francesco che è ora significativo segnalare. In primo luogo, accanto alla bellezza del Figlio incarnato, l'immagine della *bellezza della Povertà* sembra fondare in senso specificamente francescano la *povertà della bellezza*. Si pensi ad esempio alla personificazione della povertà in un passaggio della *Vita seconda* del Celano in cui l'atteggiamento di Francesco porta a ribaltare i valori tradizionali di povertà/ricchezza tanto che la povertà diviene la vera ricchezza. La povertà compare a questo punto come la sposa spirituale di Francesco e se ne esaltata la bellezza: *innamorato della sua bellezza (forma), per esserle strettamente unito come a donna sua e per formare di due un solo spirito ... tutto allontana da sé*¹⁶. Tommaso da Celano riferisce inoltre una visione di Francesco di una donna le cui membra assumono la parvenza di metalli preziosi: la testa come d'oro, il petto e le braccia come d'argento e di nuovo se ne sottolinea una peculiare bellezza, ambivalente: *ma la donna di così bell'aspetto (egregia forma) era coperta da un mantello sordido*¹⁷. Alle due interpretazioni della visione, come metafora dell'anima di Francesco,

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 72.

¹⁶ Thomas de Celano, *Vita seconda* ... cit., pars. 2, § 55: *Amator igitur factus formae illius ut uxori fortius inhaereret ac duo essent in uno spiritu non solum patrem matrem que reliquit verum etiam universa submovit* (tr. it nel testo, cfr. traduzione citata a cura di F. Casolini: pp. 225-226).

¹⁷ Thomas de Celano, *Vita seconda* ... cit., pars. 2, § 82: *Verumtamen egregiae formae domina mantello sordido tegebatur* (tr. it. F. Casolini: pp. 253-254).

o come metafora della sposa Povertà e simbolo dell'Ordine, il Celano sceglie la prima, ma entrambe le interpretazioni sono significative dal nostro punto di vista dal momento che mettono in luce il ribaltamento dei valori intrinseco alla idea stessa di *bellezza povera*.

La seconda immagine di bellezza su cui è interessante soffermarsi è quella che potrebbe chiamarsi *bellezza stigmatizzata*, là dove il bello manifesta ancora la sua ambivalenza, ma questa volta attraverso la dimensione della sofferenza come luogo di riscatto, come cifra della *imitatio Christi*. Da questo punto di vista sono eloquenti non solo i passaggi in cui si descrive l'apparizione del Crocifisso nelle sembianze del Serafino alla Verna, tanto del Celano quanto di Bonaventura, ma anche alcune espressioni del *Trattato dei miracoli* e di bolle papali. Va segnalata una differenza significativa nel lessico della bellezza di Tommaso da Celano rispetto a quello di Bonaventura: mentre nel primo è più frequente il ricorso al termine *pulcher* per indicare sia il Serafino sia il corpo di Francesco ormai privo dell'anima ma *ornato e decorato* (*ornatus, decoratus*) dai segni divini delle stimmate¹⁸, in Bonaventura prevale il riferimento a termini quali *sublime* e *splendor* per designare la dimensione divina delle ali del Serafino, dei cieli da cui questo discende, del trono di Cristo, della similitudine tra il Serafino e il Crocifisso, della santità dell'anima di Francesco¹⁹. Sia il *pulcher* del Celano, sia il *sublime* di Bonaventura, mostrano l'ambivalenza della bellezza stigmatizzata, ma mentre con il primo termine si sottolinea la qualità per così dire visiva della bellezza spirituale, con *sublime* sembra che Bonaventura voglia aggiungere alla qualità sensibile e visiva il senso della profondità divina, suggerendo altresì l'idea di elevazione. La congiunzione di bellezza e sofferenza,

¹⁸ Sul *pulcher* cfr.: Thomas de Celano, *Vita prima ... cit.*, pars. 2, § 94: *Gaudebat quoque plurimum et vehementius laetabatur in benigno et gratioso respectu quo a seraphim conspici se videbat cuius pulchritudo inaeestimabilis erat nimis sed omnino ipsum crucis affixio et passionis illius acerbitas deterrebat*; più avanti in *ivi*, § 112: *Intuebantur namque carnem illius quae nigra fuerat prius candore nimio renitentem et ex sui pulchritudine beatae resurrectionis praemia pollicentem*; § 13: *Cum que tam mira pulchritudine cunctis cernentibus resplenderet et caro eius candidior esset effecta cernere mirabile erat in medio manuum et pedum ipsius non clavorum quidem puncturas sed ipsos clavos ex eius carne compositos ferri retenta nigredine ac dextrum latus sanguine rubricatum*. Sul *decoratus* cfr.: *ivi*, § 95: *Et licet tantis ac talibus margaritis tamquam pretiosissimis gemmis servus et amicus altissimi se videret ornatum atque supra omnium hominum gloriam et honorem mirifice decoratum non evanuit tamen in corde suo nec quaesivit inde alicui per appetitum vanae gloriae complacere sed et ne humanus favor datam sibi gratiam furaretur modis omnibus quibus poterat haec abscondere satagebat*; § 113: *Non incutiebant horrorem mentibus intuentium signa martyrii sed decorem multum conferebant et gratiam sicut in pavimento albo nigri lapilli solent*.

¹⁹ Cfr. Bonaventura, *Legenda maior ... cit.*, cap. 13, § 3: *Cum igitur seraphicis desideriorum ardoribus sursum ageretur in deum et compassiva dulcedine in eum transformaretur qui ex caritate nimia voluit crucifigi quodam mane circa festum exaltationis sanctae crucis dum oraret in latere montis vidit seraph unum sex alas habentem tam ignitas quam splendas de caelorum sublimitate descendere*; § 10: *Iam in principio tuae conversionis crucifixi visio compassivi doloris gladio mentaliter te transfigens sed et auditus vocis de cruce tamquam de throno Christi sublimi et secreto propitiatorio procedentis iuxta quod tuo sacro firmasti eloquio vera indubitanter fuisse creduntur ... Iam denique circa finem quod simul tibi ostenditur et sublimis similitudo seraph et humilis effigies crucifixi interius te incendens et exterius te consignans tamquam alterum angelum ascendentem ab ortu solis qui signum in te habeas dei vivi et praedictis dat firmitatem fidei et ab eis accipit testimonium veritatis*; cap. 14, § 6: *Unus autem ex fratribus et discipulis eius vidit animam illam beatam sub specie stellae praeifulgidae a candida subvectam nubecula super aquas multas in caelum recto tramite sursum ferri tamquam sublimis sanctitatis candore praenitidam et caelestis sapientiae simul et gratiae ubertate repletam quibus vir sanctus promeruit locum introire lucis et pacis ubi cum Christo sine fine quiescit*.

oltre che nell'immagine stessa del Serafino-Crocifisso, dove la fulgida bellezza dell'angelo contrasta con la sofferenza del Cristo inchiodato alla croce, è espressa altresì nel verbo *decoro* riferito propriamente alle stimmate di Francesco tanto nelle *Legendae* del Celano e di Bonaventura²⁰, quanto nel *Trattato dei miracoli* e nelle bolle papali²¹.

Tornando alla caratterizzazione della riflessione francescana, si può quindi osservare che bellezza (e in particolare la *povertà della bellezza*), creazione (il concetto *aperto e rinnovato*) e povertà sono probabilmente tre aspetti che specificano un orientamento *francescano* del pensiero, aspetti che emergono quasi invariati, seppure a loro volta diversamente intesi, nelle diverse *intenzionalizzazioni* del *fenomeno Francesco*, tanto duecentesche quanto contemporanee, anche se a caratterizzare la riflessione del XIII secolo concorre il contesto storico, tanto dottrinario quanto problematico e terminologico su cui ci si è soffermati nella Parte II. Nello specificare il senso *francescano* della bellezza si è toccato un altro punto che emerge dell'articolo di Franzini utile per il nostro discorso. Eugenio Garin individua nella figura di Francesco una tappa importante della *strada dell'umanesimo italiano*, poiché si arriva a una *riconciliazione tra l'uomo e la natura*, e allo stesso tempo si determina *un concetto di volontà che indica un nuovo spazio di azione e responsabilità antropologica*²². Se si sospende il giudizio sul lato *interpretativo* della osservazione di Garin, ovvero che tali aspetti portano all'umanesimo italiano, resta d'altra parte un lato *oggettuale* del problema, nella misura in cui anche dalle nostre analisi è emerso un peculiare rapporto tra *uomo e natura* e una rinnovata comprensione del concetto di *volontà*.

Il rapporto *uomo e natura* emerge in modo particolare se si pensa al rilievo che esso assume nella figura stessa dell'artefice. Se certamente la figura dell'artefice pone di per sé il problema del rapporto tra uomo e natura, questo sembra assumere una inflessione specifica se inquadrato nella visione positiva del creato condivisa dai francescani, in cui le cose stesse del mondo sono segno della presenza "creativa" di Dio²³ e sono parte di un processo dinamico che a lui riconduce. Nella

²⁰ Oltre ai passaggi appena citati del Celano (*Vita prima*, parte II, § 95 e 113), si veda ad esempio: Bonaventura, *Legenda maior ... cit.*, cap. 14, § 4: *O vere christianissimum virum qui et vivens Christo viventi et moriens morienti et mortuus mortuo perfecta esse studuit imitatione conformis et expressa promeruit similitudine decorari!*; ivi, cap. 16, § 1: *Novus igitur homo Franciscus novo et stupendo miraculo claruit cum singulari privilegio retroactis saeculis non concessio insignitus apparuit sacris videlicet stigmatibus decoratus et configuratus in corpore mortis huius corpori crucifixi.*

²¹ Cfr. Thomas de Celano, *Tractatus de miraculis beati Francisci*, in *Legendae S. Francisci Assisiensis saeculis XIII et XIV conscriptae*, ed. PP. Collegii S. Bonaventurae, in *Analecta Franciscana X*, S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas-Florentiae (Quaracchi-Firenze) 1936, cap. 2, § 5: *Cernebant beatum corpus Christi stigmatibus decoratum in manibus videlicet et pedibus non clavorum puncturas sed ipsos clavos ex eius carne virtute divina mirifice fabrefactos immo carni eidem innatos qui dum a parte qualibet premerentur protinus quasi nervi continui ad partem oppositam resultabant*; vedi anche: *Bullarium franciscanum*, Porziuncola, Assisi 1983, vol. I, p. 212a: *Beatum Franciscum suorum specie Stigmatum decoravit.*

²² *Ibidem.*

²³ A. Petagine sottolinea questa peculiarità del pensiero francescano quando evidenzia come i maestri francescani condividano, pur in modo articolato al loro interno, una concezione positiva della natura (cfr. A. Petagine, *Il fondamento*

comprensione francescana del rapporto tra uomo e natura vi è quindi un'attenzione significativa alla concretezza del mondo, osservata nella sua positività²⁴, certamente perché tramite essa si rende lode a Dio, ma che al tempo stesso è accolta, si potrebbe dire, con gioiosa esultanza. Opportunamente Garin sottolinea l'importanza del concetto di *volontà* nel pensiero francescano²⁵, aspetto che trova un riscontro ulteriore nella problematica dell'artefice. Si pensi ad esempio alla concezione oliviana della creazione dal nulla, dove il libero volere umano, seppure temporale e limitato, ha un ruolo significativo per ridefinire l'idea di poiesi umana: il libero volere umano può dare inizio a qualcosa che prima non c'era, purché si tenga presente che, a differenza della libertà divina, parte sempre da una materia preesistente che tuttavia non costituisce un limite ontologico, bensì un punto di appoggio per la sua attività produttiva.

Dal lato non più oggettuale, bensì interpretativo, la rappresentazione di Francesco come umanista secondo Garin sembra a Franzini anche una *immagine contemporanea*, dal momento che l'assistente è *poeta e profeta di un umanesimo "non heideggeriano"*, cioè *non dominato dal concetto di "tecnica", vista come strumento metafisico moderno che uccide la forza veritativa dell'Essere*²⁶. L'osservazione del filosofo milanese è importante anche per il nostro discorso, poiché sembra centrare un altro punto, da storicizzare, che si è visto emergere dai testi considerati. La portata *umanistica* di Francesco nei pensatori a lui successivi derivante dalla riconfigurazione del rapporto uomo-natura e del concetto di volontà ha un impatto significativo nella comprensione francescana della poiesi: si pensi alla struttura dell'opera dell'artefice secondo Bonaventura su cui ci si è soffermati. L'attività dell'artefice ha una funzione veritativa, in senso certamente non heideggeriano, bensì bonaventuriano, poiché rende visibile l'invisibile, dona corpo all'idea che è riconoscimento interiore dei criteri eterni. In un certo senso, riproduce a livello temporale l'atto creativo di Dio, poiché anche l'uomo artefice ha un progetto di un'opera, la volontà di farla e la capacità di fruirla. Non solo: ai fini del percorso di ascesa dell'anima, Bonaventura stabilisce l'analogia tra la produzione

positivo del mondo ... cit.). O. Bychkov sottolinea che, a differenza di tradizioni in cui sembra prevalere una teologia negativa di matrice dionisiana e procliana, ad esempio in Alberto Magno, nella comprensione agostiniana e francescana Dio non è oltre l'essere. Si veda O. Bychkov, *The Place of Aesthetics and the Arts in Medieval Franciscan Theology*, in O. Bychkov, X. Seubert (a cura), *Beyond the Text: Franciscan Art and the Construction of Religion*, St Bonaventure, NY 2013, ed. Kindle, pos. 333: *As some scholars point out [Fontanier], Augustine's, and subsequently Franciscan, understanding of God is different from the henological, apophatic and mystical tradition of some Christian Platonists such as pseudo-Dionysius or the later tradition of medieval mystics from the school of Albert the Great. This tradition stems from Plotinus and Proclus and views God as a principle (the One) that is beyond being and therefore beyond beauty as a structured or relational principle, such as proportion. For Augustine and his medieval followers such as Bonaventure and Duns Scotus, God is not beyond being.* Da questa peculiarità si comprende l'inclinazione francescana verso la concretezza del mondo che deriva quindi non tanto da forme empiristiche quanto piuttosto dalla idea che il sensibile stesso è espressione della volontà e della bontà divina.

²⁴ Vedi *supra* soprattutto Parte II, cap. 2.

²⁵ Questo è in effetti un punto generalmente condiviso dagli studiosi, si pensi ai sopra citati Gilson e Todisco, ad esempio.

²⁶ Cfr. E. Franzini, *San Francesco e la filosofia contemporanea ... cit.*, p. 73.

poietica e l'Incarnazione, proprio perché entrambe sono un *fare la verità*, un *farsi* carne dell'invisibile, dei criteri eterni che strutturano la creazione e che sono eternamente pensati da Dio. In tale senso la poiesi francescana ha una *forza veritativa* che le cose del mondo conservano e che l'umanesimo successivo, si potrebbe dire, *umanizzerà* collocando forse il senso delle cose nell'immanenza.

Le osservazioni di Garin sull'umanesimo di Francesco sembrano confermate altresì da Francesco Corvino, allievo di Dal Pra che certamente era in contatto con Garin, quando egli in conclusione della sua monografia sul Dottore Serafico afferma: *la nostra conclusione è che il bonaventurismo è una delle massime espressioni dell'umanesimo cristiano*, intendendo per "umanesimo" un *atteggiamento di pensiero che esalti il valore dell'uomo come artefice del suo destino e come sovrano del mondo in cui vive*²⁷. Al centro dell'umanesimo di Bonaventura vi è infatti, secondo lo storico della filosofia italiano, una rilevantissima considerazione della *dignità dell'uomo*. Una dignità che si esprime sia nell'anima razionale, che rivela l'aspetto divino dell'uomo e che lo rende *l'unica creatura capace di riconoscere Dio come creatore*, sia nella corporeità, grazie alla quale l'uomo in quanto microcosmo appare a Bonaventura *sintesi dell'intera natura*²⁸, dal momento che *comprende in sé tutte le perfezioni delle altre creature portate al loro massimo grado*²⁹.

A tale proposito, si può aggiungere che molto opportunamente Franzini osserva che il francescanesimo, che insiste sull'*intimo contatto tra la creatura e il suo creatore* e la *dinamicità* della natura, è *figlio della tradizione paolina ed agostiniana* e *per certi versi vicino a una tradizione che oggi potremmo chiamare "protestante", le cui tracce si spingono, di conseguenza, anche al di là della teologia, sino a Rousseau*. La linea "protestante" sta probabilmente a indicare l'opzione agostiniana di fronte a quella tomista, pervasiva in un certo cattolicesimo, soprattutto nelle teorizzazioni neoscolastiche di XIX e XX secolo, anche se la linea platonico-agostiniana rimane presente sia nel mondo laico sia nella tradizione cattolica, seppure in forma minoritaria. Così – prosegue lo studioso – *si apre una "linea" filosofica legata da un lato a una forma di immanentismo naturalistico, e, dall'altro, in un'accezione più teologica, a un concetto di grazia come modalità di avvicinarsi al divino, che sembra rigettare un approccio "teoretico" alla verità del mondo, rigettando una tomistica "cattolicità"*³⁰. All'interno della più generale ricomprendimento del rapporto uomo-natura, la importanza della dimensione corporea, nel lavoro fabbrile, nella concretezza del mondo naturale, rappresenta quindi un ulteriore tratto di una possibile *estetica francescana*.

²⁷ F. Corvino, *Bonaventura da Bagnoregio ... cit.*, p. 324.

²⁸ Ivi, pp. 514 e sgg.

²⁹ Ivi, p. 518.

³⁰ E. Franzini, *San Francesco e la filosofia contemporanea ... cit.*, p. 74.

Ma soprattutto è per il ruolo della *libertà* che Corvino riconosce ciò che costituisce più propriamente la dignità dell'uomo: *per libero arbitrio l'uomo opera come Dio, cioè è in grado di realizzare il bene che è il fine della volontà razionale*³¹. Non solo: risulta estremamente interessante per la problematica della poiesi dell'artefice l'affermazione di Corvino:

*il libero arbitrio è il potere con cui l'uomo realizza integralmente se stesso, e per questo motivo è anche il fondamento e il sostrato della fede, mediante la quale l'uomo perviene alla saggezza (sapientia), che è superiore alla scienza in quanto non è attività esclusivamente conoscitiva e mera contemplazione, ma, impegnando anche le tendenze affettive e la capacità realizzatrice della volontà, si traduce in fattiva operosità.*³²

Alla luce del passo sulle arti meccaniche del *De reductione*, si potrebbe aggiungere che l'atteggiamento retto dell'artefice, ovvero quello volto a scoprire il divino nel proprio operare, è uno degli atteggiamenti fondamentali dell'uomo mosso dalla fede: la capacità di dirigere la propria attività fabbrile per donare corpo all'idea e donare forma alla materia è intrinsecamente un atto di libero arbitrio con cui *l'uomo realizza integralmente se stesso*. Si comprende altresì come all'interno di una simile centralità del libero arbitrio sia fondamentale nel pensiero francescano il *primato della volontà e del bene*, oltre che la considerazione della ragione come *facoltà primaria*, ma consapevole dei propri limiti, come hanno evidenziato sia Franzini sia Todisco³³.

Inoltre, sembra qui importante sottolineare un altro aspetto della lettura di Corvino di Bonaventura, ovvero il risvolto pratico della concezione bonaventuriana della religione. Essa infatti, osserva lo studioso, *non è fuga dal mondo ... Ma comporta invece un impegno etico e sociale dell'uomo durante tutto il tempo della vita terrena: e questo è uno dei principali contenuti del messaggio francescano*³⁴. Tale aspetto emergerà forse maggiormente dal passaggio bonaventuriano cui prima si alludeva, e che si tratterà meglio in seguito, dove in un sermone Bonaventura delinea mirabilmente una idea di città cristiana, aspetto questo che sembra rivelare l'*umanesimo francescano* che sottolinea Franzini: *L'umanesimo francescano, il suo segreto contemporaneo, è forse essenzialmente qui: si mette fine – e lo comprende Dante – a una teodicea come apologetica e ci si apre a un esperimento in cui l'uomo, accanto a Dio, diviene protagonista della storia*³⁵.

I tratti qui emersi dal confronto con le prospettive storiche e teoriche che hanno messo a tema l'oggetto Francesco sembrano trovare conferma e sintesi nello scritto forse più conosciuto

³¹ F. Corvino, *Bonaventura da Bagnoregio ... cit.*, p. 518.

³² Ivi, p. 519.

³³ Cfr. E. Franzini, *San Francesco e la filosofia contemporanea ... cit.*, p. 74 (che cita O. Todisco, *Lo stupore della ragione ... cit.*, p. 34).

³⁴ F. Corvino, *Bonaventura da Bagnoregio ... cit.*, p. 523.

³⁵ Cfr. E. Franzini, *San Francesco e la filosofia contemporanea ... cit.*, p. 75.

dall'assisiato, ovvero nel *Cantico di frate sole*. In questo testo la lode a Dio è veicolata da una concezione positiva della natura, in cui si evidenzia la bellezza, l'utilità, l'umiltà, la gioiosità delle creature. A tale proposito si pensi alla lassa in cui inizia, con il sole, la lode alle creature: *Laudato sie mi' Signore, cum tucte le tue creature, / spetialmente messor lo frate sole, / lo qual'è iorno, et allumini noi per lui. / Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore: / de te, Altissimo, porta significatione*, di cui è importante sottolineare gli aggettivi *bellu, radiante* e il sostantivo *splendore*. Al sole, seguono le lodi alla luna e alle stelle, che Dio ha *formate clarite, pretiose et belle*. Si noti il verbo *formare* che rinvia all'atto creatore e alla *metaforica* dell'artefice, a cui si aggiungono gli aggettivi *chiare, preziose, belle* quasi a sottolineare che l'azione formatrice divina conferisce appunto chiarezza, preziosità e bellezza alla propria opera. L'aggettivo *preziosa* torna nella lode a *sor'aqua* a cui si aggiungono gli aggettivi *utile, humile ... et casta*: la bellezza del creato si accompagna alla utilità delle creature per l'uomo che delinea un rapporto armonioso tra uomo e natura; l'umiltà dell'acqua richiama poi un valore fondamentale della sensibilità francescana, congiunto con l'aspetto morale del termine *casta* che ne sottolinea la purezza. L'aggettivo *bello* compare egualmente nel caso del fuoco che, accanto al sole, alla luna e alle stelle descrive una sorta di concordanza tra le creature e gli elementi luminosi all'interno della sfera della bellezza. Alla bellezza del fuoco si aggiungono anche gli aggettivi *iocundo et robusto et forte*, confermando ulteriormente la visione positiva e gioiosa della natura. La rappresentazione gioiosa, serafica e pacificata del creato è correlata alla condizione umana tratteggiata nella parte finale del cantico, là dove è messa in risalto la scelta umana di umiltà e di conformità rispetto all'ordine divino³⁶. Nel *Cantico* di Francesco si vedono perciò alcune tra le basi testuali che ne circoscrivono l'insegnamento, poi costantemente risignificato nel corso della storia. Un insegnamento che quindi si svolge attraverso linee direttive precise dove la positività della natura e la sua bellezza umile si accompagnano all'importanza dell'impegno pratico umano, là dove si sottolinea che il libero arbitrio è capace di orientare l'uomo al mirabile ordine di Dio in cui egli può raggiungere la felicità (*Beati quelli ke 'l sosterranno [le infirmitate et tribulatione] in pace, / ka da te, Altissimo, sirano incoronati*)³⁷.

³⁶ Interessante a questo proposito quanto rileva Daniele Solvi nel commento del *Cantico* nel citare Getto: *L'impressione finale è quella di "un mondo concorde e pacificato, in cui accanto alle cose obbedienti a Dio stanno gli uomini con la loro volontà non più ribelle, come in regime di peccato, ma, come in regime di grazia, uniformata a Dio"* (G. Getto, *Francesco d'Assisi e il "Cantico di frate sole"*, in Id., *Letteratura religiosa dal Due al Novecento*, Sansoni, Firenze 1967, p. 78, citato in C. Leonardi (a cura), *La letteratura francescana*, vol 1: *Francesco e Chiara d'Assisi*, Mondadori Fondazione Valla, Milano 2004, p. 459).

³⁷ I passaggi del *Cantico* citati sono tratti da: Francesco d'Assisi, *Cantico di frate sole*, in C. Leonardi (a cura), *La letteratura francescana ... cit.*, pp. 218-219. Per le fonti francescane, oltre alla sopracitata edizione a cura di Leonardi (in 5 volumi pubblicati tra il 2004 e il 2016, si segnala altresì quella francese a cura di J. Dalarun: *Sources franciscaines*, 10 voll., Cerf, Editions franciscaines, Paris 2008-2015).

Si può quindi rilevare una sorta di convergenza di fondo tra interpretazioni contemporanee e visioni che tentano di restituire gli autori al loro tempo circa il fenomeno della *filosofia francescana* e più specificamente, come si vedrà meglio in seguito, della *estetica francescana*. Una convergenza che forse consiste proprio nell'essere serie successive di osservazioni relative all'*oggetto Francesco* che si è dato alla storia come evento, come vita ed esempio. La *filosofia* e la *estetica francescana* del XIII e XIV secolo sono quindi alcune tra le possibili comprensioni dell'insegnamento di Francesco che a sua volta le eccede sia perché appare sfuggente e non esaurito nella sua originarietà, sia perché appare foriero di effetti ulteriori che il pensiero francescano medievale non esaurisce. A proposito di Francesco d'Assisi si può quindi parlare di *filosoficità nella storia* là dove il suo insegnamento ha effetti sulle riflessioni successive divenendo il correlato oggettuale di molteplici comprensioni speculative, tra cui anche filosofiche³⁸.

Il punto a cui siamo giunti impone allora alcune considerazioni. In primo luogo se la filosofia e l'estetica francescane sono comprensioni che in qualche modo traggono ispirazione dall'insegnamento di Francesco, ciò vuole dire che non sono limitate ai soli esponenti dell'Ordine dei Minori. Si possono infatti ritrovare aspetti francescani in autori coevi a quelli qui oggetto di ricerca che tuttavia non sono francescani. In un certo senso, esempio di *francescanesimo* non francescano è Nicola di Autrecourt nella sua concezione attiva e direzionale della conoscenza, ma anche, per certi versi, nella sua comprensione della figura dell'artefice³⁹, un autore che non ha meditato sull'insegnamento di Francesco, ma ha assimilato motivi di fondo di coloro che l'hanno seguito. Costituisce forse un esempio ulteriore di *francescanesimo* non francescano anche la riflessione di Simone Weil su Francesco qui appena menzionata. Ne deriva allora che occorrerebbe piuttosto parlare, al plurale, di *filosofie francescane*, dal momento che si tratta di modi temporalmente successivi di intenzionare l'insegnamento di Francesco.

Al di là di francescanesimi non francescani, se vi è una *specificità* della *filosofia francescana due-trecentesca* essa risiede nel modo in cui i Minori, e in particolare gli autori analizzati come casi rappresentativi (Parte II), hanno declinato gli ambiti tematici emersi ora dalle diverse comprensioni del *fenomeno Francesco*. Tra gli ambiti tematici sono quindi da annoverare le sfumature della bellezza povera, la visione aperta e positiva del creato, l'accentuazione del ruolo della volontà, la riflessione sulla *paupertas* così come l'impegno pratico nel mondo. In modo analogo si può parlare, al plurale, di *estetiche francescane* poiché, come si è visto nei capitoli precedenti, anche tra autori

³⁸ Per una prima impostazione del problema di Francesco e la filosofia nei termini di *filosoficità nella storia* si rinvia a: M. Parodi, A. Salvestrini, *Introduzione*, in "Doctor Virtualis" 14, p. 14.

³⁹ Cfr. A. Salvestrini, *Francescanesimo controverso ... cit.*, pp. 112 e sgg.; Ead., *Bellezza retorica ... cit.*, pp. 150 e sgg.

cronologicamente più vicini come quelli considerati nella presente ricerca vi sono differenze significative.

1.3 Tematizzazioni estetiche

Il confronto tra il nostro oggetto tematico, la poiesi dell'artefice, e le letture di storici della filosofia e di filosofi contemporanei portano quindi all'emergere di alcuni tratti comuni che sembrano costituire gli elementi invarianti che l'insegnamento di Francesco ha consegnato alla storia o, da un altro punto di vista, i punti fondamentali che le differenti comprensioni del medesimo oggetto hanno riconosciuto in esso. I tratti comuni si possono compendiare in tre gruppi generali, i cui elementi sono talvolta autonomi, talaltra compresenti e interconnessi a seconda dei contesti dottrinari e testuali: 1. attenzione alla dimensione corporea e sensibile delle cose (positività della natura, corporeità del mondo e dell'uomo, arti meccaniche e lavoro manuale); 2. importanza della idea di *umanità* e della sua dignità (razionalità, volontà-amore, rapporto uomo-natura, bellezza); 3. risvolto pratico (impegno etico-sociale, *paupertas* e *simplicitas*, uomo-storia). Si tratta ora di esplicitare la comprensione *specificamente* francescana di questi punti a partire dai risultati emersi sulla questione dell'attività poetica dell'artefice per vedere ciò che si può indicare appunto come *francescano* nelle tematizzazioni di oggetti problematici che oggi potremmo dire *estetici*.

Si può partire quindi dal quesito: posto che si possa considerare il *corporeo* un aspetto che riguarda la filosofia francescana, in che misura il tema si può dire *estetico*. Innanzitutto un testo che veicola l'accentuazione della dimensione corporea proviene dal *Cantico di frate sole* di Francesco d'Assisi dove vi è delineata una visione della natura nel suo aspetto propriamente sensibile e corporeo, cui fa da correlato un atteggiamento gioioso ed esultante nei confronti della bellezza e della bontà dell'opera divina⁴⁰. Visione e atteggiamento che sembrano avere condotto a due aspetti

⁴⁰ A proposito del rapporto con la natura, Getto (*Francesco d'Assisi e il "Cantico di frate sole"* ... cit.) evidenzia non solo la peculiare attenzione da parte di Francesco per tutte le creature, dagli esseri inanimati agli animali, ma anche un *interesse affettivo di san Francesco per la natura* (ivi, p. 40), all'interno di una prospettiva che integra motivi tanto cavallereschi e feudali (ivi, p. 41-42), quanto liturgico-sacramentali là dove ciò che interessa della natura non è cosa essa sia, quanto piuttosto cosa essa *significhi*, dal momento che ogni cosa è vestigio di Dio (ivi, pp. 43-44). Riprendendo una questione di difficile interpretazione e su cui molto si è scritto, Getto arriva a individuare nelle creature tanto il soggetto quanto l'oggetto delle lodi: esse sono al tempo stesse lodanti, perché oggetto diretto di lode è Dio, e lodate, indirettamente, dal momento che sono simbolo divino (ivi, p. 63). Interessante a tale proposito quanto Getto scrive a p. 64: *Perciò il santo, mentre si propone di lodare il Signore per mezzo di tutte le creature che ne ripetono la bellezza, conferisce per riflesso un indiretto elogio anche alle creature, che di lui sono come un segno e un'immagine. Questa, invero, sembra l'autentica complessa intenzione che sta alla base del Cantico francescano, quell'intenzione che si traduce nello stesso tessuto espressivo, dando origine a una specie di polivalenza di sensi e di perplessità sintattica. Sicché non è possibile semplificare il discorso di questa preghiera, che nel suo empito crea come un ingorgo; e sembra un po' arbitraria la pretesa di ridurlo a una linda unità grammaticale: e forse anche illecita ai fini della suggestione del componimento, che si arricchisce per questa iridescenza di significato.* Sul rapporto di Francesco con la natura, si segnala altresì anche

complementari. Da una parte una concezione positiva della natura, che, come si è visto, emerge dalla comprensione francescana dell'opera dell'artefice. Si rammentano a tale proposito le discussioni sulla concezione della materia – e quindi di ciò su cui si esercita l'attività poetica dell'artefice – come entità non meramente ricettiva, ma che presenta una sua forma di attività, come testimoniano le prospettive, seppur molto differenziate tra loro, dei quattro francescani qui oggetto di ricerca⁴¹. D'altra parte la visione e l'atteggiamento che traspaiono dal testo di Francesco menzionato si legano a modalità fruibili nei confronti dell'opera viste ad esempio a proposito dell'*Itinerarium* di Bonaventura.

Si potrebbe certamente osservare che l'attenzione nei confronti del sensibile è presente anche nella tradizione aristotelica, come in Alberto Magno e in Tommaso d'Aquino, nei quali peraltro non mancano inflessioni neoplatoniche derivanti dallo pseudo Dionigi e dal *Liber de causis*. In Tommaso, ad esempio, condizione imprescindibile della conoscenza è la dimensione dell'esperienza. D'altra parte anche nei maestri francescani è fondamentale la base esperienziale della conoscenza – e non è necessario aspettare fino a Ockham perché questa è rilevante, in modo diverso, anche in Bonaventura⁴².

Nonostante non si possa distinguere in modo schematico tra un Tommaso aristotelico e un Bonaventura neoplatonico-agostiniano, dal momento che nell'uno sono presenti inflessioni neoplatoniche e nell'altro elementi aristotelici⁴³, è possibile nondimeno evidenziare quanto la dimensione esperienziale sia importante per entrambi, ma al contempo nel caso di Bonaventura occorre specificare che essa sembra acquisire una valenza peculiare che potremmo dire francescana. La conoscenza per Tommaso ha base esperienziale e l'intelletto attivo astrae le specie intelligibili nella materia a partire dal materiale sensibile rielaborato nei sensi interni⁴⁴. Bonaventura sembra condividere con Tommaso tanto l'idea che la conoscenza ha origine dai sensi quanto il procedimento astrattivo per cogliere l'intelligibile. Egli tuttavia si differenzia dal domenicano sia nel rapporto tra intelletto attivo e quello passivo nel processo astrattivo, sia nel ruolo dell'illuminazione divina nella

l'interessante articolo: S. Piron, *François d'Assise et les créatures : le témoignage de la Vita breviar*, in *La restauration de la création : quelle place pour les animaux ?*, a cura di M. Cutino, I. Iribarren, F. Vinel, Brill, Leiden-Boston 2018, pp. 231-241.

⁴¹ Si veda *supra*: parte II, cap. 2, § 1.

⁴² Cfr. ad esempio: L. Solignac, *La voie de la ressemblance ... cit.*, p. 56.

⁴³ Per dare un'idea dell'articolazione della questione in ambito non francescano, si pensi a come la figura dell'artefice compare nella *Monarchia* di Dante (II, 2), in cui a partire da una specifica influenza di area aristotelica, Alberto Magno in particolare, nel quale peraltro vi sono componenti pure neoplatoniche, si riscontrano altresì altri livelli di fonti, come significativi tratti neoplatonici e ciceroniani mediati da Boezio. Si veda: P. Chiesa, A. Tabarroni, *Dante 'demonstrator' nel secondo libro della Monarchia*, in *Leggere Dante oggi. I testi, l'esegesi*, a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Salerno Editore, Roma 2012, pp. 125-136.

⁴⁴ Per una più dettagliata esplicazione della teoria tommasiana della conoscenza, si può vedere: P. Porro, *Tommaso d'Aquino ... cit.*, pp. 105 (relativo soprattutto a *De veritate* q. 10, a. 6) e 276-283 (su *Summa Theol.* I, qq. 78-81 e 84-87).

certezza conoscitiva. In Bonaventura è l'intelletto passivo ad astrarre la forma dal sensibile grazie alla capacità conferitagli dall'intelletto attivo⁴⁵. Pur tenendo conto dell'evoluzione del pensiero bonaventuriano su questo punto, si può sottolineare che la certezza conoscitiva ha un'origine divina (il Cristo, l'illuminazione, la indubitabilità dell'esistenza di Dio) che implica agostinianamente il riconoscimento interiore della verità della cosa come corrispondente ai criteri eterni nella mente divina⁴⁶. Si può aggiungere infine che ciò che sembra segnare il punto di specificità francescana nell'accentuazione della dimensione concreta del mondo è proprio la questione metafisica della origine delle forme: nel modello aristotelico e tomista, esse intervengono in una materia si potrebbe dire inerte; nella comprensione francescana – e che sia un aspetto specificamente condiviso dai francescani l'ha ben mostrato Petagine⁴⁷ – la materia ha un aspetto attivo e non è meramente ricettiva.

L'insegnamento di Francesco a proposito dell'opera del creatore e del modo gioioso in cui fruirlo permane poi non solo nelle variazioni francescane del fenomeno fruitivo, come si legge nell'*Itinerarium* bonaventuriano, bensì anche nell'atteggiamento nei confronti dell'opera dell'uomo, ovvero degli oggetti artificiali o artistici, diremmo oggi. L'opera dell'uomo, un affresco o una scultura ad esempio, può rappresentare contenuti sacri, ma lo fa con una materia sensibile che è non tanto principio negativo da purificare, bensì piuttosto condizione stessa di un percorso conoscitivo e spirituale che conduce l'uomo alla dimensione divina. Un sensibile che genera piacere in virtù delle concordanze e armonie di rapporti di forme e colori, rapporti che animano l'opera e ne costituiscono una bellezza sensibile la cui forza sta proprio nella ulteriorità di senso che veicola. Nel *Cantico* Francesco indica ciascun essere del creato e l'atto del suo indicare è forse ciò che riconosce a ciascuno la propria singolarità e dignità nell'ordine del mondo. Il percorso che Bonaventura mostra attraverso le *vestigia* passa attraverso un analogo riconoscimento della bontà e bellezza della natura, questa volta colta nella relazione appropriata che l'oggetto intrattiene con chi lo osserva all'interno di un moltiplicarsi di rinvii analogici e trinitari tra i vari livelli che contraddistinguono il reale.

Un altro punto che porta a confermare la concretezza del mondo come carattere francescano e ne costituisce una tematizzazione estetica è la riflessione sull'artefice all'interno del sistema dei saperi e in particolare a proposito delle arti meccaniche. Si è visto come in Bonaventura le arti meccaniche acquisiscano rilevanza, sebbene all'interno di un percorso conoscitivo e spirituale che

⁴⁵ Cfr. E. Gilson, *La philosophie de saint Bonaventure ... cit.*, pp. 295 sgg.; S. Metselaar, *Are the Divine Ideas Involved in Making the Sensible Intelligible? The Role of Knowledge of the Divine in Bonaventure's Theory of Cognition*, in "Recherches de théologie et philosophie médiévales" 79/2 (2012), pp. 339-372.

⁴⁶ Per una messa in prospettiva cronologica della teoria bonaventuriana dell'illuminazione, cfr. C. Berubé, *De l'homme a Dieu selon Duns Scot, Henri de Gand et Olivi*, Istituto storico dei cappuccini. Edizioni collegio S. Lorenzo, Roma 1983, pp. 29-38. Si segnala altresì il fascicolo monografico "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica" 109/4 (2017): *Il pensiero filosofico e teologico in Bonaventura da Bagnoregio*, a cura di A. Ghisalberti, O. Grassi, P. Müller, in particolare gli studi di M. Damonte, D. Riserbato e G.P. Soliani dedicati a tale tema.

⁴⁷ Si rinvia allo studio più volte citato: A. Petagine, *Il fondamento positivo del mondo ... cit.*

conduce l'uomo a trascendere il sensibile che ne è sempre punto di partenza. Ad esempio, nel *De reductione artium ad theologiam* è proprio l'attività poetica dell'artefice delle *artes mechanicae* a costituire la prima illuminazione o espressione di Dio nel creato e, correlativamente, il primo gradino per mezzo del quale l'uomo può elevarsi al divino. Si pensi al momento dell'ideazione del progetto di un artefice connesso analogicamente alla generazione e incarnazione del Verbo.

Proprio su questo punto, ovvero sulla importanza della poiesi umana che per via analogica è mimesi anche della incarnazione, sembra innestarsi il secondo tema generale per una caratterizzazione delle estetiche francescane, ovvero là dove l'attenzione al sensibile in generale diventa attenzione alla dimensione corporea dell'uomo. Il farsi carne del Verbo conferisce dignità all'uomo, compresa la sua dimensione corporea e su tale aspetto emerge il secondo tema generale, ossia appunto la *dignità umana*. Come ha sottolineato Corvino, la concezione bonaventuriana della dignità umana si esprime nell'idea che il corpo umano sia sintesi e perfezione di tutto il creato in quanto microcosmo⁴⁸. In particolare, l'ambito semantico del bello con i riferimenti all'armonia e alla proporzione tra le parti acquisisce ancora una volta un rilievo di primo piano non solo per indicare la struttura del creato che rappresenta a livello sensibile i criteri progettuali e la suprema eguaglianza del Figlio rispetto al Padre, ma anche per descrivere la natura corporea dell'uomo *viator*. L'armonia e la congiunzione proporzionale delle parti costituisce infatti ciò che rende l'uomo *conforme alla natura celeste* e rappresenta la sua *dignità*⁴⁹. Il corpo umano secondo Bonaventura, anche se non è quello perfettamente compiuto dell'uomo in patria, che sarà *innalzato e sublimato* affinché *gli sia congrua la dimora nel cielo empireo*, non è un corpo mistico, al contrario è il corpo concreto che pure nella sua natura materiale ha la propria dignità. Il bello come criterio progettuale dell'artefice e struttura del creato trova quindi suprema espressione sensibile – perché l'uomo è l'opera suprema del Dio artefice – nella corporeità umana, corporeità che rappresenta il lato sensibile, e non per questo meno importante, di una concezione di dignità umana che tuttavia non si esaurisce in essa. La dignità dell'uomo, come sottolineato da Corvino, comprende altresì la razionalità e il rilievo della libertà-

⁴⁸ Cfr. F. Corvino, *Bonaventura da Bagnoregio ... cit.*, pp. 512 e sgg., a proposito del tema della *dignità umana* come *motivo fondamentale del pensiero bonaventuriano*.

⁴⁹ Bonaventura, *Sent.* II, 17, 2, 2, conclusio, p. 423: *Magna etiam est dignitas humani corporis propter magnam harmoniam et proportionalem coniunctionem suarum partium, ob quam in statu viatoris conformis fit naturae caelesti; in statu autem comprehensoris perficietur a Deo, non tantum, ut sit conformis, sed etiam, ut supra naturam caelestem sit exaltata et sublimata, ut ei congruat potissime habitatio caeli empyrei*. Accanto a tale concezione della dignità umana, in cui si evidenzia il rapporto tra corpo e bellezza, si può rammentare quella nel *Cantico di frate Sole* di Francesco d'Assisi, là dove la dignità dell'uomo risiede nella sua somiglianza con Cristo, si veda G. Getto, *Francesco d'Assisi ... cit.*, p. 72: *Come nelle creature materiali rimaste buone è individuata una relazione di utilità per l'uomo e quindi di obbedienza a Dio, di bellezza agli occhi dell'uomo e di significazione di Dio, così nelle tribolazioni inflitte dagli uomini e perdonate, e nelle infermità ... è ravvisata una sorgente di utilità per l'uomo, quale occasione di obbedienza a Dio, ma anche di bellezza ... per l'uomo, in quanto motivo di somiglianza con Cristo, e perciò di dignità e capacità di lode di Dio*.

volontà-amore, aspetto quest'ultimo che come si è visto trova grande espressione nella riflessione di Olivi e Duns Scoto⁵⁰.

Prima di soffermarsi su come gli altri due caratteri del secondo tema generale trovino espressione estetica nelle concezioni francescane della poiesi, è opportuno toccare un punto ulteriore in cui il tema del sensibile e quello della dignità si incontrano a proposito del corporeo. Nelle pagine precedenti non si è approfondita la rilevanza del lavoro manuale⁵¹, aspetto che invece è presente nei contesti delle occorrenze dei termini dell'ambito semantico di *artifex*. Come accennato, si tratta di un tema che presenta un certo interesse per così dire trasversale alla nostra questione, dal momento che riguarda l'accentuazione del mondo sensibile e l'impegno prassico, ma coinvolge altresì la completa dignità dell'uomo in quanto uomo⁵².

Come ha mostrato Pietro Maranesi, la riflessione di Bonaventura su questo punto segna un mutamento significativo nell'atteggiamento francescano di fronte al lavoro manuale, mosso sia dalle polemiche esterne all'ordine che deve rispondere alle critiche provenienti dai secolari, sia da esigenze interne legate alle trasformazioni dell'ordine⁵³. Riaspetto ai primi testi francescani, come le *Regulae*, il *Testamento* di Francesco, le vite della *Compilazione di Assisi* e della *Leggenda* del Celano – che a loro volta presentano prospettive differenziate – la riflessione sul lavoro manuale di Bonaventura porta a una accentuazione dell'importanza dell'impegno apostolico e pastorale dei Minori e a una messa da lato del lavoro manuale. L'impegno pastorale, che presuppone una impegnativa preparazione e quindi il lavoro *sapientiale*, è giudicato da Bonaventura migliore e più aderente all'insegnamento di Francesco, dal momento che risponde ai tre requisiti della *esclusione dell'oziosità*, della *inflammatione della devozione* e dell'*ottenimento del necessario sostentamento*

⁵⁰ Orlando Todisco, spiegando il motivo per cui Bonaventura si rifiuta di considerare servili le arti meccaniche, sottolinea la specificità francescana di mettere l'accento sulla dimensione della volontà. Si veda O. Todisco, *Dimensione estetica del pensare bonaventuriano ... cit.*, p. 70: *Occorre, ancora una volta, richiamare la scelta di fondo, quella che distingue la scuola francescana da tutte le altre e cioè: il reale non è perché razionale, ma è perché voluto, sicché la cosa ha la sua dignità di colui che la vuole e, comunque, ne porta le tracce. L'attività artigianale è artistica, purché rispettosa dei canoni formali, con una sua nobiltà non inferiore a quella delle arti liberali.*

⁵¹ Sulla questione del lavoro manuale in Bonaventura si rinvia all'ampio studio: P. Maranesi, *Labor sapientiae melior est corporeo labore. La visione di Bonaventura del lavoro manuale*, in "La grazia di lavorare". *Lavoro, vita consacrata, francescanesimo*, EDB, Bologna 2015, pp. 455-500, che prolunga e sviluppa l'articolo di S. Vecchio, *Povertà, mendicITÀ e lavoro negli scritti di San Bonaventura*, in A. Cacciotti (a cura), *La grazia del lavoro* (Biblioteca di frate Francesco, 9), Biblioteca Francescana, Milano 2010, pp. 77-93.

⁵² Da questo punto di vista appaiono significative le osservazioni di Paul Vignaux su Dio come *artefice* e *lavoratore ideale* che per libero atto di amore dona l'essere alle creature. Cfr. P. Vignaux, *La philosophie franciscaine ... cit.*, V, pp. 257-259.

⁵³ Cfr. P. Maranesi, *Labor sapientiae melior est corporeo labore ... cit.*, p. 451.

corporale⁵⁴ e, di conseguenza, è *più adatto a dare gloria a Dio e più utile per ottenere la salvezza delle anime*⁵⁵.

La centralità della *retorica* in Bonaventura, e si intende il termine *retorica* nel senso alto in accordo con la sfumatura peculiare che l'eloquenza ciceroniana assume in Agostino, conferisce quindi ai francescani un impegno attivo nel mondo volto a comprendere e comunicare l'insegnamento evangelico, un compito che secondo il generale può dispensare i frati che lo adempiono dal lavoro manuale. Ciononostante, tenendo presente la trasformazione che Bonaventura mette in atto, il lavoro manuale non scompare dai compiti dei minori e costituisce motivo di riflessione in diversi testi bonaventuriani. L'atteggiamento complessivo di Bonaventura come si è visto è volto a difendere l'importanza del lavoro sapienziale e il lavoro manuale è limitato a coloro i quali o per indole o per ignoranza non possono dedicarsi all'impegno apostolico. In questi casi, l'opera delle mani può risultare mezzo efficace contro l'ozio⁵⁶.

Risulta importante per il nostro discorso approfondire la trattazione del lavoro manuale in alcuni passaggi del *De perfectione evangelica*, testo composto in difesa dell'ordine francescano di fronte alle critiche provenienti dai secolari e rivolte agli ordini mendicanti. Nella seconda questione, dedicata alla povertà, articolo primo, Bonaventura distingue tre modi di mendicizia: per la natura della necessità, per la viziosità della colpa e per imitazione di Cristo e l'evangelizzazione. Il terzo tipo è quello difeso come proprio della scelta francescana⁵⁷. Nell'articolo successivo Bonaventura affronta direttamente il tema del lavoro manuale, ponendo la questione se il lavoro manuale sia obbligatorio per i poveri sani. La riflessione bonaventuriana sembra estendere al nuovo ordine alcuni caratteri della tradizione agostiniana e monastica che pongono attenzione alle condizioni storiche e personali. Di conseguenza, anche il lavoro manuale non deve essere imposto incondizionatamente, ma deve tenere conto delle circostanze.

Bonaventura distingue tre generi di opera, sulla base dei tre generi di beni⁵⁸. I beni corporei o *inferiori* sono legati all'*opus artificiale* detto anche *manuale* dal momento che, in accordo con l'espressione aristotelica, *la mano è lo strumento degli strumenti*⁵⁹. Il lavoro artificiale o corporeo è necessario a *preparare gli alimenti, gli indumenti, le abitazioni e gli strumenti dei diversi artefici*

⁵⁴ Ivi, p. 479. Il passaggio è una citazione dalla *Esposizione della Regola* (V, 1).

⁵⁵ Ivi, p. 484. Si tratta del commento di Maranesi relativo al testo bonaventuriano *Esposizione della Regola dei frati minori del 1269*.

⁵⁶ Cfr. P. Maranesi, *Labor sapientiae melior est corporeo labore ... cit.*, pp. 456-464; 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, q. 2, a. 1.

⁵⁷ Cfr. Bonaventura, *Quaestiones disputatae de perfectione euangelica ... cit.*, q. 2, a. 1, pp. 140 e sgg.

⁵⁸ Cfr. ivi, q. 2, a. 3.

⁵⁹ Cfr. Aristotele, *De anima* III, 8, 432a2-3.

(*opifex*) e *arti*⁶⁰. Si noti, per inciso, l'ampiezza semantica del concetto di *opus artificiale* rispetto al senso di *artefice* visto fino ad ora, ma si noti altresì che Bonaventura utilizza il termine *opifex* per coloro che adoperano gli strumenti che altri costruiscono. I beni *esteriori* competono al lavoro *civile* che comprende tanto il governo degli altri, quanto la difesa, i commerci. I beni *superiori* sono relativi al *lavoro spirituale* che include sia la diffusione della parola divina, quindi la predicazione e l'evangelizzazione, sia i canti divini e la dispensazione dei sacramenti. Come chi adempie compiti civili è dispensato dai lavori manuali – prosegue Bonaventura – così anche chi compie lavori spirituali lo è ed entrambi sono parimenti degni di ricevere sostentamento. L'operazione di Bonaventura è quindi di legittimare l'opera spirituale come lavoro vero e proprio che rende i frati altrettanto meritevoli, dal momento che sono indispensabili per la conservazione della Chiesa, la *respublica universalis*⁶¹, in quanto si tratta di opere rivolte alla salvezza delle anime.

L'attività di predicazione ed evangelizzazione è quindi messa al centro e diviene tratto caratterizzante minoritico: la scelta della *paupertas* si esprime nei tre tipi di attività di cui appunto l'opera spirituale risulta la migliore. La *paupertas*, intesa da Bonaventura come rinuncia di tutte le forme di *dominium* senza tuttavia rifiutare l'*usus*⁶², trova quindi applicazione nei tre ambiti di lavoro artificiale, civile e spirituale. Il primo, che comprende tutti i lavori compiuti con le mani, è giudicato *inferiore* in ragione della natura corporea e perché si limita al sostentamento del corpo. D'altra parte, anch'esso è espressione della scelta di vita secondo imitazione di Cristo tanto che può infatti includere chi non è portato per indole agli studi o è ignorante affinché possa concretizzare la *paupertas* con l'opera delle proprie mani.

⁶⁰ Cfr. Bonaventura, *Quaestiones disputatae de perfectione euangelica ...* cit., q. 2, a. 3, p. 161: *Opus manuale sive corporale dico, quod est necessarium ad praeparanda alimenta, vestimenta, habitacula et diversorum opificum et artium instrumenta.*

⁶¹ Cfr. *ivi*, p. 140b.

⁶² Cfr. Bonaventura, *Apologia pauperum*, in *Id.*, *Opera omnia VIII*, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1898, XII, 20, pp. 322-323: *Et hic est ipsius modus sive medietas, quod sic relinquat dominium, quod non reiciat usum; sic recipiat usum, quod non reservet dominium; sic arctitudinem usus servet, quod sustentationem naturae necessariam non devitet; sic necessitati subveniat, quod ab arctitudine non recedat.* Su questo testo di Bonaventura, è interessante lo studio condotto da P. Palmeri: *Libertà e povertà: una lettura dell'Apologia pauperum di Bonaventura da Bagnoregio*, Tesi dottorale, Università degli Studi di Salerno, 2013. Sulla questione della povertà francescana, su cui è molto vasta la bibliografia, si rinvia a: A. Tabarroni, *Paupertas Christi et apostolorum: l'ideale francescano in discussione: 1322-1324*, nella sede dell'Istituto, Roma 1990; R. Lambertini, *La povertà pensata. Momenti dell'evoluzione storica dell'identità minoritica da Bonaventura ad Ockham*, Mucchi editore, Modena 2000; O. Boulnois, *La plus haute pauvreté. L'expérience franciscaine, un défi pour la pensée ?*, in "Communio. Revue catholique internationale" 240 (2015), pp. 65-78; L. Solignac, *La pauvreté volontaire au service du bien commun: la solution franciscaine*, in "Transversalités" 138 (2016/3), pp. 33-49. Si segnala altresì: D. Burr, *Olivi e la povertà francescana: le origini della controversia sull'usus pauper*, Biblioteca francescana, Milano 1992; e i saggi contenuti in: S. Piron, *Pietro di Giovanni Olivi e i francescani Spirituali*, tr. it. P. Canali, Edizioni Biblioteca Francescana, Milano 2020. Per una prospettiva filosofica sul tema si segnala altresì: G. Agamben, *Altissima povertà*, Neri Pozza, Vicenza 2011, pp. 113 e sgg.

Si può quindi osservare che, pur in presenza di una chiara gerarchia valoriale tra i tre tipi di lavoro, si debba riconoscere come l'insegnamento di Francesco, sia pure profondamente mutato e in certo senso "intellettualizzato", permanga nel riconoscere la *dignità* delle forme di imitazione di Cristo⁶³. Non si dimentichino infatti almeno due aspetti. Da una parte, il testo ora considerato ha un intento polemico e difensivo rispetto alle critiche dei secolari, all'interno di cui si legge la chiara intenzione bonaventuriana di legittimare pienamente l'impegno dei francescani nella predicazione e nella evangelizzazione come completa aderenza all'insegnamento di Francesco. D'altra parte, il lavoro manuale rientra come espressione della *paupertas* e quindi come una delle vie di realizzazione della *imitatio Christi* francescana, tanto quanto rientrano nel percorso conoscitivo e spirituale le arti meccaniche come prima illuminazione espressa da Dio e come primo gradino per avvicinarvisi. Il corporeo è così il punto di partenza, la base, sia pure inferiore, ma mai escluso e che certamente esprime la dignità umana nella capacità di riconoscere il divino. Accanto a tale ruolo del corporeo, si mette in evidenza la rinnovata attenzione accordata da Bonaventura alla *parola eloquente* di ciceroniana e agostiniana memoria con la decisa affermazione dell'impegno pratico francescano nella predicazione e nella evangelizzazione.

Prima di proseguire con il secondo tema generale della dignità umana, è opportuno sottolineare che il percorso che storicamente conduce i francescani a rivolgere un'attenzione particolare verso gli aspetti concreti, singolari, sensibili del mondo passa quindi attraverso l'insegnamento di Francesco⁶⁴. Non ci si sofferma a richiamare la rilevanza che le riflessioni di Olivi, Scoto e Ockham hanno a tale proposito, qui basti solo rammentare la rinnovata attenzione al singolare differentemente accordata dai tre francescani: ad esempio, a proposito della intellezione del singolare che qui si è trattata nel contesto della ideazione dell'artefice; ma anche a proposito del peculiare statuto dell'individuo in Scoto (l'*haecceitas* come principio di individuazione) e poi in Ockham (la tesi che esistono solo enti individuali che ha conseguenze su quella secondo cui le idee divine sono le creature singolari stesse). Si tratta quindi di un percorso almeno in parte diverso da quello seguito ad esempio da Tommaso d'Aquino il quale certamente dedica attenzione agli aspetti concreti del mondo, ma ci arriva attraverso Aristotele – che senza dubbio è interlocutore presente anche nelle riflessioni francescane –, delineando quindi un percorso in cui non ha incidenza l'insegnamento di Francesco d'Assisi.

⁶³ Sono *degni* di ricevere sostentamento chi adempie ai tre generi lavori: cfr. Bonaventura, *Quaestiones disputatae de perfectione euangelica ... cit.*, q. 2, a. 3, p. 161b.

⁶⁴ Molto interessanti le considerazioni di Paul Vignaux a proposito del rapporto delle creature con Dio che conducono a riflettere sulla importanza della singolarità, cfr. P. Vignaux, *La philosophie franciscaine ... cit.*, p. 175: *Ne pas penser le monde comme un tout indistinct, mais non plus comme des choses disjointes, chacune posée pour soi; penser chaque être dans sa relation unique au Créateur, et tous les êtres, ainsi réunis sous « notre commun Créateur »; plus intérieur à chacun qu'aucune ne l'est à soi-même, Dieu est à la fois le lien le plus unifiant, et le plus respectueux des singularités.*

La capacità dell'uomo di imitare il Cristo attraverso l'opera corporale costituisce quindi un primo aspetto del titolo generale della dignità umana, il cui secondo punto può essere ravvisato – riprendendo Corvino – nella razionalità umana. Parlare di razionalità umana come un tratto caratteristico del pensiero francescano implica senza dubbio qualche chiarificazione, dal momento che i francescani non sono gli unici a porre fiducia nelle capacità della ragione umana nel percorso al tempo stesso conoscitivo e spirituale. Innanzitutto, per quanto riguarda l'artefice si è visto un importante ruolo del *pensiero* nel momento dell'ideazione, quando cioè l'artefice concepisce nella sua mente la cosa da creare sulla base di criteri strutturali all'opera stessa una volta posta nella realtà. Con questo gesto ideativo, l'artefice si situa in analogia con l'atto creativo di Dio, ne riproduce il movimento, come si è visto ad esempio nel *De reductione* di Bonaventura. Fino a questo punto lo schema della produzione poetica non differisce molto da quella che ad esempio potremmo trovare in Tommaso d'Aquino, là dove si parla egualmente di verbo a proposito del livello progettuale⁶⁵.

D'altra parte si è vista la peculiare inflessione francescana conferita alla questione delle idee divine, soprattutto quando teorie come quelle di Olivi, Scoto e Ockham mettono progressivamente in discussione l'esemplarismo di matrice agostiniana e bonaventuriana, tanto che in Ockham il pensiero dell'artefice divino riguarda le cose singolari stesse mentre quello umano risulta da un processo induttivo a partire dall'esperienza, un processo che conduce a un *fictum* o comunque alla *costruzione* di un universale. La progressiva de-ontologizzazione, si potrebbe dire, delle idee dell'artefice nella comprensione francescana sembra svolgersi parallelamente a una concezione della conoscenza che la vede come funzione attiva nel cogliere in modi diversi i propri oggetti. L'attività e la direzionalità della conoscenza è carattere che gli studiosi riconoscono come francescano e che ha decise incidenze nel processo di ideazione dell'artefice. Si può quindi osservare che il tema della razionalità umana come ciò che contraddistingue l'umanesimo francescano sembra declinarsi a proposito dell'artefice da una parte nell'accentuazione degli aspetti attivi e direzionalisti del processo di ideazione, dall'altra nella progressiva attenzione alla singolarità oggettiva dell'ideazione dell'artefice. Non si tratta quindi di una razionalità francescana unitaria, sebbene sia generalmente condiviso che l'anima umana sia ad immagine e somiglianza di Dio. Si può cogliere piuttosto una progressiva accentuazione di aspetti che appunto privilegiano il singolare e una conoscenza attiva e direzionale.

⁶⁵ Si può ad esempio citare un passo dalla *Summa theologiae*: Tommaso d'Aquino, *Summae theologiae*, in Id., *Opera omnia*, iussu impensaue Leonis XIII. P.M. edita, vol. 4, Ex Typographia Polyglotta S. C. de Propaganda Fide, Roma 1888, pars 1, q. 33, a. 3, responsio ad argumentum 1: *Sicut enim verbum conceptum in mente artificis, per prius intelligitur procedere ab artifice quam artificiatum, quod producit ad similitudinem verbi concepti in mente; ita per prius procedit filius a patre quam creatura, de qua nomen filiationis dicitur secundum quod aliquid participat de similitudine filii; ut patet per illud quod dicitur rom. viii, quos praescivit, et praedestinavit fieri conformes imaginis filii eius.*

Un secondo tratto che specifica il tema generale della dignità umana può essere individuato in ciò che forse costituisce il tratto caratteristico francescano per eccellenza, ossia il ruolo della libera volontà⁶⁶. Corvino ha opportunamente sottolineato l'importanza del libero arbitrio nella riflessione bonaventuriana, tanto da costituire il centro stesso della sua concezione della dignità umana⁶⁷. Egualmente, si è sovente evidenziata la rilevanza della libertà in autori quali Olivi e Scoto⁶⁸. Per quanto riguarda il nostro tema, la questione del libero arbitrio è certamente essenziale, si pensi ad esempio che l'opera effettivamente prodotta è frutto di libera scelta tra i molteplici possibili, libera scelta che è infinita nel caso di Dio e limitata nel caso dell'uomo. Ciò è evidente se si pensa, a titolo esemplificativo, alla concezione oliviana della creazione dal nulla. L'infinita libertà divina costituisce il tratto fondante di una creazione che *propriamente* avviene dal nulla, poiché niente è presupposto all'agire divino, neppure la materia. La libertà finita umana è a sua volta all'origine della creazione, ma che solo in *sensu lato* può dirsi dal nulla, dal momento che parte sempre da una materia preesistente, che d'altra parte è non presupposta, bensì *punto di appoggio*, punto di partenza della sua azione libera.

La dignità umana si esprime altresì nel rinnovato rapporto tra uomo e natura, un rapporto che afferma, come si è osservato, una concezione positiva del creato e della sua bellezza. L'uomo è l'unico essere capace di cogliere il divino nel creato⁶⁹, aspetto che a proposito dell'artefice si esprime nella possibilità attraverso l'opera di risalire all'autore, anzi più specificamente ai criteri intelligibili e progettuali che la strutturano. Anche in questo caso, la comprensione francescana accentua tratti già presenti nella tradizione per restituire una visione appunto pacificata e, si potrebbe dire, gioiosa del creato e dell'opera dell'uomo rettamente intesa. All'interno di un simile quadro, la bellezza sensibile dell'opera tanto di Dio quanto dell'uomo costituisce la cifra fondamentale in cui avviene una sorta di sintesi tra l'umano e il divino, si pensi ai passi bonaventuriani in cui la bellezza sensibile presenta la struttura proporzionale che rinvia ai criteri eterni dell'ideazione dell'uomo, nel caso dell'opera artificiale, e di Dio, nel caso della natura⁷⁰. Anche nell'ambito della comprensione del bello, si assiste a una sorta di progressiva accentuazione dell'importanza del singolare: in Scoto là dove si evidenzia

⁶⁶ Si ricorda quanto osserva O. Boulnois in conclusione del suo studio sull'*altissima paupertas*: *On a longtemps attribué les ruptures de la fin du Moyen Age au nominalisme ... En réalité, la véritable rupture a été produite par l'expérience franciscaine, et par la réflexion à laquelle elle a donné naissance. Sur le plan métaphysique, les franciscains ont fait de la liberté de la volonté le fondement de tout le reste.*

⁶⁷ Si veda in particolare il paragrafo sopracitato sulla dignità umana come *motivo fondamentale del pensiero bonaventuriano*: F. Corvino, *Bonaventura da Bagnoregio ... cit.*, pp. 512 e sgg.

⁶⁸ Oltre ai testi di Gilson su cui ci si è soffermati prima, si ricordano gli studi sopra citati: S. Bobillier, *L'éthique de la personne: Liberté, autonomie et conscience dans la pensée de Pierre de Jean Olivi ... cit.*; O. Todisco, *Giovanni Duns Scoto. Filosofo della libertà ... cit.* Si veda anche: Id., *La libertà nel pensiero francescano. Un itinerario tra filosofia e teologia*, Edizioni Porziuncola, Assisi 2019.

⁶⁹ Cfr. F. Corvino, *Bonaventura da Bagnoregio ... cit.*, pp. 512 e sgg.

⁷⁰ Cfr. Bonaventura, *Itinerarium ... cit.*, cap. II; Id., *De reductione artium ad theologiam ... cit.*, par. 13.

una concezione quasi mereologica del bello, in cui l'idea tradizionale di accordo delle parti tra loro e rispetto al tutto viene accentuata in senso relazionale; in Ockham quando la lettura terministica delle nozioni fondamentali del bello, come la *proportio*, conduce a una accezione del bello che non è altro che i singolari stessi dei quali la mente coglie le relazioni.

Oltre alla rilevanza del sensibile e alla dignità umana, si può individuare un terzo tema generale della riflessione francescana sull'artefice nel *risvolto pratico* che si presenta a più livelli della speculazione e che sembra rappresentare, sul piano teoretico, ciò che la scelta di vita francescana esprime nell'impegno nel mondo, tratto distintivo rispetto al monachesimo che invece vede nel distacco dal mondo un passaggio essenziale per poter attingere alla perfezione spirituale. Che il francescanesimo promuova un impegno attivo nel mondo lo si è già sottolineato, si pensi ad esempio all'accentuazione stessa bonaventuriana del ruolo della predicazione nella concezione del *labor minoritico*, espressione più alta della *paupertas*, predicazione che peraltro è legata al nostro discorso sull'artefice dal momento che il ruolo dell'immagine, come si è visto, è quasi una trasposizione della retorica classica, poi eloquenza cristiana, nell'ambito delle arti figurative.

Ora si può rilevare come questioni essenzialmente speculative come quella che si è sviluppata a partire dal XIII secolo della teologia come scienza, al volgere del secolo, sembrano condurre i pensatori francescani a una ricomprensione teologica dell'ambito della prassi. Si è visto l'impegno di autori come Duns Scoto e Guglielmo di Ockham nel sottolineare il carattere *pratico* della scienza teologica, opzione generalmente ammessa dai maestri francescani, le cui soluzioni presentano tuttavia differenziazioni talvolta significative da autore ad autore⁷¹. Si è visto altresì come la riflessione sul carattere pratico della teologia si sia sovente accompagnata a riflessioni sulla figura dell'artefice, seguendo le esposizioni dello Stagirita a proposito della divisione delle scienze.

Oltre alla predicazione tramite parole o immagini e alla teologia come scienza pratica, si può annoverare un altro punto sotto il tema generale del *risvolto pratico* della comprensione francescana della poiesi dell'artefice, ovvero la *simplicitas-paupertas*, che peraltro permette di iniziare a proporre alcune conclusioni sulla domanda iniziale circa le *estetiche francescane*.

Paupertas e *simplicitas* sono valori-guida costitutivi al *francescanesimo dottrinario*, come ha messo in luce Franco Alessio in un saggio dedicato a Ruggero Bacon e Guglielmo di Ockham⁷². Specificamente per la questione dell'artefice, il binomio concettuale è altresì significativo per delineare non solo i tratti di un pensiero francescano, bensì anche di *estetiche francescane*.

⁷¹ Si veda *supra* Parte II, cap. 1, § 3.

⁷² Cfr. F. Alessio, *Simplicitas e paupertas da Ruggero Bacon a Guglielmo di Occam*, in *Studi di storia della filosofia medievale ... cit.*, pp. 145-178.

Paupertas e *simplicitas*, intesi come valori si potrebbe dire di vita pratica, sembrano trovare espressione anche nel campo di riflessione teorica sulla poiesi dell'artefice. In Bonaventura, come si è visto, la trattazione del mondo sensibile come vestigia di Dio, delle arti meccaniche come discipline certamente inferiori, nondimeno essenziali sia in quanto manifestazione del divino sia in quanto condizione stessa del *reditus*, può essere letta come trasposizione speculativa dei valori francescani di *paupertas* e *simplicitas*. Pur all'interno di gerarchie assiologiche duecentesche, dove ad esempio il lavoro spirituale è comunque superiore a quello manuale, l'attenzione francescana per l'*humilitas*, la *paupertas* e la *simplicitas* ha forse portato a vedere nei lati del reale tradizionalmente considerati meno elevati, come appunto le arti meccaniche e la realtà corporea, manifestazioni del divino degne di essere considerate in sé stesse, se non addirittura nobilitate all'interno della *metaforica* dell'artefice.

La *paupertas* e la *simplicitas* non agiscono nella riflessione francescana nello stesso modo e non si presentano come strutture invarianti di pensiero. Al contrario, come ha mostrato Alessio, pur all'interno di una invarianza del *francescanesimo dottrinario*, costituita appunto dai due *valori-guida* menzionati, ci si può domandare: *come mutano entro il paradigma le strutture teoriche?*⁷³. Anche per il nostro discorso sull'artefice l'osservazione di Alessio sulla *simplicitas* in Ockham risulta essere certamente fondamentale: essa si esprime nel *criterio di parsimonia ... di semplicità del conoscere e del linguaggio ... come puro valore di autolimitazione critica*⁷⁴. Si è visto come agisca il *valore di autolimitazione critica* nella riflessione ockhamiana sull'artefice, principalmente a proposito dell'ideazione, in cui egli effettua una riduzione dello statuto ontologico delle idee a entità singolari possibili o reali nel caso dell'artefice divino e a costruzioni finzionali nel caso dell'ideazione umana.

La *simplicitas* ockhamiana si è espressa altresì a proposito della struttura dell'opera e in particolare nella nozione del bello, che abbiamo visto emergere limitatamente, ma che nondimeno segna un passaggio molto importante per tracciare le variazioni delle *strutture teoriche* a proposito dell'artefice francescano: la bellezza non è l'armonica disposizione delle parti rispetto al tutto in un gioco analogico di rimandi in cui sensibile e sovrasensibile sono inscindibilmente connessi. La bellezza è ancora proporzione, ma una proporzione compresa all'interno dello sforzo *semplificatore* di Ockham, ossia come singolarità relate solo da operazioni mentali che ne colgono i rapporti.

La variazione delle *strutture teoriche* che si registra con la riflessione ockhamiana, che rappresenta il punto cronologicamente estremo del nostro discorso sulla costituzione filosofica dell'artefice francescano, non è però da intendere come *dissolvimento* delle *grandi sintesi scolastiche*

⁷³ Cfr. F. Alessio, *Simplicitas e paupertas ... cit.*, p. 178.

⁷⁴ Ivi, p. 162.

di michalskiana memoria⁷⁵, determinando una decostruzione di esemplarismi o di organicità della bellezza. Al contrario, si potrebbe osservare che tali esemplarismi e organicità sono profondamente ripensati dall'interno stesso di un discorso che, sia pure mosso da una istanza critica, fa riferimento alle medesime autorità cui si appellano Bonaventura (cioè Agostino) e Tommaso d'Aquino (cioè Aristotele). Si può allora affermare, con Alessio: *Il francescanesimo dottrinale si è trovato, in questa storia, e venir "toccato" e trasformato: non per logoramento o consumazione, ma perché aveva in sé tali risorse da poter positivamente rispondere a nuove sfide dei tempi*⁷⁶. Tempi che nel caso di Ockham sono quelli dello scontro con Giovanni XXII proprio sulla *paupertas*, del tutto diversi da quelli in cui si trova a operare Bonaventura, generale di un ordine che si sta "istituzionalizzando" e che sta fissando in termini teorici un concetto di *paupertas* inizialmente accolto dalla Chiesa.

1.4 Per una sintesi. *L'artefice e la città cristiana* (Sermones de diversis n. 61)

Tra i sermoni bonaventuriani che riportano riferimenti all'area semantica dell'artefice⁷⁷, il sermone 61 dei *de diversis* sembra offrire una mirabile sintesi di alcuni dei punti più importanti emersi nel presente percorso, permettendo al contempo di osservare nuovamente, da un altro punto di vista, i temi generali circa le estetiche francescane⁷⁸. Il sermone costruisce una grandiosa immagine della città cristiana e più specificamente francescana – come si vedrà per via dell'accentuazione di alcuni tratti – in cui, fin dal protema, si evidenzia il ruolo fondamentale della predicazione come annuncio della sapienza. A partire dalla lettura allegorica di passi sapienziali⁷⁹, Bonaventura delinea l'ufficio della predicazione negli aspetti fondamentali dello *studio diligente*, della *umiltà dell'ingegno* e nel compito di richiamare e attrarre gli ascoltatori alla *sublimità* della virtù, *sublime* perché ardua da raggiungere, e alla stabilità della Gerusalemme eterna.

⁷⁵ Si vedano i saggi, fortemente orientati da prospettive neoscolastiche, contenuti in: K. Michalski, *La philosophie au 14^e siècle: six études*, a cura di K. Flasch, Minerva GMBH, Frankfurt a. M. 1969. Per un inquadramento storiografico di questi studi si rinvia al mio *Bellezza retorica ... cit.*, pp. 33 e sgg. e agli studi lì indicati (Z. Kaluza in particolare).

⁷⁶ F. Alessio, *Simplicitas e paupertas ... cit.*, p. 178.

⁷⁷ Cfr. *infra*, vol. 2, cap. 1.

⁷⁸ Come riporta Massimiliano Lenzi, curatore della traduzione italiana del sermone (*Sermoni de diversis*, vol. 2, Città Nuova, Roma 2017, p. 489), è probabile che il sermone si sia tenuto a Parigi il 1 novembre 1269. Sulla predicazione bonaventuriana si può vedere: A. Di Maio, *L'evangelizzazione secondo s. Bonaventura. Testimonianza, predicazione, missione*, in "Miscellanea francescana: Rivista di Scienze Teologiche e Studi Francescani" 119 (2019), pp. 142-160, che la osserva nel più ampio contesto del tema della evangelizzazione. Sul più ampio contesto: N. Bériou, *Les sermons latins après 1200*, in *The Sermon*, a cura di B.M. Kienzle, Brepols, Turnhout 2000, pp. 363-447.

⁷⁹ Prv 9, 1-6: *sapientia aedificavit sibi domum excidit columnas septem immolavit victimas suas miscuit vinum et proposuit mensam suam misit ancillas suas ut vocarent ad arcem et ad moenia civitatis si quis est parvulus veniat ad me et insipientibus locuta est venite comedite panem meum et bibite vinum quod miscui vobis relinquitte infantiam et vivite et ambulate per vias prudentiae.*

Dopo il protema, il sermone prende avvio da *Apocalisse 21: Io Giovanni, vidi la città santa, la nuova Gerusalemme, che discende dal cielo da Dio, disposta come una sposa ornata per il suo sposo*⁸⁰. Il tema offre lo spunto per un'analogia che Bonaventura sviluppa nel corso dell'intero sermone tra la città Gerusalemme e la comunità o città dei beati, colti nel duplice movimento di processione e ritorno, di discesa e riconversione a Dio, in quanto alfa e omega. Il movimento è interpretato nei termini di discesa per la *moltiplicazione delle opere*, attraverso la figura della città ornata, e nel ritorno come tensione volta all'unificazione dell'amore, attraverso la figura della sposa ornata per il suo sposo. Bonaventura prosegue ad esplicitare e arricchire l'analogia considerando tre luoghi in cui la città è edificata, luoghi che a loro volta vengono articolati in quattro aspetti e che corrispondono ai modi in cui si può parlare delle lodi dei santi o della città, ovvero come è edificata in cielo, in terra e volta al ritorno a Dio. La città celeste e la città terrena appaiono edificate rispettivamente dal Verbo increato e dal Verbo incarnato, che compiono la loro opera secondo un'azione discendente che si articola in quattro forme. Si noti la metafora architettonica che sorregge l'intera analogia: l'artefice della città assume di volta in volta la funzione di verbo increato, verbo incarnato e capacità ordinatrice di Dio che dispone al *reditus*; ciascun momento ha proprie caratteristiche architettoniche interpretate a loro volta allegoricamente e anagogicamente⁸¹.

Premessa dell'esplicazione della città edificata in cielo è che essa è *deiforme* dal momento che è tanto più nobile quanto più simile a Dio, la sua causa⁸². La città celeste si mostra deiforme in un modo quadruplici: gloriosa per la potenza del Padre, bella per la sapienza del Figlio, deliziosa per la benevolenza dello Spirito e ricca per l'esuberanza del Dio uno e trino. L'articolazione trinitaria

⁸⁰ Bonaventura, *Sermones de diversis* ... cit., n. 61, thema, p. 821. Cfr. Ap 21, 1-2: *et civitatem sanctam Hierusalem novam vidi descendentem de caelo a Deo paratam sicut sponsam ornatum viro suo*. Per la rilevanza dell'Apocalisse nella riflessione bonaventuriana e francescana in generale, si veda: Stanislao da Campagnola, *L'angelo del sesto sigillo e l'"alter Christus"*. *Genesi e sviluppo di due temi francescani nei secoli XIII-XIV*, Laurentianum-Antonianum, Roma 1971; D. Burr, *Mendicant Readings of the Apocalypse*, in R.K. Emmerson, B. McGinn (a cura), *The Apocalypse in the Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca-London 1993; G.L. Potestà, *I frati minori e lo studio della Bibbia. Da Francesco d'Assisi a Nicolò di Lyre*, in *La Bibbia nel Medioevo*, a cura di G. Cremascoli, C. Leonardi, Edizioni Dehoniane, Bologna 1996, pp. 283 e sgg (si vedano anche gli altri studi di G.L. Potestà dedicati a questo tema). Sulla prospettiva bonaventuriana della storia si può vedere: J. Ratzinger, *San Bonaventura. La teologia della storia*, a cura di L. Mauro, Porziuncola, Assisi 2008; "Doctor Seraphicus" 63: *Storia e salvezza. Percorsi bonaventuriani* (2015), in particolare cfr. A. Di Maio, *Il problema della storia in Bonaventura*, in "Doctor Seraphicus" 63 (2015), pp. 45-75.

⁸¹ Si utilizza qui la terminologia bonaventuriana che distingue i quattro sensi della Scrittura in *letterale*, secondo il significato proprio; *allegorico* relativo a ciò che è *da credere*; *anagogico* a proposito di ciò che è *da aspettare*; e *tropologico* o morale per ciò che è *da agire* (si veda: Bonaventura, *Collationes in Hexaemeron* ... cit. (ed. Quaracchi, tr. it. P. Maranesi), III, 11, p. 249; ma anche: Id., *Breviloquium* ... cit., Prol 4; Id., *De reductione* ... cit., § 5). Si può quindi dire che l'interpretazione bonaventuriana della figura biblica della città è sia allegorica, in quanto mira a manifestare il senso *presente* relativo a un oggetto da credere, sia anagogica, dal momento che è volta a sottolineare il senso *futuro* che concerne la destinazione umana nella vita in *patria* e nel contesto della storia della salvezza.

⁸² Cfr. Bonaventura, *Sermones de diversis* ... cit., sermo n. 61, § 3: *Et primo, in quantum est in caelis aedificata. Et quia omnis effectus quanto nobilior, tanto similior suae causae; ideo omne productum a Deo quanto Deo est proximius et a Deo immediatius et a Deo ordinabilius, tanto est deiformis; et quia inter omnia producta a Deo immediatius producitur, illa beatorum civitas sive illa superna Ierusalem et est eo proximior et ordinabilior. Ideo est deiformior, immo deiformitas cuius resultat in ea quadruplex commendabilis condicio.*

scandisce quindi i caratteri della città celeste di cui qui è importante sottolineare alcuni aspetti. Oltre a una definizione ciceroniana di gloria che compare nel primo elemento della quadruplici distinzione – *auctoritas* che si vedrà molto presente in questo sermone –⁸³, per il nostro discorso è importante sottolineare i tre momenti successivi in cui la città celeste è definita bella, deliziosa e ricca, là dove tornano i nostri temi del bello come criterio progettuale e strutturante dell’opera, della fruizione come modalità di osservazione dell’opera, in questo caso che conduce a una perfetta unione con l’oggetto, e della povertà, che in tali righe acquisisce un significato particolare in quanto costituisce un carattere fondamentale della città celeste come opera dell’artefice divino.

La seconda forma dell’edificazione della città celeste grazie al Verbo increato si esprime quindi nella bellezza per mezzo della sapienza del Figlio⁸⁴. Il passaggio è di estremo interesse perché compendia l’universo simbolico bonaventuriano connesso alla seconda persona della trinità che come si è visto è, si potrebbe dire, la genesi originaria, nel senso di origine metafisica, del concetto di poiesi dell’artefice e di quello di bellezza⁸⁵. Si ricordi che il Figlio è arte del Padre, è sapienza, è luogo in cui risiedono i modelli eterni a partire da cui tutta la realtà creata e creabile ha origine, è quindi l’ideazione dell’artefice, ovvero ciò per mezzo di cui qualcosa di nuovo è posto in essere. Il Figlio è anche bellezza suprema poiché in lui hanno origine tutti i rapporti, ma, come si apprende anche dal passaggio sulla seconda forma della edificazione della città celeste, è altresì origine dell’aspetto non solo quantitativo, relazionale, bensì anche qualitativo della bellezza, ossia la luce pura. Bonaventura presenta una serie di immagini che costituiscono la trama simbolica del bello. La città celeste è illuminata dalla luce del sole, della luna e delle stelle, come la *machina mundialis* è illuminata e

⁸³ Cfr. Cicerone, *De inventione* ... cit., II, 55, 166: *gloria est frequens de aliquo fama cum laude*.

⁸⁴ Cfr. Bonaventura, *Sermones de diversis* ... cit., sermo n. 61, § 5: *Secundo, speciosa propter influxum sapientiae Filii; ideo dicitur Apocalypsis 21, quod civitas illa non indiget sole neque luna ut luceant in eam, nam claritas Dei illuminat eam, et lucerna eius Agnus est*.

⁸⁵ Si riporta qui l’intero paragrafo, cfr. ivi, § 5: *Secundo, speciosa propter influxum sapientiae Filii; ideo dicitur Apocalypsis 21, quod civitas illa non indiget sole neque luna ut luceant in eam, nam claritas Dei illuminat eam, et lucerna eius Agnus est. Sicut enim videmus in ista machina mundialis quod lumine solis per diem et lumine lunae et stellarum per noctem illuminatur et ornatur, sic civitas illa lumine Agni decoratur et illustratur, quia divinitas eius est ibi loco solis, humanitas autem eius loco lunae, beati loco stellarum; et ideo non eget sole neque luna ratione illius pulchritudinis; et pulchrificat ipse Filius sive Agnus qui est candor et substantia lucis aeternae et speculum sine macula, Sapientiae 7. Unde potest dici de ea illud Sapientiae 7: Est enim speciosior sole et super omnem dispositionem stellarum, luci comparata invenitur prior. Si enim secundum Augustinum, in VI Musicae suae, "pulchritudo est adaequatio numerorum", quia quanto alicuius faciei partes magis proportionantur et adaequantur, tanto venustior, et hoc ratione adaequationis istarum partium; quanta erit pulchritudo in illa civitate ubi ille "Filius qui est ars aeterna omnium", in quo sunt omnes rationes et ideae ab aeterno omnium factorum in tempore, offeret se et repraesentabit se beatis spiritibus sicut speculum clarissimum, et ab omnibus secundum possibilitatem eorum comprehendetur et manifeste cognoscetur. Ideo Apocalypsis 21 dicitur, quod ipsa civitas aurum mundum simile vitro mundo: aurum, propter fulgorem; simile vitro mundo, propter transparentiam. Uniuscuiusque conscientia ab unoquoque beatorum cognoscetur, et in hoc erit maxima pulchritudo. Econtra vero igitur miserrima anima, quae creata est ut illam lucem aeternam contempletur et ab illis splendoribus illustretur, sic excaecatur ut incurvetur ad illa inferiora, vel in pulchritudine vestium, quae quidem vestes sunt vel ex velleribus ovium, ut patet in vestibus laneis, vel ex visceribus vermium, ut patet in vestibus sericis; quae quidem in pulverem vilissimam et foetidissimam putredinem redigenda sunt et a vermibus corrodenda, et dimittat illum pulchritudinem sempiternam; istud videtur esse insania maxima.*

ornata (ornatus) dalla luce del sole, della luna e delle stelle. Il sole rappresenta Dio, la luna rappresenta l'Agnello, ovvero l'umanità che il Figlio di Dio ha assunto per sacrificio al fine di redimere l'umanità, le stelle infine rappresentano i beati. Nel contesto di un tale affresco, dove già ora si può segnalare la presenza della sfera semantica del bello retorico (specialmente nel termine *ornatus*), il Figlio-Agnello, che è *candore e sostanza della luce eterna e specchio senza macchia* (Sap 7), rende bella, *pulchrificat*⁸⁶, l'intera città illuminata metaforicamente dalla volta celeste. Il Figlio è quindi esso stesso bellezza che irradia ciò che edifica, la mirabile opera della propria arte, cioè la città celeste.

Nel passaggio successivo Bonaventura esplicita la ragione della bellezza nei termini di ciò che abbiamo chiamato *criterio strutturale dell'opera*. Partendo da un passo della *Sapienza* in cui è detto che la sapienza (nel discorso di Bonaventura la città) è *più bella (speciosior) del sole e supera ogni disposizione (dispositio* – altro termine della sfera semantica del bello retorico) *delle stelle, risulta superiore se paragonata alla luce*, Bonaventura riconduce la bellezza della città alla concezione agostiniana della bellezza come *aequalitas numerosa*⁸⁷. Si noti la significativa variante introdotta da Bonaventura: il primo termine dell'espressione agostiniana non è più *aequalitas*, come compare in molti altri luoghi bonaventuriani, primo tra tutti l'*Itinerarium*, ma *adaequatio*. Credo importante sottolineare che la variazione introdotta da Bonaventura non sia tanto un richiamo alla concezione tommasiana della verità come *adaequatio rei et intellectus*, quanto piuttosto riprenda il modo di esplicitare il rapporto delle parti convenienti tra loro e rispetto all'intero che si può leggere nei maestri di Bonaventura, autori della *Summa halensis* – in cui peraltro ricorre pure la definizione di verità come adeguazione – quando si propone una definizione di *rectitudo* come l'adeguazione di tutte le parti della grandezza o nobiltà d'animo, potremmo dire (*magnitudo*), al principio e al fine⁸⁸.

⁸⁶ È interessante notare come il verbo *pulchrifico* – molto raro – si trova, oltre che in altri sermoni *de diversis* di Bonaventura, anche in alcuni sermoni di Antonio da Padova. Nella narrazione dell'Ordine di Bonaventura, Antonio rappresenta il vero esempio di eloquenza, o predicazione dotta, concretamente imitabile dai frati, contrariamente a quella di Francesco che invece è ispirato direttamente dallo Spirito santo. In tal modo, l'assiate è proiettato in una dimensione di santità irraggiungibile per il presente in cui scrive il generale francescano (cfr. C. Frugoni, *Quale Francesco?* ... cit., p. 350).

⁸⁷ Cfr. Bonaventura, *Sermones de diversis* ... cit., n. 61, § 5: *Unde potest dici de ea illud Sapientiae 7: Est enim speciosior sole et super omnem dispositionem stellarum, luci comparata invenitur prior. Si enim secundum Augustinum, in VI Musicae suae, "pulchritudo est adaequatio numerorum", quia quanto alicuius faciei partes magis proportionantur et adaequantur, tanto venustior, et hoc ratione adaequationis istarum partium; quanta erit pulchritudo in illa civitate ubi ille "Filius qui est ars aeterna omnium", in quo sunt omnes rationes et ideae ab aeterno omnium factorum in tempore, offeret se et repraesentabit se beatis spiritibus sicut speculum clarissimum.*

⁸⁸ Cfr. Alexander Halensis, *Summa theologica* ... cit., liber 3, pars 3, inquisitio 1, tractatus 1, q. 7, cap. 2, num. 638, p. 1010: *Similiter ad hoc quod sit rectitudo oportet quod omnes partes magnitudinis adaequantur principio et fini; unde rectum est cuius partes mediae non exeunt ab extremis, obliquitas autem est per exitum unius solius partis; exitus autem illius partis certius cognoscitur et videtur quam omnimoda adaequatio omnium partium.*

L'idea di adeguazione delle parti sembra strutturarsi a partire, ancora una volta, dal concetto della retorica ciceroniana di *conueniens* o *aputus*, dal momento che essa è intesa in questo caso come accordo, essere conveniente, essere adatto di rapporti. Infatti appena dopo aver citato un Agostino variato, il concetto è chiarito proprio in tale senso, ossia quando Bonaventura osserva: *quanto più le parti di una figura sono proporzionate e adeguate (proportionantur et adaequantur), tanto più essa è bella (venustior) e ciò secondo la ragione dell'adeguazione delle parti*⁸⁹. Si potrebbe dire che la variazione introdotta da Bonaventura sembra aggiungere una componente dinamica e direzionale rispetto alla comprensione agostiniana e al *conueniens* e *aputus* retorico. Si conserva senza dubbio l'idea di rapporto, ben espresso dalla *proportio*, che però compare in forma verbale assieme al verbo di *adaequo*: *proportionantur et adaequantur* specificano una direzionalità, un rivolgersi dinamico verso qualcosa che non è eguale al punto di partenza, bensì esprime un'alterità che una volta raggiunta determina una perfezione, in questo caso la *venustas* della definizione di bellezza o la *speciositas* della città celeste. Infatti – prosegue Bonaventura – poiché c'è tanta più bellezza quanta più è l'adeguazione, a maggior ragione sarà più bella la città in cui il Figlio si offrirà e si rappresenterà nei beati, dal momento che egli è *arte eterna* e in lui sono le ragioni e le idee di tutte le cose di tutto ciò che è fatto nel mondo temporale⁹⁰. L'adeguazione tra i beati e il Figlio, che potremmo dire essere una forma altissima di adeguazione – anche se non la più alta perché, come si è visto, il paradigma di ogni bellezza è il Figlio stesso in quanto *aequalitas* rispetto al Padre –, determina quindi una *pulchritudo* superiore persino a quella del sole e della luna.

La perfezione del rapporto beati-Figlio viene poi chiarita da Bonaventura con un concetto che torna più avanti a proposito della ricchezza della città e per certi versi della sua giustizia, ossia che il Figlio è compreso e manifestamente conosciuto *secondo la possibilità* dei beati, ovvero secondo la capacità di ciascuno di poterlo comprendere e conoscere⁹¹. Si determina così, ancora una volta, il concetto di bellezza come rapporto visto anche nell'*Itinerarium* quando si sottolinea che il bello è qualità della cosa in quanto implica un rapporto proporzionato tra l'oggetto e la facoltà che lo coglie. Il rapporto tra i beati e il Figlio è una forma altissima di adeguazione, e quindi di bellezza, proprio perché il Figlio si offre e si manifesta nella misura in cui la facoltà di ciascun beato è in grado di comprendere e conoscere.

Alla retta direzione dei beati, la *conversio* agostiniana, è contrapposta la direzione scorretta, l'*aversio*, che porta l'anima *miserevole* a non contemplare ciò per cui essa è stata creata, a non

⁸⁹ Cfr. Bonaventura, *Sermones de diversis*, n. 61 ... cit., § 5: *quia quanto alicuius faciei partes magis proportionantur et adaequantur, tanto venustior, et hoc ratione adaequationis istarum partium.*

⁹⁰ *Ibidem*: *quanta erit pulchritudo in illa civitate ubi ille "Filius qui est ars aeterna omnium", in quo sunt omnes rationes et ideae ab aeterno omnium factorum in tempore, offeret se et repraesentabit se beatis spiritibus sicut speculum clarissimum.*

⁹¹ Cfr. *ibidem*: *et ab omnibus secundum possibilitatem eorum comprehendetur et manifeste cognoscetur.*

contemplare ciò che potremmo dire è oggetto proprio delle sue facoltà. Anzi, con tonalità che ricordano le critiche di Bernardo di Chiaravalle alla bellezza sensibile, ma che richiamano altresì altri concetti monastici di derivazione anselmiana, Bonaventura aggiunge che essa è *accecata e incurvata* dalla osservazione delle cose inferiori, delle bellezze futili e caduche, distogliendosi così dalla *pulchritudo sempiterna*⁹². Si determinano così le due direzioni ravvisate nel contesto della questione della ulteriorità della rappresentazione: l'atteggiamento scorretto dell'anima che si rivolge al sensibile dimentica della propria origine celeste, contro l'atteggiamento retto che determina appunto la *rectitudo* dell'anima rivolta alla propria destinazione, all'oggetto appropriato al proprio essere, ossia all'unità che costituisce il senso e la direzione del suo sguardo. La bellezza sensibile è nelle immagini bonaventuriane della città celeste la trama simbolica che permette di accedere a sensi ulteriori, in questo caso che guida l'uditorio del sermone a figurarsi e fissare nella mente contenuti spirituali e specificamente la Gerusalemme celeste, o città dei beati edificata in cielo⁹³.

L'appropriatezza della manifestazione del Figlio alla capacità di comprendere dei beati non è altro che l'esplicitazione ulteriore della idea di bellezza come *adaequatio numerorum* che coinvolge tanto il mondo sensibile, ovvero le parti di una figura tra loro, quanto il mondo intelligibile del rendersi conoscibile del Verbo, espresso nelle immagini degli astri e del cielo stellato che illuminano il giorno e la notte della Gerusalemme nuova edificata in cielo. Si noti poi che è il Verbo a *offerirsi e rappresentarsi* (*offeret se et repraesentabit se*), poiché si sta descrivendo il momento della *discesa*, ma si può altresì sottolineare una raffinatezza retorica con cui forse Bonaventura struttura l'intero paragrafo. Il Verbo si *offerirà e rappresenterà* in modo adeguato alla capacità di comprensione di ciascun beato, come farebbe un buon retore rispetto al proprio uditorio, realizzando il *conveniens* e l'*aptus* che struttura tanto le parti interne del discorso, quanto i rapporti esterni con l'uditorio, proprio come l'*adaequatio* è compiuta nel rapporto tra il Figlio e i beati.

Il paragrafo successivo esplica che la città edificata in cielo dal Verbo increato è *deliziosa* (*deliciosa*) grazie alla benevolenza dello Spirito santo. Dopo la bellezza della città, la bellezza strutturale dell'opera – si potrebbe dire – si affronta quindi il momento della fruizione. Lo Spirito, che è desiderio dei beati, *esce dalla bocca dell'altissimo* come un fiume, il cui impeto di profusione

⁹² Cfr. *ibidem*: *Econtra vero igitur miserrima anima, quae creata est ut illam lucem aeternam contempletur et ab illis splendoribus illustretur, sic excaecatur ut incurvetur ad illa inferiora, vel in pulchritudine vestium, quae quidem vestes sunt vel ex velleribus ovium, ut patet in vestibus laneis, vel ex visceribus vermium, ut patet in vestibus sericis; quae quidem in pulverem vilissimam et foetidissimam putredinem redigenda sunt et a vermibus corrodenda, et dimittat illum pulchritudinem sempiternam; istud videtur esse insania maxima.*

⁹³ Sulla funzione mnemonica delle immagini nella cultura monastica da cui evidentemente Bonaventura trae motivi e concetti, si rinvia alle considerazioni nel paragrafo dedicato alla inventio retorica e agli studi lì indicati, cfr. *supra* Parte I, cap. 3, § 1.

rende lieta (*laetifico*) la città di Dio. Si tratta di vero diletto, dal momento che quando il desiderio è realizzato – prosegue Bonaventura – *dilecta (delecto) l'anima*⁹⁴.

A questo punto Bonaventura riprende la definizione del piacere vista nell'*Itinerarium* e tratta da Avicenna secondo cui il *diletto* è *la congiunzione del conveniente al conveniente (delectatio sit coniunctio convenientis cum convenienti)*, una congiunzione che nel caso dei beati rispetto allo Spirito è somma, poiché si tratta di *vero diletto (vera delectatio)*, contrapposta al diletto *immaginario (phantastica delectatio)* generato invece dalle cose sensibili. Tra l'organo di senso e l'oggetto sensibile non si effettua vero diletto in quanto non si compie la vera somiglianza grazie alla quale si produrrebbe la verità della cosa, tanto che la congiunzione tra l'oggetto dei sensi e la facoltà che lo coglie è definita da Bonaventura appunto come *phantastica*⁹⁵. Il termine *phantasticus* rinvia certamente al prodotto dell'immaginazione, ma indica altresì qualcosa di irreale nel senso di parvenza, di somiglianza falsa, come chiariscono gli esempi proposti da Bonaventura: il fanciullo che vuole prendere l'oro nella pittura, il buffone che scende nel pozzo per prendere la luna che vede riflessa nell'acqua, il cane che entra in acqua quando vede riflesso il cibo⁹⁶. Chi crede di trarre diletto dal mondo sensibile scambia quindi il vero con la parvenza del vero, ma si noti che gli esempi proposti da Bonaventura non sono gli esempi classici della tradizione scettica⁹⁷, che filosoficamente fanno problema e che pongono davvero in questione il rapporto tra conoscenza e realtà. Si tratta al contrario di errori, potremmo dire, grossolani, ingenui, risibili, comprensibili anche nel contesto di un immaginario popolare. A coloro che si disperdono nel diletto immaginario si contrappone quindi chi ricerca il vero diletto e si direziona alla *città incorruttibile* dove risiede la piena gioia (*plena delicia*)⁹⁸.

Occorre notare che le osservazioni bonaventuriane sul vero diletto contrapposto al diletto immaginario non sono da intendere come rifiuto della bellezza sensibile, tanto da generare una

⁹⁴ Bonaventura, *Sermones de diversis* ... cit., n. 61, § 6: *Tertio, deliciosa propter influxum benevolentiae Spiritus sancti; unde Psalmus: Fluminis impetus laetificat civitatem Dei. Fluminis impetus, id est ille fluvius igneus rapidus que, qui ab ore altissimi egreditur, Danielis 7, scilicet Spiritus sanctus qui est desiderium beatorum, qui eis illabatur; et ex eius illapsu reficiuntur et laetificantur, quia desiderium, si perficiatur, delectat animam.*

⁹⁵ Cfr. *ibidem*: *Immo, cum "delectatio sit coniunctio convenientis cum convenienti", et ibi ipse Spiritus sanctus beatis intime coniungatur, ibi est summa delectatio; et sicut ex vera coniunctione convenientis cum convenienti resultat vera delectatio, ita ex phantastica coniunctione phantastica delectatio. Ideo, cum ista sensibilia non immutent sensum nisi per speciem sive similitudinem, et species rei sine similitudo non fit veritas rei et sic nec possit esse vera coniunctio, sed phantastica; ideo nec vera delectatio in istis sensibilibus.*

⁹⁶ Cfr. *ibidem*: *Unde ille qui in istis vult delectari, assimilatur puero qui vult accipere aurum in pictura, vel fatuo qui videns umbram lunae in puteo descendit ut capiat eam, vel cani qui videns umbram carnis in aqua intrat aquam.*

⁹⁷ Sul problema dello scetticismo nel Medioevo e della questione della decezione dei sensi, si rinvia a: C. Grellard, *Comment peut-on se fier à l'expérience ? Esquisse d'une typologie des réponses médiévales au scepticisme*, in "Quaestio" 4 (2004), pp. 113-135; Id., *Academicus*, in *Mots médiévaux offerts à Ruedi Imbach. Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales*, a cura di I. Atucha, D. Calma, C. König-Pralong, I. Zattero, Brepols, Turnhout 2011, pp. 7-18; Id., *Le scepticisme au Moyen Âge, de Saint Augustin à Nicolas d'Autrécourt. Réception et transformation d'un problème philosophique*, in « Cahiers philosophiques » 153/2 (2018), pp. 55-78.

⁹⁸ Cfr. *ibidem*: *Qui ergo veraciter delectari quaerit, properetur ad illam civitatem incorruptibilem, plenam deliciis.*

contraddizione con quanto visto a proposito di *Itinerarium II*. Al contrario, il vero diletto si produce anche nel caso del rapporto tra la facoltà sensibile e il proprio oggetto, a condizione che l'anima rivolga il proprio sguardo all'oggetto non per disperdersi, ma per coglierne l'ulteriorità. Per riprendere gli esempi di Bonaventura, si potrebbe dire che l'atteggiamento retto consente al fanciullo di comprendere l'oro osservando quello dipinto, al buffone la luna osservando il suo riflesso nel pozzo, al cane il cibo vedendo quello riflesso nell'acqua, sebbene come si è visto la funzione positiva dell'immagine bonaventuriana è quella di rinviare a ciò che è più vero del vero materiale e che ne è origine. Il riflesso, la traccia, l'immagine artificiale non sono quindi in sé negativi, dal momento che si è rilevata appunto la loro capacità di rinviare ad ulteriorità di senso, costituendo così la condizione stessa del percorso di risalita, del *reditus*, dell'anima a Dio. Va aggiunto che, pur all'interno di un simile quadro generale, nel sermone Bonaventura sta trattando non la tappa sensibile dell'ascesa dell'anima come invece accade nel secondo capitolo dell'*Itinerarium*, bensì la forma più alta con cui l'essere umano può, in patria, cogliere il divino: la fruizione dei beati in cui si realizza il diletto sommo al cui confronto ogni altra forma di fruizione è mera parvenza.

Nel paragrafo successivo, Bonaventura si sofferma sulla città edificata in cielo in quanto *ricca* grazie alla esuberanza del Dio uno e trino. La ricchezza della città è letta simbolicamente nel senso di dovizia di beni spirituali, qui infatti si possiede il *sommo bene*: *quindi il popolo dei beati siede qui nella bellezza della pace, nella tranquillità ricca, nel tabernacolo della fiducia come si legge in Isaia*⁹⁹. L'esplicazione di Bonaventura prosegue poi con un'altra citazione scritturistica (1 Re 10, 27) a partire dalla quale egli afferma che il re Salomone, figura del Cristo, dispone che nella città di Gerusalemme ci siano tante pietre quanto oro e argento¹⁰⁰. Bonaventura riconosce una iperbole da ricondurre al senso mistico: le pietre rappresentano i beati, l'oro la sapienza e l'argento la scienza celeste¹⁰¹. A questo punto si vede tornare il motivo del rapporto adeguato tra la capacità dei beati e il proprio oggetto divino, ora letto non più nel senso del diletto da essi provato quanto piuttosto della loro ricchezza: la scienza e la sapienza increate si infondono nei beati secondo la capacità di ciascuno di accoglierla, in questo consiste la vera ricchezza, posto che – come osserva Agostino, cita

⁹⁹ *Ibidem*: Quarto, opulenta per influxum exuberantiae unius Dei et trini; ideo dicitur in Isaia: Oculi tui videbunt civitatem opulentam. Opulenta dicitur propter affluentia omnis boni, non quia sibi sint istae varietates vestium et huiusmodi, sed quia ibi possidetur unum summum bonum per aequivalentiam, et ideo populus iste beatus sedet ibi in pulchritudine pacis in requie opulenta in tabernaculis fiduciae, ut habetur in Isaia.

¹⁰⁰ Cfr. *ibidem*: Et ideo de illa civitate potest exponi illud 3 Regum 10: Fecit rex Salomon, id est Christus, rex noster pacificus, qui magnificatus est super omnes reges universae terrae, ut tanta esset multitudo auri et argenti in civitate Ierusalem quanta et lapidibus constat.

¹⁰¹ Cfr. *ibidem*: Nam si istud intelligitur ad litteram, si dicatur quod ibi est hyperbole, istud similiter non potest esse quod Spiritus sanctus utatur in Scriptura figura hyperboles sine rationali causa; et ideo mystice exponendo, per lapides intelliguntur beati in patria, per aurum et argentum dulcedo et claritas illius summae et caelestis sapientiae sive scientiae.

Bonaventura – *ogni ricchezza che non è da Dio, è penuria*¹⁰². La città celeste è quindi ricca per le pietre, l'oro e l'argento in essa contenuta, ovvero per la sapienza e la scienza che Dio uno e trino infonde ai beati in accordo con la loro capacità di riceverle, tanto da arricchire essi stessi del più gran bene. Si tratta, come specifica Bonaventura, della *città futura*, il cui *artefice e fondatore (artifex et conditor) è Dio* (Ebr 11, 10)¹⁰³.

L'esplicazione bonaventuriana prosegue con articolate divisioni simboliche, che procedono a gruppi di tre o di quattro, prima della città edificata in terra e poi della città rivolta al ritorno a Dio. Per il nostro discorso sulla poiesi dell'artefice non è necessario osservare nel dettaglio tutto il percorso di Bonaventura, ma è importante sottolineare l'articolazione generale per mostrare come egli arrivi a rappresentare simbolicamente l'immagine delle tre città cristiane.

La Gerusalemme nuova, oltre a essere edificata in cielo dal Verbo increato, come gloriosa, bella, deliziosa e ricca, è edificata in terra dal Verbo incarnato in modo quadriforme: la Chiesa, ossia la città terrena, appare fondata sugli zaffiri (Is 54, 11) della fede dei dodici Apostoli in virtù della *grazia* infusa nell'*anima razionale*; essa è edificata sui bastioni di berillo verde (Is 54, 12) del coraggio dei Martiri che difendono e custodiscono la città grazie alla *speranza* infusa nell'*anima irascibile*; essa è pacificata grazie ai Confessori rappresentati dalle pietre scolpite (Is 54, 12) della cinta che fortifica la città, in virtù della *carità* infusa nell'*anima concupiscibile*; infine essa è *ornata* dalla Vergine rappresentata dalle pietre desiderabili della città in virtù della *santità* infusa in tutta la mente. L'edificazione della città avviene quindi in terra grazie al Verbo increato, ma la Chiesa che appunto è la città terrena si fa a sua volta immagine dell'anima di ciascuno in cui si erge la città terrena interiore: il sapiente architetto dispone l'anima razionale alla fede, l'anima irascibile alla speranza, l'anima concupiscibile alla carità e l'intera *mens* alla santità per mezzo degli Apostoli, dei Martiri, dei Confessori e della Vergine.

Si noti come nella esplicazione della quarta forma dell'edificazione della città terrena, ossia a proposito della santità infusa in tutta la mente, ritornano tratti dell'ambito semantico del bello. Si osserva che la città terrena è *magnificamente decorata e ornata (magnifice decoratur et ornatur)*, come esplicito in seguito quando si evidenzia la portata simbolica delle pietre preziose con cui è

¹⁰² Cfr. Agostino, *Confessiones* ... cit., XIII, 13, 8: *hoc tantum scio, quia male mihi est praeter te non solum extra me sed et in me ipso, et omnis mihi copia, quae deus meus non est, egestas est.*

¹⁰³ Cfr. Bonaventura, *Sermones de diversis* ... cit., n. 61, § 7: *Est ibi tanta multitudo auri et argenti quanta est lapidum, quia secundum uniuscuiusque beati capacitatem infunditur ei dulcedo et claritas sapientiae et scientiae, immo ipsa scientia increata; et in hoc consistit summa influentia et summa opulentia, quia secundum Augustinum in libro Confessionis suae, "omnis copia quae Deus non est, egestas est", et quia beati in patria ditantur in lumine aeterno Deo trino et uno, ideo in summa opulentia, summa affluentia; et ideo sicut dicit Apostolus ad Hebraeos 13, non habemus hic manentem civitatem, sed futuram inquirimus ... Ideo dicitur ad Hebraeos 11: Exspectabat fundamenta habentem civitatem, cuius artifex et conditor Deus.*

costruita, e che è dimora di Dio dal momento che in essa *si diletta per la bellezza della purezza* (*delectatur propter munditiae pulchritudinem*). La bellezza sensibile, che coinvolge tanto gli ornamenti, quanto la dimensione di perfezione etica, diviene perciò figura di una complessa trama simbolica che fissa in immagine ulteriorità di sensi cui l'anima può accedere spiritualmente.

Il terzo e ultimo edificio è la città del *reditus*, la città edificata in quanto rivolta al ritorno a Dio¹⁰⁴. A tale proposito Bonaventura fissa nell'immagine delle dodici porte della città, tre per ogni punto cardinale, le quattro virtù cardinali con cui l'uomo interiore si perfeziona e si riconduce a Dio (*quibus perficitur homo interior et reducitur ad Deum*). Si può osservare che la costruzione di questo paragrafo è scandito nelle sue parti strutturali relative alle virtù da riferimenti diretti e indiretti al *De inventione* ciceroniano¹⁰⁵, in particolare ai paragrafi del secondo libro dedicati al rapporto tra onesto e utile del genere deliberativo e dimostrativo, quando Cicerone si sofferma sulle quattro virtù¹⁰⁶. Rispetto all'articolazione ciceroniana, nel testo di Bonaventura, oltre all'intersezione con altre *auctoritates*, si rileva solo uno spostamento della virtù della giustizia alla quarta posizione, mentre in Cicerone compare alla seconda. Probabilmente il cambiamento bonaventuriano può essere dettato da esigenze intrinseche dal momento che lo schema quadriforme delle tre città sembra isomorfo. Si può infatti osservare la quadripartizione in ciascuna città nel modo che segue. 1. (a) La gloria per la potenza del Padre corrisponde alla (b) grazia infusa nell'anima razionale rappresentata dalle fondamenta della fede e degli Apostoli; e alla (c) prudenza che conduce alla povertà volontaria di cui il Cristo povero è paradigma. 2. (a) La bellezza per la sapienza del Figlio corrisponde alla (b) speranza infusa nell'anima irascibile di cui i martiri che difendono la città sono figura; e alla (c) fermezza-costanza di cui la passione di Cristo è la più alta espressione (e si noti in questo caso il legame tra il ruolo dei martiri difensori e la virtù della fermezza). 3. (a) Il diletto per lo Spirito corrisponde sia alla (b) carità infusa nell'anima concupiscibile, rappresentata dai Confessori custodi e governatori della città; sia alla (c) purezza o temperanza del Cristo colto nella sua ascensione (si noti anche qui il legame stretto tra dimensione affettiva, anima concupiscibile e virtù della temperanza). 4. (a) La ricchezza profusa dal Dio uno e trino che corrisponde da una parte alla (b) santità infusa in tutta la

¹⁰⁴ Cfr. Bonaventura, *Sermones de diversis* ... cit., n. 61, §§ 12-16.

¹⁰⁵ Bonaventura cita esplicitamente Cicerone (*Tullius*) a proposito della virtù della prudenza (§ 13). Per questo motivo si ritiene di poter leggere i punti dei paragrafi 12-16 sulle virtù cardinali come ispirati alla trattazione ciceroniana. Ad ogni modo, per contestualizzare il sermone di Bonaventura all'interno delle riflessioni duecentesche sulle virtù cardinali, si segnala: I.P. Bejczy, *The cardinal virtues in the Middle Ages: a study in moral thought from the fourth to the fourteenth century*, Brill, Leiden 2011, pp. 135-221. Seppure in alcuni punti la trattazione bonaventuriana sia molto vicina al *De inventione* di Cicerone, che appunto cita esplicitamente, non si esclude d'altra parte che vi sia una fonte ulteriore e intermedia cui attinge il generale francescano.

¹⁰⁶ Cfr. Cicerone, *De inventione* ... cit., II, 53.

mente, di cui la Vergine è prima origine; e dall'altra alla (c) giustizia che trova il momento finale nell'*ultimo esame (extremo examen)*.

Si può ora procedere a considerare alcuni punti della terza città significativi per il nostro discorso. La porta orientale è figura della virtù della prudenza, dove Dio si manifesta non solo nella natività ma anche nella *conversatio seu praedicatio*. La porta della prudenza si triplica – e qui Bonaventura segue una distinzione esplicitamente attribuita a *Tullius* – in *memoria* delle cose passate, *intelligenza* delle cose presenti e in *previsione (providentia)* delle cose future¹⁰⁷.

È opportuno notare che Bonaventura individua il vizio corrispondente che allontana dalla prudenza nella preoccupazione e oscurità dell'avarizia. Questo gli permette di introdurre un tema caro ai francescani, ossia la *povertà volontaria* che sembra però assumere nelle righe bonaventuriane un'ambivalenza peculiare. Da una parte la povertà trova espressione nell'*uomo povero ma sapiente* dell'*Ecclesiaste* (9, 15) che salva la città piccola e scarsamente abitata, figure rispettivamente del Cristo e della Chiesa, descritta da Bonaventura come *povera e umile*¹⁰⁸. Il generale francescano presenta forse una forma della città rivolta a Dio che rinvia a ciò che costituisce l'origine evangelica del messaggio specifico dell'Ordine dei Minori, dal momento che essi si propongono esplicitamente come rinnovata via alla perfezione di vita e di spirito nella povertà.

D'altra parte Bonaventura interpreta la città con pochi abitanti nel senso di una cerchia ristretta di eletti nonostante molti siano chiamati¹⁰⁹, forse per indicare la condizione della Chiesa delle origini e di chi ha compiuto la scelta della povertà volontaria nel corso del Duecento. Nell'esplicazione bonaventuriana tornano poi i riferimenti alla predicazione, in particolare alla predicazione della povertà da parte di Cristo che *la libera grazie alla sapienza* e agli *apostoli poverissimi*. Una predicazione che è altresì indicazione della via che porta alla città, come conferma il riferimento a Mt

¹⁰⁷ Cfr. Bonaventura, *Sermones de diversis ... cit.*, n. 61, § 13: *Et nota quod triplicatur porta ista; habet enim prudentia memoriam praedictorum, intelligentiam praesentium et providentiam futurorum, secundum Tullium. Il riferimento a Cicerone è tratto da: De inventione ... cit.*, II, 53, 159: *Prudentia est rerum bonarum et malarum neutrarum que scientia. partes eius: memoria, intelligentia, providentia. memoria est, per quam animus repetit illa, quae fuerunt; intelligentia, per quam ea perspicit, quae sunt; providentia, per quam futurum aliquid videtur ante quam factum est.*

¹⁰⁸ Cfr. Bonaventura, *Sermones de diversis ... cit.*, n. 61, § 13: *Ab ista autem porta deviare facit sollicitudo sive tenebrositas avaritiae; unde Ecclesiastes 10: Labor stultorum affliget eos qui nesciunt in urbem pergere; nesciunt, inquam, quia cecidit ignis et non viderunt solem. E converso per istam portam introducit observantia paupertatis voluntariae; unde Ecclesiastes 10: Civitas parva et pauci in eo viri; venit contra rex magnus et vallavit eam etc.; sequitur: inventus est in ea vir pauper et sapiens et liberavit eam per sapientiam suam. Civitas ista est Ecclesia quae est parva per humilitatem; pauci in ea viri, quia licet multi vocati, pauci tamen electi. Rex magnus, id est dives avarus vel diabolus vallavit eam. Inventus est in ea vir pauper, id est Christus pro nobis pauper effectus, et praedicans paupertatem et liberavit eam per sapientiam; misit pauperrimos apostolos ad eius liberationem. Et haec est via securissima et rectissima quia ducit in civitatem; unde in Matthaeo: Beati pauperes spiritu, quoniam ipsorum est regnum caelorum.*

¹⁰⁹ Cfr. *ibidem*: *Civitas ista est Ecclesia quae est parva per humilitatem; pauci in ea viri, quia licet multi vocati, pauci tamen electi.*

5, 3 (*Beati i poveri di spirito perché loro è il regno dei cieli*), con cui sembra tratteggiarsi la condizione interiore per l'edificazione della città esteriore.

La via della prudenza è quindi associata da Bonaventura alla prassi di vita umile e povera di Cristo e alla predicazione. Si tratta di due elementi essenziali, la povertà e la predicazione, che contraddistinguono la forma di vita francescana secondo il modello che il generale Bonaventura ha scelto di privilegiare, come si è visto a proposito del tema del lavoro manuale nel contesto della questione sulla povertà (*De perfectione evangelica*).

La porta settentrionale è quella del vigore della costanza o forza ed è immagine della passione di Cristo. Anch'essa si divide in tre porte, così che l'anima sia grandiosa nell'avvicinarsi, virile nel proseguire e paziente nel perseverare¹¹⁰. Come nella tripartizione della porta precedente, anche in questo caso Bonaventura sembra riprendere concettualmente, quindi reinterpreandolo, il dettato ciceroniano, dal momento che nel *De inventione* la forza si distingue in *magnificentia* (in Bonaventura: *magnanimitatem in aggrediendo*), *fidentia* (richiamata dalla bonaventuriana *virilitatem in proseguendo*), *patientia* e *perseverantia* (diventate *longanimitatem in perseverando*)¹¹¹.

La porta australe della purezza o temperanza rinvia a Cristo nella sua ascesa. La tripartizione esprime le condizioni per raggiungere questa virtù: la sobrietà nel gusto, la castità nel tatto e nell'onestà nella convivenza (*convictu*)¹¹², distinzione che sembra corrispondere a quella ciceroniana solo per la castità (in Cicerone *continentia*), ma che riprende il concetto di *honestas* che nel *De inventione* compare come specie del genere *temperantia*¹¹³. È da notare che Bonaventura cita nuovamente Mt 5, dal momento che la porta meridionale rappresenta la via che conduce direttamente

¹¹⁰ Cfr. *ivi*, § 14: *Per portam aquilonarem designatur vigor constantiae, quia ab aquilone pandetur omne malum et hanc Christus in sua passione aperuit. Oportebat pati Christum et ita intrare in gloriam suam; unde Apocalypsis 22: Beati qui lavant stolas suas in sanguine Agni, ut sit potestas eorum in ligno vitae, et per portas intrent in civitatem, id est per constantiam in adversis intrant in civitatem. Et triplicatur ista porta quia fortitudo sive constantia habere debet magnanimitatem in aggrediendo, virilitatem in proseguendo, longanimitatem in perseverando. Per istam autem portam non intratur nisi per strenuitatem militiae.*

¹¹¹ Cfr. Cicerone, *De inventione* ... cit., II, 54, 163: *Fortitudo est considerata periculorum susceptio et laborum perpessio. eius partes magnificentia, fidentia, patientia, perseverantia. magnificentia est rerum magnarum et excelsarum cum animi ampla quadam et splendida propositione cogitatio atque administratio; fidentia est, per quam magnis et honestis in rebus multum ipse animus in se fiduciae certa cum spe conlocavit; patientia est honestatis aut utilitatis causa rerum arduarum ac difficilium voluntaria ac diuturna perpessio; perseverantia est in ratione bene considerata stabilis et perpetua permansio.*

¹¹² Cfr. Bonaventura, *Sermones de diversis* ... cit., n. 61, § 15: *Per portam australem designatur nobis nitor munditiae et hanc portam aperuit Christus et ostendit nobis in sua ascensione, Ezechielis 40: Facta est super me manus Domini et adduxit illuc. In visionibus Dei adduxit me in terram Israel et dimisit me super montem excelsum nimis, super quem erat aedificium civitatis vergentis ad austrum, et introduxit me illuc. Ista enim porta temperantia sive munditia est proprie in Deum dirigens; unde in Matthaeo: Beati mundo corde quoniam ipsi Deum videbunt. Et haec porta triplicatur; requiritur autem ad munditiam sive temperantiam sobrietas in gustu, castitas in tactu, honestas in convictu.*

¹¹³ Si ricorda che in questo testo (*De inv.* II, 53, 159) Cicerone definisce l'*honestum* come ciò che è desiderato ... per le sue qualità intrinseche (tr. it. M. Greco, Mario Congedo Editore, Galatina 1998), distinto quindi dall'utile che si riferisce a qualità estrinseche. Le quattro virtù compaiono come espressione dell'onesto semplice, in quanto in questa categoria, quella che da sola, e con un solo nome, abbraccia tutti gli ambiti dell'onesto, è la virtù.

a Dio per mezzo della temperanza e della purezza (*Beati i puri di cuore, perché essi vedranno Dio*, Mt 5, 8). Si tratta di una via che Bonaventura attribuisce specificamente agli ecclesiastici che devono essere punto di riferimento nel mondo per temperanza e purezza (essi infatti *brillano nel mondo* e prosegue: *non può restare nascosta una città collocata sopra il monte*, Mt 5, 14-15). La citazione di Matteo permette ancora una volta di esprimere un aspetto caro ai francescani, ossia la povertà, qui descritta in senso morale nella virtù della temperanza che specificamente deve appartenere, per esemplarità, ai membri della Chiesa. Il passaggio, se posto in prospettiva escatologica, sembra rinviare alla condizione di perfezione della Chiesa preannunciata dall'Ordine dei Minori.

Infine, la porta occidentale del rigore della giustizia rappresenta il Cristo che apre alla *prova estrema*¹¹⁴. Bonaventura intreccia due definizioni di giustizia descrivendola come *via retta e breve*¹¹⁵. Da una parte rinvia alla definizione classica secondo cui la giustizia *rende a ciascuno il suo*, concetto peraltro presente anche nella definizione ciceroniana come ciò che *conferisce a ciascuno la sua dignità*¹¹⁶. Dall'altra riprende la definizione anselmiana che Bonaventura cita direttamente secondo cui *la giustizia è la rettitudine della volontà rispettata per sé stessa*¹¹⁷. La porta della giustizia si articola in *obbedienza* verso i superiori, *modestia* nei confronti del prossimo, *misericordia* verso gli inferiori¹¹⁸, tripartizione che inquadra la giustizia in un contesto più monastico del concetto ciceroniano, anche se sembra trasporre i due tratti della temperanza ciceroniana, e che in Bonaventura non comparivano per la virtù corrispondente, nella giustizia: la *clementia* e la *modestia* del testo giovanile di Cicerone diventano *misericordia* e *modestia* nel sermone.

Bonaventura conclude il sermone sintetizzando il percorso di cui le tre città sono immagine: le porte consentono il passaggio dalla città terrena alla città in patria, intesa come totalità dei beati che discendono da Dio per la *multiformità delle opere*, che tornano a Dio per la *uniformità dell'amore*, come se – conclude Bonaventura riprendendo l'incipit del sermone – *la sposa ornata per il suo sposo si unisse in modo deiforme*¹¹⁹. L'effetto è così tornato al suo principio, assumendone pienamente la forma: la città con il suo popolo, che è anche sposa di Cristo (la Chiesa), ma altresì anima che a Dio

¹¹⁴ Cfr. Bonaventura, *Sermones de diversis ... cit.*, n. 61, § 16: *Per portam occidentalem designatur rigor iustitiae quam aperiet nobis Christus in extremo examine, quod examen timebat Iob dicens: Verebar omnia opera mea, sciens quod non parces delinquenti.*

¹¹⁵ Cfr. *ibidem*: *De ista porta dicitur in Psalmo: Eduxit eos in viam rectam, ut irent in civitatem habitationis. Via recta et brevis est iustitia, quae reddit unicuique quod suum est, et Anselmus dicit quod "iustitia est rectitudo voluntatis propter se observata".*

¹¹⁶ Cicerone, *De inventione* II, 53, 160.

¹¹⁷ Anselmo, *De veritate* cap. 3: *MAGISTER. Indubitanter igitur possumus dicere quia iustitia est rectitudo voluntatis, quae rectitudo propter se servatur.*

¹¹⁸ Cfr. Bonaventura, *Sermones de diversis ... cit.*, n. 61, § 16: *Et triplicatur haec sicut et aliae; habet enim tres portas iustitia, oboedientiam respectu superiorum, modestiam respectu proximorum, misericordiam respectu inferiorum.*

¹¹⁹ *Ibidem*: *Ecce portas per quas transit civitas viae ad civitatem patriae ut universitas beatorum per multiformitatem muneris a Deo descendens, per uniformitatem amoris ad ipsum rediens, tanquam sponsa ornata viro suo deiformiter copuletur.*

si direziona, nel suo percorso attraverso la *multiformità* e l'*uniformità*, diventa infine *deiforme*, ossia assume la forma dell'oggetto del suo tendere unitivo in una mistica (e "monastica" potremmo dire) unione finale. Il sermone di Bonaventura ha così narrato nella fitta rete simbolica la Gerusalemme celeste dei beati, la città terrena della Chiesa, l'anima che anela a ricongiungersi al divino il cui artefice, o architetto divino assume le forme del Verbo increato e incarnato.

Ci si è soffermati a lungo sul sermone 61 perché offre un percorso che, come si accennava, per certi versi compendia, dal punto di vista bonaventuriano, quello proposto in queste pagine. Non si starà a richiamare nuovamente i temi in cui si è vista emergere la problematica dell'attività poetica dell'artefice, basti qui pensare alla comprensione del bello, ai momenti del progetto, dell'opera e della fruizione, fino al fulcro stesso della rappresentazione della città come opera dell'architetto sommo che è per il nostro discorso un mirabile, complesso e stratificato affresco della *metaforica* dell'artefice¹²⁰.

Si può concludere il paragrafo sulla città cristiana osservando che essa è una città simbolica le cui coordinate sono tanto quelle della trascendenza quanto quelle della immanenza, ovvero la città superiore edificata in cielo, la città esteriore edificata in terra e la città interiore edificata nell'anima dell'uomo. Nella città cristiana bonaventuriana trova spazio anche l'esperienza francescana, specificamente rappresentata nei riferimenti alla povertà volontaria della prima porta della città nell'anima, quella del *reditus*, che non a caso egli collega certamente con l'esperienza del Cristo, ma anche con la *predicazione*, con l'eloquenza cristiana di agostiniana memoria e profondamente risemantizzata nella riflessione e nella pratica minoritica.

A queste conclusioni si può aggiungere una sorta di epilogo per meditare, senza alcuna pretesa di esaustività, su possibili destini della particolare idea di città cristiana emersa specificamente dal sermone bonaventuriano. Il ruolo della retorica e della bellezza riscontrato nel mirabile affresco bonaventuriano, che peraltro delinea altresì un impegno *politico* considerevole visto anche il ruolo istituzionale di primo piano del generale francescano, suggerisce una via per accostarsi ad alcuni modelli di città rinascimentale e moderna tratteggiati da Elio Franzini in un articolo recente, *Le vie della poiesis*¹²¹. In questo saggio l'autore delinea la radice politica della bellezza nella sua funzione pubblica all'interno dello spazio della *polis*, uno spazio che storicamente si è espresso con *istituzionalizzati caratteri estetici*, quali possiamo leggere nel trattato di Vitruvio sull'architettura divenuto punto di riferimento fondamentale per l'età di Leon Battista Alberti. La *simmetria*, l'*ordine*,

¹²⁰ Si rammenta una significativa immagine di città costruita dall'artefice in analogia con la creazione del sommo architetto in Filone di Alessandria, cfr. *supra* Parte I, cap. 1, § 2; cap. 2, §§ 1 e 3.

¹²¹ Cfr. E. Franzini, *Le vie della poiesis* ... cit.

la *venustas* sono i caratteri principali, da sempre intrecciati con un vocabolario retorico, che la tradizione romana ha consegnato al Rinascimento¹²².

Ma non solo, si potrebbe forse aggiungere. La concezione proporzionale della bellezza che *costruisce un disegno comunicativo generato dal modello della tradizione retorica posta all'interno di quella stessa funzione "oratoria" da cui è nata la politica*¹²³, si è vista innervare anche quello che si potrebbe chiamare lo spazio pubblico cristiano, tanto che, almeno su questo punto, anche l'orizzonte duecentesco bonaventuriano parte dalle stesse fonti cui anche il Rinascimento guarda con rinnovato interesse, seppure comprese in modo differente. Si tratta di uno spazio pubblico che certamente non è quello della *polis* ateniese né della Firenze rinascimentale, ma che nondimeno vede protagonista la parola eloquente, come confermano tanto il genere del sermone quanto le armoniose proporzioni di ciceroniana memoria con cui si strutturano le tre immagini di città bonaventuriana. Si tratta come si è detto di una città simbolica, ma in cui è altresì ravvisabile, pur nell'intreccio di riferimenti scritturistici, una rinnovata centralità dell'uomo la cui dignità è qui colta nella sua capacità di trascendere il sensibile, non suo malgrado, ma grazie al sensibile, se rettamente intenzionato. La centralità dell'uomo si coglie altresì nella possibilità di costruire una cittadella interiore sviluppando le quattro virtù cardinali che, come si è visto, sono concettualizzate anche a partire dal *De inventione* di Cicerone.

La città cristiana ha quindi una dimensione pubblica e si costituisce proprio a partire dalla parola eloquente e dalla visione intellettuale in un *sistema di riferimenti* che non sono quelli dell'*al di qua* bensì quelli che collegano l'immanente con il trascendente. La città cristiana non è certamente la stessa *scena* dipinta della città dell'anonimo rinascimentale, una scena – osserva Franzini – *di una nuova commedia, destinata a uno spettatore che apre una finestra su un mondo costruito dall'uomo, dove l'uomo stesso è protagonista assoluto e si pone – invisibile – dalla parte di chi costruisce*¹²⁴. Si potrebbe anzi dire che la città cristiana bonaventuriana è un'*altra commedia*, diversamente *costruita* dall'uomo, *protagonista* in un altro senso rispetto allo spettatore rinascimentale. L'*altra commedia* è quella non tanto del *teatro del mondo* di salisburiana memoria¹²⁵, bensì piuttosto quella del mirabile racconto della *creazione* in cui l'uomo si vede *coprotagonista* assieme a Dio della discesa nel mondo sensibile e del ritorno al mondo intelligibile. L'uomo è *faber* nella misura in cui Dio stesso è *faber*, dal momento che pone e dispone la realtà creata con una *poiesi* che l'uomo può imitare nella sua

¹²² Cfr. *ivi*, p. 174.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ivi*, p. 177.

¹²⁵ Ci si riferisce qui alla concezione di Giovanni di Salisbury secondo cui il mondo non è che un *teatro* in cui tutti sono destinati a recitare il proprio ruolo. Si veda: *Policraticus*, CCCM 118, ed. K.S.B. Keats-Rohan, Brepols, Turnhout 1993, III, 8; C. Grellard, *Jean de Salisbury et la renaissance médiévale du scepticisme*, Les Belles Lettres, Paris 2013, pp. 178 e sgg.

processualità, consapevole che così non crea un altro mondo, ergendosi a nuovo dio, bensì costruisce e realizza sé stesso in quanto immagine e somiglianza divina. Nella *commedia* bonaventuriana l'uomo è *protagonista* con Dio nei suoi diversi momenti: come beato *in patria*, come figura istituzionalizzata, come anima *in via* che cerca di costruire una città interiore affinché lo orienti alla perfezione in questa vita, per poterla poi raggiungere *in patria*.

L'uomo della città cristiana non è quindi solo *spettatore*, e lo è dal momento che contempla la storia della creazione e della salvezza, ma soprattutto è *protagonista* che si muove su un piano *prassico*, partecipando attivamente alla creazione divina, con un libero arbitrio che lo rende capace di scegliere di non orientarsi o di orientarsi al principio da cui deriva la propria natura. Con la scelta di volgersi alla propria origine, che assume varie forme di cui, come osserva Bonaventura, quella della *povertà volontaria* è la *via retta e breve*, l'uomo della città cristiana coglie il vero senso del bello, il vero senso del piacere, nel contesto del nesso che lega trascendente e immanente all'interno di uno sguardo rivolto al divino.

La città cristiana è quindi tentativo di restaurare il legame tra sensibile e sovrasensibile di cui la città moderna vedrà la frantumazione ed esibirà la contraddittorietà¹²⁶, ma sarà anche fonte di una *dialogicità* già scoperta dall'uomo rinascimentale, *primo uomo moderno che, nei frammenti delle sue conoscenze, superato il sogno di un'unità astratta del sapere, ne accetta la dialogicità storica e "rimane signore delle sue forze ..."*¹²⁷. Eppure nella città cristiana la *dialogicità* sembra porsi su un altro livello, dal momento che, nel periodo qui oggetto di studio, il sistema dei saperi gerarchicamente ordinato o spiritualmente finalizzato non rappresenta la cristallizzazione polemizzata e antagonista alle nuove forze e tensioni filosofiche o culturali che si delinea nei periodi successivi, configurandosi al contrario come via possibile di realizzazione del senso profondo della dignità umana stessa, come si è letto ad esempio nel *De reductione* di Bonaventura. La *dialogicità* cristiana è allora quella che collega i componenti del popolo della città celeste, terrena e spirituale in un rifrangersi – certo, metafisicamente connotato – di un vero e di un bello divino nelle sue molteplici espressioni e manifestazioni di cui le fondamenta, le mura, le pietre preziose e scolpite sono immagine simbolica.

Sembra delinearci perciò una *via della poiesis* parallela a quella auspicata per il moderno, dal momento che, depotenziata dalle possibili implicazioni dogmatiche, dal *teoricismo dell'al di là* per usare la felice espressione di Mario Dal Pra¹²⁸, pure la città cristiana bonaventuriana sembra delineare

¹²⁶ Cfr. E. Franzini, *Le vie della poiesis ...* cit., p. 177.

¹²⁷ Ivi, p. 178 (tra virgolette la citazione da: W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, pp. 83-85).

¹²⁸ Cfr. M. Dal Pra, *Teoricismo dell'al di là*, in "Avanti!", anno LIII, n. 18 (edizione milanese), 21 gennaio 1949, p. 3, disponibile online sul sito del Senato: https://avanti.senato.it/js/pdfjs-dist/web/viewer.html?file=/files/reader.php?f%3DAvanti%201896-1993%20PDF/Avanti-Lotto2/CFI0422392_19490121_18.pdf; Id., *Teoricismo dell'al di qua*, in "Avanti!" anno LIII, n. 24 (edizione milanese),

una rappresentazione di uomo come *sistema di riferimenti*, secondo quanto osserva Franzini: *Quel metodo che ha reso l'uomo moderno non una realtà cristallizzata, bensì un sistema di riferimenti capace di costruire un'armonia fra le differenze, in primo luogo fra le differenti facoltà che vivono all'interno dello spirito stesso, cioè fra sensibilità e intelletto, tra ragione e retorica*¹²⁹. Certamente si tratta di una via parallela di cui la Modernità è forse, suo malgrado, lontana derivazione: l'uomo bonaventuriano è *sistema di riferimenti*, riferimenti senza dubbio diversi dal moderno, dal momento che incarna ed è egli stesso sintesi di divino e umano, di trascendente e immanente, dimensioni che compaiono non come frammenti non più componibili, bensì integrati e integrabili dalla capacità umana di pensare all'ulteriorità di senso di cui il mondo sensibile è figura. L'uomo che abita la città cristiana è quindi parimenti in grado di *costruire un'armonia fra le differenze, tra le differenti facoltà, tra sensibilità e intelletto e tra ragione e retorica*, proprio perché come si è visto quello che ha da compiere l'uomo è un percorso, che altresì va *agito* nella prassi, in cui *sensibilità e intelletto* sono protagonisti per *cogliere* i sensi possibili del bello, per *produrre* nuovi sensi del bello, così come lo sono *ragione e retorica* per *produrre e fruire* l'ulteriorità della rappresentazione.

Con ciò non si sta cercando di ricondurre la *classicità* auspicata per una rinnovata Modernità alla sua dimensione cristiana, bensì sottolineare come una rappresentazione di città cristiana, che qui rappresenta metaforicamente una sintesi del nostro percorso, ha forse in sé stessa le medesime radici feconde che hanno costituito, nel Duecento, una *umanità* rinnovata e forse potrebbero offrire ulteriori motivi di riflessione per la nostra contemporaneità.

* * *

Come ultima conclusione del capitolo e del percorso sull'artefice nel nostro *corpus* francescano, è quindi opportuno ritornare alla questione di partenza: si può parlare di *estetiche francescane*? Il campo di riflessione denominato *estetiche francescane* ha quasi assunto la fisionomia di una sorta di ontologia regionale del più ampio spettro delle *filosofie francescane*, o *francescanesimo dottrinario*, in cui si è cercato di cogliere temi generali quali il *sensibile*, l'*umanità* e la sua *dignità*, il *risvolto pratico*.

Alla luce del nostro percorso, si può quindi affermare che per un verso *non vi sono* estetiche francescane, nella misura in cui si tratta di prospettive disparate difficilmente riconducibili a unità,

28 gennaio 1949, p. 3, disponibile online sul sito del Senato: https://avanti.senato.it/js/pdfjs-dist/web/viewer.html?file=/files/reader.php?f%3DAvanti%201896-993%20PDF/Avanti-Lotto2/CFI0422392_19490128_24.pdf (ultima consultazione: agosto 2021). Si ringrazia il Prof. Massimo Parodi per la notizia di questi testi di Dal Pra e per il costante dialogo su temi dalpraiani.

¹²⁹ E. Franzini, *Le vie della poiesis* ... cit., p. 179.

come pure risulta evidente la distanza tra il Francesco *semplice e idiota* e i francescani che hanno operato nelle università europee, senza parlare del fatto che non vi è alcun intento di sistematizzazione in senso estetico. Per altro verso, tuttavia, *vi sono* estetiche francescane in quanto, nonostante il rifrangersi del Francesco storico nelle differenti interpretazioni, resta nondimeno una invarianza che è appunto l'oggetto Francesco, correlativo dei molteplici sguardi, anche contemporanei, che l'hanno intenzionato. Proprio intenzionare l'oggetto Francesco porta a individuare alcuni orizzonti tematici, quali la povertà della bellezza, il dinamismo della natura, il ruolo della volontà-amore, la concretezza dell'esistenza, così come un certo concetto di dignità dell'uomo, anche nei suoi aspetti più legati alla *humilitas*, di cui il mirabile affresco, o *commedia*, della città cristiana tratteggiata nel sermone bonaventuriano è magnifica sintesi ed espressione. Un campo tematico che può ben dirsi "estetico" dal momento che arriva a costituire, in tutta la sua problematicità, il fenomeno della poiesi dell'artefice. Vi sono dunque *estetiche francescane* fino a che vi è un oggetto Francesco di Assisi, per quanto sfumato nelle molteplici rappresentazioni, e fino a quando vi sono ambiti problematici "estetici" ad esso connesso, sia pure intesi in senso operativo ed euristico.

Capitolo 2. Ambienti francescani tra arte, uomo e natura

Nel capitolo precedente si è affrontata la questione della possibilità di una estetica francescana a partire, da una parte, dalla questione sulla filosofia francescana, dall'altra da nuclei tematici come tratti caratteristici che portano all'emergenza di un'attenzione estetica specificamente francescana. In questo capitolo ci si pone un quesito ulteriore, ossia se vi sia un'arte specificamente francescana e, se sì, quale sia il passaggio dall'orizzonte tematico estetico alla dimensione dell'arte.

Come si è visto, la figura dell'artefice, sebbene si presenti all'interno di contesti prevalentemente teologici e filosofici, è parte costitutiva di una metafora che porta a tema il campo della poiesi umana e divina, tanto che si sono potuti distinguere i momenti fondamentali qui indicati come progettualità, opera e fruizione. Accanto alla metafora dell'artefice vi è anche una riflessione specifica sulle arti, desumibile non solo a partire dai contesti dell'ambito semantico dell'artefice – ad esempio il duplice atteggiamento di *aversio* o *conversio* nei confronti dell'opera delle mani umane – bensì anche – come si vedrà – da più o meno precise indicazioni istituzionali interne ed esterne all'Ordine dei Minori, oltre che da alcuni accenni nelle prime fonti francescane. Parallelamente alle fonti del primo francescanesimo e istituzionali, si aggiungono quelle iconografiche con le quali si pone la questione di come i pittori hanno effettivamente operato nei contesti francescani. Le fonti non sono sempre concordi su questo punto, tanto che tra le indicazioni istituzionali di Bonaventura e le pratiche artistiche al volgere del secolo sembra crearsi una situazione contraddittoria su cui è opportuno riflettere: l'esigenza di mantenere l'istanza della *paupertas* anche nella decorazione delle chiese impone forti limitazioni artistiche, anche se di fatto l'eccezionalità di alcuni contesti che esulano da simili interdizioni sembrano diventare col tempo modelli paradigmatici per la diffusione di pratiche artistiche e iconografiche, seppure non senza tenaci oppositori da parte delle correnti spirituali dell'Ordine.

Nello studio presente la riflessione sulla possibilità di un'arte francescana e sulla sua costituzione anche a partire dall'estetica francescana è limitata al contesto italiano dalla seconda metà del Duecento fino ai primi decenni del Trecento, ossia fino all'opera di Giotto con cui per certi versi sembra compiersi un momento decisivo per l'elaborazione iconografica della *narratio* francescana e sembrano porsi alcune premesse – come si cercherà di mostrare – per gli sviluppi artistici successivi. Il capitolo si concluderà con un paragrafo che apre linee possibili di ricerca sulla fortuna e la incidenza dell'estetica e dell'arte francescana in età rinascimentale, in particolare nelle teorie artistiche di Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci.

Per comprendere la complessa articolazione tra riflessione e arte francescana è importante partire dai testi di Bonaventura, alcuni dei quali si è già avuto modo di affrontare.

2.1 Per una genesi dell'arte francescana. Tra Roma e Assisi

Prima di soffermarsi sulle elaborazioni artistiche duecentesche legate all'ambiente francescano e sui documenti che hanno contribuito alla costituzione di un'arte francescana, occorre considerare brevemente la questione se vi sia una tematizzazione dell'arte nelle prime fonti francescane. I testi di Francesco non sembrano manifestare interesse specifico per l'arte, ma nei primi documenti agiografici come le *Legendae* di Tommaso da Celano si può osservare che la dimensione artistica, sebbene non tematizzata come oggetto di riflessione specifico, è nondimeno presente in modo significativo in vari momenti della vita del santo di Assisi.

In primo luogo, oggetti dell'arte umana destinati a pratiche devozionali hanno un ruolo rilevante nell'esperienza spirituale di frate Francesco. Questo è il caso della effigie del Crocifisso di San Damiano che parla a Francesco e gli dice di riparare la sua dimora. Il Crocifisso dipinto assume una funzione mediatrice comunicando a Francesco un messaggio che manifesta solo in un secondo momento la sua forte carica simbolica: Francesco non si impegnerà solo a riparare la diroccata chiesa di san Damiano, ma si adopererà altresì per riparare la Chiesa stessa¹³⁰. Nella *Vita prima* Celano racconta la riparazione di san Damiano presentandola come la *prima opera* di Francesco dopo la conversione e la accosta a 1 Cor. 3, 11 in cui Paolo di Tarso dice che come un sapiente architetto ha posto il fondamento che è Cristo e nessuno può porne un altro: in modo analogo, Francesco non costruisce un nuovo tempio di Dio, ma ripara una vecchia chiesa, costruisce su un fondamento già presente. Tommaso da Celano quindi ripresenta la metafora architettonica paolina per spiegare tanto il senso letterale quanto quello simbolico della riparazione della chiesa effettuata da Francesco¹³¹.

Nei racconti della vita di Francesco, si evidenziano inoltre i primi atteggiamenti nei confronti dell'arte, ma all'interno del discorso sulla povertà. Nelle *Costituzioni di Narbona* di Bonaventura si legge che le chiese devono essere semplici e povere, mentre le decorazioni sono consentite solo in misura molto limitata. La disposizione del generale francescano, su cui si tornerà più avanti, ripresenta un atteggiamento assunto dallo stesso frate Francesco nei confronti di edifici giudicati non conformi al modello di vita semplice e povera, come testimonia l'episodio narrato dal Celano in cui Francesco distrugge la casa costruita vicino alla Porziuncola in occasione di un capitolo dei frati, ormai molto numerosi¹³². Ancora in questa direzione, dalla *Compilazione di Assisi* risulta che Francesco raccomandava ai suoi frati di farsi povere abitazioni ... Era un uomo non solo da aborrire

¹³⁰ L'episodio dell'immagine del Crocifisso parlante è narrato in Tommaso da Celano, *Vita seconda* ... cit., parte I, § 10. L'episodio è riportato anche in: Bonaventura, *Legenda maior* ... cit., II, 1, 1-5; Id., *Legenda minor* ... cit., I, 5.

¹³¹ Cfr. Tommaso da Celano, *Vita prima* ... cit., parte I, § 18.

¹³² Cfr. Tommaso da Celano, *Vita seconda* ... cit., parte I, § 57.

*oltre ogni dire l'orgoglio delle costruzioni, ma anche un arredamento abbondante e ricercato*¹³³. L'episodio in cui Francesco distrugge l'edificio e quello delle testimonianze dei Compagni sulla costruzione dei luoghi per i frati ben rappresentano l'atteggiamento "originario" a proposito dei rapporti tra *ars* e *paupertas*.

Vi è infine un ultimo passaggio significativo e utile da menzionare, ossia la comparsa già nelle pagine del Celano della metaforica dell'artefice per narrare l'attenzione di Francesco nei confronti delle creature. In un contesto in cui frate Francesco loda e rispetta le creature nella loro natura sensibile in quanto opere di Dio, egli è descritto come il fruitore delle opere dell'*Artefice* e *Fattore* sommo¹³⁴.

Questi tre passaggi restituiscono tre nodi tematici e problematici di grande rilevanza per la questione della costituzione dell'arte francescana. Certamente il fenomeno *arte francescana* non si dà immediatamente come riflessione specifica nelle prime fonti francescane. Al contrario esso si costituisce progressivamente nel corso del primo secolo di vita dell'Ordine. Eppure le fonti agiografiche dei primi decenni dalla fondazione dell'Ordine pongono già le basi del suo costituirsi: da una parte la problematicità dell'arte – e nel caso specifico quella più vicina alle necessità umane, ossia l'arte del costruire edifici – si circoscrive nella questione propriamente francescana della *paupertas*, dall'altra l'arte manifesta la sua importanza in quanto ha una funzione mediatrice tra Dio e uomo. La tradizionale funzione "ascensionale" dell'arte, ossia dal sensibile all'intelligibile, è addirittura preceduta da un momento "discendente" dove è Cristo stesso che si avvicina a Francesco parlandogli attraverso la sua effigie nel Crocifisso per mostrargli la via e la meta del compito che Dio gli ha affidato. La metaforica dell'artefice in cui Francesco è come fruitore dell'opera del sommo artefice avvalorava inoltre la funzione positiva dell'arte, questa volta nel suo versante divino.

Il tema dell'arte ritorna più specificamente nelle posteriori *Legendae* di Bonaventura. Nella *Legenda maior* sono presenti tre luoghi in cui la stigmatizzazione di Francesco porta a segnalare uno stacco tra arte divina e arte umana. Alla base vi è l'idea che l'assistiate riceve le stimmate come opera di Dio, contrapposta a ciò che le mani di un artefice umano possono fabbricare. Sembra implicitamente delinearci la polarità di origine biblica che si è avuto modo di incontrare soprattutto a proposito del *Commento alla Sapienza* di Bonaventura, là dove l'opera dell'uomo è colta secondo una valenza negativa dal momento che, anziché condurre al divino, reca offesa a Dio perché porta a divinizzare ciò che è umano. Nei passi che qui interessano della *Legenda maior*, se si può individuare

¹³³ Cfr. *Compilazione di Assisi*, in "*Compilatio Assisiensis*" dagli *Scritti di fra' Leona e Compagni su s. Francesco d'Assisi, dal ms. 1046 di Perugia*, a cura di M. Bigarni ofm, Porziuncola, Santa Maria degli Angeli, Assisi 1992, § 23-24. Ancora sulle abitazioni semplici e povere si veda: *ivi*, § 57. Sono molto significative, inoltre, le indicazioni di Francesco sulla costruzione dei conventi dei frati: *ivi*, § 58.

¹³⁴ Cfr. Tommaso da Celano, *Vita seconda* ... cit., parte II, § 165.

tale contrapposizione, non è invece presente la polemica anti idolatra e il riferimento all'artefice umano ha la funzione di sottolineare l'origine divina delle stimmate di Francesco.

Il primo passo compare nel *Prologo*, quando Bonaventura coglie nelle stimmate il segno, anzi *sigillo* che rende Francesco *simile a Dio*, *sigillo impresso* non per azione naturale né tramite l'ingegno dell'arte, bensì grazie alla potenza dello Spirito divino¹³⁵. Emergerà in seguito lo sfondo escatologico dell'idea che il fondatore dell'Ordine ha impresso sul proprio corpo il sigillo divino¹³⁶, ora ci si può limitare a osservare che la contrapposizione tra l'opera della natura e quella dell'arte accentua il carattere soprannaturale dell'evento.

Un secondo passaggio si presenta più avanti, quando Bonaventura narra l'episodio delle stimmate e si sottolinea, riprendendo motivi monastici, come l'amore di Francesco per il Cristo abbia *trasformato l'amante nell'immagine dell'amato*. Bonaventura osserva che così Francesco reca l'effigie del Crocifisso, ma precisa che essa non è raffigurata su una tavola di legno o di pietra dalla mano di un artefice, bensì è descritta sulla carne dal dito stesso di Dio¹³⁷. Anche in questo caso si può notare la contrapposizione tra l'azione artificiale e l'azione divina, dove all'ingegno dell'arte contro la potenza dello Spirito del passo precedente subentrano la mano dell'artefice contro il dito di Dio, sineddoci che sottolineano ancora la valenza soprannaturale dell'evento. Si sottolinea al tempo stesso la corporeità viva del santo in cui sono impresse le stimmate, contrapposta al supporto materiale inanimato, riprendendo nuovamente opposizioni concettuali veterotestamentarie.

Una opposizione analoga è presente pure, implicitamente, quando Bonaventura parla del miracolo dell'apparizione e sparizione delle stimmate dal dipinto di una nobile di Roma: questa volta si tratta di un dipinto prodotto da mani umane il cui pittore, si sottolinea, non ha rappresentato le stimmate. Questo provoca nella nobile devota un tale dolore e stupore che per azione divina le stimmate compaiono sul dipinto, ma, nonostante la testimonianza della figlia interpellata circa la presenza di stimmate che prima non c'erano, la persistenza del dubbio sul miracolo fa sì che esso

¹³⁵ Bonaventura, *Legenda maior* ... cit., Prol., § 2: ... *confirmat signaculum similitudinis dei viventis Christi videlicet crucifixi quod in corpore ipsius fuit impressum non per naturae virtutem vel ingenium artis sed potius per admirandam potentiam Spiritus dei vivi.*

¹³⁶ Come osserva Daniele Solvi nel commento alla *Legenda maior* (ed. Leonardi, p. 338), *l'interpretazione provvidenziale dell'esperienza di Francesco, rinnovatore del mondo nella sua senescenza, era già parte integrante della tradizione francescana*. Come si vedrà, Bonaventura sembra piuttosto inquadrare in una più articolata prospettiva escatologica, piena di riferimenti agostiniani e gioachimiti, la figura di Francesco di Assisi.

¹³⁷ Ivi, cap. 13, § 5: *Postquam igitur verus Christi amor in eandem imaginem transformavit amantem quadraginta dierum numero iuxta quod decreverat in solitudine consummato superveniente quoque solemnitate archangeli Michaelis descendit angelicus vir Franciscus de monte se cum ferens crucifixi effigiem non in tabulis lapideis vel ligneis manu figuratam artificis sed in carneis membris descriptam digito dei vivi*. Come ha sottolineato Chiara Frugoni (*Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini*, Einaudi, Torino 1993, p. 28), nell'immagine del sigillo Bonaventura applica pressoché letteralmente una metafora paolina (2 Cor 3, 3).

venga confermato con un ulteriore intervento divino e le stimmate spariscono dal dipinto¹³⁸. La comparsa delle stimmate è anche in tal caso azione divina, questa volta non sul corpo vivo del santo, ma su quello rappresentato con arte umana.

Il terzo passo introduce un elemento ulteriore particolarmente interessante per il nostro discorso: a proposito della comparsa miracolosa delle stimmate, quasi per inciso Bonaventura nota che esse sono rappresentate come di solito sono dipinte, come se la rappresentazione delle stimmate fosse una pratica consueta (*sicut in aliis ipsius sancti imaginibus pingi solent*)¹³⁹. Effettivamente, come si sta per mostrare, all'epoca in cui Bonaventura scrive esiste, già da una trentina di anni, una tradizione iconografica che vede Francesco rappresentato con le stimmate.

Per cogliere l'arte francescana nel suo costituirsi, è importante soffermarsi sulle stimmate come aspetto iconografico che rappresenta una delle cifre fondamentali della specificità francescana, poiché – come ha sottolineato Chiara Frugoni – è invenzione francescana. Dall'iconografia legata alle stimmate, si potrà ampliare il discorso muovendo verso lo studio di come la riflessione bonaventuriana abbia contribuito in ampia misura all'affermazione di una *narratio* francescana di cui Giotto è il migliore interprete¹⁴⁰.

La *Legenda maior* è scritta nel 1263, mentre le prime rappresentazioni di Francesco con le stimmate risalgono alla fine degli anni '20 e agli anni '30. A esse si aggiungono una serie di bolle papali volte a conferire autorevolezza alla stigmatizzazione di fronte a dubbi e critiche provenienti da più parti. Come sottolinea Frugoni, la più antica rappresentazione conservata dell'episodio della Verna è la pala di Pescia del pittore Bonaventura Berlinghieri datata 1235¹⁴¹ (*Figura 1*), ma occorre ricordare, dello stesso pittore, la tavola di San Miniato che purtroppo si è trasmessa solo attraverso una copia seicentesca e che dovrebbe risalire al 1228¹⁴², al periodo in cui risale la composizione della

¹³⁸ Cfr. *ivi*, cap. 16, § 4: *In urbe Roma matrona quaedam morum claritate ac parentum gloria nobilis sanctum Franciscum in suum elegerat advocatum ipsius habens depictam imaginem in secreto cubiculo ubi patrem in abscondito exorabat. Die vero quadam cum orationi vacaret considerans imaginem sancti sacra illa signa stigmatum non habentem dolere coepit non modicum et mirari. Sed non mirum si in pictura non erat quod pictor omiserat. Cum que per plures dies quid causae foret defectus huiusmodi mente sollicita pertractaret ecce subito die quadam apparuerunt signa illa mirifica in pictura sicut in aliis ipsius sancti imaginibus pingi solent. Tremefacta illa filiam suam deo devotam protinus advocavit requirens si absque stigmatibus usque tunc imago fuisset. Affirmat illa et iurat sic olim sine stigmatibus exstitisse et nunc vero cum stigmatibus apparere. Verum quia mens humana semetipsam frequenter impellit ut cadat et in dubium revocat veritatem subintrat iterum cor mulieris dubitatio noxia ne forte sic fuisset imago a principio consignata. At dei virtus ne primum contemneretur miraculum addidit et secundum. Continuo namque disparentibus signis illis nudata privilegiis imago remansit ut per sequens signum fieret probatio praecedentis.*

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ La lettura delle rappresentazioni giottesche come espressione della narrazione di Bonaventura è ampiamente mostrata e documentata in C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate ... cit.*, studio fondamentale per il nostro discorso al fine di approfondire la genesi dell'iconografia francescana delle stimmate e su cui principalmente si basano le pagine seguenti di questo paragrafo.

¹⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 203.

¹⁴² Cfr. *ivi*, pp. 278-279; per un confronto tra le due pale si veda il cap. 8.

Vita prima di Tommaso da Celano. A differenza del *San Francesco* di Subiaco (datato 1228-1229 e situato nella Cappella di San Gregorio nel Sacro Speco)¹⁴³ (Figura 2), in cui le stimmate non sono rappresentate, la pala di Pescia le riporta, tenendo presente la descrizione della *Vita* del Celano, dal momento che le raffigura non come ferite, bensì quasi fossero *chiodi di carne*¹⁴⁴. Non è invece rappresentata la ferita sul costato, che diventa tratto iconografico tipico in seguito ad alcuni provvedimenti papali.

Occorre infatti ricordare due momenti in cui l'intervento papale è fondamentale anche per lo stabilizzarsi di una prassi pittorica che diviene poi caratteristica negli anni di Giotto e successivamente. In primo luogo, papa Gregorio IX interviene due volte a ribadire la stigmatizzazione di Francesco. Nella bolla *Usque ad terminos* (31 marzo 1337) a un vescovo boemo che afferma l'adorazione solo delle ferite di Cristo e non di quelle di Francesco, risponde che la Sapienza tanto è apparsa nell'Incarnazione quanto ha decorato Francesco con le stimmate e di conseguenza non vi è alcuna temerità né alcun peccato a renderle visibili pittoricamente¹⁴⁵. Lo stesso giorno, il papa interviene nuovamente con la bolla *Non minus dolentes* contro un frate domenicano che nega pubblicamente la stigmatizzazione di Francesco. Gregorio IX per la prima volta – come osserva Frugoni – fornisce un elenco dettagliato dei luoghi delle stimmate: sulle mani, sui piedi e sul lato, precisazione importante per la progressiva identificazione di Francesco con il Cristo che Bonaventura stesso accentua in seguito¹⁴⁶. Si noti che il verbo utilizzato da Gregorio in entrambe le bolle è *decoro*¹⁴⁷, quasi volto a evidenziare il nesso tra verità storica della presenza delle stimmate sul corpo di Francesco e rappresentabilità pittorica, termine che veicola al tempo stesso, anche a livello istituzionale, l'idea di *bellezza stigmatizzata* presente nelle prime fonti francescane¹⁴⁸.

In secondo luogo, occorre citare alcune bolle molto importanti di Alessandro IV. Nella *Benigna operatio* (29 ottobre 1255) si parla espressamente della ferita sul costato e appare per la

¹⁴³ Sul *San Francesco* di Subiaco e sul problema dell'immagine di Francesco si segnala lo studio: F. Mores, *Alle origini dell'immagine di Francesco d'Assisi*, EFR, Milano 2004.

¹⁴⁴ Cfr. ivi, p. 204; Tommaso da Celano, *Vita prima sancti Francisci ...* cit., pars. 2, § 94: *Cum que liquido ex ea intellectu aliquid non perciperet et multum eius cordi visionis huius novitas insideret coeperunt in manibus eius et pedibus apparere signa clavorum quemadmodum paulo ante virum supra se viderat crucifixum. Manus et pedes eius in ipso medio clavis confixae videbantur clavorum capitibus in interiore parte manuum et superiore pedum apparentibus et eorum acuminibus existentibus ex adverso. Erant enim signa illa rotunda interius in manibus exterius autem oblonga et caruncula quaedam apparebat quasi summitas clavorum retorta et repercussa quae carnem reliquam excedebat. Sic et in pedibus impressa erant signa clavorum et a carne reliqua elevata.*

¹⁴⁵ Cfr. C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate ...* cit., p. 281; *Bullarium franciscanum*, Porziuncola, Assisi 1983, vol. I, p. 212.

¹⁴⁶ Cfr. C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate ...* cit., pp. 281-282; *Bullarium franciscanum ...* cit., vol. I, p. 213.

¹⁴⁷ Cfr. ivi, p. 212a: *... Beatum Franciscum suorum specie Stigmatum decoravit*. Ivi, p. 213a: *... manibus, pedibus, ac latere huiusmodi Stigmatum privilegio decoravit.*

¹⁴⁸ Cfr. *supra*, Parte III, cap. 1, § 2.

prima volta – come sottolinea Frugoni – il verbo *imprimere*, fondamentale tanto nella vita del Celano quanto in quella di Bonaventura. Nella bolla *Quia longum esset* del 28 luglio 1259 si dispone la scomunica per quanti negano le stimmate, non le raffigurano o le rimuovono dalle rappresentazioni pittoriche¹⁴⁹. I due provvedimenti di Alessandro IV hanno quindi una significativa ricaduta nelle raffigurazioni del santo e nella costituzione della tradizione iconografica, tanto che nella vetrata della Basilica superiore di Assisi (la prima a sinistra dalla facciata), come pure nel primo ciclo pittorico dedicato a Francesco nella Basilica inferiore, entrambi ad opera del cosiddetto Maestro di san Francesco, sono presenti rappresentazioni delle stimmate, compresa la ferita sul costato. Come ha sottolineato Frugoni, la datazione del ciclo pittorico e della vetrata è indicabile nel periodo degli interventi papali, ossia negli anni '50 del Duecento¹⁵⁰.

Si tratta quindi di una evoluzione segnata da momenti determinanti che conducono appunto allo stabilizzarsi di alcuni stilemi iconografici parallelamente all'accentuazione della identificazione tra il Cristo e Francesco d'Assisi, come si può vedere fin dal primo ciclo nella Basilica inferiore del Maestro di san Francesco, dal momento che i cinque episodi della vita del santo (rinuncia ai beni, sogno del Laterano, predica agli uccelli, stimmate, morte di Francesco) corrono parallelamente ai cinque della Passione di Cristo (Cristo si spoglia, parla a Giovanni, deposizione, compianto, cena ad Emmaus) e vedono nella stigmatizzazione e nella ferita sul costato rappresentata nell'ultimo dipinto del ciclo francescano i momenti culminanti dal punto di vista espressivo e della *narratio*¹⁵¹.

Secondo l'interpretazione di Frugoni, che qui si può ampiamente accogliere, il racconto della vita di Francesco trova però una decisiva raffigurazione pittorica solo in seguito alla accurata mediazione che Bonaventura ha portato avanti per trovare un equilibrio tra l'ispirazione originaria dell'Ordine e le esigenze istituzionali della Chiesa. Secondo Frugoni, infatti, i cicli pittorici della Basilica superiore, da quelli testamentari a quelli della vita del santo di Assisi, trovano spiegazione appropriata solo alla luce di alcuni scritti di Bonaventura: non solo la *Legenda maior*, divenuta l'unica biografia ufficiale nel 1266, ma anche le *Collationes in Hexaemeron* che portano a inquadrare la storia e i mutamenti dell'Ordine all'interno del più vasto quadro della storia della salvezza¹⁵².

Prima di soffermarsi brevemente sulla interessante lettura di Frugoni, importante per il nostro discorso, è opportuno menzionare un'altra rappresentazione che riprende l'episodio citato della *Legenda maior* del miracolo delle stimmate che appaiono e scompaiono sulla tavola della nobildonna romana. La pala di Orte (*Figura 3*), datata al terzo quarto del XIII secolo, raffigura Francesco con le

¹⁴⁹ Cfr. C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate ... cit.*, pp. 282-284; *Bullarium franciscanum ... cit.*, vol. 2, pp. 85-86; 358-360.

¹⁵⁰ Cfr. C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate ... cit.*, pp. 208-209.

¹⁵¹ Cfr. *ivi*, pp. 208-209, 284-293; C. Frugoni, *Quale Francesco?... cit.*, pp. 41-42.

¹⁵² Come si è accennato, questa tesi è sostenuta e ampiamente documentata in C. Frugoni, *Quale Francesco?... cit.*

stimate e un libro chiuso, agli angoli quattro episodi, tra cui appunto in basso a destra il miracolo dell'apparizione e scomparsa delle stimate dal dipinto narrato da Bonaventura. D'altra parte l'episodio è narrato anche nella *Vita prima* di Tommaso da Celano, tanto che Bonaventura riprende quasi letteralmente persino l'osservazione circa la presenza di una consuetudine nelle immagini del santo di raffigurare le stimate¹⁵³. La pala di Orte a livello cronologico potrebbe essere testimonianza di prime raffigurazioni ispirate alla vita di Bonaventura, in cui la rilevanza conferita alla stigmatizzazione è in accordo con le disposizioni papali negli anni '60 divenute prassi. Al tempo stesso la narrazione del Celano porta a pensare a una tradizione iconografica ancora anteriore, risalente forse alla seconda metà degli anni '20, sebbene non ancora diffusa in modo uniforme come avviene quando è esplicitamente stabilita dall'autorità papale. A tale tradizione iconografica, sembra perciò innestarsi la narrazione bonaventuriana che l'ha prolungata con le precise esigenze ideologiche di rendere il fondatore dell'Ordine un esempio irraggiungibile per i frati, in quanto *alter Christus*, e anticipazione di uno stato di perfezione che si colloca nel futuro all'interno della bonaventuriana storia della salvezza¹⁵⁴.

Dalle fonti analizzate in questo lavoro, a cui ora se ne aggiungono alcune altre, si può individuare un duplice atteggiamento da parte di Bonaventura nei confronti dell'arte sacra¹⁵⁵, oltre a quello legato alla tradizione sapienziale che ora interessa meno. In primo luogo vi è un atteggiamento riscontrabile in documenti direttamente rivolti all'Ordine, come le *Costituzioni di Narbona* (1260). Qui Bonaventura prende espressamente posizione sulla decorazione delle chiese francescane sostenendo un rigorismo quasi di ascendenza bernardiana, tanto da vietare qualsiasi decorazione in nome della semplicità e della povertà, ad eccezione di quelle sulle vetrate absidali che possono rappresentare le vite del Crocifisso, della Vergine, di san Giovanni, san Francesco e sant'Antonio¹⁵⁶. Le disposizioni bonaventuriane si richiamano altresì all'ambivalenza dell'atteggiamento di Francesco

¹⁵³ Cfr. Tommaso da Celano, *Tractatus de miraculis beati Francisci* ... cit., cap. II, §§ 8-9.

¹⁵⁴ Tali aspetti sono ben sviluppati nello studio sopra citato: C. Frugoni, *Quale Francesco?* ... cit.

¹⁵⁵ Sull'atteggiamento di Bonaventura nei confronti dell'arte e dell'estetica, si veda: O.V. Bychkov, *The Place of Aesthetics and the Arts in Medieval Franciscan Theology*, in O.V. Bychkov, X. Seubert (a cura), *Beyond the Text: Franciscan Art and the Construction of Religion*, Franciscan Institute Publications, St Bonaventure, NY 2013; Id., *The Status of Sensory and Aesthetic Experience in Fourteenth-Century Franciscan Theology, From Peter Aureol to Adam Wodeham*, in O.V. Bychkov, X. Seubert (a cura), *Aesthetic Theology in the Franciscan Tradition: The Senses and the Experience of God in Art*, Routledge, London 2019.

¹⁵⁶ Cfr. Bonaventura, *Constitutiones Narbonenses*, in Id., *Opera omnia*, vol. VIII, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1898, rubr. III, pp. 452b-453a: *Cum autem curiositas et superfluitas directe obviant paupertati, ordinamus, quod aedificiorum curiositas in picturis, caelaturis, fenestris, columnis et huiusmodi, aut superfluitas in longitudine, latitudine et altitudine secundum loci conditionem arctius evitetur. Qui autem transgressores huius constitutionis fuerint graviter puniantur, et principales de locis irrevocabiliter expellantur, nisi per Ministrum generalem fuerint restituti. Et ad hoc firmiter teneantur Visitatores, si Ministri fuerint negligentes. — Ecclesiae autem nullo modo flant testudinatae, excepta maiori capella. Campanile ecclesiae ad modum turris de cetero nusquam fiant. Item, fenestrae vitreae historiatae vel picturatae de cetero nusquam fiant, excepto quod in principali vitrea post maius altare chori haberi possunt imagines Crucifixi, beatae Virginis, beati Iohannis, beati Francisci et beati Antonii tantum. Et si de cetero factae fuerint, per Visitatores amoveantur.*

nei confronti delle opere delle mani umane trasmesso dalle prime fonti francescane, come avviene nelle agiografie del Celano e nella *Compilazione di Assisi*. Come si è visto, Francesco da una parte sembra implicitamente accettare l'opera dell'arte umana per la funzione mediatrice, *comunicativa* si potrebbe dire, tra sensibile e intelligibile (prega di fronte al Crocifisso di san Damiano che gli parla), dall'altra assume atteggiamenti di rifiuto nei confronti di opere contrarie alla *simplicitas* e alla *paupertas* (distrugge edifici che ritiene contrari a questi valori, richiama alla moderazione nelle abitazioni e nelle decorazioni). In modo analogo si può comprendere come Bonaventura nelle *Costituzioni* voglia garantire all'arte la sua funzione referenziale, ma al tempo stesso salvaguardare la povertà e semplicità delle chiese limitando le decorazioni a un luogo circoscritto (le vetrate absidali) e a soggetti determinati (le storie di Cristo, della Vergine ecc.).

Il secondo atteggiamento di Bonaventura nei confronti delle immagini sacre, non necessariamente legato alla vita istituzionale dell'Ordine e si potrebbe dire più generale, è connesso alle prassi della Chiesa ed è quello che in parte emerge nelle *Costituzioni* a proposito del sia pur minimo ruolo affidato alle decorazioni sulle vetrate. Si tratta dell'atteggiamento delineato nelle pagine precedenti del presente lavoro in cui l'immagine e l'opera dell'arte umana ha una valenza positiva nella sua capacità di rinviare ad altro, al prototipo che essa rappresenta. In tal senso l'immagine fa parte dell'universo di rimandi simbolici che appartengono alla intera realtà creata, vestigio, traccia e manifestazione del divino, cui si aggiunge una dimensione retorica specifica che, parallelamente alla retorica del mondo, presenta tuttavia una grammatica propria che si esprime tanto nell'aspetto narrativo quanto in quello affettivo e memorativo. Tale atteggiamento, come si è visto, trova espresine nel *Commento alle Sentenze* di Bonaventura, che appartiene a un periodo precedente al generalato, ma si può leggere altresì negli scritti del Bonaventura generale, per esempio nelle *Collationes in Hexaemeron*.

Eppure l'arte francescana sembra che si sia costituita nonostante le interdizioni bonaventuriane, traendo anzi ispirazione da scritti specifici del generale francescano, la *Legenda maior* e le *Collationes in Hexaemeron* come si vedrà, e da orientamenti di fondo che in vario modo sembrano riconducibili o comunque in accordo con i tratti dell'estetica francescana delineati nel capitolo precedente. Si possono individuare ancora una volta ragioni storiche, che si accompagnano a ragioni teoriche, circa la problematica della costituzione dell'arte francescana.

Innanzitutto, come ha sottolineato Frugoni, occorre evidenziare il forte legame tra Roma e Assisi¹⁵⁷, tanto che le disposizioni papali di decorare le Basiliche implicano una deroga da qualsiasi

¹⁵⁷ Cfr. C. Frugoni, *Quale Francesco?* ... cit., pp. 76-80, occorre segnalare – come mostra Frugoni nel passaggio ora indicato – che l'esplicito legame tra Roma e Assisi, pure dal punto di vista del programma iconografico, emerge soprattutto durante il pontificato di Nicola III, che rimane protettore dell'Ordine anche una volta eletto papa (si ricorda

altra disposizione interna all'Ordine. Nel luglio del 1253 infatti Innocenzo IV promulga due bolle, la *Decet expedit* e la *Dignum existimamus* importantissime per le decorazioni delle due Basiliche, dal momento che si dispone che si raccolgano offerte affinché essa *sia completata con nobile struttura e decorata con l'imponenza di un'opera insigne*¹⁵⁸. Nella seconda bolla si osserva: *Stimiamo degno e appropriato che i luoghi sacri e importanti per la religione ... così siano onorati da speciali grazie e decorati da eleganti ornamenti in modo che, attraverso questi, i sentimenti salutari del popolo cattolico s'inframmino ancora di più verso la venerazione di quegli stessi luoghi*¹⁵⁹. Si noti, per inciso, la permanenza della retorica delle immagini su cui ci si è soffermati precedentemente: l'eloquenza cristiana di ciceroniana memoria delineata da Agostino è a questo punto strutturale alla fruizione dell'opera artistica, tanto che in tale passaggio gli ornamenti, che possono essere tanto gli apparati liturgici quanto le rappresentazioni pittoriche, hanno la specifica funzionalità di agire sui sentimenti, cioè sul piano del *pathos*. L'ornamento nelle Basiliche di Assisi è quindi consentito nonostante l'istanza della povertà e della semplicità con esplicita deroga rispetto ad altre disposizioni dell'ordine proprio per sottolineare un legame che progressivamente si afferma con maggiore forza, ossia quello tra Roma e Assisi.

La precisazione della prima bolla per cui *non òstino Statuti del medesimo Ordine*, rende quindi le successive norme delle *Costituzioni di Narbona* non applicabili alle Basiliche di Assisi, anzi – come osserva Frugoni – *l'enunciazione di simili norme potrebbe avere voluto sottolineare l'assoluta eccezionalità di quanto ammesso per la chiesa madre dell'Ordine*¹⁶⁰. Storicamente l'eccezione di Assisi ha portato alla diffusione di modelli iconografici anche in altri centri francescani: Assisi ad esempio funge da modello per Santa Croce a Firenze¹⁶¹. Permane tuttavia una certa tensione con la parte più rigorista dell'Ordine, ad esempio nel Trecento lo spirituale Ubertino da Casale arriva a criticare aspramente l'operato di alcuni frati impegnati a dirigere i lavori per la decorazione delle chiese francescane, poiché in contrasto con la *paupertas*, accuse rivolte in particolare a confratelli attivi a Firenze e poi Assisi, tanto che – come sottolinea lo storico dell'arte Julian Gardner – fra Jacopo de' Tondi *dopo essersi comportato in modo discutibile a Santa Croce, nel 1310 era stato*

che in precedenza opera a stretto accordo con Bonaventura). Sensibile all'arte, crede alla sua importanza per finalità politiche e religiose. Si può far risalire al suo pontificato (1277-1280) l'elaborazione e l'appoggio concreto al programma iconografico unitario dei cicli di Assisi.

¹⁵⁸ Cit. in C. Frugoni, *Quale Francesco? ... cit.*, p. 70; *Bullarium franciscanum*, vol. 1, p. 666.

¹⁵⁹ Cit. in C. Frugoni, *Quale Francesco? ... cit.*, p. 71; *Bullarium franciscanum*, vol. 1, pp. 666-667.

¹⁶⁰ C. Frugoni, *Quale Francesco? ... cit.*, p. 71.

¹⁶¹ Si vedano gli studi: S. Romano, *Giotto, Francesco, i francescani*, in *Francesco e la rivoluzione di Giotto*, a cura di S. Romano, E. Grau, R. Manselli, Jaca Book, Milano 2018, pp. 87-205 e J. Gardner, *Giotto e i Francescani: tre paradigmi di committenza*, tr. it. S. Romano Viella, Roma 2015 (edizione originale: *Giotto and His Publics: Three Paradigms of Patronage*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2011) su cui ci si soffermerà meglio in seguito.

*nominato ministro provinciale dell'Umbria, la cui sede centrale era San Francesco ad Assisi*¹⁶². La committenza di Santa Croce può quindi essere collegata con quella di Assisi dei primi decenni del Trecento e si vedrà più avanti in che senso¹⁶³.

Per tornare al contesto Duecentesco, una serie di interventi papali ha quindi favorito il costituirsi di un'arte specificamente francescana come propaggine della politica ecclesiastica assecondando le spinte forse meno rigoriste dell'Ordine che tuttavia hanno condotto, soprattutto nel cantiere di Assisi, a una vera e propria realizzazione, se non – si potrebbe forse dire – “drammatizzazione per immagini”, delle istanze ideologiche presenti negli scritti di Bonaventura, operazione possibile – come sottolineato da Frugoni – grazie all'appoggio del papa protettore dell'Ordine Nicola III (1277-1280) e del francescano Nicola IV (1288-1292). Molto opportunamente Frugoni mette in luce il fulcro del programma iconografico delle due Basiliche nell'interpretazione della figura di Francesco all'interno della storia della salvezza di ispirazione gioachimita, reinterpretata, ma anche mediata, alla luce di motivi interni all'Ordine. Il programma trova una specifica realizzazione unitaria soprattutto nella Basilica superiore¹⁶⁴. Francesco di Assisi è qui rappresentato pienamente come *alter Christus* (come peraltro suggerisce già il primo ciclo di affreschi nella Basilica inferiore ad opera del Maestro di san Francesco che presenta in parallelo le storie di Francesco con quelle della passione di Cristo)¹⁶⁵. Nella Basilica superiore il motivo del parallelismo tra Francesco e Cristo è accentuato con decisione soprattutto perché inquadrato all'interno di un più vasto progetto di *narratio* le cui basi testuali – come si è accennato – sono senz'altro la *Legenda maior*, per il ciclo su san Francesco, ma anche – come ha mostrato Frugoni – le *Collationes in Hexaemeron*, dal momento che il ciclo su Francesco è inserito in un quadro apocalittico che reinterpreta Gioachino da Fiore all'interno della scansione tradizionale e agostiniana delle sette età¹⁶⁶.

¹⁶² J. Gardner, *Giotto e i francescani* ... cit., p. 58, si segnala che in questo periodo il permesso di decorare le chiese dipende dall'autorità dei ministri provinciali (cfr. *ivi*, p. 57).

¹⁶³ Significativa la sintesi di Enrico Castelnuovo sul ruolo medievale del committente, vedi E. Castelnuovo (a cura), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Laterza, Bari-Roma 2004, pp. XXX-XXXI: *la frontiera tra committente e artista è nel Medioevo una linea molto sottile, spesso varcata da quei committenti che partecipano attivamente con consigli, suggerimenti e indicazioni alla creazione delle opere da loro ordinate ... Non si deve tuttavia pensare che il committente domini e imponga le sue volontà all'artista riducendolo a puro esecutore. Possiamo dire che il rapporto artista-committente varia – lentamente – nel tempo a favore dell'artista; ma soprattutto si tratterà di distinguere. In questo senso sarà il caso di privilegiare quello che Beat Brenk ha chiamato il “committente concepteur”, vale a dire colui che non si limita a finanziare l'opera ma partecipa in prima persona alla sua progettazione.*

¹⁶⁴ A proposito dell'unitarietà del programma delle Basiliche di Assisi, oltre a Frugoni, si può ricordare: G. Ruf, *Gli affreschi della Basilica superiore di San Francesco in Assisi: iconografia e teologia*, Schnell & Steiner, Regensburg 2012.

¹⁶⁵ Cfr. C. Frugoni, *Quale Francesco?* ... cit., pp. 41-42.

¹⁶⁶ Sul problema della storia in Bonaventura si può vedere, oltre agli studi segnalati sopra (Parte III, cap. 3, § 4): H. de Lubac, *La posteridad espiritual de Joaquín de Fiore*, vol. 1, tr. sp. J.H. Martin de Ximeno, Encuentro Ediciones, Madrid 1988, cap. III, 1.

In Bonaventura, come anche nei cicli di Assisi, non è presente la terza età gioachimita, l'età dello Spirito, probabilmente per prendere le distanze dalle posizioni di Gerardo di Borgo di san Donnino rifiutate dall'Ordine. Bonaventura interpreta piuttosto il periodo successivo a Cristo come la sesta età, al cui termine l'Angelo del sesto sigillo (Ap 7) ferma l'Anticristo per imprimere il segno di Dio sulla fronte dei suoi fedeli. Il momento di pacificazione dell'Angelo che viene da Oriente prelude alla sconfitta dell'Anticristo e alla fine dei tempi¹⁶⁷. L'identificazione di Francesco con l'Angelo del sesto sigillo¹⁶⁸, permette di inquadrare la storia dell'Ordine nella storia della salvezza, offrendo una spiegazione del suo passato e del suo futuro, ma anche una giustificazione del suo presente. Francesco nell'atto di segnare il Tau sulla fronte dei 144 mila eletti, prelude all'Ordine serafico, ossia all'ordine dei *contemplativi* che conduce la Chiesa alla perfezione per mezzo della pura *simplicitas* e *paupertas*¹⁶⁹. D'altra parte, non si tratta dell'Ordine presente dei Minori¹⁷⁰, in quanto ancora imperfetto – e questa è la giustificazione del presente dell'Ordine –: Francesco come Angelo del sesto sigillo di cui le stimmate rappresentano la prova, ma allo stesso tempo allontanano il fondatore a un ideale, è modello di perfezione irraggiungibile per i frati del tempo presente¹⁷¹. Questo significa che, per sopperire all'imperfezione presente, si possono prendere provvedimenti non rigorosamente aderenti all'ispirazione originaria di Francesco. Ad esempio, mentre Francesco può predicare pur essendo *illitteratus*, perché ispirato direttamente dallo Spirito santo, i francescani hanno bisogno dello studio per adempiere alle finalità apostoliche, che come si è visto per Bonaventura costituiscono il compito più importante¹⁷².

La giustificazione dell'ordine presente si pone quindi tra l'esaltazione di un passato delle origini francescane momentaneamente irraggiungibile, perché prefigurazione di ciò che è da venire, e l'attesa di un futuro in cui l'Ordine serafico dei contemplativi porta a perfezione la Chiesa. La Basilica superiore esprime la grande visione escatologica veicolata dal testo bonaventuriano attraverso una *narratio* di immagini, inquadrando il ciclo della vita di Francesco all'interno di densi riferimenti apocalittici che si accordano alla interpretazione del generale francescano. Il programma unitario della Basilica superiore sembra effettivamente risalire al pontificato di Nicola III Orsini (1277-1280), che, come si è detto, è stato protettore dei francescani negli anni del generalato di

¹⁶⁷ Cfr. Bonaventura, *Collationes in Hexaemeron* ... cit., collatio XVI, 16 e 29; collatio XXIII.

¹⁶⁸ Cfr. *ivi*, XXIII, 3; 13. Sulla identificazione tra Francesco e l'angelo del sesto sigillo, si può vedere: Stanislaw da Campagnola, *L'angelo del sesto sigillo* ... cit., pp. 173-197.

¹⁶⁹ Cfr. Bonaventura, *Collationes in Hexaemeron* ... cit., collatio XX-XXIII, in particolare: XX, 29-30.

¹⁷⁰ Cfr. *ivi*, XX, 20-23.

¹⁷¹ Cfr. ad esempio: J. Dalarun, *La malavventura di Francesco d'Assisi. Per un uso storico delle leggende francescane*, Biblioteca Francescana, Milano 1996, pp. 156-157.

¹⁷² Per una più ampia esposizione della prospettiva escatologica bonaventuriana in funzione del programma della Basilica superiore, si veda lo studio: C. Frugoni, *Quale Francesco?* ... cit., cap. 5.

Bonaventura, con cui era molto in accordo. Le prime realizzazioni artistiche del progetto, a parte alcune sezioni limitate ad opera della cosiddetta bottega ultramontana¹⁷³, sono i cicli di Cimabue nell'abside e nel transetto. Per dare una idea della scansione narrativa si possono ricordare, nell'abside le scene di Maria, figura cara ai francescani; nella volta i quattro evangelisti (di cui Frugoni sottolinea *Ytalia*, elogio della Roma di Orsini che per riflesso diventa elogio di Assisi¹⁷⁴); nel transetto sinistro gli angeli che vincono quelli ribelli, il ciclo apocalittico (adorazione dell'Agnello, Angelo del sesto sigillo, Cristo in trono di cui Francesco ne è figura) e una Crocifissione; nel transetto destro episodi dalla vita degli apostoli e un'altra Crocifissione.

Come si vedrà, tali immagini rientrano in un programma più vasto e costituiscono alcuni aspetti della prefigurazione della storia di Francesco, eseguita negli anni '90 lungo il registro inferiore della navata. La stigmatizzazione è il momento culminante della vita di Francesco in quanto ripresentazione della passione di Cristo per la redenzione dell'umanità, che in Francesco significa sofferenza per l'istaurazione nella Chiesa dell'Ordine serafico, ovvero di uno stato di perfezione che coincide con la pacificazione successiva alla sconfitta dell'ultimo Anticristo e precedente alla fine dei tempi.

Non ci si sofferma sulla descrizione degli affreschi di Cimabue per coglierne le sottili corrispondenze con il testo bonaventuriano, che invece è oggetto del lavoro di Frugoni a cui si rimanda¹⁷⁵. Per il nostro discorso è importante ribadire l'importanza della serie di provvedimenti papali che hanno favorito la costituzione di un'arte francescana (si pensi al caso delle stimmate nel processo che le hanno portate ad essere al centro di una tradizione iconografica), come pure la rilevanza della fitta rete testuale che innerva l'ispirazione dell'intero progetto delle Basiliche, la cui realizzazione è stratificata e copre circa ottant'anni. Le prime decorazioni sotto l'impulso di papa Gregorio IX risalgono infatti agli anni '50, mentre le vele, la cappella san Martino e il transetto sinistro sono datate ai primi decenni del Trecento.

Alla luce dell'ambivalenza dell'atteggiamento di Francesco nei confronti dell'arte umana, testimoniato nelle prime fonti, si può osservare che i provvedimenti istituzionali hanno accentuato la considerazione positiva dell'arte sacra come mediazione tra uomo e Dio a discapito di quella attenta ai valori di *simplicitas* e *paupertas*, considerazioni che appaiono ancora in un certo equilibrio nelle *Costituzioni di Narbona*. D'altra parte l'accentuazione della concezione positiva dell'arte sembra essere stata possibile proprio grazie al processo di allontanamento della figura di frate Francesco da

¹⁷³ Cfr. *ivi*, p. 80.

¹⁷⁴ Cfr. *ivi*, pp. 83-87.

¹⁷⁵ Sugli affreschi di Cimabue in particolare si veda: *ivi*, cap. 6. A tale proposito si veda anche, nel contesto di ampie analisi della Basilica di Assisi: S. Romano, *La Basilica di San Francesco ad Assisi: pittori, botteghe, strategie narrative*, Viella, Roma 2001; e G. Ruf, *Gli affreschi della Basilica superiore di San Francesco in Assisi ... cit.*

modello imitabile a ideale, avviato da Bonaventura stesso: divenendo modello irraggiungibile nei tempi presenti, si apre un più ampio spazio di azione, e di compromesso si potrebbe dire, per cui anche l'arte sacra ha una specifica funzione nel generale rinnovamento della Chiesa e nella storia della salvezza.

Nel prossimo paragrafo si cercherà di mostrare come l'opera di Giotto nei centri francescani, il cui fulcro propulsore è senza dubbio Assisi, non solo rappresenti la migliore espressione e interpretazione (perché non si riduce alla sola testualità) pittorica del Francesco di Bonaventura, ma anche sembri risentire di orientamenti più profondi che animano ciò che qui si è chiamato l'*estetica francescana*, la quale anzi potrebbe avere forse favorito alcune innovazioni tecniche e pittoriche da parte del pittore fiorentino.

2.2 Uomo, natura e retorica in Giotto

Prima di affrontare alcuni temi specifici con cui si intende mostrare come l'estetica francescana possa avere favorito lo sviluppo della poetica giottesca¹⁷⁶, così come interessanti e talvolta innovative soluzioni pittoriche e tecniche, è opportuno riassumere alcuni punti delle ricerche storiche e storico-artistiche di studiosi come Chiara Frugoni, Julian Gardner e Serena Romano. Tali ricerche, cui si aggiungono alcune osservazioni, permettono infatti di comprendere l'articolata interazione tra il pensiero francescano, gli sviluppi artistici e le istanze istituzionali che, come si è visto dal paragrafo precedente, sono essenziali per la costituzione di un'arte francescana.

Tra le prime attività pittoriche di Giotto, si possono menzionare proprio i lavori per realizzare i cicli nella Basilica superiore di Assisi, dapprima nel contesto del cantiere di Cimabue, in un secondo momento assumendo un ruolo più importante¹⁷⁷. Alcuni studiosi ritengono infatti di poter ravvisare la mano del giovane Giotto negli affreschi del registro centrale della parete nord della navata a partire dalle storie di Isacco. Qui Giotto si sarebbe distinto e avrebbe ottenuto l'incarico per la realizzazione del ciclo del registro inferiore che illustra gli episodi della vita di san Francesco¹⁷⁸. Al tempo dell'operato di Giotto nella Basilica superiore, ossia gli anni '90 del Duecento, come ha mostrato

¹⁷⁶ Per inciso, sulla rappresentazione giottesca di Francesco d'Assisi, si rinvia altresì al testo di Massimo Cacciari, *Doppio ritratto, San Francesco in Dante e Giotto*, Adelphi, Milano 2012.

¹⁷⁷ A tale proposito occorre ricordare quanto osserva Julian Gardner in *Giotto e i francescani ... cit.*, p. 26: *Ormai non si può più credere che la Leggenda sia una vera e propria opera di Giotto; piuttosto, fu opera di molte botteghe in collaborazione tra loro, e quella di Giotto non fu un ruolo da protagonista*. Serena Romano in un recente saggio sottolinea l'importanza di Giotto nel ciclo delle storie di Francesco, cfr. S. Romano, *Giotto, Francesco, i francescani ... cit.*, pp. 88-128.

¹⁷⁸ Cfr. *ivi*, p. 88; C. Frugoni, *Quale Francesco? ... cit.*, p. 172 che riassume le opinioni prevalenti degli studiosi; S. Romano, *Giotto, Francesco, i francescani ... cit.*, p. 88.

Frugoni, il programma iconografico è già stato ideato in maniera tale da includere e collegare con rimandi simbolici le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento con quelle del santo di Assisi¹⁷⁹. L'“impaginatore” del ciclo francescano non è a noi noto, anche se qualcuno ipotizza si trattasse di Matteo d'Acquasparta¹⁸⁰. La disposizione del programma iconografico nella Basilica superiore ha senza dubbio ricevuto grandi impulsi ideologici dapprima dal papa Nicola III (1277-1280), che – si ricorda – mantiene la carica di protettore dell'Ordine anche durante il pontificato, e successivamente con il papa francescano Nicola IV (1288-1292) sotto il quale, secondo Frugoni, si collocano gli affreschi di Giotto. L'ultimo quarto del Duecento sembra caratterizzato da un allentamento del rigorismo sulle decorazioni delle chiese francescane. Assisi continua a costituire una eccezione, ma – come si vedrà – è presto imitata da altre chiese dei Minori che vengono ornate riccamente anche grazie ai contatti e alle donazioni dei grandi banchieri dell'epoca¹⁸¹.

Come si è accennato, la Basilica superiore si presenta in tal modo come realizzazione e interpretazione pittorica della prospettiva bonaventuriana dell'Ordine all'interno della storia della salvezza, fino ad assumerne talvolta i tratti di una vera e propria drammatizzazione “teatralizzata”, come osserva Frugoni. Le origini francescane, in Francesco e nella prima comunità, rappresentano la perfezione delle origini del cristianesimo. Francesco, Angelo del sesto sigillo, *alter Christus* comprovato dal miracolo delle stimmate, annuncia un tempo di pace e di perfezione, la sesta età dell'Apocalisse (e di cui parla anche Agostino), che Francesco stesso incarna. L'Ordine dei Minori del tempo presente non è tuttavia pronto alla medesima perfezione: il fondatore è perciò proiettato in un passato idealizzato e irraggiungibile e rappresenta altresì la meta di perfezione cui tendere; tuttavia nel tempo presente di imperfezione sono necessari compromessi che giustificano il distacco da alcuni punti centrali dell'insegnamento e dall'esempio di vita di Francesco. Si tratta in primo luogo del tema della povertà, a proposito della quale sono consentiti atteggiamenti più moderati, tanto che nell'Ordine stesso possono convivere le due ali rigoriste o moderate. Inoltre, aspetto che qui interessa maggiormente, nella concezione bonaventuriana i francescani del tempo presente devono studiare per poter predicare, al contrario dell'esempio irraggiungibile di Francesco che, *ignorans et idiota*, predica

¹⁷⁹ Cfr. C. Frugoni, *Quale Francesco?* ... cit. che a varie riprese argomenta questa tesi, specificando l'unitarietà del programma iconografico (ad esempio a p. 78), ma altresì che la traduzione in immagini della vicenda di Francesco ha dovuto aspettare l'*impulso ideologico* di Nicola IV e la biografia di Bonaventura (p. 216).

¹⁸⁰ Cfr. D. Cooper, J. Robson, *The Making of Assisi: The Pope, the Franciscans and the Painting of the Basilica*, Yale University Press, New Haven 2013, pp. 45-48; C. Frugoni, *Quale Francesco?* ... cit., pp. 173-175 che propone l'ipotesi secondo cui l'ideazione del ciclo possa essere avvenuta a Roma dove il neo eletto cardinale Matteo d'Acquasparta (che abbandona per questo la carica di ministro generale) potrebbe avere concepito il progetto e il capocantiere scelto, il Torriti nell'esempio di Frugoni, avrebbe potuto *eseguire un disegno complessivo, da mostrare al cardinale francescano, poi i frescanti si sarebbero trasferiti ad Assisi, vigilati e seguiti dai frati* in loco (presi in considerazione da altri studiosi come possibili impaginatori, in quanto Assisi era un importante *studium*).

¹⁸¹ Cfr. J. Gardner, *Giotto e i francescani* ... cit.

ispirato direttamente dallo Spirito santo. Lo stato della perfezione di cui Francesco è figura anticipatrice, in quanto al tempo stesso incarna la perfezione delle origini, sarà realizzato dall'Ordine serafico o contemplativo che rappresenta la purificazione non solo dei francescani stessi, ma altresì della intera Chiesa, un Ordine che si instaura solo dopo la vittoria sull'ultimo Anticristo nel tempo di pace che precede la fine dei tempi e il giudizio universale¹⁸².

Come si accennava, la giustificazione dell'Ordine del tempo presente si inserisce quindi all'interno di una prospettiva escatologica in cui i francescani hanno un ruolo importante, poiché li colloca al centro della storia della salvezza. Si tratta della visione veicolata dagli affreschi della Basilica superiore di Assisi. Il primo episodio della vita di Francesco (*Figura 4*), che rappresenta un uomo povero che stende un mantello di fronte a Francesco non ancora convertito, ma presago del futuro santo¹⁸³, si collega simbolicamente alle storie veterotestamentarie dei registri superiori: l'inizio del mondo con la Creazione (*Figura 5 Iacopo Torriti, Creazione del mondo, affresco, 1288-1290*) e la costruzione dell'arca di Noè (*Figura 6*). Dal nostro punto di vista è interessante notare che anche tali immagini sembrano porsi all'interno della *metaforica* dell'artefice tratteggiata nelle pagine precedenti. La creazione è centrata sulla figura del Figlio, in quanto seconda persona della trinità e non il Cristo, come si vede dall'assenza delle stimmate. La figura richiama i rimandi simbolici cui è portatore il Verbo divino: come si è visto, la seconda persona della trinità è la Sapienza o arte del Padre e quindi artefice sommo, o artefice divino.

La resa iconografica si deve forse a Iacopo Torriti, che si presume francescano, pittore altresì del Catino absidale del Laterano (*Figura 7*) commissionato da Nicola IV. Si può aprire una parentesi su Iacopo Torriti e il mosaico dell'abside del Laterano perché permette di ricollegarsi al programma ideologico attuato da Nicola IV e di cui la realizzazione artistica assisiense è parte. Il papa francescano si considera concretizzazione del sogno del Laterano cadente di Innocenzo III: prima di approvare la *Regola* gli sarebbe apparso Francesco che sorregge la basilica del Laterano che sta per crollare. Francesco e il suo Ordine nascente sono quindi percepiti come ciò che consente di puntellare una Chiesa in crisi spirituale; è un compito di cui Nicola IV si sente continuatore, in quanto primo francescano pontefice. In tal modo l'azione salvifica di Francesco è prolungata e attuata dal papa francescano che si adopera sia alla restaurazione materiale del Laterano e di altre chiese romane, sia alla incessante e sollecita attenzione nei confronti del centro francescano di Assisi, nuova Roma perché luogo in cui ha avuto origine l'Ordine, il cui fondatore annuncia la purificazione e la pacificazione finale. Nicola IV si sente investito quindi del compito di proseguire la direzione indicata

¹⁸² Cfr. ad esempio: Bonaventura, *Collationes in Hexaemeron* ... cit., collatio XXII, 21.

¹⁸³ L'episodio è tramandato da Bonaventura, cfr. *Legenda maior* ... cit., I, 1. Si veda l'ampia analisi di Frugoni dell'episodio dipinto nella Basilica superiore: C. Frugoni, *Quale Francesco?* ... cit., pp. 216-220.

da Francesco all'interno di tale prospettiva escatologica e in questo modo vanno lette le auto celebrazioni nei vari luoghi in cui è intervenuto sul piano artistico. Uno di questi è appunto il restauro del Laterano e Iacopo Torriti è chiamato a dirigerne i lavori¹⁸⁴.

Che il Torriti sia non solo l'esecutore ma anche l'ideatore del progetto iconografico, probabilmente in accordo con il volere di Nicola IV, lo si vede dall'auto rappresentazione sul lato sinistro dell'emicyclo absidale, accanto all'omonimo apostolo Iacobus (Figura 8). L'immagine descrive un frate intento a lavorare con squadra e compasso, strumenti solitamente riservati alla rappresentazione degli architetti – osserva Frugoni – ma che qui possono significare l'ideatore del progetto stesso, il quale ad esempio deve calcolare le proporzioni del mosaico¹⁸⁵. Nella parte opposta, tra i due santi a sinistra, si situa un altro frate, probabilmente l'aiuto di Torriti, Iacopo da Camerino, raffigurato più giovane e con in mano un martello (Figura 9)¹⁸⁶. L'immagine dei realizzatori dell'opera è significativa, sembra infatti denotare il sorgere della consapevolezza della funzione dell'artista che in questo contesto particolare partecipa attivamente all'importante momento della storia della salvezza rappresentato dal pontificato di Nicola IV. Egli infatti, ancora in vita al momento della realizzazione dell'opera, appare tra Maria e san Francesco (Figura 10). Quest'ultimo e Nicola IV appaiono di dimensioni più piccole sia per sottolineare il grado di minore importanza rispetto alla Vergine e agli Apostoli, sia perché probabilmente inseriti in un secondo momento¹⁸⁷. La presenza di Francesco e ancor più di Nicola IV è quindi espressione artistica del progetto politico e religioso del papa francescano, un progetto che acquisisce un preciso significato escatologico e di cui pure sapienti artefici come il Torriti sono consapevolmente parte¹⁸⁸.

I cicli della navata di Assisi appartengono a un analogo progetto politico-religioso e il Torriti ancora una volta è chiamato da Nicola IV per concretizzarne gli aspetti artistici. Il pittore infatti lavora probabilmente alla volta con la *Deesis* e alla Creazione all'inizio della navata nord (a partire dal transetto), portando con sé maestranze romane e conoscenze dell'Antichità di Roma che hanno

¹⁸⁴ Sulla funzione ideologica degli interventi artistici di Nicola IV, si rinvia a: C. Frugoni, *Quale Francesco?* ... cit., cap. VII.

¹⁸⁵ Cfr. C. Frugoni, *Quale Francesco?* ... cit., p. 159.

¹⁸⁶ Sulla figura del Torriti si rinvia altresì, a proposito del Catino absidale del Laterano, a: M. Andaloro, *Iacopo Torriti. Il cantiere, l'artista, il percorso dell'immagine*, in M.M. Donato (a cura), *L'artista medievale*, Scuola normale superiore, Pisa 2008, pp. 145-146, articolo più specificamente dedicato alle *sagome* torritiane.

¹⁸⁷ Cfr. C. Frugoni, *Quale Francesco?* ... cit., p. 158.

¹⁸⁸ Sul sorgere della consapevolezza dell'artista si possono vedere gli studi di Maria Monica Donato dedicati alle prime firme di artefici medievali, cfr.: M.M. Donato (a cura), *Le opere e i nomi: prospettive sulla firma medievale: in margine ai lavori per il corpus delle opere firmate del Medioevo italiano*, Scuola normale superiore, Pisa 2000; Id., *Memorie degli artisti, memoria dell'antico: intorno alle firme di Giotto, e di altri*, in *Medioevo: il tempo degli antichi: atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 24-28 settembre 2003*, a cura di A.C. Quintavalle, Electa, Milano 2006; Id., *L'artista medievale* ... cit. Vedi anche i fascicoli della rivista "Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica" (<http://onh.giornale.sns.it/index.php>). Per una visione d'insieme sulla figura medievale di ciò che oggi chiameremmo artista, si può vedere: E. Castelnuovo (a cura), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale* ... cit.

probabilmente influito sui numerosi dettagli classicheggianti riscontrabili nell'opera di Giotto¹⁸⁹. Torriti è tuttavia rimasto poco ad Assisi perché richiamato da Nicola IV per i lavori di restauro alle Basiliche romane e forse per ragioni di carattere culturale dovute all'imporsi della figura di Giotto nel cantiere assisiato¹⁹⁰. La presenza ad Assisi di un pittore così vicino a Nicola IV testimonia quindi non solo la continuità di un progetto iniziato con Nicola III e concretizzato dal cantiere di Cimabue¹⁹¹, ma anche l'ulteriore accentuazione escatologica conferita dall'impulso proveniente da Nicola IV; occorre considerare il ciclo giottesco in accordo con questa stessa direzione.

Tornando quindi alla parete nord della Basilica superiore, all'inizio del ciclo di Francesco, oltre al legame con l'origine di tutte le cose con la Creazione si può sottolineare altresì un altro inizio, costituito dalla costruzione dell'arca di Noè. L'arca è una figura utilizzata come esempio di ispirazione agostiniana, che ricorre nei testi teologico-filosofici in cui è presente il riferimento all'artefice, quasi figura prototipica della poiesi umana, dopo l'Adamo "giardiniera" dell'Eden¹⁹². Nel primo episodio della vita di Francesco (*Omaggio di un uomo semplice*), sottostante al registro superiore in cui come si è detto che si raffigura alla sommità la Creazione e nel riquadro centrale la costruzione dell'arca, il protagonista è rappresentato con il nimbo perché già santo e nell'atto di muovere il primo passo sulla strada che gli è riconosciuta, come nota Frugoni¹⁹³. Si tratta quindi dell'inizio del percorso di un uomo la cui missione salvifica è posta in analogia con quella di Noè, primo patriarca.

Il compito di Francesco si esplicita nel corso delle scene successive, ma soprattutto si chiarisce nell'episodio del dialogo con il Crocifisso di San Damiano (*Preghiera in San Damiano*, [Figura 11](#))

¹⁸⁹ Cfr. C. Frugoni, *Quale Francesco?* ... cit., p. 172. Sulla presenza in Giotto dell'arte antica romana si veda ad esempio: ivi, pp. 218, 235-238, 258-259, 286, 411; D. Formaggio, *Basiliche di Assisi*, De Agostini, Novara 1958, pp. 13-15, 37, il quale sottolinea altresì la presenza di motivi classici anche nell'architettura rappresentata da Cimabue; J. Gardner, *Giotto e i francescani* ... cit., p. 129.

¹⁹⁰ Cfr. C. Frugoni, *Quale Francesco?* ... cit., p. 172.

¹⁹¹ La continuità con il programma di Nicola III è riscontrabile anche in contesti diversi da Assisi la cui committenza è ascrivibile a Nicola IV, come nel catino absidale di Santa Maria Maggiore a Roma, ad opera ancora una volta del pittore-mosaicista pontificio Iacopo Torriti, chiamato dal papa francescano, e terminato sotto Bonifacio VIII. Il progetto infatti registra un analogo schema compositivo del coro della Basilica superiore di Assisi, in cui spiccano tanto la figura della Vergine (ai cui lati, con gli Apostoli, sono rappresentati san Francesco, Nicola IV e sant'Antonio), quanto riferimenti apocalittici che rinviano al ruolo dell'Ordine nell'ambito della storia della salvezza. Su questo punto si veda: C. Frugoni, *Quale Francesco?* ... cit., pp. 169 e sgg.

¹⁹² Anche i riquadri che rappresentano i Patriarchi si inseriscono all'interno della visione escatologica bonaventuriana ed effettivamente trovano un corrispettivo testuale – anche a proposito della costruzione dell'arca – ad esempio in: Bonaventura, *Collationes in Hexaemeron* ... cit., visio III, col. 14. Per la figura agostiniana dell'arca si rinvia a: *supra* Parte I, cap. 1, § 1. Vi è un altro utilizzo della figura biblica dell'arca. Nel XII secolo si possono ricordare le due opere di Ugo di San Vittore: *De archa Noe e Libellus de formatione arche* in cui l'immagine dell'arca funge da rappresentazione del sapere e interpretazione mistica della Sacra Scrittura, cfr. P. Sicard, *Diagrammes médiévaux et exégèse visuelle. Le Libellus de formatione arche de Hugues de Saint-Victor*, Brepols, Paris-Turnhout 1993. Su questo tema si può vedere: M. Carruthers, *Machina memorialis* ... cit., pp. 377-382 e C. Rudolph, *The Mystic Ark. Hugh of Saint Victor, Art, and Thought in the Twelfth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 2014.

¹⁹³ Cfr. C. Frugoni, *Quale Francesco?* ... cit., p. 220.

che sembra proporre un tema ricorrente in altri episodi del ciclo¹⁹⁴. Il Crocifisso infatti dice a Francesco di riparare la sua chiesa, affermazione il cui significato metaforico si chiarisce solo successivamente. Il primo segno di intervento diretto di Dio sembra accostarsi alla scena del riquadro superiore con il sacrificio di Isacco in cui Dio si manifesta per fermare il padre dall'uccisione del figlio¹⁹⁵. Il primo episodio che riprende il tema della riparazione della chiesa, manifestandone progressivamente il senso metaforico, è il sogno di Innocenzo III del Laterano cadente (Figura 12), in cui la chiesa di San Giovanni è rappresentata sorretta da Francesco che ne impedisce il crollo. L'episodio è significativo perché annuncia il momento in cui la scelta di vita di Francesco si rivela essenziale non tanto per riparare la piccola chiesa di San Damiano, quanto piuttosto per la cristianità intera e in particolare per sostenere una Chiesa in crisi. La sintesi giottesca permette di cogliere il senso della scena grazie all'accostamento della rappresentazione tra il papa dormiente, in un interno, e il Laterano cadente che si presenta nell'immediato esterno della stanza papale¹⁹⁶.

Attraverso il tema della riparazione non solo materiale della Chiesa si sottolinea un aspetto molto importante che è emerso anche da alcune osservazioni precedenti, ossia il particolare rapporto con il papato e specificamente con quello di Nicola IV, contemporaneo agli affreschi del ciclo francescano nella navata. Si è già mostrato come il papa francescano si sentisse in continuità con la figura di Francesco, tanto da farsi ritrarre al suo fianco nel catino absidale del Laterano. Anzi, Nicola IV si propone come tappa fondamentale nella storia dell'Ordine e della salvezza in quanto realizzatore, anche in senso non metaforico, della missione di Francesco della *riparazione* della Chiesa. In tal modo, l'impegno papale nei restauri del Laterano e nei lavori di completamento della Basilica di Assisi sono espressione materiale del compito cui Nicola IV si sente chiamato¹⁹⁷. Il legame con Roma, presente come si è visto fin dai cicli di Cimabue, è ribadito e aggiornato nel ciclo giottesco trovando il punto culminale forse proprio nella scena finale della liberazione di Pietro di Alife (Figura 13), accusato ingiustamente di eresia. Come ha mostrato Frugoni, il richiamo ai Colonna, famiglia romana favorita da Nicola IV anche prima del suo pontificato, è esplicito nell'edificio sulla destra che rappresenta la prigione da cui Pietro esce, miracolosamente liberato. Nel dipinto, la colonna presenta inoltre una decorazione in bassorilievo con riferimenti all'Apocalisse, quasi a suggerire l'esito della storia della salvezza dopo Francesco d'Assisi: se egli annuncia la sesta età e una pacificazione futura che non appartiene ancora all'Ordine né alla Chiesa, nel fregio della colonna,

¹⁹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 238-249.

¹⁹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 200-202, 246.

¹⁹⁶ Si notino, per inciso, i dettagli delle decorazioni sul tetto dell'edificio entro cui è rappresentato il papa: come ha sottolineato Frugoni, si tratta di reminiscenze dell'arte romana, i cui modelli potrebbero essere stati presenti nell'Assisi stessa dei tempi di Giotto (si veda *ivi*, pp. 258-259).

¹⁹⁷ Cfr. C. Frugoni, *Quale Francesco? ... cit.*, pp. 254-260.

sono rappresentate scene di un'imminente battaglia finale. L'Anticristo è in procinto di raccogliere truppe, la battaglia ha effettivamente luogo, come si vede dalla continuazione del fregio¹⁹⁸.

Le allusioni alla vittoria finale si trovano in altri fregi dipinti nella stessa scena, in particolare nei riferimenti agli angeli che rimandano al ruolo che essi rivestono non solo nella considerazione di Francesco, ma anche nel resto del ciclo, soprattutto in rapporto alla vittoria finale sull'Anticristo da parte dell'arcangelo Michele, come mostrano vari episodi, ad esempio la vittoria di san Michele sul drago rappresentata sopra agli angeli dei quattro venti¹⁹⁹. Come ha suggerito Frugoni, Francesco che si libra in volo nell'ultima scena può significare che egli assiste dal cielo all'esito di una fine imminente, una fine che vede compiere le attese salvifiche dal momento che i francescani sono accolti in cielo, come si può osservare nel ciclo absidale di Maria (Figura 14), e si instaura la vittoria definitiva dell'ordine "colombino", ossia l'ordine serafico di tutti coloro che realizzano la perfezione di vita del francescanesimo delle origini, come è simboleggiato nei dipinti della controfacciata (Figura 15), tenendo conto dei rimandi tra gli affreschi a partire dalla figura della colomba²⁰⁰.

La storia escatologica dell'Ordine presenta infatti snodi importanti incentrati sulla valenza simbolica della figura di Francesco all'interno della storia della salvezza. Si possono ancora sottolineare due aspetti della rete di rimandi simbolici cui allude il ciclo giottesco, ossia il rapporto di Francesco da una parte con Lucifero, che risulta vinto dal santo fondatore, e dall'altra con Cristo, rispetto al quale – come si è accennato – è proposta una identificazione con l'assisiato. Un episodio in cui si tematizza direttamente il rapporto di Francesco con Lucifero è la visione dei troni (Figura 16), in cui un frate ha la visione di una serie di troni una volta appartenuti agli angeli ribelli. Il trono più bello e importante, appartenuto al bellissimo Lucifero prima della caduta per la sua vanità e orgoglio, è ora riservato a Francesco²⁰¹. Lo scontro con la dimensione luciferina è rappresentato anche in altri episodi e Francesco ne esce sempre vittorioso: la cacciata dei diavoli dalla città di Arezzo, il miracolo della donna risuscitata affinché potesse confessare un suo peccato, ma soprattutto nella scena della *Morte di Francesco*, là dove in alto è rappresentata l'anima dell'assisiato portata in cielo dagli angeli (Figura 17). Come ha sottolineato Frugoni per la prima volta²⁰², la nuvola sottostante, staccata rispetto alla sfera in cui è rappresentata l'anima del santo, fa intravedere la sagoma di un diavolo bellissimo con gli occhi chiusi. Secondo la studiosa, si tratta di Lucifero che sta scomparendo nella nube, sconfitto definitivamente da Francesco che al termine della sua vita può raggiungere il

¹⁹⁸ Sulla colonna coclide e l'episodio della *Liberazione di Pietro di Alife*, si veda: *ivi*, pp. 129 e sgg., pp. 405-418.

¹⁹⁹ Cfr. *ivi*, cap. 6 e p. 417.

²⁰⁰ Cfr. *ivi*, pp. 102, 417-418.

²⁰¹ Cfr. *ivi*, pp. 280-281.

²⁰² Cfr. *ivi*, pp. 66-68.

seggio celeste una volta appartenuto a Lucifero. La nube infatti rappresenta l'atmosfera in cui si pensava che i diavoli assumessero sembianze corporee, la sagoma del diavolo indica una figura bellissima perché tale era Lucifero, ma con gli occhi chiusi, poiché accecato da Dio per il suo peccato di orgoglio, in continuità tanto con l'episodio dei troni, quanto con la caduta degli angeli ribelli dipinta da Cimabue nel transetto sud²⁰³.

La vittoria di Francesco sulle forze del male è parallela alla sua identificazione con la figura del Cristo, come mostrano gli episodi della parete sud incentrati sul tema delle stimmate, elemento fondamentale per tale identificazione. Per meglio contestualizzare gli affreschi è opportuno ancora una volta sottolineare la loro relazione con la storia dell'Ordine in rapporto alla storia della salvezza. Come si è detto, in prospettiva escatologica la figura di Francesco segna una differenza incolmabile rispetto all'Ordine dei Minori in quanto egli prefigura uno stato di perfezione che si adempie solo dopo che l'ultimo Anticristo è stato sconfitto. L'Ordine del tempo presente è quindi imperfetto, anche se in cammino verso la palingenesi. Francesco è perciò proiettato in una dimensione totalmente altra, non solo di santificazione bensì quasi di divinizzazione con l'identificazione con il Cristo di cui le stimmate sono segno manifesto. Il fondatore rappresenta quindi al tempo stesso l'origine e la meta finale, la direzione cui rivolgere gli sforzi presenti, i quali d'altra parte hanno bisogno di esempi più vicini, imitabili concretamente. Tale è la funzione di sant'Antonio rappresentato nel capitolo di Arles in cui Francesco appare manifestando il suo dono di ubiquità (Figura 18). Come sottolinea Frugoni, Antonio da Padova è mostrato nell'atto di parlare, come se stesse predicando, mentre Francesco benedice i frati, confermando in tal modo la veridicità delle parole di Antonio: in accordo con la prospettiva bonaventuriana, Antonio costituisce il riferimento diretto e imitabile da parte dell'Ordine francescano del presente, dal momento che la sua eloquenza nella predicazione è frutto di studio, così come per mezzo dello studio i francescani possono adempiere al compito apostolico di predicazione²⁰⁴.

Al contrario, Francesco, che non è dotto, predica magnificamente perché direttamente ispirato dallo Spirito santo, condizione che certamente non può essere imitata dai frati, i quali invece devono appunto studiare. In tal modo si proietta in una dimensione altra, divina, la personalità di Francesco, ma al tempo stesso si giustificano i mutamenti introdotti in seno all'Ordine indicando come meta futura la purezza e perfezione di Francesco, cui si rivolge come ideale lo stato presente di

²⁰³ Frugoni propone di leggere la sagoma nella nuvola anche in rapporto pagine bonaventuriane in cui si sottolinea che la composizione di vapore e aria fosse l'elemento del corpo fittizio dei demoni assunto al fine di scatenare tempeste e tentare gli uomini (cfr. *ivi*, p. 367 e i testi qui indicati). La studiosa sottolinea altresì come l'idea che il trono più bello appartenuto a Lucifero spettasse a Francesco sia presente tanto nella *Compilatio Assisiensis* quanto in Pietro di Giovanni Olivi (si veda: *ivi*, p. 368 e testi qui citati).

²⁰⁴ Cfr. C. Frugoni, *Quale Francesco? ... cit.*, pp. 348-352.

imperfezione²⁰⁵. L'eloquenza divina di Francesco sembra ripresentare quella di Paolo – si potrebbe aggiungere – se si pensa ai passaggi del *De doctrina christiana* di Agostino a proposito della eloquenza cristiana di cui abbiamo parlato prima e che senz'altro erano ben noti tanto a Bonaventura quanto a coloro che si sono occupati del programma iconografico della Basilica²⁰⁶.

L'eloquenza di Francesco è espressa esplicitamente nell'episodio precedente quando l'assisiense sta parlando al cospetto del papa (Figura 19): dimenticato il discorso preparato, egli è ispirato direttamente dallo Spirito santo. Un'eloquenza che si può rivolgere tanto alle più alte gerarchie ecclesiastiche quanto agli animali irrazionali, rappresentati dalla predica agli uccelli sulla controfacciata che tuttavia ha altresì un senso simbolico (Figura 20). Le diverse specie degli uccelli cui Francesco rivolge la sua predica è infatti indice della varietà sociale cui si indirizza il suo insegnamento, varietà sociale relativa non solo ai fedeli laici, ma soprattutto alla provenienza dei suoi frati, che con Francesco sono destinati in eguale misura alla salvezza finale, come si mostra nel riquadro absidale *Maria avvocata in trono con Cristo* che rappresenta l'assisiense e l'*ordo* serafico alla destra del trono (Figura 14)²⁰⁷.

L'insegnamento di Francesco prosegue in tal modo quello di Cristo ed è rivolto allo stesso fine, la conquista del Regno di Dio. La destinazione finale dell'Ordine, che diverrà *ordo seraphicus*, è simboleggiata dalla colomba, simbolo di pace e della vita contemplativa. È interessante notare, seguendo le osservazioni di Frugoni, come nella controfacciata, che in un certo senso rappresenta il nesso tra le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento, ma anche di queste con le storie di Francesco, sia importante la figura della colomba. Nell'episodio della predica agli uccelli (Figura 20), i volatili che stanno planando verso il gruppo in ascolto della predica sono colombe, richiamando in tal modo quelle dei cicli superiori della controfacciata: nella parete nord la colomba è in primo piano nella Pentecoste; nella parete sud, che raffigura l'ascensione di Cristo, Gesù è rappresentato su una nuvola ai cui estremi si stanno unendo, fino a confondersi, due colombe, simbolo dell'Ordine dei contemplativi destinato alla salvezza eterna sull'esempio di Francesco (Figura 15)²⁰⁸. I due tondi in alto ai lati del rosone con i busti di san Paolo, a nord, e di san Pietro, a sud, simboleggiano rispettivamente la vita contemplativa e la vita attiva, come confermano i cicli inferiori nei rispettivi lati. Sotto al tondo di Paolo è dipinta la Pentecoste con la colomba in primo piano che discende dal cielo e nell'ultimo riquadro in basso si può vedere il miracolo della fonte in cui Francesco è mostrato in preghiera alle pendici di un monte (Figura 21), simbolo anch'esso di ascesa spirituale. Sul lato

²⁰⁵ Cfr. *ibidem*.

²⁰⁶ Cfr. Agostino, *De doctrina christiana* ... cit., IV, 7, 15. Si ricorda quella con san Paolo è una delle identificazioni con l'assisiense presente nella Basilica.

²⁰⁷ Cfr. C. Frugoni, *Quale Francesco?* ... cit., pp. 144-146, 332-341.

²⁰⁸ Cfr. *ivi*, pp. 335 e sgg.

opposto la predica agli uccelli rappresenta forse un aspetto più legato alla vita attiva, che tuttavia vede il prevalere della vita contemplativa, ancora una volta nella figura della colomba che ritorna nell'immagine dell'ascensione di Cristo²⁰⁹.

L'identificazione tra Cristo e Francesco raggiunge l'apice nell'episodio della stigmatizzazione alla Verna (Figura 22), nel riquadro dello stesso lato sud in cui si rappresenta la Passione di Cristo. La rappresentazione di Giotto segue la narrazione di Bonaventura che specifica come il serafino appaia nelle sembianze di Cristo crocifisso, rendendo così ancora più evidente il nesso di identificazione tra l'assisiato e il Figlio di Dio. L'esperienza di identificazione estatica con l'oggetto amato, che come si è visto è denso di riferimenti monastici, trova una interessante soluzione pittorica nel collegamento tramite raggi luminosi delle stimmate del Crocifisso con quelle di Francesco, raggi che mettono in relazione i cinque punti, compresa quindi la ferita al costato. Torna ancora una volta la rappresentazione del monte, simbolo di ascesa spirituale e in basso si può osservare un frate, presumibilmente frate Leone che ha accompagnato l'assisiato alla Verna²¹⁰. In questo riquadro si compie quindi ciò che negli episodi precedenti sembrava essere preparazione, ossia la più compiuta identificazione di Francesco con Cristo, ma appunto il Cristo in croce, simbolo del suo sacrificio per la salvezza dell'umanità, così come le sofferenze di Francesco annunciano la purificazione finale del tempo di pace in cui si instaura l'Ordine serafico.

Gli episodi successivi costituiscono conferme della più importante peculiarità francescana, che vede appunto per la prima volta un santo che riceve i segni di Cristo, aspetto che da Bonaventura è ritenuto prova del fatto che Francesco rappresenta l'Angelo del sesto sigillo il cui compito è imprimere il Tau sulla fronte degli eletti. I testimoni chiamati a suffragare la presenza delle stimmate e la santità di Francesco, in scene che vedono rappresentata la compresenza di umano e divino, sono sempre più autorevoli: da un cavaliere noto per essere virtuoso, alle apparizioni di frate Agostino e del papa, passando attraverso la testimonianza di santa Chiara e delle sue sorelle, fino ad arrivare al sogno di Gregorio IX in cui Francesco riempie una fiala del sangue del costato, per finire con testimonianze esterne all'Ordine nelle ultime scene²¹¹. In alcuni riquadri Francesco compare in cielo spesso rivolto in senso contrario rispetto alla direzione in cui si legge il ciclo: come ha osservato Frugoni, ciò potrebbe significare che Francesco, a questo punto, si sta volgendo verso la dimensione celeste, allontanandosi dal mondo in cui tuttavia non rinuncia ad intervenire, fino a ricongiungersi, come sembra apparire nella scena dell'ascensione di Cristo nella controfacciata in cui anch'egli volge verso il cielo lo sguardo²¹².

²⁰⁹ Si veda: *ivi*, pp. 102-103.

²¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 352-358.

²¹¹ Cfr. cap. 12.

²¹² Cfr. *ivi*, pp. 417-418.

Si è proposto un percorso attraverso alcune scene del ciclo giottesco per mostrare più direttamente come alcuni dei temi centrali del grande “affresco” bonaventuriano vengano resi pittoricamente. Come si accennava, la realizzazione del progetto ideologico in pittura sembra avere contribuito alla costituzione non solo dell’arte francescana, ma anche di un linguaggio iconografico e pittorico poi diffuso nella penisola dall’opera itinerante di Giotto. Come hanno mostrato gli studi di Julian Gardner e Serena Romano, il pittore fiorentino ha operato a stretto contatto con la committenza francescana in più momenti della sua carriera, portando in altri centri le soluzioni pittoriche del ciclo assisiato, ma al tempo stesso innovandole. Ne sono esempi tre contesti oggetto di studio in un saggio di Gardner del 2011 uscito in traduzione italiana a cura di Romano nel 2015, *Giotto e i francescani. Tre paradigmi di committenza*: la stigmatizzazione di Pisa ora al Louvre perché vi è stata portata da Napoleone, la cappella Bardi di Santa Croce a Firenze e le vele nella Basilica inferiore di Assisi²¹³. La committenza francescana rappresenta in effetti, come ha osservato Romano riportando la testimonianza trecentesca del filologo, antiquario e cronista Riccobaldo, la *colonna vertebrale* dell’attività di Giotto, dal momento che nel 1312 si ricorda non solo la sua opera ad Assisi, ma anche a Rimini e Padova, cui occorre aggiungere Firenze²¹⁴. Tra la fine del Duecento e gli anni trenta del Trecento Giotto è quindi impegnato con opere in chiese francescane, descrivendo una relazione con l’Ordine che probabilmente è sentita anche personalmente in quanto, come hanno sottolineato alcuni studiosi, Giotto chiama il primo figlio Francesco e la prima figlia Chiara²¹⁵.

Occorre evidenziare ulteriormente come a partire dagli ultimi anni del Duecento i divieti di decorare le chiese francescane siano ormai superati, tanto che l’Ordine in questo periodo è legato al potere dei Comuni italiani e accetta donazioni da parte dei ricchi banchieri che intendono rappresentare il proprio prestigio nelle loro chiese (consuetudini che provocano le critiche di Ubertino di Casale cui si è accennato). Tale è il caso, ad esempio, della Cappella Bardi in Santa Croce a Firenze, in cui i Bardi assieme ai francescani costituiscono la committenza del ciclo pittorico di Giotto²¹⁶.

Alla luce della relazione stretta tra i francescani e Giotto, in una committenza che si esprime primariamente attraverso le disposizioni dei ministri provinciali, ma anche a contatto con i teologi del luogo, si può a questo punto approfondire qualche aspetto dell’opera giottesca in altri contesti francescani. A tale proposito, occorre tenere presente da una parte le relazioni iconografiche e

²¹³ Il volume, apparso nel 2011 col titolo *Giotto and His Publics: Three Paradigms of Patronage*, raccoglie una serie di conferenze che Julian Gardner ha tenuto allo Harvard University Center of Italian Renaissance Studies e tradotte da Serena Romano appunto nel 2015.

²¹⁴ Cfr. S. Romano, *Giotto, Francesco, i francescani ... cit.*, p. 129.

²¹⁵ Cfr. J. Gardner, *Giotto e i francescani ... cit.*, p. 14; S. Romano, *Giotto, Francesco, i francescani ... cit.*, p. 88.

²¹⁶ Cfr. J. Gardner, *Giotto e i francescani ... cit.*

pittoriche con Assisi²¹⁷, dall'altra alcuni temi che interessano nello specifico la nostra ricerca, già emersi parzialmente nella veloce disamina di alcuni episodi della Basilica superiore, e che danno il titolo al presente paragrafo, ossia l'uomo e la natura. Dal nostro punto di vista è importante mettere l'accento su tali temi perché si ricollegano figurativamente a quelli che in senso teologico e filosofico caratterizzano – come si è mostrato – una certa visione francescana del mondo, fino a delineare tratti specifici di possibili *estetiche francescane*. Anche alla luce della stretta interconnessione tra gli scritti bonaventuriani e gli affreschi giotteschi, nelle pagine che seguono si intende mostrare come l'interpretazione pittorica di Giotto di soggetti cari ai francescani da una parte abbia contribuito a delineare un'*arte francescana*, dall'altra sia essa stessa favorita dall'ambiente peculiare – si potrebbe dire – di una “estetica” francescana.

Un primo indice del forte legame iconografico con Assisi lo si può riscontrare nella pala di Pisa – autografa di Giotto – che rappresenta la stigmatizzazione di Francesco (Figura 23). Come ha notato Serena Romano, nella pala Giotto *iconizza, per così dire, una storia, un episodio, e lo fissa in dimensioni gigantesche*²¹⁸, inventando in tal modo un *nuovo tipo di pala dipinta*. Al di sotto dell'episodio centrale, la stigmatizzazione alla Verna appunto, sono rappresentate tre scene: *Il sogno di Innocenzo III* dove Francesco sorregge il Laterano cadente (Figura 24), *l'Approvazione della regola* (Figura 25) e *la Predica agli uccelli* (Figura 26). I quattro episodi riprendono chiaramente le soluzioni iconografiche di Assisi, con lievi ma determinanti variazioni. Si prenda ad esempio la raffigurazione della stigmatizzazione: permane il monte alle spalle di Francesco, le due chiesette e il serafino-Crocifisso dalle cui estremità partono i raggi di luce che collegano le stimmate di Francesco, il quale è rappresentato nella stessa posizione di Assisi con entrambe le mani alzate. La variazione più evidente, oltre allo sfondo oro, consiste nella eliminazione del frate con il libro, per cui Francesco appare solo di fronte all'apparizione di Cristo, accentuando in tal modo l'identificazione tra le due figure; oltre alla più marcata attenzione alla dimensione fisica e corporea. Osserva infatti Gardner: *Tangibile e molto sottolineata è la fisicità della stigmatizzazione: Francesco diventa lo spettatore della sua propria trasformazione in un'icona vivente*²¹⁹.

Nella scena del Laterano, in gran parte simile a quella di Assisi anche se molto più particolareggiata, si aggiunge una figura, quella di san Pietro che compare nella stanza del papa. San Pietro indica Francesco che sorregge il Laterano a Innocenzo III²²⁰. La basilica di San Giovanni è ora

²¹⁷ A tale proposito si tenga presente quanto osserva Gardner (*Giotto e i francescani ... cit.*, p. 46): *nelle chiese francescane italiane sono molto frequenti i riflessi del ciclo francescano*.

²¹⁸ S. Romano, *Giotto, Francesco, i francescani ... cit.*, p. 130.

²¹⁹ J. Gardner, *Giotto e i francescani ... cit.*, p. 50.

²²⁰ Sull'aggiunta di san Pietro nell'episodio del Laterano, si veda: J. Gardner, *Giotto e i francescani ... cit.*, pp. 40-42.

rappresentata nel momento del crollo e non semplicemente inclinata: si può vedere una colonna spezzata e Francesco nell'atto di sorreggere la basilica con entrambe le mani.

Nella *Predica agli uccelli* sembra celebrarsi maggiormente il rapporto privilegiato con la natura da parte di Francesco, dove l'*intera creazione* – come è stato sottolineato – è *degnata di cura e comprensione*²²¹. Sembrano perciò venir meno i riferimenti simbolici alla storia della salvezza, invece essenziali ad Assisi in virtù dei collegamenti con gli altri cicli dell'Antico e del Nuovo Testamento, accentuandosi in tal modo l'attenzione alla natura, nonostante la rappresentazione su un fondo oro. D'altra parte occorre sottolineare con forza un aspetto che si aggiunge alle indubbie compresenze simboliche cui prima ci si riferiva. Anche nell'affresco di Assisi è possibile cogliere una significativa attenzione alla natura, come mostra Dino Formaggio con un'acuta osservazione dal profondo interesse filosofico:

*la stessa natura ... è anzi vista da vicino, studiata con cura, mirabilmente fusa con le figure umane, tanto da diventare un luogo reale della nostra esperienza; dove anche il miracolo si pone, per forza di rappresentazione, come un fatto perfettamente normale, e, quasi si direbbe, perfettamente naturale.*²²²

L'attenzione alla natura è inoltre confermata, come nota Gardner, dall'attestazione delle prime rappresentazioni realistiche di volatili in contesto francescano (Figura 27), probabilmente provenienti da miniature inglesi prodotte in ambiente francescano e dalle decorazioni del Torriti nei girali del mosaico absidale di Santa Maria Maggiore²²³. Nella pala di Pisa, Giotto rappresenta *una dozzina di differenti specie di uccelli, meticolosamente osservati e descritti*, sebbene il loro comportamento è *ornitologicamente implausibile*, dal momento che uccelli predatori sono raffigurati vicini a passerotti²²⁴.

In relazione al tema dell'umano, sembra interessante sottolineare come la stigmatizzazione quale evento centrale nella vita di Francesco, e si potrebbe dire nella identità francescana in generale, trovi nella rappresentazione pittorica una sua comprensione significativa. Se da una parte, come alcuni studiosi hanno sottolineato, ciò contribuisce certamente ad allontanare la figura di Francesco

²²¹ Ivi, p. 44; S. Romano, *Giotto, Francesco, i francescani ... cit.*, p. 130. Per l'atteggiamento di Francesco nei confronti della natura, si segnala: R.D. Sorrel, *St. Francis of Assisi and nature: tradition and innovation in western christian attitudes toward environment*, Oxford University Press, New York-Oxford 1988, e specificamente a proposito della predica agli uccelli anche nelle sue traduzioni pittoriche, si veda: C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate ... cit.*, cap. 6.

²²² D. Formaggio, *Basiliche di Assisi ... cit.*, p. 66 (sottolineatura nostra).

²²³ Cfr. J. Gardner, *Giotto e i francescani ... cit.*, p. 45.

²²⁴ Cfr. *ibidem*.

dalla dimensione umana avvicinandola a quella divina²²⁵, dall'altra la stigmatizzazione mette in evidenza, quasi paradossalmente, quanto di umano vi sia nella persona dell'assisiato: ripercorre il lato più umano e insieme divino di Cristo, ossia la Passione, quasi icona del suo essere incarnato per redimere l'umanità intera. In Francesco l'umanità di Cristo si manifesta nello slancio mistico che lo porta a identificarsi totalmente con l'oggetto amato²²⁶, in modo tale che, nel momento in cui trascende sé stesso, ritrova la dimensione insieme umana e divina. L'umanità ha quindi propria espressione in Cristo e nel suo più vicino *alter Christus*, Francesco, delineando un tema specificamente francescano che sembra realizzarsi pittoricamente in una maggiore attenzione per l'umanità, rappresentata non solo con una certa attenzione alla fisicità²²⁷, ma anche con una varietà espressiva che accentua la dimensione affettiva. L'espressività del singolo non emerge solo tramite la *mano eloquente*, come si vedrà più avanti, ma risiede altresì nella gamma di sentimenti manifestati sui volti: anche nella pala di Pisa, più ieratica o ipostatizzata rispetto alla stigmatizzazione di Assisi, il volto di Francesco non è indifferente, distante da ciò che accade, al contrario egli è partecipe, come mostrano le righe sulla fronte e tra le sopracciglia, gli occhi rivolti al Cristo o la bocca sul punto di aprirsi (Figura 28).

Evidenti legami con il ciclo di Assisi e la pala di Pisa, si possono vedere nel ciclo della Cappella Bardi in Santa Croce a Firenze e la *Stigmatizzazione* all'entrata della Cappella. D'altra parte, come ha mostrato Gardner, si tratta di legami che reinterpretono profondamente i due contesti precedenti. Databile tra il 1317 e il 1319, la Cappella Bardi ha la duplice committenza dei francescani di Santa Croce e della ricca e influente famiglia Bardi. Essa è espressione dei mutamenti in seno all'Ordine che portano ad abbandonare i divieti di rigorismo circa la decorazione delle chiese. L'eccezione delle basiliche di Assisi e di Padova, le cui decorazioni sono stabilite da disposizioni papali, quindi dalla Chiesa che detiene anche la proprietà ad uso delle comunità francescane, costituisce la giustificazione della "mondana" comunità francescana di Santa Croce di fronte alle critiche da parte di rigoristi spirituali, come Ubertino da Casale²²⁸. I legami tra i francescani e gli importanti banchieri permettono quindi la costruzione di chiese riccamente adornate di cui la Cappella Bardi costituisce un esempio rilevante.

Per quanto riguarda i temi che occorre sottolineare per il nostro discorso, è opportuno notare che l'ambientazione delle sei scene del ciclo della vita di Francesco è del tutto cittadina: mancano

²²⁵ Si veda ad esempio: C. Frugoni, *Vita di un uomo: Francesco d'Assisi*, Einaudi, Torino 2014; G.G. Merlo, *Frate Francesco*, il Mulino, Bologna 2013, (edizione digitale), pos. 141.

²²⁶ Il tema è oggetto di riflessione teologica e filosofica nei francescani tra XIII e XIV secolo, manifestando a tale proposito evidenti inflessioni monastiche nel leggere lo slancio mistico di Francesco nei termini del rapporto tra amante e amato. Si veda, ad esempio: E. Dezza, *Le stimmate di Francesco come locus philosophicus*, in "Doctor Virtualis" 14 (2018), pp. 17-36.

²²⁷ Cfr. J. Gardner, *Giotto e i francescani ... cit.*, p. 50.

²²⁸ Cfr. *ivi*, p. 89.

infatti riferimenti alla natura e le scene si svolgono in interni o nel contesto delle città. Il differente contesto politico, ossia il papato di Giovanni XXII, ha probabilmente influito sulla scelta dei temi e delle scene: non ci si sofferma sul tema della povertà dell'Ordine, che in tale periodo costituisce materia di attrito con Giovanni XXII, e si riducono al minimo i riferimenti al papa²²⁹. I motivi architettonici che dispongono la scena della narrazione presentano spesso riferimenti all'Antichità romana²³⁰, come il timpano della basilica nell'*Approvazione della Regola* (Figura 29), o nella *Prova del fuoco* (Figura 30) il trono del sultano (il quale, a differenza di Assisi, è ora raffigurato al centro come giudice) che ricorda nicchie funerarie tardo-antiche²³¹.

Ma si ritorni all'ambientazione cittadina. Oltre alla probabile influenza del contesto storico e politico circa la scelta delle scene, credo si possa osservare che per quanto riguarda i caratteri pittorici dell'opera di Giotto, l'ambiente cittadino, evocato in modo così dettagliato e accurato, come ad esempio nella *Rinuncia ai beni* (Figura 31), costituisce forse il secondo versante, accanto alla rappresentazione della natura, di una maggiore attenzione agli aspetti realistici. La dimensione simbolica che comunque la città rappresenta ed evoca, in modo mai strettamente *mimetico* ed eccessivamente descrittivo, è d'altra parte presentata con un'attenzione che forse solo in questo periodo si sta manifestando. Da un punto di vista filosofico, mi sembra tuttavia che sia possibile rilevare che a tale proposito sia forse più appropriato parlare di una accentuata attenzione alla dimensione dell'individuale e del singolare che può portare come conseguenza, e non causa, a rappresentazioni più realistiche rispetto all'arte ieratica a sfondo oro.

Per comprendere come la pittura di Giotto sembri andare in tale direzione, mi pare significativo ricordare un testo di Dino Formaggio che nel suo studio dedicato alle Basiliche di Assisi commenta appunto il cosiddetto "realismo" o "naturalismo" giottesco. Egli osserva che è solo con *Giotto che il principio di rigoroso naturalismo viene messo in pratica*²³². Inoltre, *una volta accettato il principio della fedeltà alla natura* – e in questo si può leggere un'attenzione generale alla rappresentazione del reale sia esso naturale o artificiale, come mostrano i contesti cittadini – *tutta la precettistica tecnica, iconografica e scenografica cui si era ispirata fino allora l'arte medievale viene a cadere*²³³. Infatti, aggiunge lo studioso, *il complicato simbolismo che metteva continuamente lo*

²²⁹ Cfr. *ivi*, pp. 73 e 89.

²³⁰ Julian Gardner (*ivi*, p. 129) quando confronta Giotto e Dante sul differente atteggiamento nei confronti di Roma, osserva che per il primo *le rovine di Roma antica e la realtà della città a lui contemporanea furono sempre un fatto di memoria, resistente ma in continua trasformazione. Fosse per il ricordo di gruppi statuari antichi ... o di busti classici, o fosse per le tecniche pittoriche antiche riusate nella Cappella dell'Arena e nella Peruzzi, Roma era sempre viva e presente nella sua immaginazione.*

²³¹ Cfr. *ivi*, p. 76.

²³² D. Formaggio, *Basiliche di Assisi ... cit.*, p. 89.

²³³ *Ibidem*.

*spettatore in presenza di due mondi contrapposti, quello illusorio dei sensi e quello sovrasensibile, che solo per metafora può essere rappresentato nel primo, perde significato e ... vi rimane quasi soltanto come residuo*²³⁴. L'affermazione che segue è di estremo interesse anche per comprendere il senso filosofico, all'interno della storia della pittura, di quanto si sta ora sottolineando a proposito della svolta giottesca che, come si vedrà, è fondamentale per comprenderne i legami con le estetiche francescane. Aggiunge infatti il filosofo milanese:

*Quando, però, si parla di “naturalismo” per l’opera di Giotto (e anche, in genere, per la pittura tutta) non si deve assolutamente pensare a un puro e semplice rispecchiamento della realtà naturale, come semplice dato materiale. L’arte non è mai questo puro rispecchiamento, quando è vera arte. Così, in Giotto si parla di naturalismo perché si vuol indicare che con lui avviene la prima grande rottura cosciente con i modi della pittura medievale e in genere bizantina, di origine simbolica orientale. Si vuol dire, cioè, che con lui è istaurata la coscienza di una realtà valutata, nelle sue proporzioni e nei suoi modelli, sui dati dell’esperienza realistica, anziché ricostruita secondo concezioni simboliche e quasi del tutto ideali. Si capisce che la “conquista” della realtà naturale, che educò poi intere generazioni di pittori a penetrare con occhi nuovi il mondo sensibile, non poteva realizzarsi senza un lungo tirocinio di lavori, molti dei quali lasciano trasparire la fatica di un graduale abbandono di modelli tradizionali.*²³⁵

Per tale motivo si potrebbe considerare la rinnovata attenzione al sensibile in generale come una delle possibili espressioni dell’analoga attenzione al singolare riscontrato come linea di direzione nella riflessione francescana, che come si è visto si manifesta in modi diversi seppure all’interno di una sorta di sensibilità condivisa, e che costituisce uno dei possibili tratti dell’*estetica francescana*, da parte dei quattro autori oggetto dello studio presente. L’ambiente francescano, con tutte le sue articolate e interconnesse ramificazioni filosofiche, teologiche, ma anche istituzionali, politiche e sociali, può avere favorito simili novità pittoriche in un artista che ha operato a stretto contatto con i contesti francescani. L’attenzione al sensibile dell’esperienza in generale, alla concretezza del singolare, può quindi segnare un legame tra l’estetica e l’arte francescana proprio in un pittore che si sa aver meditato e restituito pittoricamente esperienze di vita e concetti filosofici, teologici veicolati dai più grandi pensatori francescani del periodo, primo tra tutti Bonaventura.

Rispetto alla considerazione positiva dell’arte in Bonaventura, che come abbiamo visto è legata alla concezione agostiniana e poi gregoriana di eloquenza cristiana della retorica delle immagini, seppure risignificata, la svolta giottesca sembra così sorgere anche grazie alle premesse dell’estetica francescana, ma l’attenuarsi del senso simbolico di cui parla Formaggio, pare prendere

²³⁴ *Ibidem.*

²³⁵ Ivi, pp. 89-90 (sottolineature mie).

in Giotto una più decisa connotazione nella direzione della *narratio* e quindi del senso retorico delle immagini. Il senso simbolico dell'icona di Nicola di cui parla Bonaventura nel *Commento alle Sentenze*, sembra modificarsi profondamente: l'ulteriorità della rappresentazione permane, ma si potrebbe dire non su base iconica, bensì specificamente narrativa, anche là dove – come nella pala di Pisa – lo sfondo oro ricollega alla tradizione di derivazione bizantina, ma appunto ora reinterpretata come *storia iconizzata*. La narrazione in scene come quelle della Cappella Bardi si esprime non solo con un linguaggio simbolico, ma più propriamente con un linguaggio in cui spicca l'eloquenza del singolare e del concreto, reso tramite colori e forme, gesti, espressioni, e corpi, ambientazioni dalle architetture e ornamentazioni definite²³⁶.

La rappresentazione in Giotto ha un'ulteriorità non solo evocata da un sensibile idealizzato, bensì concretamente effettuata, si potrebbe quasi dire *agita*, nel sensibile stesso, nel mondo dell'esperienza entro cui si costruisce la narrazione. Si stabilisce perciò una grammatica visiva che conduce a rinnovate formule: l'incarnato del Francesco della *Rinuncia dei beni* (Figura 33), come sottolinea Formaggio a proposito dell'episodio assisiato²³⁷, ma che potrebbe essere evidenziato anche per quello del ciclo Bardi (Figura 31), o la nuova concezione di spazialità sono solo alcuni degli aspetti in cui si manifesta il costituirsi della narrazione a partire dal mondo della esperienza.

Si noti in particolare che si può individuare un rinnovato senso della spazialità, non solo nella resa di una prospettiva naturale, o nella pluralità dei punti di vista, come accade nel *Sogno del palazzo e delle armi* ad Assisi (Figura 34), dove cioè la costruzione prospettica del palazzo presenta la sovrapposizione di due prospettive, o ancora in diversi altri episodi in cui l'architettura crea lo spazio dello svolgersi della narrazione. A tali aspetti occorre aggiungerne un altro, seguendo le osservazioni di Gardner, a proposito delle *Visioni dell'ascensione di san Francesco* della Cappella Bardi (Figura 32). In continuità con gli artisti delle scene di Isacco ad Assisi e con quanto ha dipinto Giotto nella Cappella dell'Arena a Padova, anche a Santa Croce egli torna sul problema della creazione di *uno spazio plausibile 'dietro' il piano di affioramento pittorico*²³⁸. Il frate sulla sinistra che tira la tenda, osserva Gardner, arriva *a contatto con lo sguardo dello spettatore: così costruisce uno spazio completamente trasparente. Non è solo un gioco alla moda tra il velare e lo svelare, ma l'interazione tra uno spettatore immaginario e il reale mondo dell'osservatore*²³⁹, tanto che – prosegue lo storico dell'arte – *L'idea di spazio medievale, determinato e delimitato, è andata in frantumi; un nuovo tipo di spazio ora è nato, continuo, omogeneo e popolato di presenze e azioni umane*²⁴⁰.

²³⁶ La peculiarità narrativa delle scene della Cappella Bardi, è sottolineata anche da Gardner (*Giotto e i francescani ... cit.*, p. 88): *Nel ciclo Bardi si leggono straordinaria urgenza drammatica e grande perfezione narrativa.*

²³⁷ Cfr. D. Formaggio, *Basiliche di Assisi ... cit.*, p. 44.

²³⁸ J. Gardner, *Giotto e i francescani ... cit.*, p. 79.

²³⁹ *Ibidem.*

²⁴⁰ Ivi, p. 80.

L'attenzione alla natura e all'ambiente cittadino che permettono di naturalizzare, per così dire, tecniche pittoriche e modi rappresentativi, sono ricomprese entro un linguaggio simbolico nelle vele della Basilica inferiore di Assisi, luogo in cui Giotto ha operato tra il 1311 e il 1319 la cui committenza è legata alla figura dello stesso fra Jacopo de' Tondi contro cui sono rivolte le critiche di Ubertino, frate presente in Santa Croce al tempo dei dipinti della Cappella Bardi e che diventa successivamente ministro provinciale direttore del convento di Assisi e che quindi potrebbe aver chiamato Giotto e il suo cantiere per le vele della Basilica inferiore²⁴¹. Qui il linguaggio riprende i tratti sintetici e simbolici nel rappresentare le allegorie delle virtù francescane²⁴²: oltre a Francesco in Gloria, sono presenti la povertà, l'obbedienza e la castità. Le architetture raffigurate assieme ai personaggi si inseriscono in un conteso ieratico dallo sfondo oro, ma, pur nel moltiplicarsi di rimandi simbolici, i colori e le forme mantengono la potenza espressiva degli affreschi della Basilica superiore e di Santa Croce.

In particolare, la trama simbolica rimanda alle letture apocalittiche tratte principalmente dalla *Legenda maior* e dalle *Collationes in Hexaemeron* bonaventuriane, che ispirano altresì le iscrizioni descrittive, così come si sono viste formare l'ordito concettuale degli affreschi della Basilica superiore. Si prenda ad esempio *Francesco in gloria* (Figura 36) in cui il fondatore è anche qui l'angelo del sesto sigillo, annunciatore della nuova età e meta di perfezione. Egli compare in trono riccamente vestito e adornato, circondato da una schiera di angeli, quasi come *alter Christus*²⁴³. Nel contesto delle Vele, Giotto ha saputo perciò operare una sapiente sintesi di molteplici livelli simbolici. Si può quindi dire con Gardner che *Nelle Vele ... Ciò che esiste al di là dei confini della finta cornice architettonica non è più un mero spazio pittorico, ma è uno spazio celeste dove i significati allegorici sono liberi dalle contingenze terrene*²⁴⁴. E ancora: *Scegliere la non-linearità della composizione significa ... permettere al pittore... di creare altre realtà di là della superficie della parete*²⁴⁵.

Pur tenendo presente la componente simbolica della pittura giottesca che, manifestandosi dapprima nel ciclo della Basilica superiore, trova un culmine per la potenza di sintesi e di evocazione proprio nelle Vele, occorre ora tornare ai temi che si sono scelti per cogliere il passaggio dall'estetica all'arte francescana, ovvero l'uomo e la natura. La componente simbolica non sembra scindibile da tali tematiche più specifiche, dal momento che è parte integrante della resa pittorica di concezioni

²⁴¹ Cfr. *ivi*, pp. 58-59.

²⁴² Sul peculiare linguaggio simbolico, atemporale e non narrativo delle allegorie si rinvia a: S. Romano, *Giotto, Francesco, i francescani ... cit.*, p. 152, più diffusamente sviluppato in J. Gardner, e citato pure da Romano come *il tentativo più recente e riuscito, di interpretare questo testo pittorico così complesso*: J. Gardner, *Giotto e i francescani ... cit.*, pp. 99 e sgg. Sul rapporto tra narrazione e allegoria si rinvia altresì a: H. Belting, *The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: 'Historia' and Allegory*, in "Studies in the History of Art" 16 (1985), pp. 151-168.

²⁴³ Cfr. J. Gardner, *Giotto e i francescani ... cit.*, pp. 99-104, a cui si rinvia per una dettagliata analisi delle Vele.

²⁴⁴ *Ivi*, p. 136.

²⁴⁵ *Ibidem*.

teologiche. D'altra parte è possibile studiare più da vicino l'orizzonte tematico dell'uomo e della natura a partire da un mezzo espressivo particolare. Per il momento i due temi si sono visti espressi da una parte nelle ambientazioni cittadine e nella specifica rappresentazione della stigmatizzazione, dall'altra nelle ambientazioni naturali e nell'attenzione per la singolarità del mondo dell'esperienza. La centralità dell'uomo e della natura si possono cogliere egualmente nel contesto di un aspetto narrativo di significativa importanza: non più generalmente la retorica delle immagini, ma più specificamente la retorica della gestualità.

Per poter parlare di retorica del gesto – o *linguaggio del gesto* secondo quanto scrive Moshe Barasch – a proposito di temi quali l'uomo e la natura, è importante in prima istanza fare una precisazione. La chiara presenza in Giotto di una gestualità eloquente, come scrive Barasch, non è di per sé indice di “naturalismo” nella rappresentazione²⁴⁶. Al contrario, Giotto adopera una strumentazione simbolica che ha una lunga tradizione, a partire dalla gestualità antica, e romana in particolare, fino ad arrivare alle prassi a lui contemporanee, fruibili soprattutto in contesto liturgico oltre che certamente artistico. I luoghi, ma anche le fonti, della retorica del gesto sono i tribunali, le chiese nei riti liturgici e gli ambienti teatrali, le cui forme espressive ricevono un forte impulso proprio dall'ambiente francescano²⁴⁷. Giotto utilizza la retorica del gesto attingendo a tali fonti, ma spesso si spinge oltre creando nuove soluzioni, sovente di grande potenza simbolica o emotiva. L'accuratezza nella descrizione gestuale non è quindi di per sé un fattore che determina il naturalismo giottesco.

Per inciso, occorre perciò sottolineare che il *come* della pittura giottesca è distinto dai *contenuti* che essa descrive, siano essi oggetti, come appunto particolari della natura oppure persone o ambienti cittadini, o ancora idealità che si incarnano in determinate rappresentazioni, ad esempio in allegorie o altre figure simboliche. Se dalla parte del *come* la pittura giottesca si presenta “naturalistica”, almeno se confrontata con quella di ispirazione bizantina e nel senso indicato da Formaggio, dalla parte del *contenuto* va annoverato anche il linguaggio del gesto, in quanto mezzo espressivo che consente di veicolare concetti o emozioni. La gestualità giottesca è perciò inquadrabile all'interno di una grammatica espressiva codificata e quando ha come fonte l'esperienza diretta del pittore, essa rinvia a pratiche sociali le cui origini sono appunto convenzioni con una lunga tradizione.

Posta la distinzione tra il *come* e il *contenuto*, che permette di osservare in quale misura la gestualità non determini il naturalismo di Giotto, va nondimeno osservato che l'accurata rappresentazione di convenzioni gestuali comporta altresì un aderire al mondo dell'esperienza nel suo manifestarsi “spiritualmente”. Ne consegue che, se per “naturalismo” in generale si può intendere il tentativo di rendere pittoricamente il mondo dell'esperienza per come esso appare, allora anche la

²⁴⁶ Cfr. M. Barasch, *Giotto y el lenguaje del gesto ... cit.*, p. 20.

²⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 18.

rappresentazione della retorica del gesto è in un certo senso una forma di “naturalismo”, dal momento che rappresenta *naturalisticamente* sfaccettature del mondo spirituale. E non si usa qui il termine “realtà”, perché porrebbe più problemi e perché in Giotto c’è sempre un punto prospettico a partire dal quale le scene si dispiegano, anche se esso non si identifica con la prospettiva artificiale.

Alla luce di ciò, si può osservare che proprio in quanto rappresentazione di tratti del mondo dell’esperienza spirituale, la retorica del gesto permette di approfondire meglio, in primo luogo la dimensione umana e solo in senso derivato il rapporto con la natura. La natura infatti appare come possibile oggetto di interazione con l’uomo, come ad esempio avviene nella *Predica agli uccelli*, mentre l’ambiente naturale della scena che pure ha una sua importanza pittorica non è oggetto di interazione rispetto alla gestualità di Francesco come invece avviene nel caso dei volatili.

Per comprendere come la retorica del gesto metta al centro la dimensione propriamente umana, si possono considerare alcuni esempi di due forme di gestualità, ossia quelle che Barasch chiama la *mano eloquente* e la *preghiera*.

A proposito della prima si può osservare che nonostante l’utilizzo di stilemi provenienti da una lunga tradizione soprattutto di origine imperiale, Giotto sembra ottenere risultati che la risignificano profondamente all’interno della scena pittorica. Le romane *adlocutio* e *admonitio* sembrano essere all’origine di alcune forme gestuali utilizzate da Giotto, come la *benedictio*, la *mano che avverte*, il *gesto del discorso* e il *gesto arcaico di orazione*. L’*adlocutio* imperiale rinvia al braccio destro alzato con cui l’imperatore parla all’esercito. L’*admonitio* consiste nell’indice e nel medio della mano alzati mentre le altre due dita si congiungono al pollice, gesto all’origine della *benedictio latina*, come si può vedere ad esempio nell’affresco della Basilica superiore *Innocenzo III approva la regola* ([Figura 37](#))²⁴⁸. Il *gesto del discorso* consiste nella mano aperta, vista di lato e orizzontalmente, dalla parte del dorso. Tale è ad esempio il caso della mano destra di Francesco nell’affresco *assisiato di San Francesco onorato da un cittadino*: facendo il primo passo sul manto steso dal cittadino, l’assisiato atteggia la mano nel gesto del discorso rivolta a chi gli ha reso onore, come pure la figura dietro a Francesco discorre con il vicino riprendendo lo stesso gesto ([Figura 38](#)). Nella *Estasi di Francesco* della Basilica superiore, il santo e Cristo interagiscono con interessanti rimandi gestuali ([Figura 39](#)). Francesco ha le mani in alto secondo l’uso antico della preghiera, Cristo ha una mano tesa, ma disposta in modo tale che possa essere letta sia come *benedictio latina* sia come *mano che avverte*²⁴⁹, in una reinterpretazione quindi dei due gesti che acquisiscono la funzione espressiva.

²⁴⁸ Cfr. *ivi*, pp. 45-46.

²⁴⁹ Cfr. *ivi*, pp. 46-47.

Il gesto della preghiera si presenta in Giotto secondo le due forme, antica e nuova. Prima del XII secolo il gesto della preghiera consiste, come si è appena visto, nelle due braccia alzate al cielo. Nel XII secolo si registrano le prime rappresentazioni del gesto di preghiera a mani giunte, prassi che si diffonde nel secolo successivo soprattutto ad opera dei francescani²⁵⁰. La compresenza delle due forme nelle pitture di Giotto è ben espressa nella Cappella dell’Arena di Padova in cui le schiere angeliche pregano alla maniera antica, mentre i santi in basso pregano secondo il nuovo modo, quasi segnando la distinzione tra mondo celeste e mondo terreno²⁵¹. Le due forme arrivano poi a fondersi in una interessante sintesi pittorica dalla grande forza espressiva nel *Miracolo della fonte* assisiatese, dove Francesco è rappresentato mentre prega con le mani giunte, ma più in alto del consueto²⁵², quasi ribadisse il registro elevato, se non sublime (in senso retorico) del suo gesto (Figura 41).

La gestualità si integra quindi con la *narratio*, contribuendo senz’altro ad arricchirla. Al tempo stesso essa sembra conferire maggiore umanità alla scena, popolandola di parole e intenzioni che lo spettatore può riconoscere e immaginare dal momento che rientrano in schemi convenzionali. L’eloquenza gestuale è particolarmente manifesta nella sua potente forza espressiva ad esempio nel *Compianto sul Cristo morto* nella Cappella dell’Arena (Figura 42), che trovo sia significativo menzionare anche se non legato a un ciclo francescano, perché sembra comunque fare allusione a una “sensibilità” francescana²⁵³.

Il turbamento drammatico della scena si osserva nelle reazioni del gruppo di persone attorno al corpo di Cristo, dove le due figure di schiena sembrano introdurre lo spettatore a partecipare del dolore rappresentato. Gli angeli in cielo hanno non solo espressioni straziate del volto, ma soprattutto vengono rappresentate con atteggiamenti del corpo, delle braccia e delle mani di grandiosa e sapiente eloquenza per significare il dolore e la disperazione: alcuni si portano le mani sulla testa e i capelli, altri sembrano dirigersi velocemente verso la scena, l’angelo in centro estende il corpo straziato verso l’alto cui rivolge anche il volto mentre le braccia sono protese verso il basso, creando così una tensione tra il volto e le mani che ben esprime il dolore (Figura 43). Sulla destra sono poi rappresentate due figure maschili, che rimangono quasi staccate dal gruppo anche dal punto di vista emotivo: distaccate osservano la scena, ma vi partecipano egualmente seppure esprimendo altri sentimenti. Il gesto della figura in primo piano, con le mani incrociate in basso, rappresenta il rispetto esibito e profondamente sentito nei confronti della divinità incarnata che giace esangue e come tale è compianta²⁵⁴.

²⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 71.

²⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 74.

²⁵² Cfr. *ivi*, p. 79.

²⁵³ Si pensi ad esempio alla rilevanza della componente teatrale della predicazione francescana.

²⁵⁴ Sul gesto delle mani incrociate in basso che significa il rispetto, si veda *ivi*, cap. 2.

La natura sullo sfondo appare essenziale, ma egualmente evocativa, dal momento che nella roccia appena in salita che termina con un albero gemmato, posto peraltro al di sopra delle due figure pacate, sembra potersi leggere la speranza di una rinnovata vita. Si può dire che la natura partecipa simbolicamente della drammaticità della scena, nell'aridità delle rocce, ma ne indica anche la risoluzione, nella presenza dell'albero di fico che può stare pure per un bosco, vista la consuetudine medievale alla sineddoche figurativa²⁵⁵, rappresentato con poche foglie perché primavera²⁵⁶.

Il *Compianto* rappresenta forse uno dei punti più alti della potenza espressiva del gesto giottesco²⁵⁷, nel collocarsi senz'altro all'interno del registro elevato e sublime sottolineato da Barasch per l'opera di Giotto in generale²⁵⁸, ma qui se ne accentua la portata affettiva, così da mettere in scena un'ampia gamma di tratti che compongono la multiformità dell'umano, decisamente al centro della rappresentazione. Grazie a quella che si potrebbe indicare con l'espressione *sensibilità francescana*, si pone quindi l'accento sul carattere umano di contenuti spirituali che conducono l'anima ad elevarsi oltre sé stessa, ossia – bonaventurianamente – verso l'intelligibile cui l'arte rinvia anche per mezzo della potenza retorica, in senso alto, della rappresentazione degli affetti.

Si può dunque rilevare come da molteplici punti di vista l'arte di Giotto rappresenti un caso significativo che porta al costituirsi di una forma di arte francescana su cui probabilmente influiscono aspetti dell'estetica francescana. Ragioni istituzionali come le bolle papali, o contingenti come la committenza francescana e il lavoro a stretto contatto con i teologi, potrebbero aver favorito il costituirsi di un *ambiente* e di un *sentire* concretizzato artisticamente con le nuove soluzioni pittoriche e figurative di artisti tra i quali Giotto è forse uno dei più significativi. Al centro si è visto rappresentato l'uomo nel suo ambiente, cittadino o naturale, con le sue azioni, i suoi affetti e le sue intenzioni, in una retorica dell'immagine che si esprime altresì tramite l'eloquenza gestuale.

Riprendendo l'articolazione dell'attività poetica dell'artefice che ha contraddistinto il nostro discorso, si potrebbe dire che la poiesi che concretamente si attua per produrre un oggetto dell'arte, come un ciclo di affreschi, si manifesta in un processo dinamico in cui l'"artefice" è propriamente un sistema relazionale complesso: l'ideazione come si è visto coinvolge papi, teologi, pittori e maestranze; l'opera è il risultato del lavoro di molteplici figure che interagiscono in uno o più cantieri

²⁵⁵ Cfr. C. Frugoni, *Quale Francesco? ... cit.*, p. 227.

²⁵⁶ Cfr. Ead., *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Einaudi, Torino 2008, p. 242, volume significativo anche per inquadrare storicamente e artisticamente l'opera di Giotto alla Cappella dell'Arena.

²⁵⁷ Barasch (*Giotto y el lenguaje del gesto ... cit.*, p. 96) tuttavia individua nella *Strage degli innocenti* (Scrovegni) l'affresco giottesco più forte dal punto di vista della tragicità e della *intensità emozionale* (Figura 44). A proposito del *Compianto*, Chiara Frugoni, in *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni ... cit.*, pp. 242-243, sebbene sottolinei che quelli degli angeli siano i *tipici gesti medievali del dolore*, osserva altresì: *Raramente il dolore è stato rappresentato con tanta compostezza e tanta violenza.*

²⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 26.

nei quali confluiscono maestranze provenienti da diverse tradizioni artistiche (romana, senese, fiorentina, oltremontana, ecc.); la fruizione riguarda sovente le comunità stesse di frati che commissionano le opere, ma essa comprende altresì le committenze laiche come i banchieri fiorentini, o più semplicemente i fedeli. Al tempo stesso, l'*artefice* si approssima sempre più ad essere *artista*, nel senso che acquisisce coscienza di sé, dal momento che figure come Giotto – del quale esistono autografi – coordinano e sovrintendono i lavori dal punto di vista non solo esecutivo, bensì anche ideativo²⁵⁹.

Si vedrà nel prossimo paragrafo come tali aspetti, che a questo punto risultano difficilmente scindibili dall'ambiente francescano, aprano all'*artefice-artista rinascimentale*²⁶⁰, tanto che Giotto è considerato come uno dei primi pittori *moderni*, proprio da autori rinascimentali.

2.3 Percorsi rinascimentali. Sistema dei saperi, artefice delle forme, artefice del bello

Nel presente paragrafo ci si propone di cercare, a partire dalla tradizione francescana, una delle possibili linee in cui l'*artefice* del Rinascimento si è costituito. In via preliminare occorre tuttavia precisare il metodo e la natura di tale percorso.

Innanzitutto tra *artefice* francescano e *artefice* rinascimentale non si intende sostenere un legame di causa-effetto, né tale relazione deve pensarsi come univoca. Non si intende neppure suggerire che esista un *continuum* privo di deviazioni, differenze, *andate e ritorni*, o al contrario che i due termini della relazione siano del tutto autonomi l'uno dall'altro e tra essi vi sia solo uno iato di incomunicabilità. Si parte invece dalla consapevolezza delle molteplici dimensioni della storia. Il costituirsi dell'*idea* rinascimentale di *artefice*, certamente articolata al suo interno, rappresenta un fenomeno complesso, correlato a fattori storici e teorici stratificati dal punto di vista sia sincronico che diacronico²⁶¹. Se vi è un legame tra l'*artefice* francescano e quello rinascimentale, si tratta forse

²⁵⁹ Ci si è soffermati soprattutto sull'opera di Giotto per la significativa importanza dell'ambiente francescano nella sua opera, ma tra coloro che lavorano ad Assisi, oltre ai menzionati Maestro di san Francesco, Maestro oltremontano, Cimabue e Torriti, occorre ricordare almeno i senesi Simone Martini, la cui opera nella cappella di san Martino della Basilica inferiore risale agli anni dieci del Trecento, e Pietro Lorenzetti, che opera nel transetto sud della Basilica inferiore tra gli anni dieci e gli anni venti del Trecento. Sulle figure di Simone Martini e di Pietro Lorenzetti ad Assisi, due pittori in cui è presente l'insegnamento giottesco, si segnalano: M. Pierini, *Simone Martini*, Silvana editoriale, Milano 2000, pp. 72-89; P.L. De Castris, *Simone Martini*, F. Motta, Milano 2003, pp. 74-136; C. Volpe, *Pietro Lorenzetti*, a cura di M. Lucco, Electa, Milano 1989; C. Frugoni (a cura), *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, testi di Alessio Monciatti, Chiara Frugoni, Maria Monica Donato, Le Lettere, Firenze 2002, pp. 27-56; M. Becchis, *Pietro Lorenzetti*, Silvana, Milano 2012, pp. 52-91.

²⁶⁰ Non si sta e non si intende in tal modo prospettare l'importanza dell'opera artistica (e delle concezioni filosofiche) di questo periodo o di Giotto in particolare in quanto "anticipazione" di ciò che verrà dopo (sulle criticità storiografiche di categorie come *anticipazione* e *superamento* si rinvia alle relazioni tenute al Convegno di Firenze del 1956 dedicato ai problemi della storia della filosofia, i cui interventi sono pubblicati nei fascicoli del 1956-1958 della "Rivista critica di storia della filosofia", che ritengo ancora validissime dal punto di vista metodologico). Al contrario, si propone qui un itinerario possibile per comprendere da una parte la specificità dell'*artefice* tardo medievale, osservata nella riflessione francescana Due-Trecentesca e in fonti iconografiche legate all'ambiente francescano; dall'altro la genesi dell'*artista* moderno osservata nel volgere di due epoche.

²⁶¹ Per un'utile sintesi storica sull'*idea* rinascimentale di *artista* si rinvia, ad esempio, a: A. Chastel, *L'artista*, in E. Garin, *L'uomo del Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 2007, pp. 239-269.

di un legame *debole*, ma nondimeno significativo da approfondire per osservare da una prospettiva ulteriore il costituirsi del fenomeno della poiesi nell'idea di artefice-artista.

Oltre al carattere debole della relazione da specificare nelle pagine seguenti, occorre premettere che si propone tale percorso non come risultato di una ricerca, come un punto fermo che seppure in modo provvisorio possa essere conclusivo. Al contrario, si intende tracciare solo un indice per ricerche possibili e future.

In primo luogo ci si sofferma sul tema generale del rapporto tra francescani e Umanesimo, a partire tanto da fonti coeve quanto da studi più recenti. In tal modo è possibile fornire alcune basi storiche per il costituirsi dell'idea rinascimentale di artefice cui contribuisce anche l'ambiente francescano. In secondo luogo, tendendo sullo sfondo tale ambiente, si cerca di approfondire alcuni temi di interesse teorico: la riconfigurazione del ruolo dell'artefice nell'ambito del sistema dei saperi e le due figure correlate dell'artefice delle forme e dell'artefice del bello.

Dalle pagine precedenti si è visto come l'opera di Giotto sia strettamente correlata non solo con gli ambienti francescani, ma anche con le riflessioni provenienti dall'Ordine dei Minori, tanto che è stato possibile tracciare linee di connessione tra l'estetica e l'arte francescana. L'importanza dell'opera di Giotto non si ferma alla sua contemporaneità, come peraltro testimoniano mirabilmente pittori coevi il cui linguaggio ha forti componenti giottesche, come nel caso di Simone Martini e Pietro Lorenzetti. L'importanza dell'opera di Giotto si estende altresì ai secoli seguenti, tanto che la sua pittura è apprezzata da artisti e teorici di due generazioni differenti del Rinascimento italiano, ossia Leon Battista Alberti e Giorgio Vasari.

Nel trattato *Della Pittura*, Alberti ricorda un'opera di Giotto ormai perduta nella sua realizzazione originaria, *La Navicella* ([Figura 45](#) e [Figura 46](#)), mosaico destinato all'atrio di san Pietro a Roma che egli loda per la maestria con cui sono rappresentati gli affetti²⁶². Il passaggio appartiene a una sezione del secondo libro in cui Alberti affronta la seconda parte della pittura, ossia la composizione (*compositio*) che consiste nella *ragione di dipignere con la quale le parti delle cose vedute si pongono insieme in pittura*²⁶³. Nella composizione dei corpi, Alberti si sofferma su come muovere l'animo dello spettatore attraverso la rappresentazione dei moti dell'animo delle persone dipinte, in modo che si abbia corrispondenza tra la passione rappresentata e quella provata dall'osservatore. La rappresentazione dei moti dell'animo si ottiene, secondo Alberti, con i movimenti

²⁶² Cfr. Leon Battista Alberti, *De pictura (redazione volgare)*, Polistampa, Firenze 2011, libro II, p. 282. Il passaggio è menzionato anche da J. Gardner (*Giotto e i francescani ... cit.*, p. 11) in una parte in cui l'autore mostra la permanenza della nozione dell'eccellenza di Giotto per tutto il Rinascimento. Su questo punto si veda altresì: M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti: gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450*, Jaca Book, Milano 2007, pp. 172, 177. Il mosaico di Giotto è oggi visibile in una ricostruzione del XVII secolo.

²⁶³ Leon Battista Alberti, *De pictura ... cit.*, libro II, p. 267.

del corpo e per questo egli raccomanda tanto di imparare dalla natura quanto di utilizzare il proprio *ingegno*. Come in altri casi della composizione, anche per la rappresentazione del moto degli affetti, occorre vi sia una convenienza tra la storia e gli affetti evocati, riprendendo in tal modo il concetto retorico del *conveniens-aptus-decens*, ovvero dell'appropriatezza del discorso e di ciascuna sua parte con le circostanze esterne, il soggetto trattato, la persona dell'oratore e le altre parti del discorso, cui si aggiunge la connotazione etica del *decens-decor*. La *Navicella* di Giotto compare come secondo esempio di eccellente rappresentazione degli affetti proprio grazie ai diversi movimenti del corpo, alle espressioni dei volti e dei gesti:

*Lodasi la nave dipinta ad Roma, in quale el nostro toscano dipintore Giotto pose undici discepoli tutti commossi da paura vedendo uno de suoi compagni passeggiare sopra l'acqua, [14] ché ivi espresse ciascuno con suo viso e gesto porgere suo certo indizio d'animo turbato: tale che in ciascuno erano suoi diversi movimenti e stati.*²⁶⁴

Se la *Navicella* di Giotto, oltre che a testimonianze letterarie, è a noi nota grazie a una libera copia quattrocentesca ad opera di Parri Spinelli (Figura 46) e a una ricostruzione seicentesca che ha integrato molte parti andate distrutte (Figura 45)²⁶⁵, è possibile tuttavia ricordare altri dipinti sopra menzionati in cui si può cogliere il senso della lode di Alberti rivolta a Giotto. Il *Compianto* nella Cappella dell'Arena (Figura 42, 43), ad esempio, rappresenta un notevole esempio in cui la potenza drammatica della storia è resa attraverso, appunto, i movimenti del corpo, i gesti e le espressioni dei volti. Si rammentano, in particolare, gli angeli straziati, i cui gesti delle mani (ad esempio mentre si graffiano i volti), le espressioni dei visi e i movimenti dei corpi (si ricordi il corpo di un angelo con il viso proteso verso l'alto mentre le braccia si tendono verso il basso) suscitano nello spettatore le stesse passioni rappresentate. La retorica del gesto si fa qui retorica del corpo intero per come essa è teorizzata dall'Alberti, il quale sottolinea l'importanza tanto di guardare alla natura, quanto di ricorrere al proprio ingegno, ma offre altresì esempi tratti dall'Antichità (*Timantes*) e da tempi più recenti, evidentemente sentiti come affini.

Proprio nel contesto di una citazione diretta è perciò possibile individuare quello che forse è un primo aspetto che consente di chiarire la *relazione debole* tra l'artefice francescano e l'artefice rinascimentale, là dove cioè tratti dell'estetica francescana come l'attenzione alla singolarità, all'individuo, alla dimensione affettiva nei contesti della retorica della parola e delle immagini, si trasmette tramite l'arte francescana giottesca fino ad arrivare all'Umanesimo di Alberti, che la integra all'interno di una teorizzazione di più vasta portata. Chiaramente Alberti, nel lodare Giotto come

²⁶⁴ Ivi, p. 282.

²⁶⁵ Sui rifacimenti della *Navicella* di Giotto, si può vedere: A. Muñoz, *I restauri della Navicella di Giotto e la scoperta di un angelo in mosaico nelle grotte Vaticane*, in "Bollettino d'arte" 18 (1924-25), pp. 433-442.

esempio eminente di buona espressione dei moti dell'animo, non sta facendo riferimento all'attenzione francescana per questa dimensione – che come si ricorderà è espressa tanto da una pastorale che i francescani tendono a drammatizzare nelle prediche e in forme teatrali, quanto nella loro peculiare pastorale delle immagini. D'altra parte l'insegnamento di Francesco veicolato attraverso la sensibilità francescana successiva, ossia in ciò che si è indicato con "estetica" e "arte" legata all'Ordine, pare potersi annoverare tra le molteplici linee che convergono a configurare l'ambiente entro cui si svolge la teorizzazione (e la prassi) di Alberti. Tanto più che è da sottolineare la frequentazione tra Alberti e il giovane (poi frate) Luca Pacioli che è suo ospite a Roma nel 1470-71. Pacioli studia e conversa con Alberti soprattutto di architettura ed egli rimane un suo punto di riferimento fondamentale per le opere successive in cui spesso è citato²⁶⁶.

Si tornerà a breve su Alberti, ora occorre osservare che oltre a quella albertiana, un'altra testimonianza sembra essere di fondamentale importanza per il nostro discorso. Si tratta di quanto scrive Vasari nelle sue *Vite* a proposito di Giotto. Il riferimento al pittore fiorentino ricorre più volte nelle pagine delle *Vite* tanto che egli rappresenta, secondo Vasari, la svolta della pittura verso una maggiore attenzione alla natura, alla verosimiglianza, che segna il distacco dalla maniera tanto dei "Greci", ovvero bizantina, quanto dei "Tedeschi", ossia gotica. La direzione verso il naturalismo è aperta da Cimabue e approfondita dall'allievo Giotto con tale maestria che lo stesso Dante, suo contemporaneo – riferisce Vasari – lo elogia sottolineandone la fama²⁶⁷. L'oscurità della pittura precedente è contrapposta alla luce dischiusa dall'opera di Cimabue e Giotto:

*Cimabue dunche fra tante tenebre fu prima luce della pittura, e non solo nel lineamento delle figure, ma nel colorito di quelle ancora, mostrando per la novità di tale esercizio sé chiaro e celebratissimo ... Giotto, suo creato ... andò tanto alto col pensiero, ch'aperse la porta della verità a coloro che hanno ridotto tal mestiero a lo stupore et a la meraviglia che veggiamo nel secol nostro.*²⁶⁸

Come osserva Baxandall alla luce dell'immagine di Giotto rinnovatore tratteggiata da Filippo Villani alla fine del Trecento, neppure quella delineata da Vasari costituisce una immagine nuova. Al contrario, egli riprende schemi interpretativi consolidati da due secoli, pur inserendoli all'interno

²⁶⁶ Cfr. E. Garin, *Il francescanesimo e le origini del rinascimento*, in *Filosofia e cultura in Umbria tra Medioevo e Rinascimento: atti del 4. Convegno di studi umbri, Gubbio, 22-26 maggio 1966*, Centro di studi umbri presso la Casa di Sant'Ubaldo in Gubbio, Gubbio 1967, pp. 124-125; A. Ciocci, *Luca Pacioli. La Vita e le Opere*, Biblioteca del Centro Studi "Mario Pancrazi", University Book, Sansepolcro 2017, pp. 63-69.

²⁶⁷ Cfr. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, (basata sul testo della prima edizione, 1550) a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Einaudi, Torino 1986, p. 107; Dante Alighieri, *La divina Commedia. Purgatorio*, a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze 1956, XI, v. 94. Per la lettura vasariana del Medioevo si è fatto riferimento altresì a: B. Forti, *Vasari e la "ruina estrema" del Medioevo: genesi e sviluppi di un'idea*, in "Arte medievale" IV serie, 4 (2014), pp. 231-252.

²⁶⁸ Giorgio Vasari, *Le vite ... cit.*, pp. 107-108.

della propria visione teleologica della storia della pittura. Prima di Vasari, infatti, Boccaccio utilizza la metafora della luce per mostrare il rinnovamento giottesco: *avendo egli quella arte di pittura ritornata in luce (Decamerone VI, 5)*²⁶⁹. Villani inoltre loda Giotto per gli stessi caratteri che gli Umanisti come Alberti gli riconoscono in seguito: la mimesi della natura, l'aderenza al moto degli affetti delle persone rappresentate e lo inquadra all'interno di una visione della storia scandita dalla ciclicità di momenti di progresso e decadenza²⁷⁰. Alla decadenza della pittura, subentra la rinascita nell'opera prima di Cimabue e poi di Giotto, il quale progredisce nella rappresentazione della natura. In tal modo Villani ricalca il modello pliniano del rapporto tra le figure dei due pittori, maestro e allievo, Apollodoro e Zeusi. Come Apollodoro rappresenta per primo figure aderenti alla realtà e Zausi approfondisce questa via migliorandola, analogamente Cimabue inizia a porre attenzione alla verosimiglianza naturale che Giotto porta alla sua massima espressione²⁷¹.

La lettura di Vasari reinterpretata tale visione all'interno di un differente quadro teleologico che attribuisce a Giotto un ruolo determinante per l'affermarsi della maniera *moderna*. La capacità di *imitare* la natura è indicata da Vasari come uno dei tratti più importanti della pittura giottesca, accanto alla ripresa del disegno, non più in uso ai suoi tempi – osserva Vasari²⁷², così come caratterizzano ad Assisi la pittura del fiorentino i tratti di *ordine, proporzione, vivezza e facilità donatagli dalla natura e dallo studio accresciuta*²⁷³. L'imitazione della natura è vero e proprio carattere moderno: essa consente a Giotto di superare la *greca goffa maniera* e di recuperare *la moderna e buona arte della pittura*²⁷⁴. Nella conclusione della seconda edizione delle *Vite*, Vasari ritorna nuovamente sulla figura di Giotto e, una volta assegnato il pittore fiorentino alla *vecchia* maniera seppure nella sua massima espressione, Vasari riconosce che la grandezza dei moderni si deve a quella dei predecessori²⁷⁵.

Al di là degli specifici scopi della narrazione vasariana, i testi qui richiamati aiutano a comprendere la fortuna dell'opera di Giotto ancora nel XVI secolo, tanto da renderla paradigmatica per il ritorno all'osservazione della natura e alla rappresentazione degli affetti, tratti questi ultimi che si è visto propri alle *estetiche francescane* su cui ci si è soffermati e che rappresentano il legame con l'*arte francescana* costituita in stretta correlazione con l'opera di Giotto.

Nella critica degli ultimi due secoli non sono mancate posizioni che hanno evidenziato il nesso tra i francescani e le origini dell'arte rinascimentale. Nel 1885 Thode pubblica un ampio volume

²⁶⁹ Cfr. M. Baxandall, *Giotto e gli Umanisti ... cit.*, p. 115.

²⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 117.

²⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 119.

²⁷² Cfr. Giorgio Vasari, *Vite ...cit.*, pp. 117-118.

²⁷³ Cfr. *ivi*, p. 121.

²⁷⁴ Cfr. *ivi*, p. 118.

²⁷⁵ Cfr. Id., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultorie architetti*, (testo basato sulla seconda edizione del 1568), Newton, Roma 1997, pp. 1386-1387.

dedicato proprio a mostrare i legami tra la figura di Francesco e l'arte del Rinascimento (poi riedito in una nuova versione nel 1905). La sua interpretazione non è priva di accenti romantici, attenti al sorgere della coscienza del terzo stato e dell'individuo moderno, così come all'autentico sentimento religioso e all'intima unione con la natura. I tratti evidenziati con forza sono ancora una volta centrati sull'attenzione e sull'imitazione della natura, tanto da diventare una costante nell'interpretazione dell'arte giottesca in rapporto con i periodi successivi²⁷⁶.

Anche Eugenio Garin, nel saggio *Il francescanesimo e le origini del rinascimento* del 1967²⁷⁷, dopo una rassegna storiografica in cui menziona gli studi di Thode, Salvatorelli, Tocco e Burdach, mette in luce i nessi tra francescanesimo e arte rinascimentale. Oltre a derivazioni e temi di carattere filosofico e teologico, raccolti da autori quali frate san Bernardino da Siena, Ficino e Pico della Mirandola, si mette in luce l'importanza dei francescani nella definizione dei rapporti tra arti figurative e scienza, nel tema della centralità dell'uomo e della sua dignità, nel nuovo valore accordato alla natura, così come si evidenzia il sorgere della prospettiva in relazione agli studi di ottica e di *perspectiva*.

Lo storico dell'arte Gerhard Ruf, nella sua monografia del 2012 dedicata agli affreschi della Basilica superiore di Assisi, individua proprio nel contesto assisiato l'inizio della concezione artistica rinascimentale secondo cui l'immagine pittorica deve essere rivolta alla natura rappresentandola con verosimiglianza²⁷⁸.

Il naturalismo giottesco, peraltro evidenziato anche da Dino Formaggio – come si è visto –, sembra quindi costituire una costante non solo per comprendere l'opera del pittore tardo medievale, ma anche nel momento in cui si riflette sui rapporti e le origini dell'arte rinascimentale. La centralità

²⁷⁶ Cfr. H. Thode, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, a cura di L. Bellosi, Donzelli, Roma 1993. L'interpretazione di Thode ha dato luogo a un intenso dibattito nei primi decenni del Novecento, si veda ad esempio Francastel critico di Delaruelle: P. Francastel, *L'art italien et le rôle personnel de saint François. Réflexions nouvelles sur un vieux procès*, in "Annales" 11/4 (1956), pp. 481-489. Sulla lettura di Thode è anche utile non solo la prefazione del Bellosi (*Prefazione*, in H. Thode, *Francesco d'Assisi ... cit.*, pp. IX-XX), bensì anche il più recente studio sui primi "ritratti" di Francesco d'Assisi: cfr. F. Mores, *Alle origini dell'immagine di Francesco d'Assisi*, EFR, Milano 2004, pp. 113 e sgg., in cui emerge il contesto storiografico in cui si inserisce il discorso di Thode. Massimo Cacciari in *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Einaudi, Torino 2019, p. 17, n. 4 afferma che la tesi di fondo di Thode è ancora valida e su questo si può concordare, proprio nella prospettiva di un legame *debole* che si sta cercando di delineare in queste pagine.

²⁷⁷ Cfr. E. Garin, *Il francescanesimo e le origini del rinascimento*, in *Filosofia e cultura in Umbria tra Medioevo e Rinascimento: atti del 4. Convegno di studi umbri, Gubbio, 22-26 maggio 1966*, Centro di studi umbri presso la Casa di Sant'Ubaldo in Gubbio, Gubbio 1967, pp. 113-132. Per le indicazioni e i consigli utili sul tema del rapporto tra francescani e Rinascimento si ringraziano i Professori Olivier Boulnois, Luca Bianchi, Fosca Mariani Zini e Aurélien Robert.

²⁷⁸ Cfr. G. Ruf, *Gli affreschi della Basilica superiore di San Francesco in Assisi ... cit.*, p. 21. Si segnala inoltre che in un testo recente Flavio Cuniberto sottolinea l'importanza del francescanesimo del XIII secolo per la nascita della moderna categoria estetica di *paesaggio*, si veda: F. Cuniberto, *Il paesaggio del Regno. Dai luoghi francescani al Luogo Assoluto*, Neri Pozza, Vicenza 2008. Per una visione generale sul sorgere dell'attenzione alla natura e al paesaggio nella pittura del Duecento e soprattutto con Giotto, dal punto di vista della storia dell'arte, si segnala: P. De Vecchi, G.A. Vergani (a cura), *La natura e il paesaggio nella pittura italiana*, Silvana, Cinisello Balsamo 2002, pp. 35-45.

dell'umano, accanto al suo ambiente tanto cittadino quanto naturale, si impone proprio nel quadro di tale naturalismo portando l'accuratezza nella rappresentazione del moto degli affetti alla più raffinata espressione pittorica.

Più controverso è il legame tra i caratteri che sembrano connettere l'arte giottesca e quella rinascimentale con l'ambiente culturale francescano; eppure il percorso fino a qui svolto dovrebbe consentire di osservare i differenti livelli attraverso cui sia possibile collegare tale linea della storia dell'arte con il *milieu* francescano. In primo luogo si è vista l'importanza decisiva della committenza minoritica non solo per singole opere di Giotto, ma anche proprio per il costituirsi del linguaggio espressivo giottesco. Attraverso tali basi storiche potrebbero essere passati alcuni dei nuclei teorici più significativi della riflessione francescana, illustrata tramite la complessa rete simbolica delle Basiliche di Assisi. E forse il cosiddetto rinnovamento dell'arte di Giotto si è giovato dell'insegnamento del santo di Assisi così come delle riflessioni francescane proprio in quanto il loro profondo contenuto simbolico coincide con il cambiamento espressivo introdotto dalla pittura di Giotto. L'attenzione al mondo creaturale, all'uomo in quanto essere singolare, ma allo stesso tempo come soggetto collettivo, la rilevanza di una predicazione che fa leva sugli affetti, sembrano costituire proprio i referenti principali delle forme simboliche rappresentate dalla vita e dall'insegnamento di Francesco. Un'arte che esprime tali referenti simbolici e li fa propri nello stile arriva a unire forma e contenuto generando forse un tipo di arte al tempo stessa "vecchia" – come direbbe Vasari – e "moderna", ovvero – si potrebbe aggiungere – *naturalistica proprio in quanto simbolica*.

Se si pone attenzione alla portata teorica della riflessione francescana, si è quasi condotti ad ammettere che ciò che nei secoli è stata riconosciuta come una svolta nel modo di fare arte sia proprio tutta qui: quel che rappresentava il simbolico dell'arte, il suo contenuto trascendente, diviene *povero*, ovvero si rende umile, si abbassa alla realtà concreta, all'uomo e al suo ambiente²⁷⁹. La pittura può quindi assumere anche nello stile i tratti più miti, naturali, meno ieratici, perché tanto più è aderente alle cose quanto più arriva a trasmettere l'ulteriorità di senso che l'immagine francescana veicola. Si potrebbe quindi dire che il paradigma della retorica delle immagini non è mutato, che vale ancora quanto dice Bonaventura nel riprendere la tradizione gregoriana circa i motivi per cui l'immagine è istituita nella Chiesa, ma il messaggio dirompente del francescanesimo, che pure non si distacca dalle tradizioni cristiane, può avere favorito la svolta pittorica in virtù del nuovo rapporto tra il simbolo e il suo significato, tra il contenuto spirituale e le forme con cui l'ulteriorità è trasmessa.

Seppure la portata teorica del nostro percorso consenta di comprendere tali nessi possibili, con ciò non si vuole sostenere un legame onnicomprensivo tra artefice francescano e artefice

²⁷⁹ Queste osservazioni si collegano a quanto messo in evidenza da Elio Franzini sulla *poverità della bellezza* di ispirazione francescana, si veda: E. Franzini, *San Francesco e la filosofia contemporanea ... cit.*, p. 77.

rinascimentale, bensì piuttosto una relazione *debole*: l'ambiente francescano, dati i differenti livelli storici di trasmissione che si sono messi in evidenza, *può avere favorito*, ossia può avere creato *alcune* tra le *condizioni di possibilità* del costituirsi dell'idea rinascimentale di artefice²⁸⁰.

Ulteriori considerazioni storiche possono aiutare a mitigare ciò che dal punto di vista teorico può sembrare un rapporto forte, ma allo stesso tempo consentono di precisare linee di trasmissione della riflessione francescana nei contesti di elaborazione delle teorie artistiche rinascimentali. Come accennato in apertura del paragrafo, si menzionano ora solo alcuni spunti per ricerche future.

Eugenio Garin, attento studioso dei delicati rapporti tra Medioevo e Rinascimento, mette in evidenza alcuni momenti in cui la riflessione francescana riemerge e sembra influenzare autori del primo umanesimo. Coluccio Salutati approfondisce l'importanza della vita attiva sostenendo il primato della volontà: *era un orientamento e un indirizzo nuovo che cercava le proprie testimonianze così in Socrate come in Cristo o in san Francesco, nei maestri cioè che avevano posto la propria vita come un messaggio di verità*. Non solo: *più vicini di costoro, aveva a sostegno i teorici del primato della volontà, i filosofi della scuola francescana, che nell'aristotelismo tomistico avevano visto il pericoloso naufragio di tutte le conquiste più preziose del cristianesimo*²⁸¹. Infatti il Salutati pone in questi termini il confronto con il tomista Dominici²⁸². Garin ribadisce l'ispirazione francescana anche nell'introdurre le figure che hanno proseguito l'insegnamento di Coluccio Salutati: *Chi cercasse a fondo l'origine ideale della concezione del Salutati intorno al primato della volontà e al valore dell'opera terrena dovrebbe rifarsi, con ogni probabilità, alla tradizione francescana e a motivi scolastici*, tanto che il pensiero di Coluccio ha un ruolo importante, accanto al Petrarca, nella riflessione del francescano san Bernardino da Siena, che afferma il primato della volontà sulle facoltà dell'anima, superiore a tutte le creature²⁸³. Prosegue Garin: *la calda lode rivolta da Leonardo Bruni al dolce santo di Siena non era ossequio di maniera; era l'incontro sincero, nell'atmosfera della scuola di Coluccio, dell'erede di Duns Scoto e del fervido restauratore degli studi classici*²⁸⁴. Garin sottolinea altresì i rapporti tra Ficino e i francescani, in primo luogo grazie al pensiero di Duns Scoto

²⁸⁰ Nelle pagine seguenti si riprende e si sviluppa quanto sostenuto in: A. Salvestrini, *L'artefice delle forme. Un percorso morfologico fra Bonaventura, Alberti e Leonardo da Vinci*, in "Aesthetica Preprint" 117 (2021), pubblicazione in corso.

²⁸¹ E. Garin, *L'umanesimo italiano*, Laterza, Bari 1990, p. 38.

²⁸² Cfr. *ivi*, pp. 38 e sgg.

²⁸³ Cfr. *ivi*, p. 47. Come sottolinea Anthony Blunt, le concezioni di Leon Battista Alberti sull'uomo, il ruolo della volontà e la teoria della conformità alla natura sono presenti nella riflessione dei primi umanisti di ispirazione platonica come Coluccio Salutati. Vedi: A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia. Dal Rinascimento al Manierismo*, Einaudi, Torino 2001, p. 34. Alla luce delle affermazioni di Garin, si può quindi pensare a una influenza almeno indiretta del pensiero francescano su uno dei protagonisti delle teorizzazioni artistiche rinascimentali.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 48.

e in secondo luogo per via del ruolo fondamentale della teoria ficiniana della luce che ha risvolti anche estetici²⁸⁵.

Lo stesso Francesco Corvino, in conclusione della sua monografia su Bonaventura, nel prospettare elementi per approfondire i legami tra il generale francescano e il Rinascimento, evidenzia che, oltre a temi comuni e relazioni indirette se ne possono segnalare di dirette. Non solo diversi temi bonaventuriani si possono trovare in Pico della Mirandola (tra cui la dignità umana richiamata sopra²⁸⁶) e sono riscontrabili fonti comuni tra Bonaventura e la cultura rinascimentale (Cicerone, ps-Dionigi, Agostino). Corvino nota altresì che tra le vie indirette in cui si trasmette l'insegnamento di Bonaventura vi sono gli scritti di suoi discepoli letti ancora in periodo rinascimentale. Egli cita l'allievo Giovanni Peckham, che sviluppa la teoria della luce bonaventuriana nella sua *Perspectiva communis*, opera conosciuta da Leonardo da Vinci; cita altresì Pietro di Giovanni Olivi e Duns Scoto. Tra coloro che, nella cultura del Quattrocento italiano, hanno sviluppato direttamente il pensiero bonaventuriano o hanno un qualche legame diretto, Corvino ricorda il francescano san Bernardino da Siena, del quale rammenta che *ha rapporti con i maggiori umanisti del tempo*, e la presenza di testi bonaventuriani nella biblioteca di Pico della Mirandola; come pure si sottolinea la canonizzazione di Bonaventura avvenuta nel 1482 in seguito a un lungo processo²⁸⁷.

Oltre alla prospettiva artistica, anche dal punto di vista della cultura letteraria il contesto in cui si trovano ad operare i primi umanisti non è quindi privo di ispirazioni francescane²⁸⁸. A questo punto risulta possibile approfondire alcuni temi, sempre nel senso di apertura a ricerche ulteriori. Sullo sfondo di tali dati storici che attestano la presenza nell'ambiente umanistico e rinascimentale di aspetti francescani, si cerca ora di indagare alcuni temi per vagliare le invarianze e le variazioni della

²⁸⁵ Cfr. E. Garin, *Il francescanesimo e le origini del rinascimento ... cit.*, p. 128. Su questi aspetti si segnalano altresì: F. Mariani Zini, *La pensée de Ficin. Itinéraires néoplatoniciens*, Vrin, Paris 2014; A. Rabassini, *L'analogia platonica tra il sole e il bene nell'interpretazione di Marsilio Ficino*, in "Rivista di storia della filosofia" 60/4 (2005), pp. 609-629.

²⁸⁶ Cfr. *supra* III, cap. 1, § 2. Si ricorda specificamente quanto lo studioso italiano osserva in F. Corvino, *Bonaventura da Bagnoregio ... cit.*, p. 525: *E se, dopo aver letto le opere del maestro francescano, prendiamo in mano la famosa orazione De hominis dignitate di Giovanni Pico della Mirandola, che è stata giustamente definita il manifesto del Rinascimento, non possiamo non accorgerci che esiste non soltanto una notevole similarità di concetti tra Pico e Bonaventura, ma addirittura una frequente corrispondenza di immagini e financo di espressioni: la condizione privilegiata dell'uomo inteso come il fine della creazione divina, in quanto è l'unico essere capace di comprendere la ragione di un'opera così grande e di lodarne l'Artefice, la centralità dell'uomo nell'universo e il valore della sua libertà, che gli permette di innalzarsi fino a Dio o di degenerare negli esseri inferiori ...*. Corvino in seguito (ivi, p. 528) mette in evidenza alcune differenze tra la concezione bonaventuriana e quella rinascimentale della dignità umana, tra cui il carattere per così dire "democratico" di quella francescana ed "elitario" della seconda. A ogni modo pur con il naturale mutare di accentuazioni dovute anche ai cambiamenti contestuali, è significativo anche dal nostro punto di vista il perdurare di tali linee francescane nella riflessione del Rinascimento.

²⁸⁷ Cfr. Francesco Corvino, *Bonaventura da Bagnoregio ... cit.*, pp. 526-527.

²⁸⁸ Su questo punto si può vedere altresì: E. Garin, *Il francescanesimo e le origini del rinascimento ... cit.*, R.L. Guidi, *Il dibattito sull'uomo nel '400: indagini e dibattiti*, Tiellemedia, Roma 1999; F. Camerota, *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Premessa di M. Kemp, Electa, Firenze 2006, pp. 39 e sgg.

costituzione dell'idea di artefice nella cultura rinascimentale a partire da due figure protagoniste rispettivamente dell'Umanesimo quattrocentesco e del Rinascimento cinquecentesco: Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci, accomunati altresì da un francescano che sicuramente hanno conosciuto, ovvero Luca Pacioli²⁸⁹.

Uno degli elementi in cui la riflessione albertiana sembra al tempo stesso volgersi a tradizioni precedenti, anche medievali, e segnarne una distanza riguarda la questione delle arti visive nel contesto dell'ordinamento dei saperi. Nei trattati sulla pittura, sulla scultura e sull'architettura si attesta una precisa volontà da parte di Alberti di portare le arti visive a un livello di dignità superiore rispetto alle arti meccaniche facendo loro assumere lo statuto di scienza. L'operazione di dignificazione porta così le arti visive allo stesso livello delle arti liberali.

Si è visto come il discorso sull'artefice all'interno dell'ordinamento dei saperi sia mutato nel corso del tempo, all'interno della stessa tradizione francescana. In particolare, si è notato lo stacco tra la comprensione bonaventuriana, in cui la trattazione dell'*ars* come dimensione poetica è inserita all'interno di un percorso conoscitivo e spirituale di tradizione agostiniana e vittorina, e la comprensione tardo medievale di Scoto e Ockham, secondo i quali la questione dell'*ars* si svolge nel contesto di categorie aristoteliche se non addirittura a proposito dei testi stessi di Aristotele²⁹⁰.

Per il nostro discorso si può sottolineare che le categorie aristoteliche hanno permesso di accentuare e precisare la distinzione peraltro già presente tra il pratico e il teorico. In termini aristotelici, la distinzione si precisa nelle due figure da una parte dell'*expertus*, colui che ha competenze produttive acquisite tramite l'esperienza, e l'*artifex*, colui che conosce le cause. La nozione di artefice contrapposta a quella di esperto, porta a maggiore consapevolezza la dimensione conoscitiva, si potrebbe dire scientifica, dell'attività produttiva del primo. La comprensione ockhamiana inoltre, con il primato del singolare concreto, con l'ideazione dell'artefice che parte dall'esperienza per foggarsi nella mente la rappresentazione da produrre esteriormente, con una concezione delle idee progettuali private di spessore ontologico, segna un momento fondamentale di una direzione di pensiero francescano che nel nostro discorso si è scelto di dare inizio con Bonaventura²⁹¹.

La riflessione bonaventuriana su questo punto, ad esempio in testi quali l'*Itinerarium* e il *De reductione*, non sembra risentire delle categorie aristoteliche, ad eccezione di una certa attenzione alla sensazione come base della conoscenza umana. Ciononostante è importante sottolineare che la

²⁸⁹ Come si è detto, Pacioli conosce Alberti a Roma negli anni '70-'71 del Quattrocento, mentre frequenta Leonardo nel periodo milanese (1496-1499): oltre a dargli lezioni di matematica, collabora con lui per la realizzazione del *De divina proportione*. Leonardo infatti è autore dei disegni dei poliedri allegati al manoscritto.

²⁹⁰ Cfr. *supra* Parte II, cap. I, § 3.

²⁹¹ Cfr. *supra* Parte II, cap. I, § 1.

dimensione conoscitiva è fortemente presente e l'artefice delle arti meccaniche non ha una semplice conoscenza operativa, seppure anche quest'ultima sia importante. Al contrario, la conoscenza dell'artefice umano è l'analogo della sapienza divina, dal momento che egli è impegnato in un processo di ideazione simile, una ideazione che non trova il suo modello a livello esperienziale, ma che trae la propria origine dalle regole eterne interiori che strutturano anche il mondo naturale, creaturale. Ciò emerge molto bene nell'esposizione delle arti meccaniche del *De reductione* quando si nota con chiarezza la forza poetica del momento dell'ideazione dell'artefice umano. La posizione delle arti meccaniche all'interno del medesimo percorso conoscitivo che comprende altresì conoscenza sensibile, filosofia e Sacra pagina le eleva in quanto parte di un'unità del sapere finalizzata a compiersi in Dio come Padre²⁹².

Il *saper-fare* è quindi coniugato in modi diversi all'interno delle due tradizioni, ma occorre ribadire che l'artefice unisce entrambe le dimensioni, conoscitiva da una parte e operativa dall'altra. A partire da queste osservazioni ricapitolative, si può forse affermare che l'attitudine francescana nei confronti delle arti della poiesi sembra delineare una direzione di pensiero aperta agli sviluppi successivi. Si può perciò sottolineare la specificità francescana sulle arti della poiesi come concezione del *saper-fare* che progressivamente si rende autonoma da un modello esemplarista come quello bonaventuriano, il quale è nondimeno impegnato in un'operazione di elevazione delle arti meccaniche.

Una esplicita intenzione di dignificare le arti, questa volta visive, si può cogliere in autori umanisti come Leon Battista Alberti. Elementi della tradizione come l'analogia tra artefice umano e artefice divino, o la nozione stessa di *artifex*, sono compresi in un pensiero rivolto non tanto a evidenziare il percorso di ascesa dell'uomo a Dio, quanto piuttosto a riconoscere alle arti visive uno statuto proprio di attività umana equiparabile a quella scientifica. La distinzione aristotelica tra artefice ed esperto ha forse contribuito a inquadrare l'attività dell'artefice all'interno del sapere scientifico, ma l'apporto del pensiero bonaventuriano non sembra esaurirsi al suo periodo né alle relazioni che si sono sottolineate precedentemente con le arti visive, con l'arte francescana. La dignità dell'uomo in quanto capacità di elevarsi al divino è un tratto che collega Bonaventura con le istanze umanistiche e che si declina nel senso di realizzazione e compimento umano nella poiesi in quanto in analogia con l'atto creatore di Dio²⁹³. In Alberti tale aspetto sembra svolgersi nel contesto dell'immanenza basato umanisticamente sull'idea di *umanità*, la cui centralità si riscontra altresì in

²⁹² Si veda *supra*: Parte II, cap. 1, § 3; e L. Solignac, *La voie de la ressemblance ... cit.*, pp. 340-358.

²⁹³ Sul tema della dignità umana, si veda il già citato F. Corvino, *Bonaventura da Bagnoregio ... cit.*, p. 524. In età rinascimentale è particolarmente significativo il testo di G. Manetti, *Dignità ed eccellenza dell'uomo*, a cura di G. Marcellino, Bompiani, Milano 2018. A proposito del dibattito umanista sull'uomo in contesto anche francescano si segnala R.L. Guidi, *Il dibattito sull'uomo nel '400 ... cit.*

Bonaventura all'interno di un differente quadro teologico ed epistemologico, là dove l'uomo è l'apice della creazione ed è capace di sintetizzare in sé stesso l'intera natura.

Come osserva Paolo Portoghesi introducendo lo scritto sull'architettura di Alberti,

il tragitto culturale che lo ha portato alla vocazione architettonica non è quello dell'artigiano che si innalza alla dignità di artista, ma quello dell'uomo di lettere, dell'umanista, che scorge nell'architettura la disciplina coordinatrice più direttamente utile all'uomo, quella che in modo più ampio e integrale realizza la pienezza della sua umanità.²⁹⁴

Si può avanzare forse l'ipotesi che il processo di dignificazione dell'artista programmaticamente operato da umanisti come Alberti ha proprie radici non solo nelle figure concrete di artefici, sebbene – come si è visto – si riscontri una precisa presa di consapevolezza in autori quali Torriti e Giotto, bensì soprattutto nella cultura letteraria nutrita tanto di classicità greca e romana, quanto di testualità medievali assimilate spesso criticamente. Il quadro generale che ne risulta e le finalità specifiche perseguite sono in Alberti certamente differenti, tuttavia sembra possibile cogliere una continuità per così dire *debole* nella direzione di pensiero che si è cercato di mettere in rilievo: la rinnovata attenzione alla natura, alla concretezza dell'individuo e del singolare; la dignità e la centralità dell'uomo; il risvolto pratico. Di questi tre, l'osservazione di Portoghesi aiuta a comprendere il secondo punto, ovvero la dignità umana ricompresa nella sua declinazione umanistica.

Si può ora osservare come Alberti conferisca maggiore dignità alle arti visive. Nella concezione albertiana, le arti pittura, scultura e architettura hanno il medesimo statuto scientifico di un'arte liberale quale la musica²⁹⁵, dal momento che con essa condividono la matematica, o meglio il riferimento al *numerus*. L'architettura in particolare è indissociabile dalla considerazione della relazione tra numeri, capace di fondare tanto gli elementi strutturali quanto quelli ornamentali di un edificio. La relazione tra numeri, è poi alla base del concetto di bellezza, primo criterio tramite il

²⁹⁴ P. Portoghesi, *Introduzione*, in Leon Battista Alberti, *L'architettura*, traduzione di G. Orlandi; introduzione e note di P. Portoghesi, Il polifilo, Milano 1989, p. XX. Qui Portoghesi sottolinea l'istanza anti metafisica dal momento che nel sistema delle arti si pone al centro l'uomo in quanto criterio per valutare la superiorità di un'arte sull'altra: *una gerarchia tra le arti darà la palma a quella che può soddisfare insieme le più alte e le più elementari esigenze dell'uomo*. Si può quindi riconoscere in tali aspetti del pensiero di Alberti sull'arte una delle più alte espressioni del processo di affermazione della centralità dell'uomo avviato proprio in contesto francescano, come si è visto nel pensiero di Bonaventura e nell'arte di Giotto.

²⁹⁵ Sulla musica quale arte liberale nel pensiero medievale, si segnala: C. Panti, *Filosofia della musica. Tarda Antichità e Medioevo*, Carocci, Roma 2008. Si menziona altresì il saggio dedicato alla bellezza musicale, utile anche per inquadrare storicamente, nelle radici antiche e medievali, le considerazioni albertiane relative a musica, bellezza e sistema dei saperi: C. Panti, *Il bello fra musica e filosofia. Agostino, Boezio e il pensiero medievale*, in *Musica e parola da Platone a Adorno*, a cura di A. Brancacci, Mimesis, Milano 2019, pp. 43-75.

quale si esprime l'albertiana *concininitas*²⁹⁶ – concetto che si riprenderà meglio in seguito – ovvero la sua idea di bellezza come armonia di parti in rapporto a un intero e fondata su una certa ragione.

Si noti come anche nell'operazione condotta da Alberti di dignificare le arti visive e l'architettura in particolare sulla base del comune fondamento del *numerus* si approfondiscano in modo certamente peculiare motivi e linee concettuali presenti in Bonaventura a partire dalla tradizione agostiniana e specificamente dal *De musica*. Nell'*Itinerarium* si è vista la centralità della nozione agostiniana di *aequalitas numerosa*, capace di fondare tanto la percezione sensibile del bello quanto ogni tipo di proporzione, e quindi di bellezza, in quanto rinvia al paradigma stesso del rapporto di proporzione, ossia il Figlio come eguaglianza del Padre (concetto filosofico dell'origine della bellezza nel mondo intelligibile che trova espressione in termini teologici, i quali a loro volta hanno una profonda incidenza filosofica). La bellezza come numero è quindi la trama strutturale che collega ogni livello del reale tramite relazioni analogiche²⁹⁷.

Alberti su questo punto sembra inserirsi nella medesima tradizione, dal momento che, alla concezione pitagorico-platonica del numero come criterio del reale, aggiunge la rilevanza agostiniana dell'analogia come strumento strutturale che consente di collegare diversi livelli, in Alberti non tanto del reale, quanto piuttosto delle arti: oltre alla *retoricizzazione* della pittura²⁹⁸, le arti liberali del quadrivio che si basano sui quattro modi di osservare il numero – in accordo con l'insegnamento di Boezio – non sono più degne delle arti visive, proprio perché hanno il medesimo fondamento nel

²⁹⁶ Cfr. E. Di Stefano, *L'altro sapere ... cit.*, pp. 20-22, 79. Sulla relazione albertiana tra bellezza e ornamento in architettura, si veda: Leon Battista Alberti, *L'architettura ... cit.*, capp. VI-IX, in particolare: VI, 2, pp. 233-234: *La bellezza è dunque un fattore della massima importanza e dev'essere ricercata con grande impegno soprattutto da chi intende rendere piacevoli le cose proprie ... In che consiste la differenza tra la bellezza e l'ornamento sarà più agevole a comprendersi nell'animo che ad esprimersi con parole ... definiamo bellezza come l'armonia tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o combinare nulla se non in peggio ... l'ornamento può definirsi come una sorta di bellezza ausiliaria o di completamento ... mentre la bellezza vera e propria è una qualità intrinseca e quasi naturale che investe l'intera struttura dell'organismo che diciamo 'bello', l'ornamento ha l'aspetto di un attributo accessorio, aggiuntivo, piuttosto che naturale. Come nota Portoghesi (ivi, p. 236, n. 8), la distinzione è centrale e svolge un ruolo correttivo ... ma l'Alberti, nel suo concreto atteggiamento empirico, riconosce la utilità di questo intervento a posteriori sull'immagine, capace di correggerla pur senza mutarne sostanzialmente la struttura. Sull'articolata concezione albertiana di ornamento, si veda: P. Portoghesi, *Introduzione ... cit.*, pp. 34-35; E. Di Stefano, *L'altro sapere ... cit.*, pp. 41 e sgg., che sottolinea come l'ornamento in Alberti non sia un elemento puramente accidentale, dal momento che tra i concetti di bellezza e ornamento si stabilisce un nesso più di identità, aspetto dovuto anche all'ascendenza retorica della nozione.*

²⁹⁷ Orlando Todisco evidenzia la radice comune del bello bonaventuriano e di quello rinascimentale. In O. Todisco, *Dimensione estetica del pensare bonaventuriano ... cit.* così scrive a proposito di Bonaventura: *Egli riprende l'esperienza che vede fusi eros, logos e kalòn, oggetto di esperienza metafisica di una realtà che sta in sé e che si mostra. Attraverso Agostino, questa concezione del bello rifluisce nell'estetica del primo e tardo medioevo e si ritrova nel concetto di simmetria e armonia del rinascimento. Lo stile palladiano è, per es., incomprensibile senza questa formulazione platonica.* Tra gli studi che evidenziano fonti medievali, e agostiniane in particolare, in Alberti e nella sua teoria del bello, si ricorda: V.P. Zubov, *Leon Battista Alberti et les auteurs du Moyen Age*, in "Medieval and Renaissance Studies" 4 (1958), pp. 245-266.

²⁹⁸ Sulla rilevanza della retorica nelle arti visive secondo Alberti si veda: P. Panza, *Leon Battista Alberti: Filosofia e teoria dell'arte*, introduzione di D. Formaggio, Guerini, Milano 1997, cap. 7; e E. Di Stefano, *L'altro sapere ... cit.*, pp. 71-81.

*numerus*²⁹⁹. Per tali motivi si può affermare, con Elisabetta Di Stefano: *l'originalità dell'elaborazione di Alberti consiste nell'aver inserito, all'interno di una teoria dell'arte, concetti, già presenti nella tradizione antica e medievale*³⁰⁰. Dal nostro punto di vista ciò significa che la sistemazione delle arti visive all'interno del sistema dei saperi è attuata da Alberti riprendendo concetti retorici e matematici dalle tradizioni precedenti. Di più: la riflessione albertiana sembra approfondire un aspetto che nelle tradizioni precedenti, ad esempio nella linea che si è visto collegare pitagorismo e platonismo con attitudini agostiniane e bonaventuriane, costituisce un campo inesplorato, ma fornisce il quadro concettuale appropriato alle intenzioni di Alberti sulle arti visive e l'architettura in particolare³⁰¹. In tale percorso delle arti nella storia, la riflessione francescana sembra rappresentare una delle *condizioni di possibilità* degli sviluppi quattrocenteschi e albertiani in particolare, proprio per la rilevanza accordata alle arti meccaniche comprese – nel *De reductione* bonaventuriano – all'interno del medesimo percorso che conduce al compimento della conoscenza umana in Dio Padre, origine e fine del mondo e dell'uomo.

Il differente contesto cinquecentesco porta Leonardo da Vinci a soffermarsi più che sulla unità e fondamento delle arti visive, sulla questione del primato della pittura sulle altre arti³⁰². Nella prima parte del suo *Trattato sulla pittura*, Leonardo confronta l'arte della pittura con le altre arti, poesia, musica e scultura in particolare, al fine di mostrarne la decisa superiorità. Nel paragrafo 8, secondo la sistemazione di Francesco Melzi, nel delineare i rapporti tra pittura, filosofia e natura Leonardo pone le basi per le affermazioni che seguono sul primato della pittura. Essa infatti è considerata *nipote di essa natura e parente d'Iddio*³⁰³ dal momento che imita le opere della natura. Anzi, l'accuratezza con cui essa rappresenta le opere della natura è espressa da Leonardo con un riferimento, aggettivato, alla filosofia: *con filosofica e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme*³⁰⁴. Già da tale passaggio si possono sottolineare due punti importanti che occorrerà sviluppare meglio in seguito. In

²⁹⁹ A proposito dell'analogia nella sistemazione dei saperi albertiana e in particolare a proposito del *numerus*, si veda: P. Panza, "Lui geometra, lui musico, lui astronomo". *Leon Battista Alberti e le discipline liberali*, in *Estetica. Le arti e le scienze*, a cura di S. Zecchi, il Mulino, Bologna 1995, pp. 244-245, 250-258. Sulla divisione boeziana delle arti del quadrivio fondate sul *numerus* si può vedere la traduzione francese del *De institutione arithmetica: Institution arithmétique*, a cura di J.-Y. Guillaumin, Les Belles Lettres, Paris 1995 che a tale proposito presenta un'interessante *Introduction*.

³⁰⁰ Ivi, p. 27.

³⁰¹ Da questo punto di vista, l'operazione di Alberti appare comprensibile anche partire dalle condizioni contestuali in cui egli scrive, si veda ivi, p. 70: *si può affermare che la nascita della teoria dell'arte avviene quando maturano le condizioni per l'incontro di tre elementi: arti visive, scienza e sapere letterario*.

³⁰² Sul mutato contesto leonardesco a proposito di arti visive e sistema dei saperi, cfr. E. Franzini, *Il mito di Leonardo ... cit.*, pp. 42-43. Ciocci evidenzia il probabile confronto diretto tra Leonardo e frate Luca Pacioli proprio sul tema del sistema dei saperi anche in rapporto alle arti del disegno, cfr. A. Ciocci, *Luca Pacioli, Leonardo da Vinci e il paragone delle arti nella "Divina Proportione"*, in *Luca Pacioli a Milano*, a cura di M. Martelli, Centro studi Mario Pancrazi-Accademia di belle arti di Brera, Sansepolcro-Milano 2014, pp. 89-104.

³⁰³ Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, a cura di A. Borzelli, Carabba, Lanciano 1947, I, 8.

³⁰⁴ *Ibidem*.

primo luogo il rapporto che la pittura instaura con la natura è tale da descrivere un'attitudine *filosofica* e speculativa in quanto attività mentale – e Leonardo lo specifica più avanti – rivolta all'*interpretazione della natura*, dal momento che ne comprende l'intrinseca forza formativa nel rappresentarne le qualità delle forme. Si può quindi dire, con Elio Franzini, che secondo Leonardo *La pittura è filosofia perché il suo fine è conoscere il mondo, una conoscenza che è un'analisi infinita che è una ricerca sul visibile che non si limita a determinarne gli aspetti "quantitativi" ma guarda invece ai lati "qualitativi", sia della natura sia della creazione artistica*³⁰⁵.

In secondo luogo, la pittura secondo Leonardo imita la natura che a sua volta è creazione di Dio e generatrice di *cose evidenti*. Il riferimento a Dio sembra collocare il discorso di Leonardo sulla poiesi all'interno della *metaforica* dell'artefice che in età rinascimentale acquisisce la funzione di legittimare e innalzare le arti visive dalla condizione di arti meccaniche, facendone davvero l'analogo dell'attività creatrice di Dio. Proprio questo punto consente di approfondire l'ipotesi che la figura dell'artefice come *topos* retorico, che certamente ha subito significative variazioni storiche, sia un elemento centrale per l'elaborazione anche teorica della questione della poiesi. Di più: si può pensare che la consapevolezza dell'artista moderno di sé stesso si sia attuata anche grazie alla figura cristiana dell'artefice come *topos* retorico.

Il confronto con le altre arti, oltre a determinare i motivi del primato della pittura, permette inoltre di approfondirne alcuni tratti generali. Innanzitutto la pittura è superiore alle altre arti perché si basa sul senso della vista che, in accordo con la tradizione classica e platonica in particolare, è il senso migliore. Ciò comporta che, rispetto alla poesia, la pittura sia non solo rappresentazione più vera, dal momento che guarda alle opere non dell'uomo, bensì della natura³⁰⁶, ma è anche più universale, poiché le forme visive pittoriche non hanno i limiti della contingenza spazio-temporale delle parole con cui invece si esprime la poesia³⁰⁷. Inoltre essa è arte più bella della poesia in quanto l'*armonica proporzione* che costituisce la bellezza leonardesca – e si noti ancora una volta l'idea di bellezza come *proportio* – si esprime meglio in pittura che in poesia. Mentre questa allietta (*contenta*) l'udito con le *molte e varie voci insieme aggiunte ad un medesimo tempo*, la pittura agisce sull'occhio

³⁰⁵ E. Franzini, *Il mito di Leonardo ... cit.*, p. 26.

³⁰⁶ Cfr. Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura ... cit.*, I, 10: *La pittura serve a più degno senso che la poesia, e fa con più verità le figure delle opere di natura che il poeta, e sono molto più degne le opere di natura che le parole, che sono opere dell'uomo; perché tal proporzione è dalle opere degli uomini a quelle della natura, qual è quella ch'è dall'uomo a Dio. Adunque è più degna cosa l'imitar le cose di natura, che sono le vere similitudini in fatto, che con parole imitare i fatti e le parole degli uomini.*

³⁰⁷ Cfr. *ivi*, I, 15: *Or guarda quale è più propinquo all'uomo, o il nome d'uomo, o la similitudine di esso uomo? Il nome dell'uomo si varia in varî paesi, e la forma non è mutata se non per la morte. E se il poeta serve al senso per la via dell'orecchio, il pittore per la via dell'occhio, più degno senso ... Certo la pittura, di gran lunga più utile e bella, più piacerà. Poni in iscritto il nome d'Iddio in un luogo, e ponvi la sua figura a riscontro, e vedrai quale sarà più riverita. Se la pittura abbraccia in sé tutte le forme della natura, voi non avete se non i nomi, i quali non sono universali come le forme; se voi avete gli effetti delle dimostrazioni, noi abbiamo le dimostrazioni degli effetti.*

e per questo diletta ancora di più: le *proporzionali bellezze* di un bel volto dipinto portano a un *armonico concerto* maggiore e più efficace della poesia³⁰⁸.

La pittura è perciò vera arte liberale, fondata sul senso superiore della vista tramite cui si può restituire la *bellezza del mondo con tutte le forme delle cose create*³⁰⁹. Leonardo ribadisce che la pittura, a differenza della poesia, rappresenta le cose della natura, quindi l'opera di Dio che è più degna delle opere dell'uomo: *per questo diremo la pittura, la quale solo s'estende nelle opere d'Iddio, essere più degna della poesia, che solo s'estende in bugiarde finzioni delle opere umane*³¹⁰. Proprio perché *figliuola della natura*, la pittura è a buon diritto arte liberale, tanto che sembra superare la natura stessa in quanto rivolta ad eseguire opere che la natura non ha mai creato³¹¹.

In un secondo momento Leonardo da Vinci si concentra sul rapporto tra pittura e musica (I, 25-28), considerata *sorella minore* della pittura. La musica infatti è secondo Leonardo *sorella* della pittura in quanto si basa sulle *armoniche proporzioni* che collegano le sue parti, tuttavia essa è *minore* dal momento che si basa ancora una volta sul senso dell'udito che come si è visto è inferiore al senso della vista su cui si fonda la pittura³¹². Quest'ultima infatti perdura, l'altra perisce nel fluire del tempo, anzi la pittura permane persino di più della natura che pure degnamente imita³¹³. A proposito della questione se la pittura sia un'arte meccanica, che Leonardo nega e ne afferma anzi lo statuto di arte liberale, ricorre l'idea che essa sia un'arte non corporea, fisica, bensì *mentale*. A questo punto Leonardo riprende la concezione boeziana sulle arti liberali, tratta dal *De institutione arithmetica*, secondo cui le arti liberali del quadrivio si basano su diversi modi di osservare il *numero*: la pittura in particolare, come la geometria e la musica, ha per oggetto le quantità continue, ma ad esse si aggiungono anche proporzioni qualitative: *io ti dirò che la pittura è mentale, e ch'ella, siccome la musica e la geometria considerano le proporzioni delle quantità continue, e l'aritmetica delle discontinue, questa considera tutte le quantità continue, e le qualità delle proporzioni d'ombre e lumi e distanze nella sua prospettiva*³¹⁴.

³⁰⁸ Cfr. *ivi*, I, 17: *Ma della pittura, perché serve all'occhio, senso più nobile che l'orecchio, obietto della poesia, ne risulta una proporzione armonica; cioè, che siccome di molte e varie voci insieme aggiunte ad un medesimo tempo, ne risulta una proporzione armonica, la quale contenta tanto il senso dell'udito, che gli uditori restano con stupente ammirazione quasi semivivi. Ma molto più faranno le proporzionali bellezze di un angelico viso posto in pittura, dalla quale proporzionalità ne risulta un armonico concerto, il quale serve all'occhio nel medesimo tempo che si faccia dalla musica all'orecchio.*

³⁰⁹ *Ivi*, I, 23.

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ Cfr. *ibidem*: *Con debita lamentazione si duole la pittura per essere lei scacciata dal numero delle arti liberali; conciossiachè essa sia vera figliuola della natura, ed operata da più degno senso; onde a torto, o scrittori, l'avete lasciata fuori del numero di dette arti liberali, conciossiachè questa, non che alle opere di natura, ma ad infinite attende che la natura mai creò.*

³¹² Cfr. *ivi*, I, 25.

³¹³ Cfr. *ivi*, I, 26.

³¹⁴ *Ivi*, I, 27.

Il carattere *mentale* della pittura si precisa quindi non solo in una dimensione genericamente progettuale, bensì nella attenta osservazione della proporzione quantitativa e qualitativa. Alla luce del percorso svolto, si può notare come Leonardo risignifici nel nuovo oggetto di indagine, la pittura, un apparato concettuale mutuato dalle tradizioni che convergono a delineare la costituzione filosofica dell'artefice francescano. In primo luogo si tratta della nozione di *proportio* come determinante per delimitare l'ambito del bello, nozione centrale nella idea tanto bonaventuriana quanto tommasiana di bellezza³¹⁵. In secondo luogo occorre sottolineare la distinzione tra aspetti quantitativi e qualitativi della bellezza, emersi ad esempio nelle definizioni agostiniane di bellezza che ne mettono in luce i caratteri qualitativi (luce e colore), oltre che nei riferimenti estetico-metafisici alla dimensione della luce. Leonardo però va oltre: prospetta una ricomprensione qualitativa della proporzione stessa, cioè l'elemento quantitativo. È noto come egli abbia elaborato la nuova tecnica della *prospettiva aerea*, attenta non solo alla dimensione spaziale della rappresentazione, bensì anche al colore. Con essa si può infatti rendere la distanza degli oggetti rappresentati attraverso una proporzione tra colore e distanza (la quantità di azzurro è proporzionale all'aumentare della quantità dell'aria e quindi della distanza)³¹⁶. Anche dal punto di vista teorico l'acquisizione leonardesca appare decisiva: la *proportio* diviene regola universale della bellezza, capace di comprendere e conciliare in sé stessa le dimensioni quantitative e qualitative del bello, nel conferire all'opera somma concordia e bellezza, dal punto di vista sia visivo (la rappresentazione pittorica stessa) sia intellettuale (la costruzione mentale con cui è possibile realizzare un'opera orientata da criteri prospettici).

Il carattere *mentale* della pittura, che propriamente la rende arte liberale, emerge in modo ancora più evidente nella parte dedicata al confronto con la scultura (I, 32-39)³¹⁷. Quest'ultima infatti è arte meccanica e non scienza perché inscindibilmente legata alla dimensione corporea, dal momento che implica fatica fisica, al contrario della pittura che comporta un maggiore sforzo mentale³¹⁸.

³¹⁵ Si ricorda che i tre criteri cardine della nozione di bellezza in Tommaso d'Aquino sono: *proportio*, *claritas* e *integritas*. Si veda: U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino ... cit.*, cap. 4, §§ 4-8.

³¹⁶ Cfr. sulla prospettiva aerea leonardesca, si può ad esempio vedere: Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura ... cit.*, II, 258: *Evvi un'altra prospettiva, la quale chiamo aerea imperocché per la varietà dell'aria si possono conoscere le diverse distanze di varî edifici terminati ne' loro nascimenti da una sola linea, come sarebbe il veder molti edifici di là da un muro che tutti appariscono sopra l'estremità di detto muro d'una medesima grandezza, e che tu volessi in pittura far parer più lontano l'uno che l'altro; è da figurarsi un'aria un poco grossa. Tu sai che in simil aria le ultime cose vedute in quella, come son le montagne, per la gran quantità dell'aria che si trova infra l'occhio tuo e dette montagne, queste paiono azzurre, quasi del color dell'aria, quando il sole è per levante. Adunque farai sopra il detto muro il primo edificio del suo colore; il più lontano fallo meno profilato e più azzurro, e quello che tu vuoi che sia più in là altrettanto, fallo altrettanto più azzurro; e quello che tu vuoi che sia cinque volte più lontano, fallo cinque volte più azzurro; e questa regola farà che gli edifici che sono sopra una linea parranno d'una medesima grandezza, e chiaramente si conoscerà quale è più distante e quale è maggiore dell'altro*; M. Barasch, *Luce e colore nella teoria artistica del Rinascimento*, Marietti, Torino 1992, pp. 64 e sgg.

³¹⁷ Si veda anche: E. Franzini, *Il mito di Leonardo ... cit.*, pp. 52-53. Sulla questione della superiorità della pittura sulle altre arti, si segnala altresì: *ivi*, pp. 58-65.

³¹⁸ Cfr. Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura ... cit.*, I, 36.

Leonardo precisa in cosa consiste la fatica mentale del pittore: *La pittura è di maggior discorso mentale e di maggiore artificio e meraviglia che la scultura, conciossiaché necessità costringe la mente del pittore a trasmutarsi nella propria mente di natura, e a farsi interprete infra essa natura e l'arte*³¹⁹. La mente del pittore è quindi impegnata in uno sforzo si potrebbe dire *fenomenologico*, in uno sguardo che osserva ed esplicita la natura per comprenderla in termini artistici anche con strumenti matematici, là dove il concetto cardine sembra essere quello di *uguaglianza* per mostrare la differenza di gradi nelle luci, nei colori, nelle dimensioni³²⁰.

L'occhio diventa quindi per Leonardo il senso che fonda la superiorità della pittura sulle altre arti. Oltre alle spiegazioni leonardesche, il senso della vista è infatti tradizionalmente collegato a livello simbolico con la dimensione conoscitiva. La *metaforica* connessa all'occhio consente quindi di effettuare il passaggio alla idea che la pittura è *interpretatio naturae*, là dove ricerca costantemente il senso delle cose per ritradurle visivamente in linguaggio pittorico. La pittura si fa inoltre sguardo *filosofico*, proprio in quanto implica una raffinata attività speculativa o mentale, attenta a considerare armoniche proporzioni sia quantitative (forme, dimensioni, profondità) che qualitative (luci, ombre e colori).

In seguito alle discussioni quattrocentesche sullo statuto delle arti visive da equiparare a quelle liberali, si pensi al forte impulso dato da Alberti in questa direzione, nel Cinquecento la questione sembra spostarsi sul primato di un'arte sull'altra. Nelle pagine di Leonardo su cui ci si è soffermati, si può notare ancora l'intenzione di distinguere la pittura dalle arti meccaniche, caratterizzate dalla fatica corporea oltre che dal lavoro delle mani, ed erigerla ad arte liberale in virtù del carattere *mentale*. La dimensione progettuale delle differenti tradizioni precedenti, come quella più propriamente tecnica legata ai modi di produzione dell'opera, si articola in una complessa descrizione del *saper-fare* dell'artefice ora consapevole di sé stesso.

Il modello poetico dell'artefice si articola e diventa più complesso, ma si può nondimeno cogliere il permanere di certe invarianze: in particolare, il livello progettuale è attività mentale, tradizionalmente connesso alla ideazione, all'escogitazione nella mente dell'artefice dell'idea o immagine di qualcosa da creare. Il carattere mentale è ciò che conferisce lo statuto scientifico alla pittura secondo Leonardo e in questo potrebbe scorgersi uno dei frutti, o esiti, del mutato paradigma dell'artefice compreso secondo le categorie aristoteliche della distinzione tra artefice ed esperto. L'artefice francescano tardo medievale, si pensi alle comprensioni di Scoto e Ockham³²¹, conosce le

³¹⁹ *Ibidem.*

³²⁰ Cfr. *ibidem.*

³²¹ Si segnala che la comprensione della figura dell'artefice con categorie aristoteliche non è certamente limitata alla scuola francescana, tuttavia essa la inserisce all'interno di peculiari visioni complessive a proposito della questione della poiesi, cfr.: *supra* II, 2.

cause e fa quindi scienza, così come l'artefice di Leonardo fa scienza in quanto attento alle *cause* dei fenomeni e alla *proportio*³²².

Si noti inoltre che la *proportio*, che in Bonaventura ad esempio costituiva il criterio fondamentale del bello, inteso come si è visto come proporzione, rapporto, convenienza di forme e colori, in Leonardo rappresenta un'invariante sulla base di cui sono effettuate variazioni significative. L'*armonica proporzione* è infatti oggetto tanto della poesia quanto della pittura, tuttavia in quest'ultima essa si esprime meglio, dal momento che la pittura è volta a rappresentare proporzioni sia spaziali che qualitative di luci, ombre e colori.

La dimensione progettuale e il criterio della bellezza come *proportio* riconducono a riflettere sull'altro tema su cui si ritiene importante soffermarsi per cogliere il passaggio dall'artefice francescano all'artista rinascimentale. Non solo l'attività poetica dell'artefice si inserisce in un rinnovato quadro del sistema dei saperi, sviluppando la linea ideale inaugurata da Bonaventura in cui il saper fare umano è parte del medesimo processo conoscitivo che include la teologia stessa. La nozione filosofica dell'attività poetica dell'artefice sembra costituirsi altresì in due immagini strettamente interconnesse sintetizzabili nelle figure dell'artefice delle forme e del bello.

Almeno dal *Timeo* platonico l'attività poetica dell'artefice consiste nel donare forma a una materia informe e il bello, inteso principalmente come proporzione o rapporto, rappresenta uno dei criteri principali, accanto al bene, per orientare l'agire poetico. Nel percorso proposto nella seconda parte di questo lavoro si è visto come l'attività formativa dell'artefice francescano veda nel criterio del bello un momento essenziale per la produzione dell'opera. Occorre a questo punto tornare sulla nozione albertiana di *concinnitas* e su quella leonardesca di *armonica proporzione* per comprendere in un secondo momento la loro funzione all'interno del processo della formatività poetica.

Per una trattazione completa della nozione albertiana di bellezza e la centralità che in essa riveste la *concinnitas*, si rinvia allo studio di Elisabetta Di Stefano³²³. Qui è importante sottolineare alcuni punti significativi per il nostro discorso. Un passo del libro IX, cap. 5, del *De re aedificatoria*, appare particolarmente rilevante. Alberti sta approfondendo il concetto di bellezza e, a partire dalla metafora organica per cui un edificio è come il corpo di un animale³²⁴, sembra procedere in accordo

³²² Tracce della idea aristotelica dell'artefice come colui che conosce le cause, si possono ad esempio leggere in Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura ... cit.*, II, 58: *Tu, pittore, per essere universale e piacere a' diversi giudizi, farai in un medesimo componimento che vi siano cose di grande oscurità e di gran dolcezza di ombre, facendo però note le cause di tali ombre e dolcezze.*

³²³ Cfr. E. Di Stefano, *L'altro sapere ... cit.*, cap. 1.

³²⁴ Cfr. Leon Battista Alberti, *L'architettura ... cit.*, IX, 5, p. 450-451: *I migliori autori dell'antichità c'insegnano ... che l'edificio è come un organismo animale, e per delinearlo occorre imitare la natura ... Ogni organismo infatti è composto di determinate parti ad esso proprie; se alcuna di esse viene tolta, ovvero ingrandita o rimpicciolita, ovvero trasferita in una posizione non adatta, avverrà certamente che in tale corpo ciò che nel suo insieme costituiva l'armonia dell'aspetto ne venga guastato.* Si veda anche: P. Panza, "Lui geometra, lui musico, lui astronomo". *Leon Battista Alberti*

con l'andamento osservato in Agostino e in Bonaventura su questo tema. Vi è una bellezza naturale che si può cogliere tramite un giudizio innato³²⁵, che non è opinione, bensì qualità universale che appartiene a tutti gli uomini ed è da ricondurre a una ragione intrinseca del bello. Si ricordi a tal proposito le osservazioni di Agostino nel *De musica*, là dove si sottolinea il carattere interiore e universale del giudizio già a livello della percezione sensibile, tanto che alcuni interpreti hanno parlato di *a priori del sentimento*³²⁶: la sola percezione dei versi è sufficiente per comprendere la loro appropriatezza dal momento che il *numerus* che li struttura può essere più o meno conforme all'attività dell'anima che vivifica il corpo mentre percepisce i suoni. La *proportio* bonaventuriana fondata sul *numerus* agostiniano sembra riproporre la concezione di una ragione intrinseca del bello che provoca piacere in chi ne fruisce.

Alberti integrando tradizioni che non sono solo quelle di derivazione platonica, agostiniana e francescana, specifica la ragione del bello in tre criteri: il numero (*numerus*), la figura o delimitazione (*finitio*) e la collocazione (*conlocatio*)³²⁷. L'unione dei tre criteri costituisce la *concinnitas*, nella quale si compie propriamente la bellezza dell'oggetto a cui si riferisce³²⁸. Essa consiste – prosegue Alberti – nella disposizione delle parti secondo una certa ragione, o anche – secondo la definizione proposta nel VI libro – essa è: *armonia* (*concinnitas*) *tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non*

e le discipline liberali ... cit., pp. 249-250; Id., *Alberti e il mondo naturale*, in *Lettere e arti nel rinascimento. Atti del X Convegno internazionale (Chianciano-Piacenza 20-23 luglio 1998)*, a cura di L.S. Tarugi, Franco Cesati Editore, Firenze 2000, p. 167 in cui si sottolinea la derivazione sia greca (Teofrasto) sia medievale (*cultura sapienziale del platonismo medievale*); P. Portoghesi, *Introduzione*, in Alberti, *Architettura ... cit.*, pp. XXX e sgg.

³²⁵ Cfr. ivi, p. 451: *Ai giudizi in merito alla bellezza sovrintende non già l'opinione individuale, bensì una facoltà conoscitiva innata della mente. Che così sia risulta da ciò, che chiunque s'imbatta qualcosa di brutto, di deforme, di disgustoso, al solo vederlo subito ne viene urtato e infastidito*. Come ha mostrato Di Stefano, la concezione albertiana del giudizio del bello non è univoca: per un verso ammette, come in questo passaggio, che il giudizio del bello sia qualcosa di innato e perciò universale; per altro verso vi è una componente culturale che permette ai soli esperti di riconoscere il bello architettonico. Si veda: E. Di Stefano, *L'altro sapere ... cit.*, p. 36. Per la nozione di *doctus artifex* si rinvia a: Id., *Leon Battista Alberti e il "doctus artifex"*, in *Mecenati, artisti e pubblico nel Rinascimento, Atti del XXI Convegno Internazionale, (Pienza – Chianciano Terme, 20-23 luglio 2009)*, a cura di L. Secchi Tarugi, Franco Cesati Editore, Firenze 2011, pp. 321-330.

³²⁶ Cfr. T. Manfredini, *L'estetica in sant'Agostino*, Arti grafiche Tamari, Bologna 1966, p. 65, citato anche nella traduzione del *De musica* a cura di M. Bettetini (*Ordine, musica, bellezza*, Rusconi, Milano 1997, pp. 419-420), in cui si riporta inoltre l'osservazione critica di Pizzani. L'espressione di Manfredini risulta utile se la si intende, non in riferimento ad aspetti emozionali o irrazionali come sembra intenderla Pizzani, bensì in senso potremmo dire più kantiano del modo in cui è fatta la conoscenza, cioè di forma o struttura della facoltà sensibile.

³²⁷ Cfr. ivi, p. 39; Leon Battista Alberti, *L'architettura ... cit.*, IX, 5, p. 453: *La bellezza è accordo e armonia delle parti in relazione a un tutto al quale esse sono legate secondo un determinato numero, delimitazione e collocazione, così come esige la concinnitas, cioè la legge fondamentale e più esatta della natura. La quale concinnitas è seguita quanto più possibile dall'architettura; essa è il mezzo onde quest'ultima consegue onore, pregio, autorità, valore*.

³²⁸ Cfr. ivi, p. 452: *tre sono le leggi fondamentali su cui si fonda per intero il metodo che andiamo indagando: il numero, cioè ce noi chiameremo delimitazione, e la collocazione. Ma vi è inoltre una qualità risultante dalla connessione e dall'unione di tutti questi elementi: in essa risplende mirabilmente tutta la forma della bellezza; e noi la chiameremo concinnitas, e diremo che essa è veramente nutrita di ogni grazia e splendore. È compito e disposizione della concinnitas l'ordinare secondo leggi precise le parti che altrimenti per propria natura sarebbero ben distinte tra loro, in modo che il loro aspetto presenti una reciproca concordanza*.

*in peggio*³²⁹. Si è vista l'importanza della concezione proporzionale del bello nelle sue differenti accezioni nei quattro autori francescani considerati. La nozione albertiana di *concinnitas* riprende certamente elementi di tale tradizione, ma oltre ad insistere sul carattere funzionalistico secondo cui ciascuna parte è in rapporto armonico con le altre tanto da distruggere l'armonia dell'intero se una di esse venisse meno e fosse modificata, attua altresì una significativa variazione rispetto al criterio del bello francescano. Alberti stabilisce un nesso mimetico tra architettura e natura, dal momento che quest'ultima si esprime pienamente nei tre criteri del bello e nella *concinnitas*, tanto da affermare che gli architetti ragionevolmente hanno iniziato *ad imitare la natura, ottimo Artefice di tutte le forme*³³⁰.

L'affermazione è di estremo interesse: la natura in quanto *ottimo Artefice di tutte le forme* diviene punto di riferimento a partire dal quale l'architetto trae ispirazione e non è l'analogo dell'arte umana nella funzione referenziale di rinviare al divino, come appare invece in una concezione simbolica più diffusa nel Medioevo. Il passaggio intermedio tra l'idea di natura come *vestigio*, secondo l'accezione di Bonaventura, di Scoto e Ockham (anche se critiche rispetto alla prima), e l'idea di natura come referente mimetico dell'arte è forse rappresentato dalla svolta naturalistica attuata negli anni di Giotto. Come si è visto, proprio a partire da una concezione della natura francescanamente intesa, la pittura (questa volta non quella teorizzata, ma quella concreta dell'arte di Giotto) esprime pienamente la sua forza simbolica proprio nell'osservazione e nella rappresentazione della natura: come si diceva, essa è simbolica proprio in quanto naturalistica. Il discorso artistico umanistico approfondisce, nella regione dell'immanenza, l'idea che l'arte deve guardare alla natura: l'architettura risponde ai bisogni dell'uomo³³¹ e il modello di perfezione delle forme è quello che ha come autore proprio la natura, *ottimo Artefice*.

La nozione di *forma* a questo punto sembra congiungersi con l'articolata nozione di *bellezza*. L'architetto è allora artefice delle forme e del bello proprio in quanto osserva la natura, che tuttavia non esaurisce il senso possibile delle forme poiché l'artefice umano può sempre migliorare la bellezza che in natura si trova dispersa. Sembra anzi evidenziarsi da una parte un punto di unione tra natura e arte, quando quest'ultima guarda alla prima per imitarne la perfezione nella genesi delle forme, ossia

³²⁹ Cfr. *ivi*, VI, 2, p. 235.

³³⁰ Cfr. *ivi*, IX, 5: *Tutto quanto finora s'è detto, i nostri antenati l'avevano appreso dall'osservazione della natura medesima; e comprendendo che, trascurando tali dettami, senza dubbio non avrebbero conseguito nulla che potesse giovare al buon nome dell'opera propria, giustamente stabilirono che dovesse esser loro di modello la natura, creatrice delle forme migliori*. Su questo punto mi pare appropriata la traduzione di V. Giontella (Leon Battista Alberti, *L'arte di costruire*, a cura di V. Giontella, Bollati Boringhieri, Torino 2010, p. 361): *giustamente si decisero a imitare la perfetta Artefice delle forme*. Tale senso è confermato dalla traduzione in volgare del 1546 in cui si legge (p. 203): *ragionevolmente si disposero ad imitare la natura ottimo Artefice di tutte le forme*. Il testo latino (*De re aedificatoria*, excudebat M. Iacobus Cammerlander Moguntinus, Argentorati (Strasburgo) 1541): *non iniuria naturam optimam formarum artificem sibi fore imitandam indixere*.

³³¹ Sulla concezione albertiana dell'arte sacra, si veda: E. Di Stefano, *L'atro sapere ... cit.*, pp. 128 e sgg.

nei caratteri organici, funzionalistici che legano le parti tra loro e all'intero. L'imitazione della forza formativa della natura, ossia dei processi con cui essa genera nuove forme, è quindi un punto essenziale nella riflessione albertiana³³². Dall'altra, l'arte può superare la natura traendo da essa ciò che vi è di più bello al fine di costruire nuove e migliori forme, in edifici, pitture o sculture³³³. In accordo con la concezione ciceroniana del prologo al secondo libro del *De inventione*, non tutti gli esseri in natura sono belli al grado più alto, per cui occorre che l'artista discerna le parti migliori della natura per portarla a perfezione nell'opera artistica³³⁴.

Come si è avuto modo di accennare prima, la concezione di Leonardo da Vinci dell'arte e soprattutto della pittura, è strettamente connessa con l'intenzione conoscitiva che la orienta. Ponendosi in continuità con l'idea albertiana secondo cui *il fare degli artisti è il modo più concreto del "conoscere"*³³⁵, Leonardo va anche oltre. Secondo Alberti le astrazioni della filosofia sono contrapposte alla funzione conoscitiva dell'architettura e della pittura, come osserva Paolo Portoghesi: *il fare degli artisti è il modo che meglio consente di avvicinarsi alla verità perché è continua ipotesi in avanti della mente progettante, che ha la sua verifica nell'oggetto prodotto destinato a migliorare la vita, ad arricchirla di spiritualità*³³⁶. Leonardo sembra riprendere la funzione conoscitiva che l'Alberti riconosce alle arti per farne una vera e propria forma di filosofia, nel senso in cui a ragione la comprenderà Paul Valéry³³⁷. Da questo punto di vista, le figure leonardesche del pittore come artefice delle forme e del bello sembrano costituire l'espressione più significativa della funzione filosofica della pittura.

L'artefice leonardesco è al tempo stesso artefice del bello e artefice delle forme in quanto volto a esplicitare il senso stesso della natura per mezzo dei criteri con cui essa è costituita, ovvero

³³² Cfr. E. Franzini, *Il mito di Leonardo ... cit.*, p. 44; E. Di Stefano, *L'altro sapere ... cit.*, p. 93.

³³³ Cfr. *ivi*, pp. 93-94; A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia ... cit.*, pp. 21 e sgg.

³³⁴ Si veda ad esempio: Leon Battista Alberti, *L'architettura ... cit.*, IX, 10; Id., *De pictura ... cit.*, III, 55: *Ergo a pulcherrimis corporibus omnes laudatae partes eligendae sunt*. Su questo aspetto del pensiero di Alberti si segnala: E. Di Stefano, *L'altro sapere ... cit.*, p. 95-98. Anthony Blunt sottolinea le radici aristoteliche della concezione albertiana dell'arte come compimento di ciò che la natura non riesce mai a realizzare pienamente. Si veda: A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia ... cit.*, p. 32. È possibile ricollegare l'idea rinascimentale di imitazione della natura al naturalismo giottesco osservando, come Rensselaer Wright, che la *dottrina dell'imitazione ideale sostanzialmente la massima pittura italiana da Cimabue a Michelangelo* (cfr. R.W. Lee, *Ut pictura poesis: la teoria umanistica della pittura*, SE, Milano 2011, p. 23, si vedano anche le pp. 27-42 per la teoria rinascimentale dell'imitazione).

³³⁵ P. Portoghesi, *Introduzione ... cit.*, p. XXII.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ Si veda: P. Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, a cura di S. Agosti, SE, Milano 2015; Id., *Leonardo e i filosofi*, a cura di D. Manca, A. Sanna, ETS, Pisa 2019 e i relativi saggi. Si segnala altresì la trattazione significativa per questi temi in E. Franzini, *Il mito di Leonardo ... cit.*, cap. III. Sulle interpretazioni di Leonardo da Vinci nella storia e in particolare in Valéry e nelle sue fonti, si segnala: N. Romano, A. Sanna (a cura), *Leonardo da Vinci: interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry*, Biblioteca Leonardiana. Studi e Documenti, vol. 2, Leo Olschki, Firenze 2012.

criteri matematici che delineano l'idea di bellezza come *armonica proporzione*³³⁸. Ripercorrere le forme della natura con l'arte per penetrarne il senso, significa quindi essere orientati dai criteri proporzionali per trarre fuori, trarre all'essere, nuove forme che la natura non ha compiuto. L'artefice leonardesco guarda alla natura per imitarla, fino a proporre una *contraffazione* delle forme che produce la natura. Dopo avere proposto una similitudine tra l'*ingegno* del pittore e lo *specchio*, Leonardo specifica infatti: *conoscendo tu pittore non potere esser buono se non sei universale maestro di contraffare colla tua arte tutte le qualità delle forme che produce la natura, le quali non saprai fare se non le vedi e le ritrai nella mente*. Leonardo sembra ripercorrere in queste poche righe alcuni temi importanti emersi nel nostro discorso: vi è una dimensione conoscitiva che precede il *fare* e che egli specifica sottolineando che le *qualità delle forme che produce la natura* sono riconfigurate nella mente del pittore tramite un *vedere* e un *ritrarre*, condizione quindi del *fare*, del produrre nel mondo esterno. Si comprende così che la capacità del pittore di *contraffare*, di fingere, ma anche di *fare contro* o *fare nel confronto* con la natura, si potrebbe dire – e qui si noti come si risignifica l'idea che l'immagine prodotta dall'uomo imita anche in senso finzionale la realtà che osserva, ma emerge altresì l'idea dell'arte come *seconda natura*³³⁹ – è indice della caratteristica della pittura di abbracciare *in sé tutte le forme della natura*³⁴⁰. Di più: essa è *contenitrice di tutte le forme che sono, e di quelle che non sono in natura*³⁴¹. Il rapporto tra pittura e natura è tale per cui il pittore impara sempre dalla natura, in quanto sono *infinite* le sue forme³⁴², ma al contempo è capace di andare oltre.

L'opera dell'artefice si fa quindi analoga a quella divina, poiché divina è l'arte della pittura: *La deità che ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina; imperocché con libera potestà discorre alla generazione di diverse essenze di vari animali, piante, frutti, paesi ...*³⁴³ Si noti come anche in questo caso si attui una dislocazione di senso della *analogica dell'artefice*. L'elemento divino dell'operare umano risiede nella dimensione

³³⁸ Che la natura sia scritta in caratteri matematici è una concezione diffusa nel Rinascimento, si veda ad esempio: E. Franzini, *Il mito di Leonardo ... cit.*, pp. 42-43; E. Garin, *L'umanesimo italiano ... cit.*, p. 212. Occorre inoltre notare che tale idea ha radici sia pitagorico-platoniche sia bibliche, se si pensa al passo sapienziale secondo cui Dio creò secondo *misura, numero e peso*. Nel corso del Medioevo si registrano differenti modi di integrazione tra le due tradizioni, si pensi alla rilevanza del tema nella riflessione agostiniana e bonaventuriana. Su questi punti si segnalano: M. Parodi, *Misura, numero e peso. Un'analogia nel XII secolo ... cit.*, pp. 52-71; e, per la rilevanza estetica del tema: U. Eco, *Arte e bellezza ... cit.*, cap. 3, § 1; Id., *Il problema estetico ... cit.*, cap. II, § 2. Anche Franzini, a proposito della *struttura metodica dell'esperienza* che presenta un fondamento matematico sottolinea, con Kemp, la derivazione dalla linea platonica medievale: cfr. E. Franzini, *Il mito di Leonardo ... cit.*, pp. 56-57.

³³⁹ Cfr. Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura ... cit.*, II, § 55: *Il pittore dev'essere solitario e considerar ciò ch'esso vede e parlare con sé eleggendo le parti più eccellenti delle specie di qualunque cosa egli vede; facendo a similitudine dello specchio, il quale si tramuta in tanti colori, quanti sono quelli delle cose che gli si pongono dinanzi; e facendo così, gli parrà essere seconda natura*. Sull'idea di arte come *seconda natura* – anche attraverso le interpretazioni di Leonardo – si veda anche: E. Franzini, *Il mito di Leonardo ... cit.*, ad esempio alle pp. 7-8, 23, 35, 65.

³⁴⁰ Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura ... cit.*, I, 15.

³⁴¹ Ivi, I, 27.

³⁴² Cfr. ivi, II, 73.

³⁴³ Ivi, II, 65.

conoscitiva della sua arte, o meglio scientifica, e questa è causa della sua similitudine con la mente divina. La pittura come si è visto è attività mentale e scienza perché si fa *interprete della natura*, perché capace di riprodurre le qualità delle forme della natura, ma anche di comprenderne il senso intrinseco, l'essenza. La *trasmutazione* della mente del pittore in *similitudine* con quella divina la rende *verbo* (*discorre*) orientato da una libera capacità di agire (*libera potestà*), come se fosse appunto il *Verbo* increato per mezzo del quale Dio crea *liberamente* le cose del mondo. È molto interessante notare le tracce del *topos* medievale dell'artefice nei riferimenti tanto alla dimensione verbale del gesto ideativo e creativo quanto alla sua libertà. L'accentuazione sulla *libera potestà* richiama poi una componente molto cara ai pensatori francescani, vale a dire la libertà dell'atto divino creativo che fonda la libertà umana. L'atto produttivo del pittore è quindi analogo a quello creativo di Dio, sia per l'ideazione e il gesto verbale, sia per la libertà con cui si svolge. Ciò che il pittore crea, o meglio *genera* – secondo quanto scrive Leonardo in questo passaggio – sono, in senso quasi *fenomenologico*, le *essenze* della varietà di cui si compone la natura: il pittore conosce nel suo fare la struttura stessa delle cose attraverso una *seconda creazione*.

Rispetto alla tradizione precedente, Leonardo sembra sviluppare tutte le potenzialità poetiche dell'*analogica* dell'artefice, ossia della relazione tra l'artefice umano e l'artefice divino, ma a questo punto la funzione retorica dell'analogia si ribalta e il foro, il termine da chiarire, non è più l'operare di Dio, bensì è proprio l'operare del pittore cui si attribuiscono caratteri divini proprio per la sua capacità di rappresentare le qualità delle forme della natura con la sua potenza conoscitiva e poetica. Il disegno, la prima parte della pittura, non si limita a ricercare le forme che già esistono in natura, bensì ne crea di nuove: *Ma questo disegno è di tanta eccellenza, che non solo ricerca le opere di natura, ma infinite più che quelle che fa natura*³⁴⁴. Si tratta di un'arte ancora una volta divina proprio perché guarda alle forme della natura: *E per questo concluderemo non solamente esser scienza, ma una deità essere con debito nome ricordata, la qual deità ripete tutte le opere evidenti fatte dal sommo Iddio*³⁴⁵.

Il riferimento al disegno consente di accennare a una componente ulteriore con cui Leonardo proietta i tratti francescani, questa volta dell'arte francescana, nel nuovo contesto. L'attenzione per la dimensione affettiva, *pativa* si potrebbe dire, diviene determinante per rappresentare soggetti umani, il cui mondo non è quello della causalità naturale, bensì quello dell'intenzionalità, nel senso motivazionale. La gestualità e i movimenti del corpo devono corrispondere *all'intento del loro motore*, dal momento che con le operazioni delle mani e delle braccia *si accompagna gl'intenti*

³⁴⁴ Ivi, II, 130.

³⁴⁵ *Ibidem*.

*mentali in tutti i suoi movimenti*³⁴⁶. Come a proposito di Giotto si è sottolineata la rilevanza della retoricità del gesto, Leonardo stesso propone un'analogia con l'arte oratoria a mostrare come l'*actio* retorica sia profondamente radicata nelle espressioni patiche dei movimenti del corpo: *E sempre i bravi oratori, quando vogliono persuadere agli uditori qualche cosa, accompagnano le mani e le braccia con le loro parole*³⁴⁷.

L'artefice leonardesco è quindi artefice del bello e artefice delle forme dal momento che nel suo *saper-fare* raggiunge l'essenza delle cose della natura. La produzione delle forme è agita secondo un *come* preciso, ossia secondo l'*armonica proporzione* che *contenta* il senso, ossia secondo il bello leonardesco, criterio strutturante di ogni forma posta in essere. Si comprende così come ancora una volta – cioè come accaduto anche in alcuni aspetti della riflessione di Alberti – Leonardo sembri spostare categorie tradizionali, emerse con decisione nelle nostre indagini sull'artefice francescano, nel rinnovato contesto in cui emerge il nuovo oggetto della pittura. Tanto più che in Leonardo il concetto di bellezza come *proportio* e il suo ruolo fondante come criterio e struttura delle cose sembra acquisire la mediazione teologica e francescana della *proportio* di Luca Pacioli (che tra gli altri riprende anche Alberti)³⁴⁸. Concetto al quale il frate affida la funzione di regola cosmica e col quale Leonardo sembra ribaltare la direzione dell'*analogica dell'artefice*.

I riferimenti risignificati all'*analogica dell'artefice*, ossia alla *deità* della pittura, nella sua correlazione tra *bellezza e forme*, così come le discussioni sullo statuto delle arti visive equiparate alle arti liberali possono quindi permettere di parlare di un prolungamento umanistico del percorso bonaventuriano del *De reductione*, ma anche per certi versi degli sviluppi successivi francescani. Il compimento della conoscenza in Dio, nel quale l'uomo realizza sé stesso, viene risignificato all'interno di una finalizzazione propriamente umana. L'architettura in Alberti è l'arte che più soddisfa le esigenze umane. L'idea che la dimensione artistica sia non solo frutto di attività gnoseologica, ma trovi in essa anche una sua funzione, cioè che il fare artistico sia una modalità di conoscenza, è ripresa da Leonardo nella concezione dell'arte come *interpretazione della natura*, dove l'artista, il pittore in particolare secondo Leonardo, è filosofo in quanto esercita l'attività conoscitiva mediante la propria arte che rende la sua mente analoga a quella divina³⁴⁹.

³⁴⁶ Ivi, III, 365.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ Sulla *proportio* in Pacioli, si veda: G. Cuozzo, *Dentro l'immagine: Natura, arte e prospettiva in Leonardo da Vinci*, il Mulino, Bologna 2013 (edizione digitale), pos. 43; vedi anche, ad esempio: L. Pacioli, *De divina proportione*, Biblioteca ambrosiana, Milano 1956, I, V. Si segnala inoltre: A. Ciocci, *Luca Pacioli e l'albero delle proporzioni*, in *Pacioli 500 anni dopo, Atti del Convegno di Studi Sansepolcro 22/23 maggio 2009*, a cura di E. Giusti, M. Martelli, Centro Studi "Mario Pancrazi", Sansepolcro, pp. 59-96.

³⁴⁹ Per una disamina sul dibattito molto ampio se Leonardo sia o no filosofo, si rinvia a: E. Franzini, *Il mito di Leonardo ... cit.*

I passaggi teoreticamente significativi dall'artefice francescano a quello rinascimentale consistono forse da una parte nella ricomprensione bonaventuriana delle arti meccaniche nel medesimo percorso conoscitivo e dall'altra nell'idea dell'attività scientifica della poiesi dell'artefice derivante maggiormente dalle categorie aristoteliche. Sebbene la radicale inversione ockhamiana dell'esemplarismo bonaventuriano abbia contribuito a spostare nella regione dell'immanenza l'origine del processo di ideazione nell'artefice umano piuttosto che nell'artefice divino, si può altresì sottolineare come in Leonardo permangano tracce del modello esemplarista quando ripresenta l'analogia tra creazione umana e creazione divina, nonostante l'esperienza acquisisca in lui una centralità essenziale³⁵⁰. Alla luce del nostro percorso si può allora affermare che il passaggio all'artefice-artista rinascimentale può essersi attuato grazie alla correlazione di molteplici dimensioni, tra le quali il luogo retorico dell'artefice sviluppato nelle concettualizzazioni delle *estetiche francescane*, nel cui contesto l'artefice acquisisce un rilievo particolare sia per la costituzione di un'arte francescana sia per la costituzione rinascimentale dell'artefice.

³⁵⁰ Sulla centralità della nozione di *esperienza* si veda ad esempio: Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura* ... cit., I, 1 e 25; E. Franzini, *Il mito di Leonardo* ... cit., pp. 53 e sgg.; G. Cuzzo, *Dentro l'immagine* ... cit., pos. 47 e sgg.

Appendice iconografica

In questa sezione si riportano alcune delle immagini citate nel testo precedente, in particolare nella Parte III. Per i dati delle immagini relative a Francesco d'Assisi e al contesto francescano, soprattutto sulla Basilica superiore di Assisi, si è fatto riferimento principalmente agli studi di Chiara Frugoni: *L'invenzione delle stimmate* (1993) e *Quale Francesco?* (2015).

Per le immagini della Pala di Pisa, gli affreschi della Cappella Bardi e le Vele della Basilica inferiore, il riferimento principale è a Julian Gardner, *Giotto e i francescani* (2015).

L'ordine con cui si presentano le tavole segue quello dell'esposizione del testo (Parte III).

Le immagini riportate provengono da archivi aperti, in particolare da Wikimedia Commons, ad eccezione dell'ultima resa disponibile in OA dal Metropolitan Museum of Art (NY).

La stigmatizzazione pre-giottesca

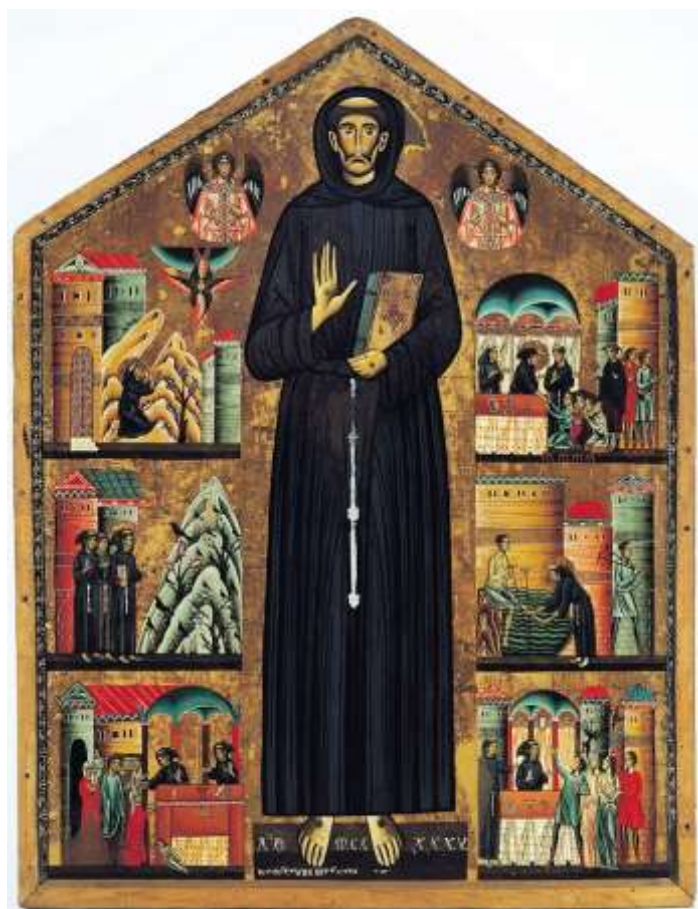


Figura 1 San Francesco di Bonaventura Berlinghieri. Chiesa di San Francesco, Pescia, 1235



Figura 2 San Francesco. Cappella di San Gregorio, Subiaco 1228-29 ca.



Figura 3 San Francesco, miracoli in vita e post mortem, (particolare a destra: miracolo dell'apparizione e scomparsa delle stimmate), terzo quarto del XIII sec., tavola. Orte, Museo Diocesano

Basilica superiore di Assisi



Figura 4 Omaggio di un uomo semplice, affresco, 1290-1292 ca. Assisi, Basilica superiore, parete nord, prima campata



Figura 5 Iacopo Torriti, Creazione del mondo, affresco, 1288-1290. Assisi, Basilica superiore, parete nord, registro superiore



Figura 6 Iacopo Torriti (attr.), Costruzione dell'arca, affresco. Assisi, Basilica superiore, secondo registro

Inciso. Torriti, Catino absidale della Basilica del Laterano, Roma



Figura 7 Iacopo Torriti, Catino absidale, mosaico, 1291 (ricostruzione: 1886). Roma, San Giovanni in Laterano



Figura 8 Iacopo Torriti, Catino absidale, mosaico, 1291 (ricostruzione: 1886). Roma, San Giovanni in Laterano



Figura 9 Iacopo Torriti, Catino absidale particolare: frate con martello (Iacopo da Camerino?). Roma, San Giovanni in Laterano



Figura 10 Iacopo Torriti, Catino absidale particolare: san Francesco e Nicola IV tra san Pietro e Maria. Roma, San Giovanni in Laterano

Basilica superiore di Assisi (continuazione 1)



Figura 11 Preghiera in san Damiano, affresco, 1290-1292 ca. Assisi, Basilica superiore, parete nord, seconda campata



Figura 12 Sogno del Laterano cadente, affresco, 1290-1292 ca. Assisi, Basilica superiore, parete nord, seconda campata



Figura 13 Liberazione di Pietro Alife, affresco, 1290-1292 ca. Assisi, Basilica superiore, parete sud, ottava campata



Figura 14 Cimabue, Maria avvocata in trono con Cristo (a sinistra i francescani), affresco, 1278/1279-80. Assisi, Basilica superiore, abside



Figura 15 Pentecoste e Ascensione di Cristo, particolare: nuvole a forma di colombe, affreschi, 1288-1292 ca. Assisi, Basilica superiore, controfacciata, registro superiore



Figura 16 Visione dei troni, affresco, 1290-1292 ca. Assisi, Basilica superiore, parete nord, terza campata



Figura 17 Morte di san Francesco, affresco, 1290-1292 ca. Assisi, Basilica superiore, parete sud, sesta campata; a destra: particolare delle nuvole: volto di Lucifero



Figura 18 Apparizione di Francesco al capitolo di Arles, affresco, 1290-1292 ca. Assisi, Basilica superiore, parete sud, quinta campata



Figura 19 Predica di Francesco davanti a Onorio III, affresco, 1290-1292 ca. Assisi, Basilica superiore, parete sud, quinta campata



Figura 20 Predica agli uccelli, affresco, 1290-1292 ca. Assisi, Basilica superiore, controfacciata



Figura 21 Miracolo della fonte, affresco, 1290-1292 ca. Assisi, Basilica superiore, controfacciata



Figura 22 Francesco riceve le stimmate, affresco, 1290-1292 ca. Assisi, Basilica superiore, parete sud, quinta campata

Giotto, Pala di Pisa (Louvre)



Figura 23 Giotto, La Stigmatizzazione di Francesco, Pisa, oggi al Louvre



Giotto, particolari della Stigmatizzazione, Pisa (oggi al Louvre). Da sinistra:

- Figura 24 Sogno del Laterano
- Figura 25 Approvazione della regola
- Figura 26 Predica agli uccelli



Figura 27 Giotto, particolare della Stigmatizzazione



Figura 28 Giotto, particolare della Stigmatizzazione

Giotto, Cappella Bardi, Santa Croce, Firenze



Figura 29 Giotto, L'approvazione della regola, affresco (1297-1303 ca.), Sotto: particolare del timpano. Firenze, Santa Croce, Cappella Bardi, parete sud



Figura 30 Giotto, La prova del fuoco, affresco (1297-1303 ca.). Firenze, Santa Croce, Cappella Bardi, parete sud



Figura 31 Giotto, La rinuncia dei beni, affresco (1297-1303 ca.). Firenze, Santa Croce, Cappella Bardi, parete nord



Figura 32 Giotto, Visioni dell'ascensione di san Francesco, affresco (1297-1303 ca.). Firenze, Santa Croce, Cappella Bardi, parete sud

Basilica superiore di Assisi (continuazione 2)



Figura 33 Rinuncia dei beni paterni (particolare), affresco, 1290-1292 ca. Assisi, Basilica superiore, parete nord, seconda campata



Figura 34 Sogno del palazzo e delle armi, affresco, 1290-1292 ca.

Basilica inferiore di Assisi, le Vele



Figura 35 Allegorie francescane (probabilmente primo decennio del XIV sec.). Assisi, Basilica inferiore, Vele



Figura 36 Francesco in gloria (probabilmente primo decennio del XIV sec.). Assisi, Basilica inferiore, Vele

La retorica del gesto

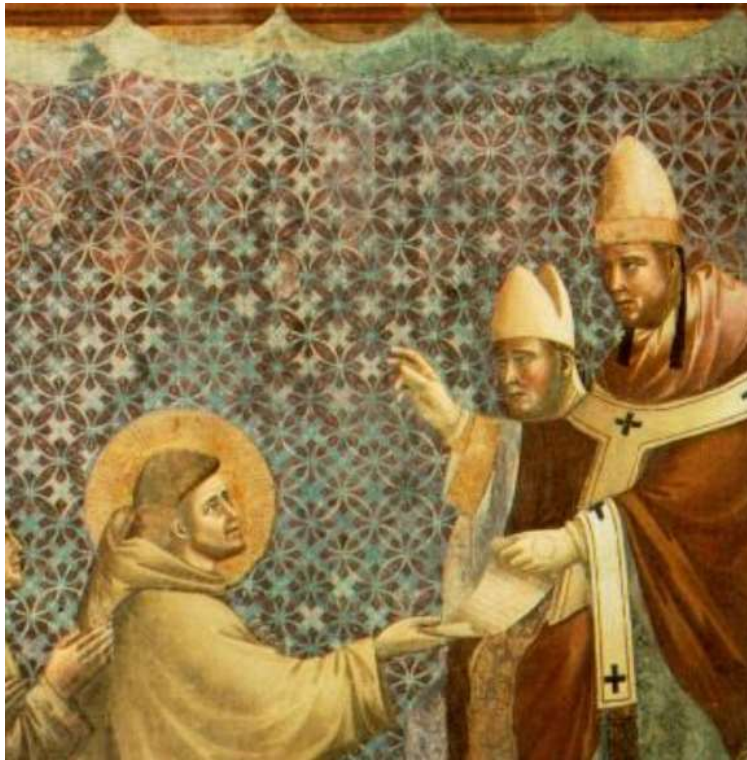


Figura 37 Approvazione-conferma della regola (particolare: benedictio latina), affresco, 1290-1292 ca. Assisi, Basilica superiore, parete nord, terza campata



Figura 38 Omaggio di un uomo semplice, (particolare: gesto del discorso) affresco, 1290-1292 ca. Assisi, Basilica superiore, parete nord, prima campata



Figura 39 Estasi di Francesco, (particolare: preghiera, benedictio latina e mano che avverte), affresco, 1290-1292 ca. Assisi, Basilica superiore, parete nord, quarta campata



Figura 40 Ascensione di Cristo (da notare i due tipi di preghiera), Padova, Cappella dell'Arena (Scrovegni)



Figura 41 Miracolo della fonte, (particolare: Francesco in gesto di preghiera) affresco, 1290-1292 ca., Assisi, Basilica superiore, controfacciata



Figura 42 Compianto sul Cristo Morto. Padova, Cappella dell'Arena (Scrovegni)



Figura 43 Compianto sul Cristo Morto (particolari). Padova, Cappella dell'Arena (Scrovegni)



Figura 44 Strage degli innocenti. Padova, Cappella dell'Arena (Scrovegni)

Francescani e Rinascimento



Figura 45 La navicella, mosaico (ricostruzione del XVII sec. dall'originale di Giotto del primo decennio del XIV sec.). Roma, Basilica di San Pietro

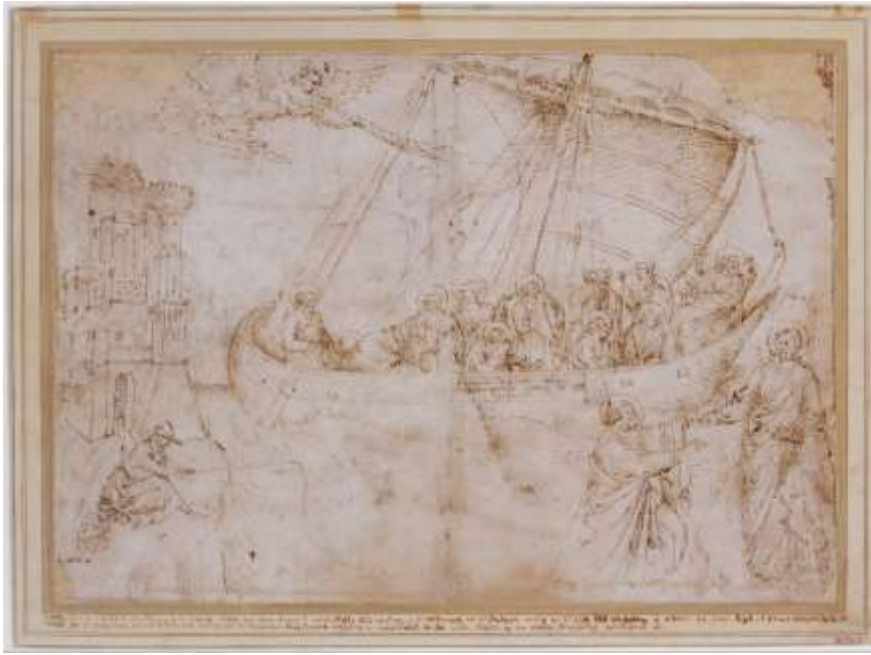


Figura 46 Navicella libera copia di Parri Spinelli (1420 ca.) dall'originale di Giotto (primo decennio del XIV sec.), disegno su carta (penna e inchiostro marrone)

Copia conservata oggi al Metropolitan Museum of Art (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338134>)

Conclusioni

La ricerca sul concetto di artefice ha portato ad alcuni risultati non solo circa la delimitazione e la funzione dell'ambito semantico di *artifex*, bensì anche a proposito della possibile definizione di un'estetica francescana e delle sue relazioni con i periodi successivi.

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, così come si è definita un'articolazione del fenomeno poietico, che nelle pagine precedenti si sono assunti come strutture invarianti 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 *gnoseologica* del Dio artefice, anzi nel principio stesso di ogni conoscenza, in quanto primo soggetto conoscente. L'esigenza teologica ha contribuito forse a fornire il paradigma di legittimazione per ogni artefice creato, il cui processo

¹ Cfr. *supra*, Parte I.

² Cfr. *supra*, Parte I, cap. 1, § 2.

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, in momenti diversi, con finalità differenti, 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 poietica 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 visto 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 non solo frutto di un'attività dinamica che coinvolge le tre persone trinitarie, così come le facoltà dell'anima umana, ma è essa stessa 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 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.

³ Cfr. il sopra citato M. Parodi, *Il paradigma filosofico agostiniano ... cit.*, pp. 117-118.

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 a francescani 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 di Ockham, non solo per quanto concerne la concezione dell'opera nella mente dell'artefice⁴, ma anche per i concetti di opera e fruizione⁵. 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 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'aristotelismo. 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 è per definizione

⁴ Cfr. *supra*, Parte II, cap. 1.

⁵ Cfr. *supra*, Parte III, capp. 2-3.

perfettibile e le forme (plurali, secondo la tradizione francescana) non fanno che incrementare la perfezione di una materia malleabile e determinabile⁶.

L'ampiezza semantica con cui si designa il momento fruitivo nei francescani presi in esame certamente ha un legame particolare con il momento del progetto e 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 da 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 superiori⁷. 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*.

Se con la riflessione di Ockham sembra venire meno la capacità referenziale dell'immagine, sia essa creatura o artefatto, nelle teorie artistiche rinascimentali, di Alberti e Leonardo in particolare, sembra permanere una componente neoplatonica per cui il sensibile può ancora rinviare all'intelligibile. D'altra parte, cambia profondamente il centro focale della ricerca: si tratta non più dell'elevazione dell'anima a Dio, quanto piuttosto della legittimazione e della dignificazione delle arti visive umane.

⁶ Cfr. *supra*, Parte II, cap. 2, § 1.

⁷ Sembra quindi che si possa inserire anche la riflessione francescana su questi temi in quella che Elio Franzini chiama *fenomenologia dell'invisibile* (cfr. E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile: al di là dell'immagine ... cit.*).

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, e l'oggetto percepito dai sensi suscita piacere se conforme all'attività vivificatrice 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 e si sono proposte alcune osservazioni più generali sulle invarianze e sulle variazioni delle comprensioni speculative del fenomeno della poiesi. A questo punto occorre riprendere la questione dei possibili elementi comuni delle riflessioni degli autori studiati: in primo luogo cosa le renda *francescane* e in secondo luogo se si possa parlare di un'*estetica francescana* a partire dalle concettualizzazioni del fenomeno dell'attività poetica dell'artefice⁸. I risultati raggiunti hanno portato a enucleare tre aspetti generali di ciò che potrebbe chiamarsi *estetica francescana*, una volta che si è mostrato in che senso gli autori francescani considerati giungano alle loro posizioni anche grazie alla forza propulsiva dell'insegnamento di frate Francesco, seppure interpretato in differenti modi sul piano speculativo.

Il riferimento alla concretezza e agli aspetti "minori" del mondo sembra poter rappresentare il primo tratto comune poiché, variamente inteso nei quattro francescani, rinvia in generale all'attenzione verso la realtà semplice e umile tipica dell'insegnamento di Francesco che si declina tanto nell'emergenza di arti e attività considerate inferiori, come le arti meccaniche, quanto nell'attenzione alla singolarità e all'individuale. 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. L'attenzione alla singolarità degli enti si

⁸ Cfr. *supra*, Parte III, cap. 1.

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”.

Si è indicato come secondo carattere dell’estetica francescana quello della peculiare comprensione della dimensione umana e della sua dignità, 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 sembra assumere 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 poetico⁹.

Infine, la dimensione della prassi quale correlato imprescindibile della teoria segna forse l’ultimo tratto che accomuna le riflessioni estetiche francescane degli autori considerati, 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 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 caratteri dell’estetica francescana che abbiamo individuato 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 sullo studio di solo quattro autori, seppure significativi per i motivi sopra richiamati¹⁰, nell’ampia compagine dei pensatori dell’Ordine dei Minori. Si tratta d’altra parte di uno schema utile al fine non solo di proporre una sintesi delle molteplici linee tematiche del presente lavoro, ma anche di osservare il percorso compiuto sui francescani da una prospettiva più ampia

⁹ Due pagine di Dino Formaggio possono essere ricordate per mostrare, alla luce del nostro percorso, la linea teoretica che lega i due aspetti francescani dell’attenzione al sensibile, al corporeo, e alla dimensione umana rispetto al loro aprirsi, quasi come fossero *condizioni di possibilità*, a certe teorizzazioni rinascimentali come quelle intorno alla prospettiva. Nel saggio dedicato a Piero della Francesca, Formaggio osserva, a proposito della prospettiva (D. Formaggio, *Piero della Francesca*, Mondadori, Milano 1957, p. 14): *La terza dimensione – osserva quell’acuto filosofo e storico dell’arte che fu A. Schmarsow – nasce dal ritmo, il ritmo del corpo in movimento. La sua teorizzazione segna dunque la teorizzazione del moto avanzante dell’uomo (e della sua visione), coincide con la suprema esaltazione dell’uomo che come corpo naturale entra nel mondo.* Grazie agli autori rinascimentali di cui qui si sono brevemente studiate le relazioni con l’estetica” francescana, sulla base della nuova concezione dell’uomo, la prospettiva è (ivi, p. 28): *la risoluzione integrale di un preciso ideale di artisticità come scienza ... la Prospettiva si pone come la risoluzione, dall’Alberti a Piero a Luca Pacioli a Leonardo, della certezza scientifica di un metodo per ridurre sotto legge unitaria tutti i fenomeni del mondo.*

¹⁰ Cfr. *supra*: *Introduzione*.

cercando nessi ideali oltre che storici con i periodi successivi utili in particolare per delineare il passaggio dall'artefice all'artista, in primo luogo nell'arte di Giotto e in secondo luogo in alcuni momenti dell'età rinascimentale¹¹.

Non si intende ripercorrere i punti che collegano l'attività giottesca al contesto francescano, ma è opportuno richiamare l'interpretazione artistica di Giotto dei temi dell'estetica francescana, primo tra tutti quello della umanità. L'uomo è al centro dell'opera del pittore fiorentino, come si è visto, tanto all'esterno in paesaggi naturali talvolta simbolici, quanto – soprattutto – in contesti cittadini. Tale centralità è resa pittoricamente anche grazie all'attenzione per la componente affettiva, come testimoniano gli elogi ancora in età rinascimentale ad esempio di Alberti. Proprio questo punto offre un nesso storico di continuità tra tardo Medioevo e Rinascimento, là dove effettivamente, anche grazie alla consapevole ripresa della retorica classica, la componente affettiva nella rappresentazione artistica riceve ulteriore senso.

Eppure è forse il tema del bello nel contesto dell'attività poetica dell'artefice a costituire il fulcro in cui si concentrano molteplici tradizioni, non esclusa quella francescana. Tanto l'articolata *concinnitas* albertiana, quanto l'*armonica proporzione* di Leonardo rappresentano sintesi, certamente diverse, ma significative di motivi cari alla tradizione francescana, forse anche grazie alla mediazione di frate Luca Pacioli su cui occorrerà proseguire la ricerca. Inoltre, le variazioni sulle invarianze della tradizione sono certamente significative, dal momento che le concettualizzazioni francescane sembrano subire una torsione interessante. Il riferimento all'intelligibile non è più meta di un percorso di ascesa spirituale e conoscitiva, come è esplicitamente nella riflessione bonaventuriana, bensì diventa aspetto essenziale per conferire dignità se non *deità* alle arti, come accade in Leonardo.

In conclusione si può quindi proporre qualche considerazione finale su ciò che si è denominato con l'espressione *metaforica dell'artefice*, nell'ambito di una *fenomenologia dell'artefice* che ha posto a tema il fenomeno della poiesi. Prima è egualmente opportuno osservare che i risultati raggiunti consentono di comprendere la figura dell'artefice non solo nella storia del pensiero due e trecentesco, ma anche nella storia dell'estetica precedente alla sua nascita settecentesca¹². 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 spiegare la peculiarità della riflessione francescana sull'artefice a fronte delle epoche precedenti e degli sviluppi

¹¹ Cfr. *supra*, Parte III, cap. 2.

¹² 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.

successivi nel pensiero che si è soffermato su questi temi. 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. Da questo punto di vista la risposta trinitaria sembra essere specificazione e variazione di un orizzonte neoplatonico condiviso anche in contesto rinascimentale.

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, come ad esempio la retorica che in età rinascimentale riceve una rinnovata attenzione.

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 sembra condurre a delineare un discorso sul bello fondato non metafisicamente bensì retoricamente sul probabile e sull'esigenza umana della *communitas*¹³. 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 poetico dell'uomo.

Alla luce di tali considerazioni conclusive, si possono quindi osservare le comprensioni francescane del fenomeno dell'attività 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. Ne è emersa una comprensione

¹³ Per una più ampia trattazione di questi aspetti del pensiero di Autrecourt, mi permetto di rinviare al mio *Bellezza retorica ... cit.*

della poiesi articolata e complessa, in cui confluiscono molteplici tradizioni, ma non priva di specificità a seconda degli autori, dei tempi e dei luoghi.

In età rinascimentale la forza euristica della *metaforica dell'artefice* non si esaurisce, contribuendo anzi a segnare una svolta significativa nella risignificazione della figura dell'artefice verso quella, si potrebbe dire, dell'artista che ha coscienza di sé stesso. Ad agire, oltre alla consapevolezza tecnica e culturale, è spesso altresì la componente teorica veicolata dalla *metaforica dell'artefice*: il legame tra intelligibile e sensibile, tra trascendente e immanente sintetizzato nel concetto del bello, come proporzione e come luce, è sovente traccia della permanenza del motivo che lega artefice umano e artefice divino e che riaffiora talvolta in pagine rivolte a conferire *dignità*, nel caso di Alberti, e addirittura *deità*, nel caso di Leonardo, all'artefice umano. Una dignità e una deità che in definitiva è conquistata attraverso una inesauribile ricerca sulla natura che nel caso del vinciano porta la pittura stessa, forse anche su basi pacioliane, ad essere *filosofica* e al contempo *divina*¹⁴.

¹⁴ Questo punto, l'inesauribilità dell'*interpretatio naturae*, è uno a proposito del quale Franzini richiama la tensione al contempo *morfologica* (per la figura valériana di Leonardo come *angelo della morfologia*) e *fenomenologica* in Leonardo da Vinci e nella creazione artistica (cfr. E. Franzini, *Il mito di Leonardo ... cit.*, ad esempio alle pp. 215-216, 322-333, 378-379; Id., *Paul Valéry: l'angelo e il testimone, in Leonardo da Vinci: interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry*, a cura di N. Romano, A. Sanna, Leo S. Olschki, Firenze 2012, pp. 155-168).

Volume 2. Appendice. *Le parole. Lo spazio semantico dell'artefice*

Premessa

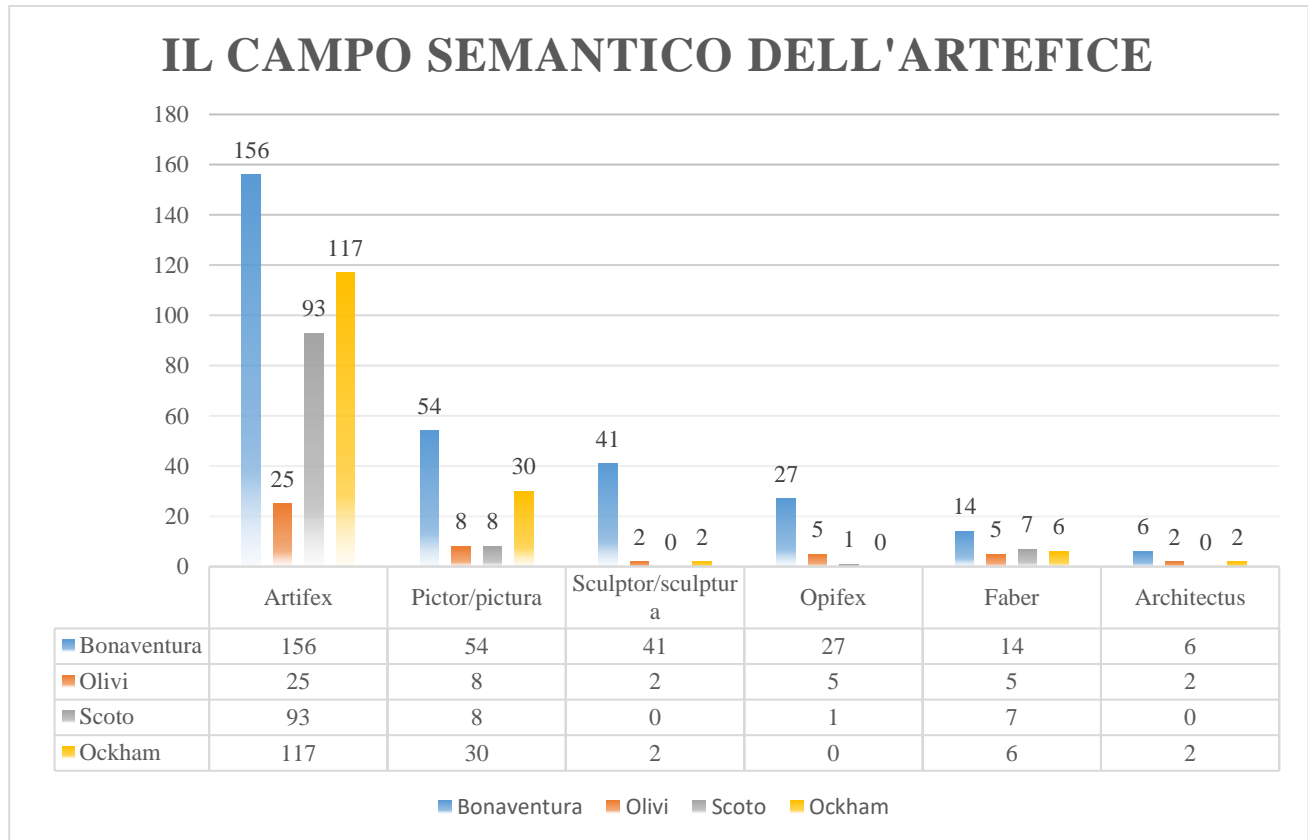
Il secondo volume del presente lavoro riguarda una fase di ricerca che precede quella del primo volume e che è relativa alla documentazione su cui il volume precedente si basa per delineare la *costituzione filosofica dell'artefice*. Si tratta della ricerca lessicografica delle occorrenze dell'ambito semantico di artefice, ossia *artifex, opifex, faber, architectus, sculptor (sculptura), pictor (pictura)*. Il *corpus* scelto è rappresentato da testi di autori francescani del XIII e XIV secolo (Bonaventura, Olivi, Scoto e Ockham), per la maggior parte editi in versione digitale da Brepols (The Library of Latin Text – LLT, che ha permesso una più accurata ricerca lessicografica).

Al fine di realizzare una trattazione teorica e storico-critica del tema dell'artefice nel pensiero francescano, si è ritenuto importante classificare le occorrenze all'interno di categorie che ne consentissero l'osservazione tematica, oltre che l'analisi del contesto testuale, delle tradizioni di riferimento e delle fonti dirette e indirette. Si è potuto in tal modo procedere in senso per così dire *induttivo*, dai singoli luoghi testuali alle categorie, fino alla trattazione sistematica dei nodi concettuali più rilevanti al fine di osservare la costituzione del fenomeno della poiesi, cercando di garantire al contempo l'aderenza ai testi.

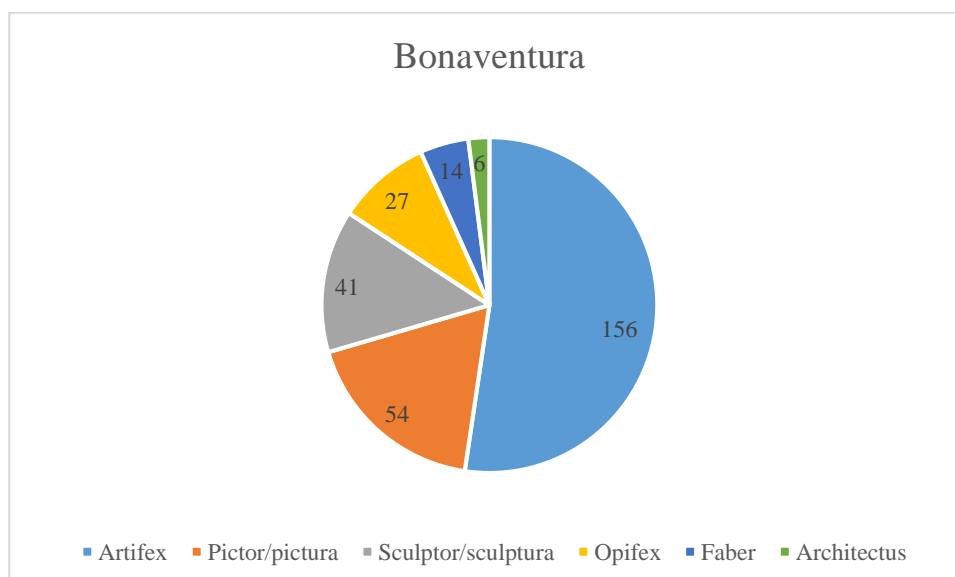
Nel presente secondo volume si procede quindi ad analizzare i contesti rilevanti in ciascun autore: iniziando dai termini che presentano le occorrenze più numerose per poi trattare le più rare (*artifex* ad esempio compare più frequentemente degli altri termini), si analizzano i contesti nelle singole opere e gruppi di opere, a partire da quelle che presentano maggiore diffusione del termine. Categorie, contesti e descrizioni delle occorrenze sono di conseguenza oggetto di questo volume.

Grafici generali

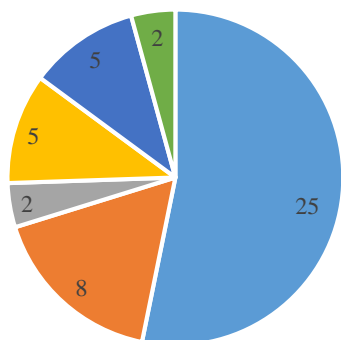
Grafico 1. Distribuzione generale delle occorrenze del campo semantico dell'artefice



Grafici 2. Distribuzione delle occorrenze in ciascun autore

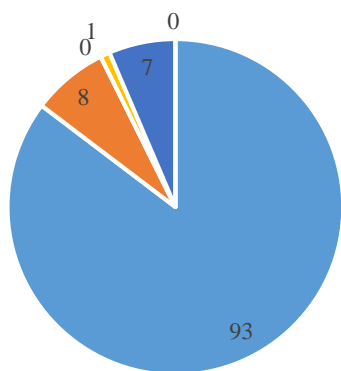


Olivi



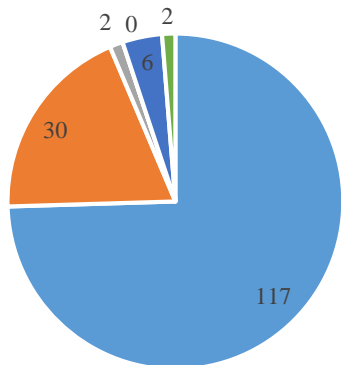
■ Artifex ■ Pictor/pictura ■ Sculptor/sculptura ■ Opifex ■ Faber ■ Architectus

Scoto



■ Artifex ■ Pictor/pictura ■ Sculptor/sculptura ■ Opifex ■ Faber ■ Architectus

Ockham



■ Artifex ■ Pictor/pictura ■ Sculptor/sculptura ■ Opifex ■ Faber ■ Architectus

Capitolo 1. Bonaventura da Bagnoregio

Su 298 occorrenze dell'area semantica dell'artefice, in Bonaventura il termine che compare con più frequenza è *artifex* che si presenta 156 volte in 19 opere¹. Segue il lemma *pictor / pictura* con 54 occorrenze in 11 opere; poi *sculptor / sculptura* con 41 occorrenze in sei opere; *opifex* presenta 27 occorrenze in 12 opere; *faber* si presenta 14 volte in 7 opere; infine *architectus* compare 6 volte in 5 opere.

Si veda la tabella n. 1 per osservare la distribuzione delle occorrenze nelle singole opere.

¹ I diversi libri del *Commento alle Sentenze* e le differenti edizioni delle *Collationes in Hexaemeron* (la *reportatio* A o versione breve, è edita da Delorme nel 1934; la *reportatio* B o versione lunga, è edita da Quaracchi nel 1891) si considerano qui opere diverse per osservare meglio la distribuzione della frequenza.

Tabella n. 1

ARTIFEX: 156	PICTURA / PICTOR: 54	SCULPTURA: 41
Commentarius in librum Sapientiae: 30	Comm. Sent. liber I: 12	Commentarius in librum Sapientiae: 14
Comm. Sent. liber II: 28	Comm. Sent. liber III: 11 (pictor: 2)	Comm. Sent. liber III: 10
Comm. Sent. liber I: 27	Comm. Sent. liber II: 8	Collationes in Hexaameron (1934): 7
Comm. Sent. liber IV: 16	Commentarius in librum Sapientiae: 5	Collationes in Hexaameron (1891): 6
Comm. Sent. liber III: 16	Comm. Sent. liber IV: 4	Sermones de diversis: 3
Sermones de diversis: 7	Legenda maior sancti Francisci: 4 (pictor : 1)	Sermones dominicales: 1
De reductione artium ad theologiam: 6	Commentarius in Euangelium sancti Lucae: 3	
De scientia Christi: 4	Itinerarium: 3	
Commentarius in Ecclesiasten: 4	Commentarius in Euangelium sancti Iohannis: 2	
Collationes in Hexaameron (1934): 3	Sermones de diversis: 1	
Breviloquium: 3	Sermones de tempore : 1 (pictor : 1)	
Sermones dominicales: 3		
Collationes in Hexaameron (1891): 2		
Commentarius in Euangelium sancti Iohannis: 2		
Commentarius in Euangelium sancti Lucae: 1		
Collationes de septem donis spiritus sancti: 1		
Legenda maior sancti Francisci: 1		
Legenda minor sancti Francisci: 1		
Sermones de tempore : 1		

OPIFEX: 27

Comm. Sent. liber II: 9
 Quaestiones disputatae de perfectione euangelica: 3
 De reductione artium ad theologiam: 3
 Comm. Sent. liber I: 2

Comm. Sent. liber III: 2

Itinerarium: 2

Comm. Sent. liber IV: 1
 Commentarius in librum Sapientiae: 1
 Breviloquium: 1
 Legenda minor sancti Francisci: 1
 Sermones de diversis: 1
 Sermones dominicales: 1

FABER: 14

Comm. Sent. liber IV: 6
 Commentarius in librum Sapientiae: 2
 Commentarius in Euangelium sancti Lucae: 2
 Comm. Sent. liber III: 1

Collationes in Hexaameron (1934): 1
 Commentarius in Euangelium sancti Iohannis: 1
 Sermones de diversis: 1

ARCHITECTUS: 6

Sermones de diversis: 2
 Comm. Sent. liber III: 1

Commentarius in Euangelium sancti Lucae: 1
 Collationes de septem donis spiritus sancti: 1
 Legenda maior sancti Francisci: 1

Artifex

Il lemma *artifex* è il più frequente tra i termini dell'ambito semantico di artefice. Si possono contare complessivamente, come si diceva, 156 occorrenze distribuite nel *Commento al libro della Sapienza*, nei quattro libri del *Commento alle Sentenze*, negli *Opuscoli teologici*, nei *Sermoni* e negli scritti esegetici e francescani. Il lemma *artifex* si presenta in contesti molto diversi, le cui finalità cambiano di volta in volta. Ciononostante, come si cercherà di mostrare, si può individuare una funzione argomentativa comune che è quella di fungere da esempio, metafora, termine più noto di un'analogia per chiarire questioni di carattere più generale, spirituali e intelligibili. Nel contesto di questa funzione retorica prevalente, ma non mancano trattazioni dirette dell'artefice umano stesso, si offre così occasione di riflessione sulla figura stessa dell'artefice, riflessione che può condurre a individuare diversi nuclei tematici che emergeranno dalle analisi di singoli contesti in cui il lemma compare.

1. Commento al libro della Sapienza

Come si può notare nella Tabella 1, il lemma *artifex* è più diffuso nel *Commento al libro della Sapienza* in cui compaiono trenta occorrenze. Si propone di raggrupparle nelle tre categorie di *conoscenza*, *opera*, *fruizione* in quanto, oltre a corrispondere agli ambiti principali in cui il lemma si manifesta, rappresenta l'articolazione strutturale dell'attività poetica dell'artefice che si intende mantenere nei tre capitoli della seconda parte dedicati alla ricostruzione delle teorie francescane dell'artefice.

1.1 Conoscenza

Il primo gruppo di occorrenze di *artifex* da considerare è quello relativo alla *conoscenza* dell'artefice, che nel *Commento al libro della Sapienza* compare in otto contesti (nove occorrenze) e si configura secondo tre aree tematiche principali: la Sapienza per mezzo della quale Dio ha creato il mondo, la conoscenza delle creature che conduce alla conoscenza del loro autore, la critica all'idolatria.

I commenti a cap. 7, v. 14, 21, cap. 8, v. 6 riguardano la prima area tematica. I commenti al capitolo 7², là dove compare il termine *artifex*, si basano sull'idea della sapienza divina come mezzo

² Cfr. Sap 7, 21: *et quaecumque sunt absconsa et inprovisa didici omnium enim artifex docuit me sapientia.*

con cui Dio insegna. Al termine del commento a 7, 14 Bonaventura riprende l'*incipit* dei versetti successivi e ne espone il significato generale che approfondisce successivamente:

*Mihi autem dedit Deus dicere etc. Hic ostendit, a quo sapientiam didicerit; et primo ostendit, quis eum docuit; secundo, qualia docuit: Ipse enim mihi etc.; tertio, per quod medium ipsum docuit: Omnium enim artifex etc.*³

In questo contesto *artifex* è sia la Sapienza divina in quanto creatrice sia mezzo con cui Dio insegna. La citazione *omnium enim artifex* appartiene al versetto 21 che Bonaventura esplica in seguito:

*Omnium enim artifex etc. Hic ostendit, per quod medium edoctus est, scilicet per Sapientiam increatam, a Patre genitam; et quod docere potuit, scivit et voluit, ostendit primo per Spiritum sanctum, qui est ab illa; secundo, per naturam et virtutem, quae est in illa: Omnibus enim mobilibus etc. ... (Vers. 21.). Ostenditur omnium artifex, scilicet superiorum, mediorum et inferiorum, scilicet Deus, ad Hebraeos undecimo. Docuit me Sapientia, id est per sapientiam; Glossa: "Quia per ipsam cognitio veritatis datur", quia exterius potest docere homo, sed non interius; unde Gregorius: "Nisi intus sit qui doceat, exterius in vacuum doctoris lingua laborat".*⁴

Si chiarisce perciò il senso dell'espressione secondo cui *in tutto mi ha istruito la Sapienza, artefice di tutte le cose* esplicando, nella prima parte, i mezzi con cui la Sapienza poté, seppe e volle insegnare; nella seconda, la natura e i modi in cui essa insegna. La dimensione conoscitiva della Sapienza che insegna si congiunge con quella pratico-poietica tramite l'assimilazione Sapienza-arteefice, dal momento che essa è intesa come origine fabbrile di tutte le cose. Essa insegna con il *medio* dello Spirito santo, che da essa proviene; e la natura e la virtù che sono *in* essa. La Sapienza, ossia Dio, è artefice di tutte le cose, cioè di quelle superiori, medie e inferiori; e per suo mezzo è data la conoscenza interiore della verità.

Le fonti dirette di questi passaggi sono prevalentemente scritturistiche. Per il nostro discorso è interessante sottolineare il riferimento alla *Glossa (Quia per ipsam cognitio veritatis datur)* e alla seconda omelia di Gregorio al vangelo di Giovanni (*Nisi intus sit qui doceat, exterius in vacuum doctoris lingua laborat*)⁵. Nel corso del commento ai versetti 14 e 21 del capitolo settimo, si

³ 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 14.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cfr. Gregorius Magnus, *Homiliae in euangelia* (CPL 1711), ed. R. Etaix, Brepols, Turnholt 1999, lib. 2, homilia 30, par. 3, p. 258: *Nemo ergo docenti homini tribuat quod ex ore docentis intelligit, quia nisi intus sit qui doceat, doctoris lingua exterius in uacuum laborat*.

segnalano le citazioni di Cicerone (*Oratio pro Archia, De officiis, De finibus*) e di Agostino (*De doctrina christiana*).

Dal punto di vista filosofico è molto interessante il commento al versetto 6 del cap. 8⁶, perché il passaggio Sapienza-artefice è effettuato grazie alla celebre espressione di Aristotele sul rapporto tra arte e natura. Si domanda cosa sia più artefice della Sapienza se – osserva Bonaventura – l'intelligenza, che è operosità naturale o acquisita, opera, dal momento che secondo Aristotele l'*arte imita la natura* nella sua attività stessa (*Phys. II, 22*)⁷. Nessuno è più artefice della Sapienza – prosegue Bonaventura –, infatti nei *Salmi* è scritto: *tu feci tutte le cose nella Sapienza*⁸. In questo passaggio si procede alla progressiva assimilazione tra intelligenza poetica (naturale o artificiale) Sapienza e Dio creatore che ben si sintetizza nel riferimento alla figura dell'artefice. Le citazioni dirette sono quindi Aristotele (*Physica II, 22*) e *Salmi* (103, 24).

Il passo successivo in cui compare il termine *artifex* rinvia alla possibilità di conoscere l'artefice, in questo caso Dio, a partire dalle opere. I primi versetti del capitolo 13 sono rivolti contro coloro che ignorano Dio e divinizzano le entità naturali⁹. Bonaventura specifica che la conoscenza di Dio può essere acquisita facilmente per mezzo delle sue creature e cita l'apostolo Paolo:

*Neque operibus attendentes, quae scilicet ipse fecit, agnoverunt, quis esset artifex, scilicet horum, et tamen faciliter poterant cognoscere; ad Romanos primo: "Invisibilia enim Dei per ea quae facta sunt, a creatura mundi intellecta conspiciuntur".*¹⁰

La citazione proviene dall'*Epistola ai Romani* (1, 20), ma si può osservare che la sezione dedicata al commento di Sap 13, 1 è intessuta di riferimenti veterotestamentari, oltre a citazioni di Agostino (*De trinitate, De fide et symbolo*), delle *Sentenze* di Pier Lombardo e della *Glossa*.

⁶ Cfr. Sap 8, 6: *Si autem sensus operatur, / quis horum, quae sunt, magis quam illa est artifex?*

⁷ Cfr. Aristoteles Latinus, *Physica*, in Guillelmus de Morbeka reuisor translationis Aristotelis, *Physica* (translatio nova), II, 2, 22: *Si autem ars imitatur naturam, eiusdem autem scientiae est cognoscere formam et materiam usque ad hoc (ut medici sanitatem, 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.*

⁸ Bonaventura, Bonaventura, *Commentarius in librum Sapientiae*, in Id., *Opera omnia*, cap. 8, v. 6: *Si autem sensus, id est naturalis, vel acquisita industria, operatur, quia "ars imitatur naturam" in operando, secundum Philosophum; quis horum quae sunt, magis quam illa est artifex? quasi dicat: nullus; unde in Psalmo: "Omnia in sapientia fecisti".*

⁹ Sap 13, 1-2: *1 Vani autem sunt natura omnes homines, / in quibus non subest scientia Dei; / et de his, quae videntur bonis, / non potuerunt intellegere eum, qui est, / neque operibus attendentes agnoverunt artificem. / 2 Sed aut ignem aut spiritum aut citatum aerem / aut gyrum stellarum aut violentam aquam aut luminaria caeli, / rectores orbis terrarum, deos putaverunt.*

¹⁰ Bonaventura, *Commentarius in librum Sapientiae* ... cit., cap. 8, v. 1.

La polemica contro l'idolatria, già emersa in questo passaggio, è nuovamente ripresa nei tre contesti successivi in cui compare il termine *artifex*¹¹. A proposito di cap. 13, v. 10 si presenta la critica rivolta contro coloro che divinizzano l'opera dell'uomo (*antiqui artificis*):

*Opus manus antiquae, id est manus antiqui artificis, quia "in antiquis est sapientia", Iob duodecimo. Contra haec omnia dicitur Actuum decimo septimo: "Genus ergo cum simus Dei, non debemus aestimare auro, vel argento, aut lapidi sculpturae artis aut cogitationis hominum divinum esse simile".*¹²

I riferimenti scritturistici sono a *Giobbe* 12 e agli *Atti degli Apostoli* 17, 29. In cap. 14, 2 il tema dell'idolatria assume sfumature diverse, ma permane la connotazione negativa dell'opera dell'uomo, in cui la componente conoscitiva si coglie nel riferimento alla sapienza (*artifex sapientia*):

*(Vers. 2.). Illud enim, scilicet lignum idoli, cupiditas acquirendi excogitavit; unde ad Ephesios quinto dicitur "avaritia idolorum servitus". Et artifex sapientia fabricavit sua; sua, inquit, quasi dicat: non divina, "sed terrena, animali, diabolica", Iacobi tertio; Isaiae quadragesimo quinto: "Abierunt in confusionem fabricatores errorum"; et Iob decimo tertio: "Ostendens vos fabricatores mendacii"; Glossa: "Cum maior sit qui fecit, quam quod fit, facturam suam adorare insanire est".*¹³

Il carattere negativo dei prodotti dell'arte umana è moderato dall'elemento positivo della provvidenza, dell'intenzione divina a guidare, a tracciare una via verso cui dirigere l'artefatto umano, come si legge nei versetti successivi¹⁴. Ma nel commento di Bonaventura al primo versetto i riferimenti scritturistici intendono sottolineare gli elementi negativi degli artefatti umani¹⁵, secondo osservazioni che non sembrano tornare nell'opera bonaventuriana se non nel contesto della questione sull'idolatria.

A proposito di cap. 15, v. 7 Bonaventura espone i motivi per cui un idolo è vile da cui emerge invece che il vero Dio è lodevole:

Sed et figulus. Hic ostenditur verus Deus esse commendabilis ex idolorum vilitate; hanc autem vilitatem ostendit primo ex vilitate materiae; secundo, ex vilitate artificis: Et cum labore. – Et eam, scilicet vilitatem artificis, ibi ostendit, primo ex fragilitate conditionis;

¹¹ Ivi, cap. 13, v. 10; cap. 14, v. 2; cap. 15, v. 7.

¹² Ivi, cap. 13, v. 10.

¹³ Ivi, cap. 14, v. 2.

¹⁴ Sap 14, 1-4: *1 Iterum alius navigare cogitans / et per feros fluctus iter facere incipiens, / ligno portante se, fragilius lignum invocat. / 2 Illud enim cupiditas acquirendi excogitavit, / et artifex sapientia fabricavit. / 3 Tua autem, Pater, providentia gubernat, / quoniam dedisti et in mari viam / et inter fluctus semitam firmissimam, / 4 ostendens quoniam potens es ex omnibus salvare, / etiamsi sine arte aliquis adeat mare.*

¹⁵ Cfr. Ephes V, 5; Iac 3, 15; Isai 45, 46; Iob 13, 4; *Glossa ordinaria ex Rabano.*

*secundo, ex vanitate intentionis moventis: Sed est illi cura; tertio, ex ignorantia Creatoris: Cinis est enim; quarto, ex errore conversationis: Sed et aestimaverunt; quinto, ex comparatione iniquitatis: Hic enim scit etc.*¹⁶

La viltà degli idoli è quindi individuata nella viltà della materia e dell'artefice, che a sua volta è dovuta alla fragilità dell'opera, alla vanità dell'intenzione che la muove, all'ignoranza del Creatore, all'errore della condotta e all'ingiustizia. Il motivo dei falsi idoli procede in un crescendo argomentativo che porta Bonaventura ad esaminare i versetti 7-13 del capitolo 15 come esplicazione dei motivi per cui il vano artefice è vile. Nel passaggio citato non ci sono riferimenti diretti a fonti esterne al libro della *Sapienza*, ma nel commentare i versetti 7-13 Bonaventura cita prevalentemente fonti scritturistiche, con una significativa eccezione, quando cioè compare un passo del *De inventione* di Cicerone, nel contesto del commento al versetto 9, conosciuto direttamente o tramite Agostino¹⁷.

1.2 Opera

Il lemma *artifex* nel senso di *opera* si presenta quattordici volte in dieci contesti. Prima di affrontare i singoli contesti per individuarne le aree tematiche, è opportuno soffermarsi brevemente su un punto in cui Bonaventura, nel trattare i passi sapienziali contro l'idolatria, manifesta chiaramente la sua opinione sull'arte, ossia sul prodotto dell'attività fabbrile umana¹⁸. Da questa opinione si comprende che le critiche sapienziali all'arte umana non devono implicare, secondo Bonaventura, un rifiuto complessivo della produttività dell'uomo. L'attività produttiva umana, fabbrile, non è per sé stessa negativa, poiché come ogni scienza proviene da Dio. L'aspetto negativo riguarda l'abuso dell'arte, cioè quando essa diviene idolatria, quando l'uomo venera le produzioni della propria arte come se fossero divinità:

*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".*¹⁹

¹⁶ Bonaventura, *Commentarius in librum Sapientiae ... cit.*, cap. 15, v. 7.

¹⁷ Ivi, v. 17; cfr. 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, II, 55: *Gloria est frequens de aliquo fama cum laude; dignitas est alicuius honesta et cultu et honore et verecundia digna auctoritas; amplitudo potentiae aut maiestatis aut aliquarum copiarum magna abundantia; amicitia voluntas erga aliquem rerum bonarum illius ipsius causa, quem diligit, cum eius pari voluntate*. Cfr. anche Augustinus, *De diuersis quaestionibus octoginta tribus* (CPL 0289), q. 31, 3: *gloria est frequens de aliquo fama cum laude; dignitas alicuius honesta[te] et cultu et honore et uerecundia digna auctoritas; amplitudo potentiae aut maiestatis aut aliquarum copiarum magna abundantia; amicitia uoluntas erga aliquem rerum bonarum, illius ipsius causa quem diligit cum eius pari uoluntate*.

¹⁸ Cfr. Bonaventura, *Commentarius in librum Sapientiae ... cit.*, cap. 15, v. 4, p. 205.

¹⁹ *Ibidem*.

Questo passo è utile per comprendere l'andamento argomentativo di Bonaventura anche quando, seguendo letteralmente il testo sapienziale, presenta critiche all'*ars*.

La polemica anti idolatra, per il rilievo che acquisisce nel commento al libro della *Sapienza* come già si è in parte avuto modo di osservare, potrebbe certamente formare una categoria specifica, ma qui si preferisce proporre il punto di vista non solo della natura dell'artefice, ma anche del procedimento creativo e produttivo individuabile nei passi dedicati alla critica all'idolatria.

Undici contesti in cui il termine *artifex* compare contribuiscono a delineare un peculiare concetto di *opera*. Nel commento al cap. 11, v. 25 Bonaventura considera il rapporto tra Dio e la propria opera, anche nel caso in cui questa presenta imperfezioni. Il riferimento all'artefice umano aiuta a comprendere due aspetti fondamentali: l'indipendenza dell'imperfezione dell'opera rispetto alla creazione divina, che significa che Dio non è l'autore del peccato o dell'ingiustizia nel mondo, e la conseguente possibilità da parte di Dio di odiare il peccato e l'ingiusto, infatti non potrebbe essere autore di ciò che può odiare:

*CONTRA quod dicitur in Psalmo: "Iniquos odio habui"; item: "Odisti omnes, qui operantur iniquitatem"; item Ecclesiastici duodecimo: "Altissimus odio habet peccatores". Sed dicendum, quod non odit facturam suam, sed facturae vitium, sicut artifex statuam, quam fecit, diligit, et tamen aliquem nodum ex parte materiae in ea existentem odit.*²⁰

Lo scultore apprezza la propria opera (*artifex statuam, quam fecit, diligit*) e tuttavia odia il nodo che appartiene alla materia e di cui egli non è autore, allo stesso modo in cui Dio apprezza l'intera sua opera. Le citazioni dirette sono scritturistiche, cioè vi sono riferimenti ai *Salmi* (118; 113 e 5,7) e a *Siracide* (12, 3). A proposito della sezione dedicata al commento del versetto 25 è opportuno segnalare almeno le citazioni di *Genesi* I, 31, che come si vedrà è significativa per il tema della fruizione, il commento di Agostino al vangelo di Giovanni (1, 13) e il metro nono del terzo libro del *De consolatione* di Boezio.

La riflessione sull'idolatria consente di determinare uno specifico concetto di opera in cui prevalgono i caratteri negativi. I contesti presentano alcuni temi comuni che sono di interesse per la questione dell'artefice: valutazione dell'artefice in relazione all'opera²¹, operazione sulla materia²², finalità dell'opera²³, natura dell'opera²⁴.

²⁰ Ivi, cap. 11, v. 25.

²¹ Ivi, cap. 13, v. 11; cap. 15, v. 4; cap. 15, v. 9; cap. 15, v. 14; cap. 14, v. 19.

²² Ivi, cap. 13, v. 11; cap. 15, v. 9; cap. 15, vv. 13-14.

²³ Ivi, cap. 13, v. 11; cap. 14, v. 14; cap. 15, vv. 4-5; cap. 15, v. 13.

²⁴ Ivi, cap. 14, v. 5; cap. 14, v. 8; cap. 15, v. 4; cap. 15, v. 13.

L'artefice, come si è accennato, in questo contesto assume un valore negativo perché produttore di idoli, come si legge nel commento a *Sapienza* 15, 4:

*Non enim etc. Bene dixi: quoniam sumus apud te computati nos, et non alii, scilicet idololatras; non enim in errorem, scilicet idololatrias, qui est error praecipuus, induxit nos, scilicet sicut alios, de quibus supra decimo quarto: "Provexit autem ad horum culturam et hos qui ignorabant artificis eximia diligentia"; hominum, scilicet idola fabricantium etc., malae artis excogitatio, id est ad malum inducentis per deos, qui per eam figurantur.*²⁵

La citazione interna si riferisce a *Sapienza* 14, 18. Nel commento a *Sapienza* 15, 9, la vanità dell'artefice che produce idoli è interpretata nel senso della ricerca della gloria terrena:

*Sed est illi cura, quamvis scilicet labor sit vanus, non quia laboraturus est, et vane, de quo magis esset curandum, laboraturus est etiam inique ... Notandum, quod aurifices vocat artifices, qui deos faciunt ex auro; argentarios, qui ex argento; aerarios, qui ex aere; Isaiae quadragesimo sexto: "Confertis argentum de sacco et aurum statera ponderatis, conducentes artificem, ut faciat deum". Et gloriam praefert, supple: vanam suo labori vel vitae brevitati. "Gloria est frequens fama cum laude"; gloriam, id est de hoc se glorificando; in quo non esset gloriandum.*²⁶

Oltre alle citazioni scritturistiche (nel passo citato, *Isaia* 46, 6) è significativo il riferimento alla definizione di gloria perché, come si è già avuto modo di sottolineare, proviene da un'opera di Cicerone, *De inventione* II, 55, conosciuta da Bonaventura direttamente, oppure tramite la mediazione di Agostino (83 *quaest.*, qq., 31, 3).

I contesti che tematizzano l'operazione sulla materia implicano anche una svalutazione dell'opera in quanto forgiata a partire da una materia vile. A proposito di *Sapienza* 13, 11 Bonaventura osserva che per *faber* si intende un artefice che opera su qualunque materia quindi non solo sul ferro, ma anche sul legno o altri materiali: *Aut si quis artifex faber; faber hic large sumitur pro artifice in quacumque materia, sive lignea, sive alia, non tantum ferrea; de silva lignum rectum secuerit*²⁷. La viltà della materia emerge maggiormente a proposito di *Sapienza* 15, 14, in cui si sottolinea che gli artefici sono coloro che producono idoli a partire dalla materia fangosa, vile: *Omnes enim etc. Bene dixi, quod hic, qui de materia lutea facit idolum, scit, se delinquere super omnes, alios artifices*²⁸.

²⁵ Ivi, cap. 15, v. 4.

²⁶ Ivi, cap. 15, v. 9.

²⁷ Ivi, cap. 13, v. 11.

²⁸ Ivi, cap. 15, v. 14.

Bonaventura inoltre sottolinea il carattere vacuo, inutile, dell'opera idolatrata. L'opera frutto di vana ambizione è prodotto dell'ozio, portatore di ogni male, ma è pure destinata a perire, come si legge in 14, 14:

Supervacuitas enim, id est otiositas, hominum haec adinvenit etc.; Ecclesiastici trigesimo tertio: "Multam malitiam docuit otiositas", scilicet otiosos, qui laborare nolebant ad quaerendum unum verum Deum et digne colendum ... Ieremiae decimo: "Confusus est omnis artifex in sculptili; vana sunt opera et risu digna, in tempore visitationis suae peribunt".²⁹

Nel passaggio sopracitato a proposito della positività dell'arte in sé stessa, si considera la sua inutilità quando è oggetto di abuso, cioè quando diviene idolatria:

Ipsa tamen ars bona est in se, sed abusus malus ... Et sciendum, quod duo tangit, inductiva scilicet sive provocativa ad idololatriam, scilicet artis diligentiam, cum dicit: malae artis excogitatio, et idoli pulcritudinem, cum subdit: nec umbra picturae, id est nec pictura speciem ligni obumbrans; Ecclesiastici trigesimo octavo: "Assiduitas eius variat picturam"; labor, scilicet artificis, sine fructu, scilicet utilitatis; supra tertio: "Vacua spes illorum, et labores sine fructu".³⁰

L'abuso dell'arte conduce quindi all'idolatria e alla bellezza dell'idolo, ma il lavoro dell'artefice è in questo caso *senza frutto*, privo di utilità.

Infine a proposito della natura dell'opera è interessante considerare il commento a *Sapienza* 14, 5 in cui Bonaventura propone un'interpretazione allegorica del passo scritturistico. La zattera (*ratis* o *exiguo ligno*) fabbricata da mani artigiane diviene figura della croce del Cristo mezzo di salvezza:

Allegorice exiguum lignum potest dici crux Christi propter eius abiectiorem et vilitatem; primae ad Corinthios primo: "Praedicamus Christum crucifixum, Iudaeis quidem scandalum, gentibus vero stultitiam". Huic credunt homines animas suas, scilicet in Christum crucifixum credendo et creditum adorando. Et sic transeuntes mare, huius mundi, scilicet crucis virtute et imitatione, per ratem liberantur et perveniunt ad portum salutis aeternae.³¹

La zattera guidata dalla provvidenza divina è quindi opera positiva capace di condurre al porto sicuro della salvezza eterna, ma, nella conclusione del commento al versetto 5, il riferimento all'artefice si colloca ancora una volta nell'ambito della polemica anti idolatra: *Hic utilitas arcae Noe*

²⁹ Ivi, cap. 14, v. 14.

³⁰ Ivi, cap. 15, v. 4.

³¹ Ivi, cap. 14, v. 5.

*primo ostenditur; secundo ipsa laudatur, ibi: Benedictum enim est lignum etc.; tertio idolum et eius artifex vituperatur: Per manus autem etc*³². Le citazioni dirette di questa sezione comprendono i *Salmi* (103, 24), la *Glossa*, la *Prima lettera ai Corinzi* (1, 23) e un passo sulla croce dal *De fide orthodoxa* di Damasceno³³.

Infine è interessante riprendere il passo citato a proposito dell'arte buona in sé stessa per sottolineare altri aspetti legati alla natura dell'opera. Infatti, nella conclusione del commento al versetto 4 del capitolo 15 che si riferisce all'opera idolatrata, Bonaventura descrive brevemente l'immagine:

*... et idoli pulcritudinem, cum subdit: nec umbra picturae, id est nec pictura speciem ligni obumbrans; Ecclesiastici trigesimo octavo: "Assiduitas eius variat picturam"; labor, scilicet artificis, sine fructu, scilicet utilitatis; supra tertio: "Vacua spes illorum, et labores sine fructu"; effigies, id est imago, sculpta per varios colores, distinguentes partes sculpturae; supra decimo tertio: "Rubicundum faciens fuco colorem eius".*³⁴

Si può quindi concludere questa sezione osservando che, nel commento al libro della *Sapienza*, i riferimenti all'artefice conducono a una concezione dell'opera prevalentemente negativa, in quanto prodotta per motivi vani e adorata come se fosse di natura divina. La considerazione dell'opera nel contesto anti idolatra è fortemente orientata in senso morale, portando alla svalutazione del prodotto dell'attività fabbrile umana. Tuttavia questa concezione negativa dell'opera come si è visto non si estende all'arte umana in sé stessa, che rimane neutra, anzi *buona*, in quanto in accordo con il volere divino. La polemica anti idolatra inoltre sposta il centro argomentativo dall'analogia dell'attività creatrice e produttiva di Dio e dell'uomo (presente comunque in quest'opera, si pensi al passo sul legno nodoso e l'odio dell'artefice, che tuttavia non è direttamente anti idolatra) al livello della valutazione morale dell'arte umana.

1.3 Fruizione

Nel commento al libro della *Sapienza* la questione della fruizione dell'artefice non è molto tematizzata, ciononostante si possono citare due occorrenze, già considerate per le altre categorie.

³² *Ibidem*.

³³ Cfr. Iohannes Damascenus secundum translationem quam fecit Burgundius Pisanus, *De fide orthodoxa*, ed. E.M. Buytaert (Franciscan Institute Publications, Text Series, vol. 8, 1955), cap. 84, p. 301: *Haec dormientium resurrectio, stantium firmatio, infirmorum baculus, pastorum virga, convertentium auxilium, proficientium perfectio, animae salus et corporis; omnium malorum aversio, omnium bonorum datrix, peccati destructio, arbor resurrectio, lignum vitae aeternae*.

³⁴ Bonaventura, *Commentarius in librum Sapientiae* ... cit., cap. 15, v. 4.

Il primo contesto da considerare è il passo sul legno nodoso citato a proposito della categoria di *opera*. In accordo con il *topos* scritturistico dell'apprezzamento da parte di Dio della propria opera, secondo le diverse formulazioni presenti nel primo libro della *Genesi*, Bonaventura sottolinea che Dio, come l'artefice, *diligit* la propria opera. Il *dilectus* comprende perciò l'intero oggetto della creazione divina, come pure quello della produzione umana. Tuttavia non è l'unica forma di fruizione, perché come si è visto sia Dio sia l'artefice umano odiano l'imperfezione nella propria opera di cui però non sono autori³⁵.

Oltre all'elemento fruitivo che appartiene a colui che crea o produce, ossia all'artefice increato o creato, in quest'opera è presente anche un passo sulla fruizione, per così dire, dello spettatore. Nel contesto della polemica anti idolatra, Bonaventura esplica *Sapienza* 15, 14 soffermandosi sui caratteri di chi venera gli idoli:

omnes enim insipientes; Glossa: "Qui idola deos putant"; hoc enim est magna insipientia; Ieremiae quarto: "Filiis insipientes sunt et vecordes". Insipientes, dico, per defectum sapientiae vel fidei quantum ad intellectum, et infelices, quoad affectum; et hoc propter defectum gratiae, quae felices facit; supra decimo tertio: "Infelices sunt qui appellaverunt deos opera manuum suarum". Supra modum animae suae, id est naturae suae, superbi sunt, scilicet contra Deum, et hoc fingendo sibi idola tanquam deos; Isaiae decimo sexto: "Audivimus superbiam Moab, superbus est valde; superbia eius et arrogantia eius plus quam fortitudo eius".³⁶

Non si determina propriamente il sentimento di chi osserva l'opera dell'arte umana, ma è interessante comunque sottolinearne i caratteri: gli idolatri sono *ignoranti* perché non hanno sapienza e fede, sono *infelici* perché a loro manca la grazia che invece rende felici, sono *superbi* perché con il culto dell'opera dell'uomo si rivolgono contro Dio. Si può dire che la forma fruitiva dell'idolatra si manifesta nel culto di oggetti umani venerati come se fossero divini, una forma fruitiva che modifica il soggetto rendendolo *ignorante, infelice, superbo*.

Prima di concludere l'analisi delle occorrenze nel *Commento al libro della Sapienza*, è opportuno menzionare tre contesti in cui il lemma *artifex* compare e che a rigore non sono classificabili all'interno delle tre categorie proposte, ma rientrano nel tema dell'idolatria su cui ci si è soffermati.

³⁵ Cfr. *ivi*, cap. 11, v. 25: *CONTRA quod dicitur in Psalmo: "Iniquos odio habui"; item: "Odisti omnes, qui operantur iniquitatem"; item Ecclesiastici duodecimo: "Altissimus odio habet peccatores". Sed dicendum, quod non odit facturam suam, sed facturae vitium, sicut artifex statuam, quam fecit, diligit, et tamen aliquem nodum ex parte materiae in ea existentem odit.*

³⁶ *Ivi*, cap. 15, v. 14.

A proposito di Sap 14, 8 (*per manus autem, quod fit, maledictum et ipsum et qui fecit illud, / quia ille quidem operatus est, / illud autem, cum esset corruptibile, deus / cognominatus est*) Bonaventura, dopo aver esplicitato che ciò che è maledetto è sia l'idolo sia l'autore dell'idolo, cioè il suo artefice, si domanda in che modo un oggetto inanimato viene maledetto:

*Et bene dixi, benedictum esse lignum, secundum quod fit iustitia; autem, pro sed; idolum, quod fit per manus, scilicet artificum, maledictum est, et ipsum, scilicet idolum, et qui fecit illud, scilicet artifex. Sed idolum, cum sit res inanimata, quomodo maledicatur? Quia ista maledictio aut intelligitur ratione culpae, quae in idolum non cadit, aut ratione poenae, quae ratione culpae infligi habet.*³⁷

Senza rivolgersi alla soluzione di Bonaventura, qui importa sottolineare come, anche in questo contesto, *artifex* sia colui che produce materialmente l'idolo (*qui fit per mauns*).

Similmente, più avanti nel *Comento*, sempre al capitolo 14, ma a proposito del versetto 10 (*etenim, quod factum est, cum illo, qui fecit, tormenta patietur*), Bonaventura specifica che ciò che è fatto è l'idolo e colui che lo ha fatto è l'artefice: *Etenim quod factum est, scilicet idolum, cum illo qui fecit, id est cum artifice idololatra, tormenta patietur*³⁸. Segue l'analisi della questione di come una cosa inanimata come l'idolo possa patire dei tormenti.

Infine un ultimo contesto compare – sempre nel capitolo 14 – nel commento del versetto 19 (*ille enim volens forsitan placere illi, qui se assumpsit, elaboravit arte sua, ut similitudinem in melius figuraret*). Bonaventura esplica secondo il senso letterale il passaggio scritturistico sull'artefice idolatra che vuole ritrarre il sovrano in belle sembianze:

*Ille enim, artifex, volens placere illi qui se assumpsit, id est, conduxit, scilicet ad faciendum idolum; haec est mala placentia ... Elaboravit arte sua, ut similitudinem, id est imaginem, in melius figuraret, id est meliori modo, quo posset.*³⁹

In questo come negli altri due passaggi del capitolo 14 prevale la connotazione negativa dell'artefice e della sua opera in quanto oggetto di idolatria, dove l'immagine prodotta dall'uomo si presenta come fosse immagine divina da adorare.

A queste forme negative di artefice, di opera e di fruizione se ne contrappongono di positive, come si è visto, cioè basate sul modello della *Genesi*, secondo cui Dio (e per analogia l'uomo) – in contesto fruitivo – prova piacere, apprezza la propria opera perché conforme al progetto, alla propria volontà, perché è bella, perché ne è soddisfatto. Nel caso dell'uomo si tratta non di divinizzare la

³⁷ Ivi, cap. 14, v. 8.

³⁸ Ivi, cap. 14, v. 10.

³⁹ Ivi, cap. 14, v. 19.

propria opera, come invece fa l'idolatra, bensì di considerarla come il frutto naturale dell'*ars* che ha in Dio, e quindi nel bene, la propria origine e il proprio fine.

Alla base di tale duplice atteggiamento nei confronti delle immagini e dei prodotti dell'arte umana, su cui occorrerà tornare anche in seguito, si può individuare una distinzione tra due sensi del concetto di immagine che risale al mondo greco e che si sviluppa in contesto patristico. Si tratta della distinzione tra *eikôn* e *eidôlon* per indicare due caratteri dell'immagine in rapporto alla sua funzione referenziale. Il primo termine istituisce una relazione di referenzialità con il prototipo, o esemplare, a cui l'immagine rinvia come mezzo per trascendere il sensibile ed elevarsi all'intelligibile e al divino. Il secondo termine invece nega questa referenzialità e tende piuttosto a sostituirsi al modello⁴⁰. Come si può intuire già da questo breve accenno su cui occorrerà tornare, la distinzione è la base concettuale per lo sviluppo della questione anti idolatra che nella referenzialità al prototipo dell'immagine o dell'artefatto umano individua l'unica forma lecita e positiva di produzione artistica, di fruizione e di conseguenza dell'attività dell'artefice.

2. Commento alle Sentenze. Libro II

Come si vede dalla tabella 1, il secondo libro del *Commento alle Sentenze* è quello in cui il termine *artifex* compare con più frequenza subito dopo al *Commento al libro della Sapienza*. I temi individuabili e che contribuiscono alla concettualizzazione dell'idea di artefice sono più articolati del testo bonaventuriano appena analizzato. Nel secondo libro del *Commento alle Sentenze* si possono raggruppare le ventotto occorrenze del termine in sei categorie, ciascuna delle quali può contenere contesti che si intersecano anche con altre.

2.1 Analogia con le *artes*

Si tratta della prima categoria che comprende due contesti. Il primo appartiene alla *conclusio* della d. 11, a. 2, q. 3. La questione è intitolata: *Utrum Angelus ex damnatione custoditi incurrat aliquod detrimentum* e Bonaventura risponde negativamente affermando che gli angeli né si dispiacciono né incorrono in un qualsiasi detrimento di gloria a causa della dannazione di coloro che hanno in custodia⁴¹. Per sostenere la conclusione, l'argomento che ci interessa si basa su una duplice

⁴⁰ Su questa distinzione e le riflessioni ad essa collegate nel pensiero della patristica greca dei Padri cappadoci, si veda: A. Vasiliu, *Eikôn; L'immagine dans le discours des trois Cappadociens*, Presses Universitaires de France, Paris 2010.

⁴¹ Cfr. Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi*, in Id., *Opera omnia*, vol. I-IV, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1882-1889, liber II, d. 11, a. 2, q. 3, conclusio: *Angeli ex damnatione eorum quos custodiunt, nec concipiunt gemitum nec incurrunt aliquod gloriae detrimentum*.

analogia: l'artefice in generale e il retore come caso particolare di artefice. Come un artefice ha due fini, in sé e in altro, così il retore ha un fine in sé, che consiste nel parlare in modo ornato, e un fine in altro, che consiste nel persuadere. In modo analogo, l'angelo in primo luogo gioisce delle buone opere compiute e in secondo luogo gioisce della salvezza di colui che ha custodito:

*De praemio vero dicendum, quod sicut duplex est finis artificis: unus in se, et alter in alio, sicut patet in rhetore, cuius finis est loqui ornate, et hic est finis in se, et alter, alii persuadere, et hic est finis in alio; sic etiam duplex est praemium Angeli accidentale: unum, quo gaudet de bonis operibus, quae fecit; aliud, quo gaudet de salute eius, quem custodivit.*⁴²

Subito dopo Bonaventura conclude in questo modo: come si può dire che il retore ha un metodo perfetto avendo parlato in modo ornato senza tuttavia persuadere, così l'angelo ha merito e premio per le sue buone opere, nonostante la dannazione dell'uomo di cui è custode:

*Et quemadmodum artifex, si habeat finem primum et careat secundo, nihilominus perfecte dicitur habere methodum, si ex contingentibus nihil omiserit; sic Angelus, qui fideliter custodivit eum qui ex culpa sua damnatur, perfectum habet meritum et praemium, dum de bonis suis operibus gloriatur.*⁴³

Il passaggio non presenta riferimenti a fonti dirette, ma è interessante che Bonaventura individui due fini del retore, secondo una concezione che sembra rinviare a una determinata definizione di retorica⁴⁴. Le fonti della terza questione sono prevalentemente bibliche (*Libri dei Re, Isaia, Genesi*), ma anche esegetiche (si cita Origene, Gregorio, Bernardo).

Il secondo contesto compare nella conclusione della terza *quaestio* della d. 15, a. 1 intitolata *Utrum corpora animalium magis constant ex elementis passivis quam activis* e a cui Bonaventura risponde che nei corpi degli animali predominano, per quanto riguarda le dimensioni fisiche, gli elementi passivi, per quanto riguarda l'efficacia delle virtù, gli elementi attivi⁴⁵. Nel passo che ci interessa la formazione del corpo organico è paragonata all'attività di un artefice, in questo caso riferita a colui che produce una statua di creta: come un artefice mescolando la terra con l'acqua

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ Una buona sintesi sulle definizioni della retorica si ha in: Quintiliano, *Institutio oratoria* (LLA 390), ed. L. Radermacher, V. Buchheit, Teubner 1971, liber II, cap. 15.

⁴⁵ Ivi, d. 15, a. 1, q. 3, conclusio: RESPONDEO: *Dicendum, quod secundum quod duplex est quantitas, videlicet molis et virtutis, secundum hoc dupliciter potest attendi elementorum praedominantia, videlicet quantum ad molem et quantum ad virtutem. Si enim loquamur de praedominantia quantum ad molem, sic in corporibus animalium praedominantur elementa passiva, et ideo ex eis maxime dicuntur esse facta. Si autem loquamur quantum ad quantitatem virtutis, cum corpus complexionatum sit natum regi ab anima mediantibus elementis activis, sic praedominantur in eis elementa activa.*

produce la creta e compone una statua, così si produce l'umore mentre l'acqua fluida è unita alla terra e si produce il corpo organico quando l'umore si è coagulato per natura⁴⁶. Ci si soffermerà maggiormente in seguito su questo passaggio, in cui compare pure il termine *sculptura*, per ora basti osservare che il riferimento all'artefice si inserisce nel contesto di una sezione della conclusione in cui sono presenti diverse citazioni dal terzo libro del *De Genesi ad litteram* di Agostino.

2.2 Artefice umano e artefice divino

Il secondo gruppo comprende tre passaggi e riguarda i rapporti tra l'artefice creato e l'artefice increato. In un passaggio della *distinctio* 16, il riferimento all'artefice è presentato a proposito della riflessione sull'idea di uomo come immagine di Dio. Bonaventura conclude la seconda questione intitolata *Utrum homo sit imago Dei naturaliter* in modo affermativo tramite un'analisi sui modi di rappresentare, posta la definizione di immagine come ciò che è tale per l'atto di rappresentare⁴⁷. Nel

⁴⁶ *Ibidem*: *Sicut enim aliquis artifex, miscendo terram cum aqua, facit lutum et ex illo componit statuam; sic, dum liquor aqueus terrae miscetur, fit humor; et dum ille coagulatur per naturam, fit corpus organicum*. Cfr. anche, nella sezione presente, *infra*, 2, 3.

⁴⁷ Cfr. *ivi*, d. 16, a. 1, q. 2, conclusio: *RESPONDEO: 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 la definizione di immagine come ciò che è tale per l'atto di rappresentare. A differenza del termine immagine che è molto presente anche nella riflessione precedente, il termine rappresentare è meno comune. Il primo, che rende i termini greci di *phantasia*, *eikôn*, *eidōs*, *eidōlon*, compare frequentemente in Cicerone e Agostino (*imago*, ma anche *species*), per non citare l'innumerabile quantità di commenti al tema teologico, che è pure filosofico, dell'uomo come immagine e somiglianza (*imago et similitudo*) di Dio. Il termine rappresentazione, rappresentare, è più rilevante perché meno diffuso là dove il vocabolario gnoseologico e teologico latino si è formato. Non è presente in questo senso in Cicerone, ma neppure in Agostino, nei quali, per designare il rapporto tra immagine e ciò a cui si riferisce, si predilige l'espressione *similitudo*, ma talvolta compare anche *conformo* ed *effigio*. Tuttavia *repraesentatio* occorre in modo non sistematico in diversi testi latini, ne sono esempio alcuni passaggi significativi della *Institutio oratoria* di Quintiliano (cfr. *Institutio oratoria* (LLA 390), ed. L. Radermacher, V. Buchheit, Teubner 1971, lib. 6, cap. 2, par. 29, pag. 327 dove il termine è presente in senso gnoseologico: *quas φαντασίας Graeci vocant (nos sane visiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur, has quisquis bene conceperit, is erit in adfectibus potentissimus*; e, nel contesto della teoria dell'*elocutio*, vedi lib. 11, cap. 3, par. 156 dove Quintiliano scrive: *movendi autem ratio aut in repraesentandis est aut imitandis adfectibus*), ma anche punti dell'opera di Tertulliano, Cassiodoro, Isidoro di Siviglia. Nel XII secolo il termine inizia ad essere usato con maggiore consistenza, si trova ad esempio in Ugo di San Vittore, Abelardo e Pier Lombardo. Solo nel XIII secolo però *repraesentatio* sembra assumere una rilevanza tale da divenire parte essenziale del lessico teologico e filosofico. *Repraesentatio* riceve una particolare attenzione e sistematizzazione in Tommaso d'Aquino. In contesto teologico, ad esempio, in *Summa Theol.* I, q. 45, a. 7 Tommaso distingue due modi in cui un effetto rappresenta la sua causa per chiarire le relazioni tra il Creatore e le creature. Oltre alla rappresentazione della causalità della causa (denominata *repraesentatio vestigiū*), come il fumo rappresenta il fuoco, vi è la rappresentazione della forma (chiamata *repraesentatio imaginis*), come la statua di Mercurio rappresenta Mercurio. Mentre il secondo modo di rappresentare consente a Tommaso di spiegare la relazione tra Trinità e creature razionali, determinata dal rapporto tra intelletto e volontà, il primo modo spiega la relazione tra Creatore e creature, individuata nel rapporto tra misura, numero e peso (si noti come anche a questo livello di rappresentazione torni il riferimento all'opera e il suo modello, cfr. *Summa Theol.* I, q. 45, a. 7, ll. 24-29, ed. Leonina, vol. IV, Roma 1888: *Secundum igitur quod est quaedam substantia creata, repraesentat causam et principium, et sic demonstrat personam patris, qui est principium non de principio. Secundum autem quod habet quandam formam et speciem, repraesentat verbum; secundum quod forma artificiatum est ex conceptione artificis. Secundum autem quod habet ordinem, repraesentat spiritum sanctum, in quantum est amor, quia ordo effectus ad aliquid alterum est ex voluntate creantis*). In contesto

rispondere al quarto argomento contrario, che afferma invece che l'uomo è immagine *volontaria* di Dio, Bonaventura osserva che l'uomo in quanto creatura è stato creato volontariamente, ma da ciò non segue che egli rappresenti Dio in modo volontario:

*Quamvis enim Deus voluntarie produxerit hominem, homo tamen habet operationes naturales, quia divina voluntas fabricavit et fecit ipsam naturam; non sic autem est de voluntate artificis creati, qui naturalem formam non potest producere.*⁴⁸

Il termine *artifex* compare riferito all'artefice umano il cui agire viene distinto da quello dell'artefice divino per l'impossibilità di creare forme naturali. In questo passaggio è interessante notare non solo il nesso tra volontà e natura, ma anche quello tra rappresentazione e produzione. Nonostante Bonaventura chiarisca la distinzione tra i due modi di produrre, il riferimento all'artefice presuppone un'analogia più ampia: l'artefice creato sta all'artefice divino, come la produzione di una forma artificiale sta alla produzione di una forma naturale, come la rappresentazione artificiale sta alla rappresentazione naturale. L'analogia nel passo citato non è esplicita interamente, ma può essere sciolta ponendo attenzione allo svolgimento della conclusione e in particolare alla distinzione dei tre modi di rappresentare.

Le altre due occorrenze che interessano il tema *artefice umano e artefice divino*, appartengono alla seconda questione della d. 37, a. 1 (su cui si tornerà)⁴⁹: la prima occorrenza compare come argomento contrario al titolo *Utrum omnis rei conservatio sit a Deo*, la seconda compare nella *responsio* in cui si afferma che tutte le cose sono conservate da Dio come principio immediato.

2.3 Tipi di produzione, processo produttivo

Un terzo insieme di occorrenze del termine *artifex* riguarda la produzione, tre di queste sono finalizzate a chiarire il tipo di produzione degli angeli e dei demoni.

gnoseologico Tommaso utilizza il termine *repraesentatio* per indicare la relazione tra la facoltà conoscitiva e la cosa conosciuta, si veda ad esempio *In Aristotelis libros De anima II*, ed. Marietti, Torino-Roma 1959, lectio 12, numerus 377, linea 4, (pag. 98), ll. 23-24: *Manifestum est igitur, quod similitudo rei recepta in sensu repraesentat rem secundum quod est singularis; recepta autem in intellectu, repraesentat rem secundum rationem universalis naturae: et inde est, quod sensus cognoscit singularia, intellectus vero universalia, et horum sunt scientiae*. Il termine, risignificato all'interno delle rispettive concezioni teologiche e gnoseologiche, è poi presente in modo consistente in autori francescani come Alessandro di Hales, Bonaventura, Pietro Giovanni Olivi, Duns Scoto e Ockham. Sul tema della rappresentazione nel pensiero medievale si segnalano gli studi: H. Lagerlund (ed.), *Representation and Objects of Thought in Medieval Philosophy*, Ashgate, Farnham 2007 e O. Boulnois, *Être et représentation: Une généalogie de la métaphysique moderne à l'époque de Duns Scot (XIIIe-XIVe siècles)*, PUF, Paris 1999.

⁴⁸ Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum ... cit.*, liber II, d. 16, a. 1, q. 2, conclusio.

⁴⁹ Si veda due paragrafi più avanti: 2, 5.

Le prime due appartengono alla d. 7, a. 2, q. 2 che ha come titolo: *Utrum daemones veras rerum formas inducere possint*. Bonaventura arriva alla conclusione secondo cui i demoni possono indurre forme artificiali per mezzo della propria facoltà, mentre possono indurre forme naturali solo per mezzo di altre facoltà diverse dalla propria. Il passaggio in cui compare il termine *artifex* permette a Bonaventura di mostrare che la produzione di forme artificiali appartiene solo a Dio (*Conditor naturae*) e alla natura creata, mentre nel caso dell'azione dell'artefice o del demone la natura coopera soltanto:

*Et ratio huius est, quia forma naturalis non producit nisi a Conditor naturae, vel a natura condita, operante per modum naturae, et ideo rem naturalem virtute sibi indita producit; sed operando [in] agricultura operatur ut artifex, et ideo naturam potest expedire et adiuvere, sed rem naturae non potest producere.*⁵⁰

Più avanti nella seconda questione che si sta considerando si specifica ulteriormente la differenza tra creazione, produzione naturale e produzione artificiale: Dio crea dal nulla, la natura da un ente in potenza, l'arte presuppone l'operazione della natura e opera su un ente completo, cioè produce non la pietra, ma la casa dalla pietra⁵¹. Inoltre, mentre dalla natura il simile produce il simile, nel caso della produzione artificiale si introduce l'*exemplar*, il modello intelligibile a somiglianza del quale l'artefice produce nella realtà.

La risposta al primo *dubium* è il contesto in cui compare un altro riferimento all'artefice. La risposta mira a chiarire ulteriormente i differenti tipi di produzione in seguito alla obiezione secondo cui i demoni non creano perché agiscono solo esteriormente. Bonaventura distingue allora i tipi di operazione in tre: dall'interno, dall'esterno e misto. Anche in questo caso la figura dell'artefice consente di spiegare l'argomento principale della questione, ossia il modo di operare dei demoni:

*Virtus artificis solum exterius operatur, amovendo sive iungendo et applicando unam naturam cum alia. Virtus Dei operatur perfecte interius, quia ipsa primordialia semina, quae sunt intima, producit. Virtus vero, quae est partim interius, partim exterius, est virtus naturae, quae exterius est respectu rationum seminalium, sed interius respectu producendorum ex ipsis.*⁵²

Il punto successivo in cui compare l'*artifex* riguarda una questione della *distinctio* successiva, in cui si domanda se gli angeli buoni talvolta assumano il corpo (*utrum Angeli aliquando assumant corpora*). Bonaventura conclude affermativamente, specificando che il corpo è assunto come se fosse

⁵⁰ Bonaventura, *II Sent.*, d. 7, a. 2, q. 2, conclusio.

⁵¹ *Ibidem*: *Deus enim operatur ex nihilo; natura vero non facit ex nihilo, sed ex ente in potentia; ars supponit operationem naturae et operatur super ens completum; non enim facit lapides, sed domum de lapidibus. Unde sicut natura non potest anticipare operationem Dei, quae est de nihilo producere; sic nec ars operationem naturae.*

⁵² *Ivi*, d. 7, a. 2, q. 2, dubia.

uno strumento. L'artefice compare nella risposta al quarto argomento *contra* in cui, dopo avere escluso che l'angelo assuma il corpo per niente, si ipotizza che lo assuma per qualcosa, cioè o per il bene o per il male, ma questo implicherebbe una conseguenza falsa e inconveniente, vale a dire che l'angelo debba essere premiato o punito. A questa obiezione, Bonaventura risponde osservando che l'angelo assume il corpo come strumento, in analogia con l'artefice:

*Ad illud quod quaerit: propter quid assumit? utrum propter aliquid, vel propter nihil? dicendum, quod propter aliquid, sicut praedictum est. Illud tamen, propter quod assumit, non perficit per corpus, tanquam anima per corpus proprium, sed tanquam artifex per instrumentum; et ideo, sicut instrumentum, per quod quis meretur, non remuneratur, sic nec corpus ab Angelo assumtum.*⁵³

Per quanto riguarda le modalità di azione angelica, si segnala infine il primo argomento a favore di d. 10, a. 3, q. 2 in cui si pone la questione se Dio e l'angelo possano avere il medesimo linguaggio. Nella risposta Bonaventura conclude distinguendo due tipi di linguaggio: la locuzione intellettuale rivolta alla mente, che è propria solo di Dio; e l'espressione tramite segni sensibili e immagini, possibile sia a Dio e sia all'angelo, ma a quest'ultimo compete solo di eseguire ciò che Dio comanda. Il primo argomento a favore paragona la locuzione di Dio e dell'angelo al rapporto tra l'artefice e il suo strumento:

*1. Apocalypsis primo: Loquens per Angelum suum servo suo Ioanni etc.: sed quandocumque aliquis artifex agit per instrumentum, eadem est actio agentis et instrumenti, sicut cum quis incidit per securim, eadem est incisio: ergo eadem est locutio Dei et Angeli.*⁵⁴

I primi tre passaggi non si riferiscono a fonti dirette, ma si può ugualmente sottolineare il contesto agostiniano, confermato da alcuni richiami all'*auctoritas* di Agostino nella conclusione dei primi due passaggi visti. In quello della d. 10 Bonaventura cita direttamente il primo libro dell'*Apocalisse di Giovanni*⁵⁵. È comunque importante tenere presente come la figura dell'artefice consenta di chiarire le modalità di produzione angelica in generale.

Il contesto successivo in cui compare il termine *artifex* porta alla sezione dedicata alla creazione, dove il primo libro della *Genesi* è il testo di riferimento principale. Si tratta della conclusione della d. 12, a. 1, q. 3, in cui, alla questione se la materia creata dei corpi comprenda alcune diversità di forme, si conclude che la materia dei corpi, cioè la materia informe, non fu creata

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ Ivi, d. 10, a. 3, q. 2.

⁵⁵ Cfr. Apocalypsis Ioannis I.1: *Apocalypsis Iesu Christi, quam dedit illi Deus palam facere ser vis suis, quae oportet fieri cito, et significavit mittens per angelum suum servo suo Ioanni.*

secondo la diversità completa delle forme, ma la forma era una disposizione a forme ulteriori⁵⁶. Nel passo che qui interessa Bonaventura risponde al primo argomento con l'analogia dell'artefice:

*Et si obiicitur, quod Scriptura consequenter dicit, terram apparuisse, non formatam esse; dicendum, quod sicut artifex facit apparere effectum producendo, non ostendendo solum; sic intelligendum est, quod Deus fecit terram apparere, non solum separando elementa ab invicem, sed etiam producendo, ita quod productio fuit cum distinctione, et distinctio cum productione.*⁵⁷

Bonaventura unisce le operazioni di divisione e produzione, per cui la creazione della terra implica già la presenza di una forma.

Il passo successivo (d. 15, a. 1, q. 3, conclusio) riguarda la creazione degli animali, in particolare Bonaventura considera la questione se i corpi degli animali comprendano elementi più passivi che attivi. Nella *responsio* conclude che predominano gli elementi passivi per quanto riguarda le dimensioni fisiche, e gli elementi attivi, per ciò che concerne l'efficacia delle facoltà⁵⁸. Nell'argomento della *responsio* che qui interessa Bonaventura sottolinea la *concordia e proporzione* delle componenti attive e passive dei corpi degli animali, in modo tale che siano adatte a sostenere la vita e l'anima, che è *quasi una certa armonia*. Più avanti compare il riferimento all'artefice per chiarire come nel corpo organico degli animali prevalga secondo quantità l'acqua e la terra:

*Sicut enim aliquis artifex, miscendo terram cum aqua, facit lutum et ex illo componit statuas; sic, dum liquor aqueus terrae miscetur, fit humor; et dum ille coagulatur per naturam, fit corpus organicum.*⁵⁹

La fonte di questo passaggio è esplicita: si tratta del terzo libro del *De Genesi ad litteram* di Agostino.

Infine l'ultimo contesto di questo gruppo da analizzare appartiene alla conclusione della d. 18, a. 2, q. 2 intitolata *Utrum animae omnium fuerint simul productae*, questione a cui Bonaventura risponde negativamente. L'artefice compare nella *responsio* al quarto argomento *contra* in cui Bonaventura osserva che sebbene sia vero che il corpo è stato creato in funzione dell'anima, tuttavia l'anima non precede il corpo *secundum rem*, ma solo secondo l'intenzione dell'artefice:

Et quia corpora non decuit simul esse, sed successive produci; spiritus similiter humanos oportuit non simul produci, sed successive. 4. Ad illud quod obiicitur, quod corpus est propter animam; dicendum, quod verum est, sed tamen non oportet propter hoc, quod anima praecedat

⁵⁶ Bonaventura, *II Sent.*, d. 12, a. 1, q. 3.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ivi*, d. 15, a. 1, q. 3, conclusio.

⁵⁹ *Ibidem*.

*secundum rem, sed solum secundum intentionem artificis; finis enim, etsi praecedat in intentione, tamen habet sequi in executione.*⁶⁰

Il passaggio non rinvia a fonti dirette, ma la questione è intessuta di riferimenti principalmente scritturistici (Giobbe, Salmi, Lettera di san Paolo ai Romani) e patristici (Gregorio Nazianzeno, Agostino). Bonaventura cita anche un'opinione di Platone e dei suoi seguaci, come Macrobio, che però non condivide⁶¹.

2.4 Conoscenza: Sapienza del Creatore

Questo gruppo comprende sei contesti in cui appare il termine *artifex*. I primi due appartengono ad argomenti della sezione dei *contra* e della *responsio* di una medesima questione, intitolata *Utrum res habeant principium causale*⁶², e riguardano un aspetto molto importante sia per il pensiero di Bonaventura in generale, sia per il nostro argomento in particolare. Concernono cioè la conoscenza dell'artefice, nel caso di Dio la sua Sapienza, o *ars aeterna* che coincide con il Verbo, la seconda persona della trinità. In termini filosofici la concezione bonaventuriana della conoscenza di Dio in quanto creatore si presenta come *esemplarismo* in quanto la creazione divina e, come si vedrà, la produzione umana presuppongono un modello nella mente, o esemplare⁶³. La fonte principale dell'argomento è Agostino, tramite cui Bonaventura menziona l'opinione di Platone a proposito della creazione per mezzo di forme, o idee, nella mente dell'artefice⁶⁴:

*agens per intellectum producit per formas, quae non sunt aliquid rei, sed ideae in mente, sicut artifex producit arcam; et sic productae sunt res, et hoc modo sunt formae rerum aeternae, quia sunt Deus. Et si sic posuit Plato, commendandus est, et sic imponit ei Augustinus.*⁶⁵

⁶⁰ Ivi, d. 18, a. 2, q. 2, conclusio.

⁶¹ *Ibidem*: *Primus modus dicendi est, quod animae simul fuerunt creatae in stellis comparibus, et post, formati corporibus sibi idoneis, ad haec corpora vivificanda descendunt per lacteum caelum et alios orbis planetarum, et postmodum, corruptis corporibus, illuc revertuntur, et postmodum suo loco et tempore iterum descendunt; et cum descendunt, obliviscuntur prius cognitorum, et cum ascendunt, obliviscuntur malorum, quae in corpore habuerunt. Haec autem positio Platonis fuit et suorum sequacium, et hanc multum nititur approbare Macrobius, explanans somnium Scipionis. - Sed vere ista positio plus est somnium quam aliquod dictum authenticum.*

⁶² Ivi, d. 1, pars 1, a. 1, q. 1.

⁶³ Sull'esemplarismo bonaventuriano si rinvia al Vol. 1, Parte II, cap. 1, § 1 del presente lavoro.

⁶⁴ Si noti l'uso del termine *idea* nel caso dell'artefice creato: è molto significativo perché nel latino del XIII secolo il termine è prevalentemente utilizzato per indicare le idee divine e non quelle umane. Su questi aspetti si rinvia a: *Idea. VI Colloquio Internazionale, Roma, 5-7 gennaio 1989*, "Lessico Intellettuale Europeo", a cura di M. Fattori, M.L. Bianchi, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1990, in particolare i saggi: G. Spinosa, *Idea e idos nella tradizione latina medievale* e J. Hamesse, *Idea chez les auteurs philosophiques des 12^e et 13^e siècles*.

⁶⁵ Bonaventura, *II Sent*, d. 1, pars 1, a. 1, q. 1. L'esempio dell'*arca* ricorre più volte nell'opera di Agostino, su questo si può vedere: Augustinus Hipponensis, *In Iohannis euangelium tractatus*, CCSL 36, ed. R. Willems, Brepols, Turnhout 1954, I.17. Per quanto riguarda i passi a cui Bonaventura fa allusione a proposito delle idee platoniche, si veda: Augustinus Hipponensis, *De diversis quaestionibus octoginta tribus*, PL 40, ed. J.-P. Migne, Paris 1845, q. 46 § 1-2; Id., *De ciuitate Dei*, CC SL, 47-48, eds. B. Dombart, A. Kalb, Brepols, Turnhout 1955, VII.28; Aristoteles Latinus, *Metaphysica*, Guillelmus de Morbeka reuisor translationis Aristotelis, in *Aristoteles Latinus XXV.3*, pars secunda, ed. G. Vuillemin-Diem, Brepols, Turnhout 1955, I.9. Sull'esempio dell'*arca* si rinvia anche a: *supra*, Vol. 1, Parte I, cap. 1, § 1,

Ma si cita anche Aristotele per un aspetto del pensiero di Platone che però viene rifiutato, ossia il carattere separato delle idee:

*Si autem ultra processit, ut imponit ei Aristoteles, absque dubio erravit, et ratio sua, quae predicta est, omnino nihil cogit. Nam sicut ostendit Philosophus, formae rerum extra Deum a singularibus separatae nihil omnino faciunt, nec ad optionem, nec ad cognitionem.*⁶⁶

Si noti l'interessante uso delle *auctoritates*: Agostino è la fonte principale da cui Bonaventura trae la parte del pensiero di Platone che condivide, ossia che l'artefice crea per mezzo di idee eterne nella mente divina. Allo stesso tempo accoglie la critica di Aristotele se Platone ha sostenuto che le forme delle cose sono esterne a Dio⁶⁷. In questo caso, infatti, le idee non produrrebbero nulla.

Il terzo contesto appartiene a un argomento a favore della questione *Utrum rerum universitas triplici differentia distinguatur, scilicet substantia spirituali, corporali et ex utraque composita*⁶⁸, a cui Bonaventura risponde affermativamente. Occorre sottolineare la presenza, all'interno del passaggio in cui compare *artifex*, del termine *decet*, molto significativo in quanto riguarda la regione semantica del *pulchrum* connotata in senso morale. In questo caso l'aspetto conoscitivo dell'artefice è legato alla sua sapienza che consiste specificamente nel porre nell'universo un ordine di perfezioni: inferiore, medio e superiore⁶⁹.

Il quarto contesto (d. 18, a. 2, q. 2, conclusio) è già stato citato a proposito dei tipi di produzione, ma lo si può anche considerare parte della categoria della conoscenza, in quanto l'espressione *intentio artificis* rinvia a una modalità conoscitiva della concezione nella mente dell'artefice che, in questo caso, delinea una priorità dell'anima rispetto al corpo che non appartiene all'esecuzione.

I due contesti successivi declinano la questione del progetto nella mente dell'artefice in senso morale. Entrambe le questioni in cui le occorrenze compaiono riguardano infatti questo campo: la prima si interroga sullo stato di grazia nell'uomo prima della caduta (*Utrum homo ante lapsum habuerit gratiam*)⁷⁰, la seconda pone la domanda sul rapporto tra il peccato e il bene increato (*Utrum peccatum ex eo, quod corrumpit bonum, contrarietur bono increato*)⁷¹. Nella questione sullo stato di

⁶⁶ Bonaventura, *II Sent*, d. 1, pars 1, a. 1, q. 1.

⁶⁷ Accanto a questa critica a Platone, si può ricordare: Bonaventura, *Sermones de diversis* n. 33. Qui Platone è criticato non perché erra nel sostenere che le idee esistono, ma perché disprezza il mondo sensibile. Si intravede qui una peculiarità del pensiero Bonaventuriano, forse anche grazie alla integrazione della tradizione platonico-agostiniana con quella aristotelica, che porta a rivalutare maggiormente il mondo sensibile in accordo con l'insegnamento di Francesco.

⁶⁸ Ivi, d. 1, pars 2, a. 1, q. 2.

⁶⁹ *Ibidem*: 2. Item, decuit Deum sic res producere, ut manifestaretur, eius sapientia; sed sapientia artificis manifestatur in ordinis perfectione, omnis autem ordo habet de necessitate infimum et summum et medium.

⁷⁰ Ivi, d. 29, a. 2, q. 1.

⁷¹ Ivi, d. 35, a. 1, q. 3.

grazia, l'artefice compare nel primo argomento contrario per sostenere che sarebbe invano porre lo stato di grazia prima della caduta⁷². Anche a proposito del rapporto tra peccato e bene increato il termine ricorre a proposito di un argomento *contra*: niente di ciò che contribuisce alla bellezza dell'opera è contrario alla sapienza dell'artefice, come il male che contribuisce al decoro del tutto⁷³. L'argomento è di evidente ispirazione neoplatonico-agostiniana in quanto il male è inteso come non essere e appartenente all'ordine del cosmo. Tuttavia nella *responsio* Bonaventura specifica che il peccato è contrario al bene increato solo nei suoi effetti e non in modo assoluto. A questo proposito sembra rilevante, anche per l'argomento *contra* appena visto, che ci si riferisca ad Agostino per sottolineare che l'ordine del tutto non può essere perturbato da alcun male⁷⁴.

2.5 Opera

Le occorrenze che possono essere raggruppate nella categoria *opera* sono sette. Ad eccezione di due, che riguardano una la questione se il corpo assunto da un angelo abbia una vera forma umana e la seconda il problema del peccato in relazione al bene increato, su cui ci si è già soffermati⁷⁵, le altre occorrenze tematizzano più direttamente il rapporto tra artefice e opera.

In particolare, la *conclusio* della d. 15, a. 2, q. 3 sembra significativa per il problema della perfezione dell'opera. L'argomento della questione riguarda il riposo di Dio dopo la creazione degli animali (*Qui sit ordo productionis animalium respectu quietis*), a cui Bonaventura risponde che la quiete del settimo giorno è da intendere non tanto come cessazione dell'opera, ma come completamento dell'inizio dell'opera. Per il nostro argomento, è importante sottolineare come il compimento dell'opera sia individuato nell'adeguazione tra intenzione dell'artefice e la sua realizzazione:

*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.*⁷⁶

⁷² Ivi, d. 29, a. 2, q. 1: *Si igitur sapiens artifex non debet aliquid frustra facere, vel etiam quod vertatur in operis sui damnum et nocumentum; videtur, quod non dederit illi gratiam.*

⁷³ Ivi, d. 35, a. 1, q. 3: 5. *Item, nihil quod facit ad pulcritudinem operis, contrariatur sapientiae artificis; sed mala, quae perpetrantur, faciunt ad decorem universitatis: ergo nullo modo contrariantur nec bonitati nec sapientiae Conditoris.*

⁷⁴ *Ibidem*: *Primo modo nihil potest contrariari Deo in opere suo. Tantus enim est et talis ordo universitatis, quem ei Conditor dedit, ut a nullo possit malo perturbari, secundum quod in pluribus locis vult Augustinus.*

⁷⁵ Cfr. ivi, d. 08, pars: 1, a. 2, q. 1, conclusio per la prima questione; e d. 35, a. 1, q. 3 per la seconda.

⁷⁶ Ivi, d. 15, a. 2, q. 3, conclusio.

Per quanto riguarda le fonti, non ci sono riferimenti diretti. Nella questione, oltre a citazioni dal libro della *Genesi*, ce ne sono da Agostino.

Nella *conclusio* della d. 18, a. 1, q. 2, a proposito del problema se la creazione di Eva dalla costola di Adamo fu secondo ragioni seminali, a cui Bonaventura risponde negativamente, il riferimento all'artefice delinea il tipo di legame tra la volontà e l'opera nel processo produttivo:

*Opus enim respectu sui artificis habet in se potentiam perfectae obedientiae, cum per omnia subiaceat eius voluntati; propter quod dicitur, quod spiritus Domini ferebatur super aquas; et contra hanc naturam Deus nunquam facit, immo quidquid facit de creatura, secundum hanc naturam facit. Et secundum hunc modum accipiendi naturam, mulier de costa non est formata contra naturam.*⁷⁷

La fonte principale della questione è Agostino, ma si cita anche Pier Lombardo.

Un altro passaggio significativo compare come secondo argomento a favore della d. 16, a. 2, q. 1 che si intitola: *Utrum imaginis ratio principalius reperiatur in Angelo quam in anima*. L'argomento stabilisce un'analogia interessante tra pittura e immagine nell'uomo o nell'angelo:

*sapiens artifex in nobiliori tabula nobiliorem describit picturam: si igitur imago in creatura est quasi quaedam pictura tabulae impressa, sicut dicit Magister in littera, ergo perfectiori et nobiliori modo imago divinitatis inscribi debet in Angelo quam in anima.*⁷⁸

La nobiltà dell'opera dipende quindi dalla maggiore nobiltà di ciò su cui è inscritta l'immagine: tanto più è nobile la tavola, quanto più nobile è la pittura descritta sulla tavola. L'unico riferimento diretto in questo passaggio è al *Magister*, cioè a Pietro Lombardo. Nella questione si citano più volte Gregorio, Agostino e la Glossa ordinaria.

Gli ultimi due contesti riguardano il quinto argomento *contra* e la *responsio* allo stesso argomento della d. 37, a. 1, q. 2 a proposito del problema se ogni conservazione delle cose provenga da Dio⁷⁹. È interessante che Bonaventura, all'argomento contrario⁸⁰, risponde distinguendo il modo di agire dell'artefice increato rispetto a quello dell'artefice creato:

2. Ad illud quod obiicitur, quod artifex creatus potest facere opus per se stabile; dicendum, quod non est simile, pro eo quod artifex creatus sic facit rem, quod non facit eius principia intrinseca; non enim potest in totam rei substantiam. Et propterea res facta conservari potest in

⁷⁷ Ivi, d. 18, a. 1, q. 2, conclusio.

⁷⁸ Ivi, d. 16, a. 2, q. 1.

⁷⁹ Ivi, d. 37, a. 1, q. 2.

⁸⁰ *Ibidem*: 2. Item, ad nobilitatem agentis creati pertinet, quod potest facere opus per se stabile, non indigens ipso artifice continue sustentante; sed Deus est artifex multo nobilior et multo potentior: ergo videtur, quod operibus suis det tale esse, quod non indigeant ipso conservante continue: igitur conservatio rerum non videtur immediate esse a Deo.

*propriis principiis, quae non dependent a potestate artificis. Non sic autem est in opere Dei. Omne enim opus, quod Deus facit, secundum totum sui facit; et ideo totaliter ab ipso dependet et sine eius adiutorio conservari non potest.*⁸¹

Proprio perché da Dio dipendono anche i principi intrinseci tramite cui l'opera si può conservare, si deve concludere che l'opera dipende totalmente da Dio, mentre l'opera dell'artefice umano si può conservare autonomamente perché i principi intrinseci non dipendono dall'uomo. L'argomento non presenta riferimenti a fonti dirette, ma nella *responsio* sono presenti citazioni da Ilario di Poitiers, dal *Liber de causis* e da Ugo di san Vittore.

Gli argomenti basati sull'artefice consentono di chiarire alcuni elementi a proposito dell'opera quali la sua perfezione come espressione dell'adeguazione tra intenzione e realizzazione, la nobiltà del materiale che comporta la nobiltà dell'immagine su di esso impressa, la conservazione dell'opera da parte dell'artefice increato e non di quello creato.

2.6 Fruizione

Nella categoria fruizione si possono raggruppare solo due occorrenze, entrambe appartenenti alla d. 29, a. 1, q. 1⁸², sulla grazia, ma sembrano piuttosto significative. La prima occorrenza compare nel quarto argomento a favore, che Bonaventura non condivide nella *responsio*, secondo cui Dio si compiace della propria opera e l'accetta quando la produce secondo la propria volontà⁸³. Nella risposta Bonaventura distingue due modi di essere accettato e gradito:

*4. Ad illud quod obiicitur, quod artifex creatus complacet sibi in opere suo; dicendum, quod istud est verum de illa generali acceptatione et complacentia, qua aliquis reputat, aliquid esse bonum; sed de illa acceptatione, qua aliquis sic acceptat aliquid, ut reputet se illi obligatum ad retribuendum aliquid magnum, non habet veritatem. Hanc enim solum contingit reperire circa opus divinum, quod habet liberum arbitrium, et circa quod nata est laus et vituperium.*⁸⁴

Anche in questo caso, l'argomento basato sull'artefice creato consente a Bonaventura di chiarire il modo di operare dell'artefice increato, nel caso specifico a proposito della *complacentia* che come si vede viene connotata moralmente. I due passaggi non presentano riferimenti a fonti

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² Ivi, d. 29, a. 1, q. 1: *utrum absque dono gratiae homo esset Deo acceptus in statu innocentiae.*

⁸³ Cfr. *ibidem*: 4. *Item, artifex creatus complacet sibi in opere suo et illud acceptat, quando ipsum fabricat ad voluntatem suam; sed Deus, qui est summus artifex, hominem formaverat ad imaginem suam, et optima ratione eum condiderat: ergo videtur, quod ex naturalibus sibi datis homo Deo placebat.*

⁸⁴ Ivi, conclusio.

dirette, tuttavia negli argomenti a favore Bonaventura cita passi scritturistici (*Genesi* I, *Sapienza* 11, *Proverbi* 8); nei *contra*, oltre ad altri riferimenti scritturistici (*Sapienza*, *Cantico dei Cantici*, *Vangelo di Giovanni*) ne compare uno allo pseudo-Dionigi (*Gerarchia angelica*)⁸⁵; nella *responsio* è citata la *Glossa ai Salmi*.

⁸⁵ Per l'importanza dell'opera dello pseudo Areopagita si veda il saggio: J.G. Bougerol, *Saint Bonaventure et le Pseudo-Denys l'Aréopagite*, in Id., *Saint Bonaventure: Etudes sur les sources de sa pensée*, Variorum Reprints, Northampton 1989, pp. 33-123.

3. Commento alle Sentenze. Libro I

Le occorrenze del termine *artifex* nel primo libro del *Commento alle Sentenze* possono essere raggruppate nelle stesse categorie individuate per il secondo libro. In generale, si può sottolineare tuttavia che quelle del primo libro presentano una maggiore correlazione tra diverse categorie: i temi *Analogia con le artes* e *Fruizione* (un solo contesto ciascuno), come pure *Artefice umano e artefice divino* e *Tipi di produzione* raggruppano contesti che appartengono anche ad altre categorie. È importante tenerle presenti perché consentono di cogliere sfumature diverse del problema rispetto al primo libro.

3.1 Conoscenza: Sapienza del Creatore

Alcune occorrenze possono essere classificate nella categoria *conoscenza* in riferimento alla Sapienza del Creatore, intesa come progetto dell'artefice. Non ci si sofferma dettagliatamente su ciascuno degli undici contesti, ma prima di considerarne più da vicino alcuni, si possono elencare i temi principali: la sapienza dell'artefice coglibile nelle opere⁸⁶, le relazioni tra le persone della trinità⁸⁷, la pluralità delle idee in Dio⁸⁸, il rapporto tra scienza e fare nel Creatore⁸⁹, l'ampiezza e la natura della conoscenza delle creature da parte di Dio⁹⁰, il rapporto tra la conoscenza di Dio e la possibilità di creare un mondo migliore⁹¹.

L'occorrenza sulla sapienza dell'artefice appartiene a una questione sulla conoscibilità di Dio per mezzo delle creature (d. 3, pars 1, articulus unicus, q. 2, conclusio) e si presenta come la parte introduttiva della *responsio* alle obiezioni. In questo luogo l'analogia sottolinea che la sapienza dell'artefice si manifesta nelle opere:

*Dicendum, quod, quia relucet causa in effectum, et sapientia artificis manifestatur in opere, ideo Deus, qui est artifex et causa creaturae, per ipsam cognoscitur. Et ad hoc duplex est ratio, una est propter convenientiam, alia propter indigentiam: propter convenientiam, quia omnis creatura magis ducit in Deum quam in aliquod aliud; propter indigentiam, quia, cum Deus tanquam lux summe spiritualis non possit cognosci in sua spiritualitate ab intellectu quasi materiali, indiget anima cognoscere ipsum per creaturam.*⁹²

⁸⁶ Cfr. Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum* ... cit., liber I, d. 3, pars 1, art. un., q. 2, conclusio.

⁸⁷ Cfr. *ivi*, d. 13, pars 1, dubium 8; d. 32, a. 2, q. 1.

⁸⁸ Cfr. *ivi*, d. 35, art. un., q. 4.

⁸⁹ Cfr. *ivi*, d. 35, dubium 5; d. 36, a. 2, q. 1, conclusio; d. 36, a. 2, q. 1, conclusio; d. 38, a. 1, q. 1, conclusio.

⁹⁰ Cfr. *ivi*, d. 39, a. 1, q. 2; d. 40, a. 1, q. 2.

⁹¹ Cfr. *ivi*, d. 44, a. 1, q. 1.

⁹² *Ivi*, d. 3, pars 1, art. un., q. 2, conclusio.

In questo contesto Dio è inteso come *artefice* e *causa* delle creature che perciò esse sono indicate come *opera* ed *effetto*.

Mentre nel passaggio appena visto il riferimento all'artefice chiarisce la sapienza divina per come essa si manifesta, ossia appunto nelle opere, in d. 32, a. 2, q. 1 la stessa figura richiama il luogo dove risiede la sapienza, ossia nel Figlio, inteso anche come arte di Dio:

2. *Item, Augustinus sexto de Trinitate: "Filius est ars quaedam omnipotentis et sapientis Dei, ubi omnia novit"; sed unusquisque artifex est sapiens sua arte: ergo Pater est sapiens Filio: ergo etc.*⁹³

Si tratta del secondo argomento della questione se si possa dire rettamente che il Padre è sapiente per sapienza generata. In questo passaggio Bonaventura cita *De trinitate* VI.10.11 di Agostino⁹⁴, ma nella *responsio* ritiene opportuno precisare che la sapienza divina è più propriamente nel Padre, nel Figlio e nello Spirito, come sottolinea lo stesso Agostino – continua Bonaventura – nelle *Retractationes* e nel *De trinitate*, soprattutto nel sesto e nel quindicesimo libro.

Le occorrenze di *artifex* nella d. 35 consentono di delineare la natura della conoscenza di Dio, in particolare nella q. 4, dopo avere considerato se in Dio siano da porre idee e se siano molteplici secondo le cose o secondo ragione, Bonaventura si sofferma sul problema: *Utrum ideae plurificentur per comparisonem ad ideata, quatenus haec in specie, vel in individuo diversa sunt*⁹⁵. La prima occorrenza del termine si trova nel secondo argomento contrario in cui si sostiene che in Dio non vi sono una pluralità di idee, ma da una sola idea si producono molte cose:

2. *Item, artifex creatus per unam ideam producit multa: ergo cum hoc sit nobilitatis, Deus per unam ideam re et ratione multa diversa numero producit.*⁹⁶

La base dell'analogia tratta dall'esperienza, ossia l'artefice creato che produce molte cose per mezzo di una idea, consente di chiarire la modalità della creazione di Dio, che è più nobile e quindi, a *fortiori*, produce molte cose diverse in numero tramite un'unica idea.

⁹³ Ivi, d. 32, a. 2, q. 1.

⁹⁴ Cfr. Augustinus Hipponensis, *De trinitate* VI.10.11 (PL 42): *Quidam cum vellet brevissime singularum in Trinitate Personarum insinuare propria: Aeternitas, inquit, in Patre, species in Imagine, usus in Munere. Et quia non mediocris auctoritatis in tractatione Scripturarum et assertionem fidei vir exstitit; Hilarius enim hoc in libris suis posuit ... Imago enim si perfecte implet illud cuius imago est, ipsa coaequatur ei, non illud imagini suae. 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; ubi est prima et summa vita ... et primus ac summus intellectus ... hoc esse est unum omnia tamquam Verbum perfectum, cui non desit aliquid et ars quaedam omnipotentis atque sapientis Dei plena omnium rationum viventium incommutabilium, et omnes unum in ea sicut ipsa unum de uno cum quo unum. Ibi novit omnia Deus quae fecit per ipsam, et ideo cum decedant et succedant tempora, non decedit aliquid vel succedit scientiae Dei.*

⁹⁵ Bonaventura, *Commentaria in quatuor libros Sententiarum* ... cit., liber I, d. 35, art. un., q. 4.

⁹⁶ *Ibidem*.

Questa opinione non è condivisa da Bonaventura che nella *conclusio* risponde a questo argomento sottolineando come sia impossibile conoscere diverse cose per mezzo di una sola idea:

2. Ad illud ergo quod obiicitur, quod artifex creatus producit multa per unam ideam; dicendum, quod hoc facit per applicationem ipsius ad diversas materias. Unde si habet solum ideam unam, impossibile est intelligere, quod secundum illam simplici aspectu cognoscat diversa; Deus autem simplici aspectu cognoscit singularia ut diversa, ita quod secundum totum et secundum proprias differentias et proprietates; ideo non est simile.⁹⁷

La risposta al secondo argomento *contra* si pone infatti nel contesto della conclusione generale della questione in cui si sostiene che le idee si moltiplicano non solo secondo la pluralità degli universali, ma anche secondo la pluralità dei singolari.

Sempre nel contesto della medesima distinzione, compare un riferimento all'artefice quando Bonaventura risponde al quinto *dubium* che evidenzia la relazione tra scienza e creazione (porre le cose nella realtà), mentre al contrario Bonaventura argomenta:

Ad hoc breviter dicendum, quod est scientia, qua habeo cognitionem de re, et est scientia, qua scio, rem esse. Prima scientia nec in nobis, nec in Deo ponit existentiam rei in proprio genere, nec de praesenti, nec de futuro; quod patet, quia artifex habet cognitionem faciendi domum, quam nunquam faciet.⁹⁸

Le occorrenze delle distinzioni 36, 38 e 39 riguardano la relazione tra scienza e fare, alcune sottolineano che la scienza di Dio comprende anche la conoscenza delle cose future e possibili, di quelle buone e malvage. In particolare, in d. 36, a. 2, q. 1, *conclusio*, Bonaventura cita due passi da due opere di Agostino, *De trinitate* VI.10.14 e *De octoginta tria quaestiones*, q. 63, che permettono di concludere che in Dio vi sono molteplici idee degli enti, anche futuri e possibili:

- Sed hoc non potest stare secundum Augustinum. Filius enim, ut ipse dicit sexto de Trinitate, "est ars plena omnium rationum viventium"; sed constat, quod non impletur nisi rationibus infinitis: ergo infinitae rationes rerum vivunt in Deo, ergo non solum entium vel futurorum, sed etiam omnium possibilium. Et iterum Augustinus libro Octoginta trium Quaestionum dicit, quod "ratio est, etiamsi nunquam aliquid per illam fiat"; sed constat, quod ratio in mente artificis vivit, non quia res extra producitur: vivit enim, etiamsi res corrumpatur, et exterius esse omnino nihil facit ad vitam. Et ideo patet, quod non solum praesentia vel futura vivunt in Deo.⁹⁹

⁹⁷ Ivi, d. 35, art. un., q. 4, *conclusio*.

⁹⁸ Ivi, d. 35, *dubium*: 5

⁹⁹ Ivi, d. 36, a. 2, q. 1, *conclusio*.

Più avanti Bonaventura, rispondendo alla quarta obiezione, cita nuovamente Agostino per sottolineare come tutte le cose, anche quelle possibili, hanno le ragioni in Dio:

*Veritas dicti, ut dicit Augustinus, est, quod omnes res, factae a Deo vel etiam possibles fieri, habent rationes in Deo, per quas intelliguntur; quae quidem rationes vivere dicuntur, quia sunt in substantia vivente, secundum quod vivens, et sunt etiam ratio intelligendi, qui est actus vitae: et ideo in artifice creato dicuntur vivere, sed in Deo non tantum dicuntur vivere, sed etiam ipsa vita, quia ipsa ratio cognoscendi in Deo est ipsa intelligentia.*¹⁰⁰

Il riferimento all'artefice creato consente di mostrare due aspetti della conoscenza di Dio in particolare: da una parte conferma che vi sono le ragioni delle cose, dall'altra specifica che, a differenza dell'uomo, nel caso di Dio le ragioni si identificano con lo stesso vivere.

In d. 39, a. 1, q. 2, nel contesto del sesto argomento a favore della questione *Utrum Deus cognoscat omnia alia a se*, Bonaventura presenta una duplice analogia, con l'artefice e con il giudice, per concludere che Dio conosce tutte le creature, le cose buone e le cose malvagie:

*6. Item, Deus est creator et remunerator; sed in quantum creator est artifex, in quantum remunerator iudex; sed perfectus artifex cognoscit omnia producta, perfectus iudex omnia remuneranda: si ergo omnis creatura spectat ad artificium, et omne bonum et malum ad iudicium, ergo Deus omnem creaturam cognoscit, et omnem bonitatem et malitiam.*¹⁰¹

Infine, per questa categoria, si segnala solo un'ultima occorrenza per mostrare come il riferimento all'artefice su questo tema comprenda anche argomenti relativi alla predestinazione. In d. 40, a. 1, q. 2, che pone la questione se la predestinazione sia scienza o volontà divina a cui Bonaventura risponde che riguarda tanto la scienza e la potenza quanto la volontà divina, ma soprattutto quest'ultima, compare il termine *artifex* nel contesto del primo argomento a favore della tesi per cui la predestinazione è scienza divina. In questo passo si cita Agostino per porre la relazione tra predestinazione e preordinazione e l'artefice funge da base per sottolineare come egli ordini non in quanto vuole, ma in quanto conosce:

1. Quia compositum trahit significatum a componentibus; sed destinatio, cum dicatur et missio et ordinatio, in ratione praedestinationis accipitur ut ordinatio – nam, sicut dicit Augustinus, praedestinare idem est quod praedestinare – sed artifex licet volens et

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ Ivi, d. 39, a. 1, q. 2.

*sciens praeordinet, non tamen ordinat in quantum volens, sed in quantum sciens: ergo etc.*¹⁰²

Si può osservare quindi che la categoria *conoscenza* permette di individuare i punti in cui il riferimento all'artefice chiarisce aspetti della conoscenza di Dio, determinando lo statuto e la natura del progetto divino.

3.2 Natura dell'artefice

Nella categoria *natura dell'artefice* si possono raggruppare quattro occorrenze che compaiono in *dubia* delle distinzioni 3, 20, 44. Nel primo *dubium* della d. 3 si critica l'argomento secondo cui Dio è ottimo perché crea cose buone e migliori:

*Qui fecit bona et meliora, est optimus; sed Deus fecit corporalis, quae sunt bona, et spiritualia, quae sunt meliora: ergo Deus est optimus. Haec similiter ratio videtur nullam habere apparentiam, quia tunc similiter quilibet artifex, qui facit bona et meliora, esset optimus, quod falsum est.*¹⁰³

Il riferimento all'artefice funge da elemento di generalizzazione dell'affermazione per mostrarne la falsità. Il *dubium* non corrisponde tuttavia all'opinione di Bonaventura, secondo cui invece l'affermazione presuppone uno *status*, ossia la natura specifica della questione per cui l'argomento viene ricondotto al suo genere: come nel caso del problema del movimento, che si riconduce a ciò che è immutabile, così le cose buone e migliori sono ricondotte al loro genere che è l'ottimo. Questa osservazione sembra molto interessante perché sposta il problema a livello argomentativo, quasi dialettico-retorico¹⁰⁴.

Nel contesto della distinzione 20, sulla eguaglianza di virtù e potenza delle tre persone divine, e della distinzione 44, sulla potenza di Dio e la possibilità di creare un mondo migliore, si presentano due occorrenze nei *dubia*, rispettivamente nel quarto e nel primo. Entrambe pongono la questione dell'invidia di Dio in quanto creatore. Sebbene entrambi i contesti non rappresentino una riflessione significativa sul tema dell'artefice, il cui lemma compare come esempio, qui li si menziona come casi in cui si sottolinea la differenza tra artefice umano e artefice divino. Bonaventura sostiene che la

¹⁰² *Ibidem*. Bonaventura nella *conclusio* risponde a questo argomento distinguendo due modi di intendere il termine *ordo*: *1. Ad illud ergo quod obiicitur, quod dicit ordinem; dicendum, quod est ordo duplex: unus, dispositio rerum in universo, et hic appropriatur scientiae; alius, directio in finem, et hic appropriatur bonitati sive voluntati, et hoc modo est de ratione praedestinationis.*

¹⁰³ Ivi, d. 03, pars: 1, *dubium*: 1.

¹⁰⁴ Cfr. *Ibidem*: - *In aliis tribus rationibus supponitur status, sicut in tota philosophia supponitur status in causis; et ideo omne mutabile reducitur ad immutabile, quia in mutabili non est status in genere efficientis nisi in movente non moto: omne enim quod movetur, ab alio movetur. Similiter bonum et melius reducuntur ad optimum, quia non est status in genere finis nisi in optimo.*

produzione umana differisce dalla creazione divina, l'arca dalla creatura e di conseguenza Dio non crea per invidia né per impotenza. Nel contesto della distinzione 20 si legge infatti:

*Si tu dicas, quod invidia considerat semper parem vel superiorem, sicut dicit Gregorius super illud Iob quinto: Parvulum occidit invidia; obiicitur tunc, quia si Filium genuisset minorem, non habuisset ibi locum invidia: ergo videtur quod ista solutio non solvit. Item, in creaturis non valet: iste artifex potuit facere istam rem meliorem et non fecit: ergo fuit invidus; quare ergo tenet in Deo? RESPONDEO: Dicendum, quod invidia artificis producentis non attenditur in productione rei inaequalis vel minus bonae, nisi ubi res de sui natura exigit tale esse; tunc enim necessario concluditur, quod aut producens non potuit, aut invidit, si potuit et non produxit, quia non fecit, ut debuit. Et ideo patet, quod non est simile de Creatore et creatura, arca et artifice.*¹⁰⁵

Nel passaggio della distinzione 44 nella risposta Bonaventura ribadisce la posizione sostenuta in quello appena citato:

*Nam invidia potest attendi respectu diversi in substantia et natura, sicut Angelus invidit homini: ergo propter hoc non excluditur invidia a Deo respectu creaturae. RESPONDEO: Dicendum, quod ad invidiam ista duo concurrunt, scilicet potestas ad aequalitatem et exigentia rei factae. Non enim invidet aliquis alicui, nisi quia parificatur ei aliquis vel excedit, vel quia timet, ne parificetur. Item, artifex non dicitur invidus, nisi quando non facit rem, secundum quod exigit, et ipse potest.*¹⁰⁶

Si sottolinea infatti che l'invidia consiste nel non fare una cosa come si deve mentre invece se ne ha la possibilità, ma questo non è certamente il caso di Dio artefice.

Si può notare quindi che nel primo libro del *Comento alle Sentenze* il tema della natura dell'artefice si delinea nel contesto di risposte a *dubia*, in un primo momento nel definire l'artefice increato come *ottimo*, attributo che richiama la tradizione timaica, in un secondo momento nel sottolineare l'assenza di invidia, altro aspetto che rinvia alla medesima tradizione¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Ivi, d. 20, dubium: 4.

¹⁰⁶ Ivi, d. 44, dubium: 1.

¹⁰⁷ Cfr. Cicerone, *Timaeus*, in Id., *De divinatione De fato Timaeus*, in Id., *M. Tulli Ciceronis Scripta quae manservnt omnia*, a cura di O. Plasberg, Teubner, Stuttgartiae 1938, § 9 (*Timeo* 29e); Chalcidius, *Timaeus*, CPL 0578, in *Plato latinus*, vol. IV, a cura di R. Klibansky, J.H. Waszink, In aedibus Instituti Warburgiani-Brill, Londinii-Leidae 1975, pars 1, p. 22. Si veda anche *supra*, Vol. 1, Parte I, cap. 2, § 1.

3.3 Opera

La categoria *opera* può essere individuata a partire da dieci occorrenze, tre delle quali non presentano intersezioni con altre categorie¹⁰⁸. Da questi contesti emerge l'idea di opera come ciò in cui è presente la sapienza dell'artefice in quanto suo effetto¹⁰⁹, o imitazione lontana¹¹⁰. L'opera è anche ciò che ancora non è creato, ma solo progettato, come si è visto nella d. 35, *dubium*: 5¹¹¹. Il riferimento all'artefice su questo tema compare pure a proposito della questione se Dio sia in tutte le cose, cioè in d. 37, *pars* 1, a. 1, q. 1. Nel quarto argomento contrario si sostiene che la nobiltà appartiene all'agente che può agire dove non è, per cui non è necessario e anzi è inutile porre Dio in tutte le cose¹¹². A questo argomento Bonaventura risponde sottolineando una differenza tra l'artefice creato e l'artefice increato che deriva dall'imperfezione del primo:

*4. Quod ultimo obiicitur iam solutum est, quia necessitas est ex parte Dei et creaturae, sicut visum est. - Quod ergo obiicitur, quod agens creatum ubi non est operatur et effectum producit, qui sine ipso stat; dicendum, quod non est simile in Deo. Nam si attendatur hoc in artifice creato, hoc venit ex defectu perfectionis: quia enim agens creatum limitatum est, et differt a sua virtute, potest operari per virtutem ubi non est; rursus, quoniam agit ex suppositione et non potest in totum, ideo effectus non totaliter dependet ab ipso. Deus autem habet conditiones oppositas, quia infinitus, et idem est in eo virtus et substantia, et totum producit; ideo non est simile.*¹¹³

¹⁰⁸ I contesti che possono essere compresi anche in categorie diverse sono: d. 03, *pars*: 1, *articulus unicus*, q. 2, *conclusio*; d. 35, *dubium*: 5; d. 37, *pars*: 1, a. 1, q. 1, *conclusio*; d. 38, a. 1, q. 1, *conclusio*; d. 40, a. 1, q. 1; d. 41, a. 1, q. 2; d. 44, a. 1, q. 1. Le tre occorrenze che non presentano intersezioni con gli altri contesti sono: d. 26, *dubium*: 6; d. 37, *pars*: 1, a. 1, q. 1; d. 37, *pars*: 1, a. 3, q. 1, *conclusio*.

¹⁰⁹ Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum* ... cit., liber I, *ivi*, d. 03, *pars*: 1, *art. un.*, q. 2, *conclusio*: *RESPONDEO: Dicendum, quod, quia relucet causa in effectu, et sapientia artificis manifestatur in opere, ideo Deus, qui est artifex et causa creaturae, per ipsam cognoscitur. Et ad hoc duplex est ratio, una est propter convenientiam, alia propter indigentiam: propter convenientiam, quia omnis creatura magis ducit in Deum quam in aliquod aliud; propter indigentiam, quia, cum Deus tanquam lux summe spiritualis non possit cognosci in sua spiritualitate ab intellectu quasi materiali, indiget anima cognoscere ipsum per creaturam.*

¹¹⁰ *Ivi*, d. 26, *dubium*: 6: *Item quaeritur de hoc quod dicit, quod filii Dei sumus per facturam; quia secundum istum modum dicendi, cum asinus sit factus, videtur quod possit dici Dei filius; et similiter, quod arca, quae facta est ab artifice, possit dici filia artificis, quorum neutrum conceditur ... RESPONDEO: Dicendum, quod hoc quod dico filius duo dicit, scilicet ortum et imitationem ... Est iterum imitatio expressa; et haec consistit in imagine, et haec tenet adhuc rationem filii et facturae. Est iterum imitatio longinqua; et haec tenet tantum rationem facturae, non filii.*

¹¹¹ *Ivi*, d. 35, *dubium*: 5: *Prima scientia nec in nobis, nec in Deo ponit existentiam rei in proprio genere, nec de praesenti, nec de futuro; quod patet, quia artifex habet cognitionem faciendi domum, quam nunquam faciet.*

¹¹² *Ivi*, d. 37, *pars*: 1, a. 1, q. 1: 4. *Item, quaeritur: quae necessitas est, Deum ponere in rebus omnibus? Videtur, quod nulla ex parte Dei. Nobilitatis enim est in agente, quod possit agere ubi non est, similiter, quod possit facere effectum per se stantem - alioquin opera Dei magis sunt debilia quam opera artificum creatorum, quae salvantur in esse, ipsis absentibus - ergo si nulla necessitas est, videtur ergo esse superfluitas. Sed impossibile est, in Deo esse superfluitatem: ergo etc.*

¹¹³ *Ibidem.*

La *conclusio* della d. 37, *pars* 1, a. 3, q. 1 riprende una questione simile: si afferma che Dio è presente nelle cose in modo uniforme. Nel passaggio che qui interessa Bonaventura distingue due modi di essere presente nelle cose da parte di Dio, ossia connotando e non connotando l'effetto:

*RESPONDEO: Ad praedictorum intelligentiam est notandum, quod Deum esse in rebus dupliciter potest intelligi: uno modo, ut idem sit quod esse praesentem cuilibet rei, non connotando effectum; et sic uniformiter est in omnibus rebus, eo quod intimus est cuilibet rei et summe praesens et totus in qualibet re. Alio modo potest connotare effectum, sicut artifex dicitur in artificio esse per connotationem effectus et per impressionem suae similitudinis; et sic, cum uni creaturae plus det quam alii, magis est in una quam in alia.*¹¹⁴

Nella conclusione di d. 38, a. 1, q. 1 il tema dell'opera è ripreso a proposito della prescienza e della scienza divina, in particolare sul rapporto tra scienza, fare e causalità. Il contesto riguarda anche il tema della *conoscenza*, come si è visto. Ora è interessante sottolineare come l'idea di opera certamente si determini nella relazione con il volere dell'artefice, ma qui sembra presentare una propria natura e una sorta di autonomia:

*- Exemplum huius manifestum est. Si artifex operetur super materiam nodosam, quae non esset idonea ad receptionem speciei, praesciret, quod defectus futurus est in imagine, sed non ab ipso. Similiter intelligendum in Deo et libero arbitrio, quod facit vitium in opere, dum non conformat se et obedit Deo operanti; et ideo sufficit, quod oppositum mali, sive illud a quo est malum, sit in Deo tanquam in causa, ad hoc quod praesciatur.*¹¹⁵

La distinzione tra ciò che Dio preconosce e le condizioni della materia su cui l'artefice opera non implica una limitazione della potenza divina, bensì rende evidente come Dio non sia la causa dell'imperfezione nell'opera.

Infine, è interessante segnalare le due occorrenze che compaiono nel contesto di questioni sulla predestinazione, in particolare quella nella d. 38, a. 1, q. 1, *conclusio* che, presente nel quinto argomento contrario alla tesi della eternità della predestinazione, propone un'identificazione tra predestinazione e preparazione:

*5. Item, praedestinatio est praeparatio; sed nihil dicitur praeparari, antequam incipiat aliquid fieri secundum principia intrinseca – artifex enim non dicitur praeparare domum ante ligna et lapides sola cogitatione – ergo necesse est, quod ponatur in re.*¹¹⁶

¹¹⁴ Ivi, d. 37, *pars*: 1, a. 3, q. 1, *conclusio*.

¹¹⁵ Ivi, d. 38, a. 1, q. 1, *conclusio*.

¹¹⁶ Ivi, d. 40, a. 1, q. 1.

A questo argomento Bonaventura risponde che Dio è un tipo di causa efficiente che non ha bisogno di niente per agire, che opera nel momento in cui vuole e in questo senso il preparare si identifica con il disporre e il prestabilire.

Anche la seconda occorrenza si presenta tra gli argomenti *contra*, questa volta rispetto alla questione *Utrum praedestinatio et reprobatio habeant in Deo rationem motivam*. Si cita un passaggio dell'*Epistola ai Romani* dell'apostolo Paolo per sostenere come l'unica ragione della predestinazione o della riprovazione sia il fatto che così piace a Dio, come nel caso di un artefice che dalla stessa materia produce vasi belli e vili¹¹⁷. È interessante il riferimento incrociato all'opposizione bello/vile (*pulcrum/vilis*) e al piacere (*placere*).

3.4 Categorie tangenti

Per le categorie *analogie con le artes*, *artefice umano-artefice divino*, *fruizione* e *tipi di produzione* è opportuno sottolineare che includono occorrenze già citate negli altri temi. La d. 39, a. 1, q. 2, oltre a delineare aspetti che rinviano alla conoscenza dell'artefice, presenta un'analogia con la figura del *iudex* che permette di includere il contesto nella categoria *analogia con le artes* intendendo in questo caso *ars* in senso generico come disciplina. Dio è artefice e giudice, come si è visto: artefice in quanto creatore e giudice in quanto remuneratore.

Il rapporto tra artefice divino e artefice umano si delinea a partire da cinque occorrenze. Il passaggio già citato in d. 20, *dubium*: 4 si basa sul riferimento all'artefice umano per mostrare che non si deve concepire Dio come impotente o invidioso se non ha creato una cosa migliore: la cosa creata non deve essere imitazione completa di ciò che l'ha prodotta, infatti sono diversi il Creatore dalla creatura e l'arca dall'artefice¹¹⁸. Ancora a proposito del rapporto tra i due tipi di artefice, nella

¹¹⁷ Ivi, d. 41, a. 1, q. 2: 3. *Item, Apostolus ad Romanos nono super hac quaestione dicit: Nunquid non habet figulus potestatem, de eadem massa facere alia quidem vasa in honorem, alia in contumeliam? Si enim quaeretur ab artifice, quare de una parte massae facit vasa pulcra et ex alia vilia, cum aequae sit bona tota massa, non est alia ratio, nisi quia placet: ita enim bene faceret, si faceret e contrario: ergo etc.* Per il riferimento all'Apostolo Paolo, cfr. Rm 9,21: *an non habet potestatem figulus lutum ex eadem massa facere aliud quidem vas in honorem, aliud vero in contumeliam?* Seppure in senso diverso, per il riferimento al vasaio, vedi anche Sap 15,7-11: *7 Sed et figulus, mollem terram premens laboriose, / fingit ad usum nostrum unumquodque vas; / et de eodem luto fingit, / quae mundis operibus in usum sunt, vasa, / et quae his sunt contraria, omnia similiter; / horum autem singulorum vasorum quis utriusque sit usus, / iudex est figulus. / 8 Et cum malo labore deum vanum fingit de eodem luto / ille, qui paulo ante de terra factus fuerat, / et post pusillum reducit se, unde acceptus est, / repetitus animae debitum. / 9 Sed cura est illi, non quia laboraturus est, / nec quoniam brevis illi vita est, / sed concertatur aurificibus et argentariis / et aerarios imitatur / et gloriam praefert, quoniam res supervacuas fingit. / 10 Cinis est cor eius, / et terra despectior spes illius, / et luto vilior vita eius, / 11 quoniam ignoravit, qui se finxit / et qui inspiravit illi animam, quae operatur, / et qui insufflavit ei spiritum vitalem.*

¹¹⁸ Ivi, d. 20, *dubium*: 4: **RESPONDEO:** *Dicendum, quod invidia artificis producentis non attenditur in productione rei inaequalis vel minus bonae, nisi ubi res de sui natura exigit tale esse; tunc enim necessario concluditur, quod aut producens non potuit, aut invidit, si potuit et non produxit, quia non fecit, ut debuit. Et quoniam filius, eo ipso quo filius est, natus est perfecte imitari, si non genuit filium in perfecta imitatione, concluditur, quod aut producens impotens fuit, aut invidit. Et ideo patet, quod non est simile de Creatore et creatura, arca et artifice.*

conclusione della d. 35, *articulus unicus*, q. 4 Bonaventura sottolinea la differenza tra l'artefice creato e l'artefice increato in riferimento al numero delle idee divine. In d. 37, pars: 1, a. 3, q. 1, *conclusio* il termine *artifex* usato in senso generico, come artefice creato e per analogia artefice increato, sottolinea la sua presenza nell'artefatto per mezzo della connotazione dell'effetto e dell'impressione della sua similitudine. Nel passaggio sopra citato (d. 38, a. 1, q. 1, *conclusio*) l'azione dell'artefice sul legno nodoso funge da base per chiarire il rapporto tra prescienza e libero arbitrio divini e presenza del male nella creazione. Infine il passaggio d. 39, a. 1, q. 2, che paragona Dio all'artefice e al giudice, consente di chiarire ulteriormente il rapporto tra l'artefice umano e quello divino, perché in questo caso il primo chiarisce ancora una volta l'azione creatrice del secondo.

Il tema della fruizione presenta una sola occorrenza nel primo libro del *Commento alle Sentenze*: si tratta del passaggio in d. 41, a. 1, q. 2 già citato a proposito della tema dell'opera. L'elemento del *piacere* come ragione dell'agire creativo di Dio consente di connotare in senso, si potrebbe dire, estetico l'arbitrio divino anche nei confronti di ciò che dal punto di vista umano appare un'imperfezione del creato¹¹⁹.

A proposito del tema *tipi di produzione* si possono segnalare tre contesti. Il primo, già commentato per la categoria della natura dell'artefice, compare tra gli argomenti contrari in d. 39, a. 1, q. 2. In questo caso il riferimento all'artefice è usato per generalizzare e falsificare l'affermazione secondo cui chi produce cose buone e migliori è ottimo, quindi anche Dio. Il passaggio in d. 35, *articulus unicus*, q. 4 sul numero delle idee può anch'esso essere considerato parte del tema sui tipi di produzione, in quanto tratta un aspetto fondamentale del processo creativo di Dio, vale a dire la creazione per mezzo di una pluralità di idee e non di un'unica idea. Infine nell'ultimo argomento contrario di d. 40, a. 1, q. 1, commentato a proposito del tema dell'opera, il riferimento all'artefice permette di richiamare il legame tra progetto e realizzazione esterna (*artifex enim non dicitur praeparare domum ante ligna et lapides sola cogitatione*), argomento a cui poi si risponde con l'identificazione di volontà e predisposizione.

4. Commento alle Sentenze. Libri III-IV

Il terzo e quarto libro del *Commento alle Sentenze* contano ciascuno sedici occorrenze del lemma *artifex*. Le trentadue occorrenze complessive si possono raggruppare in due categorie principali, poiché alcune rinviano alla sfera conoscitiva e altre costituiscono una riflessione attorno

¹¹⁹ Cfr. ivi, d. 41, a. 1, q. 2: 3. *Item, Apostolus ad Romanos nono super hac quaestione dicit: Nunquid non habet figulus potestatem, de eadem massa facere alia quidem vasa in honorem, alia in contumeliam? Si enim quaeretur ab artifice, quare de una parte massae facit vasa pulcra et ex alia vilia, cum aequae sit bona tota massa, non est alia ratio, nisi quia placet: ita enim bene faceret, si faceret e contrario: ergo etc.*

al concetto di opera. Solo due occorrenze, sulla fruizione nel terzo libro e sui gradi di nobiltà dell'artefice nel quarto, costituiscono eccezioni a questa classificazione.

Prima di soffermarsi brevemente sulle eccezioni, è opportuno anticipare alcuni nuclei tematici attorno cui si presenta il riferimento all'artefice all'interno delle due categorie proposte, riferimento che, come negli altri casi analizzati, svolge la funzione di analogia, metafora o esempio per chiarire altri contenuti speculativi.

Nel terzo libro il lemma *artifex* si presenta equamente distribuito in questioni che riguardano aspetti conoscitivi, prevalentemente relativi al progetto dell'artefice, e in questioni che concernono l'opera dell'artefice. All'interno della prima categoria, sulla conoscenza dell'artefice, alcuni argomenti sono volti a chiarire il rapporto tra la predestinazione di Cristo e quella umana, dove ci si domanda se la prima sia *exemplar* della seconda; altri delineano una distinzione tra scienza speculativa e scienza pratica a proposito della questione sulla comunicazione dell'onnipotenza del Padre a Cristo. Vi è poi un gruppo di occorrenze, relative ai *dubia* della d. 37, che tematizzano il concetto di opera e che si inseriscono nella discussione sugli *idola*.

Nel quarto libro le occorrenze si concentrano sul tema dell'opera. Mentre le prime quattro appartengono a questioni specifiche che si analizzano in seguito, un gruppo cospicuo di occorrenze delle dd. 43 e 44 riguardano la resurrezione dei corpi.

4.1 Fruizione, nobiltà dell'artefice

Come si diceva, prima di affrontare le occorrenze raggruppabili nelle due categorie *progetto* e *opera*, è opportuno soffermarsi sulle due eccezioni che tematizzano la fruizione e la nobiltà dell'artefice.

Nel libro terzo, la d. 32 sulla carità comprende una parte introduttiva sulla dilezione di Dio delle creature, in particolare nella q. 1 si pone la domanda se Dio abbia amato eternamente le creature. Il passaggio che qui interessa compare come risposta al primo argomento contrario in cui si sostiene che, poiché la dilezione (*dilectio*) è amore del bene, sulla base della convertibilità di essere e bene, ciò che non è essere non è amabile; ne consegue che le creature non erano amate da Dio prima di essere create poiché non esistevano¹²⁰. A questo argomento Bonaventura risponde che invece le creature erano amate anche prima di essere create, poiché la *dilectio* è relativa non solo al bene in atto, bensì anche al bene che è nella causa:

¹²⁰ Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum ... cit.*, liber III, d. 32, a. 1, q. 1 (sed contra): *I. Dilectio est amor boni; sed "bonum est ens convertuntur": ergo quod non est ens non est amabile: ergo si res, antequam producerentur, non fuerunt; videtur, quod antequam producerentur, a Deo non diligenterentur.*

*1. Ad illud vero quod primo obiicitur in contrarium, quod bonum et ens convertuntur; dicendum, quod verum est de bono in actu et ente in actu. Sed cum dicitur, quod dilectio est solummodo boni; dicendum, quod non est verum solummodo de bono, quod est in actu, sed etiam de bono, quod est in causa. Sicut enim ad cognitionem sufficit veritas rei in sua causa, sic ad diligendum sufficit bonitas, secundum quod res habet esse in suo principio producente, etiam antequam exterius producat. Unde artifex non solummodo diligit bonum, quod fecit, sed etiam bonum, quod proponit et disponit facere.*¹²¹

Dopo l'enunciazione generale dell'argomento, il riferimento all'artefice lo specifica e chiarisce il modo in cui Dio fruisce la propria opera: l'artefice ama non solo il bene che fece, ma anche il bene che prestabilisce e dispone di fare. Ne consegue che l'artefice, come Dio, ama sia il proprio progetto, cioè il bene che è nella causa, sia l'opera che ha prodotto nella realtà. Sebbene l'argomento contrario faccia leva sulla identificazione tra non bene-non essere, e quindi possa essere ricondotto a un'ascendenza neoplatonica e agostiniana, la risposta di Bonaventura presenta la medesima matrice: il vero essere e il vero bene è ciò che è nella causa, o esemplare intelligibile ed eterno. Addirittura Agostino, come si è visto nella prima parte del primo volume¹²², sostiene che l'opera è più bella nel progetto dell'artefice che non quando è realizzata¹²³, secondo un argomento che si ritrova anche in Filone di Alessandria. Nonostante l'edizione Quaracchi segnali una fonte aristotelica¹²⁴, il contesto di questo passaggio agostiniano incentrato sulla *dilectio*, sul momento fruitivo, nel caso specifico in risposta a un argomento manicheo, e in cui ci si riferisce all'artefice, sembra suggerire come fonte quella agostiniana. Ad ogni modo, per il nostro discorso è importante sottolineare che il momento fruitivo è legato all'amabilità sia dell'opera realizzata sia del progetto nella mente dell'artefice.

La seconda occorrenza che fa eccezione rispetto alla partizione proposta appartiene al quarto libro, in particolare a d. 23, a. 2, q. 1, nel contesto della questione su chi debba amministrare il sacramento dell'estrema unzione a proposito della quale Bonaventura conclude che si tratta di un sacramento che compete al solo sacerdote. Nel secondo argomento a favore dell'amministrazione da parte del sacerdote, compare il riferimento all'artefice:

2. Item, in moralibus nobilioris artificis est uti instrumento facto quam ipsum facere - unde nobilior est miles, qui utitur ense, quam faber, qui

¹²¹ Ivi, responsio.

¹²² Cfr. *supra*, Vol. 1, Parte I, cap. 1, § 2.

¹²³ Augustinus, *De Genesi contra Manichaeos* ... cit., liber I, 8.13: *Numquid ergo quia placet ei quod fecit, ideo non noverat bonum? Prorsus noverat intus in animo, ubi ars ipsa pulchrior est, quam illa quae arte fabricantur.*

¹²⁴ Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum* ... cit., vol. III, p. 698, n. 10.

*facit - ergo si episcopus solus oleum consecrat, videtur, quod ipse solus hoc oleo inungere debeat.*¹²⁵

Con una duplice analogia, prima generica poi specificata con la figura del soldato, l'artefice che usa uno strumento è indicato come più nobile di colui che lo produce. Si determinano quindi due artefici, uno che utilizza lo strumento (*artifex* e *miles*), l'altro che lo fabbrica (*faber*).

È opportuno porre attenzione a questa distinzione perché espressione di una concezione complessiva di una gerarchia dei saperi e delle attività umane in cui il grado di nobiltà è proporzionale al grado di allontanamento dalla materia. Per proseguire il ragionamento di Bonaventura con altri esempi, si può tracciare una linea che va dal fabbro (inteso in senso ampio come colui che fabbrica strumenti) al musicista pratico fino al musicista teorico, cioè propriamente colui che si occupa dell'arte del quadrivio.

Certamente si tratta di una gerarchia delle attività e dei saperi che rispecchia la partizione in arti liberali e arti meccaniche, aspetto su cui occorrerà tornare in seguito, e tuttavia è opportuno porre attenzione a ciascuna sfumatura semantica introdotta in ogni contesto in cui compare il lemma *artifex*. Già da tali riferimenti, la figura dell'artefice pare molto più articolata di come gli stessi medievali la sembrino sistematizzare nel momento in cui la considerano all'interno del sistema dei saperi.

Non solo l'artefice, come si vede bene dal passo appena citato e dalla continuazione del ragionamento di Bonaventura appena proposta, rinvia a un ampio spettro di figure in cui pure l'attività poetica si differenzia secondo una linea di progressiva smaterializzazione fino a giungere alla pura attività teorica, poiché pure il retore, il matematico o il musicista teorico sono artefici. Proprio tramite la costante comparazione con altri contenuti di riflessione filosofica e teologica, sembrano costituirsi concettualizzazioni francescane dell'attività poetica che permettono di meglio precisare almeno quattro dimensioni delle figure di artefice. La dimensione "orizzontale" in cui gli artefici si differenziano sulla base del tipo di attività e di materia su cui operano (il *pictor* rispetto allo *sculptor* ad esempio); quella "verticale" in cui gli artefici si differenziano secondo il grado di dignità, che in Bonaventura si è visto dipendere dal grado di allontanamento dalla materia (ad esempio il *faber* rispetto a colui che utilizza gli strumenti fabbricati dal *faber*), senza per questo relegare le arti meccaniche a un ruolo subalterno; e quella che sembra delineare, si potrebbe dire, la "profondità", dove cioè sulla base di specifici oggetti tematizzati l'artefice assume diverse figure a seconda della specifica funzione (ad esempio l'artefice del tempo o l'artefice delle forme).

¹²⁵ Ivi, d. 23, a. 2, q. 1, quod sic.

4.2 Progetto, *exemplar*, conoscenza

Le cinque occorrenze classificabili sotto il titolo *conoscenza dell'artefice* sono tematicamente distinte in due gruppi: il primo appartiene alla distinzione 11 e comprende tre occorrenze a proposito della predestinazione di Cristo, il secondo gruppo di due occorrenze appartiene alla distinzione 14 sulla scienza di Cristo e in particolare sulla comunicazione dell'onnipotenza del padre al Figlio.

La questione 2 del primo articolo della distinzione 11 pone la domanda se la predestinazione di Cristo rispetto a quella umana sia forma esemplare, domanda a cui in conclusione Bonaventura risponde affermativamente specificando che la predestinazione di Cristo è forma esemplare, non rispetto all'artefice divino, ma rispetto all'artefice umano¹²⁶. I contesti in cui il lemma *artifex* compare, tutti della *responsio*, sono estremamente interessanti. Le prime occorrenze appartengono al primo argomento della *conclusio* e pongono una differenza tra due tipi di esemplari (*exemplar*): il primo tipo è interno alla mente dell'artefice, come criterio sulla base di cui egli produce la propria opera, il secondo è esterno, cioè è ciò a cui si rivolge colui che ignora l'arte al fine di regolare la propria azione:

*- Si autem loquamur quantum ad connotatum, quod quidem est gratia et gloria; tunc distinguendum est, quod duplex est exemplar: quoddam interius in mente artificis, sicut ratio, secundum quam artifex producit sua opera; quoddam exterius, ad quod aspiciens ille qui ignorat artem, aliquo modo regulatur; sicut isti artifices mechanici aliquas formas exterius habent, secundum quas dirigunt opera sua, sicut patet in his qui faciunt calceamenta.*¹²⁷

L'artefice delle arti meccaniche, qui esemplificato con colui che fabbrica le calzature, è un caso di colui che produce sulla base di un esemplare esterno. La predestinazione di Dio è quindi differente da quella di Cristo:

*Si ergo primo modo loquamur de praedestinatione Christi ratione connotati, adhuc praedestinatio Christi non est nostrae praedestinationis exemplar. Deus enim non praedestinavit nos, aspiciens ad aliquod aliud a se, sed unumquodque praevидit in se et disposuit secundum rationem propriam. - Si vero loquamur de exemplari secundo modo, sic praedestinatio Christi est exemplar nostrae praedestinationis, exemplar, inquam, directivum non respectu summi artificis, sed respectu nostri, tam in credendis quam in expectandis quam etiam in operandis.*¹²⁸

¹²⁶ Cfr. *ivi*, d. 11, a. 1, q. 2: *Utrum praedestinatio Christi respectu nostrae praedestinationis sit forma exemplaris; ivi, conclusio: Praedestinatio Christi quoad connotatum et exemplar exterius potest dici exemplar nostrae praedestinationis, non respectu summi artificis, sed respectu nostri.*

¹²⁷ *Ivi*, p. 246.

¹²⁸ *Ibidem*.

Mentre Dio predestina gli uomini guardando non un esemplare esterno, ma in sé stesso e prevede e predestina ciascuna cosa, diverso è il caso della predestinazione di Cristo che è esemplare della predestinazione dell'uomo, ossia ciò a cui l'uomo si rivolge per direzionare le proprie azioni, tanto nelle cose da credere, quanto in quelle da attendere e da produrre. Questi due passaggi sono molto importanti perché tracciano la distinzione tra artefice umano e artefice divino in relazione all'esemplare, appunto interno o esterno.

Non è tuttavia da generalizzare la distinzione proposta qui da Bonaventura a tutti i casi di artefice umano, perché, come si è visto anche da altri passaggi, anche l'artefice umano può produrre a partire da un esemplare interiore, da un esemplare nella propria mente. Secondo quanto Bonaventura scrive nella stessa citazione appena esaminata, che colui che è rivolto all'esemplare esterno è l'artefice che ignora l'*ars*, la produzione sulla base di un esemplare interno spetterebbe invece all'artefice che conosce l'*ars*. In seguito si vedrà più specificamente se Bonaventura sostiene esplicitamente la presenza di un esemplare interno anche nel caso dell'artefice umano.

L'ultima occorrenza della seconda questione compare sempre nella *conclusio*, ma come risposta a un argomento che afferma che la presentazione stessa è esemplare. In questo contesto Bonaventura precisa che è possibile che qualcosa allo stesso tempo sia esemplificato ed esemplare:

*Sicut liber primo factus ab artifice est exemplar respectu librorum deinceps fiendorum, sed exemplatus fuit ab arte existente in mente; sic et in effectum praedestinationis intelligendum est.*¹²⁹

Il paragone questa volta è con un libro fabbricato da un artefice: il primo libro prodotto è sia ciò che è prodotto secondo un esemplare, che è nella mente dell'artefice, sia esso stesso un esemplare rispetto agli altri da produrre successivamente. Si noti che in questo caso l'artefice conosce l'*ars*, sebbene non si faccia riferimento a una figura specifica di artefice, e quindi il suo è un esemplare interiore e non esteriore come invece il fabbricatore di calzature del passaggio precedente.

Le ultime due occorrenze che tematizzano la conoscenza dell'artefice compaiono nella distinzione 14, a. 3, q. 3 in cui si pone la questione se Dio abbia comunicato l'onnipotenza all'anima di Cristo come gli comunicò l'onniscienza. Il primo contesto appartiene agli argomenti a favore secondo cui appunto Dio comunica a Cristo anche l'onnipotenza:

5. Item, artifex materialis non solum communicat filio suo scientiam simplicis notitiae, sed etiam scientiam practicam: ergo multo fortius hoc Deus communicavit animae Christi; sed scientia practica habet operationem coniunctam, et operatio habet potentiam praeviam: ergo

¹²⁹ *Ibidem.*

*si Deus communicavit animae Christi scientiam practicam omnium rerum, communicavit ergo ei omnipotentiam.*¹³⁰

Si propone dapprima un argomento *a fortiori* basato sull'analogia con l'artefice umano: l'artefice materiale comunica a suo figlio non solo la scienza speculativa, ma anche la scienza pratica, a maggior ragione Dio comunica questa all'anima di Cristo. All'argomento basato sull'analogia Bonaventura specifica che la scienza pratica presuppone una potenza all'operazione che le è congiunta, di conseguenza Dio comunicò a Cristo sia la scienza pratica sia l'onnipotenza.

L'ultima occorrenza della sezione compare nella risposta all'argomento appena citato, là dove si conclude che l'onnipotenza non può essere comunicata né a Cristo né ad alcuna altra creatura. A tal fine Bonaventura distingue tra due tipi di scienza pratica:

*5. Ad illud obiicitur, quod Deus communicare debuit Christo non tantum scientiam speculativam, verum etiam practicam; dicendum, quod scientia practica dicitur duobus modis: uno modo dicitur scientia practica, quae est de opere; sicut moralis philosophia dicitur de opere, quae est de operibus procedentibus a libera voluntate. Alio modo dicitur scientia practica, quae est de opere et in opere; sicut faber, quando fabricat, dicitur habere cognitionem practicam fabricandi. Primo modo communicavit Deus scientiam practicam animae Christi, quia Christus cognitionem habuit omnium operum divinorum; secundo modo non communicavit ei, pro eo quod anima Christi in cunctis suis operibus non potuit ei cooperari. Ideo non est simile de artifice et eius filio, quia filius artificis potest aequari in scientia et virtute, non sic autem anima Christi Verbo; simile autem erit, si loquamur de Christo secundum divinam naturam. Pater enim omnia demonstrat Filio, et quaecumque Pater facit, haec omnia et Filius facit, sicut dicitur in Ioannis quinto.*¹³¹

La scienza pratica si distingue cioè tra una che riguarda le opere, come nella filosofia morale le cui opere procedono dalla libera volontà e una che è sia sulle opere sia nelle opere, come nel caso del fabbro che quando produce possiede una conoscenza pratica del proprio operare. Cristo ha la stessa scienza pratica di Dio intesa solo nel primo senso, perché conosce tutte le opere divine, mentre non ha potuto cooperare alla loro fondazione. Bonaventura conclude il passaggio tracciando una differenza tra il figlio dell'artefice umano, che può avere la stessa scienza e virtù del padre, e Cristo che è simile alla natura del Padre, il quale dimostra tutto nel Figlio e, come si legge nel quinto capitolo del vangelo secondo Giovanni, tutto ciò che fa il Padre, fa anche il Figlio¹³². Sia il quinto argomento

¹³⁰ Ivi, d. 14, a. 3, q. 3 (quod sic).

¹³¹ Ivi, conclusio.

¹³² Cfr. *Euang. sec. Iohannem* (ab Hieronymo iuxta graecum emend.), in *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem* (NT), ed. B. Fischer, J. Gribomont, H.F.D. Sparks, W. Thiele et R. Weber, Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart 1975, cap. 5 vv. 19-23: *amen amen dico vobis non potest Filius a se facere quicquam nisi quod viderit Patrem facientem*

a favore analizzato precedentemente sia la risposta di Bonaventura appena vista si basano probabilmente sulla distinzione di matrice aristotelica tra i tipi di scienze, dove cioè la scienza si articola non solo in scienza speculativa e pratica, ma anche, come si vede dalla *responsio*, in scienza pratica in senso proprio (o arte pratica) e scienza poietica (o arte poietica), cioè che ha a che fare con la produzione dell'opera e non solo con le modalità di azione¹³³. Ad ogni modo, la precisazione aggiunta nella *conclusio* da Bonaventura è interessante per comprendere ulteriormente il tipo di concettualizzazione dell'artefice nel pensiero bonaventuriano.

4.3 Opera

L'insieme di occorrenze raggruppabili sotto il titolo di *opera* comprendono sia parti del terzo libro del *Commento alle Sentenze* sia parti del quarto. Quelle del terzo libro sono concentrate nei *dubia* della distinzione 37 e riguardano la questione degli idoli, con un'unica eccezione che si tratterà per prima, ossia un passo della distinzione 4 sul concepimento del figlio da parte della Vergine Maria.

In particolare, in d. 4, a. 3, q. 1 si pone la questione se la Vergine Maria fu aiutata dallo Spirito Santo nella concezione del figlio, questione a cui Bonaventura risponde affermativamente¹³⁴. Il passaggio che qui interessa è tratto dal primo argomento della *responsio* in cui si chiarisce il modo in cui Maria è stata aiutata dallo Spirito Santo:

*Primi, qui dicunt, quod cooperata fuit solum in materialis principii ministracione, moventur hac ratione: quia, sicut dicit Philosophus, mater in generatione prolis se habet sicut principium materiale, et semen viri sicut effectivum et operativum. Unde comparatur semen viri ad semen mulieris sicut artifex ad materiam, mulier vero non facit nisi materiam ministrare et exterius fovere.*¹³⁵

L'argomento di matrice aristotelica, come afferma lo stesso Bonaventura menzionando il *Philosophus*¹³⁶, presenta un riferimento all'artefice per chiarire il rapporto tra il seme dell'uomo e la

quaecumque enim ille fecerit haec et Filius similiter facit. Pater enim diligit Filium et omnia demonstrat ei quae ipse facit et maiora his demonstrabit ei opera ut vos miremini. sicut enim Pater suscitavit mortuos et vivificavit sic et Filius quos vult vivificat. neque enim Pater iudicat quemquam sed iudicium omne dedit Filio. ut omnes honorificent Filium sicut honorificant Patrem qui non honorificat Filium non honorificat Patrem qui misit illum.

¹³³ Cfr. ad esempio: Aristotele, *Etica Nicomachea* VI, 4.

¹³⁴ Cfr. Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum ... cit.*, vol. III, d. 4, a. 3, q. 1, conclusio, p. 111: RESPONDEO: *Dicendum, quod absque dubio, cum Virgo Maria sit Mater Christi et vere ipsum concepisse dicatur, vere cooperata fuit Spiritui sancto in Filii sui conceptione.*

¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ Come riporta l'edizione Quaracchi, si tratta di un riferimento al *De generatione animalium* di Aristotele: cfr. Aristoteles Latinus, *De generatione animalium* (Guillelmus de Morbeka translator Aristotelis), in Aristoteles Latinus, XVII.2.V, ed. H.J. Drossaart Lulofs, Desclée de Brouwer, Bruges-Paris, liber I, capp. 2 e 20.

materia della donna, dove infatti l'artefice starebbe al seme dell'uomo e la materia dell'opera alla materia della donna.

Si può passare ora al nucleo di occorrenze che tematizzano l'opera in quanto idolo. Si tratta, come si accennava, di passaggi del primo *dubium* della distinzione 37, in cui si discutono le esplicazioni del primo comandamento e in particolare ciò che afferma Origene per il quale *l'idolo è ciò che non ha niente a sé simile*¹³⁷. Bonaventura a questa affermazione oppone argomenti che qui interessano e che si basano su un'analisi del modo in cui l'artefice fabbrica un'opera:

*Hoc enim videtur esse falsum, quia idolum est fabricatum ab artifice, artifex autem non fabricat nisi secundum similitudinem, quam habet in anima; sed "nihil est in intellectu, quod prius non fuerit in sensu": nihil autem est in sensu, quod non fuerit in re extra: ergo videtur, quod idolum nullum sit, quod non habeat similitudinem in rebus exterioribus. - Item, videtur falsum dicere in hoc quod subdit, quod idolum nihil est, quia nihil habet simile: quoniam, si aliquis artifex facit aliquod novum, cuius non est reperire similitudinem extra, non propter hoc non est aliquid.*¹³⁸

Nel primo argomento, di origine aristotelica¹³⁹, si mostra che ciò che l'artefice fabbrica è simile alla realtà esterna perché si produce a partire da un'idea nell'anima che a sua volta si basa su ciò che egli ha percepito con i sensi, dal momento che *niente è nell'intelletto che prima non sia stato nel senso*. Nel secondo argomento si osserva che se l'artefice produce qualcosa di nuovo tanto che non si può trovare nulla di simile esternamente, non per questo si deve dire che ciò che produce non sia qualcosa, come invece sembra derivare dall'affermazione di Origene secondo cui l'idolo non è nulla poiché non ha niente a sé simile¹⁴⁰.

Nella *responsio* Bonaventura si oppone ai due argomenti presentati sopra. A proposito del primo distingue due modi di intendere l'idolo:

Ad illud quod obiicitur, quod idolum non debet dici nihil, immo aliquid, cum sit artificiatum; dicendum, quod dupliciter est loqui de idolo: aut quantum ad materiam et figuram, quam sibi artifex imprimit, aut

¹³⁷ Cfr. Bonaventura, *Commentaria in quatuor libros Sententiarum ... cit.*, vol. III, d. 37, dub. I, p. 829: *In parte ista sunt quaestiones circa litteram, et primo quaeritur de his quae dicuntur in explicatione primo mandati. Dicit enim Origenes, quod idolum est quod nihil habet simile sui.*

¹³⁸ *Ibidem.*

¹³⁹ Cfr. Aristoteles Latinus, *De anima*, (Iacobus Veneticus translator Aristotelis), AL XII.1, liber III, cap. 7, 431a16 e cap. 8, 432a8. Vedi anche Thomas de Aquino, *Quaestiones disputatae de ueritate*, Commissio Leonina (vol. XII), Cerf, Paris 1970, q. 2, a. 3, arg. 19: *Praeterea, nihil est in intellectu quod non sit prius in sensu.*

¹⁴⁰ Gli argomenti secondo e terzo contro l'opinione di Origene sono i seguenti: Bonaventura, *Commentaria in quatuor libros Sententiarum ... cit.*, liber III, d. 37, dub. I, p. 830: *- Item, omne artificiatum est aliquid; sed idolum est artificiatum: ergo est aliquid. Quomodo ergo dicitur, quod idolum nihil est? - Item, facere idola et sculptilia, hoc est solum artificum: ergo videtur, quod mandatum illud non se extendat nisi ad artifices.* Quest'ultimo argomento verrà criticato da Bonaventura nella *responsio*, come si vedrà.

*quantum ad divinitatis excellentiam, quam ipsi idolo idololatra credendo attribuit.*¹⁴¹

Il primo modo riguarda la natura materiale dell'idolo, formato da materia e figura che l'artefice gli imprime; il secondo modo concerne l'eccellenza divina che l'idolatra attribuisce all'idolo nel credere. Secondo il primo modo, osserva Bonaventura, l'idolo non è nulla perché non ha niente di simile nell'universo, mentre per quanto riguarda il secondo modo, l'idolo è qualcosa solo per la finzione e la falsa stima dell'idolatra, perché l'idolo non ha caratteri divini.

Al terzo argomento che sostiene che tale precetto riguarda solo gli artefici, Bonaventura risponde che Dio intende piuttosto non solo proibire la fabbricazione degli idoli, ma anche la loro venerazione:

*Ad illud quod obiicitur, quod illud praeceptum videtur solum pertinere ad artifices; dicendum, quod in verbo illo Dominus non solum intendit prohibere idoli fabricationem, sed omnem idoli venerationem; et in hoc etiam includit, quod vult, omnem latrae cultum sibi soli deferri, et ideo praemittitur: Deus tuus Deus unus est; unus enim solus Deus et verus est adorandus.*¹⁴²

Le osservazioni bonaventuriane in questo *dubium* sono molto interessanti sia per la riflessione sul culto delle immagini, sull'idolo e l'idolatria, sia per il nostro discorso sull'attività poetica dell'artefice, sebbene qui ci sia limitati a segnalare il contesto in cui compare il lemma *artifex*.

Si può ora considerare il quarto libro del *Commento alle Sentenze* che, a parte tre occorrenze che si analizzano ora, presenta nove contesti (dodici occorrenze), due nella distinzione 43 e sette nella distinzione 44, il cui tema principale riguarda la resurrezione dei corpi.

Il primo dei due contesti che non riguardano la resurrezione dei corpi presenta due occorrenze e compare in d. 12, pars 1, *dubium* 4 a proposito dell'eucarestia. All'affermazione di Ilario secondo cui *dove è la parte c'è il tutto*¹⁴³, che pone problemi, Bonaventura riporta l'opinione di alcuni che affermano che Cristo è in una sola specie, ma può esservi in infiniti modi, come la figura nella cera è una sola, perché una è l'immagine nella porzione di cera, ma infiniti sono i modi in cui può essere plasmata:

RESPONDEO: Ad hoc dicunt aliqui, quod corpus Christi est in illa specie semel tantum, et tamen, concedunt, esse infinitas quantum ad modum; et ponunt exemplum in figura incisionis, quae est in cera una et semel, quia una imago potest fieri ex frusto uno cerae, tamen infinitis

¹⁴¹ Ivi, responsio.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Ivi, liber IV, d. 12, pars 1, *dubium* 4: *Item quaeritur de hoc quod dicit Hilarius, quod ubi pars ibi totum. Videtur enim secundum hoc, quod cum plures sint ibi partes, quod Christus sit ibi pluries; et cum infinitae, infinitas; quod non videtur esse conveniens.*

modis potest formari. Nam in qualibet parte cerae est oculus, et in qualibet est manus, et in qualibet est caput. Dicunt enim, in cera esse quidquid manus artificis potest facere. Et ad hoc est auctoritas philosophi in Sex Principiis, qui dicit, "quod in huiusmodi formis esse est a natura, sentiri vero ab actu". Et ad hoc etiam est auctoritas Hieronymi super prologum Bibliae: "Mollis cera et ad formandum facilis, etiam si artificis manus cesset, tamen intus virtute est quidquid potest esse".¹⁴⁴

La figura può essere formata in infiniti modi perché in qualunque parte della cera vi può essere l'occhio, o la mano, o il capo. Sia lo pseudo Gilberto Porretano, autore del trattato sui *De sex principiis*, sia Girolamo sono d'accordo sull'idea che nella cera vi può essere tutto ciò che la mano dell'artefice può fare.

Bonaventura propone invece una soluzione diversa che mantiene l'unità del Cristo nella specie, la cui esposizione è seguita da un paragone con il rapporto tra anima e corpo: come in un corpo vi è un'unica anima che esiste tutta in ciascuna parte, così è il Cristo nel Sacramento. Al di là della soluzione di Bonaventura, qui interessa sottolineare la funzione dell'artefice nell'argomento presentato, anche se poi è rifiutato. È infatti significativa l'idea di *possibilità* insita nell'attività dell'artefice nei confronti della sua materia, nel caso specifico nella cera. L'artefice può incidere nella cera qualunque forma possa fare la propria mano e in qualunque punto della cera può comparire qualunque parte della figura. Solo una volta realizzata l'opera, l'immagine rappresenta una sola figura e ciascuna porzione di cera ne rappresenta una sola parte. Si introduce qui un tema di grande interesse per la riflessione sul rapporto tra l'artefice e la materia dell'opera su cui agisce, rapporto che è indice della dimensione progettuale dell'arte basata sulla categoria del possibile, secondo una formulazione di origine aristotelica e che in età moderna ha interessanti sviluppi, in accordo con una direzione teorica che è utile tenere presente anche per gli autori francescani che stiamo trattando¹⁴⁵.

Il secondo passaggio che non riguarda la questione della resurrezione dei corpi non è di grande rilevanza per il nostro discorso, si tratta infatti di un passaggio rapido sull'artefice che non implica una peculiare riflessione sul processo poetico. Ci si limita solo a menzionare che, nel contesto della risposta a un argomento contrario della questione *Utrum sacerdos possit aliquid in poenam*, in particolare quando si interpreta un'affermazione di Girolamo, Bonaventura argomenta che l'artefice mostra l'immagine iniziata quando la porta a perfezione¹⁴⁶.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Cfr. D. Formaggio, *L'arte come idea e come esperienza*, a cura di E. Franzini, Morcelliana, Brescia 2018, pp. 78-93.

¹⁴⁶ Cfr. Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum ... cit.*, liber IV, d. 18, pars 1, a. 2, q. 2, conclusio: *1. Ad illud ergo quod obiicitur de Hieronymo, dicendum, quod est ostendere per solam demonstrationem, sicut ostendit ille qui digito monstrat aliquid; et est ostendere per quandam exhibitionem, ut artifex ostendit imaginem inchoatam, quando eam consummat.*

Si può ora passare al nucleo di occorrenze relative alla discussione relativa alla resurrezione dei corpi che, come si accennava, appartengono alle distinzioni 43 e 44. È interessante notare come l'artefice e in generale il processo poetico consenta di costruire argomenti particolarmente adatti per chiarire la questione della resurrezione dei corpi. Gli argomenti presentati qui da Bonaventura a proposito dell'artefice, si basano sull'idea che la resurrezione dei corpi implichi mettere insieme parti imperfette di materia ricreando una forma originaria, aspetto che è facilmente paragonabile all'attività di un artefice che produce un'opera a partire da un modello, restaura o ricostruisce un'opera identica all'originale.

In d. 43, a. 1, q. 4 si discute la questione *Utrum resurrectio sit eorundem corporum secundum numerum*, a cui Bonaventura risponde affermativamente, e il lemma *artifex* compare sia in un argomento contrario sia nella relativa risposta. Nell'argomento contrario si sottolinea che un artefice umano può produrre una statua una seconda volta, ma per quanto simile sarà sempre un'altra statua:

*2. Item, quamvis artifex de eadem materia iterum faciat statuam, tamen alia est statua post quam ante: ergo pari ratione videtur, quod quamvis homo sit ex eisdem pulveribus, tamen est alius. Si dicas, quod Deus potest facere plus quam natura vel artifex; verum est, quod plus potest, tamen non facit, nisi quod congruit et congruum est; nec est intelligibile, quomodo aliquid corrumpatur et cedat in non-ens, et iterum fiat, quod sit idem; aut si est congruum, quare non dat istam potentiam naturae?*¹⁴⁷

Si noti che si sottolinea la maggiore potenza di Dio rispetto alla natura o all'artefice, cioè Dio può fare di più ma non fa se non ciò che conviene ed è congruo. Dio quindi è più potente dell'artefice e della natura e agisce secondo criteri si potrebbe dire di bellezza (*non facit, nisi quod congruit et congruum est*). D'altra parte, si aggiunge, non si comprende in che modo qualcosa che viene corrotto e diventi non essere venga nuovamente ricostituito identico a prima; oppure, se è congruo, non si comprende perché Dio non dia questo potere alla natura.

Nella risposta a questo argomento, Bonaventura osserva che la discontinuità nell'essere non implica una diversità nel numero: un'arca viene riparata nelle sue componenti e nel suo ordine, pur essendo stata distrutta¹⁴⁸. Si riporta poi un'opinione secondo cui esistono due tipi di corruzione, l'uno secondo la dissoluzione dei principi delle parti, l'altro secondo la corruzione delle forme¹⁴⁹, opinione

¹⁴⁷ Ivi, d. 43, a. 1, q. 4 (contra).

¹⁴⁸ Cfr. ivi, responsio: *Et iterum, quod discontinuatio in esse non inducat diversitatem in numero, videtur expresse in artificiatibus, ut si arca dissolvatur et iterum ex eisdem tabulis et secundum eundem ordinem reparatur; non dicitur alia arca numero, sed eadem; et tamen desiit esse arca.*

¹⁴⁹ Cfr. *ibidem*: *Et propter hoc dicunt alii aliter, quod duplex est corruptio: quaedam per dissolutionem sive separationem principiorum componentium sive partium; quaedam per corruptionem formae.*

che porta Bonaventura a individuare nel primo tipo il modo in cui si corrompono il corpo umano e gli oggetti artificiali:

*Separatio et dissolutio corporis humani est quantum ad primum modum; ideo reparatur idem, sicut artificiatum, quia, salva anima et corpore, fit separatio unius ab alio, et post, salvis partibus materiae, fit incineratio; et Deus sicut bonus artifex cineres colligit et unit et reformat idem corpus: et quoniam illud corpus habet eandem perfectionem, ideo totum consummatum est idem.*¹⁵⁰

Dio viene paragonato quindi a un buon artefice che sa mettere insieme, unire e riformare lo stesso corpo. Sebbene quella tracciata nella citazione non sia ancora la posizione sostenuta da Bonaventura, che invece tende ad accentuare le peculiarità delle facoltà divine rispetto all'azione naturale e artificiale, l'artefice costituisce nuovamente un momento argomentativo chiave.

La prima parte della distinzione 44, a cui appartengono le altre occorrenze, è dedicata al modo della resurrezione, ossia a quali e quanti corpi risorgano. La questione seconda del secondo articolo discute se la materia di ciascun membro risorga nel proprio, oppure indifferentemente in qualunque membro. Anche in questo caso i due contesti sono rispettivamente l'argomento *contra* (contrario alla tesi per cui ciascun membro risorge nel proprio) e la relativa risposta. Nel primo si osserva:

*2. Item, ad hoc est ratio ostensiva, quia materia illa est in perfecta obedientia respectu Creatoris: ergo si ipsa nihil operatur, et Creator non facit vim, nisi quod totum reparatur et debite, sicut bonus artifex; ergo videtur, quod sine differentia materia unius membri in alio possit resurgere.*¹⁵¹

Data materia perfettamente obbediente al Creatore e posto Dio che, come un buon artefice, ripara tutto in modo appropriato, ne deriva che la materia di un membro può resuscitare senza differenza rispetto a un'altra parte del corpo.

A questo argomento Bonaventura risponde facendo riferimento al criterio si potrebbe dire di bellezza, criterio che si è visto invocare egualmente in un argomento contrario visto da poco:

*2. Ad illud quod obiicitur, quod materia illa est in perfecta obedientia; dicendum, quod verum est; tamen Creator non vult facere, nisi quod congruit ipsum facere; et congruit, quod unumquodque membrum fiat de sua materia. - Et quidam reddunt de hoc rationem ex parte diversorum appetituum, qui sunt in pulvere. Quidquid tamen sit de hoc, tamen hoc venit ab ordinatione perfecti artificis, ut reparet de eadem materia et eodem ordine.*¹⁵²

¹⁵⁰ *Ibidem.*

¹⁵¹ Ivi, d. 44, pars 1, a. 2, q. 2 (et quod non in suo).

¹⁵² Ivi, responsio.

Bonaventura accetta dall'argomento *contra* che la materia sia perfettamente obbediente al Creatore, ma sottolinea che Dio non vuole fare se non ciò che è congruo, ciò che è opportuno fare, e in questo caso è conveniente che ciascun membro sia prodotto dalla propria materia. Chiude l'argomento un'osservazione che sottolinea l'opera del perfetto artefice che deve essere riparata secondo la stessa materia e lo stesso ordine originario. Rispetto a quelle individuate in passaggi precedenti, si aggiunge qui una ulteriore idea di compiutezza dell'opera, questa volta non è creata *ex nihilo* o prodotta per la prima volta, bensì è riparata: oltre alla conformità alla volontà e al progetto dell'artefice, l'opera riparata riproduce perfettamente l'originale secondo la materia e l'ordine delle sue parti.

La seconda questione del terzo articolo discute se le deformità risorgano nei corpi dei dannati. Nel secondo argomento contrario si sottolinea che come un artefice quando produce deformità non si chiamerebbe riformatore ma deformatore, allo stesso modo se Dio facesse risorgere i corpi con deformità dovrebbe chiamarsi deformatore, di conseguenza Dio non produce in nessun modo i corpi con deformità¹⁵³. A tale argomento Bonaventura risponde distinguendo due modi in cui intendere l'effetto deforme prodotto, ossia in senso assoluto, e allora è vero che l'artefice che produce deformità dovrebbe chiamarsi deformatore, oppure in senso relativo cioè rispetto al merito o allo stato passato, e in questo caso la riparazione si deve intendere come conformazione, ad esempio al merito o allo stato passato del dannato. Proprio su questo punto compare il riferimento all'artefice, riferimento molto rilevante per il nostro discorso:

*- Et est exemplum in artifice, qui picturam diaboli facit turpem; ipse enim non dicitur deformatore, sed conformator, quia conformem statui diabolico picturam facit, quamvis in se pictura sit deformis.*¹⁵⁴

L'artefice infatti si conforma alla natura del diavolo che dipinge, per cui lo raffigura brutto, turpe, ma non per questo il pittore si chiamerà *de-formatore*, bensì piuttosto *con-formatore*, ossia la sua pittura è adatta alla forma morale, allo stato diabolico, del suo soggetto.

Si tratta di un passaggio molto significativo perché introduce il problema della rappresentabilità del brutto e per converso invita alla riflessione sul buon artefice in rapporto all'opera come rappresentazione. Oltre a rilevare una relazione tra dimensione estetica e dimensione morale, che in questo caso si pone nei termini di rappresentabilità del brutto e del deforme in rapporto al demerito, al peccato e al vizio, occorre osservare che in questo modo si sta sottolineando il legame

¹⁵³ Ivi, a. 3, q. 2 (contra): 2. *Item, artifex, qui effectum cum deformitatibus producit, non dicitur reformator, sed deformatore: ergo si Deus corpora damnatorum cum deformitatibus facit resurgere, non debet dici reformator, sed deformatore. Sed hoc est facere contumeliam ipsi artifice, quam oportet longe a Deo relegare: ergo nullo modo cum deformitatibus producit.*

¹⁵⁴ Ivi, responsio.

tra bellezza e qualità morali. In tale passaggio, ciò che può essere considerata quasi come la chiave di volta, per il nostro percorso, è proprio l'introduzione del concetto di *conformità*. Se entrambi gli argomenti (quello visto nei *contra* e quello nella *responsio*) giocano sulla natura polisemantica delle parole composte dalla radice *forma* e dai diversi prefissi *re-*, *de-*, *con-*, la *con-formitas* non solo risulta risolutiva per l'argomento proposto da Bonaventura, ma è anche indice di una peculiare concettualizzazione dell'artefice e della sua opera. Il termine *con-formis* introduce un elemento di armonia, nel senso di *essere con, in accordo alla forma*. L'artefice è conforme a ciò che rappresenta, in senso assoluto, se lo raffigura secondo criteri, si potrebbe dire, di bellezza, cioè che rinviano all'armonia, alle proporzioni, alla modulazione appropriata dei colori. D'altra parte l'artefice è altresì conforme a ciò che rappresenta se la forma rappresentata è la qualità morale. Ne deriva che la rappresentazione conforme di un soggetto moralmente negativo è la deformità. Il concetto di *conformità* introduce inoltre un elemento mimetico: il passaggio fa trapelare diversi livelli mimetici, per cui l'opera del pittore sarà perciò rivolta alla mimesi non solo dell'aspetto esteriore, bensì anche del contenuto morale di ciò che rappresenta.

La tendenza a evidenziare l'ordine e l'armonia si nota anche nel terzo argomento contrario, successivo a quello appena commentato, in cui si sottolinea come l'ottimo produca ottime opere:

3. Item, "optimi est optimum producere si ergo Deus optimus est artifex, ergo optima artificata producit; sed ipse est artifex in resurrectione, et corpora deformia non sunt bene facta nec ordinata: ergo etc."¹⁵⁵

Dio è qui artefice nella resurrezione e, dalle premesse per cui ciò che è ottimo produce ottime opere, si comprende che i corpi deformi non sono opera dell'ottimo artefice perché non sono ben fatti né ben ordinati. Nella risposta Bonaventura sottolinea anche in questo contesto l'ordine non assoluto, ma relativo alla dimensione morale:

3. Ad illud quod obiicitur, quod optimi est optima producere; dicendum, quod verum est in ordine, et corpus deforme optime ordinatur in inferno, sicut pulcrum in caelo."¹⁵⁶

È molto interessante che in tale passaggio si metta in evidenza l'ordine morale, specificando ulteriormente quanto detto nel secondo argomento: il corpo deforme è appropriato nell'inferno, così come il bello lo è in cielo. Il passaggio è rilevante perché esplicita l'opposizione che nell'argomento precedente era solo implicita, per cui mentre prima dalla relazione tra rappresentazione brutta e soggetto moralmente negativo si può intendere per converso la relazione tra rappresentazione bella e soggetto moralmente positivo, ora si esplicita quest'ultima relazione con la distinzione tra brutto-

¹⁵⁵ Ivi, (contra).

¹⁵⁶ Ivi, responsio.

inferno e bello-ciolo. Occorre notare l'esplicito uso del termine *pulcrum* che conferma l'intreccio tra le dimensioni morale ed estetica, spirituale e sensibile cui si accennava precedentemente. Infine il passaggio, tramite il riferimento all'*ordo*, mette in luce un altro aspetto peculiare già presente nella teorizzazione agostiniana del brutto: l'ordine e le proporzioni richiamano certamente al bello, ma l'ordine del tutto comprende pure le dissonanze, le tessere nere del mosaico, il male, quindi anche il brutto¹⁵⁷. Tutto ciò è parte dell'ordine dell'universo che in questo caso è evidenziato dalla contrapposizione tra inferno e cielo, tra deforme e bello. Forse è proprio in passaggi come questi che si può osservare un aspetto molto interessante delle riflessioni medievali sull'artefice, ossia di come tutti i livelli del reale siano intrinsecamente connessi tanto che il riferimento all'attività poetica umana in rapporto a una questione teologica non è solo strumento argomentativo, ma mostra una visione del mondo precisa, che ha il suo ordine e le sue gerarchie. La produzione artificiale non richiama solo la creazione divina, bensì è legata a criteri analoghi che regolano altri aspetti della dimensione divina, come appunto la questione della resurrezione dei corpi manifesta. Qui il problema della ricostruzione della stessa opera o degli stessi corpi, della rappresentazione di una pittura bella o brutta, della resurrezione di corpi belli o brutti è indice appunto di un *ordo* che lega diversi livelli del reale, livelli che sono connessi, come si è visto, da criteri allo stesso tempo etici ed estetici.

Per concludere questa parte sull'opera nel quarto libro del *Commento alle Sentenze* occorre infine menzionare l'ultima occorrenza che compare ancora una volta nella prima parte della distinzione 44, questa volta nel quarto *dubium* sollevato da un esempio di Agostino sulla fusione di una statua¹⁵⁸. Bonaventura ribadisce che come l'artefice ripara una statua usando gli stessi materiali, così Dio ripara il corpo a partire dalla stessa materia che componeva il corpo in modo tale che non solo sia simile all'originale, bensì sia anche della stessa sostanza:

- *Amplius, Iob decimo nono expresse dicitur: In carne mea videbo Deum, Salvatorem meum: ergo eadem erit caro. Non ergo rectum videtur exemplum Augustini. Et ideo dicendum ad hoc, quod opera Dei*

¹⁵⁷ Cfr. U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, in Id., *Scritti sul pensiero medievale*, Bompiani, Milano 2012, pp. 50-52.

¹⁵⁸ Cfr. Augustinus, *Enchiridion ad Laurentium liber unus (De fide, spe et caritate liber unus)*, 23, 89: *Ipsa igitur terrena materies quae discedente anima fit cadaver, non ita resurrectione reparabitur ut ea quae dilabuntur et in alias atque alias aliarum rerum species formasque vertuntur, quamvis ad corpus redeant unde dilapsa sunt, ad easdem quoque corporis partes ubi fuerunt redire necesse sit. Alioquin si capillis redit quod tam crebra tonsura detraxit, si unguibus quod totiens dempsit exsectio, immoderata et indecens cogitantibus, et ideo resurrectionem carnis non credentibus, occurrit informitas. Sed quemadmodum si statua cuiuslibet solubilis metalli aut igne liquesceret aut contereretur in pulverem aut confunderetur in massam, et eam vellet artifex rursus ex illius materiae quantitate reparare, nihil interesset ad eius integritatem quae particula materiae cui membro statuae redderetur dum tamen totum ex quo constituta fuerat restituta resumeret, ita Deus, mirabiliter atque ineffabiliter artifex, de toto quo caro nostra constitit, eam mirabili et ineffabili celeritate restituet. Nec aliquid attinebit ad eius redintegrationem utrum capilli ad capillos redeant et ungues ad ungues, an quidquid eorum perierat mutetur in carnem et in partes alias corporis revocetur, curante artificis providentia ne quid indecens fiat.*

non inveniunt perfectam similitudinem in operibus nostris, maxime istud, cum sit supra naturam iterare eandem formam numero; ideo non est intelligendum, istud exemplum adduci quantum ad hoc, sed solum quantum ad hoc, quod sicut artifex creatus reparat de materia eiusdem statuæ statuam consimilem, ita quod non oportet, partes ad eadem loca redire; sic Deus reparat de materia corporis tui corpus, quod non tantum simile, sed idem est in substantia; nec oportet, singula ad singula membra redire, ubi est superexcrementia, quae generaret indecentiam; quia quantum ad hoc loquitur Augustinus, ut patet in littera.¹⁵⁹

Il riferimento all'artefice, in questo passaggio chiaramente mutuato da Agostino, consente ancora una volta di esplicitare la modalità della resurrezione dei corpi sottolineando come sia necessaria l'identità di materia e non solo della forma nell'opera ricostruita. Dal punto di vista dell'artefice, si comprende perciò che il problema teologico pone in questione e consente la concettualizzazione del rapporto tra la materia, la forma e la disposizione ordinata delle parti dell'opera.

In conclusione a questa sezione sulla concettualizzazione dell'opera nel terzo e nel quarto libro del *Commento alle Sentenze* si può osservare come i nuclei tematici più rilevanti si collochino a proposito della discussione sull'idolo e della resurrezione dei corpi. In entrambi i casi, ma anche negli altri contesti visti in questa sezione, la relazione tra materia e forma, seppure variamente interpretata, struttura il concetto di opera. In particolare, la discussione sull'idolo conduce a riflettere sulla somiglianza dell'opera rispetto al mondo esterno, sull'opera come novità in mancanza di un modello a cui somigliare, sull'opera come oggetto di venerazione. Le questioni dell'eucarestia e della resurrezione dei corpi portano a tematizzare interessanti aspetti per la concettualizzazione dell'opera: la materia dell'opera come condizione di possibilità della progettualità artistica, il rapporto tra materia e rappresentazione, quello tra materia, forma e ordine nella ricostruzione dell'opera, la bellezza come criterio di costruzione e ricostruzione dell'opera, la rappresentabilità di un'opera brutta e il suo rapporto con l'ordine del mondo.

Anche nei libri terzo e quarto del *Commento alle Sentenze* il riferimento all'artefice funge da luogo argomentativo per chiarire questioni teologiche, ma allo stesso tempo è occasione di riflessione, in modo più o meno diffuso, della figura dell'artefice e del suo processo poetico. L'amabilità, o apprezzabilità, dell'opera nel progetto o nella sua realizzazione, i gradi di nobiltà dei diversi tipi di artefice, l'origine interiore o esteriore dell'esemplare a cui è rivolto lo sguardo dell'artefice, la natura speculativa, pratica o poetica della sua scienza, i rapporti tra materia e forma, originale e copia,

¹⁵⁹ Ivi, d. 44, pars I, dubium IV.

materia e possibilità, materia e rappresentazione, bello, brutto e ordine dell'universo, sono i temi più importanti emersi in questi due libri.

5. *Opuscoli teologici*

Occorre a questo punto raggruppare non solo le occorrenze, ma anche gli scritti in cui esse compaiono, perché si analizzano ora le opere in cui il lemma *artifex* compare con meno frequenza. Si propone cioè di raggruppare sotto il titolo di *Opuscoli teologici* gli scritti che nell'edizione Quaracchi sono pubblicati nel volume quinto intitolato *Opuscola varia thologica*. Il lemma *artifex* compare diciannove volte nelle seguenti opere: *De reduction artium ad theologiam* (6), *Collationes in Hexaemeron* (5 occorrenze complessive nelle due edizioni Quaracchi e Delorme), *De scientia Christi* (4), *Breviloquium* (3), *Collationes de septem donis spiritus sancti* (1).

I contesti si possono classificare in due categorie principali, ossia *conoscenza* e *opera*. Solo due occorrenze fanno eccezione, in quanto in una emerge il tema della *capacità operativa* dell'artefice e nell'altra quello della *fruizione*.

5.1 Capacità operativa, fruizione

Nelle *Collationes de septem donis* il lemma *artifex* compare una volta per chiarire l'idea che senza grazia non è possibile esercitare le virtù necessarie per la salvezza. Il riferimento all'artefice si presenta insieme ad altri esempi, tra cui quello dell'uccello che vede il cielo ma non ha le ali per poter volare e raggiungerlo:

*Ad salutem duo sunt necessaria scilicet notitia ueritatis et exercitatio uirtutis. Notitia ueritatis habetur per legem sed exercitatio uirtutis habetur per gratiam ... Esto quod auis haberet aspectum ad uidendum caelum et non haberet uirtutem in alis non posset uolare nec ibi pertingere ... Artifex quando habet instrumentum per quod operatur nisi habeat uirtutem operatiuam in manibus nihil boni potest facere.*¹⁶⁰

Si delinea un paragone per cui la *virtus* sta allo strumento dell'artefice come la grazia sta alla capacità operativa nelle mani dell'artefice, si comprende così che l'artefice pur avendo lo strumento non può fare niente di buono se non ha anche la capacità operativa nelle mani, così come l'uomo non può esercitare la virtù senza la grazia. Si noti il riferimento alla capacità operativa delle mani

¹⁶⁰ Bonaventura, *Collationes de septem donis spiritus sancti*, in Id., *Opera omnia*, vol. V, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1891, collatio 1, par. 2.

dell'artefice come condizione di possibilità per un'opera buona: anche se non specificamente tematizzato, si tratta di un importante accenno alla dimensione della corporeità nel processo poetico dell'artefice che non si presenta con grande frequenza in questi autori, ma che proprio per questo è rilevante¹⁶¹. Ciò che nel sistema dei saperi rappresenta motivo di inferiorità di un'attività umana, ossia il legame con la dimensione pratica, materiale, corporea, qui è utilizzato come base per chiarire la grazia come possibilità stessa di esercitare le virtù e quindi di condurre alla salvezza¹⁶².

Nel paragrafo 14 del *De reductione artium ad theologiam* il riferimento all'artefice compare come ultimo, relevantissimo, passaggio relativo alle arti meccaniche come parte dell'ascesa alla fonte di luce prima, si considera cioè il *frutto* dell'operare che porta all'unione dell'anima a Dio. Ogni artefice, osserva Bonaventura, fabbrica la propria opera o per essere lodato, o per trarne utilità, oppure per dilettersi in essa:

*Omnis enim artifex qui aliquod opus facit aut facit ut per illud laudetur aut ut per illud sibi aliquid operetur vel lucretur aut ut in illo delectetur secundum tria quae sunt in appetibilibus scilicet bonum honestum conferens et delectabile.*¹⁶³

Poiché Dio ha creato l'anima razionale per essere lodato, per essere servito e affinché essa si diletta e trovi pace, Bonaventura conclude che, per chi è nella carità, si realizza una *mirabile unione e diletta* tra l'anima e Dio¹⁶⁴. Il frutto dell'attività poetica dell'arte meccanica conduce a una forma di unione dell'anima a Dio che porta ad accentuare proprio l'elemento fruitivo. La diletta è ciò che l'artefice prova di fronte alla propria opera, ma in questo contesto è inserita all'interno di una dinamica di ascesa a Dio: in ciò che Bonaventura chiama il *frutto* dell'operare, l'artefice scopre,

¹⁶¹ Sul tema della corporeità in Bonaventura si segnala: R. Davies, *Bonaventure, the Body, and the Aesthetics of Salvation*, Cambridge University Press, Cambridge 2019.

¹⁶² Si veda il significativo passaggio del *De reductione artium ad theologiam* in cui è evidente l'importanza da Bonaventura attribuita a Ugo di San Vittore riguardo a tutti i campi dell'esegesi biblica: cfr. Bonaventura, *De reductione artium ad theologiam*, in Id., *Opera omnia*, vol. V, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1891, par. 5: *In omnibus enim sacrae scripturae libris praeter litteralem sensum quem exterius verba sonant concipitur triplex sensus spiritualis scilicet allegoricus quo docemur quid sit credendum de divinitate et humanitate moralis quo docemur quomodo vivendum sit et anagogicus quo docemur qualiter est deo adhaerendum. Unde tota sacra scriptura haec tria docet scilicet Christi aeternam generationem et incarnationem vivendi ordinem et dei et animae unionem. Primum respicit fidem secundum mores tertium finem utriusque. Circa primum insudare debet studium doctorum circa secundum studium praedicatorum circa tertium studium contemplativorum. Primum maxime docet Augustinus secundum maxime docet Gregorius tertium vero docet Dionysius Anselmus sequitur Augustinum Bernardus sequitur Gregorium Richardus sequitur Dionysium quia Anselmus in ratiocinatione Bernardus in praedicatione Richardus in contemplatione Hugo vero omnia haec. Sull'incidenza della riflessione vittorina nei francescani, si veda: S. Piron, *Franciscains et victorins. Tableau d'une réception*, in D. Poirel (ed.), *L'école de Saint-Victor de Paris: Influence et rayonnement du Moyen Âge à l'Époque moderne*, Brepols, Turnhout 2010, pp. 521-545; in particolare, per il legame di Bonaventura con Ugo di san Vittore, vedi pp. 521-523.*

¹⁶³ Bonaventura, *De reductione ... cit.*, par. 14.

¹⁶⁴ *Ibidem*: *Propter haec tria fecit deus animam rationalem ut ipsa eum laudaret ut ipsa illi serviret ut ipsa in eo delectaretur et quiesceret. Et hoc est per caritatem in qua qui manet in deo manet et deus in eo ita quod est ibi quaedam mirabilis unio et ex unione mirabilis delectatio quoniam secundum quod dicitur in proverbiiis deliciae meae esse cum filiis hominum.*

con un movimento agostiniano dall'esteriore all'interiore, la struttura dell'anima razionale così come Dio l'ha creata. Nella carità si realizza l'unione con Dio, un'unione che si effettua conformandosi alla propria natura e agendovi intrinsecamente mettendola in funzione nell'attività poetica.

5.2 Conoscenza, progetto

Le tre occorrenze del *De reductione artium ad theologiam* che tematizzano il progetto e la conoscenza dell'artefice sono di grande interesse e provengono dall'inizio del passaggio sul lume delle arti meccaniche, in particolare là dove Bonaventura vi scorge la generazione e l'incarnazione del Verbo. Al centro di questo passaggio vi è l'idea di esemplare nella mente dell'artefice, connesso all'opera da un legame di somiglianza. Sulla base di questa idea Bonaventura delinea per un verso il processo stesso di produzione artificiale, che sta alla generazione del Verbo come tema dell'analogia, per l'altro l'osservazione dell'opera per mezzo della quale risalire all'autore, che consente il passaggio all'incarnazione come secondo termine del tema dell'analogia.

Anche in questo contesto si delinea un andamento di agostiniana memoria nello scandire la successione ternaria del processo poetico: esemplare, conoscenza e amore stanno alle agostiniane memoria, conoscenza e volontà, che qui tuttavia appaiono non in perfetta interrelazione come nelle pagine di Agostino, bensì come irrigidite, quasi tracce di una memoria lontana. D'altra parte, se a livello terminologico si può rilevare una sorta di cristallizzazione del pensiero di Agostino, ancora più significativo dal punto di vista dell'origine agostiniana (e si potrebbe dire anche anselmiana), è la dinamica della produzione che viene tracciata da Bonaventura a partire dalla nozione di *exemplar*. Ciò che l'artefice escogita, inventa, nella propria mente è modello (dato-memoria) a cui egli tende (direzione-volontà) affinché l'opera sia ad esso il più possibile somigliante (elaborazione del dato-intelligenza)¹⁶⁵:

*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. Producit autem artifex exterius opus assimilatum exemplari interiori eatenus qua potest melius. Et si talem effectum posset producere qui ipsum amaret et cognosceret utique faceret.*¹⁶⁶

Rispetto alla questione emersa prima se per Bonaventura c'è una evidente teorizzazione sulla natura dell'esemplare nella mente dell'artefice, in particolare se esso sia interno o esterno, con questo passaggio si può dire che l'esemplare, anche nel caso dell'artefice umano, è interno: viene inventato,

¹⁶⁵ Su questi aspetti del pensiero agostiniano, si segnala: M. Parodi. *Il paradigma filosofico agostiniano. Un modello di razionalità e la sua crisi nel XII secolo*, Lubrina Editore, Bergamo 2006.

¹⁶⁶ Bonaventura, *De reductione* ... cit., par. 12.

escogitato; ma viene inventato nel senso retorico di *inventio*, cioè trovato agostinianamente nell'interiorità, là dove l'uomo scopre i criteri eterni dell'arte di Dio¹⁶⁷.

Bonaventura prosegue mostrando un secondo movimento per cui, a partire dall'opera dell'artefice, si cerca di risalire al suo autore. In questo contesto, l'esigenza appropriatissima, convenientissima, dell'incarnazione, o della "discesa" della somiglianza, è derivata dalla incapacità dello sguardo umano di cogliere la somiglianza perché ottenebrato:

*Et si effectus ille cognosceret suum opificem hoc esset mediante similitudine secundum quam ab artifice processit. Et si haberet obtenebratos oculos cognitionis ut non posset supra se elevari necesse esset ad hoc ut ad cognitionem sui opificis duceretur quod similitudo per quam productus esset effectus condescenderet usque ad illam naturam quae ab eo posset capi et cognosci. Per hunc modum intellige quod a summo opifice nulla creatura processit nisi per verbum aeternum in quo omnia disposuit et per quod produxit non solum creaturas habentes rationem vestigii sed etiam imaginis ut eidem assimilari possint per cognitionem et amorem. 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.*¹⁶⁸

In questo passaggio la *similitudo* ha egualmente un ruolo decisivo ed anzi è il punto che consente di legare i due termini dell'analogia, ossia la produzione artificiale e, in questo caso, l'incarnazione di Cristo.

Anche il paragrafo 12, come il 14 nella citazione vista a proposito della fruizione, è significativo per cogliere il pensiero bonaventuriano sull'attività poetica. La dignità dell'attività produttiva umana è colta nei legami intrinseci che la collegano a profondi significati spirituali, in un gioco di rimandi interni tra i diversi livelli del reale di cui qui si coglie il momento della ideazione dell'opera come fulcro della relazione tra uomo e Dio. I molteplici legami tra i differenti livelli dell'essere sembrano conferire significato sia ontologico sia conoscitivo alle attività delle arti meccaniche: da una parte esse manifestano una struttura di senso che permette di mettere in relazione i due livelli ontologici umano e divino, dall'altra esse sono uno dei punti di partenza per un percorso di ascesa che è insieme gnoseologico e spirituale, in cui l'uomo può trascendere la dimensione temporale per tendere alla comprensione di aspetti della dimensione eterna. Il movimento che anima questo percorso è memore del dinamismo agostiniano, anche se convergono nella costruzione del discorso bonaventuriano, ed è evidente anche in questi passaggi, riferimenti a lui più vicini come quelli, ad esempio, a Ugo di San Vittore.

¹⁶⁷ Per la nozione retorica di *inventio*, si veda *supra*, Vol. 1, Parte I, cap. 3, § 1.

¹⁶⁸ Bonaventura, *De reductione* ... cit., par. 12.

Ancora a proposito degli aspetti conoscitivi dell'artefice, nelle *Collationes in Hexaemeron* si può individuare un solo contesto (in entrambe le versioni edite da Quaracchi nel 1891 e da Delorme nel 1934) in cui compare il lemma *artifex*. Si tratta della *Collatio* II (secondo l'edizione Quaracchi del 1891) in cui si considera la pienezza della conoscenza. L'artefice compare all'interno di una citazione scritturistica, ossia di *Sapienza* 7, 21 in cui l'artefice di tutte le cose è la sapienza a cui si giunge solo per mezzo della grazia:

- *Et ita est; et quia ad istam sapientiam non pervenitur nisi per gratiam, ideo auctor sapiens quaecumque sunt absconsa et improvisa sancto Spiritui et ipsi Verbo attribuit revelanda; et ideo dicit; Quaecumque sunt absconsa et improvisa didici; omnium enim artifex docuit me sapientia.*¹⁶⁹

Nuovamente, anche se questa volta lo si sottolinea con una citazione biblica, l'artefice rappresenta la sapienza, ossia il Verbo, che è sia ciò per mezzo di cui tutto è stato creato sia punto di arrivo di un percorso conoscitivo e spirituale raggiungibile solo, appunto, con l'aiuto divino.

Le quattro occorrenze del *De scientia Christi* sono relative al tema della conoscenza, del progetto, dell'artefice. Ne compaiono due, rispettivamente, nelle *quaestiones* 1 (*Quaeritur de scientia christi secundum quod uerbum utrum actu se extendat ad infinita*) e 2 (*Utrum deus res cognoscat per similitudines rerum an per earum essentiam*), e altre due nella *quaestio* 4 (*Utrum quidquid a nobis certitudinaliter cognoscatur in ipsis rationibus aeternis*).

Nella prima *quaestio* il lemma *artifex* compare come undicesimo argomento a favore e terzo argomento tra quelli che riducono la tesi contraria all'assurdo. Per mostrare l'assurdità della tesi secondo cui la conoscenza del Verbo divino non si estende in atto fino agli infiniti possibili, Bonaventura osserva infatti che se Dio conoscesse solo ciò che è e non ciò che può essere fatto, conoscerebbe meno dell'uomo artefice che ha nella mente il progetto di ciò che intende creare, posizione certamente assurda:

*11. item si sciret tantum ea quae sunt et non ea quae possunt fieri cum artifex creatus cognoscat multa quae potest facere et nunquam faciet aliquid sciret homo quod lateret deum sed hoc est falsum et impossibile ergo etc.*¹⁷⁰

¹⁶⁹ 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, collatio 2, sectio 30, p. 341. Vedi anche la versione edita da Delorme che riporta interessanti varianti: Id., *Collationes in Hexaemeron* (inc. 'Istud uerbum'), Bibl. Franciscana Scholastica Medii Aevi, vol. VIII, ed. F. Delorme, Ad Claras Aquas, Firenze 1934, Princ., coll. 2, par. 30: *Ad hanc autem experientiam non pervenitur nisi per amorem maximum nec enim cognitiva vel intellectiva ad hanc per se attingit sed per condescensionem desuper permaximam sap. 7 21 omnium enim artifex docuit me sapientiam.*

¹⁷⁰ Bonaventura, *De scientia Christi*, in *Opera omnia*, vol. V, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1891, q. 1, p. 3.

Bonaventura nella *responsio* si accorderà con gli argomenti a favore, poiché sviluppa la tesi secondo cui Dio conosce gli infiniti possibili.

Nella q. 2 il tema della conoscenza di Dio e, per il nostro discorso, della conoscenza dell'artefice è ulteriormente approfondito ancora una volta in un argomento a favore, il secondo, che delinea la posizione poi sostenuta dall'autore nella *responsio*. Si tratta cioè di mostrare che Dio conosce le cose per mezzo delle *similitudines* (somiglianze o esemplari, Idee) delle cose e Bonaventura presenta un argomento *ab auctoritate* sulla base di un passaggio tratto da *De trinitate* VI, 10 di Agostino¹⁷¹:

*2. item augustinus sexto de trinitate dicit quod filius est ars plena omnium rationem uiuentium incommutabilium sed rationes in arte nihil aliud sunt quam similitudines rerum artificiarum et ab artifice cognitarum ergo idem quod prius.*¹⁷²

Nel passaggio citato da Bonaventura, Agostino osserva che il Figlio (cioè, nel passo originale, l'Immagine che è come un verbo perfetto) è l'arte, in cui risiedono le ragioni immutabili dei viventi. Bonaventura esplica il passo chiarendo che le *ragioni nell'arte* sono le *somiglianze* o idee delle cose prodotte dalla conoscenza dell'artefice. Ciò significa che l'arte di Dio coincide con la sua sapienza, o Verbo, che è quindi un saper fare che ha in sé stesso i modelli delle cose da creare.

Infine, le ultime due occorrenze del *De scientia Christi* compaiono rispettivamente nel secondo e nel trentatreesimo argomento a favore della q. 4 che pone la domanda se l'uomo può conoscere con certezza qualcosa nelle ragioni eterne, domanda a cui Bonaventura risponde affermativamente. Il secondo argomento a favore consiste in una citazione dal testo di Agostino *De vera religione*¹⁷³ in cui si osserva che vi è una norma superiore alla mente umana che si chiama verità e che non è altro che Dio: è l'eterna verità, la legge di tutte le arti e l'arte dell'artefice onnipotente:

¹⁷¹ Cfr. Augustinus, *De trinitate* ... cit., VI, 10: *quidam cum uellet breuissime singularum in trinitate personarum insinuare propria: aeternitas, inquit, in patre, species in imagine, usus in munere. et quia non mediocris auctoritatis in tractatione scripturarum et assertione fidei uir exstitit, (hilarius enim hoc in libris suis posuit), horum uerborum, id est patris et imaginis et muneris, aeternitatis et speciei et usus, abditam scrutatus intellegentiam quantum ualeo, non eum secutum arbitror in aeternitatis uocabulo nisi quod pater non habet patrem de quo sit, filius autem de patre est ut sit atque ut illi coaeternus sit. imago enim si perfecte implet illud cuius imago est, ipsa coaequatur ei non illud imagini suae. in qua imagine speciem nominauit, 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; ubi est prima et summa uita cui non est aliud uiuere et aliud esse, sed idem et esse et uiuere, et primus ac summus intellectus cui non est aliud uiuere et aliud intellegere, sed id quod est intellegere, hoc uiuere, hoc esse est unum omnia tamquam uerbum perfectum cui non desit aliquid et ars quaedam omnipotentis atque sapientis dei plena omnium rationum uiuentium incommutabilium, et omnes unum in ea sicut ipsa unum de uno cum quo unum. ibi nouit omnia deus quae fecit per ipsam, et ideo cum decedant et succedant tempora, non decedit aliquid uel succedit scientiae dei.*

¹⁷² Bonaventura, *De scientia Christi* ... cit., q. 2, p. 6.

¹⁷³ Cfr. Augustinus, *De vera religione* ... cit., 30, [56] – 30, [57]: *haec autem lex omnium artium cum sit omnino incommutabilis, mens uero humana, cui talem legem uidere concessum est, mutabilitatem pati possit erroris, satis apparet supra mentem nostram esse legem, quae ueritas dicitur. nec iam illud ambigendum est incommutabilem naturam, quae*

*2. item idem de uera religione: apparet supra mentem nostram legem esse quae ueritas dicitur nec iam illud ambigendum est incommutabilem naturam quae supra mentem humanam est deum esse, nam haec est illa incommutabilis ueritas quae lex omnium artium recte dicitur et ars omnipotentis artificis.*¹⁷⁴

Si noti il rapporto che viene tracciato tra arte divina e arti umane, secondo il quale l'arte divina è norma, legge, dell'arte creata. Inoltre, si noti lo stretto legame del concetto di *ars* con il processo conoscitivo divino da una parte e umano dall'altra. L'arte eterna, o verità immutabile, è modello non solo del mondo creato, ma anche delle produzioni umane reali e possibili. Allo stesso tempo, la certezza cui accenna la posizione del problema della questione quarta (se l'uomo possa conoscere con certezza qualcosa nelle ragioni eterne) è possibile proprio in virtù del legame tra l'arte umana e l'arte divina, ribadendo così il legame tra dimensione conoscitiva e dimensione pratica (il saper fare divino e umano) tracciato in precedenza.

Il trentatreesimo argomento a favore presenta l'ipotesi che tutto l'universo sia annullato a eccezione dello spirito razionale che conosce le nozioni matematiche e geometriche. La verità di tali conoscenze, osserva Bonaventura, non deriva né dall'essere che esse hanno nello spirito razionale, né dall'universo che è andato distrutto. Ne consegue che deriva dall'essere che esse hanno nel sommo artefice:

*33. item destructis omnibus creaturis remanente solo spiritu rationali remanet apud eum cognitio disciplinarum utpote numerorum et figurarum sed hoc non est propter uerum esse quod habeant apud ipsum nec apud uniuersum ergo necesse est quod propter esse quod habent apud summum artificem.*¹⁷⁵

Si comprende quindi che l'arte eterna dell'artefice sommo è l'origine di ogni conoscenza certa, oltre che sede dei modelli del mondo sensibile e degli artefatti umani. È importante sottolineare come il progetto dell'artefice divino e umano abbia in sé stesso sia il reale che il possibile. Inoltre, ciò che qui si è chiamato progetto dell'artefice, è denominato da Bonaventura con le espressioni: arte (*ars*), o in termini agostiniani ragioni nell'arte (*rationes in arte*), oppure somiglianza (*similitudo* che si può intendere anche come esemplare e idea), norma (*lex*) e verità (*ueritas*). Il rapporto instaurato tra il modello e la copia si ripresenta a livello sia del mondo naturale sia del mondo artificiale. Le frequenti citazioni dirette di Agostino, e l'ispirazione agostiniana quando l'*auctor* non è

supra rationalem animam sit, deum esse et ibi esse primam uitam et primam essentiam, ubi est prima sapientia. nam haec est illa incommutabilis ueritas, quae lex omnium artium recte dicitur et ars omnipotentis artificis.

¹⁷⁴ Bonaventura, *De scientia Christi* ... cit., q. 4, p. 17.

¹⁷⁵ Ivi, p. 20.

esplicitamente citato, sono molto significative e sembrano caratterizzare in modo peculiare la tematizzazione bonaventuriana della conoscenza dell'artefice.

Prima di passare alla categoria *opera* negli opuscoli teologici, occorre considerare un ultimo scritto che contiene una sola occorrenza di *artifex* nel senso conoscitivo, ossia il *Breviloquium*. Nel capitolo sesto della quarta parte, dedicato alla pienezza della sapienza del Cristo nell'intelletto¹⁷⁶, il lemma *artifex* compare a proposito della distinzione tra i modi di conoscenza di una cosa nell'arte eterna. Dopo aver considerato che Cristo ha una conoscenza triforme perché le cose hanno l'essere nell'arte eterna, nella mente umana e nel proprio genere, Bonaventura distingue due modi di conoscere la cosa nell'arte: *Quia vero res dupliciter potest cognosci in arte scilicet vel ab ipso artifice vel ab alio contemplante artem*. Si delineano quindi due vie conoscitive della cosa nel modello, nell'*ars aeterna*, ossia dall'artefice stesso, quindi nel Verbo sede dei modelli eterni, oppure da qualcun altro che contempla l'arte, a cui segue una distinzione ulteriore in cinque modi di conoscenza nell'arte eterna. Anche in questo contesto il riferimento al progetto dell'artefice è in relazione al tema della sapienza del Cristo come luogo dei modelli del mondo sensibile.

5.3 Opera

La categoria di *opera* raccoglie qui sei occorrenze dal *De reductione artium ad theologiam* (1), dalle *Collationes in Hexaameron* (2 occorrenze nell'edizione Delorme, 1 in quella Quaracchi del 1891) e dal *Breviloquium* (2).

L'occorrenza del *De reductione* è molto rilevante perché presenta caratterizzazioni dell'opera che fanno riferimento a una lunga tradizione di pensiero, ma che non sempre compaiono riferite all'attività poetica dell'artefice. Nel contesto della considerazione del modo in cui il lume delle arti meccaniche riconduca al lume delle Scritture, Bonaventura considera l'effetto della produzione artificiale in cui è possibile intuire l'ordine di vita (o *regola di vita*):

*Si vero consideremus effectum intuebimur 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.*¹⁷⁷

¹⁷⁶ Cfr. Bonaventura, *Breviloquium*, in Id., *Opera omnia*, vol. V, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1891, pars IV, cap. 6: *De plenitudine sapientiae in intellectu*.

¹⁷⁷ Bonaventura, *De reductione* ... cit., par. 13.

Le condizioni affinché l'opera sia amabile e gradevole sono la bellezza (*pulcrum*), l'utilità (*utilis*) e la stabilità o durevolezza (*stabilis*), figure dell'ordine di vita della scienza, che rende l'opera bella, della volontà, che la rende utile, e dell'operare con permanenza o perseveranza, che la rende durevole. Le figure dell'ordine di vita, che richiamano forse la trinità agostiniana dell'anima, sono infine ricondotte a una distinzione tripartita di matrice platonica: razionale, concupiscibile e irascibile¹⁷⁸.

La coppia bellezza e utilità, molto diffusa per tutto il Medioevo, ha un'origine nella tradizione aristotelica e ciceroniana, compare spesso in ambito retorico¹⁷⁹ e viene sviluppata ampiamente ad esempio da Agostino¹⁸⁰, ma anche da altri autori. Meno frequente, ma proprio per questo molto significativo, soprattutto in relazione agli sviluppi del tema in età moderna, è la connessione, nel passaggio citato, tra produzione artificiale e bellezza.

La connessione arte e bellezza si trova solitamente in riferimento all'artefice divino, dove l'arte e l'opera sono l'*ars aeterna* e le creature, o all'artefice umano in riferimento al progetto e agli artefatti, come si è visto in Agostino¹⁸¹. Il passaggio della *Riduzione* bonaventuriana su cui ci stiamo soffermando è significativo perché il nesso arte e bellezza è molto raro nelle riflessioni sull'opera umana come prodotto dell'arte meccanica¹⁸². Al contrario, in questo contesto la bellezza compare come una delle tre condizioni che consentono all'opera di essere amabile (*carus*) e gradevole (*acceptabile*)¹⁸³, cioè di essere fruita.

Sulla seconda condizione dell'utilità ci siamo in parte soffermati, ma anche la terza (*stabilitas*) è significativa, perché si tratta di un carattere che spesso è attribuito non all'artefatto, o all'opera in

¹⁷⁸ Cfr. Platone, *Fedro*, 246a. La medesima in razionale, irascibile e concupiscibile si trova altresì nelle traduzioni dei *Topica* di Aristotele (cfr. la versione di Boezio, liber 5, cap. 1); nei Padri Gerolamo e Gregorio Nisseno, in Isidoro, Pietro Lombardo, Isacco della Stella (e in ambito monastico), Jean de la Rochelle (maestro di Bonaventura) e altri. Nel commento al *De anima* di Avicenna, secondo una matrice platonica, si individua nella parte appetitiva dell'anima le facoltà della irascibile e della concupiscibile (cfr. C. Casagrande, S. Vecchio, *Passioni dell'anima. Teorie e usi degli affetti*, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015, p. 229). A proposito del loro ruolo nelle teorie delle emozioni, si rinvia a: S. Knuttila, *Emotions in Ancient and Medieval Philosophy*, Oxford University Press, Oxford 2004, pp. 178 e sgg.

¹⁷⁹ Su questa coppia concettuale di origine aristotelica (*Rhet.* I, 9, 1366), ma ripresa da Cicerone (ad esempio: *De inventione*, II, 155-159) si può vedere É. De Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, Albin Michel, Paris 1998, vol. 2, p. 396 e sgg.

¹⁸⁰ Cfr. J.-M. Fontanier, *La beauté selon saint Augustin*, P.U.R., Rennes 2008, pp. 197 e sgg.

¹⁸¹ Cfr. *supra*, Vol. 1, Parte I, cap. 1, § 2.

¹⁸² Ad esempio, in un autore che ha avuto una grande influenza sul pensiero di Bonaventura e che ha sistematizzato l'articolazione delle *artes* come Ugo di San Vittore si trova una concezione del bello prevalentemente teologico e naturale. Su questo argomento si segnalano i saggi di Olivier Boulnois, per l'indipendenza di arte e bellezza nel Medioevo, e di Dominique Poirel, per il bello in Ugo di San Vittore, contenuti nella raccolta di studi: *Le beau et la beauté au Moyen Âge*, a cura di O. Boulnois, I. Moulin, Vrin, Paris 2018, pp. 17-38 e pp. 93-121.

¹⁸³ Anche intendendo i due termini *carus* e *acceptabile* come il valore e l'essere degno di approvazione dell'opera, come traduce Letterio Mauro (cfr. Bonaventura da Bagnoregio, *Itinerario dell'anima a Dio; Breveiloquio; Riconduzione delle arti alla teologia*, introduzione, traduzione, prefazioni e note di L. Mauro, Rusconi, Milano 1985, p. 422), si manifesta la rilevanza, che qui si vuole mettere in evidenza, tra bellezza e opera.

generale (si pensi alla concezione per cui la dimensione creaturale è quella della temporalità), bensì all'arte immutabile da cui appunto dipende la temporalità del mondo sensibile e dell'opera umana¹⁸⁴. In questo contesto la *stabilitas*, l'essere durevole, sembra appartenere all'opera artificiale come figura e punto di partenza per cogliere il terzo modo dell'ordine del vivere, indice del lume della Scrittura.

Nell'edizione Delorme delle *Collationes in Hexaemeron* sono presenti due occorrenze del lemma *artifex* in rapporto all'opera, di cui la seconda compare pure nell'edizione Quaracchi del 1891. La prima occorrenza appartiene alla *collatio 2* della prima visione, su cui occorre fermarsi brevemente sia per inquadrare meglio il contesto in cui compare il lemma *artifex* sia perché presenta riflessioni interessanti sull'*ars*. Nel contesto della seconda *collatio*, in cui Bonaventura si sofferma sul terzo raggio in cui considera la verità dei costumi e della sapienza della contemplazione, egli presenta le cinque virtù dianoetiche aristoteliche, ossia sapienza, intelligenza, scienza – relative alla rettitudine della conoscenza in rapporto alle realtà necessarie – e prudenza e arte – relative alla rettitudine della ragione rispetto alle realtà contingenti¹⁸⁵. In particolare, osserva Bonaventura, l'arte riguarda la rettitudine della ragione a proposito delle cose da realizzare, cioè delle cose che sono prodotte in una materia esterna¹⁸⁶. La prudenza, prosegue Bonaventura, si colloca tra la sapienza e l'arte, per cui può salire verso la sapienza per mezzo dell'intelligenza (che è conoscenza dei principi) o può discendere verso l'arte per mezzo della scienza (che è conoscenza delle conclusioni). Il lemma *artifex* compare per esemplificare come l'arte, che riguarda la rettitudine della ragione per la produzione nella materia esterna, implichi una scienza, come appunto conoscenza delle conclusioni:

*Artifices enim magnis utuntur regulis in opere suo ut campanarius
fundendo campanam secundum proportionem musicam et chirurgicus
similiter regulatur a geometria.*¹⁸⁷

In questo passaggio si sottolinea che l'artefice fa uso di regole per costruire le proprie opere, come il costruttore di campane che fonde la campana secondo le proporzioni musicali e il chirurgo che opera secondo criteri geometrici. Secondo una prospettiva aristotelica, l'*ars* dell'artefice che fabbrica campane è quindi conoscenza delle conclusioni della musica, per cui si potrebbe dire che l'arte campanaria è una scienza subalterna alla musica perché le sue regole sono le conclusioni di quest'ultima. Anche tale passaggio è significativo, soprattutto perché qui Bonaventura assume chiaramente l'interpretazione aristotelica della nozione di *ars*, mentre nei passaggi analizzati precedentemente prevaleva l'interpretazione platonico-agostiniana.

¹⁸⁴ Cfr. ad esempio i passaggi bonaventuriani del *De scientia Christi* visti prima.

¹⁸⁵ Sulle virtù dianoetiche, cfr. Aristotele, *Etica Nicomachea*, libro VI.

¹⁸⁶ Bonaventura, *Collationes in Hexaemeron (inc. 'Istud uerbum')* ... cit. (ed. Delorme), Visio I, collatio 2, § 12.

¹⁸⁷ Ivi, § 13.

L'ultima occorrenza delle *Collationes* compare sia nell'edizione Delorme sia in quella Quaracchi del 1891. In questo contesto Bonaventura considera la conoscenza di Dio come esemplare delle cose create e, dopo avere delineato il modo in cui le cose vengono create a partire dall'arte divina, che implica azione e volontà a partire da un modello, egli traccia la distinzione tra il *dux gubernans* e l'*artifex*:

*Quia est causa nobilissima oportet quod sit praestantissime originans. Creatura enim egreditur a creatore non ut per naturam sed per artem quae non est exemplar ipsum sicut forte plato posuit. Sed haec ars est agens a proposito agens et volens ideo oportet quod habeat formas expressas et expressivas. Si enim dat huic rei formam distinguendi ab alia habet in se formam scilicet idealem hae sunt formae ideales summe exprimentes et summe expressae. Item quia est causa conservans est dux gubernans praeest enim ad dirigendum omnes actus secundum quod gubernabiles sunt non sicut artifex domus qui dimittit rem. Ideo habet apud se normas directissimas et quia non est idem norma et forma alius est modus quo creatura a creatore emanat et quo illae normae manant a mente aeterna.*¹⁸⁸

Si noti il riferimento a Platone per quanto riguarda la distinzione tra arte ed esemplare: Bonaventura sottolinea la componente non solo dell'azione, ma soprattutto della volontà a partire dal modello, dall'intenzione dell'artefice. Bonaventura prosegue differenziando le figure dell'artefice, che dopo aver creato una casa si distacca dalla propria opera, e di chi governa la cui azione permane nel dirigere ogni atto poiché, in quanto causa conservante, non cessa di agire nel governare.

Si possono infine considerare le ultime due occorrenze del lemma *artifex* nel senso di opera nel *Breviloquium*, che compaiono una nella parte seconda sulla produzione del mondo (*De productione mundi totali*), l'altra nella parte quarta sull'incarnazione del Verbo. Nel capitolo 11 della seconda parte Bonaventura si sofferma sulla produzione dell'uomo. Nel passo che qui interessa Bonaventura osserva che il primo principio creò il mondo sensibile per manifestare sé stesso:

*Ratio autem ad intelligentiam praedictorum haec est quia primum principium fecit mundum istum sensibilem ad declarandum se ipsum videlicet ad hoc quod per illum tanquam per speculum et vestigium reduceretur homo in deum artificem amandum et laudandum.*¹⁸⁹

¹⁸⁸ Ivi, Visio II, collatio 5, § 3. Si riporta il passaggio relativo alla distinzione tra causa conservante e produzione dell'artefice dell'edizione Quaracchi del 1891: *Item, quia est causa conservans, est dux gubernans. Praeest enim ad dirigendum omnes actus, secundum quod gubernabiles sunt; non sicut artifex, qui domum dimittit, sed res conservat et dirigit. Ideo habet apud se normas directissimas. Nec est idem modus, ut creatura manat a Creatore secundum formas vel rationes expressivas, et secundum quod a mente divina emanant regulae ad conservationem ipsarum secundum directionem aeternarum regularum.*

¹⁸⁹ Bonaventura, *Breviloquium* ... cit., pars 2, cap. 11.

Il mondo sensibile è come uno specchio e un vestigio del suo artefice e per questo consente all'uomo di esservi ricondotto. In questo contesto l'opera dell'artefice, le creature del mondo sensibile, sono punto di partenza del percorso conoscitivo e spirituale dell'uomo verso Dio.

Nel capitolo quarto della parte quarta si considera l'incarnazione come opera dell'artefice, un'opera decente e conveniente in rapporto alla libertà dell'arbitrio, alla sublimità del rimedio e alla integrità dell'universo:

*Ratio autem ad intelligentiam praedictorum haec est quia incarnatio est opus primi principii reparantis iuxta quod decet et convenit secundum libertatem arbitrii secundum sublimitatem remedii et secundum integritatem universi nam sapientissimus artifex in agendo omnia haec attendit.*¹⁹⁰

In questo contesto l'opera del *sapientissimo artefice* è quindi l'incarnazione, appropriata soluzione al peccato originale. Si notino i termini *decens* e *conveniens* che spesso compaiono in riferimento all'incarnazione¹⁹¹: di origine retorica, indicano qui l'appropriatezza del rimedio, suggerendo anche un concetto di bellezza come ciò che si addice, come proporzione e armonia dalle sfumature morali.

In conclusione si può osservare come negli opuscoli teologici il concetto di opera si articola in modi diversi. In riferimento al Dio artefice Bonaventura considera il mondo sensibile e l'incarnazione come opere; distingue due modi di intendere l'opera come oggetto dell'azione dell'artefice, che è causa esemplare, o del *dux gubernans*, che è causa conservante. In rapporto alla produzione artificiale si è visto come le considerazioni sull'opera prodotta secondo regole, nel caso dell'arte campanaria, suggerisca una gerarchia di subalternazione tra le arti; infine Bonaventura delinea le condizioni dell'opera amabile e gradevole in bellezza, utilità e stabilità.

6. Sermoni

Nei Sermoni di Bonaventura il lemma *artifex* compare undici volte: sette nei *Sermones de diversis*, tre nei *Sermones dominicales* e una volta nei *Sermones de tempore*. Si propongono qui due categorie, *conoscenza* e *opera* che raggruppano rispettivamente quattro e sei occorrenze. Ve n'è infine una che può essere considerata autonomamente perché non rientra nelle due categorie, ma rappresenta un indice interessante per comprendere la posizione dell'artefice all'interno dell'ordine sociale duecentesco.

¹⁹⁰ Ivi, pars 4, cap. 4.

¹⁹¹ Si veda l'uso dei concetti di *decens* e *conveniens* in Anselmo, *Cur Deus homo*, in Id., *Opera Omnia*, vol. II, ed. F.S. Schmitt, Nelson, Edinburgh 1946.

Prima di analizzare i contesti che rientrano nelle due categorie, ora ci si sofferma brevemente su quest'ultima autonoma che compare nel sermone 260 dei *Sermones de tempore*. Nel terzo paragrafo Bonaventura elenca le figure a cui è rivolto l'insegnamento di Gesù sulla terra e nella Chiesa militante¹⁹²:

*3. In terra vero sive in Ecclesia militanti docet: - summos pontifices, cardinales et episcopos et praelatos alios, quomodo divino cultui, zelo et honori principaliter intendant et populis sibi commissis verbo, exemplo, [140v] suffragio sive oratione incessanter provideant; - sacerdotes et omnes altaris ministros ... religiosos et religiosas ... magistros et doctores et praedicatores ... imperatores et reges et principes terrarum et dominos ... iudices et notarios et consiliarios ... mercatores et artifices, quomodo sint fideles in animo, veraces in verbo, sobrii in lucrando, propitii in eleemosynas faciendo; - divites ... pauperes ... dominos ... subditos ... servos ...*¹⁹³

Sebbene in questo contesto l'interesse di Bonaventura sia di esplicitare un versetto del vangelo di Luca (*Maestro, che devo fare per ereditare la vita eterna?*¹⁹⁴) e di presentarlo per l'*educazione delle anime*, l'ordine dell'elenco presentato da Bonaventura è significativo per il nostro discorso. Si può notare che si tratta di un ordine gerarchico secondo una disposizione per così dire tematica: si inizia con i componenti del clero (pontefici, cardinali, vescovi, prelati; religiosi e religiose; maestri, dottori, predicatori) cui seguono le figure laiche (imperatori, re, principi, giudici, notai, consiglieri; commercianti e artefici), a cui si aggiungono raggruppamenti per opposizione come ricchi e poveri, signori, sudditi e servi. Gli artefici sono collocati in fondo alla gerarchia proposta da Bonaventura concernente il mondo si potrebbe dire laico. Agli artefici, così come ai commercianti, Gesù insegna come essere fedeli nell'animo, veraci nel verbo, sobri nel guadagno e ben disposti a fare le elemosine.

¹⁹² Bonaventura nel paragrafo precedente a quello citato attribuisce esplicitamente ad Agostino (cfr. Augustinus Hipponensis, *De magistro*, CC SL, 29, ed. K.-D. Daur, Brepols, Turnhout 1970, 11, 38) e allo ps-Dionigi (*De coelesti hierarchia*, c. 1 [*Dionysiaca* II, 729]) l'idea secondo cui Gesù è il principale *istruttore, maestro e dottore*. Come nota G.J. Bougerol, nell'*Introduzione* della traduzione italiana dei Sermoni *de tempore* (cfr. Bonaventura, *Sermoni de tempore*, introduzione e note di J.G. Bougerol, traduzione di D. Profumo, revisione della traduzione a cura di C. Paolazzi, cura e revisione dell'edizione italiana di L. Sileo, Città nuova, Roma 2003, p. 22), in questo sermone, rivolto al papa e alla curia romana, Bonaventura tratteggia una visione *molto dionigiana dell'universo della Chiesa trionfante e della Chiesa militante in una successione di gerarchie celesti e umane*.

¹⁹³ Bonaventura, *Sermones de tempore (reportationes sermonum s. Bonaventurae a Marco de Montefeltro congestae, iuxta codicem Mediolanensem Ambros. A 11 sup.)*, in *Bibliotheca Franciscana scholastica Medii Aevi* 28, a cura di J.G. Bougerol, Collegio S. Bonaventura, Grottaferrata 1988, sermo 260, § 3, p. 355.

¹⁹⁴ Lc 19, 25.

6.1 Conoscenza

Come si accennava, la categoria *conoscenza* raggruppa quattro occorrenze. Nel sermone 25, al paragrafo 8 dei *Sermones de diversis*, Bonaventura, esplicando il modo in cui le creature sono presenti alla conoscenza del Dio artefice, ripresenta l'articolazione dell'attività di Dio come causa esemplare e causa conservante appoggiandosi a un passo di Agostino tratto dal *Commento al vangelo di Giovanni*:

*8. Tertio, exivit a Patre sicut Verbum omnia conservans, quia est fontalissima vita; unde dicit: Quod factum est in ipso vita erat, et vita erat lux hominum etc. Augustinus exponit et dicit quod "arca vivit in mente artificis". Omne quod factum est in mente Dei exemplatum est, et habet conservari ab eo. Et eadem est ratio praeordinans, omnia principians et omnia conservans, et ipse qui est a Patre est lux nostra, virtus nostra et vita nostra.*¹⁹⁵

Bonaventura, citando Agostino quando osserva che l'arca che vive non è quella creata nella materia esterna, bensì quella nella mente dell'artefice, sottolinea che le creature sono nella mente di Dio come esemplari e devono essere da lui conservate una volta create. È quindi la stessa ragione, osserva Bonaventura, che preordina, dirige e conserva; ciò che è dal Padre, cioè il Verbo, è nostra luce, nostra virtù e nostra vita. Le creature sono quindi preordinate come esemplari, amministrare e conservate da Dio per mezzo del Verbo, attività cui corrispondono – secondo un'articolazione ternaria di agostiniana memoria, peculiare in Bonaventura – luce, virtù e vita.

Il secondo passaggio sempre dei *Sermones de diversis* appartiene al sermone 33, paragrafo 9, e il lemma *artifex* compare in un versetto scritturistico che si è già visto commentato da Bonaventura, ossia *Sapienza* 7, 21:

9. Requiritur autem secundo ad huiusmodi cognitionem certitudo ex parte scientis. Hoc autem ex parte ea non potest esse quae potest falli vel ex ea luce quae potest obscurari. Talis autem lux non est lux intelligentiae creatae, sed sapientiae increatae quae Christus est. Propter quod, Sapientiae 7: Dedit mihi Deus horum scientiam veram quae sunt, ut sciam disponere orbem terrarum, virtutes elementorum,

¹⁹⁵ Bonaventura, *Sermones de diuersis: reportationes*, vol. I, a cura di J.G. Bougerol, Éditions franciscaines, Paris 1993, sermo 25 (*in ascensione Domini*), par. 8, p. 349. Per il passaggio di Agostino citato da Bonaventura, vedi: Augustinus Hipponensis, *In Iohannis euangelium tractatus*, CCSL 36, ed. R. Willems, Brepols, Turnhout 1954, tractatus I, par. 17: *quomodo possum, dicam caritati uestrae. 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. attendite 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.*

*initium et consummationem et medium temporum. Et post: Omnium enim artifex docuit me sapientia.*¹⁹⁶

Bonaventura delinea la conoscenza certa che non può sbagliare, così come la sua luce non può essere oscurata, perché si tratta di una luce – prosegue – che non appartiene all'intelligenza creata, bensì alla sapienza increata che è Cristo. Si ribadisce anche in questo passaggio come il Verbo, qui proprio il Cristo quindi il Verbo incarnato, sia la sapienza increata, luce eterna che conferisce certezza alla conoscenza. La sapienza stessa è artefice di tutte le cose. Il tema della creazione a partire dall'arte eterna, a partire dalla sapienza del Cristo è qui congiunto in modo particolare ad aspetti gnoseologici secondo un'ispirazione di evidente origine agostiniana, se si pensa ad esempio al *De magistro* in cui è il Cristo stesso, e non il *logos*, ad essere la luce interiore che conferisce certezza alla conoscenza umana¹⁹⁷.

Nei *Sermones dominicales* il lemma *artifex* in senso conoscitivo si presenta due volte nello stesso contesto, ossia nel *Sermone* 22 al paragrafo 7. Bonaventura sta commentando il versetto del vangelo di Giovanni *I discepoli gioirono al vedere il Signore* (Gv 20, 20). Dopo aver articolato l'interpretazione letterale del versetto secondo cui i discepoli, cioè gli Apostoli, mostrano una *sottomissione riverente e umile*, una *contemplazione della divina maestà* e un *piacere della gioia dell'anima*, a proposito del secondo punto, ossia della contemplazione, Bonaventura distingue tre modi in cui i discepoli contemplano la maestà divina. Nel paragrafo 7 che qui interessa si esplica il primo modo, ossia quello per mezzo del quale i discepoli sono illuminati affinché comprendano che Dio è creatore di tutte le cose. Si delinea perciò il percorso conoscitivo che a partire dalla conoscenza degli attributi divini, la bellezza e la grandezza, rintracciabili nelle opere, nelle creature, i discepoli possono risalire alla sapienza del sommo artefice:

*Videmus enim invisibilia dei per ea quae facta sunt cum elevamur a cognitione creaturae ad cognitionem dei quasi per scalam mediam secundum Bernardum ad Eugenium: magnitudo enim et pulcritudo creaturae clamat magnitudinem et speciem creatoris nam sapientia artificis manifestatur in opere et relucet in effectum.*¹⁹⁸

La prima parte del passaggio è una citazione da Bernardo da Chiaravalle (*invisibilia dei per ea quae facta sunt*¹⁹⁹) e Bonaventura prosegue considerando che la grandezza e la bellezza delle creature proclamano la grandezza e la bellezza del creatore, infatti la sapienza dell'artefice si

¹⁹⁶ Bonaventura, *Sermones de diuersis* ... cit., vol.: 1, sermo 33 (dom. XXII post pentecosten), par. 9, p. 408.

¹⁹⁷ Cfr. ad esempio: Augustinus Hipponensis, *De magistro* ... cit., cap. 11.

¹⁹⁸ Bonaventura, *Sermones dominicales*, Bibliotheca Franciscana scolastica Medii Aevi, vol. XXVII, a cura di J.G. Bougerol, Grottaferrata 1977, sermo 22, par. 7.

¹⁹⁹ Bernardus Claraeuallensis, *De consideratione*, in *Bernardi opera*, vol. 3, ed. J. Leclercq, e H.M. Rochais, Editiones Cistercienses, Romae 1963, liber V, par. 1, p. 467.

manifesta nelle creature e riluce negli effetti. Anche in questo contesto, l'artefice compare in riferimento alla sapienza di Dio, colto come creatore del mondo sensibile, per mezzo del quale si può risalire a lui. Si noti come il *pulchrum* appartiene all'opera dell'artefice in quanto traccia della bellezza dell'artefice stesso.

Poco più avanti, sempre nel paragrafo 7, Bonaventura prosegue il commento del versetto giovanneo, questa volta con una citazione da Giovanni Damasceno:

*Unde Damascenus: caeli enarrant gloriam dei non voce quae auribus auditur sensibilibus sed ex propria magnitudine conditoris virtutes ostenduntur. Quorum plenitudinem excogitantes factorem sicut optimum artificem admiramur et glorificamus.*²⁰⁰

In questo passaggio si presenta il medesimo movimento dagli attributi delle creature a quelli del Creatore, ma riferito alla grandezza dei cieli che è come se narrasse la gloria di Dio: è dalla completezza dei cieli che l'uomo ammira e glorifica il costruttore, il Creatore, come ottimo artefice. I due passaggi del paragrafo 7 manifestano aspetti interessanti non solo per la categoria *conoscenza*, che in questi contesti vale sia per il percorso conoscitivo dell'uomo a partire dalle creature sia per il Dio artefice in quanto Sapienza, ma anche per quella di *opera* proprio per l'intrecciarsi delle relazioni analogiche tra creature e Creatore sulla base degli attributi divini: la grandezza e la bellezza.

Le quattro occorrenze mostrano perciò aspetti della conoscenza dell'artefice che in parte si sono presentati anche precedentemente, quali il progetto del Dio artefice come *exemplar*, il Cristo o Verbo divino come origine di ogni cosa e garanzia della certezza della conoscenza umana, il Dio artefice la cui grandezza e bellezza può essere rintracciata nelle creature, nel percorso conoscitivo e spirituale dell'uomo a Dio.

6.2 Opera

Anche per l'interconnessione tra conoscenza e opera, si può iniziare l'analisi dei passaggi classificabili come *opera* con quello che compare in *Sermones de diversis* 2, 3 in cui il lemma *artifex* si situa nella stessa citazione di Damasceno dai *Sermones dominicales* appena vista. Il contesto è però mutato, infatti Bonaventura nel secondo dei Sermoni *de diversis*, dedicato alla natività di Gesù, commenta il versetto dal vangelo di Luca: *Passiamo a Betlemme e vediamo questo verbo che si è fatto, che il Signore ha fatto e ci ha mostrato* (Lc 2, 15). Ne propone dapprima un'interpretazione letterale (§ 1) a cui segue l'interpretazione allegorica o spirituale in cui si osserva che le parole del versetto possono essere quelle degli uomini contemplativi che contemplano l'incarnazione di Cristo.

²⁰⁰ Bonaventura, *Sermones dominicales* ... cit., sermo 22, par. 7.

A questo proposito Bonaventura distingue un quadruplici passaggio che dispone a una quadruplici visione di Dio: dall'ignoranza alla sapienza, dalla colpa alla penitenza, dalla penitenza alle opere di giustizia e infine dalla miseria alla gloria. Nel paragrafo terzo si considerano i quattro modi di visione di Dio corrispondenti al quadruplici passaggio. Qui interessa il primo, ossia quello che corrisponde al passaggio dall'ignoranza alla sapienza e che porta alla visione di Dio per mezzo della creazione dove compare la citazione di Damasceno, dopo quella ad Agostino, su cui ci siamo soffermati sopra:

*Unde Augustinus, secundo libro De libero arbitrio: "O suavissima lux, purgatae mentis sapientia, non cessas innuere nobis quae et quanta sis, et nutus tui sunt creaturarum decus"; Damascenus, secundo libro: "Enarrant caeli gloriam Dei, non voce quae auribus auditur sensibilibus, sed ex propria magnitudine conditoris virtutem nobis ostendentes, quorum pulchritudine excogitantes factorem sicut optimum artificem admiramur et glorificamus". Et non est in hac pulchritudine creaturae standum, sed debet referri ad laudem illius ...*²⁰¹

L'ottimo artefice, cioè Dio, deve essere quindi il fine del percorso conoscitivo dalle creature a Dio in cui, come prima, la bellezza dei cieli (nel passaggio precedente Bonaventura citava *plenitudo* e non *pulchritudo*) porta ad ammirare e a glorificare il Creatore.

Nel terzo sermone dei *Sermones de diversis*, sempre sulla natività di Cristo, Bonaventura si sofferma sul primo versetto del vangelo di Giovanni *Il Verbo si è fatto Carne* (Gv 1, 14) e dapprima chiarisce quale sia il Verbo analizzando i caratteri a lui attribuiti: *eternamente processivo, stabilmente permanente, vocalmente progrediente, chiaramente manifestativo, potentemente operativo*²⁰². In seguito Bonaventura esplicita il senso della espressione *si è fatto carne*. Dopo i primi due sensi in cui si interpreta il modo in cui il Verbo si è fatto carne, individuati nella umanizzazione e nell'aver evitato la corruzione, nel decimo paragrafo – quando Bonaventura esplica il terzo punto secondo cui il Verbo *si è fatto carne per una mirabile operazione* – compare il lemma *artifex*:

*Non enim ratio naturalis auriga fuit vel artifex principalis in opere incarnationis, sed virtus sempiternalis, Isaiae 4: Apprehendent septem mulieres virum unum in die illa, scilicet conceptionis.*²⁰³

In questo contesto il lemma compare in senso metaforico riferito alla natura e alla virtù eterna: auriga e artefice dell'incarnazione non è la natura, bensì la virtù eterna. L'opera dell'artefice in questo contesto è quindi l'incarnazione del Cristo.

²⁰¹ Bonaventura, *Sermones de diversis* ... cit., vol. 1, sermo 2 (*natiuitas Domini*), par. 3, p. 93.

²⁰² Ivi, sermo 3 (*natiuitas Domini*), par. 2, p. 99. L'analisi di questi caratteri è condotta da Bonaventura nei paragrafi 3-7.

²⁰³ Ivi, par. 10, p. 103.

Nel sermone 9, sulla circoncisione di Gesù, Bonaventura commenta i versetti: *Rinnovatevi nello spirito della vostra mente e rivestitevi dell'uomo nuovo, che fu creato secondo Dio nella giustizia e nella santità della verità* (Eph 4, 23). Dopo aver delineato i quattro gradi per cui Cristo è nuovo, ossia secondo l'origine, l'avanzamento, il compimento e l'uscita, Bonaventura prosegue considerando gli otto gradi di rinnovamento, quattro secondo la giustizia e la santità e quattro secondo la verità della santità. Il paragrafo quarto, che qui interessa, si apre con il primo grado, ossia della penitenza integrale, e prosegue con il secondo sulla pudicizia incontaminata. In questo contesto, compare il lemma *artifex* per chiarire come occorra prima rinnovare l'interiorità, rilevando e cancellando i peccati, e solo dopo passare all'esteriorità: *Artifex mechanicus prius incipit ab exterioribus, sed natura in contrario*. Secondo uno schema concettuale aristotelico²⁰⁴, Bonaventura osserva cioè che occorre procedere non come un artefice meccanico che produce qualcosa modificando ciò che è fuori, ossia una materia esterna, bensì come la natura la cui azione è riconducibile a un principio intrinseco. L'opera dell'artefice in questo contesto si comprende come frutto di un'attività poetica dell'artefice meccanico rivolta all'esterno per plasmare la materia.

La penultima occorrenza del lemma *artifex* dei *Sermones de diversis* compare nel sermone 55, sugli angeli santi, in cui Bonaventura commenta il versetto dei Salmi: *Dio per te darà ordine ai suoi angeli di custodirti in tutte le tue vie* (Ps 91, 11). Dopo avere distinto tra certezza degli Angeli nella conoscenza delle verità divine dalla conoscenza umana che è sempre soggetta all'errore e all'inganno, Bonaventura divide l'esposizione del commento in due parti relative all'esplicitazione dell'eccellenza dello spirito: per il carisma della grazia e per l'esercizio del merito. Per quanto riguarda la prima, Bonaventura innanzitutto chiarisce cosa siano gli Angeli di Dio inserendoli all'interno della triplice gerarchia sopra celeste, celeste e sub celeste per poi distinguerli in nove ordini raggruppati in tre gerarchie. Nel paragrafo 9, in cui compare il lemma *artifex*, Bonaventura osserva che i nove ordini angelici sono non una invenzione umana, bensì una disposizione divina sulla base di riferimenti scritturistici:

9. Sunt ergo novem ordines Angelorum nec est humanae inventionis sed divinae dispositionis. In huius rei figuram Salomon aedificavit atrium templi interius tribus ordinibus lapidum politorum. Isti beati Angeli sunt a Deo, a summo artifice, politi, immo lapides pretiosi; sicut dicit Isaias 54: Ecce ego per ordinem fundabo te in sapphiris, quantum ad supremam hierarchiam quae magis conformis Deo fuit, sive hierarchiae supercaelesti, quod notatur in sapphiro quae est coloris caelestis. Ponam iaspidem propugnacula tua, et hoc quantum ad mediam hierarchiam quae habet rationem propugnandi et defendendi. Et ponam portam etc., per quod intelligitur infima hierarchia per quam intramus in caelestem Ierusalem. Isti omnes sunt administratorii

²⁰⁴ Si veda ad esempio: Aristoteles latinus, *De generatione animalium* ... cit., II, 1, 735a23-26.

*spiritus in ministeria missi propter eos qui hereditatem capient
aeternae salutis etc.*²⁰⁵

In questo contesto l'opera del Dio artefice sono le gerarchie angeliche di cui si evidenziano le caratteristiche specifiche: la gerarchia suprema, paragonata al fondamento sugli zaffiri della Gerusalemme celeste, è quella più conforme a Dio; la gerarchia intermedia, paragonata alla merlatura di rubini, ha il compito di proteggere e difendere; la gerarchia inferiore, paragonata alle porte di berilli secondo il testo di Isaia²⁰⁶, è quella per mezzo della quale si entra nella Gerusalemme celeste. Il sermone, oltre alle citazioni scritturistiche (ad esempio nel paragrafo 9 si cita oltre a Isaia 53, 11-12, anche Ezechiele 28, 13), è interamente costruito sullo schema del mondo gerarchico dello pseudo Dionigi l'Areopagita, come si vede dal passaggio citato in cui si esplicita la gerarchia angelica²⁰⁷.

Vi è un'ultima occorrenza del lemma *artifex* dei *Sermones de diversis*, precisamente nel paragrafo 7 del sermone 61 (*de festo omnium sanctorum*). Nel sermone 61 Bonaventura commenta il versetto dell'Apocalisse: *Io Giovanni vidi la città santa, la Gerusalemme nuova, che discende dal cielo, da Dio, disposta come una sposa adorna per il suo sposo* (Ap 21, 2) e osserva che è descritta la comunità dei beati secondo la metafora per cui essi discendono e ritornano a Dio in quanto Egli è Alfa e Omega²⁰⁸. Dopo aver distinto tre modi in cui si può intendere città, ossia come edificata in cielo, costruita in terra e rivolta a Dio²⁰⁹, Bonaventura, considerando la città edificata in cielo, distingue tre modi in cui la Gerusalemme dei beati è deiforme, cioè i modi in cui è simile e prossima a Dio in quanto sua causa e prodotto²¹⁰. La città è gloriosa per la potenza del Padre²¹¹, è bella per la sapienza del Figlio, è deliziosa per la benevolenza dello Spirito santo²¹², è infine ricca per l'esuberanza di Dio uno e trino²¹³. Alla fine del paragrafo 7 in cui si considera il quarto modo in cui la Gerusalemme dei beati è deiforme, ossia in quanto ricca, compare il lemma *artifex* all'interno di una citazione da Ebrei 11, 10:

²⁰⁵ Bonaventura, *Sermones de diuersis* ... cit., vol. 2, sermo 55, par. 9, pp. 723-724.

²⁰⁶ Is 54, 11-12.

²⁰⁷ Sulle gerarchie dionisiane nel pensiero di Bonaventura, si rinvia a: J.G. Bougerol, *Saint Bonaventure et la Hiérarchie dionysienne*, in Id., *Saint Bonaventure: Etudes sur les sources de sa pensée* ... cit., pp. 131-167.

²⁰⁸ Bonaventura, *Sermones de diuersis* ... cit., vol. 2, sermo 61, par. 2.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Ivi*, par. 3.

²¹¹ È interessante notare che Bonaventura in questa sezione dedicata alla città come gloriosa utilizza la celebre definizione ciceroniana di gloria: Ciceone, *De inventione* ... cit., II, 55, 166: *gloria est frequens de aliquo fama cum laude*.

²¹² Non ci si può soffermare su questo punto, ma il paragrafo 5, dedicato alla città celeste deiforme in quanto bella, e il paragrafo 6, sulla città celeste deiforme in quanto deliziosa, sono di estremo interesse perché in essi convergono molteplici temi tangenti a quello dell'artefice. All'interno di un fitto tessuto di citazioni dalle Scritture e da altre *auctoritates*, tra le quali ne spiccano due tratte dal *De musica* di Agostino, si riflette sull'*ars aeterna*, sul *pulchrum*, sul *conueniens*, sulla vera *delectatio*. Per una più approfondita analisi del sermone, si rinvia a: *supra*, Vol. I, Parte III, cap. 1, § 4.

²¹³ *Ivi*, par. 4-7.

Est ibi tanta multitudo auri et argenti quanta est lapidum, quia secundum uniuscuiusque beati capacitatem infunditur ei dulcedo et claritas sapientiae et scientiae, immo ipsa scientia increata; et in hoc consistit summa influentia et summa opulentia, quia secundum Augustinum in libro Confessionis suae, "omnis copia quae Deus non est, egestas est", et quia beati in patria ditantur in lumine aeterno Deo trino et uno, ideo in summa opulentia, summa affluentia; et ideo sicut dicit Apostolus ad Hebraeos 13, non habemus hic manentem civitatem, sed futuram inquirimus. Haec est illa quae promisit Dominus patri nostro Abraham et semini eius in sempiternum. Aliter enim falsus fuisset in promittendo quia nunquam illam habuerit Abraham, nec Isaac, nec Iacob quibus facta fuit promissio Ideo dicitur ad Hebraeos 11: Exspectabat fundamenta habentem civitatem, cuius artifex et conditor Deus.²¹⁴

In questo passaggio Bonaventura commenta secondo il senso mistico un punto del libro dei Re (III, cap. 10, v. 16) secondo cui il re Salomone fece in modo che nella città di Gerusalemme vi fosse tanto oro e argento quante sono le pietre. Le pietre sono figura dei beati in patria, l'oro e l'argento rappresentano la sapienza o la scienza somma e celeste. La divina esuberanza consiste perciò nell'infondere la dolcezza e la chiarezza della sapienza e della scienza a ciascun beato secondo la propria capacità. La ricchezza della città è allora la sapienza e la scienza celeste, come si comprende anche dalla citazione dalle *Confessioni* di Agostino²¹⁵ in cui si sottolinea che è vera ricchezza solo quella che è Dio. L'opera dell'artefice è quindi la città celeste di cui Dio è architetto e costruttore, una città deiforme in quanto ricca, cioè dove la sapienza e la scienza celeste si accorda secondo la capacità di ciascun beato, per la sovrabbondanza del suo creatore, uno e trino.

Prima di concludere questa parte dedicata alla classificazione delle occorrenze del lemma *artifex* nei sermoni, è opportuno soffermarsi su un ultimo contesto in cui compare il lemma nel senso di opera nei *Sermones dominicales*. In seguito al *prothema*, in cui sottolineano i limiti e la piccolezza dell'essere umano, Bonaventura inizia il commento al versetto di Giobbe *Lo spirito del Signore ornò i cieli* (Iob 26, 13)²¹⁶, nel paragrafo 2, con un'osservazione che qui interessa:

Spiritus domini ornavit caelos. Summus artifex spiritus sanctus volens in apostolicis vasis caeleste manna et divinum aroma nominis Christi reponere primo eos in die pentecostes caelestibus refulgentiis pulcriformiter adornavit. Hoc autem beneficium sibi praestitum recolit

²¹⁴ Ivi, par. 7, pp. 826-827.

²¹⁵ Cfr. Augustinus Hipponensis, *Confessionum libri tredecim* (CC SL, 27), ed. L. Verheijen, Brepols, Turnhout 1981, XIII, 8: *da mihi te, deus meus, redde mihi te: en amo et, si parum est, amem ualidius. non possum metiri, ut sciam, quantum desit mihi amoris ad id quod sat est, ut currat uita mea in amplexus tuos nec auertatur, donec abscondatur in abscondito uultus tui. hoc tantum scio, quia male mihi est praeter te non solum extra me sed et in me ipso, et omnis mihi copia, quae deus meus non est, egestas est.*

²¹⁶ Cfr. Iob 26, 13: *spiritus eius ornavit caelos et obsetricante manu eius eductus est coluber tortuosus.*

*hodierna die mater ecclesia in verbo proposito cum dicit spiritus domini ornavit caelos.*²¹⁷

Il giorno di pentecoste lo Spirito santo, come un artefice, adorna in modo “pulcriforme” gli Apostoli con splendori celesti, come se essi fossero vasi disposti a ricevere la manna celeste e il profumo divino del nome di Cristo. Il lemma *artifex* compare qui in senso metaforico attribuito allo Spirito santo, la cui opera in questo contesto è appunto l’ornamento che egli conferisce agli Apostoli. Si noti il termine dell’area semantica del bello di origine retorica, *ornatus*, accostato al termine *pulchrum*, termini che anche qui mantengono la distinzione semantica classica per cui il primo è un particolare, o un carattere, che si aggiunge e che abbellisce qualcosa, mentre il secondo, più generale e meno concreto, in questo contesto diviene avverbio che descrive il modo di essere di una forma (-*formiter*) cui è conferita, appunto, bellezza (*pulcri-*).

Per concludere le analisi delle occorrenze di *artifex* nel senso di opera nei sermoni di Bonaventura, si possono osservare le molteplici accezioni in cui l’opera dell’artefice si presenta. Anche per lo stretto legame con l’argomento della predicazione, il campo all’interno di cui l’opera dell’artefice è tematizzata è certamente teologico. Si è vista una sola eccezione, ossia quando essa compare come produzione dell’attività poetica dell’artefice meccanico rivolta a plasmare una materia esterna. Gli altri casi appartengono a un ambito di riflessione teologica che tuttavia non è privo di interesse filosofico. Si è visto ad esempio che l’opera dell’artefice compare come creazione all’interno del percorso conoscitivo dell’uomo a Dio. Opera dell’artefice è anche l’incarnazione di Cristo, la gerarchia angelica, la città celeste di cui Dio è fondatore e la cui ricchezza consiste nella sapienza e nella scienza celesti, l’ornamento ricevuto dagli Apostoli ad opera dello Spirito santo. Si noti che nel caso dell’opera come città celeste si può individuare uno schema di pensiero che si è già incontrato nelle pagine di Bonaventura, ossia il legame tra la figura dell’artefice e la dimensione conoscitiva: il Verbo è l’arte di Dio che pone le cose nella realtà, è sede delle idee e dei modelli del mondo sensibile, come pure è Sapienza. Forse è in conformità con questo schema concettuale che si utilizza un’area metaforica architettonica (*artifex et conditor*) per indicare Dio come fondatore della città celeste quando se ne mettono in luce i caratteri conoscitivi, legati appunto alla sua ricchezza di sapienza e scienza celesti.

Il lemma *artifex* nei sermoni di Bonaventura si arricchisce della forza e delle inflessioni retoriche del contesto finalizzato alla predicazione in cui è inserito, pur mantenendo i percorsi concettuali che si sono riscontrati anche nelle altre opere analizzate. Se la conoscenza legata alla figura dell’artefice rimane sia il suo progetto sia il percorso umano per giungere al divino e se l’opera

²¹⁷ Bonaventura, *Sermones dominicales* ... cit., sermo 27, par. 2.

rimane intesa come ciò che l'artefice realizza nel mondo esterno, sono diversi i contesti in cui questi movimenti concettuali compaiono come in parte sono diverse le figure di opera qui tematizzate.

7. Opere esegetiche e francescane

Il lemma *artifex* compare sette volte nelle opere esegetiche: delle quattro occorrenze nel *Commentarius in Ecclesiasten* tre sono classificabili nella categoria *opera* e una nella categoria *conoscenza*; nel *Commentarius in Euangelium sancti Iohannis* vi sono due occorrenze sul tema della *conoscenza*; infine nel *Commentarius in Euangelium sancti Lucae* un'unica occorrenza è classificabile sotto la categoria di *opera*. A queste sette occorrenze se ne aggiungono due che riguardano l'*opera* dell'artefice, una nella *Legenda maior sancti Francisci* e l'altra nella *Legenda minor*, ma si configurano come varianti dello stesso passo. I contesti delle opere esegetiche e, tenendo conto delle *Legendae*, delle opere per così dire *francescane* si possono quindi raggruppare nelle categorie di *conoscenza* e *opera*.

7.1 Conoscenza

Nel *Commento all'Ecclesiaste* il lemma *artifex* nel senso conoscitivo appare una volta nella terza questione del commento al versetto 7 (*miser cordia enim et ira ab illo cito proximant, et super peccatores requiescit ira illius*) del capitolo 5, questione che pone la domanda sull'esistenza della provvidenza. Nel secondo argomento a favore Bonaventura sottolinea che un artefice sapiente mira non solo a produrre, ma anche a conservare la propria opera:

*2. Item, sapientis artificis non tantum est facere, sed etiam conservare; sic ergo Deus conservat et gubernat; sed ipse est sapiens, et sapiens omne, quod gubernat, per providentiam gubernat: ergo etc.*²¹⁸

Dio quindi, come un artefice sapiente, conserva e governa per mezzo della provvidenza. In questo contesto l'aspetto conoscitivo dell'artefice è posto non tanto nell'ideazione, la Sapienza non è solo il Verbo e l'*ars* dell'artefice, bensì nella capacità di amministrare ciò che ha creato, in questo caso tramite la provvidenza.

Nel testo del *Commentarius in Euangelium sancti Iohannis* il lemma *artifex* compare all'interno di citazioni già incontrate in passaggi analizzati sopra. Si tratta, nel primo caso, del commento al capitolo 1 al versetto 4 (*in ipso vita erat et vita erat lux hominum*) in cui Bonaventura riprende il *Commento al vangelo di Giovanni* di Agostino; nel secondo caso, del commento del capitolo 14 al versetto 26 (*paracletus autem Spiritus Sanctus quem mittet Pater in nomine meo ille vos docebit omnia et suggeret vobis omnia quaecumque dixerit vobis*) in cui si cita il settimo capitolo della *Sapienza*.

²¹⁸ Bonaventura, *Commentarius in Ecclesiasten*, in Id., *Opera omnia*, vol. VI, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1893, commentarius, capitulum 5, quaestiones (III), p. 45.

Nel commento a Gv 5, 4 Bonaventura presenta la terza condizione per mezzo di cui si descrive il Verbo rispetto a ciò che per suo tramite è espresso, come principio che preconosce. Tale condizione rivela il Verbo come arte divina, secondo lo schema concettuale che si è avuto modo di vedere anche in precedenza, schema puntellato da riferimenti alle *auctoritates* di Agostino e delle Scritture:

*Hic notatur tertia conditio, scilicet quod est principium praecognoscens, quia omnia sunt in ipso, antequam fiant, et in ipso vivunt, sicut arca in mente artificis. Unde Augustinus dicit, quod Filius est "ars plena omnium rationum viventium"; Ecclesiastici vigesimo tertio: "Domino Deo, antequam crearentur, omnia sunt agnita; sic et post perfectum respicit omnia". Ideo rationes in ipso vivunt, quia non transmutantur.*²¹⁹

Si riprende in questo contesto il paragone agostiniano con l'arca nella mente dell'artefice e l'osservazione secondo cui tutte le cose prima di essere create vivono nell'arte piena, là dove cioè non vi è mutazione alcuna²²⁰.

Nel commento al versetto 26, compare la citazione di *Sapienza* 7, 21:

*40. (Vers. 26.). Paracletus autem Spiritus, quem mittet Pater in nomine meo, id est, in fide nominis mei, quia non nisi credentibus in Christum datus est; supra septimo: "Qui credit in me, sicut dicit Scriptura, flumina de ventre eius fluent aquae vitae"; Actuum quarto: "Nec enim est aliud nomen sub caelo datum hominibus, in quo oporteat nos salvos fieri". Ille, inquam, Spiritus docebit vos omnia et suggeret vobis omnia, quaecumque dixero vobis; Sapientiae septimo: "Omnium artifex docuit me sapientia; est enim in illa spiritus intelligentiae, sanctus".*²²¹

In questo contesto Bonaventura sta commentando il versetto in cui Gesù, dopo avere parlato ai discepoli quando ancora è tra loro, predice che il Padre manderà nel suo nome lo Spirito santo e insegnerà e ricorderà loro ogni cosa. Bonaventura esplica il passaggio con tre citazioni scritturistiche che esortano alla fede. La prima è tratta dal capitolo settimo del *vangelo di Giovanni* (Gv 7, 38: *chi crede in me, come dice la Scrittura, dal suo ventre stilleranno fiumi di acqua viva*), la seconda dal capitolo quarto degli *Atti degli Apostoli* (At 4, 12: *infatti non vi è, sotto il cielo, altro nome dato agli uomini in cui sia stabilito che noi siamo salvati*), la terza dal libro settimo della *Sapienza*, che qui interessa per il lemma *artifex* e che abbiamo già visto citata in alti luoghi dell'opera bonaventuriana (Sap 7, 21-22: *Mi ha insegnato la Sapienza, artefice di tutte le cose, infatti in lei vi è uno spirito*

²¹⁹ Bonaventura, *Commentarius in Euangelium sancti Iohannis*, in *Opera omnia*, vol. VI, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1893, comm. in euang. s. Iohannis, cap. 1, commentarius in vers. 4, par. 11 col. 1, p. 249.

²²⁰ Per il passaggio di Agostino, si veda il sopracitato: Augustinus Hipponensis, *In Iohannis euangelium tractatus* ... cit., I, 17.

²²¹ Bonaventura, *Commentarius in Euangelium sancti Iohannis* ... cit., cap. 14, commentarius in vers. 26, par. 40 col. 1, p. 444.

dell'intelligenza, santo). In questo contesto la Sapienza artefice di tutte le cose è quindi riferita all'azione dello Spirito santo mandato da Dio per insegnare agli uomini ogni cosa e ricordare loro ciò che Cristo ha insegnato.

Nei tre contesti esposti brevemente si possono vedere tre figure della conoscenza dell'artefice su cui in parte si è già avuto modo di soffermarsi: la causa esemplare (a cui in questo contesto si è aggiunto, rispetto ai passaggi analizzati precedentemente, l'essere sapiente dell'artefice nel governare la propria opera), il momento dell'ideazione, nell'*ars*, che costituisce il luogo della vera vita delle cose da creare, e infine la sapienza in relazione allo Spirito mandato dal Padre.

7.2 Opera

Come si accennava, nel *Commento all'Ecclesiaste* si possono raggruppare tre occorrenze sotto il titolo di *opera*. Due di queste, che si analizzeranno in seguito, compaiono nello stesso contesto (cap. 9, vv. 11-12) in cui si delinea il tema della grazia.

La prima occorrenza riguarda il tema del disprezzo del mondo e compare nella questione 1 del *Proemio*. Bonaventura sta discutendo la questione del fine dell'*Ecclesiaste*, dove la tesi che viene poi sostenuta nella *responsio* è introdotta quasi come *locus communis*: *si dice infatti (dicitur enim) che il fine del libro è il disprezzo del mondo*. Nel primo argomento contrario compare il lemma *artifex*:

*SED CONTRA: 1. Laus operis redundat in artificem, ergo et contemptus operis redundat in eundem, ergo qui contemnit mundum contemnit Deum: aut igitur iste mundus non est factus a Deo, aut non est contemnendus.*²²²

Come la lode dell'opera coinvolge anche l'artefice, così lo coinvolge il suo disprezzo, ne consegue, si osserva, che chi disprezza il mondo disprezza anche Dio. Si pone perciò l'alternativa che o il mondo non è fatto da Dio, oppure non è spregevole. A questo argomento tuttavia Bonaventura risponde con l'analogia tratta da Agostino e da Ugo di san Vittore del mondo come un anello donato dallo sposo all'anima: l'anima può amare l'anello in sé stesso, in modo adulterino, oppure può amarlo in modo casto, perché le ricorda lo sposo. Si comprende perciò che l'amore dell'anima per l'anello è da considerare quasi nulla rispetto all'amore per lo sposo e questo è una gloria per lo sposo. Al di là della posizione sostenuta da Bonaventura nella *responsio*, è interessante notare due aspetti. In primo luogo, secondo uno schema che si è già incontrato precedentemente soprattutto a proposito della conoscenza di Dio per mezzo delle creature, vi è un legame tra l'opera e l'artefice, ma qui il legame è messo in evidenza per l'aspetto per così dire fruitivo: l'apprezzamento o il disprezzo dell'opera ha

²²² Id., *Commentarius in Ecclesiasten* ... cit., proemium, quaestio 1, p. 6.

conseguenze sull'artefice. Si può inoltre notare che, anche in questo caso, il riferimento all'artefice nell'argomento contrario conferma la sua funzione di luogo retorico anche in relazione alla *responsio* in cui si propone un'altra analogia, quella dell'anello: in questo caso secondo Bonaventura la prima analogia non chiarisce la natura del *contemptus mundi*, ma – si potrebbe osservare – quella proposta nella *responsio* sembra avere più forza persuasiva solo perché sembra meglio spiegare ciò che ci si proponeva all'inizio della questione.

Nel passaggio del capitolo 9 dell'*Ecclesiaste*, quando a partire dal versetto 11 (*verti me alio vidi que sub sole nec velocium esse cursum nec fortium bellum nec sapientium panem nec doctorum divitias nec artificum gratiam sed tempus casum que in omnibus*) emerge il tema del caso, Bonaventura spiega il versetto esplicando i cinque doni defraudati dai loro atti, poi distinti tra doni corporei (l'agilità per perseguire ciò che si desidera, la forza per resistere al male) e doni spirituali (la sapienza nel cuore, la dottrina nella parola, l'arte nell'opera):

Vidi que sub sole, et enumerat quinque dona gratis data, quae a suis actibus defraudantur; nec velocium esse cursum, cum tamen sint idonei ad currendum; Amos secundo: "Peribit fuga a veloce". Nec fortium bellum, cum tamen sint idonei ad pugnandum; secundi Regum primo: "Ceciderunt robusti, et perierunt arma bellica". Nec sapientium panem, cum tamen idonei sint ad cibaria distribuendum; Isaiae tertio: "Non sum medicus, et in domo mea non est panis". Nec doctorum divitias, cum sint idonei ad omnia dona possidendum; infra eodem: "Inventus est in ea vir pauper". Nec artificum gratiam, cum tamen sint idonei ad grata opera faciendum; Isaiae vigesimo: "Confusi sunt omnes, qui operabantur bene". Sed tempus casum que in omnibus, quasi omnia a casu veniant, et temporalia varientur; supra tertio: "Omnia tempus habent et suis spatiis transeunt". Et distinguuntur praedicta dona, quia duo prima respiciunt corpus: agilitas, ad assequendum desideratum, fortitudo ad resistendum malo illato; tria sequentia animam, scilicet sapientia in corde, doctrina in ore, ars in opere.²²³

In questo passo, a proposito dell'artefice, si propone il nesso grazia-grazioso presente anche nel commento allo stesso versetto di un altro pensatore francescano, Pietro Giovanni Olivi²²⁴. Il caso e il tempo, come si comprende dal testo di Bonaventura, sottraggono ai doni le proprie attività, in particolare all'artefice, che possiede *grazia*, la sua capacità di produrre opere gradite.

A proposito del versetto 12 (*nescit homo finem suum sed sicut pisces capiuntur hamo et sicut aves comprehenduntur laqueo sic capiuntur homines tempore malo cum eis extemplo supervenerit*) Bonaventura sembra integrarne la spiegazione con l'interpretazione secondo il senso spirituale del

²²³ Ivi, cap. 9, v. 11.

²²⁴ Cfr. Petrus Iohannis Olivi, *Lectura super Ecclesiasten*, Collectio Oliviana 6, a cura di J. Schlageter, Ed. Collegii S. Bonaventurae, Grottaferrata 2003, pars 3, cap. 9, p. 189. Su questo tema, si segnala: M. Rossi-Monti, *Il cielo in terra. La grazia tra teologia ed estetica* ... cit.

passaggio precedente, in quanto introduce la scelta suprema dei beni a cui segue la dannazione occulta dei mali:

Spiritualiter hic insinuatur bonorum superna electio, et postmodum malorum occulta damnatio. Ut igitur totam bonorum operationem Deo attribuat, dicit primo: Non esse velocium cursum; quia non est a se, quod currunt, sed a Deo; ad Romanos nono: "Non est volentis neque currentis, sed Dei miserentis". Nec fortium bellum, quia in Psalmo: "Non salvatur rex per multam virtutem". Nec sapientium panem, a se, sed a Deo; Ioannis sexto: "Pater meus dat vobis panem de caelo verum". Nec doctorum divitias, sapientiae scilicet et scientiae, a se, sed a Deo; primae ad Corinthios primo: "In omnibus divites facti estis in illo", scilicet in Christo. Nec artificum gratiam, a se, sed a Deo; Psalmus: "Misericordiam et veritatem diligit Deus; gratiam et gloriam dabit Dominus". Quantum autem ad malorum damnationem occultam dicit: Nescit homo finem suum; quia "via impiorum tenebrosa" etc. Sicut pisces hamo, id est voluptuosi, qui capiuntur hamo voluptatis; Habacuc primo: "Totum in hamo sublevavit".²²⁵

In questo contesto si mette in luce come i doni siano sottratti a coloro che ne hanno la capacità affinché ogni operazione dei beni si attribuisca a Dio, per cui la grazia dell'artefice proviene non da sé stesso, bensì da Dio. In tale passaggio è meno evidente il nesso tra grazioso e grazia e prevale maggiormente il senso teologico.

Nel *Commento al vangelo di Luca* il lemma *artifex* compare una volta nel senso di opera al capitolo 12 a proposito del versetto 27 (*considerate lilia quomodo crescunt non laborant non nent dico autem vobis nec Salomon in omni gloria sua vestiebatur sicut unum ex istis*). Bonaventura mette in luce, tramite l'*auctoritas* di Ambrogio, che i gigli crescono non ad opera umana, ma per ordine divino. Nel vangelo si aggiunge che Salomone, nonostante l'accuratezza con cui vestiva, non arrivava a vestire come uno dei gigli perché, osserva Bonaventura, l'opera dell'artefice sommo è più eccellente di qualsiasi opera umana:

Et primo praemittit similitudinem sensibilem, deinde subdit adaptationem. Praemittit ergo similitudinem, cum dicit: Considerate lilia agri, quomodo crescunt; non laborant neque nent. Ambrosius: "Aperta comparatio; lilia non, sicut ceteri fructus, aliquem agrorum cultum requirunt"; unde ipsa crescunt non humano studio, sed divino imperio, quod datum fuit ab ipso mundi exordio; Genesis primo: "Germinet terra herbam virentem" etc. - Et quia opus summi Artificis est excellentius omni opere humanae artis, ideo addit: Dico autem vobis, quia nec Salomon in omni gloria sua vestiebatur, sicut unum ex istis; et tamen Salomon circa ornatum vestium fuit

²²⁵ Bonaventura, *Commentarius in Ecclesiasten* ... cit., cap. 9, v. 12.

*curiosissimus, simul habens voluntatem, industriam et facultatem ad ornandum se.*²²⁶

Il riferimento all'artefice in questo contesto esplicita l'attività produttrice di Dio, che ha dato inizio all'attività generativa della natura, e quella umana, che per quanto impegno, per quanta ricercatezza possa avere, non arriverà mai ad eguagliare l'eccellenza dell'opera divina. Si noti in questo contesto come sembri delinearsi una opposizione tra Dio e natura da una parte e uomo dall'altra, o anche tra natura, come opera di Dio, e artefatto, come opera dell'uomo. Ma si noti egualmente il legame tra l'opera dell'artefice e la dimensione del bello, qui intesa come *ornatus*, che si arriva a formulare chiaramente nell'ultima parte del passo citato (*ad facultatem ornandum*).

Nella *Legenda maior* e nella *minor* il lemma *artifex* si presenta quando Bonaventura si sofferma sull'episodio delle stimmate. Con una leggerissima variante tra i due testi Bonaventura scrive nella *Legenda maior*:

*Postquam igitur verus Christi amor in eandem imaginem transformavit amantem quadraginta dierum numero iuxta quod decreverat in solitudine consummato superveniente quoque solemnitate archangeli Michaelis descendit angelicus vir Franciscus de monte se cum ferens crucifixi effigiem non in tabulis lapideis vel ligneis manu figuratam artificis sed in carnis membris descriptam digito dei vivi.*²²⁷

Secondo un motivo caratteristico della tradizione monastica agostiniana²²⁸, Bonaventura sottolinea la trasformazione dell'amante nell'immagine dell'amato: Francesco si trasforma nell'immagine del Cristo, precisamente nell'effigie del crocifisso. Il termine *artifex* è qui utilizzato in senso proprio per distinguere l'effigie del Crocifisso raffigurata su tavole di pietra o di legno ad opera di un artefice, da quella descritta nella carne del corpo dal dito di Dio, distinzione che mette in luce come l'effigie ricevuta da Francesco non sia artificiale, bensì divina.

²²⁶ Bonaventura, *Commentarius in Euangelium sancti Lucae*, in Id., *Opera omnia*, vol. VII, Typographia Collegii S. Bonaventurae, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Firenze 1895, cap. 12, 27.

²²⁷ Bonaventura, *Legenda maior sancti Francisci*, in *Legendae S. Francisci Assisiensis saeculis XIII et XIV conscriptae*, I, in *Analecta Franciscana*, X, ex typ. Collegii S. Bonaventurae, Quaracchi-Firenze 1926-1941, cap. 13, par. 5. Il testo della *Legenda minor* varia solo per tre parole (*in solitudine consummato / in monte illo solitudinis consummato*), cfr. Id., *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 1926-1941, cap. 6, par. 4: *Postquam igitur verus Christi amor in eandem imaginem transformavit amantem quadraginta dierum numero iuxta quod decreverat in monte illo solitudinis consummato superveniente quoque solemnitate archangeli Michaelis descendit angelicus vir Franciscus de monte se cum ferens crucifixi effigiem non in tabulis lapideis vel ligneis manu figuratam artificis sed in carnis membris descriptam digito dei vivi*.

²²⁸ Si veda, ad esempio: J. Leclercq, *L'amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Age*, Les éditions du Cerf, Paris 1990; 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", così come gli studi dedicati all'ambiente monastico in "Doctor Virtualis" 1 (2002): *Il corpo e il testo*.

Dai contesti degli scritti esegetici e francescani in cui *artifex* compare si può osservare che il tema dell'*opera* emerge tramite due correlazioni principali: quella tra l'artefice e il suo prodotto e quella tra l'opera divina (natura) e l'opera umana (artefatto). Nel primo caso, si è visto come Bonaventura stabilisca un nesso stretto tra artefice e opera rispetto all'apprezzabilità di quest'ultima, da lodare o disprezzare. Inoltre si è sottolineata la correlazione tra l'opera graziosa, amabile, e la grazia dell'artefice, mostrando quasi una interscambiabilità tra il senso etico e il senso estetico del termine *grazia*. La seconda correlazione si è presentata con una maggiore articolazione, là dove la grazia dell'artefice è letta nella sua derivazione dall'arte divina; o dove si stabilisce una opposizione tra opera divina (natura) e opera dell'uomo (artefatto), in quanto la prima è più eccellente; o ancora quando Bonaventura sottolinea la trasfigurazione di Francesco nell'effigie di Cristo che non è come un'opera umana tracciata su pietra o legno, bensì inscritta nel corpo stesso di Francesco ad opera divina.

Gli ultimi due aspetti aprono a ulteriori questioni di interesse più ampio in relazione alle concezioni francescane dell'artefice. In primo luogo, si delinea il rapporto tra natura e arte, significativo anche per gli sviluppi del tema in età successive. In secondo luogo lo stesso contesto in cui emerge il rapporto, lì di opposizione, tra natura e arte suggerisce un altro aspetto che in parte si è già vista emergere, ossia il rapporto tra arte e bellezza. Se questo nesso sembra prevalere in senso teologico o comunque relativo all'arte divina o all'opera divina (le creature), contesti come quello analizzato in questa sezione pongono la domanda se il tipo di bellezza che caratterizza l'opera dell'artefice umano, l'artefatto, sia essenzialmente concreta (l'*ornatus* del contesto appena visto), oppure riguardi anche le altre sfumature semantiche. Si apre così la questione se sia tematizzata una dimensione del bello rispetto all'arte umana e, in questo caso, se emerga solo in rapporto alla sua funzione di rinvio all'intelligibile, oppure se abbia una propria specificità considerata nella sua dimensione sensibile e corporea²²⁹.

* * *

Con l'analisi e la classificazione delle occorrenze nelle opere esegetiche e francescane, si chiude l'analisi e la classificazione dei contesti relativi al lemma *artifex*. Sebbene il quadro del modo in cui si riflette sul tema dell'artefice nelle pagine bonaventuriane emergerà maggiormente in seguito alla considerazione delle occorrenze degli altri lemmi legati al medesimo ambito semantico, già da ora si possono proporre alcune considerazioni conclusive per ciò che concerne il lemma *artifex*, il più

²²⁹ Cfr. soprattutto: *supra*, Vol. 1, Parte II, cap. 1, § 3 e cap. 2, § 3.

diffuso nelle opere di Bonaventura. Le 156 occorrenze come si è visto si distribuiscono con maggiore concentrazione nel *Commento al libro della Sapienza* e nei primi due libri del *Commento alle Sentenze* con più di venti contesti ciascuno. Anche le altre opere contengono riferimenti all'*artifex*, sebbene in minor numero, ma non meno rilevanti. La classificazione che si è proposta ha mostrato una generale conformità allo schema *conoscenza, opera, fruizione* con maggiore articolazione nei primi due libri del *Commento alle Sentenze* e una minore attenzione, ma non del tutto assente, al tema della fruizione nei gruppi di scritti dei *Sermoni* e delle *Opere esegetiche e francescane*. Si possono sintetizzare i temi più rilevanti ricordando le riflessioni sul progetto dell'artefice strettamente connesse con l'esemplarismo bonaventuriano, là dove si sottolinea la relazione tra Verbo divino, Sapienza, modelli nella mente di Dio delle cose da creare. Inoltre, le riflessioni sull'idolatria hanno portato a distinguere due accezioni di arte umana nel pensiero bonaventuriano, una negativa quando l'opera dell'uomo è idolatrata e venerata in sé stessa, e l'altra positiva quando l'opera dell'uomo è considerata in rapporto al divino.

A livello delle tradizioni di riferimento, si sono poi individuati due atteggiamenti di fondo in Bonaventura, di cui è interessante approfondire e vagliare la possibile reciproca integrazione: un atteggiamento di carattere platonico-agostiniano, soprattutto a proposito del progetto dell'artefice, che si configura come esemplarismo, e un atteggiamento più aristotelico quando si considera l'opera dell'uomo, l'artefatto, come il prodotto di un ambito dell'attività pratica umana, ossia quello poetico. Quest'ultimo aspetto si interseca con una considerazione dell'arte e dell'attività poetica dell'artefice nel contesto della questione sul sistema dei saperi. Sembra minore l'attenzione dedicata alla considerazione dell'opera a proposito del rapporto tra materia e forma, che invece, come si vedrà, sarà il punto maggiormente sviluppato dall'allievo Pietro Giovanni Olivi.

A proposito delle fonti dirette emerse dai contesti in cui compare il lemma *artifex*, si può rilevare un grande utilizzo di fonti scritturistiche, come *Genesi, Sapienza, Ecclesiaste*, i *Vangeli*, per ricordare le più frequenti. Tra le fonti Patristiche si segnalano Ambrogio, le numerosissime citazioni ad Agostino e Gregorio Magno. Sono molto significative le citazioni dallo pseudo Dionigi l'Areopagita e da Ugo di San Vittore al quale Bonaventura dedica un'attenzione particolare²³⁰. Tra i teologi occorre poi ricordare i riferimenti a Damasceno, Bernardo di Clairvaux e al *Magister* Pietro Lombardo. Tra i filosofi, sono frequenti i riferimenti ad Aristotele, ma se ne trovano pure a Cicerone e Boezio, come pure a Platone tramite Aristotele o Agostino.

²³⁰ A proposito dell'importanza dello pseudo-Dionigi nel pensiero di Bonaventura, in particolare della sua teologia spirituale, Bougerol ha rilevato che essa rappresenta *une harmonieuse synthèse de Denys et de saint Augustin* (cfr. J.G. Bougerol, *Saint Bonaventure et le Pseudo-Denys l'Aréopagite ... cit.*, p. 122).

Per quanto concerne i temi più generali, sono di grande interesse i passaggi in cui la figura dell'artefice e l'attività poetica si intersecano con la dimensione del bello, aspetto che si manifesta prevalentemente nella considerazione dell'arte divina, delle creature e dell'arte umana. La presenza di alcuni, rari, contesti in cui i riferimenti all'arte umana sono accostati all'ambito semantico del bello – accostamento che solitamente è proposto per sottolineare la funzione di rinvio all'intelligibile propria alla bellezza sensibile – ha permesso di porre una domanda molto significativa, ossia la possibilità che l'arte dell'uomo sia bella in sé stessa. Il tema del bello a proposito dell'attività poetica va inoltre riconsiderato alla luce della relazione terminologica e concettuale con la retorica. La riflessione bonaventuriana attorno all'attività poetica ha posto anche il tema del brutto, dell'informe, della imperfezione dell'opera, tema anche questo non molto diffuso nei contesti analizzati, ma di grande interesse²³¹.

Altri temi significativi anche per un dialogo con la modernità sono, ad esempio, quelli della corporeità e del possibile nell'arte. Il primo è peculiare in un contesto in cui la dignità e la nobiltà di dell'attività umana è spesso in relazione a un processo di un progressivo allontanamento dalla materia. D'altra parte, la presenza di alcuni riferimenti che portano ad accordare maggiore importanza alla dimensione corporea impongono la domanda circa le relazioni con una possibile specificità francescana della figura dell'artefice. Similmente, il tema del possibile nell'arte, che da Aristotele ha avuto grande seguito a partire dal pensiero moderno, trova interessanti formulazioni in Bonaventura.

Per concludere questa sezione, si può infine osservare la funzione retorica dei riferimenti all'artefice nelle pagine bonaventuriane. Spesso infatti l'artefice non è oggetto di teorizzazione specifica, ma, con finalità via via differenti, compare per chiarire – come esempio, metafora, analogia – questioni di carattere prevalentemente teologico seppure di portata filosofica, come hanno mostrato i contesti delle questioni in cui sono inseriti i riferimenti all'artefice. Si potrebbe dire che l'artefice costituisce uno strumento non tanto logico, che porta Bonaventura a ben *dimostrare* le sue conclusioni, bensì retorico, perché, come *topos* retorico, lo conduce a ben *argomentare* tesi da lui sostenute certamente con convinzione. Ciononostante tali riferimenti sono indice di stratificate concettualizzazioni dell'artefice che occorre approfondire ulteriormente per esplicitarne la riflessione all'interno del pensiero francescano del XIII e XIV secolo.

²³¹ Cfr. *supra*, Vol. 1, Parte II, cap. 2, § 2.

Pictor / pictura

Il lemma *pictor / pictura* si presenta nell'opera bonaventuriana cinquantaquattro volte, distribuito nel *Commento alle Sentenze*, in cui si contano trentacinque occorrenze, in alcune opere esegetiche e francescane, in cui compaiono cinque occorrenze, in alcuni *Sermoni*, che ne hanno quattro e nell'*Itinerarium* che ne presenta tre. Il lemma *pictor* è molto raro, ma presente quattro volte: due nel terzo libro del *Commento alle Sentenze*, una nella *Legenda maior* e una nei *Sermones de tempore*. Le altre occorrenze sono varianti del lemma *pictura*.

Nei paragrafi che seguono si analizzano i contesti di *pictor / pictura* articolando il discorso secondo gruppi di opere che presentano affinità a livello di tema e di frequenza del termine. Per quanto concerne la classificazione, si cercherà di individuare alcune sottocategorie di *opera*.

1. Commento alle Sentenze. Libri I-IV

Le trentacinque occorrenze di *pictor / pictura* nel *Commento alle Sentenze*, riguardano, in generale, il tema dell'*opera* dell'artefice, specificamente l'*opera* del *pittore*, ma si possono tracciare tre sottocategorie principali che raggruppano contesti sulla pittura considerata come *rappresentazione*, all'interno di distinzioni sui *modi di significare* e nei suoi rapporti con l'*ordine del mondo*. A queste tre sottocategorie, nelle quali è possibile raggruppare la maggior parte delle occorrenze, si aggiungono altri tre temi che emergono da occorrenze singolarmente considerate.

Il tema della pittura come *rappresentazione* compare nel primo e nel terzo libro del *Commento alle Sentenze*. Nel primo libro le occorrenze del lemma si presentano nella *distinctio* 3 quando si delineano due modi di considerare la pittura come rappresentazione; nella *distinctio* 17 quando si distinguono due sensi della *somiglianza*; e nella *distinctio* 31 quando si tratta il senso referenziale della pittura come rappresentazione. Nel terzo libro il lemma è molto diffuso: compare in sei contesti della *distinctio* 9 che si presentano quasi come una trattazione organica della questione della rappresentazione nella sua duplice accezione, considerata come idolo o colta nella sua referenzialità al prototipo.

Nella distinzione 3, alla prima questione della prima parte, Bonaventura affronta il quesito, a cui risponde affermativamente, se Dio può essere conosciuto per mezzo delle creature. Il lemma *pictura* compare nel primo argomento della *responsio* a proposito del conoscere Dio per mezzo delle proprietà generali, di perfezione, delle creature, illustrate dal francescano con il paragone del duplice modo di conoscere la pittura:

Si autem cognoscatur quoad conditiones perfectionis, sic potest esse dupliciter, sicut pictura dupliciter cognoscitur: aut sicut pictura, aut

*sicut imago; unde aut sistitur in pulcritudine creaturae, aut per illam tenditur in aliud.*²³²

Un dipinto può essere considerato o come pittura stessa, fermandosi alla sua bellezza materiale, oppure come immagine, la cui bellezza è condizione per procedere e tendere ad altro. Il secondo modo è quello che si ritiene corretto e legittimo in modo tale che le proprietà nobili delle creature si attribuiscano a Dio al più alto grado.

*Si primo modo, tunc est via deviationis; unde Augustinus in libro de Libero Arbitrio: "Vae his qui nutus tuos pro Te amant et oberrant in vestigiis tuis et derelinquunt Te ducem". Si secundo, prout est via in aliud, sic est ratio cognoscendi per superexcellentiam, quia omnis proprietas nobilis in creatura Deo est attribuenda in summo; et sic patet illud.*²³³

È importante soffermarsi sul passo che Bonaventura cita per descrivere il modo illegittimo, deviante, di considerare le creature. La citazione proviene dal secondo libro, capitolo 16, del *De libero arbitrio* di Agostino ed è un passo decisamente significativo per il tema dell'artefice e per comprendere la prospettiva di Bonaventura su questi punti. Agostino sta riflettendo sulla origine dell'essere di ogni cosa dal numero: le creature, così come l'opera dell'artefice, traggono il loro essere dal numero che si esprime nella loro bellezza a cui segue il diletto quando osservate. La bellezza delle creature e delle opere dell'artefice sono ciò tramite cui è possibile ascendere al numero: *transcende ergo et animum artificis, ut numerum sempiternum uideas: iam tibi sapientia de ipsa interiore sede fulgebit et de ipso secretario ueritatis*²³⁴. Non bisogna fermarsi alla bellezza sensibile, altrimenti si farebbe come coloro che ascoltano un sapiente eloquente e si fermano alla bellezza e all'eleganza del suo discorso senza comprenderne il pensiero:

uae qui derelinquunt te ducem et oberrant in uestigiis tuis, qui nutus tuos pro te amant te obliuiscuntur quid innuas, o suauissima lux purgatae mentis sapientia! non enim cessas innuere nobis quae et quanta sis, et nutus tui sunt omne creaturarum decus. sis, et nutus tui sunt omne creaturarum decus. et artifex enim quodam modo innuit spectatori operis sui de ipsa operis pulchritudine, ne ibi totus hereat, sed speciem corporis fabricati sic percurrat oculis, ut in eum qui fabricauerit recurat affectu. similes autem sunt, qui ea quae facis pro te amant, hominibus, qui, cum audiunt aliquem facundum sapientem,

²³² Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum* ... cit., liber I, d. 3, pars 1, articulus unicus, q. 2, conclusio, p. 72.

²³³ *Ibidem*: Si primo modo, tunc est via deviationis; unde Augustinus in libro de Libero Arbitrio: "Vae his qui nutus tuos pro Te amant et oberrant in vestigiis tuis et derelinquunt Te ducem". Si secundo, prout est via in aliud, sic est ratio cognoscendi per superexcellentiam, quia omnis proprietas nobilis in creatura Deo est attribuenda in summo; et sic patet illud.

²³⁴ Augustinus, *De libero arbitrio*, CC SL, 29, ed. W.M. Green, Brepols, Turnhout 1970, II, 16.

*dum nimis suauitatem uocis eius et structuram syllabarum apte locatarum auide audiunt, amittunt sententiarum principatum, cuius illa uerba tamquam signa sonuerunt.*²³⁵

La bellezza sensibile, sia della natura che dell'arte, è quindi solo un accenno, una traccia, per risalire all'origine da cui proviene, al numero e al progetto nella mente dell'artefice che a sua volta rinvia all'arte eterna.

Alla luce dell'esortazione di Agostino a trascendere la bellezza sensibile, traccia di quella intelligibile, cioè del numero o relazioni numeriche che regolano l'ordine del mondo, è possibile leggere il tema della referenzialità della rappresentazione che si è visto tanto caro a Bonaventura. È possibile individuare uno stretto nesso tra la teoria del progetto dell'artefice e quella dell'opera, in particolare della referenzialità dell'opera entro cui è tematizzata la questione anti idolatra. Come si è visto, il Verbo divino è l'*arte eterna*, è in senso agostiniano l'origine delle relazioni numeriche, armoniose, da cui deriva l'ordine del mondo e la sua bellezza, poiché la bellezza è appunto proporzione numerica, *unità nella varietà* come dice Bonaventura nell'*Itinerarium* ricordando un concetto agostiniano. Le creature in quanto opere dell'arte divina e gli oggetti artificiali in quanto opere dell'arte umana sono perciò belle perché traggono il loro essere dalle relazioni numeriche e proprio per questo sono la traccia, le *vestigia* come dice Bonaventura, che consentono all'uomo di risalire, in un percorso conoscitivo e spirituale, al divino, all'origine di tutte le cose, all'arte eterna. La referenzialità della rappresentazione, ad esempio di una pittura o di una scultura, trova quindi la sua base metafisica in questa concezione relazionale e numerica del mondo. La concezione relazionale del mondo è mutuata da Agostino, ma in Bonaventura sembra integrata entro il quadro diversamente articolato del XIII secolo e in particolare all'interno di una riflessione che certamente si confronta con la filosofia aristotelica ed è fortemente segnata dall'insegnamento di Francesco d'Assisi. Su quest'ultimo punto, ad esempio, è stato messo in luce l'impegno specificamente francescano nel culto dell'immagine²³⁶ e proprio per tale motivo, si può aggiungere, Bonaventura sottolinea l'importanza di tracciarne i confini entro la sua funzione referenziale.

Il secondo contesto del primo libro, che riguarda lo stesso tema della rappresentazione e della sua referenzialità, appartiene alla distinzione 31 a proposito della questione *Quare aeternitas approprietur Patri, species Imagini, et usus Muneri*²³⁷. All'argomento contrario secondo cui la specie come bellezza è un'appropriazione che si addice maggiormente al Padre che all'immagine perché si

²³⁵ *Ibidem.*

²³⁶ Cfr. M. Bacci, *Immagini sacre e pietà "topografica" presso i Minori*, in *Le immagini del Francescanesimo. Atti del XXXVI Convegno internazionale, Assisi, 9-11 ottobre 2008*, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto 2009, pp. 31-58.

²³⁷ Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum ... cit.*, liber I, d. 31, pars 2, a. 1, q. 3.

riferisce al prototipo²³⁸, Bonaventura risponde distinguendo due modi in cui l'immagine si riferisce al prototipo. L'onore dev'essere rivolto solo al prototipo, per cui attraverso l'icona di Nicola si onora il santo e non l'immagine. Diversamente, la bellezza si riferisce sia al prototipo sia all'immagine sensibile che ad esso conduce:

*2. 4. Patet ergo, quare illud nomen magis appropriat Hilarius Filio quam aliud, quare etiam magis definit imaginem per illud nomen quam per aliquod aliud. 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 iconia beati Nicolai; sed pulcritudo ita refertur ad prototypum, quod nihilominus est in imagine pulcritudo, non solum in eo cuius est imago.*²³⁹

Segue un interessante passaggio sulla bellezza dell'immagine che conduce a chiarire ulteriormente il motivo per cui Bonaventura ritiene che sia meglio dire che la bellezza è un'appropriazione dell'immagine e non del Figlio. Il maestro francescano distingue due modi, dove l'uno esclude l'altro, in cui un'immagine può essere bella. La bellezza dell'immagine consiste o nello svelare bene la bellezza stessa, oppure nel ben rappresentare ciò di cui è immagine, ad esempio l'immagine del diavolo è bella se rappresenta bene la sua bruttezza e deformità:

*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.*²⁴⁰

È importante sottolineare come in questi passaggi l'attenzione si concentri non solo sulla referenzialità della rappresentazione, ma anche sulla bellezza sensibile dell'immagine dipinta e le sue due condizioni. Si tratta di un elemento importante perché fino ad ora l'accento era posto sulla pura natura di rinvio della rappresentazione e della bellezza sensibile, subordinandola così alla dimensione intelligibile. In questi passaggi Bonaventura certamente non propone di invertire la gerarchia

²³⁸ Ivi (contra): 2. *Item, quaeritur, quare species appropriatur imagini? Aut enim sumitur ibi species, ut species dicitur forma, aut pulcritudo: si forma; sed sicut natura nulli est appropriabilis, sic nec species. Si autem pulcritudo; sed pulcritudo imaginis refertur ad prototypum, ergo ad Patrem: ergo illi debet appropriari.* 3. *Item, Dionysius dicit, quod "bonum et pulcrum idem est": ergo cum bonitas sit appropriabilis Spiritui sancto, ergo et pulcritudo.*

²³⁹ Ivi, conclusio.

²⁴⁰ *Ibidem.*

assiologica tra sensibile e intelligibile, ma è significativo che si rifletta sulla bellezza sensibile, in particolare della pittura, in quanto tale.

Occorre ora soffermarsi sulla sezione della distinzione 9 in cui si affronta diffusamente la questione della funzione referenziale della rappresentazione²⁴¹. Come si vedrà anche a proposito del lemma *sculptor / sculptura*²⁴², la questione 2 è dedicata al culto secondo latria dell'immagine di Cristo a cui Bonaventura risponde affermativamente. Il lemma *pictor / pictura* compare una volta tra gli argomenti contrari e sette volte nella conclusione.

All'inizio della conclusione Bonaventura prende in considerazione il triplice compito della introduzione delle immagini nella Chiesa, ossia per l'ignoranza dei semplici, la lentezza della disposizione d'animo e la caducità della memoria. Nel primo caso, pitture e sculture sono per il semplice come le scritture per chi sa leggere²⁴³. Nel secondo caso, esse sono utili agli uomini non elevati alla devozione di ciò che Cristo ha rivelato. Ciò significa che figure e pitture sono istituite affinché tali uomini riconoscano in esse la parola rivelata, come se fosse presente agli occhi corporei²⁴⁴. Nella sezione dedicata alla risposta degli argomenti contrari Bonaventura cita un passo dal *De doctrina christiana* di Agostino interessante per la questione anti idolatra, anche per comprendere le basi autoritative su cui Bonaventura basa la sua trattazione: bisogna venerare, osserva Agostino, non ciò che si vede ed è soggetto al divenire, ma ciò a cui il segno sensibile rinvia²⁴⁵.

Nella risposta al terzo argomento contrario in cui si osserva che è meglio onorare le creature viventi che quelle non viventi perché le prime sono più nobili, Bonaventura sottolinea che se questo è vero per quanto riguarda la nobiltà reale, non lo è per la nobiltà del significato. Si adora l'immagine non in sé stessa, ma per ciò che essa significa. Le pietre e i legni, inoltre, non sono istituite per condurre ad altro così come lo sono le immagini e le pitture:

3. Ad illud quod obiicitur, quod creatura vivens nobilior est non vivente; dicendum, quod verum est de nobilitate reali, sed non oportet, quod hoc sit verum de nobilitate significationis, quia res parvi valoris rem nobilem significare potest. Cum ergo adoratur imago, non adoratur ratione nobilitatis, quam habet in se, sed ratione nobilitatis

²⁴¹ Ivi, liber III, d. 9, a. 1, q. 2, p. 203.

²⁴² Vedi di seguito nella sezione dedicata al lemma *sculptor / sculptura* al § 2.

²⁴³ Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum* ... cit., liber 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. - 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.*

²⁴⁴ *Ibidem*: - *Propter affectus traditatem 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.*

²⁴⁵ Augustinus, *De doctrina christiana* ... cit., III, 9: *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 uidetur et transit, sed illud potius, quo talia cuncta referenda sunt.*

*significatae in se. Et si obiiciat, quod lapides et ligna ducunt in Deum; dicendum, quod non ducunt sic nec sunt principaliter instituta ad hoc, sicut imagines et picturae.*²⁴⁶

Questo passo permette di proporre alcune considerazioni generali sulla concezione dell'immagine come struttura segnica di rinvio. L'immagine dipinta o, come si vedrà, scolpita trattata qui da Bonaventura, così come la nozione di immagine che emerge negli altri passi della polemica anti idolatra, è intesa all'interno di una dimensione linguistica e discorsiva. Questo è comprensibile se si pone attenzione alla metafora generale, ma che struttura la visione del mondo bonaventuriana, della creazione come discorso o come libro che deriva da una prospettiva agostiniana. All'interno della idea per cui le creature sono il discorso che Dio rivolge all'uomo, si comprende meglio l'interpretazione dell'intero creato come sistema di segni che rinvia in modi diversi alla propria origine. Il creato, così come l'opera dell'uomo, è perciò segno, vestigio appunto, che deve essere riconosciuto come tale e si deve assecondare la sua naturale funzione referenziale. Fermarsi alla bellezza corporea sarebbe come, ricordando il passaggio agostiniano sopra citato, fermarsi all'eleganza di un bel discorso senza comprenderne il pensiero che veicola. L'interpretazione discorsiva dell'immagine emerge bene nel passo appena citato se si pone attenzione a due termini: oltre a *significatio* che si è già visto anche in altri luoghi, è importante sottolineare il termine *institutor* che rinvia al problema di quale sia l'istituzione originaria dei nomi, cioè il motivo per cui una parola è stata istituita in rapporto a un determinato significato. Le immagini e le pitture sono quindi segni artificiali istituiti proprio per significare, per condurre a un significato intelligibile: la loro funzione originaria è di rinviare a Dio. È possibile forse inserire la questione emersa dell'immagine e della pittura all'interno della concezione più generale del mondo come sistema segnico²⁴⁷.

L'occorrenza successiva del lemma *pictura* è nella risposta dell'argomento seguente, ossia al quarto argomento contrario con cui si sostiene che sulla base della maggiore nobiltà dell'immagine impressa da Dio rispetto a quella impressa dall'uomo, coloro che adorano le immagini umane peccano molto più di coloro che adorano il diavolo o l'uomo peccatore nei quali l'immagine è impressa da Dio. L'onore nei confronti dell'uomo, osserva Bonaventura nella *responsio*, è diverso rispetto a quello per le immagini dipinte o scolpite: queste sono considerate come segno e l'onore è rivolto al prototipo²⁴⁸.

²⁴⁶ Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum* ... cit., liber III, d. 9, a. 1, q. 2, conclusio, p. 204.

²⁴⁷ Su questo per il momento si possono menzionare: U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale* ... cit., cap. 6. Per quanto riguarda le teorie del segno e il simbolismo medievale: C. Marmo, *La semiotica del XIII secolo tra arti liberali e teologia*, Bompiani, Milano 2010; O. Boulnois, *Être et représentation* ... cit., cap. 1; O. Todisco, *Dimensione estetica del pensare bonaventuriano*, in "Doctor Seraphicus" 54: *La bellezza nel pensiero bonaventuriano* (2007), p. 37.

²⁴⁸ Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum* ... cit., liber III, d. 9, a. 1, q. 2, conclusio, p. 204: 4. *Ad illud quod obiicitur de imagine divinitus impressa, iam patet responsio: quia, cum talis homo sit creatura nobilis,*

L'ultimo contesto di d. 9, a. 1, q. 2 chiude la questione e si presenta come citazione dal *De fide orthodoxa* di Damasceno in cui compare una occorrenza del verbo *pingo* e due del sostantivo *pictor*. Nel sesto argomento contrario si sostiene che le immagini non sono da adorare perché non sono approvate dalle Scritture. Bonaventura osserva invece che gli apostoli trasmisero cose che non furono scritte come si comprende da due narrazioni, riferite da Damasceno, delle immagini acheropite, cioè impresse non da mani umane. La figura del pittore mette qui in evidenza i limiti umani di fronte al divino, all'impossibilità di ritrarre direttamente il volto di Gesù:

6. Ad illud vero quod obiicitur, quod illud non habet auctoritatem ex Scripturis; dicendum, quod multa Apostoli tradiderunt, quae tamen non sunt scripta. Unde Apostolus laudabat eos qui tenebant suas traditiones, et Ecclesia servavit fideliter quae ab Apostolis accepit. Narrat tamen Damascenus duo, quae sunt ad imaginis confirmationem. Unum est, quod "quaedam historia refert, quod Dominus Abgaro regi, qui pictorem miserat, imaginem Dei similiter picturare et figurare, nequeunte pictore propter coruscantes a facie claritates, ipse vestimentum propriae faciei divinae superimponens, in vestimento illo sui ipsius imaginem expressisset, et ita cupienti Abgaro misisset".²⁴⁹

La seconda narrazione riferita da Bonaventura sempre tramite Damasceno è quella delle immagini del Signore e della Madonna in cui compare il verbo *dipingo*²⁵⁰.

Vi è un altro contesto che si può raggruppare nella categoria *rappresentazione*, già considerato in precedenza a proposito del lemma *artifex*. Nel libro quarto del *Commento alle Sentenze*, in d. 44, pars 1, a. 3, q. 2, compaiono tre occorrenze di *pictura*. Nel rappresentare il diavolo una pittura è ben riuscita se lo rappresenta brutto, perché si conforma alla natura di ciò che rappresenta. Il pittore (*artifex*) non sarà detto deformatore ma conformatore perché appunto la sua pittura è conforme all'oggetto che rappresenta²⁵¹.

L'ultimo contesto che è possibile comprendere nella categoria *rappresentazione*, sebbene in modo meno proprio degli altri, riguarda una distinzione nel concetto di *somiglianza* che Bonaventura propone per spiegare in che modo la carità sia conoscibile, in modo speculativo e non esperienziale, anche da chi non la possiede (liber I, d. 17, art. un., q. 4). Dopo aver detto che la carità non può essere conosciuta né per essenza né per mezzo di una somiglianza acquisita tramite i sensi, Bonaventura sostiene che è conosciuta con una specie innata:

offert se magis per modum rei quam per modum signi: et ideo honor, qui ei defertur, non omnino refertur ad primum exemplar, sicut honor, qui defertur imagini pictae vel sculptae.

²⁴⁹ *Ibidem.*

²⁵⁰ *Ibidem: Et iterum: "Accepimus, Lucam, evangelistam, depinxisse Dominum et Matrem eius".*

²⁵¹ Ivi, liber IV, d. 44, pars 1, a. 3, q. 2: - *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.*

*Species autem innata potest esse dupliciter: aut similitudo tantum, sicut species lapidis, aut ita similitudo, quod etiam quaedam veritas in se ipsa. Prima species est sicut pictura; et ab hac creata est anima nuda. Secunda species est impressio aliqua summae veritatis in anima, sicut verbi gratia animae a conditione sua datum est lumen quoddam directivum et quaedam directio naturalis; data est etiam ei affectio voluntatis.*²⁵²

Il riferimento alla *pictura* è quindi utilizzato per esplicitare il primo modo in cui una forma può essere innata, come appunto in una pittura che è semplice somiglianza e che si distingue dalla somiglianza dell'impressione della verità somma nell'anima.

Oltre ai contesti classificabili nel tema della rappresentazione, ve ne sono sette in cui il lemma *pictor / pictura* compare nella distinzione dei modi di significare del termine *homo* quando si riferisce al vero uomo o all'uomo dipinto²⁵³. Nel primo libro del *Commento alle Sentenze* si contano quattro occorrenze in d. 14, a. 1, q. 2 dove si considera il modo in cui lo Spirito santo procede dal Padre e dal Figlio. Distinguendo tre modi di significare – univoco, equivoco e analogico – Bonaventura sostiene che lo Spirito procede analogicamente. Il lemma che qui interessa compare in tre punti, ossia nel terzo argomento contrario²⁵⁴ e due volte nella conclusione in cui si mette in luce come il termine *homo* riferito all'uomo dipinto e a quello vero è un termine equivoco²⁵⁵.

Nella distinzione 16, dedicata al modo in cui Dio creò l'uomo a sua immagine, Bonaventura presenta un dubbio, il quarto, in cui si sostiene che l'immagine di Dio nel Figlio e nell'uomo è da intendere in senso non univoco, ma equivoco perché è creata non secondo natura ma secondo arte²⁵⁶. Dal nostro punto di vista la risposta di Bonaventura è molto interessante perché, sostenendo che l'immagine del Figlio e dell'uomo si dice in modo analogico²⁵⁷, presenta una distinzione rilevante del termine arte e una definizione significativa di immagine.

²⁵² Ivi, liber I, d. 17, art. un., q. 4, conclusio.

²⁵³ L'esempio è aristotelico, si veda Aristoteles Latinus, *Categoriae uel Praedicamenta* (Guillelmus de Morbeka translator Aristotelis), in *Aristoteles Latinus*, I.1-5, ed. L. Minio-Paluello, Brepols, Turnhout 1961, cap. 1

²⁵⁴ Ivi, d. 14, a. 1, q. 2, p. 247 (contra): 3. *Item, homo pictus et homo verus non sunt duo homines; non enim numerantur nisi univoca, et quod dicitur de duobus secundum unam naturam; sed temporale et aeternum minus communicant quam homo pictus et homo verus: ergo processio temporalis et aeterna non est dicenda gemina.*

²⁵⁵ Ivi, conclusio: *Cum est modus dicendi aequivocus, ibi est geminatio circa dici et non circa esse. Unde homo pictus et homo verus dupliciter dicitur homo, sed non est duplex homo vel duo homines;* e più avanti in risposta agli argomenti 2 e 3 dei contra, a p. 248: *Et per hoc patet sequens de homine picto et vero, quia ibi non est analogia, sed aequivocatio pura.*

²⁵⁶ Ivi, liber II, d. 16, dubia circa litteram Magistri, dubium: 4, p. 407: *Item quaeritur de hoc quod dicit: Non omnino aequalis fiebat illa imago, tanquam non ab illo nata, sed ab eo creata. Quod enim creatur non est per naturam, sed per artem; sed quod est per artem non univocatur cum eo, quod est per naturam, immo aequivocatur: ergo aequivoco dicitur imago de Filio Dei et de homine.*

²⁵⁷ *Ibidem*: RESPONDEO: *Dicendum est, quod imago de Filio Dei et homine nec dicitur aequivoco, nec dicitur univoce, sed analogice secundum prius et posterius.*

Il termine *arte*, nei due sensi di ciò che produce la natura o un oggetto artificiale, è equivoco come è equivoco il termine *uomo* quando lo si considera nel senso di uomo dipinto o in quello di uomo vero. Vi è però, aggiunge Bonaventura, un altro senso del termine *arte*, inteso come fondamento della natura, che non comporta equivocità²⁵⁸. Inoltre, prosegue, a differenza del termine *uomo* che è stato imposto per significare primariamente l'uomo vero, il termine *immagine* è stato istituito per significare principalmente non il Figlio di Dio, ma piuttosto ciò che rappresenta altro in modo significativo²⁵⁹. Si noti l'analisi bonaventuriana di questioni teologiche basata sui modi di significare che già si è incontrata nel contesto dell'interpretazione referenziale dell'immagine. Questa interpretazione è ulteriormente ribadita nella interessante definizione di immagine come *tutto ciò che rappresenta altro in modo significativo (omni ei, quod expresse repraesentat alterum)* che conferma l'idea di immagine come struttura di rinvio messa in evidenza prima.

Un altro tema con cui è possibile classificare le occorrenze di *pictor / pictura* riguarda l'ordine del mondo. Quattro occorrenze compaiono nella distinzione 46, alla questione 5, che considera se il male sia ordinabile da Dio a cui Bonaventura risponde affermativamente per quanto riguarda l'ordine della giustizia. Nel quinto argomento a favore si presenta un sillogismo che porta alla conclusione secondo cui il male è ordinato perché aumenta il decoro dell'universo. La premessa minore è provata con un argomento tratto dal *De civitate Dei* di Agostino (libro 11, cap. 23)²⁶⁰:

*5. Item, omne quod auget decorem in re ordinata, est ordinatum; sed malum auget decorem in universo, quod est ordinatum: ergo etc. Probatio minoris: Augustinus in undecimo de Civitate Dei: "Sicut pictura cum colore nigro suo loco posito pulcrrior est, ita universitas rerum ex peccatoribus est pulchra".*²⁶¹

Il paragone con la pittura consente a Bonaventura di chiarire il motivo per cui il male aumenta il decoro dell'universo, secondo una concezione chiaramente mutuata da Agostino. Il colore nero collocato in modo appropriato in una pittura la rende più bella, così come il mondo, considerato in

²⁵⁸ *Ibidem*: - *Quod ergo obiicitur, quod illud, quod creatur, est ab arte; dicendum quod quaedam est ars, cuius operatio consequitur naturam; et opus istius artis sic est artificiale, quod non est naturale; et ideo opus istius artis cum opere naturae in eodem nomine faciunt aequivocationem, sicut homo pictus et homo verus. Quedam est ars, quae est fundamentum naturae, et opus istius artis bene est naturale, quia fabricat ipsam naturam, et talis est ars, cuius opus est creare; et ideo non oportebit esse aequivocationem.*

²⁵⁹ Ivi, p. 408: - *Vel dicendum, quod ideo est aequivocatio, quando dicitur homo pictus et homo verus, quia hoc nomen homo primo et principaliter imponitur homini vero; et ideo, cum dicitur de homine picto, alia est acceptio et alia significatio. Non sic imago primo et principaliter imponitur Dei Filio, sed omni ei, quod expresse repraesentat alterum.*

²⁶⁰ Augustinus, *De civitate Dei*, CC SL, 47, eds. B. Dombart, A. Kalb, Brepols, Turnhout 1955, XI, 23: *nec mala uoluntas, quia naturae ordinem seruare noluit, ideo iusti dei leges omnia bene ordinantis effugit; quoniam sicut pictura cum colore nigro loco suo posito, ita uniuersitas rerum, si quis possit intueri, etiam cum peccatoribus pulchra est, quamuis per se ipsos consideratos sua deformitas turpet.*

²⁶¹ Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum ... cit.*, liber I, d. 46, art. un., q. 5, p. 830.

sensu complessivo, è bello nonostante ci siano i peccatori. Come si vede, l'argomento di Agostino è basato sull'analogia secondo cui il colore nero sta alla bella pittura come il male sta all'universo bello.

Nella questione successiva il riferimento alla pittura svolge la stessa funzione²⁶², ancora nel contesto di una citazione da Agostino. Nel secondo argomento a favore della tesi che il male sia da compimento dell'universo, Bonaventura presenta un passaggio tratto dal *De civitate Dei* di Agostino secondo cui Dio in un certo senso ornò l'universo con le antitesi e propone due esempi, uno riferito al discorso, l'altro alla pittura²⁶³:

*2. Item, Augustinus de Civitate Dei, loquens de malis, quare sinantur a Deo, dicit, quod Deus universum quasi quibusdam antithetis honestavit; et exemplificat in sermone et in picturis: in sermone, sicut Apostolus utitur, secundae ad Corinthios sexto: Per gloriam et ignobilitatem. Et in picturis similiter: sicut enim "pictura alba cum colore nigro suo loco posito pulchra est; sic universum cum malis": ergo malum secundum hoc decorat universum.*²⁶⁴

Come le antitesi nel discorso, così nella pittura, è bello il colore bianco accanto al colore nero, analogamente nell'universo il male costituisce il decoro dell'universo considerato nel suo insieme, sebbene la bruttezza dei peccatori, considerati in sé stessi, li deturpi. Si noti come, similmente ad altri casi, la metafora retorica conduca a delineare un ambito semantico del bello fortemente connotato da una terminologia derivata dalla retorica (non solo con *antithesis*, ma anche con *honestum* e soprattutto *decor*). La posizione sostenuta da Bonaventura in conclusione sfuma quella che emerge dai riferimenti agostiniani, infatti il maestro francescano sostiene che il male costituisce il decoro dell'universo non in modo sostanziale, bensì in modo accidentale.

Vi sono infine quattro contesti che, sebbene rientrino nella categoria generale *opera*, come le occorrenze analizzate in questa sezione, sono tuttavia da considerare singolarmente perché non formano ulteriori sotto gruppi. Si può accennare solo brevemente al primo di questi contesti perché il lemma *pictura* compare come esempio che non dice molto sul nostro tema. Si tratta dell'esposizione

²⁶² Ivi, q. 6: *Utrum malum sit de complemento universi.*

²⁶³ Augustinus, *De civitate Dei* ... cit., liber 11, 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. antitheta enim quae appellantur in ornamentis elocutionis sunt decentissima, quae latine ut appellentur opposita, uel, quod expressius dicitur, contraposita, non est apud nos huius uocabuli consuetudo, cum tamen eisdem ornamentis locutionis etiam sermo latinus utatur, immo linguae omnium gentium. his antithetis et paulus apostolus in secunda ad corinthios epistula illum locum suauiter explicat, ubi dicit: per arma iustitiae dextra et sinistra: per gloriam et ignobilitatem, per infamiam et bonam famam; ut seductores et ueraces, ut qui ignoramur et cognoscimur; quasi morientes, et ecce uiuimus, ut coerciti et non mortificati; ut tristes, semper autem gaudentes, sicut egeni, multos autem ditantes, tamquam nihil habentes et omnia possidentes. sicut ergo ista contraria contrariis opposita sermonis pulchritudinem reddunt: ita quadam non uerborum, sed rerum eloquentia contrariorum oppositione saeculi pulchritudo componitur.*

²⁶⁴ Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum* ... cit., liber I, d. 46, art. un., q. 6, p. 830.

di una tesi attribuita ad Anassagora sulla produzione delle forme. La questione in cui compare pone il quesito se tutte le forme siano prodotte dal Creatore o da un agente creato. Bonaventura risponde che un agente creato può produrre forme sostanziali, almeno corporee, che sono già nella materia ma in potenza. Il riferimento alla *pictura* chiarisce la posizione attribuita ad Anassagora, che Bonaventura rifiuta come impossibile, secondo cui la forma esiste attualmente nella materia ma non appare esteriormente, come quando una pittura è coperta da un panno. L'agente creato, secondo Anassagora, non produce nulla ma si limita a svelare ciò che è nascosto²⁶⁵.

Si accenna brevemente anche al contesto successivo perché già analizzato nella sezione dedicata al lemma *artifex*. In d. 16, a. 2, q. 1 Bonaventura espone l'argomento a favore basato sull'analogia con la pittura: un artefice dipinge una pittura più nobile se la tavola è più nobile, di conseguenza, se l'immagine nella creatura è quasi come una pittura impressa su una tavola, ne deriva che l'immagine è più nobile e più perfetta nell'angelo che nell'uomo²⁶⁶. Per il nostro tema si può sottolineare l'importanza del materiale su cui la pittura è dipinta per la sua nobiltà e perfezione.

Sempre nel secondo libro, nella conclusione di d. 39, a. 1, q. 2, Bonaventura giunge a delineare la propria posizione alla fine della questione se la conoscenza sia un abito innato o acquisito. Dopo aver preso in considerazione alcune opinioni, soprattutto aristoteliche a favore della conoscenza acquisita, e di Agostino, a favore della conoscenza innata, Bonaventura conclude affermando che non tutte le conoscenze provengono dai sensi e quindi non tutte sono acquisite. Il lemma *pictura* compare proprio a questo punto, quando Bonaventura, riconsiderando la posizione di Aristotele, la interpreta facendola concordare con la propria tesi e con Agostino:

Necessario enim oportet ponere, quod anima novit Deum et se ipsam et quae sunt in se ipsa, sine adminiculo sensuum exteriorum. Unde si aliquando dicat Philosophus, quod "nihil est in intellectu, quod prius non fuerit in sensu" et quod "omnis cognitio habet ortum a sensu"; intelligendum est de illis quae quidem habent esse in anima per similitudinem abstractam; et illa dicuntur esse in anima ad modum scripturae. Et propterea valde notabiliter dicit Philosophus, quod in anima nihil scriptum est, non quia nulla sit in ea notitia, sed quia nulla est in ea pictura vel similitudo abstracta. Et hoc est quod dicit

²⁶⁵ Ivi, liber II, d. 7, pars 2, a. 2, q. 1, conclusio, p. 197: *Quidam enim posuerunt latitationem formarum, sicut imponitur Anaxagorae. Et illud potest dupliciter intelligit: aut quod ipse poneret, formas actualiter existere in materia, sed non apparere extrinsecus, sicut pictura aperta panno; et iste modus impossibilis est omnino, quia tunc contraria simul ponerentur in eodem. Alio modo potest intelligi sic, ut essentiae formarum sint in materia in potentia non solum latentes, sed entes in potentia, ut materia habeat in se seminales omnium formarum rationes, sibi a primaria conditione inditas - et illud concordat et philosophiae et sacrae Scripturae - et per actionem agentis educerentur in actum. Sed hic intellectus non fuit huius positionis, sed primus, secundum quod expositores dicunt. Haec enim positio fuit, quod agens particulare nihil agat, sed tantum detegat.*

²⁶⁶ Ivi, d. 16, a. 2, q. 1, pag.: 400: 2. *Item, sapiens artifex in nobiliori tabula nobiliorem describit picturam: si igitur imago in creatura est quasi quaedam pictura tabulae impressa, sicut dicit Magister in littera, ergo perfectiori et nobiliori modo imago divinitatis inscribi debet in Angelo quam in anima.*

*Augustinus in libro de Civitate Dei: "Inseruit nobis Deus naturale iudicium, ubi quid sit lucis, quid tenebrarum, cognoscitur in libro lucis, qui veritas est, quia veritas in corde hominum naturaliter est impressa".*²⁶⁷

La conoscenza di Dio e di sé stessi non è acquisita. Di conseguenza, l'affermazione di Aristotele secondo cui ogni conoscenza ha origine dai sensi è da intendere, osserva Bonaventura, non nel senso che nell'anima non c'è alcuna conoscenza, bensì che in essa non c'è alcuna *pittura*, cioè non vi è alcuna somiglianza astratta dalle cose sensibili. Secondo l'insegnamento di Agostino²⁶⁸, nell'anima è impressa naturalmente la luce della verità, criterio di giudizio innato nell'uomo. Il passo, e l'interpretazione bonaventuriana di Aristotele, è molto significativo per riprendere una questione che si poneva in precedenza sulla natura del pensiero, e quindi del progetto nella mente dell'artefice, come immagine o come discorso. Ciò che è innato nell'uomo ha carattere in certo senso discorsivo, infatti Bonaventura precisa la sua posizione utilizzando due metafore: le conoscenze innate nell'anima sono *scritte* e non *dipinte*, non sono quindi immagini, somiglianze astratte dal mondo sensibile, bensì hanno natura verbale, costituiscono la verità, lume e criterio interiore dell'uomo. In questo passaggio si può cogliere un'eco agostiniana e anselmiana del verbo interiore o del cuore come linguaggio che precede ogni lingua storica, verbo interiore analogo al Verbo divino creatore²⁶⁹. La metafora della *pittura* è invece utilizzata per chiarire la natura sensibile, o derivata dai sensi, delle conoscenze acquisite.

L'ultima occorrenza del *Commento alle Sentenze* appartiene al libro quarto e riprende l'esempio del panno che copre la pittura già visto a proposito dell'opinione di Anassagora. In questo contesto però (IV, d. 22, a. 1, q. 1), Bonaventura sta considerando una questione sulla remissione dei peccati. Nella risposta al primo argomento contrario, Bonaventura distingue due modi di coprire il peccato, al cospetto degli uomini o al cospetto di Dio. Nel primo caso, è possibile coprire qualcosa,

²⁶⁷ Ivi, d. 39, a. 1, q. 2, conclusio, p. 904.

²⁶⁸ Bonaventura cita da Agostino, si segnala l'intero passaggio: *De civitate Dei ... cit.*, XI, 27: *iam uero nosse quantum ametur quam que falli nolit humana natura, uel hinc intellegi potest, quod lamentari quisque sana mente mauult quam laetari in amentia. quae uis magna atque mirabilis mortalibus praeter homini animantibus nulla est, licet eorum quibusdam ad istam lucem contuendam multo quam nobis sit acrior sensus oculorum; sed lucem illam incorpoream contingere nequeunt, qua mens nostra quodam modo radiatur, ut de his omnibus recte iudicare possimus. nam in quantum eam capimus, in tantum id possumus. uerum tamen inest in sensibus irrationalium animantium, etsi scientia nullo modo, at certe quaedam scientiae similitudo; cetera autem rerum corporalium, non quia sentiunt, sed quia sentiuntur, sensibilia nuncupata sunt. quorum in arbustis hoc simile est sensibus, quod aluntur et gignunt. uerum tamen et haec et omnia corporalia latentes in natura causas habent; sed formas suas, quibus mundi huius uisibilis structura formosa est, sentiendas sensibus praebent, ut pro eo, quod nosse non possunt, quasi innotescere uelle uideantur. sed nos ea sensu corporis ita capimus, ut de his non sensu corporis iudicemus. habemus enim alium interioris hominis sensum isto longe praestantiorum, quo iusta et iniusta sentimus, iusta per intellegibilem speciem, iniusta per eius priuationem. ad huius sensus officium non acies pupulae, non foramen auriculae, non spiramenta narium, non gustus faucium, non ullus corporeus tactus accedit. ibi me et esse et hoc nosse certus sum, et haec amo atque amare me similiter certus sum.*

²⁶⁹ Cfr, Augustinus, *De trinitate ... cit.*, XV.10; Anselmus Cantuariensis, *Monologium ... cit.*, cap. 10.

come si copre con un panno una pittura che in questo caso c'è ma non appare. Al cospetto di Dio invece, a cui nulla può si può nascondere, coprire è fare in modo che una cosa non sia, per cui la carità copre i peccati cancellandoli e di conseguenza non appaiono più:

*1. Ad illud quod obiicitur primo de remotione operimenti, dicendum, quod aliud est operiri in conspectu hominis, aliud in conspectu Dei. In conspectu hominis cooperiri potest aliquid, ita tamen, quod propter hoc non desinit; sicut pictura operitur panno, non quia non sit, sed quia non apparet. In conspectu autem Dei, quem nihil potest latere, operire est facere, quod non sit; et hoc modo caritas operit priora peccata delendo; et ideo, cum iam non sint, remoto operimento, non apparent.*²⁷⁰

L'analisi delle occorrenze di *pictor* / *pictura* nel *Commento alle Sentenze* ha consentito di individuare due nuclei tematici e teorici di grande rilevanza, cioè il tema della rappresentazione, in cui confluisce soprattutto la questione della referenzialità, e il tema dell'ordine del mondo, dove l'opera del pittore è utilizzata per chiarire la presenza di imperfezioni in un mondo comunque armoniosamente ordinato, concezione alla base dell'idea bonaventuriana di bellezza. Altri temi emersi non sembrano assumere la medesima rilevanza per il nostro percorso, anche se è da segnalare l'importanza dei sensi del termine *arte* in un contesto a proposito dei modi di significare.

In conclusione occorre ribadire l'importanza di alcune questioni teoriche di portata generale che via via si sono messe in evidenza in questa sezione. In primo luogo all'interno del tema della rappresentazione, è emersa una interpretazione discorsiva dell'immagine intesa come struttura o sistema segnico. Si pone a questo proposito la questione di inquadrare tale concezione all'interno non solo di una interpretazione discorsiva, numerica, relazionale della natura, ma anche di una possibile specificità francescana nella valorizzazione del culto dell'immagine che proprio nella peculiare interpretazione della natura trova espressione. Inoltre si è riproposta la questione sullo statuto del pensiero, ovvero sullo statuto del progetto nella mente dell'artefice, se è un'immagine o un discorso. La discussione sull'origine innata o acquisita della conoscenza umana ha condotto il problema sul piano verbale – in senso agostiniano e anselmiano – dei criteri di conoscenza, e quindi del progetto dell'artefice. Infine, si può segnalare una complessiva rivalutazione del mondo sensibile, concreto, corporeo, che coinvolge tanto la dimensione del bello quanto quella dell'opera e in particolare del suo materiale.

²⁷⁰ Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum* ... cit., liber IV, d. 22, a. 1, q. 1, conclusio, p. 675.

2. Opere esegetiche e francescane

Nelle opere esegetiche e francescane si possono individuare quattordici occorrenze del lemma *pictor* / *pictura* di cui una è *pictor*. Tra i testi esegetici, il *Commento al libro della Sapienza* comprende cinque occorrenze, il *Commento al vangelo di Luca* ne comprende tre e il *Commento al vangelo di Giovanni* ne conta due. Tra le opere francescane, solo la *Legenda maior* presenta il lemma *pictor* / *pictura*: un unico contesto contiene quattro occorrenze delle quali è parte quella di *pictor*.

Dal punto di vista della classificazione, le quattordici occorrenze appartengono al tema dell'opera dell'artefice, ma mentre ci si limiterà a menzionare quattro contesti non molto rilevanti per il nostro discorso, è possibile individuare due sotto-temi interessanti: uno riguarda l'immagine e la polemica anti idolatra e costituisce anche una sottocategoria che raggruppa tre contesti, l'altro, di un solo contesto, riguarda il rapporto tra artificiale e naturale.

Il primo dei contesti che ci si limita a menzionare appartiene al *Commento al libro della Sapienza*, capitolo 9, versetto 3 in cui è scritto che Dio ha creato l'uomo affinché dominasse sulle creature e governasse il mondo per mezzo di un governo retto²⁷¹. Bonaventura esplica che il giudizio è detto retto perché deve essere vero e giusto, altrimenti non sarebbe un giudizio, come l'uomo dipinto non è un uomo²⁷². Tralasciando la possibile derivazione anselmiana dell'argomento dalla nozione di *rectitudo*, si può mettere in evidenza come da questo esempio emerga il carattere finzionale della pittura.

Nel *Commento al vangelo secondo Luca* un'occorrenza di *pictura* compare come metafora dell'esteriorità. Quando si racconta la predicazione di Giovanni Battista nella regione Giordano per il perdono dei peccati, Bonaventura esplica il versetto Lc 3, 7 (*dicebat ergo ad turbas quae exiebant ut baptizarentur ab ipso genimina viperarum quis ostendit vobis fugere a ventura ira*) citando da un'opera dello pseudo Crisostomo per spiegare perché le folle sono dette vipere: sono belle e quasi dipinte esteriormente, ma dentro sono velenose²⁷³.

Sempre nella stessa opera, Bonaventura esplica la narrazione della preparazione dell'ultima cena secondo il senso spirituale e interpreta la città, Gerusalemme, come figura della Chiesa e la *cena* come figura dell'anima santa che deve essere elevata con la contemplazione. Tra le citazioni

²⁷¹ Sp 9, 3: *ut disponat orbem terrarum in aequitate et iustitia et in directione cordis iudicium iudicet.*

²⁷² Cfr. Bonaventura, *Commentarius in librum Sapientiae* ... cit., cap. 9, v. 3, p. 167: *Nomine autem iudicii simpliciter dicti intelligit iudicium "verum" vel iustum. Sicut enim homo pictus vel mortuus non est homo, sic falsum vel iniustum iudicium non est iudicium.*

²⁷³ Cfr. Bonaventura, *Commentarius in Euangelium sancti Lucae* ... cit., cap. 3, v. 7, par. 15, p. 74: *"Item, a foris sunt speciosae et quasi pictae, sed intus veneno repletae"; sic et isti; Matthaei vigesimo tertio: "Similes estis sepulcris dealbatis, quae a foris apparent hominibus speciosa, intus vero plena sunt ossibus mortuorum".* Il passo dello pseudo Crisostomo proviene da: *Opus imperfectum in Matthaenum* (CPL 707), homilia 3 ad Math 3, versus 8: *Item viperarum a foris speciosae sunt, et quasi pictae: ab intus autem veneno plenae sunt.*

scritturistiche che Bonaventura riporta in questo passaggio si presenta quella dal libro di Ester (1, 6) in cui compare il lemma *pictura* quando si descrive la stanza della reggia di Artaserse dove è allestito un banchetto²⁷⁴.

L'ultimo contesto in cui il lemma compare in modo non rilevante per il nostro discorso è nel *Commento al vangelo di Giovanni*, quando *pictura* descrive il luogo in cui si svolse il tribunale che giudicò Gesù²⁷⁵.

Si può ora passare a considerare i passaggi rilevanti dedicati ai temi dell'immagine e del rapporto tra bellezza naturale e artificiale. Nel *Commento al vangelo di Luca* cap. 12, par. 39 a proposito del versetto 27, si considera il passo in cui Gesù, per mettere in evidenza la provvidenza divina, paragona i gigli alle vesti di Salomone. La bellezza e l'eleganza dei gigli superano senza sforzo la ricercatezza del vestire del re Salomone che mai li potrà eguagliare²⁷⁶. Bonaventura cita Beda il Venerabile²⁷⁷: *Unde Beda: "Quae purpura regum, quae pictura textricum potest floribus comparari"?*²⁷⁸. Si era già messo in luce, nella sezione dedicata al lemma *artifex*, come il paragone tra i gigli e le vesti del re Salomone presupponga una concezione che attribuisce la superiorità dell'arte divina, creatore del mondo naturale, sull'arte umana. In questo contesto, la citazione da Beda specifica che nessuna *pictura* dei tessuti si può comparare ai fiori.

Occorre infine prendere in considerazione i tre contesti raggruppabili sotto il titolo di *immagine*, due dei quali rientrano nella polemica anti idolatra, mentre il terzo riguarda il culto delle immagini.

Nel *Commento al libro della Sapienza* (cap. 14, v. 17) nel contesto della polemica contro l'idolatria, il testo biblico riferisce di uomini che iniziarono a produrre e adorare immagini di loro re

²⁷⁴ Cfr. Bonaventura, *Commentarius in Euangelium sancti Lucae ... cit.*, cap. 22, v. 12, par. 15, p. 543: - *Per coenaculum autem intelligitur anima sancta, quae debet esse elevata per contemplationem; Iob trigesimo nono: "Nunquid ad praeceptum tuum elevabitur aquila" etc.; grandis per caritatem; Baruch tertio: "O Israel, quam magna est domus Dei et ingens locus possessionis eius"! Et Psalmus: "Propter hoc dilatatum est cor meum" etc.; strata virtutum varietate; Esther primo: "Pavimentum pario stratum lapide mira varietate pictura decorabat".*

²⁷⁵ Cfr. Id., Bonaventura, *Commentarius in Euangelium sancti Iohannis ... cit.*, cap. 19, commentarius in vers. 13, par. 14 col. 1, p. 493: *Et hic locus Hebraice autem Gabbatha, id est sublimitas, quia solent iudices in sublimi loco sedere. - Vel Gabbatha interpretatur picturatio vel politio et significat idem quod Lithostratos, id est locus iudicialis, pictus vel politus.*

²⁷⁶ Lc 12, 27: *considerate lilia quomodo crescunt non laborant non nent dico autem vobis nec Salomon in omni gloria sua vestiebatur sicut unum ex istis.*

²⁷⁷ Cfr. Beda Venerabilis, *In Lucae euangelium expositio* (CPL 1356), lib. 4, cap. 12: *Itaque sequitur et dicit: considerate lilia quo modo crescunt, non laborant non neunt. Sed ista documenta non sicut allegorica discutienda sunt ut quaeramus quid significant corui aut lilia; posita sunt enim ut de rebus minoribus maiora persuaderentur. Dico autem vobis: nec salomon in omni gloria sua uestiebatur sicut unum ex istis. Et re uera quod sericum quae regum purpura quae pictura textricum potest floribus comparari? quid ita rubet ut rosa? quid ita candet ut lilium? violae uero purpuram nullo superari murice oculorum magis quam sermonum iudicium est.*

²⁷⁸ Bonaventura, *Commentarius in Euangelium sancti Lucae ... cit.*, cap. 12, v. 27, par. 39, p. 321.

rendendo presente ciò che è assente e lontano. Bonaventura, nel suo commento letterale, specifica che si tratta di pitture o immagini scolpite:

*Hos quos in palam homines honorare non poterant, id est in praesentia eorum, propter hoc, scilicet, quod longe essent, e longinquo, scilicet loco, figura eorum allata, scilicet in pictura, evidentem imaginem, scilicet sculptam imaginem, dico, regis, quem honorare volebant, fecerunt, scilicet tribuentes divinum honorem hominibus.*²⁷⁹

Nella stessa opera, in un passaggio del capitolo 15 dedicato al versetto 4 già esaminato a proposito del lemma *artifex, pictura* compare ancora a proposito della polemica anti idolatra. Si considera che né l'invenzione dell'arte malvagia, cioè – osserva Bonaventura – che conduce al male tramite la raffigurazione degli dei, né il lavoro di coloro che disegnano ombre, ossia – commenta – le pitture che nascondono la forma del legno, indussero nell'errore dell'idolatria:

*Et sciendum, quod duo tangit, inductiva scilicet sive provocativa ad idololatriam, scilicet artis diligentiam, cum dicit: malae artis excogitatio, et idoli pulcritudinem, cum subdit: nec umbra picturae, id est nec pictura speciem ligni obumbrans.*²⁸⁰

Per sottolineare la vacuità delle immagini idolatrate, Bonaventura cita dal *Siracide* (38, 38) in un contesto in cui si sottolinea che artefici come fabbri e architetti lavorano sempre e non hanno tempo per acquisire la sapienza:

*Ecclesiastici trigesimo octavo: "Assiduitas eius variat picturam"; labor, scilicet artificis, sine fructu, scilicet utilitatis; supra tertio: "Vacua spes illorum, et labores sine fructu"; effigies, id est imago, sculpta per varios colores, distinguentes partes sculpturae; supra decimo tertio: "Rubicundum faciens fuco colorem eius".*²⁸¹

Si vede come le ultime quattro occorrenze di *pictura* nei due contesti mettano in evidenza l'accezione negativa dell'arte umana, della immagine dipinta nel caso specifico, che più volte si è sottolineata, a proposito di cui si deplora a livello teorico l'assenza della funzione referenziale dell'immagine. Come si è visto, Bonaventura sottolinea più volte anche l'accezione positiva dell'immagine e dell'arte umana e questo può essere ben colto in un passo dalla *Legenda maior* molto significativo perché, all'interno di un'opera che riguarda direttamente l'Ordine, testimonia una peculiarità della considerazione francescana delle immagini e dell'arte umana.

Nel capitolo 16 della *Legenda maior* dedicato ai miracoli legati alle stimmate, Bonaventura, al paragrafo 4, narra di una matrona che aveva e pregava un'immagine dipinta di Francesco. Ma

²⁷⁹ Bonaventura, *Commentarius in librum Sapientiae* ... cit., cap. 14, v. 17, p. 200.

²⁸⁰ Ivi, cap. 15, v. 4, p. 205.

²⁸¹ *Ibidem*.

quando si accorge che nell'immagine non sono rappresentate le stimmate, se ne addolora molto. Dio fa quindi apparire le stimmate così come si usava dipingerle nelle altre immagini:

*Sed non mirum si in pictura non erat quod pictor omiserat. Cum que per plures dies quid causae foret defectus huiusmodi mente sollicita pertractaret ecce subito die quadam apparuerunt signa illa mirifica in pictura sicut in aliis ipsius sancti imaginibus pingi solent. Tremefacta illa filiam suam deo devotam protinus advocavit requirens si absque stigmatibus usque tunc imago fuisset.*²⁸²

Il passaggio è molto significativo perché, sebbene non emerga una riflessione particolare sulla pittura, che peraltro è presente in un senso che si vedrà tra poco, è ben rappresentativo del ruolo attribuito dai francescani al culto delle immagini e in particolare di quello legato alle stimmate di Francesco, vera e propria novità francescana. Dopo l'analisi dei numerosi contesti dedicati alla questione dell'idolatria e dell'immagine, si può forse affermare che il culto e la produzione delle immagini in ambito francescano si inserisce all'interno di un quadro teorico che Bonaventura ha certamente contribuito a costruire²⁸³. Significativo, inoltre, è l'accenno al modo in cui i *pictores* sono soliti rappresentare le stimmate, esplicito segno dell'esistenza di una tradizione iconografica ai tempi della composizione della *Legenda maior*²⁸⁴. Il passaggio citato del capitolo 16 della *Legenda maior* è rilevante anche per il rapporto tra arte divina e arte umana, tema che individua una riflessione di più ampio respiro sulla figura dell'arte, dell'artefice e del *pictor* in particolare. Si riprende cioè un tema che si è visto emergere in alcuni passaggi dell'opera bonaventuriana e che è presente anche nel *Prologus* della *Legenda maior*, al paragrafo 2, in cui Bonaventura specifica che le stimmate furono impresse non per natura né per *ingenium artis*, ma grazie alla potenza dello Spirito santo²⁸⁵. Anche nel contesto che si sta considerando, il miracolo sembra riprodurre a livello della rappresentazione dell'immagine dipinta l'opposizione tra arte umana (del pittore: *Sed non mirum si in pictura non erat quod pictor omiserat*) e arte divina, ossia nel caso specifico l'intervento miracoloso di Dio.

²⁸² Bonaventura, *Legenda maior* ... cit., cap. 16, par. 4.

²⁸³ Cfr. *supra*, Parte III. Si veda lo studio di Chiara Frugoni (*Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini*, Einaudi, Torino 1993) in cui si mette in luce come Giotto sia stato il più fedele interprete della nuova immagine di Francesco d'Assisi tracciata da Bonaventura.

²⁸⁴ L'incarico di redigere una nuova vita di Francesco fu affidato a Bonaventura durante il Capitolo di Narbona del 1260 (alcuni studiosi fissano la data al Capitolo generale del 1257) e ricevette l'approvazione nel Capitolo di Pisa nel 1263. Su questo si può vedere: C. Leonardi, *Introduzione*, in *La letteratura francescana*, vol. 4, Mondadori Fondazione Valla, Milano 2013, pp. 7-9; C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate* ... cit., pp. 24 e sgg. Cfr. *supra*, Parte III, cap. 2, § 1.

²⁸⁵ Bonaventura, *Legenda maior* ... cit., prolog., par. 2: *Ad quod quidem fideliter sentiendum et pie non solum inducit officium quod habuit vocandi ad fletum et planctum calvitium et cingulum sacci signandi que Thau super frontes virorum gementium et dolentium signo poenitentialis crucis et habitus cruci conformis verum etiam irrefragabili veritatis testificatione confirmat signaculum similitudinis dei viventis Christi videlicet crucifixi quod in corpore ipsius fuit impressum non per naturae virtutem vel ingenium artis sed potius per admirandam potentiam Spiritus dei vivi.*

Per concludere questa sezione dedicata a *pictor / pictura* nelle opere esegetiche e francescane, si può mettere in evidenza l'importanza che assume anche in questi contesti il tema della rappresentazione e dell'immagine, sia nell'accezione negativa sia in quella positiva. Il tema è inoltre decisivo per diverse questioni di grande interesse per le comprensioni francescane della poiesi, si pensi ad esempio a quelle della referenzialità dell'immagine, del suo rapporto con il modello o archetipo, del suo nesso con una concezione segnica, discorsiva, relazionale e quindi dinamica del mondo.

3. Itinerario e sermoni

Le occorrenze del lemma *pictor / pictura* negli opuscoli teologici e nei sermoni, sono cinque e sono distribuite nell'*Itinerarium*, nell'88 dei *Sermones de tempore* e nel 61 dei *Sermones de diversis*.

Verso la conclusione del capitolo secondo dell'*Itinerarium*, nel paragrafo 11, Bonaventura sta sintetizzando il percorso dei primi due capitoli sull'ascesa dell'anima per mezzo e nelle tracce di Dio nel mondo sensibile. Bonaventura considera che tutte le creature sensibili conducono la mente verso Dio:

Ex his duobus gradibus primis quibus manuducimur ad speculandum deum in vestigiis quasi ad modum duarum alarum descendantium circa pedes colligere possumus quod omnes creaturae istius sensibilis mundi animum contemplantis et sapientis ducunt in deum aeternum pro eo quod illius primi principii potentissimi sapientissimi et optimi illius aeternae originis lucis et plenitudinis illius inquam artis efficientis exemplantis et ordinantis sunt umbrae resonantiae et picturae sunt vestigia simulacra et spectacula nobis ad contuendum deum proposita et signa divinitus data.²⁸⁶

Le creature sensibili sono ombre, risonanze, pitture, vestigia, simulacri del primo principio potentissimo e sapientissimo, sono tracce dell'origine somma e della luce piena da cui provengono tutte le cose. Si noti che *pictura* compare qui come uno dei modi con cui si indicano le creature nella loro funzione referenziale, confermando così i legami segnici che tengono uniti, in modo analogico, i differenti livelli che delineano il grande affresco del mondo dinamico bonaventuriano.

Nel sermone 88 dei *Sermones de tempore*, dedicato alla natività di Gesù, si presenta un paragone tra l'arcobaleno e Gesù. Come l'arcobaleno è prodotto dalla ripercussione dei raggi solari in una nuvola concava, rugiadosa e piena di pioggia, così Cristo è procreato dalla riflessione dei raggi

²⁸⁶ Bonaventura, *Itinerarium mentis in Deum* ... cit., cap. 2, par. 11.

e delle virtù della Trinità, come di un sole eterno, nella Vergine che è come una nuvola concava per l'umiltà, rugiadosa e piena di pioggia per l'abbondanza dello Spirito santo²⁸⁷. Il riferimento al *pictor* compare nella descrizione dei colori dell'arcobaleno, figura di Cristo:

- *Quadricolor est ex quattuor elementis sibi oppositis et in se relucetibus. Sic Christus natus in se transformavit colorem rubeum per caritatem igneam, colorem aereum per serenitatem placidam, colorem viridem per amoenitatem gratiosam, colorem aqueum per pietatem fraternam, absque coloribus aliis specialibus [55v] variis quod in eo distinguere non sinit causa, sicut nullus pictor potest alios colores arcus distinguere secundum Philosophum, Apoc. 4: Iris erat in circuitu sedis similis visioni smaragdinae.*²⁸⁸

Bonaventura distingue quindi i colori rosso legato alla carità di fuoco, bronzeo alla serenità calma, verde all'amenità gentile, acqueo alla pietà fraterna. Non ne distingue altri perché sulla base di Aristotele (*Metheora* III, 10) Bonaventura osserva che nessun pittore può distinguere altri colori dell'arcobaleno. È interessante l'uso dell'esempio del pittore, tratto da teorie antiche, per chiarire l'analogia tra arcobaleno e Cristo, in particolare accostando la rappresentazione pittorica di un fenomeno naturale alla descrizione teologica dei colori simbolici di Cristo.

L'ultima occorrenza compare nel sermone 61 dei *Sermones de diversis*, su cui ci si è già soffermati a proposito del lemma *artifex*, dedicato alla festività di tutti i santi. Il sermone è basato sul commento di *Apocalisse* 21 in cui Giovanni descrive la visione di Gerusalemme, la città santa. Nel paragrafo 6 si presenta il terzo modo in cui la città è deiforme, cioè per la benevolenza dello Spirito santo. Bonaventura sviluppa una riflessione interessante sulla dilettazione dei beati che realizzano il desiderio, appagato, dello Spirito santo. La dilettazione, osserva Bonaventura, consiste nella *coniunzione del conveniente al conveniente*, come lo Spirito santo è congiunto con i beati, da cui deriva appunto *somma dilettazione*, che non può mai essere raggiunta in rapporto alle cose sensibili e corporee. Il lemma *pictura* compare in un esempio che chiarisce come non si possa trarre vera dilettazione dal mondo sensibile che è come immagine, parvenza e ombra:

Ideo, cum ista sensibilia non immutent sensum nisi per speciem sive similitudinem, et species rei sine similitudo non fit veritas rei et sic nec possit esse vera coniunctio, sed phantastica; ideo nec vera delectatio in

²⁸⁷ Bonaventura, *Sermones de tempore* ... cit., sermo 88, par. 3, p. 145: 3. *Nota ergo, quod Christus natus dicitur arcus caelestis propter octo proprietates [55r] virtuales, quae sunt in arcu secundum repraesentationem et fuerunt in Christo nato per omne tempus secundum veritatem. - Nam arcus quantum ad substantiam procreatur ex refulgentia et repercussione radiorum solarium in nube concava, rorida et imbrifera. Sic substantia Christi nati quantum ad corpus et animam procreata est ex reflexione radiorum et virtutum beatissimae Trinitatis tanquam solis aeterni in Virginem gloriosam sive in naturam humanam, tanquam in nube concava per humilitatem profundam, rorida et imbrifera per Spiritus sancti abundantiam, Eccli. 50: Quasi arcus refulgens inter nebulas gloriae etc., dicitur de Christo nato.*

²⁸⁸ *Ibidem.*

*istis sensibilibus. Unde ille qui in istis vult delectari, assimilatur puero qui vult accipere aurum in pictura, vel fatuo qui videns umbram lunae in puteo descendit ut capiat eam, vel cani qui videns umbram carnis in aqua intrat aquam. Qui ergo veraciter delectari quaerit, properetur ad illam civitatem incorruptibilem, plenam deliciis.*²⁸⁹

La persuasione di poter raggiungere la piena dilettaazione è paragonata al bambino che crede di poter prendere l'oro dipinto in una pittura. Il lemma *pictura* è qui utilizzato per significare appunto l'immagine, la parvenza, l'ombra delle creature sensibili comparate alla verità piena del mondo intelligibile, in questo caso della città santa. L'affermazione che il mondo sensibile non porta a vera dilettaazione è preparata da un'analogia molto interessante con la conoscenza sensibile: come la specie della cosa senza somiglianza non porta alla verità della cosa né può essere vera congiunzione ma solo fantastica, così nelle cose sensibili non vi può essere vera dilettaazione²⁹⁰. Il concetto fondamentale è qui la *somiglianza* che realizza tanto la verità della conoscenza quanto la verità della dilettaazione. In particolare, è il rapporto con l'intelligibile che costituisce la somiglianza dell'anima, o meglio, nel caso specifico il rapporto tra lo Spirito santo e i beati che appunto realizzano la congiunzione del conveniente al conveniente e quindi la vera dilettaazione.

Le tre occorrenze viste in questa sezione sono quindi molto significative e, soprattutto quelle dell'*Itinerarium* e dei *Sermones de diversis*, rinviano alla concezione bonaventuriana dell'immagine come sistema segnico, nel primo caso specificamente nel processo conoscitivo, nel secondo in quello fruitivo. La *pictura* si inserisce pienamente all'interno di questa concezione e anzi contribuisce a delinearla.

* * *

Le analisi del lemma *pictor / pictura* sembrano avere portato a una migliore definizione di quella che si sta delineando come il tema principale della riflessione bonaventuriana sull'artefice, ossia l'idea di rappresentazione, di immagine (e si è visto che Bonaventura utilizza entrambi i termini) come struttura segnica di rinvio, struttura che coinvolge i tre livelli di riflessione sull'artefice, relativi alla conoscenza o progetto, all'opera e alla fruizione. Per quanto riguarda il primo livello, il progetto dell'artefice, i contesti del lemma ripropongono la questione del suo statuto come immagine visiva o come elemento discorsivo. Questione che nei passaggi appena esaminati sembra condurre a una interpretazione *discorsiva* del pensiero dell'artefice per quanto riguarda i criteri eterni su cui egli basa la propria *ars*. D'altra parte occorre tenere presente la questione alla luce dell'interpretazione stessa

²⁸⁹ Bonaventura, *Sermones de diversis* ... cit., sermo 61, par. 6, p. 825.

²⁹⁰ *Ibidem*.

dell'immagine come struttura segnica di rinvio che sembra articolare maggiormente la posizione bonaventuriana.

Le occorrenze di *pictor* / *pictura* hanno condotto a riflettere specificamente sul livello dell'opera dell'artefice (oltre al caso molto rilevante a proposito della fruizione che si è appena esaminato), livello che può essere articolato almeno in cinque punti. Innanzitutto Bonaventura distingue due atteggiamenti nei confronti dell'opera, come si visto e si vedrà anche per gli altri lemmi. Da una parte se ci si ferma al sensibile, naturale o artificiale, si incorre nelle problematiche dell'idolatria. Dall'altra si può oltrepassare il sensibile pur cogliendone la sua bellezza. In questo modo si può vedere la struttura intelligibile del mondo ed essere capaci di elevarsi al divino tramite le opere della natura o dell'arte umana.

In secondo luogo, si è visto come nel caso specifico delle immagini sensibili sia essenziale la distinzione tra l'onore e la bellezza: il primo appartiene al solo prototipo, mentre la bellezza riguarda sia il sensibile che il modello. La riflessione attorno alla pittura ha poi portato a una specifica e relevantissima considerazione dell'opera dell'arte umana con le due definizioni di *immagine* e di *immagine bella*. La prima è tutto ciò che rappresenta (*repraesentat*) altro in modo significativo, la seconda è ciò che ben rappresenta quello di cui è immagine. Bonaventura ha inoltre sottolineato l'importanza del materiale su cui si dipinge per la nobiltà dell'opera e ha rilevato il triplice compito dell'istituzione dell'immagine nella Chiesa, cioè per insegnare, per rendere salda la disposizione d'animo e per ricordare. Sempre per quanto concerne l'accezione referenziale di rappresentazione è emersa la significativa specificità francescana circa la valorizzazione del culto delle immagini, aspetto che si accorda pienamente con la concezione di opera che si sta delineando.

Gli ultimi due punti che si possono mettere in evidenza a partire dalla riflessione sulla pittura permettono di inserirla nella concezione bonaventuriana dell'ordine del mondo, come mostrano le analogie tra mondo e pittura, e in quella che delinea un universo dinamico, segnico e relazionale.

Non direttamente collegato al tema della rappresentazione, si è poi visto come le analisi dei modi di significare abbiano formalizzato tre sensi della nozione di arte già individuabili precedentemente in modo meno esplicito, relativi cioè alla produzione naturale, alla produzione umana e al fondamento della natura.

Per concludere, si può osservare come la riflessione sulla pittura non solo sia uno dei centri da cui si possono osservare i punti principali del pensiero bonaventuriano, ma costituisca essa stessa materia di riflessione. E questo lo si può cogliere proprio là dove il generale francescano ha utilizzato il termine *pictor*, sempre, in questi contesti, per evidenziare i limiti dell'arte umana di fronte all'arte divina. *Pictor* è usato in senso forse inverso rispetto ad *artifex*, quando evidenziava i legami strutturali e analogici tra divino e umano. Ma proprio per questo, paradossalmente, sembra che contribuisca a

delineare la sua piena dignità e specificità. Collegando l'utilizzo del termine *pictor* con la riflessione sull'opera del pittore, sembra prendere forma la specifica dignità dell'opera umana, che è essenziale e non meramente strumentale, seppure non costituisca in sé stessa un fine. La dignità dell'opera umana, della pittura o immagine dipinta nel caso specifico, è nella sua bellezza e nella sua capacità di esprimere altro, di rinviare a sensi ulteriori. L'ulteriorità a cui essa rinvia non la blocca in una mera funzione strumentale: oltre ad essere inquadrata in una concezione di un mondo dinamico anche per gli infiniti giochi referenziali, essa è pienamente espressione del mondo sensibile e temporale del *viator*, essa è pienamente umana proprio perché sintetizza la dialettica tra sensibile e intelligibile che lo stesso essere umano incarna, come *imago et similitudo Dei*, e anzi lo aiuta a trascendere la propria condizione corporea, che in sé non è negativa e proprio nel corporeo trova le condizioni di ulteriorizzazione di senso.

Sculptor / sculptura

Il termine *sculptor* compare molto raramente nell'opera bonaventuriana, tuttavia è presente con più frequenza il termine relativo all'opera dello scultore, ossia *sculptura*. Si possono contare complessivamente 41 occorrenze distribuite prevalentemente nel *Commento al libro della Sapienza* (14) e nel terzo libro del *Commento alle Sentenze* (10), cui seguono, per frequenza del termine, le tredici occorrenze complessive delle due edizioni delle *Collazioni sull'Exaameron* e le quattro occorrenze nei *Sermoni* (tre nei *Sermones de diversis* e una nei *Sermones dominicales*).

Non si propone in questa sezione una classificazione per temi, sia per la minore frequenza di *sculptor / sculptura* sia perché il lemma compare prevalentemente nel senso di opera. Nell'esposizione che segue si cerca tuttavia di porre attenzione alle sfumature con cui la trattazione dell'opera dello scultore si presenta.

I contesti riguardano prevalentemente la polemica anti idolatra, nel *Commento al libro della Sapienza* e nel terzo libro del *Commento alle Sentenze*, e specifiche citazioni scritturistiche in cui il lemma *sculptura* compare e che sono commentate da Bonaventura.

1. Commento al libro della Sapienza

Le quattordici occorrenze del *Commento al libro della Sapienza* sono distribuite nei capitoli 12-15 e 18. Riguardano soprattutto la questione dell'idolatria a proposito dell'opera dello scultore. Come accennato, proprio in quanto i contesti concernono il tema dell'opera, si ritiene che lo si possa considerare come unica categoria del *Commento al libro della Sapienza* le cui sfumature emergono nell'analisi di ciascun contesto.

La prima occorrenza del lemma *sculptura* su cui occorre soffermarsi compare nel capitolo 12 quando Bonaventura commenta il versetto 24 (*etenim in erroris via diutius erraverunt deos aestimantes haec quae in animalibus sunt supervacua infantum insensatorum more viventes*) a proposito del quale spiega che gli animali scambiati per divinità sono non gli animali naturali, bensì quelli scolpiti artificialmente e, aggiunge sulla base dell'autorità di Damasceno, a differenza degli animali naturali che hanno sempre una qualche utilità, quelli artificiali sono inutili:

*Deos aestimantes haec quae in animalibus sunt supervacua, id est animalia artificialiter sculpta, non naturalia. Artificialia autem animalia dicuntur supervacua, quia inutilia; naturalia autem omnia habent aliquam utilitatem, ut dicit Damascenus.*²⁹¹

²⁹¹ Bonaventura, *Commentarius in librum Sapientiae* ... cit., cap. 12, versus 24, p. 190.

Inizia a questo punto un insieme di passaggi in cui il lemma *sculptura* occorre nell'ambito di critiche anti idolatre. Nel capitolo seguente, il 13, si concentrano quattro occorrenze del termine. Nel commento al versetto 6 (*sed tamen adhuc in his minor est querella et hii enim fortassis errant Deum quaerentes et volentes invenire*), che rientra nella più ampia critica al culto della natura, Bonaventura si limita ad esplicitare che il rimprovero diretto a coloro che adorano la natura è minore di quello rivolto a coloro che adorano gli oggetti artificiali, ossia le cose scolpite. Citando un passaggio da Baruc²⁹², a sua volta in un contesto anti idolatra, osserva che gli oggetti artificiali non hanno né lo splendore né la capacità di illuminare che appartiene invece agli enti naturali del sole e della luna:

*(Vers. 6.). Sed tamen etc., quasi dicat: sic errant illi; sed tamen adhuc in his, scilicet sic errantibus, minor est querela, id est ratio querelae, quam in adorantibus sculptilia, quia, sicut dicitur Baruch ultimo, "non lucebunt ut sol, neque illuminabunt ut luna", scilicet ipsa sculptilia.*²⁹³

Successivamente, nello stesso capitolo, Bonaventura esplica il versetto 10 con un passaggio dal capitolo 17 degli Atti degli Apostoli²⁹⁴ in cui il riferimento alla scultura compare nel discorso di Paolo all'Areopago quando egli osserva che non bisogna pensare alla divinità secondo sembianze sensibili, come fosse materia plasmata dall'arte e dall'ingegno umano:

*Opus manus antiquae, id est manus antiqui artificis, quia "in antiquis est sapientia", Iob duodecimo Contra haec omnia dicitur Actuum decimo septimo: "Genus ergo cum simus Dei, non debemus aestimare auro, vel argento, aut lapidi sculpturae artis aut cogitationis hominum divinum esse simile".*²⁹⁵

Ci si era già soffermati brevemente su questo passaggio a proposito del lemma *artifex*, in cui si sottolineava l'obiettivo polemico in coloro che considerano l'opera dell'uomo come divinità²⁹⁶. Ora si può osservare come il riferimento scritturistico alla scultura rappresenti una specificazione dell'opera dell'artefice.

Al verso 19 (*et pro itinere petit ab hoc qui ambulare non potest et de acquirendo et de operando et de omnium rerum eventu petit ab eo qui in omnibus est inutilis*) dello stesso capitolo, compare un altro passo sulla scultura, anche questa volta all'interno di una citazione scritturistica, cioè al capitolo 44 di Isaia:

²⁹² Baruch 6, 66: *Signa in caelo gentibus non ostendent neque ut sol lucebunt neque illuminabunt sicut luna.*

²⁹³ Bonaventura, *Commentarius in librum Sapientiae ... cit.*, cap. 13, versus 6, p. 193.

²⁹⁴ At 17, 29: *genus ergo cum simus Dei non debemus aestimare auro aut argento aut lapidi sculpturae artis et cogitationis hominis divinum esse simile.*

²⁹⁵ Bonaventura, *Commentarius in librum Sapientiae ... cit.*, cap. 13, versus 10, p. 194.

²⁹⁶ Vedi sopra nella sezione dedicata al lemma *artifex* al paragrafo 1.1.

Et de acquirendo, scilicet per negotiationes, et de operando, scilicet per mechanicas artes, et de omnium rerum eventu, generaliter, petit ab eo qui in omnibus est inutilis; Isaiae quadragesimo quarto: "Formavit deum et sculptile conflavit ad nihil utile".²⁹⁷

Il versetto 19 si riferisce alle preghiere di un falegname rivolte all'opera che ha prodotto come se fosse un dio che può esaudire le sue suppliche. Bonaventura esplica che il falegname si rivolge al simulacro per domandare commerci, lavori attraverso arti meccaniche e successi. Prosegue poi citando un passo da Isaia in cui con una domanda retorica ci si chiede chi mai possa formare un dio e un simulacro scolpito se non cerca in esso alcuna utilità²⁹⁸. Così come si era visto analizzando le occorrenze del lemma *artifex* in contesti analoghi, la critica di Bonaventura alle opere scolpite non riguarda le sculture in sé stesse, bensì l'atteggiamento nei loro confronti che le rende oggetto di culto: lungi da avere alcuna funzione referenziale, cioè di avere la capacità di rinviare a contenuti più alti, all'intelligibile, l'oggetto idolatrato, in questi casi la scultura, è considerato come se fosse un dio. Si vedrà più avanti, nel commento al capitolo 19 della *Sapienza*, una delle possibili concezioni positive della *sculptura*.

Il capitolo 14 contiene un'occorrenza del lemma *sculptura*, il cui contesto è stato già analizzato a proposito del lemma *artifex*²⁹⁹, in cui si sottolineava che l'opera di un artefice, nel caso specifico che produce opere scolpite, è futile, degna di riso e soggetta al tempo³⁰⁰. Nel capitolo successivo il lemma compare cinque volte in tre contesti diversi. Nel commento al versetto 4 (*non enim in errorem induxit nos hominum malae artis excogitatio nec umbra picturae labor sine fructu effigies sculpta per varios colores*), in cui compare anche il lemma *artifex* su cui ci si è soffermati sopra, il riferimento scritturistico alla scultura viene esplicito da Bonaventura con l'osservazione che l'immagine è scolpita in diversi colori al fine di distinguere le differenti parti della scultura:

Et sciendum, quod duo tangit, inductiva scilicet sive provocativa ad idololatriam, scilicet artis diligentiam, cum dicit: malae artis excogitatio, et idoli pulcritudinem, cum subdit: nec umbra picturae, id est nec pictura speciem ligni obumbrans; Ecclesiastici trigesimo octavo: "Assiduitas eius variat picturam"; labor, scilicet artificis, sine

²⁹⁷ Bonaventura, *Commentarius in librum Sapientiae* ... cit., cap. 13, versus 19, p. 196.

²⁹⁸ Is 44, 9: *platae idoli omnes nihil sunt et amantissima eorum non proderunt eis ipsi sunt testes eorum quia non vident neque intellegunt ut confundantur quis formavit deum et sculptile conflavit ad nihil utile.*

²⁹⁹ Si veda il paragrafo 1.2 della sezione dedicata ad *artifex*.

³⁰⁰ Bonaventura, *Commentarius in librum Sapientiae* ... cit., cap. 14, v. 14: *Cito enim deserti sunt a filiis Israel tempore Moysi et a populo christiano tempore Christi vel novae legis; Ieremiae decimo: "Confusus est omnis artifex in sculptili; vana sunt opera et risu digna, in tempore visitationis suae peribunt"*. Si segnala anche un'altra occorrenza di *sculptura*, su cui ci si è soffermati a proposito del lemma *pictura*, che è parte di questo capitolo e della polemica anti idolatra (ivi, cap. 14, v. 17): *Hos quos in palam homines honorare non poterant, id est in praesentia eorum, propter hoc, scilicet, quod longe essent, e longinquo, scilicet loco, figura eorum allata, scilicet in pictura, evidentem imaginem, scilicet sculptam imaginem, dico, regis, quem honorare volebant, fecerunt, scilicet tribuentes divinum honorem hominibus.*

*fructu, scilicet utilitatis; supra tertio: "Vacua spes illorum, et labores sine fructu"; effigies, id est imago, sculpta per varios colores, distinguentes partes sculpturae; supra decimo tertio: "Rubicundum faciens fuco colorem eius".*³⁰¹

La citazione che chiude il commento letterale del versetto 4 proviene da *Sapienza* 13, 14 (*aut alicui ex animalibus illud conparet perliniens lubrica et rubicundum faciens fuco colorem illius et omnem maculam quae in illo est perliniens*). È interessante notare la natura tecnico-estetica della spiegazione del motivo per cui la scultura è di diversi colori: certamente Bonaventura aderisce alla lettera del testo, ma allo stesso tempo è significativo per il nostro discorso che dia indicazioni a tal proposito, quasi ponendo le condizioni per una riflessione sul rapporto tra figura e colore di grande interesse anche per i secoli successivi.

Bonaventura commenta il versetto 6 (*malorum amatores digni qui spem in talibus habent et qui faciunt illos et qui diligunt et qui colunt*) con diverse citazioni scritturistiche:

*Qui spem habent in talibus, scilicet idolis, scilicet auxilium eorum invocando; Isaiae quadragesimo secundo: «Confundantur confusione qui confidunt in sculptili»; et qui faciunt illos, scilicet deos huiusmodi fabricando; in Psalmo: « Similes illis fiant qui faciunt ea »; et qui diligunt, scilicet affectu, devotionem ad idola habendo; supra eodem: « Diligit mortuae imaginis effigiem » etc; et qui colunt, effectum, exterius adorando; in Psalmo: « Confundantur omnes, qui adorant sculptilia »; Deuteronomii quinto: « Non adorabis deos alienos neque coles ».*³⁰²

Bonaventura scandisce il commento secondo l'elenco dei quattro elementi presenti nell'ultima parte del versetto, ossia quando si riferisce a coloro che *sperano, producono, apprezzano e venerano* gli idoli. A proposito dei primi, ossia coloro che invocano l'aiuto degli idoli, Bonaventura cita *Isaia* 42, 17 quando, sempre in contesto anti idolatra, si sottolinea che coloro che confidano negli idoli scolpiti retrocedono nella vergogna. Sui secondi, ossia coloro che fabbricano gli idoli, si cita il *Salmo* 134, 18. A proposito dei terzi che amano, per passione, nella devozione agli idoli, si cita *Sapienza* 15, 5. Infine, nel contesto dell'esplicazione di coloro che venerano gli idoli, compare l'ultimo riferimento alla scultura come citazione del *Salmo* 96, 7 (*confundantur omnes qui adorant sculptilia qui gloriantur in simulacris suis adorate eum omnes angeli eius*) in cui si sottolinea che gli adoratori degli idoli scolpiti sono confusi. Le varianti del lemma *sculptura*, che appare come specificazione del tipo di idolo e di idolatria, compaiono quindi a proposito di coloro che sperano e di coloro che venerano gli idoli nel contesto di citazioni scritturistiche, *Isaia* e i *Salmi*.

³⁰¹ Ivi, cap. 15, v. 4, p. 205.

³⁰² Ivi, cap. 15, v. 6, p. 206.

L'ultima occorrenza nel capitolo 15 si presenta a proposito del versetto 13 (*hic enim super omnes scit se delinquere qui ex terrae materia fragilia vasa et sculptilia fingit*), come termine di un passo scritturistico. Bonaventura chiarisce che il vasaio sa di peccare più di ogni altro artefice perché produce la propria opera dalla materia più vile, che è la terra, fabbricando sia vasi fragili sia oggetti scolpiti, cioè idoli:

*(Vers. 13.). Hic enim etc., quasi dicat: et vere ex malo acquirunt idola facientes; hic enim scit, se super omnes, alios scilicet artifices idolorum, delinquere; hic, inquam, qui ex terrae materia, quae vilior est, fragilia vasa, ex una parte, et sculptilia, id est idola, ex alia parte materiae suae, fingit.*³⁰³

In tale contesto quindi l'opera scolpita è quella del vasaio: il termine appare qui in senso generico per indicare un prodotto di arte plastica.

L'ultimo contesto del *Commento al libro della Sapienza* riguarda due occorrenze nel capitolo 18, una al verso 13 (*hic enim super omnes scit se delinquere qui ex terrae materia fragilia vasa et sculptilia fingit*), l'altra al verso 24 (*in veste enim poderis quam habebat totus erat orbis terrarum et parentum magnalia in quattuor ordinibus lapidum erant sculpta et magnificentia tua in diademate capitis illius erat scripta*). Si tratta di passaggi di grande interesse, perché, a differenza dei precedenti dove l'opera dello scultore è l'idolo oggetto di venerazione, qui la *sculptura* assume invece un senso positivo perché rinvia alla dimensione spirituale.

Il contesto riguarda l'intercessione di Aronne per placare l'ira divina sul popolo di Israele. A partire da *Sapienza* 18, 21 è descritta la figura di Aronne nel suo intervento, in particolare al verso 24 si descrive la sua veste su cui *portava tutto il mondo*:

*Et parentum magnalia, id est magnae auctoritatis nomina, in quattuor ordinibus lapidum sculpta erant; in rationali enim erant quattuor ordines lapidum pretiosorum; singulis erant inscripta singula nomina duodecim Patriarcharum, ut patet Exodi vigesimo octavo, sicut etiam in fundamentis Ierusalem dicuntur inscripta nomina duodecim Apostolorum, Apocalypsis vigesimo primo.*³⁰⁴

In questo passaggio Bonaventura esplica che sulla veste di Aronne i nomi dei padri e dei dodici Patriarchi sono scolpiti con pietre preziose. Poco più avanti Bonaventura prosegue descrivendo il diadema di Aronne che porta scolpito il tetragramma del nome di Dio:

Et magnificentia tua in diademate capitis illius sculpta erat, id est nomen Dei magnificum tetragrammaton, id est ex quattuor litteris, quae

³⁰³ Ivi, cap. 15, v. 13, p. 207.

³⁰⁴ Ivi, cap. 15, v. 24, p. 227.

*sunt: Iod, He, Vau, He, quae significant principium vitae passionis Christi.*³⁰⁵

Si comprende qui che non tutto ciò che è “scolpito” è idolo, anche se in questo passaggio, in modo più conforme alla tradizione ebraica, le cose scolpite sono lettere, i nomi degli antenati, dei Patriarchi e di Dio. Ciò non implica un rifiuto, da parte di Bonaventura, della possibilità di rappresentare figurativamente il creato o contenuti sacri per mezzo dell’arte umana. Come si diceva nella parte dedicata al lemma *artifex*, la polemica che Bonaventura accoglie nel commentare questi passi veterotestamentari è quella rivolta al prodotto di un’arte umana venerato come se fosse una divinità³⁰⁶, polemica che non porta a condannare l’arte umana in sé stessa, in particolare in quanto si tratta di un’attività che deriva da Dio e che a lui riconduce in quanto segno sensibile dell’intelligibile.

Per concludere l’analisi delle occorrenze del lemma *sculptura* nel *Commento al libro della Sapienza*, si può osservare che all’interno dei due atteggiamenti nei confronti dell’arte umana riscontrabili, quello che la erge indebitamente a divinità e quello che ne coglie la funzione di rinvio al mondo sovrasensibile, si possono iniziare a delineare delle sfumature. L’opera dello scultore considerata all’interno del primo atteggiamento, quello idolatra, è affrontata almeno secondo tre prospettive. A partire dall’osservazione paolina di non pensare la divinità con sembianze sensibili, la scultura viene considerata secondo la sua natura, secondo il suo valore e secondo un certo atteggiamento fruitivo. Nel primo modo, si sottolinea che essa è incapace di risplendere come gli enti naturali quali il sole e la luna e che è futile nella rappresentazione di animali artificiali. A proposito del valore dell’opera, si osserva che essa è tanto più vile quanto più vile è il materiale utilizzato per produrla, come la terra o argilla del vasaio. Dal punto di vista dell’opera in quanto oggetto di fruizione, si sottolinea che se l’immagine scolpita è oggetto di atti come la speranza, il diletto e la venerazione, essi sono rivolti a qualcosa di meramente inanimato incapace di rispondere alle preghiere ad essa rivolte. Solo in un breve passaggio si è visto che la polemica anti idolatra porta Bonaventura a una celere riflessione di carattere tecnico-estetico sull’opera scolpita in quanto tale, cioè sulla funzione del colore nel distinguere le parti della scultura, riflessione che in sé stessa non sembra presentare le implicazioni religiose o morali cui invece conduce la polemica anti idolatra.

³⁰⁵ *Ibidem.*

³⁰⁶ Come si ricorderà, Bonaventura distingue l’arte dall’abuso dell’arte, arte che invece in sé stessa è buona, vedi *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".*

2. Commento alle Sentenze. *Libro III*

Le dieci occorrenze del lemma *sculptura* nel terzo libro del *Commento alle Sentenze* si concentrano nelle distinzioni 9 e 37, con un'unica eccezione che compare nella prima distinzione. Come nei casi visti nel *Commento al libro della Sapienza*, anche in quest'opera tutte le occorrenze sono in vario modo riconducibili al tema generale della polemica anti idolatra e, dal nostro punto di vista, al tema dell'opera dell'artefice.

L'occorrenza della distinzione 1 compare al secondo articolo, sulla incarnazione, alla questione 1 (*Utrum in opere incarnationis servetur debita congruentia ex parte Dei*) come quinto argomento contrario, sebbene in conclusione Bonaventura sostenga che *congruum fuit Deum que decuit incarnari*. Nel quinto argomento contrario si sostiene che l'incarnazione di Dio non si addice perché sarebbe come fare offesa a Dio. Si assimila cioè l'incarnazione all'adorazione di un idolo, come se la divinità scolpita in effigie umane equivallesse alla incarnazione di Dio:

*5. Item, quicumque adorat Deum in sculpta imagine, facit Deo iniuriam: ergo pari ratione, qui credit, Deum habere humanam effigiem, iniuriatur divinae naturae: videtur ergo, quod non congruat divinae naturae incarnari sive humanari.*³⁰⁷

Un argomento anti idolatra viene quindi usato contro l'appropriatezza dell'incarnazione. Nella *responsio* Bonaventura precisa che si reca offesa a Dio solo se si crede che egli abbia *in sé stesso* un'effigie, ma l'incarnazione fa sì non che Dio abbia in sé stesso una forma corporea, bensì che si unisca ad essa e lo renda tale da avere una forma senza mutarne la spiritualità e la nobiltà. L'incarnazione non sottrae nobiltà e perfezione a Dio, mentre aggiunge molto a elevazione e dignità del genere umano facendo apprezzare la bontà di Dio³⁰⁸.

La distinzione 9 (*Utrum humana natura in Christo sit adoranda adoratione latriae*) presenta cinque occorrenze del lemma *sculptura*, tutte parte dell'articolo 1 (*De ipsa adoratione per comparationem ad eum cui est exhibenda*) di cui quattro appartengono alla questione 2 (*Utrum cultus latriae exhiberi debeat imagini Christi*) e una alla questione 5 (*Utrum haec sit concedenda: divina natura est caro facta*).

La conclusione della questione 2 sulla possibilità della latria dell'immagine di Cristo conclude affermativamente³⁰⁹. La prima occorrenza compare nel primo argomento contrario basato su un passo

³⁰⁷ Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum* ... cit., liber III, d. 1, a. 2, q. 1 (contra), p. 20.

³⁰⁸ Cfr. *ivi*, responsio, p. 21.

³⁰⁹ *Ivi*, d. 9, a. 1, q. 2: *CONCLUSIO: Imagini Christi debet cultus latriae exhiberi.*

di Esodo 20, 4³¹⁰ dal quale si inferisce che se è proibito che l'immagine scolpita sia prodotta, a maggior ragione lo è adorarla:

*SED CONTRA: 1. Exodi vigesimo, in primo mandato: Non facies tibi imaginem neque sculptam similitudinem: si ergo prohibitum est, imaginem fieri, multo magis et adorari.*³¹¹

In questo contesto, come si è visto anche in altri casi, il lemma *sculptura* compare all'interno della citazione scritturistica e rientra nella polemica anti idolatra. È molto interessante la risposta a questo argomento: sebbene non sia presente il lemma, sulla base dell'autorità di Damasceno si riflette sull'opportunità di raffigurare Cristo³¹². Bonaventura osserva che è valida l'obiezione che dalla proibizione di produrre immagini inferisce il divieto di adorarle, ma è valida, aggiunge, per il periodo in cui Dio non assunse la natura umana: dopo l'incarnazione è possibile rappresentare Cristo per i semplici, che non sanno leggere, e per ricordarne gli eventi in modo più celere³¹³.

Due occorrenze della stessa questione appartengono alla *responsio*, nel cui *incipit* Bonaventura considera le tre ragioni dell'introduzione del culto delle immagini nella Chiesa. Secondo una tradizione ascrivibile a Gregorio Magno, Bonaventura osserva che le immagini furono introdotte per l'ignoranza dei semplici, l'indugio dei sentimenti e la caducità della memoria:

Introductae enim fuerunt propter triplicem causam, videlicet propter simplicium ruditatem, propter affectuum tarditatem et propter

³¹⁰ Es 20, 4: *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.*

³¹¹ Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum ... cit.*, d. 9, a. 1, q. 2, p. 203 (contra).

³¹² Cfr. Iohannes Damascenus secundum translationem quam fecit Burgundius Pisanus, *De fide orthodoxa (Traditio certa orthodoxae fidei)*, ed. E.M. Buytaert, (Franciscan Institute Publications, Text Series, vol. 8), NY 1955, cap. 89, p. 332: 3. *Cum hiis autem invisibilis et incorporei et incircumscribibilis et infigurabilis Dei, quis potest facere imaginem? Insipientiae igitur summae | et impietatis est figurare quod divinum. Hinc, in veteri testamento non erat assuetus imaginum usus. Quia vero Deus "propter viscera misericordiae suae" secundum veritatem factus est homo, propter nostram salutem, non ut Abrahae visus est in specie hominis, non ut prophetis, sed secundum substantiam factus est vere homo, et perambulavit terram "et cum hominibus conversatus est", miracula fecit, passus est, crucifixus est, surrexit, assumptus est; et haec omnia secundum veritatem facta sunt et visa sunt ab hominibus, scripta quidem sunt ad memoriam et doctrinam nostram tunc non praesentium, ut non videntes, audientes et credentes potiamur beatitudine Domini. Quia vero non omnes noscunt litteras, neque lectioni vacant, patres excogitaverunt velut quosdam triumphos in imaginibus haec scribere, ad velocem memoriam. Quapropter multoties non secundum mentem habentes Domini passionem, imaginem Christi crucifixionis videntes et salutaris passionis in rememorationem venientes, procidentes adoramus; non materiam, sed imaginatum, quemadmodum neque evangelii materiam neque crucis materiam adoramus, sed typoma (id est figurationem).*

³¹³ Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum ... cit.*, d. 9, a. 1, q. 2, conclusio, p. 204: 1. 2. *Ad illud ergo quod obiicitur in contrarium, quod prohibitum est, ne quis faciat sibi imaginem; dicendum, quod pro eo tempore prohibitum est, in quo Deus humanam naturam nondum assumserat. Tunc enim, cum Deus omnino spiritus esset, infigurabilis erat; et ideo ipsum figurare erat error et impietas. Et pro illo tempore loquitur Damascenus, cum dicit, quod "insipientiae et impietatis est figurare quod divinitatis est"; verum est, secundum quod divinitatis est, quia est incircumscribibilis et infigurabilis; sed non est sic quantum ad humanam naturam. Unde subiungit, quod "Deus propter viscera misericordiae suae factus est homo et cum hominibus conversatus est, miracula fecit, passus est, crucifixus est; haec ad memoriam hominum scripta sunt et ad doctrinam nostram. Quia vero non omnes noscunt litteras neque lectioni vacant, Patres decreverunt velut quosdam triumphos imaginibus describere ad velocem memoriam".*

*memoriae labilitatem. - 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.*³¹⁴

Il lemma *sculptura* compare a proposito del primo motivo, cioè dell'ignoranza dei semplici che non possono leggere le Scritture, ma possono leggere i sacramenti della fede nella scultura e nella pittura, come se fossero le stesse Scritture.

Nella risposta al quarto argomento contrario, che gioca sul termine immagine osservando che se pecca chi adora l'immagine impressa da Dio nel diavolo e nell'uomo peccatore, a maggior ragione pecca colui che adora l'immagine stessa³¹⁵, Bonaventura distingue due modi in cui si può onorare un'immagine. A differenza dell'onore nei confronti dell'uomo, in cui appunto è impressa l'immagine di Dio e il cui onore si manifesta come una cosa e non come un segno, l'onore nei confronti dell'immagine si presenta come un segno perché si riferisce all'esemplare, come quello che si rende alle pitture e alle sculture:

*4. Ad illud quod obiicitur de imagine divinitus impressa, iam patet responsio: quia, cum talis homo sit creatura nobilis, offert se magis per modum rei quam per modum signi: et ideo honor, qui ei defertur, non omnino refertur ad primum exemplar, sicut honor, qui defertur imagini pictae vel sculptae. - Si autem aliquis coleret ipsam figuram tanquam rem, magis erraret, quam qui coleret creaturam rationalem. Unde Augustinus de Doctrina christiana: "Fateor, altius esse demersos qui opera hominum pro Deo colunt, quam qui opera Dei", ut statuam quam stellam.*³¹⁶

Di conseguenza, si rende onore alle immagini dipinte o scolpite considerate non in stesse, ossia come oggetto materiale dipinto e scolpito, bensì nella loro funzione referenziale di rimandare ad altro da sé, cioè all'esemplare, al prototipo di cui sono immagini³¹⁷. Bonaventura sostiene questa opinione anche tramite un passo dal *De doctrina christiana* di Agostino, che a sua volta compare in contesto anti idolatra³¹⁸.

³¹⁴ Ivi, conclusio, p. 203.

³¹⁵ Ivi, (contra), p. 203: *4. Item, nobilior et melior est imago divinitus impressa quam ab hominibus sculpta; sed si quis adoraret diabolum vel hominem peccatorem, in quo est imago Domini impressa, peccaret: ergo multo magis qui adorat huiusmodi imagines.* [Passaggio corretto rispetto all'edizione in LLT che riporta: *ab hominibus sculpta*].

³¹⁶ Ivi, conclusio, p. 204.

³¹⁷ È significativo come la distinzione tra onore secondo la cosa e secondo il segno, dove quest'ultimo rinvia all'esemplare o al prototipo, sia di derivazione patristica. In particolare, come si vedrà anche da una citazione diretta di Bonaventura in un passaggio che si esaminerà in seguito (d. 9, a. 1, q. 5, argomento a favore n. 6), Bonaventura probabilmente conosce e si riferisce alla posizione di Basilio secondo cui *Imaginis honor ad protypum provenit (id est exemplar)* tramite Damasceno nella traduzione di Burgundius Pisanus. Vedi Iohannes Damascenus, *De fide orthodoxa* ... cit., cap. 89, p. 331.

³¹⁸ Augustinus Hipponensis, *De doctrina christiana* (CPL 0263), III, 7: *et si quando aliqui eorum illa tamquam signa interpretari conabantur, ad creaturam colendam uenerandam que referebant. quid enim mihi prodest simulacrum*

Nell'occorrenza della questione 5 sulla opportunità della latria per le membra di Cristo, a proposito di cui Bonaventura conclude negativamente, sembra che si riprenda la distinzione appena vista tra rendere onore a qualcosa *secundum rem* o *secundum signa*. Il sesto argomento a favore, contro cui è rivolta la risposta di Bonaventura che ci interessa, afferma che si deve adorare secondo latria le membra di Cristo, poiché ciascuna parte di Cristo è immagine di Cristo e l'immagine, come dice Damasceno che a sua volta riprende Basilio³¹⁹, si riferisce al prototipo che si adora secondo latria³²⁰. Bonaventura risponde distinguendo l'adorazione di un'immagine, ad esempio scolpita, dall'adorazione delle membra di Cristo e in questo modo riprende la distinzione tracciata nel passo precedentemente analizzato. Se è vero che in ciascuna parte di Cristo vi è la sua immagine, occorre però precisare che non è come adorare un'immagine scolpita che viene adorata secondo latria:

*6. Ad illud quod obiicitur, quod in membro Christi est assimilatio per gratiam; dicendum, quod verum est; ex hoc tamen non sequitur, quod debeat adorari adoratione latriae, sicut in imagine sculpta.*³²¹

È molto significativo ciò che Bonaventura aggiunge: l'immagine di Cristo non solo si caratterizza per la sua referenzialità al prototipo, aspetto che essa condivide con un'immagine prodotta artificialmente, ad esempio in una scultura, bensì appare in sé stessa come razionale, eccellente e degna di onore:

et hoc, quia imago illa non se offert tantum ut ductivam in aliud, sed ut rem rationalem et excellentem et dignam honore; et ideo honor sibi

uerbi gratia neptuni non ipsum habendum deum, sed eo significari uniuersum mare uel etiam omnes aquas ceteras, quae fontibus prorunt? sicut a quodam poeta illorum describitur, si bene recolo, ita dicente: tu, neptune pater, cui tempora cana crepanti cincta salo resonant, magnus cui perpete mento profluit oceanus et flumina crinibus errant. haec siliqua intra dulce tectorium sonantes lapillos quatit; non est autem hominum, sed porcorum cibus. nouit quid dicam, qui euangelium nouit. quid ergo mihi prodest, quod neptuni simulacrum ad illam significationem refertur, nisi forte ut neutrum colam? tam enim mihi statua quaelibet, quam mare uniuersum, non est deus. fateor tamen altius demersos esse, qui opera hominum deos putant, quam qui opera dei; sed nobis unus diligendus et colendus deus praecipitur, qui fecit haec omnia, quorum illi simulacra uenerantur uel tamquam deos uel tamquam signa et imagines deorum. si ergo signum utiliter institutum pro ipsa re sequi, cui significandae institutum est, carnalis est seruitus, quanto magis inutilium rerum signa instituta pro rebus accipere? quae si retuleris ad ea ipsa, quae his significantur, eis que colendis animum obligaueris, nihilominus seruili carnali que onere atque uelamine non carebis.

³¹⁹ Iohannes Damascenus secundum translationem quam fecit Burgundius Pisanus, *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 diuinis Basilius: "Imaginis honor ad protypum provenit (id est exemplar)".* Poco più avanti, a p. 333: *Sicut enim diximus: "Honor qui est ad devotos conservorum demonstrationem habet benevolentiae, quae est ad communem dominatorem"; et "Imaginis honor ad prototypum (id est exemplar) pervenit". - Est autem non scripta | haec traditio, velut et secundum orientem adorare et crucem adorare, et alia plurima hiis similia.*

³²⁰ Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum* ... cit., d. 9, a. 1, q. 5 (pro): 6. *Item, quodlibet membrum Christi est imago Christi, nec imago tantum, sed etiam imago assimilata per gratiam; sed "honor imaginis, sicut vult Damascenus, refertur ad prototypum": ergo si prototypum adoratur adoratione latriae, videtur quod et membra Christi, in quibus est reperire imaginem naturae et similitudinem gratiae.*

³²¹ Ivi, conclusio, p. 210.

*exhibitus non totaliter refertur ad prototypum, id est ad principale figuratum, sicut in imagine, sculpta.*³²²

Le membra di Cristo quindi non si riferiscono totalmente al prototipo, come invece accade nell'immagine scolpita. Si noti che Bonaventura presenta la propria posizione partendo dallo stesso passo su cui si è basato l'argomento che confuta, cioè dal *De fide orthodoxa* di Damasceno che, memore dell'insegnamento di Basilio, osserva che *l'onore dell'immagine proviene dal prototipo, cioè dall'esemplare* e procede distinguendo il tipo di adorazione per l'immagine scolpita da una parte e per l'immagine di Cristo dall'altra.

Le ultime quattro occorrenze che appartengono al libro terzo del *Commento alle Sentenze*, compaiono nella distinzione 37, due di esse nella terza questione dell'articolo secondo, mentre le altre due nei *dubia*. La terza questione dell'articolo secondo (*ARTICULUS II. De mandatis Decalogi quoad distinctionem et ordinem*), concerne il numero e l'ordine dei comandamenti a proposito della *tavola di distinzione* e si prendono in considerazione le opinioni di *Iosephus* secondo cui il decalogo è distinto in due tavole di cinque comandamenti ciascuno, di *Origenes* che distingue quattro comandamenti in una tavola e cinque nell'altra, e di *Augustinus* che divide in una tavola da sette e in una seconda tavola da tre comandamenti. Nonostante l'argomento che ci interessa sia parte di quelli a favore della partizione di *Josephus*, Bonaventura sembra già offrire ragioni per preferire quella di Origene³²³, in quanto – e qui importa soprattutto il primo punto che Origene evidenzia perché compare il lemma *sculptura* – i precetti orientati al prossimo sono sei e quelli rivolti a Dio sono quattro:

*Sed quod Origenis dictum fuerit magis verum, ostenditur: 1. Primo per ipsum textum: quia mandatum primum, quod spectat ad Dei venerationem, distinguit in affirmativum et negativum, cum dicit: Ego sum Dominus Deus tuus; et postea adiungit: Non facies tibi sculptile; mandatum vero de concupiscentia coniungit, unde interponit concupiscentiam uxoris inter concupiscentiam rerum, Exodi vigesimo: ergo videtur, quod praecepta ordinantia ad proximum sint tantum sex, praecepta ordinantia ad Deum sint quatuor. Si ergo illa quae ordinant ad Deum, debuerunt scribi simul, videtur, quod Origenes melius distinxerit per quaternarium et senarium.*³²⁴

Il termine *sculptura* compare quindi come citazione scritturistica, in particolare di *Esodo* 20, 4. Lo stesso passo scritturistico, e con esso il lemma *sculptura*, ricompare nella conclusione in cui Bonaventura sostiene l'opinione di *Josephus* secondo il senso letterale, quella di Origene secondo il

³²² *Ibidem*.

³²³ Cfr. Origenes secundum translationem quam fecit Rufinus, *In Exodum homiliae*, GCS, 29 (W.A. Baehrens, 1920), hom. 8.

³²⁴ Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum* ... cit., d. 37, a. 2, q. 3, p. 827.

sensu spirituale, ma ancora – osserva – occorre accogliere la partizione di Agostino che divide i comandamenti in tre in una tavola e in sette nell'altra. Bonaventura in particolare, all'interno del senso mistico, considera una distinzione materiale che attribuisce a Origene e una formale che fa risalire ad Agostino. Nella distinzione materiale ricompare il riferimento a *Esodo* 20, 4 e il relativo lemma *sculptura*:

- *Si autem fiat distinctio secundum spiritualem sive mysticum sensum; sic distinxerunt doctores sacrae Scripturae dicentes, mandata ordinantia ad Deum pertinere ad primam tabulam, mandata vero ordinantia ad proximum pertinere ad secundam. Illa enim distinctio tabularum fiebat ad geminam caritatem commendandam et insinuandam; et quoniam mandata ordinantia ad Deum et ad proximum dupliciter possunt distingui et diversificari, videlicet diversitate formali et materiali: hinc est, quod adhuc doctores nostri fuerunt diversificari. Considerando enim distinctionem materialem, quatuor sunt mandata, quae ordinant hominem ad Deum. Materialiter enim loquendo, in hoc quod dicitur: Non adorabis deos alienos; et: Non facies tibi sculptile, duo mandata includuntur. Et hunc modum distinguendi et assignandi servat Origenes.*³²⁵

Le ultime due occorrenze si presentano nel primo *dubium* della distinzione 37. Come si è già avuto modo di osservare nel punto 4.3 del lemma *artifex*, in questo contesto Bonaventura risponde ai dubbi sollevati dall'affermazione di Origene secondo cui *l'idolo è ciò che non ha niente a sé simile*. In un argomento del *dubium* in cui con il lemma *artifex* compare anche *sculptilia*, si argomenta che poiché la fabbricazione di idoli e sculture riguarda solo gli artefici, ne consegue che il comandamento si estende solo agli artefici³²⁶. A questo argomento Bonaventura risponde che nel comandamento si intende proibire non solo la fabbricazione, bensì anche la venerazione.

Il secondo passaggio compare all'inizio della *responsio*, quando Bonaventura precisa che Dio comanda di adorare solo sé stesso, permette la latria, ma proibisce in ogni modo l'idolatria. Nel passo che qui interessa Bonaventura distingue due modi in cui è proibito il culto delle immagini, modi che appartenevano agli *antiqui*:

Et quoniam idololatria dupliciter consuevit apud antiquos committi: vel in hoc, quod fingebant novam sculpturam, cuius non erat reperire omnino simile extra, ut ostenderetur, quod specialis et singularis cultus esset ei exhibendus; vel quando fiebat aliqua imago, quae esset repraesentatio alicuius rei extra, quam quis crederet in illa imagine

³²⁵ Ivi, p. 828.

³²⁶ Ivi, dubia circa litteram Magistri, *dubium*: 1, p. 830: - *Item, facere idola et sculptilia, hoc est solum artificum: ergo videtur, quod mandatum illud non se extendat nisi ad artifices.*

*esse venerandam: ideo, ut haec duo prohibeat, tangit illa duo in prohibitione idololatriae, secundum quod Magister dicit in littera.*³²⁷

Il primo modo riguarda la funzione di produrre una nuova scultura, affinché le si tributi un culto speciale, oppure la produzione di una immagine che è la rappresentazione di una realtà esterna e che diviene oggetto di venerazione. Il lemma compare quindi come primo modo in cui si sottolinea come gli antichi costruivano nuove sculture. Bonaventura usa il verbo *tingo* in modo molto significativo perché consente di evidenziare l'aspetto finzionale, immaginativo, con cui si crede di creare una scultura *nuova*. Prima infatti si osservava che non è possibile per l'artefice creare qualcosa che propriamente è nuovo, poiché ciò che produce deriva dal progetto nella mente che a sua volta deriva dai sensi, secondo il motivo aristotelico per cui nulla è nell'intelletto che prima non sia stato nei sensi.

Nella distinzione 37 i riferimenti alla scultura riguardano ancora la questione idolatra, ma, a differenza di quelli visti precedentemente, solo in quanto essa interessa per un aspetto generale, ossia l'ordine e la partizione del decalogo.

Per concludere questa sezione, dall'analisi delle occorrenze del lemma *sculptura* nel terzo libro del *Commento alle Sentenze*, tenendo egualmente presente quelle viste nel *Commento al libro della Sapienza*, si può rilevare che la discussione sull'idolatria conduce a una riflessione certamente di grande interesse sui modi di referenzialità dell'immagine, della rappresentazione, sia essa artificiale o naturale, per riprendere una distinzione su cui ci si è soffermati all'inizio della classificazione delle occorrenze di *artifex* in Bonaventura. Tale discussione conduce pure a una seconda riflessione significativa, ossia quella che in senso ampio si potrebbe indicare come incentrata sui *modi di fruizione* dell'opera dell'artefice, in questo caso sull'opera dello scultore, sulla scultura. Si delinea perciò una prima distinzione tra referenzialità e non referenzialità della immagine, che riguarda in primo luogo la rappresentazione artificiale, poiché quella naturale, come l'immagine di Dio nell'uomo o del Padre nel Figlio, è in sé stessa referenziale, o meglio, è essa stessa immagine e non traccia, non segno del divino, come invece sono le creature non razionali e in modo diverso gli oggetti artificiali.

La rappresentazione artificiale può quindi rinviare ad altro da sé, può essere veicolo di un contenuto di senso superiore, che conduce l'osservatore all'intelligibile per mezzo del sensibile: l'opera dello scultore, che qui è apparsa con frequenza con il termine *sculptura*, acquisisce la sua piena valenza positiva nella funzione referenziale di rinviare al divino di cui essa è immagine e per questo essa è, per riprendere la distinzione tracciata precedentemente, *eikôn*. Al contrario, la rappresentazione artificiale, priva di ogni funzione referenziale, può essere considerata come oggetto

³²⁷ Ivi, p. 830.

in sé stesso divino: l'opera dell'uomo non diviene veicolo di un percorso di ascesa, bensì viene divinizzata e per questo è simulacro o *eidôlon*.

Ai due modi di considerare la rappresentazione, che può essere appunto referenziale o non referenziale, corrispondono due atteggiamenti *fruitivi*, due modi di osservare un oggetto. Secondo un modo per così dire *religioso* di *intenzionare* l'oggetto considerato sacro, esso può essere *adorato* (*latria*), oppure *venerato* (*dulia*): si potrebbe dire che ciascun tipo di oggetto ha un suo atteggiamento legittimo, per cui è permesso adorare Dio, ma non i prodotti artificiali come gli oggetti scolpiti, che invece possono essere considerati come segni che rinviano all'oggetto proprio di adorazione, ossia, come si è visto, al loro esemplare e prototipo, secondo una tradizione che risale ai Padri Cappadoci e a Basilio in particolare. Al contrario, se l'oggetto artificiale è esso stesso oggetto di *latria*, si nega la referenzialità della rappresentazione e si cade appunto nell'idolatria che invece è vietata.

Dalle analisi testuali è egualmente emersa una differenza interna alla stessa referenzialità della rappresentazione: essa può essere totale, nel caso degli oggetti artificiali, come si è visto con le sculture, ma può anche essere non completa, nel caso di creature razionali, come quando si considera l'immagine di Dio impressa nell'uomo o nel Cristo. La referenzialità della rappresentazione artificiale, in accordo con l'insegnamento di Gregorio Magno, ha una triplice funzione, ossia di istruire, di rendere saldo il sentimento e di ricordare. Il nesso tra la triplice funzione della rappresentazione artificiale e gli atteggiamenti fruitivi possono condurre a una considerazione *retorica* della rappresentazione artificiale molto significativa, nel momento cioè in cui si mettono in luce le componenti che la rendono capace di agire in diversi modi sull'osservatore, sullo spettatore. Una volta che la rappresentazione artificiale è fruita secondo l'atteggiamento corretto, essa può esercitare la sua funzione rispetto all'educazione, ai sentimenti e alla memoria dello spettatore, tre aspetti che nella retorica hanno una grande rilevanza e che sono connessi con la predicazione e l'arte francescane³²⁸.

Le riflessioni suscitate dalla questione idolatra, relative alla referenzialità e alla fruizione delle rappresentazioni, conducono a nuclei tematici a che a proposito degli esiti delle concezioni francescane dell'artefice sul lungo periodo. Come si è osservato, la base di queste riflessioni si situa nella duplice prospettiva con cui una rappresentazione, un'immagine, un'opera, può essere considerata e che per sintesi e per origine storica si può esprimere con l'opposizione *eikôn / eidôlon*. Certamente molteplici sono le ramificazioni che sembra tracciare la riflessione non solo occidentale su questo tema: senza dubbio non si intende tracciare qui una mappa che si pretenda esaustiva³²⁹. Si

³²⁸ Cfr. *supra*, Parte II, cap. 2, § 3 e cap. 3, § 3.

³²⁹ A proposito della questione dell'immagine nella cultura cristiana, considerata sia nelle sue origini storiche sia nelle sue prospettive estetologiche, si può ad esempio ricordare: L. Russo (a cura), *Vedere l'invisibile: Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo 1999.

possono però tracciare linee possibili con cui il pensiero si è in vario modo sviluppato a questo proposito, con l'intento di vagliarne le relazioni con una ipotetica prospettiva francescana, o con le prospettive francescane per possibili ricerche ulteriori.

Ad esempio, si può qui ricordare la rilevanza assunta dal tema nel primo romanticismo, come nel *Raffaello* di Wackenroder e nel *Prometeo* di Goethe³³⁰, le cui basi possono essere rintracciate al confine tra Medioevo e Rinascimento. Ma il tema torna anche nella riflessione contemporanea – senza entrare nella questione dell'*iconic turn*³³¹ – come in Jean Baudrillard, quando egli riflette sui *simulacri* post moderni, e di Dino Formaggio, quando quest'ultimo traccia la distinzione dei tipi di referenzialità dell'immagine (comunicazione contro informazione) per comprendere il modo di significare dell'arte³³².

3. Collazioni sull'*Exaameron*

Nelle *Collationes in Hexaameron*, tenendo presente le due edizioni critiche (Quaracchi del 1891 e Delorme del 1934) si possono contare tredici occorrenze in dieci luoghi che riguardano il lemma *sculptor / sculptura*. Quattro coppie di luoghi coincidono nelle due edizioni dal punto di vista contestuale, per cui vi sono sei contesti che riguardano in vario modo la scultura. È poi interessante notare che due occorrenze, una in ciascuna edizione e riferite allo stesso contesto, concernono terminologicamente lo *sculptor* e non la sua opera, aspetto molto rilevante perché si è visto come fino ad ora si siano individuate solo occorrenze dell'opera dello scultore e non occorrenze dello scultore stesso.

Il riferimento alla figura dello scultore compare nel contesto della discussione sulla *pienezza della sapienza in cui deve compiersi il discorso che è porta e forma della sapienza*, ossia nella seconda conferenza del *Principium* al paragrafo 33, secondo l'edizione Delorme³³³, e nella seconda

³³⁰ Cfr. W.H. Wackenroder, *La visione di Raffaello*, in *Effusioni di cuore di un monaco amante dell'arte*, in Id., *Opere e lettere: scritti di arte, estetica e morale*, a cura di E. Agazzi; traduzioni, apparati critici e note di E. Agazzi, F. La Manna, A. Benedetti, Bompiani, Milano 2014, pp. 107-113. Interessante da questo punto di vista quanto osserva Agazzi nell'introduzione alle *Effusioni* (p. 98): *La differenza tra entusiasmo estetico e concetto di "genio", propugnata dagli interpreti dello Sturm und Drang, consiste nella concezione di Wackenroder nel fatto che l'artista non è autorizzato a tentare di eguagliare Dio, ma deve riconoscersi invece come strumento e mezzo della rivelazione divina*. Si può individuare in questo secondo modo per cui l'artista è *strumento e mezzo della rivelazione divina* la formulazione del primo romanticismo della funzione referenziale dell'opera dell'artefice. Il tema dell'artefice che cerca di eguagliare Dio trova espressione, ad esempio, in un inno del giovane Goethe, cfr.: J.W. Goethe, *Prometeo*, in Id. *Inni*, a cura di G. Baioni, Einaudi, Torino 1969.

³³¹ Su questo si può vedere ad esempio: O. Breidbach, F. Vercellone, *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*, Mondadori, Milano 2010, in particolare alle pp. 64-72.

³³² Vedi D. Formaggio, *Arte come idea e come esperienza ... cit.*, 161-181.

³³³ Cfr. Bonaventura, *Collationes in Hexaameron ... cit.* (ed. Delorme), *Principium*, coll. 2, par. 1: *De plenitudine sapientiae in qua sermo terminandus est scilicet de sapientiae porta et forma*.

conferenza, paragrafo 33, secondo l'edizione Quaracchi³³⁴. Nel paragrafo 33 di entrambe le edizioni Bonaventura sta considerando due vie per ascendere alla conoscenza di Dio, cioè la via per affermazione e quella per rimozione, o via negativa. Il passaggio in cui compare la figura dello scultore riguarda la seconda via, per rimozione, giudicata la migliore o la più conveniente (*conueniens magis*). I termini con cui la si indica sono *sculptentes* nell'edizione Delorme e *qui sculpit* nell'edizione Quaracchi. In quest'ultima Bonaventura specifica che la via per rimozione segue la direzione dall'infimo al sommo e procede per negazione non nel senso che si priva Dio di qualcosa, ma nel senso che gli si attribuisce qualcosa di migliore e di più alto da ciò che si comprende. Alla rimozione, prosegue Bonaventura, segue sempre l'amore. Si tratta di un passaggio significativo perché per chiarire questo punto egli propone due esempi, nel secondo compare il lemma che qui interessa. Il primo esempio riguarda Mosè che, come procedendo per rimozione, dapprima si allontana dagli anziani, poi sale sul monte e infine entra nella caligine. Il secondo esempio per comprendere il processo di conoscenza verso il divino concerne l'attività dello scultore:

*Aliud exemplum: qui sculpit figuram nihil ponit, immo removet et in ipso lapide relinquit formam nobilem et pulcram. Sic notitia Divinitatis per ablationem relinquit in nobis nobilissimam dispositionem.*³³⁵

Si tratta di un passaggio di grande interesse perché non solo chiarisce, come era nell'intenzione di Bonaventura, il modo in cui conoscere Dio, ma rivela anche aspetti rilevanti per la figura dell'artefice.

Si sottolinea che l'attività di colui che scolpisce non aggiunge niente, ma rimuove e per questo è paragonabile con la via negativa tramite cui non si afferma niente di Dio, bensì si dice cosa egli non è. Inoltre, per l'azione dello scultore, nella materia del marmo rimane scolpita una forma *nobile e bella*. Analogamente, nell'anima che ha percorso la via negativa rimane una *disposizione nobilissima*. È implicita qui – ma chiaramente individuabile in quanto sorregge l'esempio – l'analogia secondo cui il metodo dello scultore sta al modo con cui è conosciuta la Sapienza di Dio, come il marmo sta all'anima. Si noti che la Sapienza è l'*ars aeterna* di Dio, come si è visto in altri contesti, per cui l'analogia di Bonaventura sembra suggerire che ciò che imprime una forma, al marmo e all'anima, sia proprio l'*ars*, ossia ciò a cui meglio si giunge nella via per rimozione. L'anima che intraprende la

³³⁴ Cfr. Bonaventura, *Collationes in Hexaemeron* ... cit. (ed. Quaracchi 1891), coll. 2, par. 1: *COLLATIO II. De plenitudine sapientiae, in qua sermo terminandus est, scilicet de sapientiae porta et forma.*

³³⁵ Ivi (ed. Quaracchi 1891), coll. 2, sectio 33, p. 342. In questo contesto, il testo dell'edizione Delorme non si discosta molto dal punto di vista concettuale, anche se è più sintetico e varia nella disposizione degli argomenti. In particolare, il passaggio in cui compare la figura dello scultore si presenta non nella forma della chiusura del paragrafo dopo l'esempio di Mosè, come accade nell'altra edizione, bensì in quella dell'argomento con cui il paragrafo si apre (ivi, ed. Delorme, *Principium*, coll. 2, par. 33): *Iuvat autem industria in hoc exercitio ut homo dicat: non est hoc deus nec est hoc et cetera per negationem et ablationem ut sculptentes faciunt non per appositionem.*

via negativa riceve una *disposizione nobilissima* perché giunge alla Sapienza, così come il marmo scolpito per rimozione ha una forma *nobile e bella*, frutto dell'*ars*, dell'idea che lo scultore ha impresso nella materia donandole forma.

Se i due termini dell'analogia differiscono anche perché l'anima, a differenza del marmo, è soggetto attivo nel percorso conoscitivo, l'esito che interessa Bonaventura, la *disposizione nobilissima* dell'anima, gli consente di riflettere su un aspetto che raramente si è visto preso in considerazione per ciò che riguarda l'opera poetica dell'uomo: la forma impressa dallo scultore è *nobile e bella*, raro caso in cui è l'artefatto stesso, nella sua materialità, ad essere bello. Il marmo è bello perché ha una forma, perché è stato plasmato secondo l'idea, secondo il criterio intelligibile che agisce su ciò che è sensibile. Si tratta quindi di un passaggio davvero rilevante per il nostro percorso anche per comprendere l'idea bonaventuriana di artefice (in questo caso per il suo metodo); inoltre si può così indagare ulteriormente il rapporto tra arte e bellezza che nel Medioevo sembra darsi solo in rapporto al trascendente, sebbene come si è visto non manchi un'attenzione particolare alla bellezza dell'arte umana considerata nella sua concretezza.

Si noti infine che sebbene non siano presenti riferimenti a fonti dirette, è possibile individuare una generale ispirazione platonico-agostiniana – nella dinamica arte, esemplare e opera – e dionisiana, nella via negativa per accedere al divino.

Le due edizioni riportano poi un passaggio in cui il riferimento alla *sculptura* riguarda l'abito di Aronne, secondo il versetto sapienziale 18, 20³³⁶. I contesti sono tuttavia differenti. Nell'edizione Delorme il riferimento compare nella prima visione, alla conferenza 4, cioè a proposito del triplice difetto delle virtù cardinali nei filosofi e della loro considerazione nella chiarezza della fede³³⁷. Nell'edizione Quaracchi 1891 invece *sculptura* compare nel contesto della seconda trattazione della terza visione, cioè nella conferenza 14, sulle figure sacramentali delle Scritture³³⁸.

Per quanto riguarda il primo contesto, nell'edizione Delorme, si cita il versetto sapienziale dopo avere mostrato come le virtù cardinali facciano difetto nella considerazione dei filosofi, cioè se non sono guidate dalla fede. Nel paragrafo 21 Bonaventura osserva che occorre moltiplicare le tre virtù cardinali con le quattro teologali, fino ad arrivare a dodici, numero simbolico con cui si designano le dodici fonti, le dodici pietre preziose che ornano l'abito sacerdotale, le dodici porte che conducono alla beatitudine:

³³⁶ Sp 18, 24: *in veste enim poderis quam habebat totus erat orbis terrarum et parentum magna in quattuor ordinibus lapidum erant sculpta et magnificentia tua in diademate capitis illius erat scripta.*

³³⁷ Cfr. Bonaventura, *Collationes in Hexaemeron* ... cit. (ed. Delorme), visio I, coll. 4: *De triplici virtutum cardinalium defectu in philosophis et de earum in fidelibus claritate.*

³³⁸ Cfr. Ivi (ed. Quaracchi 1891), coll. 14: *De tertia visione tractatio secunda, quae incipit agere de Scripturae figuris sacramentalibus, primo in genere, et deinde de duodecim mysteriis principalibus Christum significantibus.*

Secunda complexione tres illae virtutes fides spes caritas et quatuor istae cardinales iunctae se circuminedunt. Nam oportet ut quaelibet trium habeat quamlibet de istis quatuor ... Quantum ad primum scilicet animae vivacitatem significantur per duodecim fontes in elym et septuaginta palmas de quibus exod. 15 27. - quantum ad secundum scilicet ut ornant animam significantur per duodecim lapides pretiosos positos in rationali pontificis ... Et in iis lapidibus duodecim nomina duodecim tribuum erant sculpta sap. 18 24: in veste poderis quam habebat aaron totus erat orbis terrarum et parentum magnalia in quatuor ordinibus lapidum erant sculpta. - quantum ad tertium scilicet animae introductionem significantur per duodecim portas civitatis apoc. 21 13.³³⁹

Le dodici pietre preziose richiamano, solo qui e non nel passo corrispondente dell'edizione Quaracchi, il versetto sapienziale 18, 24 sulla veste di Aronne in cui è inciso (*sculpto*) tutto il mondo e le glorie dei padri, veste ornata qui paragonata all'abito del Pontefice.

Nell'edizione Quaracchi 1891 al paragrafo 11 della conferenza 14, Bonaventura sta considerando il quarto motivo del dono della Scrittura, che consiste nella restaurazione della salvezza possibile solo per mezzo di Cristo. Come si rinvia l'arrivo della sposa affinché sia più desiderata, così affinché l'uomo avesse la vera sapienza furono necessari i Patriarchi, la Legge, i Profeti fino ad essere realizzata da Cristo. Il versetto sapienziale 18, 24 e in particolare i quattro ordini di pietre incise sull'abito del sommo Pontefice, viene interpretato alla luce di questa successione:

12. Secundum hoc ergo nota, quod in ornatu summi Pontificis quatuor erant ordines lapidum. In Sapientia: In veste poderis totus erat orbis terrarum, et parentum magnalia in quatuor ordinibus lapidum erant sculpta.³⁴⁰

Anche in questo contesto il lemma *sculptura* è carico di senso simbolico, in particolare indica la storia di come si è realizzata la sapienza fino a Cristo. Le figure incise nell'abito sono quindi a loro volta una rappresentazione del numero sacro, il dodici: nel passo precedente si è visto interpretato a proposito delle virtù cardinali e di quelle teologali, in questo esso indica la storia della sapienza.

Anche i quattro contesti successivi riguardano il commento di passi scritturistici (*Genesi*), in particolare dell'opera del secondo giorno, cioè la creazione del firmamento. I passi della visione II, nella conferenza 1, al paragrafo 1 dell'edizione Delorme e della conferenza VIII, alla sezione 1 dell'edizione Quaracchi 1891 sono paralleli e riguardano l'opera del secondo giorno come seconda visione della intelligenza elevata per mezzo della fede. I due luoghi presentano leggere variazioni interessanti.

³³⁹ Ivi (ed. Delorme), visio I, coll. 4, par. 21.

³⁴⁰ Ivi (ed. Quaracchi 1891), coll. 14, sectio 12, p. 395.

In entrambe le edizioni il lemma che qui interessa compare nella conclusione del primo paragrafo che è una sorta di glossa sul significato del verbo *caelo*. Il problema generale riguarda il versetto di *Genesi* I secondo cui *Dio chiamò il firmamento cielo*³⁴¹. Bonaventura procede osservando che il *cielo* è sublime per il luogo, stabile per la forma e mirabile per la chiarezza³⁴². Le citazioni scritturistiche che si presentano a proposito dell'ultimo carattere rinviano all'ornamento e alla bellezza dei cieli, ossia agli astri. Oltre ad essere più concisa dell'edizione Delorme, quella Quaracchi presenta una soluzione leggermente diversa nella conclusione che qui interessa. Nella prima, Bonaventura esplica e mantiene in parte l'ambiguità del termine *caelo* che può indicare sia il nascondere (da *celo*), in questo caso le realtà spirituali, sia lo scolpire (cesellare si potrebbe dire) e l'ornare:

*Dicitur autem caelum a celando vel abscondendo quia abscondit substantias spirituales vel magis proprie quantum ad membrum tertium dicitur a caelando id est a sculpendo passive quia sculptum est vel ornatum luminibus et ornatu multiplici.*³⁴³

Bonaventura sottolinea che per quanto riguarda il senso del sostantivo *caelum* nella terza caratteristica, dove il cielo è considerato mirabile per la chiarezza, è più appropriata la derivazione dal verbo *caelo* cioè scolpire, ma in senso passivo perché – sottintendendo che è opera dell'artefice sommo, quindi creato – è ornato con il sole e la luna e in modo molteplice. Nell'edizione Quaracchi si pone maggiormente l'accento su questo secondo senso:

*Ab ista conditione ultima denominatur caelum a caelando, non ab abscondendo, sed a sculpendo, quia scribitur per ae diphthongum, quia ornatum et quasi sculptum est luminaribus.*³⁴⁴

Si sottolinea cioè che *caelo* è scritto con il dittongo, quindi il sostantivo deriva da scolpire, incidere, perché appunto il cielo è *ornato e quasi scolpito con gli astri*.

Sempre a proposito della seconda visione, quindi dell'opera del secondo giorno, compare il riferimento allo scolpire riferito al verbo *caelo*. Questa volta l'elevazione dell'intelligenza per mezzo della fede riguarda non tanto la sublimità o la fermezza della fede, quanto piuttosto la sua bellezza

³⁴¹ Gen 1, 8.

³⁴² Cfr. Bonaventura, *Collationes in Hexaemeron* ... cit. (ed. Quaracchi 1891), coll. 8, sectio 1: *Ad litteram hoc caelum est sublime, stabile et spectabile: sublime quantum ad situm, stabile quantum ad formam, spectabile quantum ad claritatem. Sublime est; unde in Proverbiis: Caelum sursum, et terra deorsum; hoc ipso, quod caelum est nobile, in ordine universi superiorem locum obtinet, et terra infimum. - Est etiam stabile quantum ad formam, quia movetur non mutando locum, sed in loco et circa medium ... - Est etiam spectabile quantum ad multitudinem ornatuum; Iob: Spiritus eius ornavit caelos; et Ecclesiasticus: Species caeli, gloria stellarum, mundum illuminans in excelsis Dominus.*

³⁴³ Ivi (ed. Delorme), visio II, coll. 1, par. 1.

³⁴⁴ Ivi (ed. Quaracchi 1891), coll. 8, par. 1, p. 369.

(*speciositas*). Come nei passi precedenti, Bonaventura sottolinea il legame del verbo *caelo* con lo scolpire e l'ornare, sebbene qui non si soffermi a chiarire la possibile ambiguità del termine. Secondo l'edizione Delorme, Bonaventura osserva:

*Dicitur enim caelum cui comparatur fides quasi caelatum vel sculptum vel ornatum luminibus speciosis gen. 15 5: suscipe caelum et numera stellas si potes sic erit semen tuum.*³⁴⁵

Nell'edizione Quaracchi la visione dell'opera del secondo giorno illuminata per mezzo della bellezza della fede conduce ancora alla considerazione della derivazione del sostantivo *caelum* dal verbo corrispondente. Il riferimento al verbo *caelo* conduce ancora al senso di cesellare e scolpire nelle luci:

*Vocavit Deus firmamentum caelum etc. De altitudine fidei et eius firmitate dictum est; nunc de speciositate dicendum est. Dicitur enim caelum quasi caelatum, id est sculptum luminibus. Quomodo speciosa sit haec fides, habetur in Genesi: Suspice caelum et numera stellas, si potes; sic erit semen tuum.*³⁴⁶

Questi passaggi conducono quindi a una interpretazione concorde del versetto della *Genesi*, nel sottolineare cioè la metafora della scultura per spiegare l'opera del secondo giorno, il firmamento. Si noti che spesso i termini *sculptura* e *ornatus* o *speciositas* in questo contesto si presentano come co-occorrenze. I due termini sono associati quasi a indicare da una parte il modo con cui l'opera è stata creata, appunto quasi scolpita, dall'altra la qualità che le appartiene considerata in sé stessa e rispetto al tutto, in quanto costituisce l'ornamento. L'aspetto estetico, la bellezza (*speciositas*) e l'ornamento (*ornatus*), è espressione dell'attività dell'artefice che scolpisce la sua opera. Si noti inoltre che non è la prima volta che termini di origine retorica ricorrono per esprimere l'ambito semantico del bello in relazione all'attività poetica dell'artefice. Per il momento è parso significativo segnalarne solo la specificità nel presente contesto, a proposito del firmamento come opera del secondo giorno.

L'ultimo contesto riguarda altri due luoghi paralleli nelle due edizioni. Nella visione seconda, ancora a proposito della elevazione dell'intelligenza per mezzo della bellezza della fede, ma dove si considera Dio come esemplare di tutte le cose, Bonaventura si sofferma sul percorso conoscitivo e spirituale dalle creature sensibili alla loro ragione esemplare, alla Sapienza. All'interno del paragone generale della natura creata come libro scritto da Dio che permette di arrivare alla Sapienza,

³⁴⁵ Ivi, (ed. Delorme), visio II, coll 3, par. 1.

³⁴⁶ Ivi (ed. Quaracchi 1891), coll. 10, sectio 1, p. 377.

Bonaventura delinea tre tappe o modi di considerare le creature sensibili: come ombra che porta alla luce, come sentiero che conduce alla meta e come vestigio che consente di giungere alla verità.

La creatura sensibile appare come ombra perché in essa l'esemplare divino si manifesta nel suo fulgore ma mescolato alla tenebra³⁴⁷. Inoltre la natura creata è sentiero che conduce alla meta della Sapienza divina. A questo proposito Bonaventura propone una bellissima analogia con un raggio di luce colorato: come un raggio di luce che traspare da una finestra dai molteplici colori appare a sua volta variamente colorato, così il raggio divino risplende nelle creature in modo diverso a seconda delle loro differenti proprietà³⁴⁸. Infine, e qui compare il lemma che ci interessa, la creatura è vestigio, cioè è come se fosse un simulacro o una scultura della Sapienza divina: - *Item, est vestigium sapientiae Dei. Unde creatura non est nisi sicut quoddam simulacrum sapientiae Dei et quoddam sculptile*³⁴⁹.

Dopo i passi su cui ci si è soffermati in cui non solo il termine *sculptura*, ma anche *simulacro* appare nella sua valenza negativa in contesto anti idolatra, qui invece non sembra connotato in modo particolarmente negativo, anzi, è metafora di un mezzo per giungere alla Sapienza, quasi come se fosse l'ultima tappa, nella realtà sensibile, per comprendere le ragioni eterne, la Sapienza, origine di tutte le cose. Si può vedere qui confermata la distinzione tracciata precedentemente tra i due tipi di rappresentazione, una rappresentazione che è colta nella sua positività solo se mantiene la funzione referenziale all'intelligibile e al divino.

Per concludere questa sezione dedicata al lemma *sculptor / sculptura* nelle *Collazioni sull'Exaameron*, si può rilevare che tutte le occorrenze si articolano, in generale, attorno al senso di *opera*. D'altra parte al suo interno si sono tracciate importanti sfumature che hanno permesso di offrire una sorta di classificazione interna alla stessa categoria di *sculptura* come *opera* di un particolare artefice, lo scultore. Nelle *Collazioni* il lemma è riferito allo scultore stesso a proposito del metodo con cui opera, ossia per rimozione, alle incisioni delle pietre preziose nelle vesti del Pontefice, al cielo come opera del secondo giorno, alle *vestigia* come terza tappa del percorso conoscitivo e spirituale che conduce alla Sapienza.

³⁴⁷ *Ibidem*: - *Quantum ad primum totus mundus est umbra, via, vestigium et est liber scriptus forinsecus. In qualibet enim creatura est refulgentia divini exemplaris, sed cum tenebra permixta; unde est sicut quaedam opacitas admixta lumini.*

³⁴⁸ *Ibidem*: *Item, est via ducens in exemplar. Sicut tu vides, quod radius intrans per fenestram diversimode coloratur secundum colores diversos diversarum partium; sic radius divinus in singulis creaturis diversimode et in diversis proprietatibus refulget; in Sapientia: In viis suis ostendit se.*

³⁴⁹ *Ibidem*. Il passaggio corrispondente dell'edizione Delorme non sembra presentare variazioni rilevanti: *Ad hos splendores exemplares ratio ducit et fides. Sed triplex est adiutorium ad consurgendum ad exemplares rationes scilicet sensibilis creaturae et spiritualis creaturae sacramentalis scripturae. Quantum ad primum totus mundus quia est umbra via vestigium est liber scriptus intus et foris in qualibet enim creatura est refulgentia quaedam divini exemplaris sed cum tenebra permixta. Item est via ut fenestra in hac enim creatura sic in illa sic radius aeternus in viis suis ostendit se ut radius per vitrum coloratum sicut enim radius ex multis coloribus vitri multipliciter coloratur sic radius divinus dans proprietates. Item est vestigium vel simulacrum sapientiae dei sculptile quiddam.*

Dal punto di vista dell'artefice, si sono delineati alcuni temi e questioni di grande interesse a partire da una delle sue specificazioni più frequenti nell'opera bonaventuriana, ossia lo scultore. Si ricordano, in primo luogo, la questione rispetto al marmo lavorato dallo scultore che pone le condizioni, da una parte, per una riflessione sul metodo, dall'altra, per il legame tra (nobiltà,) bellezza e forma compiuta dell'opera. Si è poi individuato un secondo nucleo tematico che riprende la questione del rapporto tra arte e bellezza collegandola alle co-occorrenze di termini che rinviano da una parte all'ambito estetico relativo all'aspetto metodico e alla componente qualitativa dell'opera, dall'altra al dominio lessicale della retorica. In conclusione è emerso infine un ultimo nucleo tematico, anch'esso già individuato, a proposito della referenzialità della rappresentazione, in questo caso della scultura, in Bonaventura strettamente legata alla funzione di rinvio all'intelligibile dell'intero mondo sensibile che determina l'accezione positiva dell'arte umana.

4. Sermoni

Il lemma *sculptura* nel *corpus* bonaventuriano compare infine nei sermoni, in particolare si possono individuare un'occorrenza nei *Sermones dominicales* e tre occorrenze nei *Sermones de diversis*.

Nel 35 dei *Sermones dominicales*, Bonaventura considera Dio come giudice giusto che chiama gli uomini alla curia della patria celeste in un triplice modo: *in primo luogo, con la parola della santa predicazione che informa l'anima razionale; in secondo luogo, con il servizio della continua cura che attira a sé la concupiscibile; in terzo luogo, con il flagello della penitenza riformatrice che dissuade la irascibile*. Il passo che qui interessa, in cui compare il lemma *sculptura*, riguarda il terzo modo ed è una citazione scritturistica dal Salmo 77:

*Primo audio de te arrogantiam detestabilis inobedientiae contemnentis celsitudinem immensae potentiae. Unde in psalmo 77,57 : averterunt se et non servaverunt pactum quemadmodum patres eorum conversi sunt in arcum pravum. In ira concitaverunt eum in collibus suis et in sculptilibus suis ad aemulationem eum provocaverunt. Audivit deus et sprexit et ad nihilum redegit valde Israel.*³⁵⁰

Come in molti passi analizzati in questi paragrafi, il lemma *sculptura* compare nella sua accezione negativa come idolo. I rei, gli arroganti, non solo rivolgono la loro venerazione agli idoli, ma addirittura provocano e rendono geloso Dio stesso per loro mezzo.

³⁵⁰ Bonaventura, *Sermones dominicales* ... cit., sermo 35, par. 7.

Gli altri tre passaggi riguardano invece l'accezione positiva del termine *sculptura* e appartengono *Sermones de diversis*. Nel sermone 19 Bonaventura si sofferma sull'incarnazione, in particolare sui motivi che hanno portato Dio a *uccidere sé stesso*. Ne elenca tre: per pagare il prezzo della nostra redenzione, per abbattere il nemico del genere umano e per provare l'esempio della virtù perfetta. Il passo che qui interessa, in cui compare il lemma *sculptura*, appartiene al terzo motivo e si riferisce alle virtù scolpite sulla croce:

*Tertia causa est ad dandum perfectae virtutis exemplum. Principaliter duae virtutes sculptae sunt in cruce Domini; de quibus Dominus dicit: Discite a me quia mitis sum et humilis corde. Virtus mansuetudinis facit hominem amabilem hominibus, humilitas vero Deo.*³⁵¹

L'intero paragrafo 6 di cui la citazione è parte, è dedicato a riflessioni sulle due virtù scolpite sulla croce, mansuetudine e umiltà, a partire dal versetto del vangelo di Matteo: *tollite iugum meum super vos et discite a me quia mitis sum et humilis corde et invenietis requiem animabus vestris* (Mt 11, 29). Per il nostro discorso, è opportuno rilevare che, a differenza dalla citazione precedente del sermone domenicale, in questa il lemma *sculptura* compare nella sua valenza positiva che è tale proprio per la sua funzione referenziale: l'oggetto materiale rinvia a sensi ulteriori, rinvia alle virtù appartenute a Gesù e testimoniate tramite i vangeli, che in questo caso divengono specificamente portatori del suo insegnamento, a partire dai quali Bonaventura può esortare a perseguire la mansuetudine, che rende l'uomo amabile tra gli uomini, e l'umiltà che lo rende divino. L'incarnazione diviene quindi esempio di virtù perfetta. Il riferimento alle allegorie delle virtù compare proprio nella croce scolpita per significare anche simbolicamente il momento estremo del significato dell'incarnazione che diviene, appunto, esempio perfetto rivolto all'uomo.

Anche le due occorrenze successive rispondono alla funzione referenziale dell'arte umana, ma appartengono l'una a una citazione scritturistica, l'altra al suo commento. Nel sermone 61 Bonaventura si sofferma nuovamente sull'incarnazione di Dio tramite l'immagine dell'edificazione della città, simbolo della Chiesa, da parte del verbo increato disceso sulla terra. Il verbo increato, osserva Bonaventura, edifica la città *in modo quadriforme*: con la fede, nell'anima razionale o facoltà conoscitiva; con la speranza nell'anima irascibile, o facoltà autoritativa; con la carità, nell'anima concupiscibile, o capacità di amare; con la santità, nella potenza operativa³⁵².

Nel paragrafo 11 Bonaventura considera la quarta forma con cui il verbo increato edifica la città, ossia la santità, rappresentata dalla Vergine che decora e orna la città. Bonaventura riassume poi l'edificazione quadriforme per cui la Chiesa è fondata nella fede degli Apostoli, edificata nel

³⁵¹ Bonaventura, *Sermones de diversis* ... cit., sermo 19 (feria VI in parasceve), par. 6, p. 290.

³⁵² Ivi, sermo: 61 (in festo omnium sanctorum), par. 8.

coraggio dei martiri, pacificata nella carità dei confessori e ornata nella santità della Vergine. A questo punto cita *Isaia* 54, 11-13 che fissa in immagine la quadripartizione:

*Unde dicitur in Isaia: Ecce, ego sternam per ordinem lapides tuos et fundabo te in sapphiris et ponam iaspidem propugnacula tua et portas tuas in lapides sculptos et omnes terminos tuos in lapides desiderabiles.*³⁵³

Il lemma *sculptura* è riferito alle porte della città, appunto, scolpite con le pietre preziose. Bonaventura prosegue commentando il passo veterotestamentario alla luce della edificazione quadriforme della città. Gli zaffiri, del colore del cielo, sono figura della fede degli Apostoli; i diaspri verdi rinviano al coraggio dei Martiri; le pietre scolpite che ornano le porte rappresentano l'obbedienza e la carità dei Confessori; infine le pietre preziose indicano la santità virgineale che per la sua bellezza è desiderata da tutti:

*Per iaspidem positum in propugnaculo qui est viridis coloris, Martyrum virilitas designatur; per lapides sculptos invicem applicatos, oboedientia et caritas Confessorum; per lapides desiderabiles, sanctitas virginalis quae propter suam pulchritudinem ab omnibus desideratur.*³⁵⁴

Nella esplicazione di Bonaventura le pietre scolpite sono quindi figura di uno dei modi con cui è stato costruito l'edificio, la Chiesa, e proprio per questo manifesta la sua funzione referenziale a contenuti intelligibili, spirituali e teologici.

In conclusione si può rilevare il senso del valore positivo della rappresentazione e dell'arte umana che si è già avuto modo di commentare, anche a proposito della scultura nei Sermoni. In opposizione alla illegittimità delle rappresentazioni che divinizzano la realtà sensibile, si noti che, nell'accezione positiva e legittima, le immagini, le opere dell'arte umana, anche quando compaiono in citazioni scritturistiche, sembrano rinviare ai tre compiti che Bonaventura, seguendo la tradizione che risale almeno a Gregorio Magno, attribuisce loro³⁵⁵. L'arte umana, mantenendo la sua funzione referenziale, deve istruire i semplici che non sanno leggere, rendere saldo il sentimento con la vividezza delle immagini, vivificare il ricordo delle Scritture. Questi aspetti, la referenzialità e il triplice compito, sembrano ben rappresentati dai passaggi visti del sermone 61, di cui si può cogliere non solo la forza retorica, ma anche l'importanza degli aspetti estetici che ne emergono. All'esposizione per così dire concettuale della edificazione quadriforme, Bonaventura prosegue con un breve compendio dei quattro punti a cui fa seguire la citazione veterotestamentaria che insieme al

³⁵³ Ivi, par. 11, p. 830.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ Vedi il passo commentato sopra: Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum ... cit.*, d. 9, a. 1, q. 2, conclusio.

suo commento rende autorevole il discorso sviluppato e lo fissa nella memoria con le immagini, nella vivida rappresentazione di Gerusalemme secondo Isaia. La bellezza simbolica rappresentata nel testo scritturistico è messa in risalto anche dall'interpretazione di Bonaventura, si noti in particolare quella relativa alla Vergine, la cui bellezza purissima è richiamata con i termini co-occorrenti *pulchrum* e *ornatus*, ancora una volta in una sintesi di componenti estetiche e retoriche nell'ambito semantico del bello.

* * *

Per concludere questa parte dedicata alle occorrenze di *sculptor* e *sculptura* in Bonaventura, non si può che ribadire l'importanza della duplice accezione della rappresentazione, referenziale e non referenziale, alla base di certe riflessioni sull'arte umana bonaventuriana, in particolare sulla scultura. All'interno della questione anti idolatra, si sono distinte le aree di riflessione sulla natura dell'idolo, sul suo valore e sui modi dell'atteggiamento fruitivo. Per quanto riguarda l'accezione positiva della scultura, si possono individuare tre punti principali: il metodo dell'artefice, il percorso conoscitivo e spirituale dal sensibile all'intelligibile e le citazioni scritturistiche a proposito dell'abito di Aronne o del Pontefice, del firmamento come opera del secondo giorno e della città di Gerusalemme. I nuclei teorici emersi e su cui occorrerà tornare riguardano, oltre alla questione generale della referenzialità della rappresentazione, quella della materia dell'opera come condizione per la riflessione sul metodo dell'artefice, il legame tra forma e bellezza, tra arte e bellezza, anche in relazione alla retorica. Nel pensiero di Bonaventura sull'artefice, si può quindi iniziare a individuare una linea di riflessione certamente non sistematica, ma organica e in cui tornano questioni e orizzonti tematici, come manifestano le ultime analisi dei passaggi dedicati alla scultura.

Opifex

Le occorrenze di *opifex* nell'opera bonaventuriana sono ventisette, distribuite nei quattro libri del *Commento alle Sentenze* (14), in alcuni opuscoli teologici come le *Quaestiones disputatae de perfectione euangelica* (3), il *De reductione* (3), l'*Itinerarium* (2) e il *Breviloquium* (1). Il lemma compare una volta nelle seguenti opere: *Commento al libro della Sapienza*, *Legenda minor*, *Sermones de diversis*, *Sermones dominicales*.

Le occorrenze del lemma si possono classificare, per quanto riguarda il *Commento alle Sentenze*, in tre sottocategorie del titolo *opera*, ossia la *conoscenza*, che porta a delineare un'idea fabbrile del primo principio, la *creazione* e il *mondo ordinato*. Negli opuscoli teologici, ancora legati al titolo *opera*, si possono individuare due sottocategorie, vale a dire il *lavoro manuale* e il mondo sensibile come *vestigia* di Dio. Nelle altre opere le occorrenze non sono tra loro raggruppabili in categorie.

1. Commento alle Sentenze

Nel *Commento alle Sentenze*, come si accennava, si contano quattordici occorrenze. Anche nel caso di *opifex*, i temi trattati nei contesti in cui compare riguardano soprattutto l'*opera*. Ad ogni modo è possibile individuare alcune categorie funzionali alla classificazione delle occorrenze. Vi sono infatti nel primo libro un contesto che tematizza questioni relative alla *conoscenza* e cinque contesti, prevalentemente del secondo libro con una eccezione del quarto, sul rapporto tra materia e forma. Emerge infine il tema dell'*opera* nel senso di *creazione* e a proposito dell'*universo ordinato* che comprende otto contesti, uno nel primo libro, cinque nel secondo e due nel terzo.

L'occorrenza raggruppabile sotto il titolo di *conoscenza* compare nella distinzione 39, a proposito della questione se Dio conosca altro da sé (I, d. 39, a. 1, q. 1, conclusio). All'inizio della *responsio* Bonaventura, argomentando a favore, osserva che è pio e necessario affermare che Dio conosce altro da sé:

*RESPONDEO: Dicendum, quod pium et necessarium est dicere, quod Deus aliud a se cognoscat: pium quidem, quia omnis rectus animus hoc dicit, quia non latet Deum quod cognoscit noster animus; necessarium, quoniam non potest opus latere sapientissimum opificem.*³⁵⁶

Qualsiasi uomo pio conclude per l'affermativa perché ciò che l'animo conosce non è nascosto a Dio; inoltre, l'*opera* non si può celare all'artefice sapientissimo. In questo contesto quindi

³⁵⁶ Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum* ... cit., liber I, d. 39, a. 1, q. 1, conclusio, p. 686.

l'espressione *sapientissimus opifex* sottolinea un aspetto legato alla conoscenza dell'artefice, cioè che conosce tutto della propria opera.

Il tema del rapporto tra materia e forma a proposito dell'*opifex* compare nella distinzione 1 del secondo libro nella questione se le cose abbiano un principio causale, a cui Bonaventura risponde affermativamente specificando che il mondo è prodotto dal nulla sia nel suo insieme sia nei suoi principi intrinseci. Nel primo gruppo degli argomenti a favore, cioè che le cose hanno un principio causale dal punto di vista di colui che produce, il lemma *opifex* compare quando si considera l'origine della forma. Una volta escluso che essa derivi dalla materia, se ne individua l'origine da un primo artefice, per evitare un regresso all'infinito nelle cause:

*Tunc ergo quaero: de quo est illud? Et constat, quod non est ex materia, pari ratione: ergo vel erit abire in infinitum in causando, vel necesse est ponere, essentias formarum a primo opifice productas ex nihilo: ergo pari ratione et materiam.*³⁵⁷

Il passaggio successivo è il primo degli argomenti contrari a proposito della causa efficiente. Si afferma che la materia non proviene dall'artefice perché completamente diversa, infatti mentre la prima è pura potenza, la seconda è atto puro:

*Prima haec est: omnis effectus aliquo modo assimilatur causae; sed principium primum est actus purus, nihil habens de possibili, materia autem rerum est possibile purum per sui essentiam, nihil habens de actu: ergo cum materia in nullo assimiletur opifici, non est ab ipso.*³⁵⁸

A questo argomento Bonaventura risponde nella conclusione osservando che la materia è stata creata non per sé stessa, bensì come aiuto alla forma che è atto, perciò nonostante non sia simile a Dio, è a lui assimilabile grazie alla forma. Con l'autorità di Agostino afferma che nonostante la materia non abbia in sé stessa la forma, è tuttavia *capace* di forma³⁵⁹.

Infine, l'ultima occorrenza del lemma compare nella *responsio* quando, dopo aver presentato la sua opinione sulla creazione dal nulla, Bonaventura illustra le opinioni dei filosofi che per molto tempo camminavano per luoghi impervi e in particolare quella dei *Platonici*:

Fuerunt et tertii, qui mundum ex principiis praeexistentibus factum posuerunt, scilicet materia et forma; sed materiam per se posuerunt,

³⁵⁷ Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum* ... cit., liber II, d. 1, pars 1, a. 1, q. 1 (pro), p. 15.

³⁵⁸ Ivi, (contra) [corretta: da *es nihilo* a *ex nihilo*].

³⁵⁹ Ivi, conclusio, p. 16: *1. Quod ergo obiicitur de similitudine, quod materia est ens omnino in potentia; dicendum, quod materia non propter se facta est, sed propter sustentationem formae, quae eius est actus; quamvis ergo materia non sit Deo actu similis, tamen assimilabilis est per formam. Unde Augustinus dicit, quod ipsa materia, etsi non habeat de se et in se actum formae, ipsa tamen capitas formae est ei pro forma. Ideo patet illud.*

*formas separatas et postmodum ex tempore ab opifice summo esse coniunctas. Et hi fuerunt Platonici.*³⁶⁰

Nei tre contesti *opifex* indica la prima causa a proposito di cui si pone il quesito circa l'origine della materia e della forma. Sebbene il lemma non compaia in argomenti direttamente sostenuti da Bonaventura, è significativo che indichi in senso generico non riferito a una specifica figura, come nel caso di *artifex*, l'attività poetica da cui hanno tutte le cose.

Anche nella distinzione 14 a proposito della questione se gli astri abbiano una diversità di perfezioni, a cui Bonaventura risponde affermativamente, il lemma *opifex* compare nel senso di primo principio creatore in risposta a coloro che sostengono che la diversità di specie degli astri dipende dal fatto che non hanno una materia trasmutabile³⁶¹.

Nella distinzione 47 del libro quarto infine, il lemma *opifex* è utilizzato come esempio nella questione se il fuoco della conflagrazione sia naturale o sovranaturale, a cui Bonaventura risponde distinguendo l'inizio soprannaturale e l'evoluzione naturale del fuoco. L'*opifex* della risposta al terzo argomento contrario alla possibilità che il fuoco migliori i corpi del mondo rendendoli sottili, è un alchimista, elemento che chiarisce che l'azione di rendere più sottile è possibile non solo per rarefazione, che implicherebbe un aumento di luogo che va rifiutato, ma per depurazione e separazione del puro dall'impuro³⁶². Anche in questo caso *opifex* implica un'attività poetica, ma più precisamente implica la capacità di agire sulla materia trasformandola intrinsecamente. Come l'artigiano, anche l'alchimista opera su una materia preesistente per conferire nuova forma a partire da uno stretto legame tra conoscenza e fare, tuttavia la sua azione agisce sulle proprietà stesse della materia³⁶³.

Si può ora passare a considerare le otto occorrenze a proposito del tema dell'opera come *creazione* e come *mondo ordinato*, distribuite soprattutto nel secondo libro, ad eccezione di un contesto nel primo e di due nel terzo.

³⁶⁰ Ivi, conclusio, p. 16.

³⁶¹ Ivi, d. 14, pars 2, a. 2, q. 1, p. 358: *Unde quod transmutabilitas materiae requiratur ad diversitatem secundum numerum, dicendum, quod hoc non est generaliter verum, utpote in diversitate secundum numerum, quae attenditur in aliquibus secundum simultatem suae productionis et secundum immediatum egressum a primo opifice; sed in his solum habet veritatem, quorum unum generatur ex alio.*

³⁶² Ivi, liber IV, IV, d. 47, a. 2, q. 2, conclusio, p. 978: 3. *Ad illud quod obiicitur, quod non erit subtiliatio; dicendum, quod subtiliatio dicitur dupliciter: aut per dilatationem et rarefactionem, et tunc corpus subtiliatum occupat maiorem locum; aut per depurationem et separationem puri ab impuro, et hanc subtiliationem facit ignis, quando res purganda includitur in vase forti; quemadmodum faciunt opifices alchimiae, qui dicunt, quod totum potest ibi subtiliari et depurari, ut veniat ad naturam quinti corporis; et tunc faex tendit ad fundum, et subtile supernatat. Per hunc modum in proposito erit, quia caelum erit vas contentivum elementorum; et ideo depurabuntur, et faex elementorum ibit in infernum.*

³⁶³ Cfr. C. Crisciani, *Experientia e opus in medicina ed alchimia: forme e problemi di esperienza nel tardo Medioevo*, in "Quaestio" 4 (2004), pp. 149-173, in particolare sullo stretto legame tra conoscenza e azione in alchimia: pp. 164-165.

Nel primo libro il lemma *opifex* compare nella distinzione 46, in un argomento contrario della questione se il male contribuisca alla perfezione dell'universo, in una citazione variata tratta dal *De libero arbitrio* di Agostino³⁶⁴. Se Dio avesse creato il mondo senza male, sarebbe stato perfetto comunque, quindi il male non contribuisce alla perfezione dell'universo³⁶⁵. Qui il tema della creazione emerge come opera dell'*opifex* sommo, delineando così ancora una volta un'idea fabbrile del primo principio.

La prima occorrenza del secondo libro che è opportuno considerare appartiene alla distinzione seconda a proposito della questione se gli angeli sono in un luogo corporeo. Nella *responsio*, dopo aver distinto una triplice relazione del luogo rispetto a ciò che è in un luogo, ossia secondo ciò che contiene, che misura e che conserva, Bonaventura osserva che gli angeli hanno un luogo spirituale che conserva, cioè le virtù di Dio; un luogo che misura o circoscrive, cioè il limite della propria sostanza e delle proprie virtù; e un luogo corporeo che contiene. Nel passo conclusivo dell'argomento, compare il lemma *opifex* nel sottolineare che se gli angeli non avessero un luogo corporeo che li contiene, verrebbe meno l'ordine che li lega che non giova al decoro né dell'universo né dell'artefice sommo: *Si enim non haberent aliquid continens, non esset eorum existentia ordinata ad invicem, nec haberet ordinem unus ad alterum; hoc autem non decet universum nec summum opificem*³⁶⁶.

Nella distinzione quattordici, sulla questione se il cielo cristallino sia di natura acquee, che porta Bonaventura a sostenere l'affermativa specificando che sopra al firmamento ci sono vere acque sebbene diverse dall'acqua come elemento, il lemma compare nel secondo argomento della *responsio*. L'argomento si basa sull'affermazione che il sommo artefice (*opifex*) dispose i corpi secondo un ordine ottimo guidato dai criteri di utilità del fine e dignità delle perfezioni, da cui deriva che sopra al firmamento non dispose il vero elemento acqueo, perché è meno nobile, per cui il nome *acqua* è usato per convenienza:

- *Sed quia credendum est, Opificem summum corpora mundi optimo ordine ordinasse, non solum videtur, quod in ordinando consideraverit finis utilitatem, sed etiam perfectionis dignitatem; ideo non videtur verum elementum aquae super firmamentum collocasse, cum per naturam sit minus nobile. Et ideo est tertius modus dicendi, quod supra firmamentum, sicut dicit Scriptura, sunt aquae, quae tamen non habent naturam et speciem aquae elementi, censentur tamen aquae nomine propter convenientiam in aliqua proprietate.*³⁶⁷

³⁶⁴ Augustinus, *De libero arbitrio* ... cit., III, 5: *illud quoque moneo caueas, ne forte non dicas quidem melius fuisse ut non essent, sed dicas aliter eas fieri debuisse. quicquid enim tibi uera ratione melius occurrerit scias fecisse deum tamquam bonorum omnium conditorem.*

³⁶⁵ Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum* ... cit., liber I, d. 46, art. un., q. 6, p. 832.

³⁶⁶ Ivi, liber II, d. 2, pars 2, a. 2, q. 1, conclusio, p. 76.

³⁶⁷ Ivi, d. 14, pars 1, a. 1, q. 1, conclusio, p. 337.

Anche in questo contesto il riferimento all'artefice come *opifex* porta a considerare un'attività poietica, origine di tutte le cose, che opera secondo criteri (in questo caso di utilità del fine e dignità delle perfezioni) e che conducono alla creazione di un intero ordinato³⁶⁸.

Nel terzo *dubium* della distinzione quattordici si pone il quesito di quali siano gli astri visto che il sole e la luna non sono nel firmamento ma sotto, che la luna non è un astro grande e che non brilla di luce propria essendo un corpo opaco. Nel passo che ci interessa si riporta un'opinione dei filosofi, non completamente condivisa da Bonaventura, secondo cui gli astri sono prodotti dall'aggregazione della luce delle loro orbite:

*Secundo modo potest dici secundum philosophos, quod luminaria producta sunt ex aggregatione lucis suorum orbium. Sicut enim, si calor dispersus in unum colligeretur, fieret intensior et fortior; sic, dum natura lucis in orbibus reperta virtute sui opificis in unum colligitur, luminare constituitur, et secundum hoc luminare est maius vel minus, secundum quod maior est in eo lucis aggregatio.*³⁶⁹

L'artefice (*opifex*) agisce sulla natura della luce reperita nella zona celeste e la unisce per costituire l'astro. Anche in questo contesto l'azione poietica dell'artefice conferisce forma, in questo caso da una materia preesistente, ovvero la luce.

Nella distinzione quindici nel contesto della conclusione della questione in quale ordine Dio creò le cose sensibili a cui risponde che si è servito di un ordine convenientissimo, Bonaventura precisa che in un giorno furono creati tutti gli elementi distinti, quindi per eguale ragione l'artefice (*opifex*) li ha ornati:

*Uno die fuerunt omnia elementa distincta, non solum aër et ignis, sed etiam aqua et terra: ergo pari ratione a summo Opifice debent fuisse ornata: ergo in uno die debuit fieri ornatus aëris et aquae et terrae.*³⁷⁰

L'ultimo contesto in cui *opifex* compare a proposito della creazione e del mondo ordinato, è nel libro terzo, alla distinzione venti, nella questione se fu congruo che la natura umana fosse restaurata da Dio, a cui Bonaventura risponde affermativamente specificando che fu congruo e appropriato (*congruus, decens*), sia dalla parte di Dio che da quella dell'uomo. Nel terzo argomento della conclusione Bonaventura sottolinea che la riparazione fu appropriata sia per l'artefice (*opifex*)

³⁶⁸ L'*opifex* riceve una considerazione analoga anche in un altro contesto del secondo libro (d. 1, pars 1, a. 1, q. 2, conclusio), a proposito della questione se il mondo sia creato dall'eterno: - *Hoc autem perfectius capiet, si quis ista duo potest in suo opifice contemplari, scilicet quod est perfectissimus et simplicissimus? Quia perfectissimus, omnia quae sunt perfectionis ei attribuuntur; quia simplicissimus, nullam diversitatem in eo ponunt, ac per hoc nullam varietatem nec mutabilitatem; ideo "stabilis manens dat cuncta moveri"*.

³⁶⁹ Ivi, pars 2, dubium 3, p. 367.

³⁷⁰ Ivi, d. 15, a. 2, q. 2, p. 384.

sia per l'opera perché nello stato dell'uomo *lapsus* la penitenza placò la giustizia divina e la miseria provocò la sua misericordia:

- *Status etiam hominis lapsi reparationi congruit, quia in illo statu simul fuit poenitentia cum miseria; et poenitentia quodam modo placabat divinam iustitiam, miseria vero provocabat misericordiam. Et sic patet, quod per omnem modum congruum fuit, reparari genus humanum, congruum, inquam, ex parte opificis, et congruum ex parte operis. Sed congruitas ex parte operis pura congruentia est, ita quod non ponit necessitatem. Congruitas vero ex parte opificis ponit necessitatem, necessitatem, inquam, non inevitabilitatis, quae dividitur in coactionem et prohibitionem, sed necessitatem immutabilitatis, quae consurgit ex stabilitate et immutabilitate divinae dispositionis. Haec autem non arctat divinam potentiam ad oppositum, sed eam determinat ad tale propositum.*³⁷¹

Qui interessa sottolineare soprattutto che la questione della redenzione dell'uomo è letta alla luce della metafora dell'artefice, infatti si distingue un'appropriatezza per l'*opifex* e per l'*opera*, che in questo caso è l'uomo *lapsus*.

In conclusione alla sezione dedicata alle occorrenze di *opifex* nel *Commento alle Sentenze*, si può rilevare che quando è stato tematizzato – a proposito di argomenti sia conoscitivi sia relativi al rapporto materia-forma, alla creazione e al mondo ordinato – il termine *opifex* ha indicato principalmente un'attività poetica, soprattutto riferita a Dio o al primo principio. Per il suo carattere generale, cioè non assimilabile a una figura particolare di artefice se non nei rari casi in cui è specificato (ad esempio a proposito dell'alchimista), il termine può essere considerato come equivalente ad *artifex*. *Opifex* si è infatti spesso presentato come il *sapientissimo*, il *sommo*, il *primo* che opera sulla materia, oltre a crearla *ex nihilo* quando riferito a posizioni condivise da Bonaventura, per donarle forma, secondo un'attività poetica che implica criteri di ordine, congruenza, convenienza e decoro, talvolta per *ornare* ciò che ha creato. Criteri che manifestano a livello terminologico, anche in questi contesti, un nesso significativo con la retorica a proposito dell'ambito semantico del bello.

2. *Opuscoli teologici*

Nelle opere raggruppabili come *opuscoli teologici* si contano nove occorrenze del termine, distribuite nelle *Quaestiones disputatae de perfectione euangelica* con tre contesti, nel *De reductione* che pure comprende tre contesti, nell'*Itinerarium* che ne presenta due e infine nel *Breviloquium* che ne conta uno. Il tema principale è sempre quello dell'*opera*, ma anche per le occorrenze degli *opuscoli*

³⁷¹ Ivi, liber III, d. 20, art. un., q. 1, p. 418.

teologici si possono proporre sottocategorie utili ai fini della classificazione. Sono due le sottocategorie: la *povertà* in relazione al *lavoro manuale* e il processo conoscitivo e spirituale di elevazione al divino per mezzo del mondo sensibile considerato come *vestigia*.

Il tema della povertà, e in particolare del lavoro manuale, emerge in *La perfezione evangelica*, nella seconda questione dedicata alla povertà. Nel secondo articolo, sulla povertà per quanto riguarda la mendicizia, Bonaventura sostiene nella conclusione che la povertà conduce alla perfezione cristiana quando è condotta per imitare Cristo, per predicarlo o per entrambe le motivazioni. Bonaventura distingue tre modi di mendicare: per necessità di natura, per la viziosità della colpa e per imitare Cristo, il solo modo che è propriamente funzionale alla perfezione evangelica. A proposito del secondo modo, in cui si biasima colui mendica per alimentare l'ozio e per aumentare il guadagno, Bonaventura riporta un passo tratto dal *De opere monachorum* di Agostino in cui compare il lemma *opifex*:

*Licet autem in omnibus merito debeat reprehendi, reprehendus est tamen potissime in eis qui habent speciem sanctitatis. De quibus dicit Augustinus in libro de Opere monachorum: "Nullo modo decet, ut in ea vita, ubi senatores fiunt laboriosi, ibi fiant opifices otiosi; et quo veniunt, derelictis deliciis suis, qui fuerunt praediorum domini, ibi fiant rustici delicati".*³⁷²

Nell'articolo successivo, che considera se i poveri sani, in particolare quelli che seguono una regola, siano obbligati al lavoro manuale, Bonaventura articola la risposta affermativa nel sostenere che dipende da certe condizioni, delineando così una posizione fondata soprattutto sulle autorità di Agostino (*De opere monachorum*) e di Benedetto (*Regula*). Bonaventura osserva infatti che occorre perseguire la via media tra i due estremi per cui si obbligano o si liberano tutti dal lavoro manuale. Piuttosto, osserva Bonaventura, è opportuno considerare che alcuni sono obbligati al lavoro manuale e altri ne sono liberi; ad alcuni è prescritto con precetti o con consigli; ad altri ancora né in questo né in quel modo. Infatti, prosegue, poiché la Chiesa si volge a tre generi di beni, i corporei, i civili e gli spirituali, è necessario per il suo governo un triplice genere di opere: artificiale – e qui è interessante che Bonaventura dica *opus artificiale, quod et manuale dicitur, quia "manus est organum organorum"*³⁷³ – civile e spirituale. Poco più avanti Bonaventura si sofferma su ciascuno dei tre generi e a proposito del primo compare il lemma *opifex*:

³⁷² Bonaventura, *Quaestiones disputatae de perfectione euangelica*, in *Opera omnia*, vol. V, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, ex typ. Collegii S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas (Quaracchi) 1891, q. 2, a. 2, conclusio, p. 140; per la citazione agostiniana, cfr. Augustinus, *De opere monachorum* (CPL 305), cap. 25, par. 33: *nullo modo enim decet, ut in ea uita, ubi senatores fiunt laboriosi, ibi fiant opifices otiosi, et quo ueniunt relictis deliciis suis qui fuerant praediorum domini, ibi sint rustici delicati*.

³⁷³ Aristotele, *De anima* III, 8, 432a2-3.

*Opus manuale sive corporale dico, quod est necessarium ad praeparanda alimenta, vestimenta, habitacula et diversorum opificum et artium instrumenta.*³⁷⁴

Il lavoro manuale è importante per la vita quotidiana, cioè per preparare il cibo, gli abiti, le dimore, e per predisporre gli strumenti delle arti e degli artefici (*opifices*)³⁷⁵.

Più avanti, nella risposta al dodicesimo argomento contrario, Bonaventura osserva che la ragione per cui alcuni monaci regolari hanno come professione religiosa e voto il lavoro manuale e altri no è da individuare nella diversità dei tempi, delle persone e delle intenzioni nelle differenti professioni religiose. Secondo i tempi, nelle prime comunità cristiane occorre distinguersi dai cattivi e pessimi monaci, i sarabaiti e i girovaghi. Secondo le persone, aggiunge Bonaventura, la maggior parte dei monaci erano laici o popolani che era opportuno si occupassero del lavoro a loro consueto. A questo proposito Bonaventura riprende il passo di Agostino citato sopra in cui si osserva che i ricchi non scelgono la povertà per la superbia dei poveri³⁷⁶, passo in cui compare il lemma *opifex* per biasimare coloro che conducono un lavoro manuale e diventano inoperosi.

Sebbene in questi contesti l'obiettivo di Bonaventura sia – oltre che di rispondere alle obiezioni dei secolari³⁷⁷ – di articolare e interpretare l'insegnamento di Francesco nel nuovo contesto minoritico (un contesto in cui l'Ordine si è ampliato non solo quantitativamente, ma anche dal punto di vista della provenienza sociale e culturale, inoltre Bonaventura risponde a critiche provenienti dal clero secolare rivolte agli ordini mendicanti), sono egualmente rintracciabili punti significativi per delineare la figura dell'artefice, in particolare dell'*opifex*, e la sua rilevanza nel pensiero bonaventuriano. Innanzitutto è da osservare che il lemma *opifex* è l'unico dell'ambito semantico dell'artefice a comparire nel testo *La perfezione evangelica*. Il significato è preciso, seppure indichi una categoria di persone e attività. Con *opifex* si intende cioè coloro che svolgono non solo un'attività poetica, in generale, ma specificamente coloro che lavorano con le mani. E questo è chiaro almeno da quando Bonaventura introduce il primo genere di lavoro, denominato anche *lavoro artificiale*. Con il lemma *opifex* si intende tuttavia non chiunque svolga un qualunque lavoro manuale (*opus artificiale*), perché appare una categoria più specifica se Bonaventura precisa che con lavoro manuale

³⁷⁴ Bonaventura, *Quaestiones disputatae de perfectione euangelica* ... cit., q. 2, a. 3, p. 161.

³⁷⁵ Sul tema del lavoro manuale in Bonaventura, si segnala: P. Maranesi, *Labor sapientiae melior est corporeo labore. La visione di Bonaventura del lavoro manuale*, in "La grazia di lavorare". *Lavoro, vita consacrata, francescanesimo*, (Teologia spirituale n. 37), EDB, Bologna 2015, pp. 455-500 che si tiene presente nelle analisi dei passaggi relativi a questa tematica.

³⁷⁶ Ivi, p. 164: *Neque enim in christiana militia ad paupertatem divites humiliantur, ut pauperes ad superbiam extollantur; nullo que modo decet, ut in ea vita, ubi senatores fiunt laboriosi, ibi fiant opifices otiosi; et quo veniunt, relictis deliciis, qui fuerunt praediorum domini, ibi fiant rustici delicati*".

³⁷⁷ Su questo si può vedere: C. Leonardi, *Bonaventura e Francesco*, in *La letteratura francescana. 3. Bonaventura: la perfezione cristiana*, a cura di C. Leonardi, Mondadori Fondazione L. Valla, Milano 2012, pp. XXV-XVII.

si intende anche ciò che è necessario per predisporre gli strumenti dei diversi artefici (*opifex*) e delle differenti arti (o mestieri). Alla luce di una distinzione vista precedentemente³⁷⁸, si potrebbe dire che Bonaventura sembra rinviare a una gerarchia assiologica tra coloro che costruiscono gli strumenti e coloro che li utilizzano, per cui *opifex* è forse colui che, sempre lavorando manualmente, usa strumenti che altri costruiscono. Sembra quindi essere una categoria generica, ma dal senso preciso, per indicare ad esempio pittori e scultori e non coloro che fabbricano i loro strumenti. Se questo è vero, allora *opifex* potrebbe non includere *faber* inteso come colui che lavora i metalli per fabbricare ad esempio una spada – come si è visto nel caso presentato da Bonaventura in cui infatti distingue tra *artifex* che usa ciò che è costruito da altri e *faber* che costruisce ciò che altri usano – o altri utensili o strumenti destinati ai diversi *opifices*.

Se così fosse, il senso “stretto” del termine *opifex* sarebbe di grande interesse perché individua un gruppo di attività poietiche che, pur essendo lavori manuali – almeno secondo l’accezione che emerge da questi ultimi contesti – segnalano la consapevolezza di una specificità assiologica.

In secondo luogo nelle parole di Bonaventura si può cogliere un modo specifico in cui viene considerato l’*opus artificiale* e, al suo interno il lavoro peculiare dell’*opifex*. Come si è accennato, l’intenzione di Bonaventura è quella di interpretare e articolare l’insegnamento di Francesco sulla povertà e sul lavoro, includendo nel concetto di lavoro anche attività non manuali, come quelle civili e spirituali, o governative e intellettuali. Questo però non significa svalutare il primo genere. Significa piuttosto, in accordo con la tradizione monastica, considerare le circostanze, come mostra la l’attenzione per la storia, a proposito delle esigenze del cristianesimo delle origini, o per le *personae*, che si traduce nella consapevolezza delle diverse provenienze sociali o culturali dei monaci. Il lavoro manuale d’altra parte può avvicinare coloro che nel secolo erano ricchi o poveri, purché questi non insuperbiscano – come si comprende dal passo di Agostino più volte citato da Bonaventura –, perché i tre generi di lavoro sono egualmente importanti in ordine della imitazione di Cristo. Sempre a proposito della rilevanza delle diverse forme di attività dell’artefice umano, si ricordi per inciso come nella *Riduzione delle arti alla teologia* le arti meccaniche rappresentino una delle illuminazioni che conducono al lume delle Scritture.

È interessante riflettere sul concetto di *lavoro* che emerge dalle pagine bonaventuriane dedicate alla perfezione evangelica, proprio perché l’ispirazione francescana che anima il pensiero di Bonaventura, anche se mediata dalla tradizione monastica e da concettualizzazioni filosofiche, sembra contribuire a risignificare il ruolo del peculiare artefice che non produce strumenti, ma li

³⁷⁸ Cfr. Bonaventura, *Commentaria in quatuor libros Sententiarum ... cit.*, vol. III, d. 23, a. 2, q. 1 (pro): 2. *Item, in moralibus nobilioris artificis est uti instrumento facto quam ipsum facere – unde nobilior est miles, qui utitur ense, quam faber, qui facit – ergo si episcopus solus oleum consecrat, videtur, quod ipse solus hoc oleo inungere debeat.*

utilizza. A questo punto è possibile sottolineare due punti emersi che sembrano condurre a una conclusione su questi temi. In primo luogo, la specificità francescana nella comprensione del concetto di lavoro e di opera rispetto alle tradizioni precedenti è forse da collegare al significativo ruolo dell'artefice nel sistema dei saperi (bonaventuriana in questo caso). In secondo luogo, la figura dell'*opifex* umano secondo il senso stretto individuato ora sembra acquisire maggiore dignità. Si delinea così un saper-fare specificato di volta in volta a seconda delle esigenze filosofiche o teologiche, ma che nondimeno sembra nobilitare le figure di artefice che in vario modo rientrano nelle distinzioni delle arti meccaniche.

Le tre occorrenze del *De reductione artium ad theologiam* compaiono nel paragrafo 12 dedicato alle arti meccaniche su cui ci si è soffermati precedentemente e che ora si è richiamato per sottolineare come esse siano una tappa del percorso conoscitivo e spirituale di ascesa in quanto illuminazione che conduce alla fonte stessa di ogni conoscenza. Le tre occorrenze riguardano così il tema della immagine e del vestigio.

Nel primo passaggio, dopo aver affermato che l'artefice, sulla base di un'idea nella mente, produce esteriormente sforzandosi di adeguare l'opera al suo modello, Bonaventura osserva che si può conoscere l'artefice (*opifex*) a partire dalla *somiglianza* del suo effetto: *Et si effectus ille cognosceret suum opificem hoc esset mediante similitudine secundum quam ab artifice processit*³⁷⁹. Anche nel passo successivo il termine *opifex* riguarda l'artefice umano che produce l'opera per mezzo di una idea nella mente. Bonaventura considera infatti che se gli occhi della mente fossero tanto ottenebrati da non potersi elevare, sarebbe necessario che la somiglianza che l'ha prodotto scendesse fino al livello della natura che gli fosse comprensibile e conoscibile³⁸⁰. A questo punto si attua il passaggio dall'artefice creato all'artefice divino, che delinea il modo in cui le arti meccaniche conducono alle verità rivelate. Bonaventura infatti prosegue osservando che alcuna creatura è prodotta se non dal verbo eterno, origine di tutte le cose, perciò non solo delle vestigia ovvero il mondo sensibile, ma anche delle immagini ovvero le creature razionali che possono a lui assimilarsi tramite conoscenza e amore³⁸¹.

Si può notare che in questo contesto, a differenza del senso stretto individuato nelle occorrenze in *La perfezione cristiana*, il lemma *opifex* è utilizzato come sinonimo di *artifex* per delineare l'attività poetica sia dell'uomo sia di Dio che crea il mondo per mezzo del verbo. Si può osservare d'altra

³⁷⁹ Bonaventura, *De reductione artium* ... cit., par. 12.

³⁸⁰ *Ibidem*: *Et si haberet obtenebratos oculos cognitionis ut non posset supra se elevari necesse esset ad hoc ut ad cognitionem sui opificis duceretur quod similitudo per quam productus esset effectus condescenderet usque ad illam naturam quae ab eo posset capi et cognosci.*

³⁸¹ *Ibidem*: *Per hunc modum intellige quod a summo opifice nulla creatura processit nisi per verbum aeternum in quo omnia disposuit et per quod produxit non solum creaturas habentes rationem vestigii sed etiam imaginis ut eidem assimilari possint per cognitionem et amorem.*

parte una leggera sfumatura di senso, peraltro che sembra del tutto legata a questo paragrafo, ossia la presenza di *opifex* in luogo di *artifex* quando Bonaventura tratta non il processo di creazione, bensì quello di elevazione per mezzo delle tracce. Ne deriva che in questo contesto, i due lemmi designano lo stesso significato ma da due punti di vista complementari: *artifex* è l'origine, il punto di partenza della creazione, mentre *opifex* è il fine, il punto di arrivo della conoscenza e dell'amore, cioè del processo conoscitivo e mistico del *reditus* dell'anima umana a Dio. Come si è già osservato quando ci si è soffermati sul paragrafo 12, non vi sono fonti esplicite, ma si può rintracciare l'ispirazione vittorina per quanto riguarda la trattazione delle arti meccaniche e quella neoplatonico-agostiniana per quanto riguarda il percorso di ascesa a Dio. Si può rilevare inoltre, dalla breve menzione dell'unità conoscenza e amore a proposito del *reditus* che individua un tema essenziale nel pensiero di Bonaventura, un riferimento all'insegnamento dionisiano e monastico per il ruolo essenziale che in questa tradizione ha lo slancio mistico dell'amore là dove la ragione non può giungere.

Nell'*Itinerario* si possono individuare due occorrenze del lemma *opifex*, sempre a proposito dell'ascesa dell'anima a Dio a livello delle creature sensibili. La prima appartiene al paragrafo nove del primo capitolo. Bonaventura presenta la metafora della scala di Giacobbe³⁸², figura dell'ascesa dell'anima a Dio, per introdurre la considerazione delle creature come specchio tramite cui ci si eleva al sommo artefice (*opifex*):

*Quoniam igitur prius est ascendere quam descendere in scala Iacob primum gradum ascensionis collocemus in imo ponendo totum istum mundum sensibilem nobis tanquam speculum per quod transeamus ad deum opificem summum.*³⁸³

Si noti come il percorso di ascesa per mezzo della grandezza e della bellezza delle creature conduce all'artefice come punto di arrivo: in accordo con il *De reductione*, il lemma utilizzato è proprio *opifex* che come prima delinea la meta del *reditus*.

Nel contesto successivo, che appartiene al decimo paragrafo del capitolo secondo, Bonaventura menziona *i sette generi di numeri* di Agostino (*De vera religione*, *De musica* VI) con cui l'anima si eleva a Dio come se fossero scalini, dal mondo sensibile portano infatti all'artefice di tutte le cose affinché in esse si veda Dio:

Haec autem speculatio dilatatur secundum considerationem septem differentiarum numerorum quibus quasi septem gradibus conscenditur in deum secundum quod ostendit Augustinus in libro de vera religione et in sexto musicae ubi assignat differentias numerorum gradatim

³⁸² Cfr. Gen 28, 12

³⁸³ Bonaventura, *Itinerarium* ... cit., cap. 1, par. 9.

*conscendentium ab his sensibilibus usque ad opificem omnium ut in omnibus videatur deus.*³⁸⁴

A conferma dell'aspetto notato, anche in questo caso *opifex* è usato per indicare Dio come artefice, ma in quanto punto di arrivo del percorso di ascesa.

È interessante mettere in luce anche un altro contesto in cui il lemma *opifex* compare nel senso di direzione e meta di un'ascesa conoscitiva e spirituale, sebbene in modo non così evidente come si è visto nei contesti degli altri due opuscoli. Si tratta di un passaggio del *Breviloquium*. Nella parte seconda al capitolo quarto, Bonaventura considera che il mondo sensibile è creato per incitare l'uomo all'amore e alla lode del *fattore* di tutte le cose (*factor universorum*). Ancora una volta si delinea il percorso di ascesa in cui le creature sono comprese all'interno della metafora fabbrile dell'opera divina. Bonaventura prosegue sviluppando la metafora: l'edificio (*machina*) dei corpi sensibili è come una dimora che il sommo artefice (*opifex*) ha fabbricato per l'uomo³⁸⁵:

*Haec igitur sensibilis corporalium machina est tanquam quaedam domus a summo opifice homini fabricata donec ad domum veniat non manufactam in caelis ut sicut anima modo ratione corporis et status meriti nunc est in terris sic aliquando corpus ratione animae et status praemii sit in caelis.*³⁸⁶

Il senso di *opifex* che si è individuato anche nei due opuscoli precedenti, non si manifesta con tutta evidenza perché in questo passaggio Bonaventura utilizza il termine per descrivere l'atto di fabbricazione, per cui sembrerebbe riportare al senso ampio individuato per il lemma *artifex*. D'altra parte occorre osservare che il pensiero che Bonaventura vuole veicolare in questo passaggio è quello non tanto di parlare di Dio come principio, come origine di tutte le cose, ma soprattutto di considerare la sua azione creatrice in funzione dell'uomo, cioè appunto affinché la creatura razionale possa procedere nel percorso di ascesa dalle opere e risalire fino all'artefice. L'artefice che qui compare è quindi il creatore di tutte le cose, ma considerato in quanto direzione e meta del percorso umano dal sensibile all'intelligibile.

Si può in conclusione osservare il senso delle due sottocategorie individuate negli opuscoli teologici: da una parte le occorrenze in *La perfezione evangelica* compaiono nel contesto della discussione sulla povertà e sul lavoro manuale, dall'altra quelle nei tre opuscoli *Riconduzione*,

³⁸⁴ Ivi, cap. 2, par. 10.

³⁸⁵ Molto interessante anche in funzione della presente interpretazione è la traduzione di Letterio Mauro di termine *machina* con *struttura*, poiché mette in evidenza come sia appunto la struttura delle cose sensibili, si potrebbe aggiungere la struttura proporzionale, ciò che permette all'uomo rintracciare nel sensibile l'intelligibile. Cfr. Bonaventura, *Itinerario dell'anima a Dio. Breviloquio. Riconduzione delle arti alla teologia*, introduzione, traduzione, prefazioni e note di L. Mauro, Rusconi, Milano 1985, p. 151: *La struttura sensibile degli esseri corporei è pertanto come una casa costruita per l'uomo dall'Artefice sommo.*

³⁸⁶ Bonaventura, *Breviloquium* ... cit., pars 2, cap. 4.

Itinerario e Breuiloquio esse convergono per quanto riguarda sia il tema dei contesti sia il senso del termine. A proposito del tema della povertà e del lavoro manuale si è visto infatti che il termine *opifex* sembra indicare una parte specifica di coloro che lavorano con le mani, ossia quelli che usano strumenti che altri hanno costruito. A proposito del tema emerso nei tre opuscoli sul passaggio dal sensibile all'intelligibile, si è rilevata infine una sfumatura della direzione da cui si osserva l'atto creativo dell'artefice: in queste opere *opifex* compare per designare Dio creatore come meta del percorso di ascesa dell'anima. Ciò non significa che quando Bonaventura parla di artefice in questo senso utilizzi solo il termine *opifex*: si è infatti visto che utilizza anche *artifex*. Significa piuttosto che negli opuscoli ora analizzati, composti nello stesso periodo, cioè dal 1254 al 1257, il lemma *opifex* si presenta solo per rinviare all'idea di colui che svolge un'attività poetica nel contesto del tema sull'ascesa dal sensibile all'intelligibile.

3. Scritti esegetici, francescani, sermoni

Le ultime quattro occorrenze del lemma compaiono nel *Commento al libro della Sapienza*, nella *Leggenda minore* e in due sermoni. Occorre considerare singolarmente i contesti, poiché sebbene siano classificabili con categorie utilizzate in precedenza, non sono raggruppabili tra loro.

Nel *Commento alla Sapienza*, *opifex* è presente in un contesto già visto nel considerare il lemma *artifex*. Nel commento al capitolo undicesimo, versetto 25 (*diligis enim omnia quae sunt et nihil odisti horum quae fecisti nec enim odiens aliquid constituisti*), il lemma che qui interessa compare come citazione dalla *Glossa*:

(Vers. 25.). *Diligis enim omnia, quae sunt, scilicet bona eorum approbando et conservando; unde Genesis primo: "Vidit Deus cuncta, quae fecerat, et erant valde bona"; Glossa: "Bonus opifex opus suum diligit"; Deus autem peccatum non fecit; unde Ioannis primo: "Sine ipso factum est nihil", id est "peccatum", secundum Augustinum. Et ideo peccatum non diligit, sed odit, secundum illud Psalmi: "Dilexisti iustitiam et odisti iniquitatem".*³⁸⁷

Bonaventura, dalle affermazioni scritturistiche per cui Dio vide che le cose che ha creato erano molto buone e da quella secondo cui l'artefice buono ama le cose che ha creato³⁸⁸, deriva la conclusione che Dio non ha creato il peccato, quindi non lo ama, ma lo odia. Il termine *opifex* nel

³⁸⁷ Bonaventura, *Commentarius in librum Sapientiae* ... cit., cap. 11, v. 25, p. 183.

³⁸⁸ Cfr. Gen I, 31. Per quanto riguarda la citazione dalla *Glossa*, l'edizione Quaracchi riporta: *Glossa ordinaria Rabani; Aristoteles (Robertus Grosseteste translator uel reuisor translationis Aristotelis), Ethica Nicomachea, in Aristoteles Latinus, XXVI, ed. R.A. Gauthier, Brepols, Turnhout 1972, IX, 7: Unusquisque enim [artifex] opus proprium magis amat, quam ab opere amaretur, si animatum fleret. Philo Alexandrinus, De Mundi opificio (circa initium): Nam opificium non negligi ab opifice suo parenteque docet ratio.*

passo della *Glossa* specifica che l'ottimo artefice (*opifex*) ama la propria opera, indicando quindi con questo termine Dio che con la sua attività creatrice, poetica, origina tutte le cose. Nella risposta all'argomento contrario, come si è visto, Bonaventura esplicita la sua posizione con un paragone con l'artefice umano rispetto al legno nodoso su cui opera, imperfezione che non dipende da lui e che odia. *Opifex* non è quindi utilizzato in senso specifico in questo passaggio, ma compare in senso lato ed è sinonimo di *artifex*. Si segnala infine l'origine anche timaica del tema dell'ottimo artefice e dell'apprezzamento dell'opera.

Nella *Leggenda minore* nel capitolo 3 sulle virtù privilegiate, alla lezione 6, Bonaventura accenna al percorso dal sensibile all'intelligibile a proposito del modo di Francesco di considerare le creature. Egli riconduceva tutte le cose al sommo artefice e in tutte riconosceva, amava e lodava lo stesso fattore: avendo accolto pienamente la povertà, la ricchezza di Francesco consisteva nel possedere tutte le creature in Dio e Dio in tutte:

*Dum enim oculorum acie columbina simplici 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.*³⁸⁹

Ancora una volta è interessante notare come nelle parole di Bonaventura il termine *opifex* sia utilizzato per significare l'artefice come punto di arrivo. In questo caso delinea l'attenzione particolare di Francesco per la concretezza del mondo, un'attenzione al corporeo che porta a unire sensibile e intelligibile nell'impegno prassico del soggetto.

Nel cinquantaquattresimo dei *Sermones de diversis*, basato sull'immagine della scala di Giacobbe di *Genesi* 28, 12, il lemma compare nel paragrafo quattordici. Nel commento di Bonaventura, la scala collega la terra al cielo, cioè le due estremità rette da una parte dalle gerarchie ecclesiastiche e dall'altra da quelle celesti. Nel paragrafo quattordici Bonaventura considera la gerarchia ecclesiastica illuminata dai misteri celesti rivelati. A questo livello la gerarchia ecclesiastica riceve una triplice legge dalla gerarchia celeste, ossia la legge della natura, della Scrittura e della grazia:

*Lex naturae quamquam impressa sit a summo Opifice, tamen per Angelos habet illustrationem, lex Scripturae posita est per Angelos quia Angeli annuntiaverunt nobis originem Salvatoris, eius conceptum, eius resurrectionem et in ascensione fuerunt Angeli.*³⁹⁰

³⁸⁹ Bonaventura, *Legenda minor* ... cit., cap. 3, lectio 6.

³⁹⁰ Bonaventura, *Sermones de diversis* ... cit., sermo 54, par. 14, p. 697.

A proposito della prima legge, Bonaventura sottolinea che è stata impressa dal sommo artefice (*opifex*), ma riceve l'illuminazione tramite gli angeli. La triplice legge è indice di un triplice grado su cui è fondata la gerarchia ecclesiastica, ossia, rispettivamente, sulle menti dei patriarchi, sulle menti dei profeti e sulle menti degli apostoli. Si noti come a questo punto il lemma *opifex* non presenti la sfumatura semantica che si è segnalata a proposito del percorso dell'anima a Dio, ma è ancora decisivo il tema del rapporto tra sensibile e intelligibile di cui l'immagine della Scala di Giacobbe è figura dinamica. L'interpretazione di Bonaventura riconduce a questo tema, sebbene si tratti non del percorso conoscitivo e spirituale, bensì di un moltiplicarsi di rinvii, si potrebbe dire, trinitari volti a delineare una struttura ontologica e metafisica del mondo. In questa rappresentazione confluiscono certamente ispirazioni dionisiache, oltre che ascendenze neoplatonico-agostiniane per la scansione triadica.

Nel ventunesimo dei *Sermones dominicales*, al paragrafo 5, Bonaventura considera un'obiezione dei filosofi che porta a negare la possibilità della resurrezione. Il lemma compare nel primo inconveniente derivante dalla posizione dei filosofi e che Bonaventura mostra a partire dal punto di vista del teologo.

*Nam primo vis quod deus non possit plus quam natura et opifex plus quam opus quod inconueniens esse nullus dubitat. Arguit etiam sic est impossibile secundum naturam ergo est impossibile simpliciter. Certe non.*³⁹¹

Dalla posizione dei filosofi deriverebbe perciò che Dio non possa fare di più della natura e l'artefice (*opifex*), cioè non possa fare di più della propria opera: si tratta di un inconveniente che è impossibile anche secondo ragioni naturali. Per chiarire l'assurdità della tesi dei filosofi, Bonaventura amplia le conseguenze dal rapporto tra Dio e la natura a quello tra l'artefice e l'opera, facendo leva sulla metafora implicita del Dio artefice. Come si può osservare, in questo contesto non c'è traccia del senso specifico di *opifex* che anzi si può dire pienamente sinonimo di *artifex* inteso in senso lato.

* * *

Per concludere, dalle analisi del lemma *opifex* nell'opera bonaventuriana si può rilevare una struttura semantica abbastanza uniforme. Nei contesti sulla povertà e il lavoro manuale si è visto assumere un senso particolare presupponendo la distinzione tra artefici che creano strumenti e artefici che li usano. Negli opuscoli teologici, nelle opere francescane e in uno dei sermoni analizzati, il lemma ha un ulteriore senso specifico, quello cioè di un'attività poetica considerata dal punto di vista

³⁹¹ Bonaventura, *Sermones dominicales*, sermo 21, par. 5.

dell'ascesa dal sensibile all'intelligibile, quindi come direzione e meta del *reditus*. Vi è infine un ultimo senso del lemma che lo rende equivalente ad *artifex* in generale: secondo questo senso, *opifex* è l'artefice soggetto di qualsiasi attività poetica, spesso riferito a Dio come origine o fine della creazione, o all'uomo come produttore di artefatti.

Anche in questa sezione i temi emersi sono di grande interesse. In primo luogo si è potuta osservare una certa accentuazione della dimensione della corporeità e del lavoro manuale che emerge nonostante le esigenze polemiche e, si potrebbe dire, politiche di Bonaventura. Nella seconda metà degli anni Cinquanta Bonaventura è impegnato a difendere l'Ordine dagli attacchi dei secolari, spesso rivolti proprio alle questioni legate alla povertà e al lavoro manuale. Questo porta Bonaventura ad allontanare in una sorta di mito di santità l'esempio di Francesco e a proporre un'interpretazione del suo insegnamento che si adatti alle nuove circostanze storiche e istituzionali in cui vivono i Minori³⁹². Ne consegue che il generale francescano in questi anni sottolinea e accentua l'importanza dei lavori non manuali come la predicazione. Il lavoro manuale diviene perciò elemento possibile ma non necessario alla vita minoritica, soprattutto là dove impedisce di svolgere attività intellettuali utili alla cura delle anime³⁹³. Nonostante il progetto complessivo, rintracciabile a partire dalle pagine delle questioni disputate sulla perfezione evangelica e che ritornerà anche in altre opere successive, sia il lavoro manuale sia l'importanza della corporeità non vengono meno, segnando anzi una peculiarità del francescanesimo. La riflessione attorno all'*opifex* è quindi indice del permanere di alcune istanze del francescanesimo originario, seppure inquadrato nelle nuove esigenze dell'Ordine. L'inquadramento della questione del lavoro manuale entro il più vasto progetto cui si è fatto cenno, è indice pure dell'emergere di un ulteriore ambito, ossia la retorica, sempre più importante per l'impegno minoritico nella predicazione.

In secondo luogo i contesti del lemma *opifex* hanno offerto un diverso punto di vista da cui osservare un tema bonaventuriano di grande interesse e che ha già presentato differenti declinazioni nei differenti contesti analizzati. Si tratta del rapporto tra sensibile e intelligibile, tra visibile e invisibile, che nei passaggi dell'*opifex* hanno chiarito le due prospettive, da cui Bonaventura stesso si pone, di Dio come origine e come fine, come Alfa e come Omega, segnando una direzione di sguardo sull'artefice che sembra talvolta ricevere una diversa terminologia, appunto come *artifex* o come *opifex*. Il tema si arricchisce quindi di un punto ulteriore, peraltro accennato nelle occorrenze precedenti, che permette di meglio articolarlo: se prima la prospettiva sull'opera, specialmente sulla

³⁹² Su questo si segnala: C. Frugoni, *Vita di un uomo: Francesco d'Assisi*, Einaudi, Torino 2014; G.G. Merlo, *Frate Francesco*, il Mulino, Bologna 2013, (edizione digitale), pos. 141.

³⁹³ Si veda il sopracitato: P. Maranesi, *Labor sapientiae melior est corporeo labore ... cit.*, così come: S. Vecchio, *Povert , mendicit  e lavoro negli scritti di San Bonaventura*, in *La grazia del lavoro*, (Biblioteca di frate Francesco n. 9), a cura di A. Cacciotti, Biblioteca Francescana, Milano 2010 pp. 77-93.

pittura o sulla scultura, delineava la duplice questione della rappresentazione rispetto alla sua funzione referenziale, ora la prospettiva dell'autore dell'opera ne pone altre due rispetto a una sua considerazione come principio o come termine di un percorso di ascesa conoscitiva e mistica che ha inizio nel mondo sensibile.

In conclusione, si può osservare come i temi emersi si pongano all'interno di un ambiente autoritativo in cui sono frequenti i riferimenti alle Scritture e ai Padri, ma anche a prospettive filosofiche e teologiche più vicine a Bonaventura. Entro l'ispirazione generale neoplatonico-agostiniana, oltre che dionisiana, si sono visti emergere di volta in volta aspetti legati ad Aristotele, il cui pensiero iniziava a essere accolto dai maestri francescani e domenicani, a Ugo di San Vittore e talvolta persino a moderati riferimenti gioachimiti. Un ambiente autoritativo che certamente inquadra e struttura il pensiero bonaventuriano, ma che tuttavia non lo limita e anzi gli offre basi su cui sviluppare un pensiero autonomo e una teorizzazione sull'insegnamento di Francesco capace di rispondere alle nuove esigenze dell'Ordine.

Faber

Il lemma *faber* presenta nove contesti in cui compaiono quattordici occorrenze così distribuite: nel *Commento alle Sentenze* il lemma ricorre sei volte nel quarto libro e una nel terzo; nel *Commento al libro della Sapienza* e nel *Commento al vangelo di Luca* due volte. Si rileva una occorrenza nel *Commento al vangelo di Giovanni*, nei *Sermones de diversis* e nelle *Collazioni sull'Exaameron*.

Data la minore frequenza del termine, si preferisce un'esposizione dei contesti principalmente tematica e non per gruppi di opere ordinate secondo frequenza. Si possono quindi individuare due temi principali che costituiscono anche categorie del lemma: la *prassi* e il suo rapporto con la conoscenza, che include un contesto del terzo libro del *Commento alle Sentenze*, uno del quarto e uno delle *Collazioni*; e il *lavoro manuale* a proposito del mestiere di Giuseppe, che comprende due contesti nel quarto libro del *Commento alle Sentenze*, uno in ciascuno dei commenti ai due vangeli e uno nei *Sermones de diversis*. Il tema del rapporto tra *materia e forma*, che si presenta nel quarto libro del *Commento alle Sentenze*, costituisce una categoria non per il lemma *faber* perché non raggruppa ulteriori contesti, ma solo per gli altri lemmi, come si è visto, e gli altri autori, come si vedrà.

Il rapporto tra *materia e forma* è tematizzato nel quarto libro del *Commento alle Sentenze* in d. 23, a. 2, q. 1, in un contesto considerato in precedenza per il lemma *artifex*. La questione pone il quesito di chi debba amministrare il sacramento dell'estrema unzione. Negli argomenti a favore si sostiene che i soli vescovi possono amministrarlo, negli argomenti contrari si afferma che possono farlo anche i laici, mentre nella conclusione Bonaventura propone una sorta di via intermedia poiché osserva che si tratta di un compito che compete ai sacerdoti. Nella risposta al terzo argomento del primo gruppo, in cui si osserva che come nelle cose naturali appartiene a una stessa facoltà predisporre la materia e indurre la forma così al solo vescovo compete non solo di predisporre la materia ma anche di effettuare il sacramento, Bonaventura precisa che ciò è vero solo per quanto riguarda la forma. A questo proposito propone un paragone con il fabbro:

*3. Ad illud quod obiicitur, quod eiusdem est formam inducere, cuius est materiam praeparare; dicendum, quod verum est de forma, quae perficit illam praeparationem; sicut faber fabricando ferrum inducit formam ensis, sic episcopus, quando benedicit, inducit consecrationem; sed propter hoc non oportet, quod illo oleo utatur, sicut nec faber ense.*³⁹⁴

Come il fabbro induce la forma nel ferro per produrre una spada, così il vescovo quando benedice introduce la consacrazione, da questo tuttavia non deriva che il fabbro usi la spada, né che il vescovo usi l'olio. Si mantiene qui la distinzione – individuata anche in precedenza – tra coloro che

³⁹⁴ Bonaventura, *Commentaria in quatuor libros Sententiarum* ... cit., liber IV, d. 23, a. 2, q. 1, p. 597.

producono uno strumento e coloro che lo usano, ma senza che questo implichi la gerarchia assiologica che assegna maggiore nobiltà ai secondi.

Sempre nella stessa questione, compare un'altra occorrenza di *faber*, ma questa volta a proposito del tema-categoria della *prassi* e del suo rapporto con la conoscenza. Si tratta dello stesso contesto considerato nella sezione sul lemma *artifex*, ossia il secondo argomento del primo gruppo, a favore cioè dell'amministrazione da parte dei soli vescovi. È più nobile l'artefice (*artifex*) che usa lo strumento che quello che lo fabbrica, ne consegue che è più nobile il soldato che il fabbro (*faber*)³⁹⁵. Si noti che il termine *faber* specifica il tipo di artefice, indicato prima genericamente con il termine *artifex*, per designare poi appunto il fabbro considerato in particolare come colui che produce ciò che altri usano. La posizione non è condivisa completamente da Bonaventura, come si è visto, sebbene accolga la distinzione, ma non la gerarchia assiologica, che anzi viene reinterpretata. Nella risposta infatti Bonaventura sottolinea che ha maggiore dignità ciò che è più immediatamente orientato al fine, per cui quanto si argomenta sopra è vero nel caso del fabbro, ma non del vescovo. In ambito ecclesiale si considera non tanto ciò che è più prossimo al fine, quanto piuttosto ciò che è maggiormente in rapporto al primo principio, per cui il vescovo è superiore al sacerdote³⁹⁶.

Il tema della *prassi* e del suo rapporto con la conoscenza si presenta inoltre nel terzo libro del *Commento alle Sentenze*, in d. 14, a. 3, q. 3, a proposito della questione – già considerata nella sezione sull'*artifex* – se Dio comunicò all'anima di Cristo l'onnipotenza come gli comunicò l'onniscienza, questione a cui Bonaventura risponde negativamente. Al quinto argomento a favore, che propone il passaggio dalla scienza pratica comunicata da Dio a Cristo alla sua onnipotenza, Bonaventura risponde distinguendo due tipi di scienza pratica. Il primo tipo riguarda l'ambito morale, ossia le opere che procedono da una libera volontà (*uno modo dicitur scientia practica, quae est de opere; sicut moralis philosophia dicitur de opere, quae est de operibus procedentibus a libera voluntate*³⁹⁷) e questo tipo di scienza è stato comunicato a Cristo. Il secondo riguarda colui che produce un oggetto, come il fabbro che si dice avere una conoscenza pratica di fabbricare: *Alio modo dicitur scientia practica, quae est de opere et in opere; sicut faber, quando fabricat, dicitur habere cognitionem*

³⁹⁵ Ivi, d. 23, a. 2, q. 1: 2. *Item, in moralibus nobilioris artificis est uti instrumento facto quam ipsum facere - unde nobilior est miles, qui utitur ense, quam faber, qui facit - ergo si episcopus solus oleum consecrat, videtur, quod ipse solus hoc oleo inungere debeat.*

³⁹⁶ Ivi, responsio: 2. *Ad illud quod obiicitur, quod in moralibus nobilior est uti instrumento etc.; dicendum, quod illud veritatem habet ut plurimum in moralibus. Et ratio huius est, quoniam gradus dignitatis est in eis secundum ordinationem ad finem, et utens instrumento immediatior est fini quam fabricans; sed in his operibus Ecclesiae est gradus secundum comparationem ad primum principium, ex quo fluit totum regimen et operatio in corpore Ecclesiae: et ideo virtus prior est superior. Unde superior est episcopus, qui ordinat sacerdotem ad celebrandum, quam ipse sacerdos, qui celebrat; sic in proposito est intelligendum.*

³⁹⁷ Ivi, liber III, d. 14, a. 3, q. 3, conclusio, p. 325.

*practicam fabricandi*³⁹⁸. Dio ha comunicato a Cristo solo il primo modo, perché la sua anima non poté cooperare alla creazione.

Di questo passaggio è interessante non solo porre attenzione alla distinzione di origine aristotelica tra scienze pratiche morali e scienze pratiche poietiche, ma anche sottolineare una struttura concettuale ricorrente che qui riceve ulteriore sistematizzazione. L'attività poietica nella sua accezione aristotelica è chiaramente associata tanto al fabbro quanto al Dio creatore, delineando così una trasformazione concettuale di una concezione che lungamente nel Medioevo è appartenuta alla tradizione di matrice platonico-agostiniana e poi anselmiana. Ciò che in questa tradizione costituiva il legame di analogia proporzionale tra l'attività creatrice del Dio artefice e quella produttrice dell'uomo artefice, qui riceve una risignificazione entro un apparato concettuale aristotelico. L'arte divina come l'arte umana è scienza pratica nel senso di *conoscenza pratica che conduce a foggare un oggetto*, che prima non esisteva poiché ad esempio la materia non ha ricevuto una forma determinata (come nell'opera di uno scultore), oppure perché è tratta dal nulla (come nell'opera di Dio). A proposito del senso in cui è usato il termine *faber* in questo contesto, è opportuno sottolineare che si presenta come specificazione del termine *artifex*, come sua particolare figura, cioè non qualunque artefice, bensì il fabbro, colui che lavora i metalli.

L'ultimo contesto in cui emerge il rapporto con la prassi compare nelle *Collazioni sull'Exaameron*, nell'edizione Delorme. Nella prima visione Bonaventura considera l'intelligenza insita per mezzo della natura e in apertura (ed. Delorme, collazione IV) egli identifica la luce con la verità che si suddivide in tre raggi primari: la verità delle cose, che riguarda la verità come rappresentazione del mondo nell'anima; la verità dei segni o delle parole; e la verità dei costumi. Il lemma compare a proposito del secondo raggio, in cui Bonaventura si sofferma sulle locuzioni, le argomentazioni e le persuasioni, ossia la logica, la dialettica e la retorica esplicate con brevi compendi delle opere dell'*Organon* di Aristotele. Quando affronta i *Topici*, Bonaventura osserva che Aristotele, dopo aver spiegato il sillogismo dialettico, mostra come usarlo, analogamente a un fabbro che dopo aver costruito i suoi strumenti li usa per fabbricare altre opere:

*Ideo deinde constituit aristoteles librum topicorum in quo determinat de syllogismo dialectico quantum ad octo partiales eius libros ita quod in i libro inquit et instituit syllogismum dialecticum et deinceps in aliis eo utitur ad terminandum quatuor praedicata sicut faber primo sibi suum instrumentum scilicet malleum fabricat et postea eo utitur ad alia opera fabrilia.*³⁹⁹

³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ Bonaventura, *Collationes in Hexaameron* ... cit. (ed. Delorme), Visio I, coll. 1, par 20.

Il *faber* è quindi paragonato al procedere di Aristotele nei *Topici*, ma oltre a chiarire ai suoi ascoltatori il metodo di Aristotele, chiarisce a noi un aspetto del *faber* duecentesco che fabbrica gli strumenti che usa per costruire altro.

Occorre ora proseguire nell'analisi dell'ultima categoria: cinque contesti includono il lemma *faber* per indicare il *lavoro manuale* del mestiere di Giuseppe. Nel quarto libro del *Commento alle Sentenze*, in d. 30, art. un., q. 2, il lemma tematizza la povertà per designare il mestiere di Giuseppe. La questione riguarda il consenso della beata Maria al matrimonio, se in sé stesso piacque a Dio e fu onesto. Il lemma si presenta nel sesto argomento contrario – non condiviso da Bonaventura – secondo cui, dato che Maria fu di stirpe regale, non fu opportuno che sposasse Giuseppe perché fabbro⁴⁰⁰. Nella conclusione, Bonaventura espone i tre motivi per i quali fu invece appropriato (*decens*) che Maria sposasse Giuseppe, cioè per la stirpe, la fedeltà e la povertà. A proposito di quest'ultimo motivo compare il riferimento al fabbro:

*- Tertia ratio est propter paupertatem, quia Christus, qui super omnia venit confundere superbiam, non voluit vocari filius regis, sed magis filius fabri. In quo ostenditur Christi humilitas et etiam ipsius Virginis gloriosae, et confusa est mundanorum superbia.*⁴⁰¹

Maria sposa quindi in modo appropriato Giuseppe per la povertà, perché Cristo non volle essere chiamato figlio di re, ma figlio di fabbro. In questo passaggio emerge il legame tra due elementi cari alla tradizione francescana, pure nei suoi mutamenti interni, ossia la povertà e il lavoro manuale, indici dell'umiltà che diviene vero motivo di gloria: l'umiltà di Cristo, di voler essere figlio di un fabbro, e della Vergine *gloriosa*.

Nel capitolo sesto del *Commento al vangelo di Giovanni*, al paragrafo 66, Bonaventura considera il versetto 42 (*et dicebant nonne hic est Iesus filius Ioseph cuius nos novimus patrem et matrem quomodo ergo dicit hic quia de caelo descendit*) e osserva che coloro che conoscevano la generazione temporale di Gesù negavano quella eterna e disprezzando il Cristo umile non ne coglievano la sublimità, cioè l'origine divina:

66. (Vers. 42.). Et dicebant: Nonne hic est filius Ioseph? Lucae tertio: "Erat incipiens quasi annorum triginta, ut putabatur, filius Ioseph"; cuius nos novimus patrem et matrem, de terris, non de caelis; Matthaei decimo tertio: "Nonne hic est fabri filius, et mater eius dicitur Maria, et fratres eius et sorores apud nos sunt"? Quomodo ergo dicit hic, quia

⁴⁰⁰ Bonaventura, *Commentaria in quatuor libros Sententiarum* ... cit., liber IV, d. 30, art. un., q. 2, p. 709: 6. Item, beata Maria erat ex stirpe regali, ex progenie David, sicut cantat Ecclesia: "Regali ex progenie Maria"; sed Ioseph fuit faber, sicut dicitur Matthaei decimo tertio: ergo si non decet, virgines de regali stirpe fabris desponsari; videtur, quod beata Virgo Maria inconvenienter nupsit.

⁴⁰¹ Ivi, d. 30, art. un., q. 2, p. 710.

*de caelo descendi? cum sciamus, eum natum esse in terris. Et sic verificatum est illud quod dictum est supra quarto: "Propheta in patria sua honorem non habet". Quia enim cognoscebant temporalem generationem, negabant aeternam; et quia contempserunt Christum humilem, non potuerunt videre sublimem.*⁴⁰²

Il lemma *faber* come si può notare compare nella citazione da Matteo 13, 55 a proposito del mestiere di Giuseppe e qui è associato al tema della umiltà. Si noti poi la rilevanza in questo contesto di *sublimitas*, termine di origine retorica che in questo caso rinvia alla duplice natura di Cristo, ossia divina nel corpo umano.

Nel *Commento al vangelo di Luca* il lemma si presenta due volte, di cui una come citazione da Matteo 13, 55:

*Filium Dei vocabant filium fabri, conceptum de Spiritu sancto et utero virginali dicebant genitum concubitu coniugali; unde Matthaei decimo tertio dicitur, quod dicebant: "Nonne hic est fabri filius"?*⁴⁰³

Ancora una volta Gesù è indicato come il figlio del fabbro, ora nel contesto della meraviglia di coloro che lo udirono a Nazareth.

L'ultimo contesto da menzionare è nel dodicesimo dei *Sermones de diversis*, pronunciato in occasione dell'epifania. A partire da Matteo 2, 11⁴⁰⁴, Bonaventura procede con distinzioni triadiche prendendo spunto dal termine scritturistico *invenio*, perché – osserva – la Scrittura suggerisce in questo modo che *il fine di tutti i nostri sforzi* deve essere di *trovare* Cristo. La seconda distinzione trinitaria riguarda il triplice modo in cui la Scrittura suggerisce questa finalità, ossia il luogo del ritrovamento (la casa), lo stato della persona (il bambino) e il modo (con Maria sua madre). L'esposizione continua distinguendo oltre ai tre modi corporei di trovare (Nazareth, Betlemme e Gerusalemme), altri tre modi spirituali (*in noi, fuori di noi, sopra noi*). Si passa poi al secondo termine della triade, cioè che riguarda la persona, e qui compare il lemma *faber*, cioè ancora una volta quando si ricorda il mestiere di Giuseppe in un contesto che tematizza la povertà. Infatti – osserva Bonaventura – i Magi trovarono il bambino *povero ed erede di tutte le cose* e – più avanti – *segno della nostra povertà*. Per esplicitare la povertà di Maria e Giuseppe, Bonaventura precisa:

Exemplum huius habemus in beata Maria, quae aurum sibi et puero oblatum dedit pauperibus. Si enim sibi retinisset, nec acu et filo cibum

⁴⁰² Bonaventura, *Commentarius in Euangelium sancti Iohannis* ... cit., cap. 6, commentarius in vers. 42, par. 66 col. 2, p. 329.

⁴⁰³ Bonaventura, *Commentarius in Euangelium sancti Lucae* ... cit., cap. 4, v. 22, par. 48, p. 100.

⁴⁰⁴ Mt 2, 11: *et intrantes domum invenerunt puerum cum Maria matre eius et procidentibus adoraverunt eum et apertis thesauris suis obtulerunt ei munera aurum et murrum.*

*quaesivisset, nec Ioseph maritum suum sustinuisse tota die laborare
(erat faber lignarius).*⁴⁰⁵

Il *faber* è quindi il falegname, specificamente Giuseppe, mestiere che accentua le virtù dell'umiltà e della povertà praticate dai francescani.

* * *

In conclusione alla sezione sul lemma *faber* si può rilevare che l'analisi dei contesti ha portato a precisare categorie, chiarire strutture concettuali, esplicitare sensi del lemma. Le categorie che appartengono tanto a *faber* quanto agli altri lemmi sono il rapporto tra materia e forma, la dimensione della prassi e il suo rapporto con la conoscenza e infine l'umiltà e la povertà a proposito del mestiere di Giuseppe. Alcuni contesti della prima e della seconda categoria hanno portato a individuare con più chiarezza la distinzione tra la produzione e l'uso di strumenti che, associata ai termini dell'area semantica dell'artefice, non sembrano condurre a una terminologia univoca, sebbene si sia visto che con maggiore frequenza il senso della produzione di strumenti è associato al termine *faber*. Inoltre, un contesto della categoria *prassi* ha contribuito a sistematizzare l'analogia di matrice neoplatonico-agostiniana e anselmiana tra artefice umano e artefice divino – che certamente nel pensiero di Bonaventura continua a permanere anche in questa formulazione – entro un apparato concettuale aristotelico in cui l'attività dell'artefice, sia umano che divino, è concettualizzato come scienza pratica poietica.

Il senso di *faber* emerso dalle nostre analisi è a questo punto abbastanza determinato. Non indica un concetto generico di artefice, anzi spesso specifica quello ampio di *artifex*, intendendo piuttosto colui che lavora un certo tipo di materiali. Sebbene il lemma indichi quasi sempre il fabbro, cioè chi lavora i metalli, il materiale su cui opera il *faber* non è univocamente definito, perché è anche il termine con cui si designa Giuseppe che in un contesto compare esplicitamente come falegname (*faber lignarius*). La distinzione tra colui che produce e colui che usa gli strumenti, significativa anche per determinare uno dei sensi di *opifex*, si è presentata più volte nei differenti modi con cui Bonaventura usa il lemma. Probabilmente, a questo proposito, la mancanza di uniformità di senso che emerge dai contesti è dovuto anche al fatto che se il *faber* è colui che produce strumenti che usano altri, è la figura in cui i due sensi coincidono: certamente fabbrica strumenti non solo altrui ma anche propri.

⁴⁰⁵ Bonaventura, *Sermones de diversis*, sermo 12, par. 5, p. 219.

Architectus

Il lemma *architectus* è presente sei volte nell'opera bonaventuriana ed è distribuito nei *Sermoni de diversis* (2), nel *Commento al vangelo di Luca* (1), nel terzo libro del *Commento alle Sentenze* (1), nelle *Collazioni sui sette doni dello Spirito santo* (1) e nella *Leggenda maggiore* (1).

Come nel caso di *opifex*, per la minore frequenza del termine anche ora si procede nell'esposizione non secondo gruppi di opere, ma secondo i temi che emergono dai contesti. Le occorrenze di *architectus* si raggruppano prevalentemente a proposito del tema di Cristo come fondamento a partire dalla citazione scritturistica dalla *Prima lettera ai Corinzi* (3, 10-11). Vi sono infine due occorrenze che non formano una categoria.

Nel terzo dei *Sermoni de diversis* dedicato alla natività del Signore e basato sul versetto Gv 1, 14 che conduce Bonaventura a sviluppare il tema del Verbo e dell'incarnazione, al paragrafo 15 si utilizza la metafora dell'architetto per designare la volontà redentrice di Dio. Il generale francescano osserva che non fu un architetto differente a costruire una struttura tanto nobile, cioè la natura umana, o a restaurarla una volta distrutta, ma fu lo stesso architetto che la fabbricò e la restaurò:

*Non debuit tam nobilem structuram, id est humanam naturam, alius architectus fabricare, vel dirutam instaurare, sed idem fabricavit eam creator Deus et instauravit eam Deus homo, ad Ephesios 1: Instauravit omnia in ipso etc.*⁴⁰⁶

Nel libro terzo del *Commento alle Sentenze* a proposito della questione se la fede sia una proposizione vera (*verum complexum*), il lemma si presenta nella risposta all'ultimo argomento contrario. In esso si obietta che dalla tesi per cui la fede è una proposizione vera, cioè che ha struttura discorsiva, derivano conseguenze impossibili. Cornelio, ad esempio, non conosceva né l'incarnazione né la passione di Cristo, eppure le sue elemosine piacevano a Dio. D'altra parte, dato che secondo *Ebrei II* è impossibile piacere a Dio senza fede, la tesi della fede come proposizione vera è impossibile. A questo argomento Bonaventura risponde osservando che la fede di Cornelio era implicita e che fu appropriato che ne ricevesse un'esplicazione, affidata – prosegue – all'*architetto della Chiesa* cioè a Pietro:

*5. Ad illud quod obiicitur de Cornelio, iam patet responsio: quia Cornelius habebat fidem implicitam, et ideo non credebat incarnationem vel passionem sub differentia temporis determinata; et propterea non errabat, sed explicatio fidei sibi deerat, ad quam faciendam misit Dominus Ecclesiae architectum.*⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ Bonaventura, *Sermones de diversis*, sermo 3, (natiuitas Domini), par. 15, p. 108.

⁴⁰⁷ Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum ... cit.*, liber III, d. 24, a. 1, q. 3, conclusio, p.

Questa volta la metafora architettonica è riferita non alla volontà restauratrice di Dio, bensì alla fondazione della Chiesa.

Le altre quattro occorrenze compaiono come citazione della *Prima lettera ai Corinzi* in cui Cristo è inteso all'interno di una metafora architettonica, come fondamento. In questo senso Bonaventura parla di Cristo, quando nel trentatreesimo dei *Sermoni de diversis* osserva che Cristo è fondamento della fede cristiana:

*5. Et ideo tota scriptura authentica et eius praedicatores aspectum habent ad Christum venientem in carnem, tanquam ad fundamentum totius fidei christianae, secundum illud 1 ad Corinthios 3: Secundum gratiam quae data est mihi, ut sapiens architectus fundamentum posui.*⁴⁰⁸

Nel *Commento al vangelo secondo Luca* a proposito della questione posta in Lc 20, 44⁴⁰⁹ di come sia possibile che Davide chiami Cristo il suo Signore, Bonaventura risponde facendo riferimento alla duplice natura di Cristo, divina e umana. In conclusione all'esplicazione del versetto cita la *Prima lettera ai Corinzi* in cui Cristo è compreso all'interno della metafora architettonica secondo cui egli è il fondamento della religione cristiana:

*- In hoc igitur "finem constituit suae doctrinae", sicut dicit Ambrosius; quia in hoc est fundamentum christianae religionis, in quo radicatur et clauditur omne credendum, scilicet quod credatur Christus homo et Deus. Nam omnes articuli vel ad Divinitatem vel ad humanitatem reducuntur; et ideo dicebat Apostolus primae ad Corinthios tertio: "Ut sapiens architectus fundamentum posui; fundamentum autem aliud nemo potest ponere praeter id quod positum est, quod est Christus Iesus".*⁴¹⁰

La metafora architettonica è quella su cui si basa la collazione 9 delle *De septem donis* sul dono della sapienza. La sapienza è intesa come il fondamento che *edifica la Chiesa e l'anima affinché sia abitacolo e dimora di Dio, una dimora amena, bella e robusta* costruita su sette colonne⁴¹¹. Quando Bonaventura considera la settima colonna della sapienza, ossia la semplicità nell'intenzione, compare la citazione da Paolo in riferimento al Cristo come fonte della sapienza stessa, suo fondamento e compimento:

Christus fons sapientiae ipse est huius doni fundamentum et complementum. Apostolus ut sapiens architectus dicit fundamentum

⁴⁰⁸ Bonaventura, *Sermones de diversis* ... cit., sermo 33 (dom. XXII post pentecosten), par. 5, p. 405.

⁴⁰⁹ Lc 20, 44: *David ergo Dominum illum vocat et quomodo filius eius est.*

⁴¹⁰ Bonaventura, *Commentarius in Euangelium sancti Lucae* ... cit., cap. 20, v. 44, par. 51, p. 518.

⁴¹¹ Bonaventura, *Collationes de septem donis spiritus sancti* ... cit., collatio 9, par. 8: *Et sic haec sapientia aedificat ecclesiam et animam ut sit habitaculum dei et domus dei domus dico amoena domus pulcra et domus robusta.*

*aliud nemo potest ponere praeter id quod positum est quod est christus
iesus.*⁴¹²

Vi è infine un ultimo contesto che riporta il lemma *architectus*, ossia la *Leggenda maggiore*. Nel capitolo sesto sull'umiltà e l'obbedienza, Bonaventura racconta che Francesco, come *architetto sapiente*, edificò sé stesso sul fondamento dell'umiltà: *Super hanc studuit aedificare se ipsum ut sapiens architectus fundamentum praeiaciens quod a Christo didicerat*. Francesco imita Cristo anche nell'umiltà e Bonaventura lo descrive accostandolo a Gesù con il riferimento scritturistico a 1Cor 3, 10-11, in cui appunto il fondamento è Cristo, mentre nella *Legenda* il fondamento è l'umiltà. La figura morale di Francesco è quindi allo stesso tempo architetto ed edificio.

* * *

Per concludere, si può osservare come il lemma *architectus* sia utilizzato prevalentemente in senso metaforico, spesso attorno al versetto paolino che permette a Bonaventura di sviluppare la metafora in più direzioni. L'edificio costruito è la Chiesa, la fede, la religione cristiana, l'anima e Francesco. Il fondamento è la sapienza, l'umiltà, ma in definitiva Cristo e Francesco che lo imita. Nei due contesti in cui *architectus* non compare come citazione da Paolo, il lemma designa Dio nel suo proposito redentore e Pietro come fondatore della Chiesa.

L'uso di *architectus* non conduce quindi a una particolare comprensione della figura dell'architetto, salvo cogliere nella metafora il senso di colui che costruisce un edificio, dove l'accento cade – come spesso capita nelle metafore di carattere architettonico – sull'atto istituyente, sulla solidità delle fondamenta e sulla bellezza dell'edificio, come si legge nel *De septem donis*.

⁴¹² *Ibidem*.

Considerazioni conclusive

Come si è visto dalla classificazione e dall'analisi delle 194 occorrenze dei termini dello spazio semantico di *artifex*, la presenza di una riflessione attorno all'artefice è ampiamente diffusa nell'opera bonaventuriana. Il percorso sui testi qui proposto ha permesso di cogliere la varietà e il senso plurivoco semantico, argomentativo, tematico dei lemmi, molteplicità di senso di cui tuttavia si può tentare una prima considerazione complessiva, utile forse come conclusione dell'esplicazione delle occorrenze e dei contesti relativi ai lemmi dell'area semantica di artefice.

Dal punto di vista delle tradizioni a cui Bonaventura si rivolge nei contesti in cui si registra una riflessione attorno o sull'artefice, si possono segnalare alcuni assi principali. Bonaventura attinge ampiamente dalla tradizione scritturistica, sia nelle opere dedicate al commento delle *Scritture*, sia in quelle per così dire autonome, siano esse teologiche, rivolte all'Ordine o alla predicazione in generale. Come si è visto, la figura dell'artefice è anche una figura scritturistica e come tale Bonaventura la riceve, integrandola con prospettive provenienti da altre tradizioni.

Oltre alla *Scrittura*, occorre segnalare le tradizioni filosofiche, principalmente di ispirazione platonica e aristotelica. Dalla prima, spesso ricevuta nella mediazione e integrazione cristiana effettuata da una vasta tradizione testuale, Bonaventura trae alcune concezioni di fondo del suo pensiero, essenziali per la strutturazione concettuale della questione dell'artefice. Si pensi all'esemplarismo, in particolare nella concezione dell'*ars aeterna*, come arte divina nel Verbo o nel Figlio per mezzo di cui Dio crea il mondo, e del mondo sensibile come copia del mondo intelligibile, o sua esplicazione, sebbene originata da un atto volontario e libero; e alla distinzione dei sensi dell'immagine come *eikôn* e come *eidôlon*. Gli aspetti aristotelici, che sono nuovi nel contesto del XIII secolo e che gli ordini mendicanti sono tra i primi ad accogliere, riguardano principalmente, per il nostro tema, la classificazione delle scienze e quindi la concezione dell'arte come scienza pratica poetica.

La lunga mediazione, in termini storici, della tradizione platonica in senso ampio è pervenuta a Bonaventura anche grazie a una fitta rete testuale patristica che comprende, come si è visto figure come i Cappadoci e Damasceno, menzionati in particolare nel contesto della questione della referenzialità delle immagini; Ambrogio e soprattutto Agostino che fornisce a Bonaventura assi concettuali essenziali come la peculiare concezione trinitaria e analogica del reale, l'idea di *ars aeterna*, il caratteristico dinamismo della ricerca conoscitiva e spirituale dall'esteriore all'interiore e dall'inferiore al superiore.

L'esito mistico della ricerca conoscitiva e spirituale è più accentuato nel pensiero di Bonaventura rispetto a quello di Agostino anche in virtù dei testi dello pseudo-Dionigi, autore che struttura non solo la mistica di Bonaventura ma anche altri aspetti del suo pensiero che si è avuto

modo di trattare, ad esempio a proposito delle gerarchie celesti e angeliche⁴¹³. L'ultimo riferimento testuale che occorre segnalare, che assume una rilevanza peculiare nella riflessione filosofica e teologica bonaventuriana, è quello legato a Ugo di San Vittore. Ne è espressione ad esempio la concettualizzazione delle arti meccaniche nel sistema dei saperi.

Per quanto riguarda la classificazione dei contesti, si può rilevare che molte delle categorie e dei temi individuati e che hanno permesso di delineare una prima comprensione della questione dell'artefice nel pensiero di Bonaventura, possono essere ricondotti sotto i titoli di *progetto*, *opera* e *fruizione*. Si può ora proporre una sintesi dei punti principali emersi dalle pagine precedenti.

Sotto il titolo *progetto o conoscenza* si possono raccogliere numerosi temi, molto diffusi soprattutto nelle occorrenze di *artifex*, alcuni centrali nel pensiero bonaventuriano, altri più specifici. Sono certamente centrali le riflessioni che pongono il problema dello statuto e del funzionamento della conoscenza dell'artefice poiché intersecano temi bonaventuriani quali l'esemplarismo, la scienza di Cristo e la trinità. Il progetto dell'artefice è l'esemplare, il modello o prototipo, che funge da base interiore per la creazione nel mondo esterno. *L'ars aeterna* divina è ciò tramite cui Dio pone le cose nella realtà, è la Sapienza, il Figlio, sede e modello ideale di ogni cosa esistente e possibile. L'arte umana è il saper fare che porta alla produzione concreta dell'idea nella mente.

A partire da questa concezione del pensiero dell'artefice si sviluppano molteplici questioni, quali le relazioni intratrinitarie in rapporto all'artefice, la pluralità delle idee rispetto alla semplicità divina, la relazione tra scienza e fare nel Creatore, la scienza di Cristo, ma anche le relazioni tra l'artefice divino e l'artefice umano e la natura della conoscenza di quest'ultimo. In particolare emergono due nuclei problematici molto significativi per la nostra indagine. In primo luogo lo statuto o natura del pensiero dell'artefice, se sia da intendersi come un discorso o come un'immagine. Diversi elementi sembrano portare a una concezione discorsiva del pensiero dell'artefice, primo tra tutti il riferimento al Verbo e la tradizione agostiniano-anselmiana su cui si basa. Questa concezione potrebbe essere confermata dall'idea stessa di rappresentazione, attorno a cui si svolgono i rapporti intratrinitari tra Padre e Figlio come pure tra la struttura trinitaria divina e l'anima umana, rappresentazione che si è visto intendersi come struttura segnica di rinvio. Questo significa che anche quando si parla del pensiero dell'artefice nei termini di rappresentazione o di immagine è sotteso un modello discorsivo da cui dipende la struttura stessa del reale, ma su questo e le altre questioni si avrà modo di tornare.

⁴¹³ Nelle conclusioni del saggio sopra menzionato sul rapporto tra Bonaventura e Dionigi, Bougerol sottolinea l'importanza del pensiero dionisiano per il pensiero medievale in generale in quanto ha trasmesso a quest'epoca la conoscenza del platonismo di Platone, Proclo e Gamblico, oltre che *il a aussi transmis dans sa théologie le meilleur des Pères grecs, de Basile à Grégoire de Nysse* (cfr. J.G. Bougerol, *Saint Bonaventure et le Pseudo-Denys l'Aréopagite ...* cit., p. 123).

La seconda questione significativa per comprendere quale sia la concezione nella mente dell'artefice bonaventuriano è quella del criterio con cui l'artefice crea, questione che in fondo rappresenta una prospettiva diversa da cui osservare quella dell'esemplarismo di Bonaventura. Si pone cioè la domanda di quale sia il modello della creazione e della produzione. Si tratta certamente del Verbo divino, della Sapienza, dell'arte eterna, o dell'arte umana, come si è visto. Ma i criteri che strutturano il mondo bonaventuriano, come quello agostiniano, e l'opera dell'uomo, sono criteri numerici, relazioni proporzionali che in definitiva testimoniano la bellezza dell'intelligibile e del sensibile da esso derivato. Il nesso tra arte e bellezza è certamente uno dei temi, oltre che tra i più controversi, tra i più significativi per la questione dell'artefice. La bellezza bonaventuriana è come quella agostiniana, cioè numerica, matematica: è la *aequalitas numerosa* menzionata esplicitamente nell'*Itinerarium* e che si ripresenta in varie forme, come si è visto, in differenti contesti e questioni. Il bello, con il bene, non necessariamente tematizzati come trascendentali, sono tra i criteri con cui l'artefice crea e di conseguenza quelli che strutturano l'opera, sia essa divina o umana, costituendo nel secondo caso (si pensi alla questione delle immagini) la via di accesso alla bellezza intelligibile e quindi al divino.

Proprio la considerazione della bellezza sensibile come via di accesso a quella intelligibile porta a una seconda linea in cui si può articolare il titolo *conoscenza*, oltre a quella della concezione nella mente dell'artefice. Si tratta del percorso conoscitivo dell'uomo dal sensibile all'intelligibile, dal visibile all'invisibile, linea tematica che si interseca con il titolo *opera*, poiché ha appunto l'opera come punto di partenza e, per così dire, il progetto o l'autore, come punto di arrivo.

In questa congiunzione tra due aspetti dell'attività poetica si può introdurre il secondo titolo, l'*opera* e la sua prima e principale articolazione interna. Si tratta dei due modi o atteggiamenti nei confronti della *rappresentazione*, tema molto vasto e che comprende al suo interno le questioni dell'idolatria, dell'immagine di Cristo, dell'uomo, del mondo creato e sensibile, inteso come vestigia, e dell'opera dell'uomo. Si è visto come l'immagine di Cristo e dell'uomo siano le rappresentazioni naturali di Dio, mentre l'immagine che produce l'uomo sia quella artificiale. In questo senso pittura e scultura sono rappresentazioni e nei loro confronti si possono avere due diversi atteggiamenti che rispecchiano gli atteggiamenti nei confronti delle bellezze naturali. Si può sostare nella bellezza sensibile, naturale o artificiale, magari divinizzandola senza coglierne la sua natura transitiva fino a cadere appunto nell'idolatria. Oppure si può andare oltre, cogliere la natura referenziale della bellezza naturale e artificiale, una bellezza che conduce all'origine, all'artefice da cui essa dipende. E allora, dal sensibile, si può intraprendere il percorso conoscitivo e spirituale di cui solo lo slancio mistico porterà in definitiva a compiere il salto al trascendente. Aspetto, quest'ultimo, che determina la

dignità dell'opera, nella sua bellezza, proprio in virtù della sua capacità di rimandare ad altro, nella sua *ulteriorizzazione* di senso.

Come si è visto pure in questa breve sintesi, connesso all'ultimo tema è quello della *bellezza* dell'opera. L'ordine del mondo è talvolta paragonato all'ordine dell'opera umana nelle pagine bonaventuriane attorno all'artefice. La riflessione sull'opera bella e ordinata si presenta espressa sovente con una terminologia di matrice retorica, con termini cioè come *decens*, *decor*, *conveniens*, *ornatus* oltre che, naturalmente *pulchrum*. Ma Bonaventura presenta talvolta analogie con altri aspetti della retorica, o della bellezza del discorso, come hanno mostrato i riferimenti agostiniani a proposito della bellezza delle antitesi.

Si registra perciò l'importanza della retorica. Innanzitutto, data la rilevanza della questione in Bonaventura, alla luce dei risultati complessivi delle classificazioni e delle analisi delle occorrenze negli autori francescani, si possono fare alcune osservazioni generali su quale sia la funzione retorica dell'uso dell'artefice nelle loro opere. Si è visto infatti che spesso la figura dell'artefice compare come strumento argomentativo, cioè come esempio, metafora, analogia per chiarire questioni speculative o teologiche. Si delinea così un'idea di artefice come *topos retorico* nelle opere francescane, da cui non si escludono possibili relazioni con la predicazione francescana, elemento senza dubbio centrale per i Minori e che grazie a Bonaventura riceve maggiore importanza. È egualmente importante l'incidenza retorica su alcuni aspetti della concettualizzazione dell'artefice. Oltre alla questione del rapporto tra bellezza e retorica, appena segnalata, vi sono almeno due punti in cui la retorica sembra aiutare tale concettualizzazione. In primo luogo l'ambito fruitivo di cui si parlerà a breve. In secondo luogo la figura del retore come artefice e le analogie dell'opera con il discorso retorico, aspetti che riaffiorano nelle opere bonaventuriane secondo una certa uniformità concettuale, probabilmente in linea con una tradizione testuale trasmessa da Agostino e che risale almeno a Cicerone.

Per tornare alla bellezza dell'opera, occorre rilevare che è trattata anche nei termini di perfezione o compiutezza dell'opera a cui si contrappone l'imperfezione dell'opera e il brutto. Questo nucleo tematico comprende molteplici punti, tra cui la questione del materiale imperfetto che non dipende dalla bontà dell'azione dell'artefice; del rapporto tra il progetto, o la volontà, e la sua realizzazione. Ma di grande interesse è anche la riflessione sulla possibilità della bontà della rappresentazione nonostante rappresenti il brutto, sull'opportunità di rappresentare il deforme, tema che riemerge in più luoghi dell'opera bonaventuriana.

Sotto il medesimo titolo si coglie un altro nucleo tematico, oltre a quello della *rappresentazione* e della *bellezza*, ossia il rapporto *opera e prassi*. Sebbene siano poco teorizzati, gli accenni alla questione della tecnica sono interessanti: in alcuni punti è emerso il tema del metodo con cui l'artefice opera. La riflessione bonaventuriana ha inoltre accolto l'insegnamento aristotelico, a

proposito dell'arte come scienza pratica poetica, integrandolo con quello di ispirazione neoplatonica e ha sviluppato il tema della prassi anche su un piano più direttamente francescano. Specialmente negli ultimi contesti affrontati si è visto delinarsi significativamente il tema del lavoro artificiale o manuale in rapporto a quello francescano della povertà. Questo tema consente di riprendere nel contesto minoritico la questione del sistema dei saperi e l'emergere del tema della corporeità. La prassi è poi legata ai commenti attorno alla figura di Giuseppe che tematizza in modo diverso le virtù dell'umiltà e della povertà.

Il terzo e ultimo titolo, la *fruizione*, ha permesso di riflettere su almeno tre livelli tematici. In primo luogo l'apprezzamento (*diligo*) dell'opera da parte dell'artefice riprende e sviluppa i versetti di *Genesi* sull'apprezzamento dell'opera da parte di Dio, anche dal punto di vista della produzione umana. In secondo luogo è possibile rilevare una peculiare attenzione rispetto all'apprezzabilità dell'opera da parte dello spettatore. Questo punto si interseca alla questione del culto delle immagini, là dove è essenziale il tipo di atteggiamento nei loro confronti e allora si può intendere la fruizione dell'opera in senso ampio comprendendo anche la *latría* e la *dulia*. Si innesta sul medesimo tema pure un altro aspetto, ossia quello degli effetti dell'opera sullo spettatore considerati in termini retorici: un'immagine racconta una storia a chi non sa leggere, rinvigorisce l'affetto o ricorda qualcosa che si è appreso. L'immagine ha quindi finalità persuasive che fanno leva, come ogni discorso retorico, sulle emozioni dello spettatore. In terzo luogo, nelle pagine bonaventuriane si sono delineate anche altre forme di fruizione, diverse cioè dalla sfera del piacere disinteressato o della dilezione, ossia l'*odio* verso l'imperfezione dell'opera che non dipende dall'artefice, la dilettazione dei beati che potrebbe fornire un modello – o essere costruita sul modello – di altre forme di piacere disinteressato, l'adorazione o venerazione e infine il rendere onore.

Un altro nucleo tematico, per certi versi trasversale ad alcuni appena ricordati, è quello che si potrebbe intitolare *temi francescani*, cioè che individuano nuclei di riflessione particolarmente cari all'ambiente dei Minori o che sono sua espressione. Innanzitutto il tema della *natura*, ossia della positività del creato colto nella sua concretezza. L'attenzione per la natura vista nella sua concretezza può essere considerato un tratto *francescano* perché trae origine dal peculiare atteggiamento di Francesco verso la natura, contribuendo probabilmente a orientare la direzione delle scelte teoriche e la concettualizzazione di Bonaventura su questo tema. Dal punto di vista francescano, si delineano perciò una serie di temi che permettono di affrontare la questione di un'estetica francescana⁴¹⁴. Rientrano sotto questo titolo i temi della bellezza sensibile; dell'opera come segno che rinvia a una concezione relazionale, discorsiva e dinamica del mondo; e del rapporto tra naturale e artificiale.

⁴¹⁴ Cfr. *supra*, Parte III, cap. 1.

Oltre alla natura, può essere individuato un secondo tema nel Cristo e nel suo rapporto con l'artefice, specialmente dove esso compare a proposito della metafora architettonica o della virtù dell'umiltà.

Infine, il terzo tema francescano è particolarmente significativo anche in vista della questione sull'estetica francescana e delle relazioni con il pensiero moderno. Si tratta delle riflessioni sull'artefice in rapporto a una possibile *arte francescana*. Nelle pagine precedenti sono emersi alcuni punti che qui possono essere sintetizzati per sviluppi successivi: l'attenzione alla natura nella sua dimensione corporea, oltre che quella peculiare nei confronti del *lavoro artificiale* inducono a dare importanza all'aspetto fabbrile, pratico e corporeo dell'attività umana, aspetto che occorrerà tenere presente per una riconsiderazione della concezione bonaventuriana e francescana dell'arte. A questo proposito si è posto il quesito circa la preminenza di un'arte intesa come trascendente (modelli divini) o come immanente (*retta disposizione della ragione*) e della sua rilevanza all'interno del sistema dei saperi. In contesto francescano, anche grazie alla teorizzazione di Bonaventura, acquisisce particolare rilevanza il culto delle immagini, in rapporto alla loro natura referenziale, e della loro produzione. Infine, saranno da approfondire i legami tra le riflessioni sulla rappresentabilità del bello e del brutto e la possibilità di un'*arte francescana*, come pure le questioni accennate della retorica delle immagini, cioè dei loro effetti sui fruitori, in rapporto a specifiche scelte iconografiche e stilistiche che ancora una volta riproporranno la questione dell'arte francescana.

Prima di concludere questa sezione, occorre ricordare tre *temi teorici* principali, oltre ai temi legati alla retorica e alla bellezza, per cogliere le possibili relazioni dell'estetica francescana con linee di riflessione sviluppate nei secoli successivi. Si tratta cioè della rilevanza della corporeità, del possibile e del progettuale nell'arte e della referenzialità dell'immagine. Alcune delle questioni connesse a questi temi sono tra quelle che sembrano delineare la figura dell'artefice intesa come *attività poetica delle forme* che, risignificata in contesti diversi, ha una rilevanza peculiare sul lungo periodo, ad esempio almeno fino al Leonardo da Vinci di Paul Valéry.

Per concludere, occorre ora soffermarsi su quale figura dell'artefice è emersa dalle classificazioni e dalle analisi precedenti. Nel nostro percorso si è determinata quella che si potrebbe chiamare una *fenomenologia dell'artefice* che include, oltre che i titoli e i temi appena considerati, un sistema di termini che delimitano uno spazio semantico. Nella idea di artefice sono compresi i termini *artifex, opifex, faber, pictor, sculptor, architectus* che designano un concetto generale, ossia il saper fare di un'attività poetica, e dei concetti specifici per ogni termine.

Artifex come si è visto delimita l'artefice in generale, ossia colui che opera con qualunque strumento su qualsiasi materia a partire da un'idea o progetto mentale. *Artifex* può essere Dio o l'uomo e compare come esempio, metafora, analogia con finalità argomentative diverse, ma si presenta anche in senso proprio quando si considera l'attività produttiva umana.

Opifex quando non compare in senso generico e può essere considerato sinonimo di *artifex*, sembra indicare colui che utilizza strumenti creati da altri artefici, ad esempio il *faber*. Rappresenta inoltre la direzione del *reditus*, ossia la meta del percorso conoscitivo e spirituale che l'uomo compie dal sensibile all'intelligibile, a partire cioè dall'invisibile nel sensibile. In alcune opere si è visto quindi che *opifex* è non tanto il principio e l'origine di ogni cosa, bensì la direzione, il punto di arrivo.

Faber è la prima figura che designa un artefice particolare e, sebbene non sempre sia essenziale per le finalità argomentative, se ne possono cogliere le specificità. *Faber* indica principalmente il fabbro, colui che lavora i metalli, ma anche il falegname. Secondo la distinzione ricordata prima, designa prevalentemente l'artefice che produce sia strumenti che userà egli stesso sia quelli che serviranno ad altri.

Pictor e *sculptor* sono coloro che rappresentano immagini e questo è molto importante perché sono le due figure di artefice che hanno la finalità specifica della rappresentazione. Si potrebbe dire che le altre figure hanno una rappresentazione come modello, ma non sono necessariamente rivolte alla produzione di rappresentazioni di questi modelli (un tavolo può essere la realizzazione dell'idea di tavolo, ma non è a sua volta rappresentazione, né presenta una funzione referenziale come invece un'immagine dipinta o scolpita). Si pensi ad esempio che talvolta colui che incide il legno per produrre una rappresentazione è chiamato *sculptor*. Ciò che il *pictor* e lo *sculptor* rappresentano sono soprattutto contenuti sacri, cioè le storie delle Scritture da narrare, ma non si escludono le decorazioni e le rappresentazioni della natura. Ricordando l'importante ruolo referenziale dell'immagine, la *pictura* e la *sculptura*, ovvero le opere del pittore e dello scultore, sono essenziali per i *simplices* come vie di accesso all'invisibile. Si può dire che nelle pagine bonaventuriane la concezione gregoriana dell'immagine intesa nella sua funzione educativa, è risignificata all'interno della concezione francescana dei *simplices*, dell'umiltà e della povertà che proprio in quegli anni sta ricevendo una sistematizzazione.

L'*architectus*, che compare soprattutto in funzione metaforica, ha una particolare rilevanza nel conferire l'atto istituyente, la solidità, la bellezza di un edificio o di ciò che si significa con la metafora architettonica. Accanto a questi termini, sono importanti le figure dell'artefice come *iudex* e come *rhetor*, non frequenti, ma rilevanti, come si è avuto modo di vedere a proposito del lemma *artifex*.

L'artefice bonaventuriano è quindi espressione di diverse tradizioni, di molteplici temi teologico-filosofici, e presenta sia specificità proprie sia prospettive teoriche importanti anche per delineare permanenze e variazioni nell'idea moderna di artista.

Capitolo 2. Pietro di Giovanni Olivi

La riflessione di Pietro Giovanni Olivi sull'artefice appare meno diffusa rispetto a quella di Bonaventura, a cominciare da un rapido sguardo quantitativo alle occorrenze dei termini dell'area semantica di *artifex* nelle opere edite in formato digitale in LLT (tabella 2, ad esclusione delle opere contrassegnate con l'asterisco che non rientrano in questa collezione digitale). Nel *corpus* di Olivi si possono contare infatti 47 occorrenze a fronte delle 198 di Bonaventura. Nelle pagine che seguono, dedicate alla classificazione e all'analisi delle occorrenze oliviane, si cerca di vedere in che misura questo aspetto sia legato alla minore quantità di opere a noi pervenute rispetto a Bonaventura, oppure a ragioni teoriche intrinseche.

Nel secondo caso, che può già essere considerato un'ipotesi probabile se si confronta la quantità di occorrenze di *artifex* del Secondo libro del *Commento alle Sentenze* dei due autori (28 in quello di Bonaventura, 14 nel *Commento* di Olivi), occorre valutare se questo sia dovuto a una minore attenzione al tema da parte di Olivi, oppure se i pur minori contesti manifestino una rilevanza specifica all'interno della sua riflessione.

Per affrontare meglio questo aspetto, oltre alle opere edite nella Library of Latin Text, si analizzano anche punti di altri testi che presentano riferimenti significativi alla figura dell'artefice¹. Un secondo aspetto su cui occorre soffermarsi è il tipo di artefice che si definisce nelle pagine di Olivi, di cui è importante sottolineare le peculiarità in rapporto alla riflessione di Olivi in quanto specificamente francescano.

¹ Si ringrazia vivamente il prof. Sylvain Piron per aver messo a disposizione della presente ricerca alcune opere di Olivi e per gli importanti consigli.

Teballa n. 2

ARTIFEX: 25

Quaestiones in secundum
librum Sententiarum: 14

Lectura super Pauli
Epistulas: 2

Quaestio de votis
dispensandis (quaestio de
perfectione evangelica): 2

*Tractatus de Verbo 2

Lectura super Ecclesiasten:
1

Lectura super Lucam: 1

Expositio in Canticum
Canticorum: 1

Quodlibeta quinque: 1

*Lectura super

Apocalypsim 1

PICTURA

PICTOR: 8

Quaestiones in
secundum librum
Sententiarum: 4

Quodlibeta quinque: 2

Expositio in Canticum
Canticorum: 1

Postilla super Iob: 1

/ FABER: 5

Lectura super
Lucam: 2

Quodlibeta
quinque: 1

Postilla super
Iob: 1

Lectura super
Ecclesiasten 1

OPIFEX: 5

Quaestiones in
secundum librum
Sententiarum: 2

Lectura super Pauli
Epistulas: 2

Postilla super Iob: 1

ARCHITECTUS: 2

Quaestiones in secundum
librum Sententiarum: 1

Postilla super Iob: 1

SCULPTOR: 2

Lectura super Lucam: 1

Postilla super Iob: 1

Artifex

Le occorrenze di *artifex* (cfr. Tabella 2) si concentrano nel secondo libro del *Commento alle Sentenze* in cui il lemma occorre quattordici volte. Più rare sono quelle negli scritti esegetici: i commenti al *Cantico dei Cantici*, al libro dell'*Ecclesiaste*, all'*Apocalisse*, alle *Epistole* di Paolo e al Vangelo di Luca presentano sei occorrenze complessive e altri scritti come il *Tractatus de Verbo*, la questione *De perfectione evangelica* e i *Quodlibeta* ne presentano cinque.

Come si vedrà dall'analisi che segue, i temi a cui sono legati i riferimenti all'artefice riguardano principalmente l'articolazione dell'attività poetica in progetto, opera e fruizione in cui è decisiva la questione del rapporto tra materia e forma.

1. Questioni sul secondo libro delle Sentenze

Il secondo libro del *Commento alle Sentenze*, come si diceva, presenta quattordici occorrenze del lemma *artifex*. I contesti si possono raggruppare nelle due categorie di *progetto* e *opera*, con l'unica eccezione che riguarda il rapporto tra Creatore e creature. Prima di trattare specificamente le occorrenze delle due categorie ci si sofferma ora sull'eccezione, che d'altra parte interseca entrambe le categorie, di *progetto* e *opera*.

Nella *solutio obiectorum* della q. 5, dedicata al tema dell'eternità del mondo, Olivi risponde al terzo argomento a favore dell'eternità del mondo. L'argomento si appoggia sull'autorità di Agostino per arguire che si deve porre l'effetto conforme alla sua causa, ad esempio se il fuoco è eterno allora anche l'effetto deve esserlo. Olivi risponde sottolineando la radicale differenza del rapporto tra il fuoco e il suo splendore rispetto al rapporto tra Dio e la creatura: mentre il primo indica una relazione tra finito e finito, il secondo concerne la relazione tra infinito e finito. È interessante notare che Olivi indichi i rapporti finito e infinito, temporale ed eterno, artefatto e arte-artefice tra le analogie consone alla relazione tra creature e Creatore:

Rursus dicendum quod non est simile, quia longe alia est proportio ignis ad suum splendorem et Dei ad creaturam; illa enim est proportio finiti ad finitum et germinis naturalis ad suam naturalem originem, ista vero est finiti ad infinitum et temporalis ad aeternum et artificiatum ad artem et artificem per quem est factum.²

In questo contesto Olivi non sta riflettendo sulla natura dell'artefatto, dell'arte e dell'artefice, ma è significativo osservare che presentando le tre relazioni come appropriate per descrivere il

² Petrus Iohannis Olivi, *Quaestiones in secundum librum Sententiarum*, ed. Jansen, Quaracchi, Firenze 1924, vol. I, q. 5, solutio obiectorum.

rapporto Creatore e creature si delinea una serie ternaria di proprietà che possono caratterizzare la terza relazione: l'opera (artefatto) può essere caratterizzata come finita e temporale, mentre l'arte e l'artefice sono infiniti ed eterni. Chiaramente in questo contesto arte e artefice sono riferiti a Dio, ma è importante sottolineare che *ars* rinvia ai criteri eterni del processo poetico, come si è visto anche nei testi bonaventuriani. In seguito occorre mostrare in che misura Olivi condivida questo punto della riflessione bonaventuriana.

1.1 Progetto

Alcune occorrenze sono raggruppabili nella categoria di *progetto*, poiché relative alla configurazione nella mente dell'opera da creare. Compaiono tutte nella q. 31 dedicata alla modalità di essere in potenza delle cose che verranno prodotte a partire da una materia, cioè secondo la propria essenza, le ragioni seminali, oppure le potenze attive³. L'analogia con l'artefice consente a Olivi di discutere la natura della forma presente nella materia e il suo rapporto con l'agente produttivo.

La prima occorrenza del lemma compare negli *argumenta*, a proposito dell'opinione di Aristotele (*Metafisica* XI) secondo cui la forma è già presente nella materia ma in potenza, di conseguenza l'agente non la crea, ma la astrae: il seme contiene l'anima in potenza, come nell'artefice vi è la forma della casa per mezzo della quale si produce la casa nella materia esterna.

*Item, super XI Metaphysicae, vult quod agens naturale non faciat formam in materia absolute, sed solum abstrahendo eam de materia seu faciendo per motum quod materia sit sub ea. Et ibidem vult quod in semine sit anima in potentia per quam fiat anima in actu, sicut in artifice est forma domus per quam fit domus in materia extrinseca.*⁴

Il riferimento a una produzione artificiale per chiarire l'azione naturale può apparire strano, ma probabilmente il senso dell'analogia con l'artefice serve a Olivi per esplicitare un punto specifico, ossia la preesistenza della forma e non la sua creazione in senso assoluto, aspetto che risulta comune sia al caso della produzione artificiale sia a quello della produzione naturale, seppure nel primo – come in altri passaggi – la forma preesistente non sia nella materia bensì nella mente dell'artefice. Si può perciò considerare che in questo argomento Olivi è interessato a sottolineare che in un'azione naturale la forma non si può produrre dal nulla, come non la si produce dal nulla in un'azione artificiale.

L'occorrenza successiva compare nella *responsio* dove Olivi si sofferma sul modo di produzione delle forme da parte dell'artefice, quindi sul modo di produzione in un'azione artificiale.

³ Ivi, q. 31: *Nono quaeritur an omnia quae educuntur de potentia materiae sint ibi prius secundum suas essentias seu secundum rationes seminales vel secundum potentias activas.*

⁴ Ivi, *argumenta*, p. 512.

Presentando l'opinione di matrice aristotelica, Olivi sottolinea due caratteri che le forme artificiali hanno in comune con le forme naturali: non sono create, cioè non sono prodotte dal nulla, e permangono nella materia in seguito alla loro produzione. D'altra parte la produzione artificiale si distingue da quella naturale per due motivi: le forme non sono edotte dall'artefice dalle essenze formali, né sono naturalmente poste nella materia, come invece accade nel caso della produzione naturale:

Item, formae artificiales permanent in materia post earum educationem sicut formae naturales, nec potest aliquo modo dici quod sint influxae ab agentibus. Aut igitur artifices educunt eas de nihilo, quod est contra praecipuam rationem earum, aut educunt eas de essentia formali earum, tunc huiusmodi educatio non est artificialis aut violenta sed naturalis; essentia enim ad suum esse naturaliter movebitur et inclinabitur et cooperabitur et non violenter; et etiam pro tanto erit naturalis, quia forma quae educitur prius erat naturaliter in materia plantata, sicut et ceterae formae naturales.⁵

Anche se l'opinione è rifiutata da Olivi, si comprendono perciò alcuni caratteri del processo produttivo dell'artefice: le forme da cui egli produce ad esempio una casa non sono tratte dal nulla, non sono edotte da essenze formali, né preesistono nella materia, ma permangono nella materia una volta prodotte. Si pone qui il problema di quale sia l'origine e lo statuto delle forme nella mente dell'artefice, se l'artefice non le ha potute creare *ex novo* né sono insite nella materia⁶.

Nel contesto successivo, il riferimento all'artefice funge da termine più noto per chiarire il modo con cui, secondo Olivi, sia Aristotele che Averroè intendono le virtù seminali o il modo di essere in potenza nella materia: la *virtus* che è nel seme degli animali è rivolta alla produzione dell'anima, non nel senso di una potenza passiva che raggiunge l'attualità in un momento successivo, bensì come potenza attiva, ovvero nel modo di essere della forma della casa nell'intelletto dell'artefice.

Unde quando Commentator ibidem frequenter dicit quod illa virtus est potentia anima, sicut diligenter intuenti evidenter patere potest: non hoc 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.⁷

Nella *solutio obiectorum* Olivi sembra confermare questa opinione:

⁵ Ivi, responsio, p. 532.

⁶ Su questi temi, a proposito della conoscenza divina, si veda: O. Boulnois, J.-C. Bardout. (a cura), *Sur la science divine*, PUF, Paris 2002. Cfr. *supra*, Vol. 1, Parte II, cap. 1, § 1.

⁷ Petrus Iohannis Olivi, *Quaestiones in secundum librum Sententiarum* ... cit., q. 31, responsio, p. 550.

*Ad decimum tertium patet per supradicta; non enim vult esse animam in semine nisi in potentia activa, quia nec aliter est forma domus in artifice, abstractionem enim accipit modo superius dicto.*⁸

Il modo in cui è contenuta l'anima nel seme è quindi quello di potenza attiva e tale è pure il modo di essere della forma della casa nella mente dell'artefice. Tale è l'opinione di matrice aristotelica che Olivi d'altra parte sembra non condividere pienamente, se si pensa all'unità di agire e fare che comporta l'eliminazione dalla sua ontologia di ragioni seminali e di potenze attive nella materia⁹. Mentre nella concezione aristotelica presentata da Olivi si stabilisce una sorta di analogia tra il modo di essere della forma nella mente dell'artefice e quello nella materia, si pone il problema per il nostro discorso non solo dello statuto della forma artificiale nella mente dell'artefice, ma anche di quale sia lo statuto della materia che verrà informata e plasmata dall'artefice¹⁰.

In conclusione a questa sezione sul progetto dell'artefice nel commento al secondo libro delle *Sentenze*, occorre soffermarsi brevemente su un passaggio della prima *appendix* dedicata alla questione se l'uomo in vita possa conoscere immediatamente e direttamente Dio. Olivi arriva alla conclusione contraria, ma nel secondo argomento a favore compare il riferimento all'artefice mentre discute l'opinione di Agostino (*De libero arbitrio* II, 16, 42). Olivi riporta una serie di citazioni dal *De libero arbitrio* che mostrano come le opere della natura e dell'arte ricevano l'essere dai numeri eterni coglibili attraverso l'ascesa dal sensibile all'intelligibile. Agostino prosegue fino ad esortare di trascendere anche l'animo stesso dell'artefice per vedere i numeri eterni: *Et statim post: "Transcende ergo et animum artificis, ut numerum sempiternum videas"*¹¹, numeri eterni che risplendono nell'interiorità.

⁸ Ivi, *solutio obiectorum*, p. 560.

⁹ Cfr. D. Demange, *Puissance, action, mouvement : L'ontologie dynamique de Pierre de Jean Olivi (1248-1298)*, Cerf, Paris 2019, pp. 167-195.

¹⁰ Cfr. *supra*, Vol. 1, Parte II, cap. 2, § 1

¹¹ Petrus Iohannis Olivi, *Quaestiones in secundum librum Sententiarum ... cit.*, vol. 3, Appendix I *De Deo cognoscendo*, q. 1 (*An videatur a nobis*), p. 456. È da notare il dinamismo agostiniano dall'inferiore (mondo sensibile) al superiore (numeri intelligibili) e dall'esteriore all'interiore (mente dell'artefice e interiorità): Augustinus, *De libero arbitrio* II 16, 42: *Intuere coelum et terram et mare, et quaecumque in eis vel desuper fulgent, vel deorsum repunt vel volant vel natant; formas habent, quia numeros habent: adime illis haec, nihil erunt. A quo ergo sunt, nisi a quo numerus; quandoquidem in tantum illis est esse, in quantum numerosa esse? Et omnium quidem formarum corporearum artifices homines in arte habent numeros, quibus coaptant opera sua: et tamdiu manus atque instrumenta in fabricando movent, donec illud quod formatur foris, ad eam quae intus est lucem numerorum relatum, quantum potest impetret absolutionem, placeatque per interpretem sensum interno iudici supernos numeros intuenti. Quaere deinde artificis ipsius membra quis moveat; numerus erit: nam moventur etiam illa numerose. Et si detrahas de manibus opus, et de animo intentionem fabricandi, motusque ille membrorum ad delectationem referatur, saltatio vocabitur. Quaere ergo quid in saltatione delectet; respondebit tibi numerus: Ecce sum. Inspice iam pulchritudinem formati corporis; numeri tenentur in loco. Inspice pulchritudinem mobilitatis in corpore; numeri versantur in tempore. Intra ad artem unde isti procedunt, quaere in ea tempus et locum; nunquam erit, nusquam erit; vivit in ea tamen numerus: nec eius regio spatiorum est, nec aetas dierum; et discendae arti tamen cum se accommodant, qui se artifices fieri volunt, corpus suum per locos et tempora movent, animum vero per tempora: accessu quippe temporis peritiores fiunt. Transcende ergo et animum artificis, ut numerum sempiternum videas; iam tibi sapientia de ipsa interiore sede fulgebit, et de ipso secretario veritatis: quae si*

Successivamente, ma sempre negli *argumenta* della stessa questione, occorre segnalare un passaggio molto interessante che consente di tematizzare più che il progetto dell'artefice (che comunque viene trattato, nei termini di *leges aeternae* e di *regulae aeternae*), l'elemento fruitivo. Olivi sta esponendo l'opinione di Agostino e in particolare cita un passaggio del *De vera religione* in cui egli distingue tra conoscere e giudicare le leggi eterne¹². A differenza del primo modo che implica una constatazione su un certo oggetto, il giudicare implica che l'oggetto giudicato potrebbe essere diverso, come un artefice giudica l'opera compiuta perché appunto avrebbe potuto essere altrimenti:

*Item, in libro De vera religione: "Aeternam" inquit "legem mundis animis fas est cognoscere, iudicare fas non est. Hoc autem interest quod ad cognoscendum satis est ut videamus esse aliquid aut non ita, ad iudicandum vero addimus aliquid quo significemus posse esse et aliter, velut cum dicitur, ita esse debet aut ita esse debuit aut ita esse debebit, ut in suis operibus artifices faciunt".*¹³

Olivi, con le parole di Agostino, fa emergere una questione importantissima non soltanto per la riflessione cristiana medievale (si pensi al significato teologico, cosmologico, ma anche estetico di una concezione di opera che potrebbe essere altrimenti e che apre al possibile), bensì anche per le riflessioni dei periodi successivi a proposito del possibile nell'arte¹⁴.

In conclusione si può osservare come il lemma *artifex* riferito all'ideazione compaia nel *Commento al Secondo libro delle Sentenze*, e nella prima *Appendice*, nel contesto in cui Olivi discute opinioni che non condivide, come quella di origine aristotelica e quella di Agostino. D'altra parte, sebbene il riferimento all'artefice su questo tema non compaia in contesti in cui Olivi delinea la propria prospettiva, ciò non significa che la sua riflessione non ponga a tema la questione dell'ideazione nella produzione artificiale. Al contrario, essa emerge con evidenza proprio nella q. 31, quando Olivi delinea la propria posizione, differente sia da quelle di matrice agostiniana (Bonaventura) sia da quelle di origine aristotelica (Aristotele, Averroè, Alberto Magno, Tommaso d'Aquino). Si rinvia al primo capitolo della Parte II (vol. 1) per il problema dell'ideazione nel processo poetico in Olivi, per ora basti osservare che si tratta di un punto di vista che matura in relazione alla concezione della materia, al radicale rifiuto cioè di introdurre nell'ontologia entità come

adhuc languidiorem aspectum tuum reverberat, refer oculus mentis in illam viam, ubi se ostendebat hilariter. Memento sane distulisse te visionem quam fortior saniorque repetas.

¹² Augustinus, *De vera religione* ... cit., cap. 31: *aeternam igitur legem mundis animis fas est cognoscere, iudicare non fas est. hoc autem interest, quod ad cognoscendum satis est, ut videamus ita esse aliquid uel non ita, ad iudicandum uero addimus aliquid, quo significemus posse esse et aliter, uelut cum dicimus "ita esse debet" aut "ita esse debuit" aut "ita esse debebit", ut in suis operibus artifices faciunt.*

¹³ Petrus Iohannis Olivi, *Quaestiones in secundum librum Sententiarum* ... cit., Appendix 1, q. 1, p. 460.

¹⁴ Si veda ad esempio: D. Formaggio, *L'arte come idea e come esperienza*, a cura di E. Franzini, Morcelliana, Brescia 2018, pp. 78-93; E. Franzini, *Arte e mondi possibili. Estetica e interpretazione da Leibniz a Klee*, Guerini, Milano 1994.

potenze attive o ragioni seminali. Si pone di conseguenza il problema se l'attività dell'uomo artefice su una materia priva di forma, ma a cui sono proprie determinate proprietà, lo renda artefice di forme e plasmatore della materia fino ad avvicinarlo alla figura dell'artefice delle forme che tradizionalmente appartiene propriamente al Dio artefice.

1.2 Opera

Dalle citazioni analizzate nel paragrafo precedente si sono già comprese alcune peculiarità dell'opera dell'artefice perché certamente si tratta di contesti che incrociano più di un'unica categoria. In particolare, il primo passaggio analizzato della *responsio* della quaestio 31 mette in evidenza la permanenza della forma nella materia una volta edotta¹⁵. Sempre nella *responsio* della quaestio 31 a proposito dell'opinione di Averroè il lemma *artifex* compare in un contesto in cui si considera il modo di essere in potenza dell'oggetto prodotto: come la casa si dice in potenza rispetto alla forma nella mente dell'artefice, così si dice anima in potenza rispetto al seme dell'animale. Si tratteggia un concetto di opera articolato nel rapporto tra materia e forma, secondo il quale nella materia vi è la casa in potenza la cui forma è nella mente dell'artefice¹⁶.

Si possono menzionare due contesti che tematizzano l'opera: in uno il termine *artifex* compare a proposito della posizione di Averroè sul modo in cui l'anima è unita al corpo¹⁷, nell'altro Olivi considera la questione se gli infanti, i dormienti e i folli possano esercitare il libero arbitrio (q. 59, *responsio*)¹⁸. Nel passaggio che qui interessa, Olivi riporta le opinioni di Aristotele e Averroè, che egli non sembra condividere, sul rapporto tra intelletto e fantasma presentando un'analogia con il rapporto tra l'artefice e il suo strumento o la sua materia: come l'azione dell'artefice è perturbata a causa di un difetto nello strumento o nella materia e non per una sua imperfezione, così l'azione intellettuale risulta perturbata per un difetto del fantasma:

Cum enim secundum Aristotelem non intelligamus sine phantasmate, et secundum Commentatorem eius phantasma se habeat ad intellectum

¹⁵ Petrus Iohannis Olivi, *Quaestiones in secundum librum Sententiarum ... cit.*, q. 31, *responsio*, p. 532: *Item, formae artificiales permanent in materia post earum educationem sicut formae naturales, nec potest aliquo modo dici quod sint influxae ab agentibus.*

¹⁶ Ivi, p. 550: *Praeterea, Commentator eius dicit, super XI Metaphysicae, quod virtus quae est in semine animalium se habet ad animam educendam, sicut forma domus quae est in mente artificis se habet ad domum in exteriori materia educendam; unde dicit quod sicut illa dicitur domus in potentia, sic et ista est anima potentia.*

¹⁷ Ivi, q. 51 (An sensitiva hominis sit a generante), p. 135: *Et cum secundum Averroem intellectiva non sit proprie forma hominis, sed solum sensitiva humana et ideo nullam vitam post istam homini constituat plus quam uni bestiae, horum autem contraria necessario et evidenter sequantur ponendo sensitivam radicari in intellectiva: patet quod illa positio mirabilem viam parat erroribus praedictis Sadducaeorum et Averroistarum et omnibus illis qui ponunt intellectivam non uniri corpori nisi sicut motorem mobili vel sicut artificem suo instrumento.*

¹⁸ Ivi, q. 59: *Quinto quaeritur an infantes, dormientes et furiosi possint exercere opera liberi arbitrii.*

*agentem tanquam instrumentum vel materia ad artificem, sicut facta perturbatione in instrumento vel materia sequitur perturbatio in actione artificis, non tamen propter defectum artificis, sed materiae vel instrumenti, sic facta perturbatione in phantasmate sequitur perturbatio in actione intellectus, non tamen propter defectum intellectus, sed phantasmatis.*¹⁹

Nell'Appendix compare infine un'ultima occorrenza del termine *artifex* a proposito dell'opera, questa volta nella *responsio* della *quaestio* 2 che pone la domanda se l'uomo conosca tutte le cose in Dio. Il riferimento all'artefice funge da base per chiarire la natura volontaria dell'azione di Dio quando Olivi si sofferma sul modo in cui le ragioni eterne cooperano con l'intelletto umano: *A Deo enim nihil creatum nec aliqua actio creaturae exit nisi voluntarie et sicut ab artifice potius quam ut a naturali agente*²⁰.

Per concludere questa sezione dedicata alle occorrenze del lemma *artifex* nel secondo libro del *Commento alle Sentenze*, si può osservare come il termine compaia una sola volta (cioè nell'ultimo passaggio visto dell'appendice) in contesti in cui l'autore esprime la propria opinione. Negli altri, invece, il lemma compare prevalentemente a proposito delle opinioni di Aristotele e Averroè, ma anche di quelle di Agostino. I testi menzionati mettono in campo diversi nodi concettuali relativi all'artefice strettamente connessi al tema della produzione artificiale. Ora si può sottolineare come le questioni e i concetti principali emersi riguardino i rapporti materia-forma e atto-potenza nelle differenti tipologie di azione prese in considerazione, ossia l'azione naturale e quella artificiale. Precondizione delle concezioni oliviane circa la ideazione e l'opera sono, rispettivamente, lo statuto della forma nella mente dell'artefice e lo statuto della materia prima e dopo aver assunto la forma²¹.

2. Opere esegetiche e altri scritti

Nelle opere esegetiche (*Expositio in Canticum Canticorum, Lecturae super Pauli Epistulas, Lectura super Lucam, Lectura super Ecclesiasten*) e in altri scritti (*Tractatus de Verbo, Quaestio de uotis dispensandis, Quodlibeta quinque*) le occorrenze di *artifex* possono essere raggruppate in due categorie principali: è netta la maggiore distribuzione di occorrenze a proposito del tema *opera* rispetto a quelle del tema *progetto e fruizione*.

¹⁹ Ivi, *responsio*, p. 508.

²⁰ Ivi, *appendix: Quaestiones de Deo cognoscendo*, q. 2 (An homo omnia in Deo cognoscat), *responsio*, p. 508.

²¹ Si rinvia a: *supra*, Vol. 1, Parte II, capp. 1 e 2, § 1.

2.1 Opera

Nella *Expositio* al *Cantico dei Cantici*, Olivi commenta un passaggio del testo biblico tratto dal capitolo settimo in cui viene paragonata la bellezza della sposa alla bellezza di gioielli fabbricati da un artefice²². Il lemma *artefice* compare nella citazione del *Cantico* che Olivi commenta in modo allegorico: la sposa è figura della Chiesa e lo sposo è figura di Cristo.

[289.] *Deinde de "iuncturis feminum" (cf 1c) seu femorum quae in feminis 'femina' vocantur, dicit quod sunt "sicut monilia manu artificis", id est: artificiosissime, "fabricata" (cf 1c) ... Vel ideo dicta quasi "monilia" artificiosissime "fabricata" (1c), quia in sponsa Christi nihil ornatius ac decentius hac "iunctura".*²³

È molto interessante l'uso di categorie retoriche dell'ambito semantico del bello per esplicitare il passaggio biblico: compaiono infatti *ornatus* e *decens* per indicare sia l'aspetto concreto di ornamentazione e abbellimento di una bellezza già pura e strutturale, come specificato nel testo²⁴, sia l'aspetto etico per mezzo del secondo termine. Non si tratta di un caso isolato: l'*Expositio* di Olivi, in accordo con una lunga tradizione, è intessuta di esplicitazioni del *Cantico* per mezzo di categorie retoriche dell'ambito semantico del bello²⁵. In questo contesto ci si limita a ricordare l'importanza del *decens* e dell'*ornatus* che, nel contesto dell'*elocutio* retorica, designano da una parte l'essere adatto e confacente del discorso e delle sue parti con situazioni e contesti, dall'altra la tecnica di abbellire il discorso con i colori retorici, non solo piacevoli, ma anche essenziali ai fini della persuasione. Tenendo presente l'analogia tra la sposa e l'opera di un artefice, in questo caso i gioielli, emergono tratti dell'opera che ne sottolineano l'ornamento e il decoro come peculiarità insieme accidentali e strutturali.

Nella *Lectura* al vangelo di Luca il lemma *artifex* appare riferito a Dio (*artifex sapientissimus*). Il contesto è il momento dell'Annunciazione, in particolare Olivi si sofferma sui motivi del turbamento della Vergine all'apparizione dell'Arcangelo²⁶. Dopo aver escluso che si tratta di pudore, perché suppone che Maria sapesse che le appariva uno spirito e non un uomo, Olivi introduce la figura dell'artefice per spiegare come Dio riluca nei suoi eletti disposti a ricevere la grazia.

²² Cant. VII, v. 2: *Quam pulchri sunt pedes tui in calceamentis, / filia principis! / Flexurae femorum tuorum sicut monilia, / quae fabricata sunt manu artificis.*

²³ Petrus Iohannis Olivi, *Expositio in Canticum Canticorum*, Collectio Oliviana 2, ed. J. Schlageter, Ed. Collegii S. Bonaventurae, Grottaferrata 1999, cap. 7, p. 274.

²⁴ Ad esempio: *ibidem*: *Quod enim homo vel femina stet vel incedat interioribus partibus femorum bene et concorditer ac proportionaliter iunctis, facit ad decorem et stabilitatem, et est signum constantiae et vigoris.*

²⁵ Si segnala solo qualche dato quantitativo: *decor* appare 28 volte, *decens* 12, *aptus* 11, *ornatus* 9, *conveniens* 4 e *sublimis* 2. *Pulchrum* compare 33 volte.

²⁶ Cfr. Lc. I, 1, 29: *quae cum vidisset turbata est in sermone eius et cogitabat qualis esset ista salutatio.*

*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.*²⁷

L'uso metaforico della figura del Dio artefice è introdotto dall'analogia con l'opera della natura che risplende prima che sia immessa l'ultima forma e la principale, soprattutto quando si tratta dell'anima razionale. L'opera dell'artefice in questo caso è rappresentata dai suoi eletti in cui egli riluce. Si notino i termini *congruens* e *dispositio* che ancora una volta rinviano all'ambito semantico del bello per mezzo di un apparato concettuale di origine retorica (soprattutto *dispositio* rinvia alla seconda parte della retorica, ossia al modo in cui le parole e gli argomenti sono ordinati nel discorso).

Il lemma *artifex* compare in un'ultima opera esegetica, nella *Lectura* al libro dell'*Ecclesiaste*²⁸. Il passaggio commentato da Olivi riguarda la comune sorte degli uomini, le cui vite sono tutte rette dal tempo e dal caso²⁹. Nell'esplicare il passaggio sui sapienti, Olivi presenta la figura dell'artefice osservando che essi si comparano alla grazia degli uomini:

*Dicit autem: panem sapientum etc. (9, 11cd), quia sapientum est tam in corporalibus quam in spiritualibus pabulum conueniens et sufficiens sibi et aliis prouidere. Doctorum uero est sibi et suis discipulis diuicias scientie aggregare et etiam aliquando sibi per doctrinam | diuicias temporales. Artifex uero per decorem et ingeniositatem suorum artificiorum comparant sibi hominum gratiam, ita quod redduntur eis per sua artificia gratiosi. Sic igitur uidi quod effectus non secuntur regulariter ex causis quibus regularius conuenire uidentur. Sed, supple: uidi, tempus casum que in omnibus (9, 11e).*³⁰

In questo contesto il senso teologico riferito a coloro che sono portatori di grazia assume tonalità estetiche chiarendo sia l'opera di Dio in questo caso riferita agli eletti, sia l'opera dell'uomo

²⁷ Petrus Iohannis Olivi, *Lectura super Lucam*, Collectio Oliviana 5, a cura di F. Iozzelli, Ed. Collegii S. Bonaventurae, Grottaferrata 2010, pars 1, cap. 1, v. 29, p. 198.

²⁸ Vi è ancora un'occorrenza del termine *artifex* nella *Lectura super Apocalypsim* utilizzato per esplicare un passaggio e consentirne la lettura allegorica. Si tratta del commento al versetto *Et datus est mihi calamus* (Ap XI, 1) a proposito del quale Olivi osserva che il calamo serviva agli artefici per misurare i propri edifici e in questo versetto conferire il calamo è figura del dare *potestas* e *discretio* del governo della chiesa di quei tempi: *Et datus est michi calamus. Hic Ordini prefato datur potestas et discretio regendi ecclesiam illius temporis. Datio enim potestatis significatur per dationem calami quo artifices domorum solent mensurare hedificia sua. Discretio uero regendi sibi dari designatur, tum per regularem ipsius calami rectitudinem et mensuram, tum per hoc quod docetur quos debeat mensurare, id est regere, et quos relinquere.* Sebbene l'occorrenza confermi la finalità dell'esplicitazione delle realtà sovrasensibili, in questo caso il senso allegorico del testo sacro, il lemma in questo contesto non sembra d'altra parte contribuire in modo rilevante alla comprensione ulteriore della figura dell'artefice nelle pagine di Olivi.

²⁹ Qo. 9, 11: *verti me alio uidi que sub sole nec uelocium esse cursum nec fortium bellum nec sapientium panem nec doctorum diuitias nec artificum gratiam sed tempus casum que in omnibus.*

³⁰ Petrus Iohannis Olivi, *Lectura super Ecclesiasten*, Collectio Oliviana 6, a cura di J. Schlageter, Ed. Collegii S. Bonaventurae, Grottaferrata 2003, pars 3, cap. 9, p. 189.

qui riferita ad oggetti di produzione artificiale a cui rinviano i caratteri di *decor* e *ingeniositas*, di bellezza, decoro, dignità e intelligenza. Oltre a sottolineare la comparsa di un termine ancora una volta di origine retorica (*decor*) per designare l'ambito semantico del bello, è qui opportuno notare come l'opera prodotta da una sapienza orientata alla prassi per mezzo di criteri allo stesso tempo estetici ed etici, appunto il decoro e l'ingegno con cui è prodotto l'artefatto, rende gli artefici portatori di grazia e quindi simili agli uomini graziati³¹. In questo passaggio sembra potersi leggere un riferimento all'ordine delle cose del mondo che, seppure a noi imperscrutabile per cui esse sembrano rette dalla sorte e dal caso, rinvia a un disegno divino.

Per concludere questo percorso sulla categoria *opera* dei contesti in cui compare *artifex*, occorre soffermarsi sugli ultimi due passaggi di altri scritti non propriamente esegetici. In un punto davvero significativo della *Quaestio de perfectione evangelica* vi sono due occorrenze del termine con cui si sottolinea che ci può essere uno scarto tra la generale e indeterminata bontà delle facoltà dell'artefice e del materiale su cui egli opera, ad esempio un legno solido adatto alla costruzione di un'arca, e l'applicazione determinata dell'azione dell'artefice sul legno che invece può essere imperfetta. Il riferimento all'artefice costituisce la base per chiarire l'affermazione che Olivi enuncia in seguito sulla necessità che il papa abbia il potere di correggere e governare i suoi sudditi in modo indeterminato e senza limitazioni. Come nel caso dell'artefice, anche per il papa è possibile che nonostante le facoltà di correggere e governare siano buone in sé stesse, ne segua una cattiva applicazione:

*Est tamen sciendum quod quedam, sumpta in generali et indeterminate, sunt bona et tamen aliqua determinatio ipsorum potest esse mala; sicut virtus artificis et lignum solidum sunt de se bona ad arche constructionem, et tamen aliqua applicatio et actio artificis ad illud lignum poterit esse mala ... Cum autem corrigere et ordinare ecclesiam de se sint bona, patet quod potestas que super ista fertur indeterminate, in quantum talis non potest nisi in bonum, quamvis eius determinatio et applicatio possit esse mala.*³²

Per il nostro discorso sull'opera dell'artefice, si può notare in questo passaggio che l'opera può risultare imperfetta, cattiva, nonostante le buone qualità dell'artefice e della materia, vi può essere quindi una cattiva applicazione delle buone facoltà che rende *mala* l'opera.

³¹ Il passaggio dall'idea di grazia in senso estetico all'idea di grazia in senso morale si è già incontrato in precedenza a proposito di un commento di Bonaventura allo stesso passo dell'*Ecclesiaste*. Cfr. Bonaventura, *Commentarius in Ecclesiasten* ... cit., cap. 9, v. 11; vedi anche sopra nel contesto delle occorrenze di *artifex* in Bonaventura al paragrafo 7.2.

³² Petrus Iohannis Olivi, *Quaestio de uotis dispensandis (id est: Quaestio XIV de perfectione euangelica)*, Collectio Oliviana 4, ed. M. Bartoli, Ed. Collegii S. Bonaventurae, Grottaferrata 2002, p. 166.

Occorre soffermarsi su un'ultima occorrenza di *artifex* a proposito dell'opera. In *Quodlibeta quinque*, quodl. 1, q. 15 Olivi sta considerando che la perpetuazione rigenerativa degli spiriti spetta più al prete celibe che non ai coniugi carnali. Il riferimento all'artefice serve per chiarire come l'attività del prete celibe sia più nobile perché riferita a una materia più pura (gli spiriti):

*Regeneratiua uero propagatio spiritus plus spectat ad euangelicos celibes quam ad carnales coniuges instar brutorum sepius concubentes; et certe, dato quod administratur materiam puram, adhuc nobilior est artifex qui administrat ultimam et nobiliorem formam.*³³

Il passaggio sottolinea aspetti che sono egualmente utili per delineare il concetto di opera a partire dalle occorrenze di artefice la cui nobiltà è direttamente proporzionale alla nobiltà della materia su cui opera.

In conclusione si può quindi osservare come il concetto di opera che si è delineato nei passaggi analizzati degli scritti esegetici e ecclesiologici implichi già diverse questioni che occorrerà trattare nel secondo capitolo dedicato alla ricostruzione sistematica del concetto di opera dell'artefice. In primo luogo è emersa la questione della bellezza dell'opera, bellezza determinata da un insieme di termini di origine retorica che rinviano a caratteri tanto strutturali quanto ornamentali, a dimensioni non solo teologiche o cosmologiche, ma anche etiche ed estetiche. In secondo luogo si è aperta la questione della possibilità dell'imperfezione dell'opera nei termini di cattiva applicazione delle facoltà dell'artefice alla materia, pur essendo buone. Infine con l'ultimo passaggio è emerso il tema della nobiltà nella relazione tra artefice e opera.

2.3 Progetto e fruizione

Prima di passare alla esplicazione delle categorie legate agli altri lemmi dello spazio semantico dell'artefice, è opportuno analizzare le ultime occorrenze di *artifex*, molto significative, relative da una parte al progetto e dall'altra alla fruizione.

Nel *Tractatus de Verbo*, il lemma *artifex* compare due volte a proposito della questione sul motivo per cui la persona del Figlio significhi il nome del Verbo. Il passaggio è molto rilevante perché permette di chiarire la natura e lo statuto del progetto nella mente dell'artefice che in queste righe si presenta nei termini di *verbo*, quindi a livello discorsivo. Come è più facile concepire che un artefice all'inizio del processo creativo disponga le cose da creare per mezzo del verbo che non per mezzo

³³ Id, *Quodlibeta quinque*, Collectio Oliviana 7, ed. St. Defraia, Ed. Collegii S. Bonaventurae, Grottaferrata 2002, quodlibetum 1, quaestio 15, p. 52.

del figlio, così è più facile comprendere che il verbo intellettuale sia coeterno alla sapienza di Dio che non il figlio sia coeterno a suo padre:

*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.*³⁴

La figura dell'artefice umano anche in questo passaggio sembra nobilitata nella sua funzione di chiarire il processo creativo di Dio e in tale contesto il progetto dell'opera da realizzare è inteso nel senso discorsivo di un *verbo* nella mente dell'artefice.

Il tema della fruizione è presente nelle *Lecturae* dell'Epistola ai Romani di Paolo, in particolare là dove Olivi commenta il versetto Rm IX, 20 in cui è detto che Dio parla a Mosè e gli domanda chi sia mai l'uomo per contestare Dio. Commentando il versetto, Olivi si sofferma sul soggetto del giudizio e propone un'analogia con l'artefice. Il giudizio dell'opera spetta all'artefice e certamente non all'opera stessa, analogamente è Dio che deve giudicare la propria opera e non l'uomo:

*Quidam tamen legunt QVERITVR pro 'conqueritur', ut sit sensus: "Ad quid adhuc conqueritur Deus de nobis, cum ipse uelit nos indurari in malis nostris et per consequens sit causa malitiae nostrae?" Compescens autem Apostolus hoc murmur ex comparatione nostri ad Deum subdit: O HOMO TV QVIS ES, | id est cuius uirtutis aut auctoritatis, QVI RESPONDEAS DEO, scilicet remurmurando et contradicendo iustitiae eius et quasi de pari contendendo et disputando cum ipso, uel qui Deo te accusanti respondeas accusationem in te factam in ipsum retorquendo: NVMQVID ETC., 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".*³⁵

È interessante notare come in questo contesto l'artefice compaia come *iudex et regula* dell'opera creata, determinando la compresenza di due elementi che, nonostante la metafora giuridica, delimitano la natura della fruizione dell'opera. Da una parte infatti l'artefice è regola stessa dell'opera: l'artefice ha in sé stesso i criteri dell'opera; dall'altra l'artefice è giudice: proprio perché ha in sé stesso i criteri dell'opera, può giudicarla. Occorre ricordare a questo proposito il passaggio

³⁴ Id., *Tractatus de Verbo*, ed. R. Pasnau, in "Franciscan Studies" 53 (1993), 5.3, p. 137.

³⁵ Id., *Lectura super Romanos*, in Id., *Lecturae super Pauli Epistulas*, CCCM 233, a cura di A. Boureau, Brepols, Turnhout 2010, cap. 9, p. 151.

dell'Appendice al secondo libro del *Commento alle Sentenze* analizzato sopra³⁶, passaggio in cui tramite le parole di Agostino si mette in luce la peculiarità del giudizio rispetto alla constatazione: il giudizio si esprime su qualcosa che avrebbe potuto essere diversamente, cioè si applica a un oggetto che, a livello del progetto, appartiene al mondo della possibilità. In tale senso l'opera è giudicabile dal proprio artefice, proprio perché in lui vi sono i criteri e a lui appartiene la facoltà di realizzarla altrimenti³⁷. In questo contesto si pone a tema un aspetto di grande rilevanza per il nostro discorso, già segnalato prima, ossia il possibile e la dimensione progettuale nell'arte, aspetto che nei francescani e in Olivi in particolare sembra assumere una peculiare rilevanza per l'importanza attribuita al ruolo della *volontà* nel processo creativo e produttivo dell'artefice.

* * *

Si è visto che il lemma *artifex* nelle pagine di Olivi si presenta a differenti livelli della riflessione nel contesto di finalità argomentative diverse. È rilevante che la maggior parte delle occorrenze sia categorizzabile nella triade progetto-opera-fruizione che scandisce il processo poetico dell'artefice. Il riferimento all'artefice all'interno di una riflessione che porta a delimitare il tema dell'opera è decisivo, specialmente negli scritti esegetici e meno direttamente nel secondo libro del *Commento alle Sentenze*. In quest'ultimo lavoro l'opera dell'artefice è tematizzata diffusamente all'interno di una riflessione sulla presenza della forma nella materia di una produzione naturale o artificiale e di conseguenza rientra nella più generale discussione sulla materia. D'altra parte è consistente anche la riflessione sul progetto, concentrata nel secondo libro del *Commento alle Sentenze*, in particolare nella q. 5 e nell'Appendice, ma anche nel *Tractatus de Verbo*, significativo per comprendere la natura e lo statuto della concezione nella mente dell'artefice dell'opera da creare.

L'analisi delle occorrenze degli altri lemmi dello spazio semantico di *artifex* incrementa le basi testuali per ricostruire la figura oliviana di artefice³⁸. Le questioni principali finora emerse riguardano lo statuto delle forme nella mente dell'artefice, lo statuto della materia prima e dopo l'introduzione delle forme in essa da parte dell'artefice, i criteri per la costruzione dell'opera e le sfumature semantiche del concetto di bellezza, l'idea di perfezione o imperfezione dell'opera, la nobiltà dell'artefice e dell'opera, le diverse forme di fruizione che nel corso delle analisi dei contesti

³⁶ Cfr. Id., Petrus Iohannis Olivi, *Quaestiones in secundum librum Sententiarum ... cit.*, vol. 3, Appendix I *De Deo cognoscendo*, q. 1, p. 400.

³⁷ È da notare che nella *solutio obiectorum* Olivi specifica che le *regulae* di cui parla Agostino sono da intendere non come principi e proposizioni prime delle scienze, ma come idee eterne, ossia i criteri all'origine delle cose.

³⁸ Cfr. oltre alle pagine che seguono per i contesti delle occorrenze, anche *supra*, Vol. 1, Parte II.

non solo oliviani si sono delineate nei termini di ammirazione, legata alla bellezza dell'opera, e di giudizio, connessa alla nozione e allo statuto di *possibile* dell'opera nel progetto dell'artefice.

Come si accennava precedentemente, il tema dell'artefice nelle pagine di Olivi risulta meno diffuso rispetto allo spazio che vi dedica Bonaventura. D'altra parte, si può notare già dalle analisi compiute che Olivi sembra più attento a confrontarsi con concezioni che derivano dal mondo arabo, Avicenna e Averroè in particolare, come pure con Alberto e Tommaso, oltre che con lo stesso Bonaventura. Si può inoltre osservare che la questione del processo poetico è tutt'altro che marginale e compare più esplicitamente là dove è tematizzata nei termini della produzione artificiale e nei contesi delle riflessioni sulla materia. Sebbene si possa considerare fin da ora che nelle pagine di Olivi il tema dell'artefice non è marginale dal punto di vista teoretico, si cerca di cogliere con più chiarezza la specificità di ciascun autore tanto nelle pagine che seguono quanto nella Parte II del Vol. 1.

La ricerca delle occorrenze dei lemmi *pictor* / *pictura* nell'opera di Olivi ha condotto a individuare otto contesti (cfr. Tabella 2): quattro occorrenze nel *Commento alle Sentenze*, libro II (qq. 56, 73 e Appendice, q. 2), due in scritti esegetici (*Postilla super Iob* e *Expositio in Canticum Cantorum*) e altre due nei *Quodlibeta* (quodl. I, q. 7 e quodl. II, q. 16). In questa sezione ci si limita ad alcune considerazioni generali perché non compare la figura del *pictor* né la figura dell'artefice, ma si tematizza l'immagine (intesa sia come immagine nella mente o rappresentazione, sia come immagine dipinta) con funzione prevalente di esempio all'interno di questioni gnoseologiche. Per la natura delle occorrenze, le considerazioni che seguono sulla *pictura* sono volte non tanto a delineare peculiarità dell'artefice in Olivi, bensì a rintracciare i sensi in cui l'opera del *pictor* è intesa e le tipologie argomentative e concettuali che il suo utilizzo comporta.

Nelle quattro occorrenze del *Commento alle Sentenze*, il lemma *pictura* diviene strumento concettuale per inquadrare questioni di carattere gnoseologico. La q. 56 pone la domanda se la parte intellettuale dell'anima razionale dell'uomo sia della stessa specie di quella degli angeli³⁹. Le due occorrenze di tale questione appartengono agli *argumenta*. Nella prima, nel contesto degli argomenti *contra*, il lemma *pictura* compare come participio per indicare il modo in cui le specie intelligibili in origine non sono presenti nell'intelletto umano che è, appunto, come una *tabula rasa* in cui niente è dipinto (*in qua nihil est pictum*)⁴⁰. Nella seconda, nel contesto degli argomenti a favore, si distinguono i modi di essere dell'immagine – che è di diversa specie nell'intelletto, nel senso e nella pittura corporea (*pictura corporali*) – per rispondere all'argomento secondo cui l'immagine propriamente detta è tale se è della stessa specie di ciò di cui è immagine⁴¹.

³⁹ Cfr. Petrus Iohannis Olivi, *Quaestiones in secundum librum Sententiarum ... cit.*, vol. II, q. 56, p. 298: *Secundo quaeritur an pars intellectiva animae rationalis quae communiter mens vocatur sit eiusdem speciei cum parte intellectiva angeli, vel an nostrae potentiae intellectuales sint eiusdem speciei cum intellectualibus potentiis angelorum.*

⁴⁰ Cfr. *ivi*, *argumenta*, p. 298: 4. *Item, intellectui humano, ut dicitur, est essenziale quod quantum est ex se, sit a principio nudus omni specie intelligibilium acsi tabula rasa in qua nihil est pictum, est etiam, ut dicitur, ei essenziale quod aliquando possit esse in actu, aliquando non; e contra vero angelico intellectui est essenziale quod sit plenus formis intelligibilium et quod sit semper pervigil et in actu; ergo et cetera.* Olivi sta riportando l'opinione di Aristotele (*De anima* III.4, 429b-430a). L'espressione *tabula rasa* connessa all'esempio della pittura, sebbene non sia presente nelle traduzioni di Aristotele (in cui prevale l'esempio della scrittura) si trova sia in Tommaso che in Bonaventura: cfr. Thomas de Aquino, *In Aristotelis libros De anima* II et III, ed. A. Priatta, Marietti, Torino 1959, liber 3, lectio 10, n. 737, p. 174: *Unde supra dixit, quod intellectus possibilis comparatur ad intelligibilia, sicut tabula ad determinatas picturas*; Bonaventura, *Commentaria in quatuor libros Sententiarum ... cit.*, liber II, d. 39, a. 1, q. 2, p. 901: *Philosophus in tertio de Anima dicit, quod "anima creata est sicut tabula rasa, in qua nihil depictum est": ergo videtur, quod anima a sua prima conditione nullam habeat innatam cognitionem.*

⁴¹ Cfr. Petrus Iohannis Olivi, *Quaestiones in secundum librum Sententiarum ... cit.*, vol. II, q. 56, p. 300: 3. *Tertio arguitur ex ratione divinae imaginis secundum quam uterque est factus: Licet enim in Deo non sit proprie dare naturam seu rationem specificam eo modo quo in creatis, nihilominus est ibi secundum suum modum; constat autem quod imago proprie dicitur similitudo speciei seu alicuius secundum suam speciem, unde et in hoc differt a similitudine quae dicitur vestigium; sed duae imagines vere eiusdem speciei sunt eadem specie, sicut patet de duabus figuris seu imaginibus eiusdem sigilli; ergo et cetera. – Sed forte contra hoc dicitur: quia imago eiusdem obiecti est alterius speciei in intellectu et alterius in sensu et alterius in pictura corporali.*

Nella *responsio* della *queaestio* 73 il riferimento alla *pictura* è introdotto per chiarire il funzionamento del senso comune. La facoltà del senso comune percepisce con tale profondità gli atti dei sensi particolari che talvolta i suoi stessi atti sembrano appartenere a questi ultimi, come accade quando in una pittura sembra che ci siano vesti e parti di immagini con diverse densità tra loro sovrapposte al punto di attribuire tale fenomeno, legato ai colori dell'immagine, allo spessore di veri e propri corpi⁴². Nella *responsio* della seconda questione dell'Appendice l'immagine dipinta è l'esempio utilizzato per contrastare l'idea secondo cui l'intelletto ha in sé stesso le ragioni eterne, che sarebbero presenti, appunto, come un'immagine dipinta su una tavola. In questo caso, osserva Olivi, si cadrebbe nell'errore secondo il quale l'uomo può conoscere direttamente e immediatamente le ragioni eterne⁴³.

È interessante notare che, sebbene compaia prevalentemente come esempio, l'opera del *pictor* in questi contesti sia colta nella sua valenza di immagine per meglio spiegare la funzionalità rappresentativa della conoscenza. Si tratta già di un dato interessante, perché segnala, anche se a proposito di argomenti che Olivi non condivide, che la pittura, l'opera dipinta, è compresa come immagine e rappresentazione. Delle quattro occorrenze viste, la terza costituisce una variante significativa perché, seppure il riferimento alla pittura sia utilizzato per chiarire un aspetto conoscitivo, in questo caso, nel senso comune, la funzione rappresentativa dell'immagine pittorica è colta nel suo carattere di finzione: i colori con cui si rappresentano i vestiti e le parti di immagini sono gli oggetti diretti dei sensi particolari, ma il senso comune che unifica le diverse percezioni coglie in esse diverse densità e, per il suo intimo legame con i sensi particolari, attribuisce ad essi la percezione dello spessore come se si trattasse di veri corpi. Queste righe sembrano costituire perciò una concisa riflessione sull'immagine come finzione e allo stesso tempo sulle dinamiche conoscitive implicate:

⁴² Cfr. *ivi*, vol. III, q. 73, *responsio*, p. 99: *Item, ad primum, sensus communis sic intime sentit omnes actus sensuum particularium acsi esset in eorum organis sicut et ipsi; unde statim cum pungitur pes, ipse in eodem instanti hoc intime sentit quasi ibi assistens. – Ulterius, sic intime sentit eorum obiecta in suis locis quod multi proprii actus eius videntur esse proprii actus sensuum particularium; sicut patet, cum picturae diversarum vestium et membrorum alicuius imaginis videntur nobis varias densitates sibi invicem superpositas habere, acsi colores imaginis essent corpora spissa.*

⁴³ Cfr. *ivi*, appendix, q. 2, p. 506-507: *Item, secundum Augustinum, acies nostri intellectus non informatur a ratione intelligendi, nisi dum actu intelligit; vult enim quod species per quas habitualiter scimus sint in memoria et quod species quae sunt in acie causentur ab illis. Si ergo rationes aeternae assistunt nostro intellectui et hoc a natura: tunc assistent eo modo quo species memoriales assistunt nostro intellectui, et non eo modo quo species quae sunt in acie intellectus assistunt eidem. Et tunc est cavendum quod non omnino ponantur se habere ad aciem sicut se habent species memoriales, nec acies ad eas sicut se habet ad species memoriales; quia secundum Augustinum, species quae sunt in memoria se habent ad aciem sicut se habet obiectum visibile ad aciem oculi. Unde sunt primum et immediatum obiectum aciei, et acies convertitur ad eas et aspicit eas sicut oculus suum obiectum et informatur a specie genita ab obiecto visibili. Et ideo, si sic se haberet ad rationes aeternas, tunc essent eius obiectum primum et immediatum. Quod superius est tanquam erroneum iudicatum. Quantum autem ad modum repraesentandi est praecavendum quod non ponantur repraesentare nobis intelligibilia per modum obiecti prius inspecti et cogniti, sicut facit species quae est in memoria secundum Augustinum, aut sicut facit imago picta in tabula vel cera; quia tunc sequeretur quod rationes aeternae a nobis immediate viderentur eo modo quo error suprapositus asserebat.*

in altri termini, sembra che Olivi sottolinei come l'immagine pittorica finga corpi veri perché agisce sulla intensità con cui il senso comune è capace di percepire e sintetizzare i colori percepiti dai sensi.

Oltre alle occorrenze del *Commento alle Sentenze*, che come si è visto riguardano la teoria della conoscenza, ve ne sono due in scritti esegetici e altre due nei *Quodlibeta*. Nel primo caso, sia nel commento al *Cantico dei Cantici* sia in quello al libro di Giobbe, i riferimenti a *picutra* non sono molto rilevanti per la presente ricerca: si tratta di esplicitazioni di passaggio delle Scritture che non sembrano condurre a individuare un particolare senso dell'opera del *pictor*⁴⁴.

Nel primo *quodlibetum* il lemma *pictura* è colto nel suo carattere finzionale. In uno degli argomenti della questione 7 Olivi considera che vi possono essere anche nella veglia casi di errore, ad esempio può accadere di ingannarsi e credere che l'immagine dipinta sia una cosa reale ed esterna⁴⁵. Nel secondo *quodlibetum*, il riferimento alla pittura, precisamente alla immagine dipinta, è funzionale a mostrarne la referenzialità rispetto alla realtà intelligibile a cui l'immagine rinvia. Olivi osserva infatti che come quando si adora Cristo in un'immagine dipinta non si adorano i colori e la figura ma solo Cristo a cui conduce l'immagine, così quando appare il demone nelle sembianze di Cristo, colui che lo adora non adora altro che ciò a cui tende l'intenzione finale e principale del suo cuore⁴⁶. L'analogia, che ad Olivi serve per chiarire l'oggetto diretto di adorazione nel caso in cui il demone prende le sembianze di Cristo, è qui rilevante per comprendere un ulteriore aspetto dell'opera del *pictor*. Non si tratta solo del carattere rappresentazionale e di immagine della *pictura*, come mostra il frequente uso dei termini *repraesentatio* e *imago*, o di quello finzionale, bensì anche della sua funzione referenziale, come ciò a cui si rivolge lo sguardo dell'osservatore, ma anche più in generale l'intenzione di un atto di coscienza, in questo caso l'intenzione finale e principale del cuore.

⁴⁴ Cfr. Petrus Iohannis Olivi, *Expositio in Canticum Canticorum ... cit.*, cap. 1, p. 138: *Et haec propter virgularum argenteorum insertiones dicuntur "vermiculatae", id est rubricatae, "argento" (10b), id est desuper versibus et reticulationibus argenteis exornatae et circumtextae, sicut in picturis quaedam virgulae rubeae solent colori albo superinseri vel econverso*; Id., *Postilla super Iob*, CCCM 275, ed. A. Boureau, Brepols, Turnhout 2015, cap. 31, p. 454: *Sunt enim exterius uelut sepulcra dealbata et picta, sed interius sunt pleni rapina et ossibus mortuorum, id est simoniis occultis quas Christus cum flagello facto de funiculis denudauit et subuertens mensas nummulariorum et cathedras uendentium*.

⁴⁵ Cfr. Petrus Iohannis Olivi, *Quodlibeta, quodl. 1, q. 7, p. 24*: *Quinto, quia multis uigilantibus sepe contingit ut exterior rei imago picta uel lapidea uideatur esse ipsa res, et aliquando ipsa umbra hominis creditur esse aliquis homo. Sepe etiam in obscuro uel de nocte in tenebris uidetur nobis aliqua realiter apparere que secundum rem ibi non sunt. Et tamen constat quod tunc habemus usum rationis et liberi arbitrii etiam respectu illorum. Quia ipse error rationis in illis est etiam quidam actus rationis. Errare enim potest ratio; ac per consequens erroneos actus habere. Ex quo etiam patet quod / error rationis non probat ipsam non esse in actu, immo potentia conuincit eam esse in actu. Rursus euasio, quam contra expressa experimenta plurium nostrarum ratiocinationum et necessariorum contrarium quas facimus in somniis, non solum est falsa, sed et impossibilis, quia impossibile est quod aliqua impressio uel species cuiuscumque potentie sensitiue representet aliquod obiectum omnino transcendens omnem aspectum et ambitum potentiarum sensitiuarum*.

⁴⁶ Cfr. *ivi, quodl. 2, q. 16, p. 154*: *Ergo etc. Item, quando demon apparet alicui in specie Christi, tunc ille qui credit non demonem sed Christum uidere, si adorat et delectetur, non adorat nisi illum in quem finalis et principalis intentio cordis tendit; sicut nec ille qui adorat Christum in imagine picta, non adorat colorem et figuram imaginis, sed solum Christum in quem imago ducit*.

In conclusione, sebbene per il lemma *pictura* non vi sia la stessa articolazione che si è potuta delineare per le occorrenze di *artifex* e non riguardi questioni strettamente ed esplicitamente legate al tema dell'artefice, d'altra parte si sono potute delineare alcune coordinate concettuali fondamentali per cogliere la natura e la funzione dell'opera del *pictor*. È certamente interessante notare che il *pictor*, come artefice specifico, come attore particolare dell'attività poetica umana, non compaia nelle pagine di Olivi, a testimonianza che non solo non riceve una trattazione specifica ma anche non assume in queste pagine una identità peculiare. Eppure la presenza di riferimenti all'opera del *pictor*, alla *pictura* – nella forma di esempi, metafore o analogie – consente di delinearne caratteri importanti per il nostro discorso. La pittura è nelle pagine di Olivi concettualizzata come immagine rappresentazionale, con proprietà di referenzialità, finzionalità e talvolta di inganno. A seconda dei contesti, l'immagine dipinta finge, inganna, ma anche rappresenta e rinvia a una ulteriorità di senso che il soggetto intenziona tendendo ad esso con differenti atti interiori.

Per concludere la sezione sul *pictor / pictura*, si conferma una funzione generale dei termini dello spazio semantico di artefice, ossia dei termini legati all'attività poetica, che si è visto appartenere alle occorrenze analizzate dei francescani Bonaventura e Olivi. Specialmente quando riferiti all'attività poetica umana, i termini dell'area semantica dell'artefice fungono da *topos*, da luogo retorico, hanno cioè una forte valenza argomentativa nel momento in cui non sono tematizzati direttamente, ma servono per chiarire realtà trascendenti. Per converso, la funzione retorica di questi luoghi permette di riflettere filosoficamente, seppur in modo frammentario, su oggetti tematici che all'interno del sistema dei saperi appartengono ad altri campi di riflessione. La dimensione teologica e filosofica (si pensi ai contesti teologici o filosofici analizzati) si pone così come condizione di possibilità per la tematizzazione di oggetti relativi alla poeticità dell'essere umano, contribuendo a costruirne la specificità.

Faber, opifex

I contesti di *faber* e *opifex* possono essere considerati insieme in questa sezione perché non molto frequenti nell'opera di Olivi, compaiono rispettivamente cinque e quattro volte (cfr. Tabella 2), e costituiscono una sotto unità semantica di artefice. Spesso infatti non indicano una figura particolare di artefice (come invece accade per *sculptor* e *architectus*), bensì sembrano sinonimi di *artifex*, ossia di colui che compie un'attività poetica che implica un saper fare.

È interessante soffermarsi solo su una delle cinque occorrenze di *faber*, ossia quella della *Postilla super Iob*, ma prima occorre menzionare brevemente le altre sebbene non siano molto rilevanti per il nostro discorso. Le due occorrenze della *Lectura super Lucam* riguardano la figura di Giuseppe, padre putativo di Gesù, di cui si ricorda il mestiere di *faber*⁴⁷. Nel secondo dei *Quodlibeta*, alla q. 8 nel contesto del commento ad alcuni passi di Zaccaria, il celere riferimento al *faber* è utilizzato come figura dei quattro evangelisti⁴⁸. Infine, nel commento all'*Ecclesiaste* il lavoro fabbrile funge da base di un'analogia che chiarisce come il lavoro spirituale riconduca l'uomo alla sapienza divina⁴⁹. Nonostante queste occorrenze non esplichino concettualmente il tema dell'artefice, confermano la funzione di luogo retorico individuato precedentemente, in cui l'artefice rappresenta un momento argomentativo importante per esplicitare aspetti intelligibili e spirituali.

Il passaggio della *Postilla super Iob* sembra più rilevante dal nostro punto di vista sia perché consente di cogliere il senso generale del lemma *faber* sia perché indice di una riflessione sulla differenza dei materiali dell'opera dell'artefice. Olivi sta commentando il Giobbe 37,18 in cui ci si riferisce alla creazione dei cieli come corpi solidissimi, quasi come fossero uno specchio di metallo

⁴⁷ Cfr. Id., *Lectura super Lucam* ... cit., pars 1, cap. 1, versus 27, p. 193: *Nomen que uiri exprimitur, scilicet Ioseph, tum ad maiorem certitudinem et specificationem ueritatis ystorice; tum ob insigne humilitatis, quia tunc temporis notum erat quod hic fuit pauper et faber*; ivi, pars 2, cap. 4, versus 30, p. 325: *Moraliter uero per Nazareth, floridam patriam Christi, intelligitur casta mens in monte uirtutum primo edificata, sed tandem in monte presumptionis et superbie radicata et per ypocrisim solum exterius efflorescens, que quidem Christi apertiores lectiones et illuminationes admiratur pro quanto sunt scientiales atque sublimes, sed eius abiectam humilitatem et paupertatem et laboriositatem realiter detestatur, unde derisiue dicunt: Nonne hic est fabri filius?*

⁴⁸ Cfr. Id., *Quodlibeta* ... cit., quodl. 2, q. 8, p. 118: *Zacharie etiam primo capitulo et VI describuntur hic quattuor regna, et quarti et ultimi dicuntur esse robustissimi et perambulantes omnem terram, et quod post ipsa tanquam post quattuor cornua ueniunt quattuor fabri, idest quattuor euangeliste uel apostoli in quattuor partes orbis missi, ut deiiciant cornua illa pro quanto contra Deum et suos fuerant.*

⁴⁹ Cfr. Id., *Lectura super Ecclesiasten* ... cit., pars 3, cap. 10, p. 205: *Secundo subdit ueritatem significatam per ipsum, dicens: et post industriam, id est: post fortem conatum intellectualis exercitii seu post ingeniosam sollerciam, sequitur sapientia (10, 10c); quasi dicat: sicut uidet quod retusio seu hebetatio gladii a suam acutiem reducit per multas tusiones et fabriles labores, sic homo ad subtilitatem diuine sapientie per negligentiam uel culpam aliam recurruatus et ingrossatus, per uiuax studium et per laborem spiritualium meditacionum et exercitiorum ad perspicaciam sapientie reducetur.*

fuso⁵⁰. Per evidenziare la solidità del materiale dei cieli, Olivi cita Gregorio e propone un'analogia con l'opera del *faber*:

Vnde subdit: TV FORSITAN CVM EO FABRICATVS ES CELOS QVI SOLIDISSIMI QVASI ERA FVNDATI SVNT? Non enim sunt diuisibiles, sicut est aqua uel aer, nec sunt corruptibiles, sicut sunt ista inferiora. Et ideo in firmitate comparat eos eri, quia secundum Gregorium "natura eris / est rubigine difficile consumi", uel quod fabri communiter utuntur illo metallo ad opera fabrilia - uasa autem metallica sunt solidiora quam sint uasa lutea uel lignea et consimiliter celi plus quam alia corpora -, quasi dicens: "tu qui presumis contendere et disputare cum Deo, forte ideo facis, quia tu creasti mundum sicut ipse?".⁵¹

Come il metallo è un materiale più solido rispetto all'argilla o al legno per l'opera fabbrile, così i cieli sono più solidi rispetto agli altri corpi. Sebbene si sottolinei che il *faber* utilizza il metallo, non si esclude che possa utilizzare altri materiali, infatti Olivi osserva che *generalmente (communiter)* si usa quel metallo, appunto perché più solido dell'argilla e del legno e per questo più adatto all'opera fabbrile. *Faber* indica perciò, propriamente, colui che lavora metalli, ma non si esclude, in senso più ampio, che possa lavorare anche altri tipi di materiali.

Le quattro occorrenze di *opifex* appartengono al *Commento alle Sentenze*, libro secondo (nelle qq. 116 e 117), alla *Postilla super Iob*, alla *Lectura all'Epistola ai Romani* di Paolo. Quest'ultima è stata già analizzata nel contesto del lemma *artifex*, qui ci si limiterà ad alcune brevi osservazioni per quanto concerne il lemma *faber* in tale contesto. L'occorrenza nella *Postilla* compare all'interno di una citazione da Gregorio Magno, ma non è particolarmente significativa per il nostro discorso⁵².

Nel secondo libro del *Commento alle Sentenze*, il lemma compare alla q. 116 nel contesto della discussione se Dio sia la causa di ciò che pecca positivamente⁵³. Nell'*auctoris argumentatio* Olivi presenta diversi passaggi dell'opera di Agostino che sottolineano la concezione per cui il peccato, come il male, è privazione di bene, è non essere, e quindi non può provenire da Dio che è sommo bene. Nel passo che qui interessa, tratto da un'opera pseudo agostiniana, l'*Hypognosticon*, si

⁵⁰ Cfr. Iob. (*liber ab Hieronymo ex hebraico translatus*), in *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, a cura di B. Fischer, J. Gribomont, H.F.D. Sparks, W. Thiele et R. Weber, Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart 1975, cap. 37, versus 18: *tu forsitan cum eo fabricatus es caelos qui solidissimi quasi aere fusi sunt*.

⁵¹ Petrus Iohannis Olivi, *Postilla super Iob* ... cit., cap. 37, p. 519.

⁵² Cfr. ivi, cap. 25, p. 351: *Vnde Gregorius subdit: "recte ergo dicitur quod contra se angeli ueniunt, quia subiectarum sibi gentium uicissim merita contradicunt. Nam sublimes spiritus eisdem gentibus principantes nequaquam pro iniuste agentibus decertant, sed eorum facta iuste iudicantes examinant. Cum que uniuscuiusque gentis uel iusticia uel culpa ad superne curie consilium ducitur, eiusdem gentis propositus uel perdidisse uel non optinuisse / perhibetur. Horum tamen omnium una uictoria est sui super se opificis uoluntas summa contra quam numquam aliquid ualuit."* La citazione di Gregorio Magno è tratta da: Gregorius Magnus, *Moralia in Iob* (CPL 1708), lib. 17, par. 12, lin. 69.

⁵³ Petrus Iohannis Olivi, *Quaestiones in secundum librum Sententiarum* ... cit., vol. III, q. 116: *an scilicet Deus sit causa eius quod peccatum positive dicit*.

osserva che la libidine è male, non perché sia congenito alla natura, in quanto deriva dal Dio artefice (*opifex*), ma perché si trasmette da una natura peccante a una natura peccatrice⁵⁴. L'*opifex*, che qui compare metaforicamente, non è perciò l'autore del male. Questo breve cenno apre a una questione: se l'artefice possa essere autore di un'opera cattiva, dal punto di vista etico ed estetico⁵⁵. In parte il tema è già emerso, in rapporto sia alle questioni di teodicea, per cui Dio inteso come artefice sommo non può compiere il male essendo egli stesso sommo bene, ma è emerso pure a proposito della possibilità di un'opera cattiva (umana) indipendentemente dalla bontà delle facoltà dell'artefice e della materia su cui opera.

La questione 117, sempre nel secondo libro del *Comento alle Sentenze*, sviluppa una riflessione interessante attorno al lemma *opifex*. Nell'appendice della *solutio obiectorum*, si propone un'analogia tra l'operare dell'artefice secondo *ars* e l'operare divino:

*Ad quartum dicendum quod, quando per infallibilem et immutabilem regulam et artem opificis mutatur opus secundum exigentiam finis, tunc nulla est levitas aut inconstantia; hoc enim modo Deus mutat status et tempora et transfert regna atque constituit.*⁵⁶

Come l'artefice (*opifex*) cambia l'opera in rapporto alle finalità a partire dalla infallibilità e immutabilità della sua regola ed arte, in modo analogo Dio muta ordinamenti e tempi, trasferisce e costituisce i regni. È qui interessante sottolineare lo stretto legame tra la produzione dell'opera e l'arte, dove quest'ultima è concepita come regola immutabile che può egualmente rappresentare la condizione di un mutamento a livello dell'opera. Sembra sia implicita la concezione di matrice platonico-agostiniana secondo la quale l'opera appartiene alla regione della temporalità, del mutamento, della contingenza, mentre l'idea, il progetto, l'*ars* appunto, appartiene al dominio delle ragioni eterne, principi di produzione anche per l'uomo perché custoditi nella propria interiorità, luogo di incontro tra l'umano e il divino, tra il temporale e l'eterno. In questo passaggio si introduce poi un elemento ulteriore, molto interessante, per cui il rapporto tra l'ideazione, il progetto, e la produzione dell'opera, è modulato sulla base di esigenze di finalità diverse: i criteri eterni sono gli stessi, ma l'opera è differente a seconda della finalità che l'artefice vuole raggiungere. Non si specifica quali siano le finalità né quali siano le differenti opere, ma le si può forse esemplificare con la produzione di un vaso di metallo o di argilla a seconda della solidità che si vuole raggiungere (riprendendo l'esempio precedente di Olivi), oppure con una casa il cui tetto sia più o meno adatto

⁵⁴ Cfr. *ivi*: "... *Nos autem libidinem naturale malum esse dicimus, non quia a Deo sit opifice naturae congenitum, sed quod a peccante natura transierit in peccatrice natura, id est, quod sit naturae peccantis vitium, non natura*".

⁵⁵ Cfr. *supra*, Vol. 1, Parte I, cap. 2, § 2.

⁵⁶ *Ivi*, q. 117, *solutio obiectorum*, p. 364.

alla pioggia. In questi esempi si può pensare che i criteri siano gli stessi, perché immutabili ed eterni, pur nella variazione della finalità.

È opportuno riprendere ora il contesto analizzato precedentemente a proposito del lemma *artifex* e che presenta anche due occorrenze di *opifex*, ossia il commento di Olivi a Rm IX, 20: *O homo, sed tu quis es, qui respondeas Deo? Numquid dicet figmentum ei, qui se finxit: "Quid me fecisti sic? Si diceva che da questo passaggio del commento oliviano emergono riflessioni interessanti che portano alla tematizzazione della fruizione dell'opera: Olivi osserva che è l'artefice che giudica la propria opera e non la creatura, per cui giudicare l'opera non tocca all'uomo, poiché egli appunto è la creatura, bensì a Dio stesso che ne è l'artefice:*

NVMQVID ETC., 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".⁵⁷

Oltre alle osservazioni già rilevate in precedenza, occorre qui sottolineare come il lemma *opifex* sia utilizzato come sinonimo di *artifex* indicando una qualsiasi attività poetica che implica un saper fare volto a produrre qualcosa nella realtà.

* * *

Per concludere la sezione dedicata ai lemmi *faber* e *opifex* nelle pagine di Olivi è opportuno ripartire proprio dall'ultima considerazione, ossia dal senso generico di artefice a cui rinviano tali nozioni. In particolare, se questo vale soprattutto per il lemma *opifex*, pressoché interscambiabile con *artifex* come si è visto nell'ultimo contesto citato, si può rilevare che il lemma *faber*, come si è visto, sebbene compaia anche in senso generico, è più legato alla figura del fabbro, all'attività cioè di colui che lavora i metalli.

Attraverso questi lemmi, nonostante siano poco frequenti nell'opera oliviana, è possibile trarre qualche linea conclusiva che conferma anche in questo caso la loro funzione di luogo retorico per chiarire realtà e concetti non immediatamente noti all'esperienza, ma intelligibili, spirituali, spesso teologici. È possibile inoltre individuare quattro aree tematiche che contribuiscono a mettere luce sull'idea di artefice nel pensiero di Olivi, ossia i materiali dell'opera dell'artefice, la possibilità di un'opera cattiva dal punto di vista etico ed estetico, il rapporto tra *ars* immutabile e opera, la fruizione e lo statuto aperto al possibile dell'opera nell'ideazione. Si tratta di temi che aprono a questioni più

⁵⁷ Id., *Lectura super Romanos ... cit.*, cap. 9, p. 151.

generali di grande interesse come la quella dei criteri dell'opera e della loro relazione con l'intenzione o finalità dell'artefice, del rapporto tra male e brutto nell'opera, del possibile nell'ideazione.

Sculptor, architectus

In conclusione dell'analisi delle occorrenze dell'area semantica di artefice nelle pagine oliviane, occorre accennare brevemente agli ultimi quattro contesti in cui compaiono i lemmi *sculptor* e *architectus*, o loro derivati. Si tratta in questo caso di occorrenze non particolarmente rilevanti per il tema dell'artefice, perché non contribuiscono a delinearne caratteristiche e funzioni.

Le due occorrenze relative a *sculptor* appartengono a due opere esegetiche: la *Postilla super Iob* e la *Lectura super Lucam*. Entrambe le occorrenze compaiono all'interno di citazioni bibliche. Nel primo caso il riferimento è a Giobbe 19, 24 in cui è espressa la speranza che le sue parole siano scolpite nella pietra: Olivi si limita ad esplicitare il tipo del *silex*⁵⁸. Nella *Lectura super Lucam* il lemma *sculptor* compare durante il commento del cap. 2 versetto 30, nel contesto di un passo citato dalla "Glosa" in cui *uniuersa liniamenta et ruge uestis ... uelut de manu diuini sculptoris expressa seruantur* sono presentate come insegne della *potestas* volute dallo stesso Cristo⁵⁹.

Le occorrenze di *architectus* compaiono nella *Postilla super Iob*, anche qui nel contesto di una citazione biblica; e nel secondo libro del *Commento alle Sentenze*. Nel passaggio della *Postilla* che qui interessa, Olivi commenta Giobbe 12, 20 (*commutans labium veracium et doctrinam senum auferens*) e riporta un passo del terzo capitolo di *Isaia*, in cui il *sapientem de architectis* è una delle figure che il Signore priva a Gerusalemme⁶⁰. Infine nella questione 48 del secondo libro del *Commento alle Sentenze*⁶¹, il lemma *architectus* compare nel quarto modo in cui l'opera di Dio riluce ed è riferito agli angeli riparatori e fedeli a Dio⁶². L'artefice come riparatore, in questo caso l'*architectus*, è una figura che si è presentata precedentemente a proposito del lemma *artifex* nel quarto libro del *Commento alle Sentenze* di Bonaventura dove si discute la questione della resurrezione dei corpi. Il riferimento all'*architectus* in questo passaggio di Olivi è un rapido accenno,

⁵⁸ Cfr. *ivi*, *Postilla super Iob ... cit.*, cap. 19, p. 292: *Quia uero non optabat eos quomodocumque scribi, sed indelebiter et efficaciter, ideo subdit: QVIS MIHI DET VT STILO FERREO EXARENTVR IN LIBRO, ut scilicet in cartis fierent impressiones quasi sigillares, aut quis me det ut stilo ferreo exarentur IN LAMINA PLVMBI; | VEL CERTE desidero quod SCVLPTANTVR IN SILICE, id est in forti saxo uel lapide.*

⁵⁹ Cfr. *ivi*, *Lectura super Lucam ... cit.*, pars 2, cap. 4, vers. 30, p. 323: *Glosa refert quia "dicitur quod, cum Dominus de manibus illorum elapsus per medium illorum de rupis uertice descenderet atque sub ipsa rupe lateret, subito ad tactum uestis eius saxum illud subterfugit et ad cere instar resolutum quendam sinum, quo dominicum corpus reciperetur, effecit, tante utique capacitatis quante ipsum corpus extitit quantitatis, in quo usque hodie uniuersa liniamenta et ruge uestis, que a tergo Domini erant, uelut de manu diuini sculptoris expressa seruantur". Et nota quod Christus hec et similia potestatis insignia uoluit aliquando in se ipso facere et monstrare.*

⁶⁰ Cfr. *Id.*, *Postilla super Iob ... cit.*, cap. 12, p. 204: *De hoc et consimilibus dicitur Isaias III quod auferet Dominus a Ierusalem iudicem, prophetam, senem, consiliarium et sapientem de architectis et prudentem eloquii mistici.*

⁶¹ *Id.*, *Quaestiones in secundum librum Sententiarum ... cit.*, vol. I, q. 48: *Nono quaeritur an ruinam angelicam decuerit ex hominibus reparari.*

⁶² Cfr. *ivi*, *responsio*, p. 756: *Quarto, relucet hic sublimatio remanentium angelorum: quia per hoc quod homines ad loca ruentium assumendi angelorum ministeriali cooperatione potuerunt quoad sua corpora propagari, nutriri et conservari et quoad mentes ad gratiam duci et promoveri, fuerunt ipsi angeli quodam modo reparatores sui deperditi et quasi fabricatores et architecti seu promotores et progenitores sui hierarchae qui sedem Luciferi obtineret, et sic de aliis qui ad loca aliorum levantur.*

ma potrebbe rivelare una struttura concettuale, sottostante alla metafora, comune al contesto culturale del XIII secolo⁶³.

Da questo rapido sommario delle occorrenze dei due lemmi si comprende come esse non costituiscano motivo di riflessione sul tema dell'artefice, né l'artefice inteso come scultore o architetto sia diretto motivo di riflessione per Olivi perché tre delle quattro occorrenze appartengono a citazioni bibliche che Olivi non esplica su questo punto. L'ultima si presenta come metafora generica e sembra implicare velatamente la funzione che si è sottolineata in precedenza in cui i termini dell'area semantica di artefice contribuivano, come luoghi retorici, all'esplicitazione di aspetti intelligibili e spirituali.

⁶³ Si trae qui ispirazione dal metodo *metaforologico* di Blumenberg, vedi: H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, Raffaello Cortina, Milano 2009.

Considerazioni conclusive

Per quanto riguarda l'intero spettro semantico di artefice analizzato nelle pagine di Olivi, si può in conclusione individuare un interesse filosofico ed "estetico" circoscritto ai termini che indicano in generale ciò che si è definita come l'attività poetica che implica un saper fare orientato alla produzione di qualcosa nella realtà. Si tratta cioè del lemma *artifex*, in primo luogo, a cui seguono per rilevanza e frequenza i lemmi *faber* e *opifex*. La peculiare attenzione ai lemmi che indicano un artefice in generale è già di per sé un dato interessante, soprattutto quando si tratterà di approfondire il passaggio dall'artefice all'artista con l'ingresso nel periodo umanista e rinascimentale, un periodo fortemente segnato dalla intenzione di conferire legittimità e dignità a figure specifiche di artefice. Mentre *pictor* ha una certa rilevanza e frequenza anche maggiore di *faber* e *opifex*, rilevanza e frequenza limitate all'opera, alla *pictura*, più che al *pictor* stesso, le altre due figure che specificano l'attività poetica in una particolare figura di artefice, ossia lo *sculptor* e l'*architectus*, non sembrano avere alcuna rilevanza sul piano della riflessione teorica.

Le complessive quarantacinque occorrenze di lemmi dell'area semantica di artefice hanno però contribuito a delineare una funzione specifica dell'*artifex*, quella di luogo retorico, e hanno aperto a ulteriori questioni: da quella dei criteri di creazione nel progetto e nell'opera e della loro funzione, a quella del negativo nell'opera; dal tema dello statuto delle forme nell'ideazione e nell'opera, a quello dello statuto della materia prima e dopo aver ricevuto la forma. Si tratta di temi e questioni che manifestano come la riflessione di Olivi sull'artefice sia tutt'altro che assente e si mostri anzi intersecata con nuclei centrali della sua ricerca filosofica e teologica, come quelli relativi alla gnoseologia, alla fisica e all'ontologia.

Rispetto all'analisi effettuata nelle pagine di Bonaventura, in cui si è registrata una maggiore attenzione, almeno quantitativa, al tema dell'artefice, il minor numero di occorrenze nell'opera di Olivi può essere solo in parte dovuto a uno spostamento di temi di interesse: nei contesti oliviani analizzati mancano, anche se non del tutto, i frequenti riferimenti bonaventuriani alla bellezza e all'armonia dell'opera divina. Non si trova traccia neppure dei temi legati alla riflessione dell'immagine nella sua duplice dimensione di *eikôn* o *eidôlon*, là dove infatti Olivi non sembra impegnato, nei contesti analizzati, in polemiche anti idolatre. D'altra parte la questione della referenzialità della rappresentazione non scompare e anzi appare legata al tema dell'artefice e della sua opera, soprattutto quando se ne sottolinea la sua natura referenziale. Nei contesti oliviani in cui la questione dell'immagine è legata a quella dell'artefice, si può quindi rilevare solo la presenza del senso positivo della rappresentazione, prevalentemente di ambito gnoseologico, ma sono presenti anche riferimenti all'immagine pittorica, là dove essa rinvia ad altro da sé. Inoltre, molti temi che compaiono diffusamente nei passi di Bonaventura, appaiono nelle pagine di Olivi quasi come se

fossero condensati, o mutati all'interno di una riflessione che si pone come critica persino rispetto al *più grande ma anche migliore dei maestri*, cioè Bonaventura.

Capitolo 3. Giovanni Duns Scoto

Si propone qui la classificazione e l'analisi delle occorrenze dello spazio semantico di artefice nel *corpus* delle opere di Duns Scoto edite in digitale da Brepols (LLT), *corpus* che comprende le due versioni del *Commento alle Sentenze*, cioè l'*Ordinatio* e la *Lectura*¹, e i *Notabilia super Metaphysicam*. Alle opere edite da Brepols, si aggiungono le *Quaestiones subtilissimae in metaphysicam Aristotelis* e le *Quaestiones in Praedicamenta Aristotelis* (edite in digitale dall'Università di Toronto)².

Come si può vedere nella tabella n. 3, tra le occorrenze del campo semantico dell'artefice, *artifex* è il lemma più frequente con 93 occorrenze concentrate soprattutto nelle *Quaestiones* sulla *Metafisica* e nell'*Ordinatio*, cui segue *pictor* (8), *faber* (7) e *opifex* (1) arrivando a 109 occorrenze complessive³.

Il lemma *artifex* consente di articolare la classificazione in più categorie, anche tangenti agli altri lemmi e agli altri autori, che raggruppano spesso numerose occorrenze; mentre negli altri lemmi la minore frequenza rinvia a categorie utili a connettere i relativi contesti a quelli di altri termini o autori. Tra le principali categorie si segnalano il *sistema delle scienze* che raccoglie 35 contesti, la *conoscenza* dell'artefice con 21 contesti, cui segue *produzione* o *modi di agire* con 9 e *opera* con 7.

¹ Sulla questione delle versioni del *Commento alle Sentenze*, che comprendono l'*Ordinatio* (testo approvato dall'autore), la *Lectura* (appunti degli uditori non approvati dall'autore), la *Reportatio parisiensis* (varie versioni di appunti di studenti delle lezioni tenute da Scoto a Parigi), come pure sulle loro relazioni con le due letture che l'autore fece di questo testo, ad Oxford e a Parigi, si può vedere: T. Williams, *Introduction*, in Id. (ed.), *The Cambridge Companion to Duns Scotus*, a cura di T. Williams, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 1-13. Rispetto alle edizioni indicate dall'autore, si segnalano quelle pubblicate successivamente al suo saggio: *Lectura*, liber III (Commissio Scotistica 2003-2004); *Reportatio parisiensis examinata* 1. 38-44 (ed. J.R. Soder 2005); *Reportatio* 1.-A (A.B. Wolter, O.V. Bychkov eds., Franciscan Institute 2008); *Reportatio* 4.-A (O.V. Bychkov, R.T. Pomplun eds., Franciscan Institute 2016).

² Le edizioni digitali (reperibili a questi indirizzi: http://individual.utoronto.ca/pking/resources/scotus/In_Meta.txt e http://individual.utoronto.ca/pking/resources/scotus/In_Praed.txt – agosto 2020) saranno quelle di riferimento per le citazioni che seguono. Per quanto riguarda le *Questioni sulla Metafisica*, si terranno presenti anche l'edizione a cura di L. Wadding: Johannes Duns Scotus, *Quaestiones subtilissimae super libros Metaphysicorum Aristotelis*, in Id., *Opera omnia*, vol. 7, apud Ludovicum Vivès, Paris 1891; quella a cura del Franciscan Institute: Johannes Duns Scotus, *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; e la recente traduzione francese: Jean Duns Scot, *Questions sur la métaphysique*, voll. I-II, a cura di O. Boulnois, puf, Paris 2017-2020. Per la seconda opera, si terrà presente l'edizione critica a cura del Franciscan Institute: Johannes Duns Scotus, *Quaestiones in librum Porphyrii Isagoge et Quaestiones super Praedicamenta Aristotelis*, in Id., *Opera philosophica*, vol. 1, a cura di R. Andrews, G. Etzkorn, G. Gal, R. Green, T. Noone, R. Wood, Franciscan Institute, St. Bonaventure University, Saint Bonaventure, NY 1999.

³ A tali lemmi si deve aggiungere *aedificator* che ha una certa diffusione, ad esempio compare 10 volte nella *Ordinatio* e nella *Lectura*. Non ci si soffermerà su questa variazione semantica di artefice, ma occorre rilevare che sembra avere una maggiore diffusione in relazione alle nuove traduzioni di Aristotele: il termine ha una certa rilevanza nella traduzione di Moerbeke alla *Fisica* e in quella di Grossatesta all'*Etica*. Si può così spiegare perché il termine non compaia né in Bonaventura né in Olivi, mentre è presente in Scoto e le occorrenze raggiungono una significativa concentrazione nelle opere fisiche di Ockham, come si vedrà brevemente.

Tabella n. 3

ARTIFEX: 93	PICTURA / PICTOR: 8	FABER: 7	OPIFEX: 1
Ordinatio: 43	Ordinatio: 4	Notabilia Metaphysicam: 4	super Ordinatio: 1
Quaestiones subtissimae in metaphysicam Aristotelis: 35	Quaestiones in Praedicamenta Aristotelis: 3 (di cui 1 non rilevante)	Quaestiones subtissimae in metaphysicam Aristotelis: 2	
Lectura: 14 Notabilia Metaphysicam: 1	Lectura: 1	Ordinatio: 1	

Artifex

Le occorrenze di *artifex* sono concentrate come si diceva nell'*Ordinatio* e nelle *Questioni sulla Metafisica*, ma anche la *Lectura* ne presenta diverse, mentre nei *Notabilia* il lemma compare una sola volta.

Sebbene le occorrenze delle due versioni del *Commento al libro delle Sentenze* presentino raramente passi paralleli, si tratteranno congiuntamente sia perché si basano sullo stesso testo, sia perché hanno un'articolazione tematica simile. Sono più diffusi i contesti raggruppabili sotto il titolo *conoscenza*, cui seguono i titoli *sistema delle scienze*, *produzione* o modi di agire, *strumento dell'artefice* e *opera*. Si prenderanno in esame poi i contesti delle *Questioni sulla Metafisica* e dei *Notabilia* raggruppabili prevalentemente sotto i titoli di *sistema delle scienze* e *conoscenza*.

1. *Lectura* e *Ordinatio*

1.1 Conoscenza e progetto

Le occorrenze raggruppabili sotto il titolo di *conoscenza* e *progetto* sono undici nell'*Ordinatio* e sei nella *Lectura* e per lo più riguardano la questione della concezione nella mente dell'artefice, o idee divine.

Nel primo libro dell'*Ordinatio* due occorrenze concernono la concezione nella mente dell'artefice (distinzioni 2 e 27). Nella seconda distinzione a proposito della questione se un essere infinito sia per sé noto (liber I, d. 2, pars 1, q. 2), Scoto propone un argomento basato sulla figura dell'artefice, come prova della quarta conclusione sull'infinità (III, B, 1)⁴, in cui a partire dall'affermazione che l'artefice conosce perfettamente tutto ciò che produce prima di porlo in essere, altrimenti opererebbe in modo imperfetto, si conclude che Dio ha una conoscenza attuale e distinta di tutte le cose producibili⁵. Il contesto successivo del libro primo si presenta a proposito di una questione sul rapporto tra il Verbo divino e la creatura (*Utrum verbum divinum dicat respectum ad*

⁴ Iohannes Duns Scotus, *Ordinatio*, in *Doctoris subtilis et mariani Ioannis Duns Scoti ordinis fratrum minorum Opera omnia*, ed. Commissio Scotistica, Typis Polyglottis Vaticanis, Civitas Vaticana 1950, liber I, d. 2, pars 1, q. 2, III, B, I, vol. II, p. 187: 105. *Quarta conclusio principalis de intellectu et voluntate Dei est ista: intellectus primi intelligit semper et distincto actu et necessario quodcumque intelligibile prius naturaliter quam illud sit in se.*

⁵ Ivi, p. 188: 109. *Prima pars etiam conclusionis probatur aliter, quia 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 actuaalem, vel saltem habituaalem, priorem eis.* Per la questione dei producibili, connessa alla teoria scotista delle idee divine, si può ad esempio vedere: G. Sondag, *Duns Scot: la métaphysique de la singularité*, Vrin, Paris 2005, pp. 165 e sgg.

creaturam). Scoto si sofferma sul rapporto dell'arte e della sapienza con il Figlio e la trinità, a partire dal sesto libro del *De trinitate*:

98. Ad Augustinum VI Trinitatis concedo quod verbum sive Filius est ars Patris; ita etiam dicitur sapientia Patris et virtus, et tamen sicut Pater formaliter est sapientia et virtus, ita etiam Pater formaliter est ars: si enim Pater formaliter creat, et hoc ut artifex, creativa ratio formaliter est in Patre, - et ita ille respectus artis ad creaturas 'sicut ad artificiatam' est communis tribus, licet approprietur Filio, sicut sibi appropriatur sapientia propter convenientiam cum productione sua.⁶

Scoto assume da Agostino che il Verbo, o Figlio, è l'arte del Padre, ossia ciò per mezzo di cui crea, ed è sua sapienza e virtù. Con il riferimento all'artefice si chiarisce la dinamica intratrinitaria dell'atto creativo, mostrando che l'arte e la sapienza sono comuni all'intera trinità, ma sono specificamente appropriazioni del Figlio. Il Padre, come un artefice, crea formalmente e quindi ha formalmente una ragione creativa, cioè l'arte. Ne consegue che il rapporto dell'arte alle creature, come alle cose artificiali, cioè dell'arte dell'artefice rispetto alle sue opere, è comune alla intera trinità nonostante sia un'appropriazione del Figlio, come la sapienza.

Si può passare ora a considerare i contesti di *artifex* del primo libro della *Lectura* (distinzioni 2, 11 e 27). Il primo di questi è quasi un passo parallelo dell'*Ordinatio* perché compare in d. 2, pars I, q. 2 che considera se un essere infinito come è l'essere di Dio possa essere noto di per sé, ma, a differenza del passaggio visto in precedenza, l'occorrenza compare nel primo argomento del punto III.A in cui si dimostra *l'essere di Dio dalle proprietà relative alle creature*. Dopo aver distinto le proprietà di Dio in rapporto alle creature in eminenza e causalità e questa a sua volta in causa esemplare, efficiente e finale, Duns Scoto prosegue mostrando come l'eminenza contiene la causa esemplare, o formale, a partire da un riferimento alla figura dell'artefice:

Eminentia indivisa remanet, sed causalitas dividitur, et secundum aliquos dividitur in causam exemplarem, efficientem et finalem; et dicunt quod causa exemplaris ponit rem in esse quiditativo. Sed dico nunc, et inferis latius dicitur, quod causa exemplaris non ponit [in] numerum cum causa efficiente; causa enim exemplaris in mente artificis non ponit rem in esse nisi quatenus concurrat cum causa efficiente; unde si aliqua sit causa formalis, dicitur eminentia magis causa formalis, quia eminentius continet in virtute formas aliorum et unitive continet alia. Unde in Deo sunt ista tria: eminentia, efficientia et finalitas.⁷

⁶ Ivi, d. 27, q. 3: *Utrum verbum divinum dicat respectum ad creaturam*, II - *Ad quaestionem tertiam*, C. *Ad argumentum principale*, vol. 6, p. 104.

⁷ Iohannes Duns Scotus, *Lectura*, in *Doctoris subtilis et mariani Ioannis Duns Scoti ordinis fratrum minorum Opera omnia*, ed. Commissio scotistica, Typis Polyglottis Vaticanis, Civitas Vaticana 1960, liber I, d. 2, pars I, q. 2 *Utrum*

Solo quando la causa esemplare nella mente dell'artefice concorre con quella efficiente la cosa viene prodotta. Ma quando si ha una causa formale, osserva Scoto, è meglio parlare di eminenza perché contiene le forme in modo più eminente.

Nella distinzione undici, alla questione 2, che pone il quesito: *se lo Spirito santo non procedesse dal Figlio non si distinguerebbe da esso* a proposito di cui Scoto conclude per la negativa, nella risposta compare un riferimento alla figura dell'artefice per chiarire le relazioni tra le persone trinitarie. L'argomento a cui Scoto risponde vanifica la questione: posto che il Figlio si distingue dallo Spirito per la *spirazione* e per la *filiazione*, se si eliminasse la prima proprietà e si considerasse solo la seconda, la questione rimarrebbe invariata, cioè ci si chiederebbe se il Figlio si distingue dallo Spirito per la filiazione⁸. Scoto risponde precisando che vi è minore distinzione quando due cose impossibili sono considerate nel principio da cui dipendono:

*nam ideata, ut homo et asinus, sunt impossibiles in eodem, non tamen ideae; similiter, artifex producit filium et imaginem, quae non possunt esse in eodem, et tamen ars et principium filii sunt in eodem pictore.*⁹

La differenza tra Figlio e Spirito nell'ipotesi in cui questo non proceda da quello può essere illustrata dalla differenza che intercorre tra l'uomo e l'asino quando vengono considerati in sé stessi e non rispetto alle idee da cui derivano. Analogamente il figlio e l'immagine prodotti dall'artefice sono tra loro impossibili, ma non sono tali se considerati nel principio che li origina, cioè nello stesso pittore. Si comprende così che la filiazione, che costituisce una proprietà essenziale del Figlio, permette di differenziare la seconda persona dalla terza anche senza la spirazione. In questo contesto, il riferimento all'artefice traccia la differenza tra ciò che è ideato e ciò che è idea, tra la sfera progettuale e quella dell'opera realizzata permettendo allo stesso tempo di chiarire come possano stare nello stesso principio (Dio uno e trino) le due persone che mantengono le differenze reciproche.

aliquid infinitum esse, ut Deum esse, sit per se notum, III - Ad primam quaestionem, A. Demonstratur esse Dei ex proprietatibus relativis ad creaturas, vol. 16, p. 124.

⁸ Ivi, d. 11, q. 2 Utrum si Spiritus Sanctus non procederet a Filio, non distingueretur ab eo, I - De ipsa quaestione, vol. 17, p. 136: 26. *Item, quando in aliquo includuntur plura per quae distinguitur ab alio, excluso uno per quod distinguitur, convenit quaerere de alio, ut homo distinguitur a lapide per hoc quod est rationalis et per hoc quod est animal; unde posito per impossibile quod homo non sit animal, convenit quaerere an homo distinguitur a lapide per rationale. Quando igitur in aliquo includuntur plura distinctiva, dummodo tamen alterum non sit praecisa ratio distinguendi, convenit quaerere an per alterum distinguitur. - Nunc autem Filius habet filiationem et habet spirationem activam; exclusa spiratione activa (quod ponitur per hoc quod dicitur Spiritum Sanctum non procedere a Filio), adhuc convenit quaerere an Filius distinguitur per filiationem suam a Spiritu Sancto, et habetur eadem quaestio quae prius. Igitur ista responsio non ostendit quaestionem nullam esse; est igitur idem quaerere 'si Filius non habeat spirationem activam, an distinguitur a Spiritu Sancto'.* Su questo argomento si veda: 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. 322-326.

⁹ Ivi, III - Ad primam quaestionem, B. Declaratur esse de ente infinito, 1. Proponuntur et demonstrantur conclusiones praeambulae ad infinitatem, vol. 2, p. 188.

Gli ultimi due contesti di *artifex* del primo libro della *Lectura* riguardano ancora una volta una questione sulla trinità, in particolare sulla relazione del verbo divino con la creatura (distinzione 27, q. 3). Non ci si sofferma sul primo contesto, perché il lemma è appena accennato tra le *opinionis degli altri*, in un argomento in cui Scoto cita Agostino¹⁰. Egli interpreta il termine *logos* dell'*incipit* del vangelo di Giovanni come *parola* anziché *ragione* perché meglio significa il rapporto alle creature, argomento poi accostato a un altro sull'artefice che però non viene sviluppato¹¹. Si può osservare che il riferimento ad Agostino rinvia alla sua concezione per cui la parola è un porre in essere il pensiero, quindi la scelta lessicale mette in evidenza, a livello analogico, l'attività poetica di Dio che crea concretizzando il proprio progetto o pensiero¹². Più avanti, quando Scoto considera l'argomento principale, egli precisa che l'arte appartiene all'intera trinità e non solo al Figlio, pur essendo sua appropriazione, come la sapienza: *Ad primum, principale, dicendum quod non tantum Filius est ars, sed tota Trinitas dicitur artifex et artificialiter producit*¹³. È significativo sottolineare a questo proposito come l'artefice sia riferito all'intera trinità e si mette in evidenza l'attività creatrice e volontaria.

I contesti relativi al tema *conoscenza* del secondo libro del *Commento alle Sentenze* si trovano uno nella *Lectura* (distinzione 1) e due nell'*Ordinatio* (distinzioni 2 e 3). Nella prima distinzione della *Lectura*, a proposito della questione se la causalità richieda di essere prima nelle tre persone che in qualsiasi causabile (d. 1, q. 1), Scoto riferisce un'opinione di Enrico di Gand, non condivisa, in cui si sostiene che la causalità è nelle tre persone ed è una causalità perfetta di qualsiasi causabile solo se è nelle tre persone. Nel passo che qui interessa Enrico afferma che Dio ha un'intellezione dispositiva e una volontà affettiva. Il riferimento all'artefice, che compare come base più nota dell'analogia, chiarisce questo punto specificando la presenza di una duplice dimensione dell'intelligenza, cioè

¹⁰ Augustinus, *De diuersis quaestionibus octoginta tribus ...* cit., q. 63: *de uerbo. in principio erat uerbum. quod graece logos dicitur latine et rationem et uerbum significat. sed hoc loco melius uerbum interpretatur, ut significetur non solum ad patrem respectus, sed ad illa etiam quae per uerbum facta sunt operatiua potentia. ratio autem, et si nihil per illam fiat, recte ratio dicitur.*

¹¹ Iohannes Duns Scotus, *Lectura ...* cit., d. 27, q. 3 *Utrum uerbum diuinum dicat respectum ad creaturam*, II - *Ad quaestionem tertiam*, A. *Opinio aliorum*, vol. 17, p. 359: 60. *Quod ostendunt per Augustinum 83 Quaestionum quaestione 63, - pertractans illud In principio erat uerbum, loquens de interpretatione eius quod est 'logos': "Quare magis interpretatur per 'uerbum' quam per 'rationem', quia significat - ad ea quae facta sunt operativa potentia". - Ad hoc etiam est alia auctoritas, adducta in arguendo, de artifice.*

¹² Si noti pure che, come osserva Sondag, il pensiero di per sé non è un porre nella realtà: affinché divenga reale occorre la volontà (G. Sondag, *Duns Scot: la métaphysique de la singularité ...* cit., p. 172). Si comprende così come il termine *parola* consenta meglio di andare in questa direzione.

¹³ Iohannes Duns Scotus, *Lectura ...* cit., d. 27, q. 3 *Utrum uerbum diuinum dicat respectum ad creaturam*, II - *Ad quaestionem tertiam*, C. *Ad argumenta*, vol. 17, p. 361. L'argomento prosegue così: *Et non producit artificialiter ut est in alia persona, sed ut in se est; unde Filius dicitur sapientia Patris, et tamen non ut est in eo. Unde Filius appropriate est ars et notitia, quia procedit per modum notitiae, non tamen includitur ille respectus in constitutione personae; unde notitia connotatur tamquam proprium fundamentum huius relationis uerbi.*

relativa a un'arte universale speculativa e a una speciale o pratica che dirige, così come di una duplice dimensione della volontà, vale a dire una semplice e una desiderativa¹⁴.

Nell'*Ordinatio*, il lemma si presenta a proposito della questione se per quantificare l'esistenza attuale degli angeli occorra una misura esterna alla esistenza stessa (liber II, d. 2, pars I, q. 2), in particolare negli argomenti sui *contra* quando Scoto si sofferma sulla nozione di misura. Una volta che Scoto ha definito la nozione di "misurare" come la certificazione di una quantità ignota per mezzo di una quantità più nota, si distinguono due modi in cui può avvenire la certificazione, ossia per mezzo di una quantità nell'immaginazione o nella cosa. Il riferimento all'artefice compare per chiarire il primo modo:

*117. In imaginatione: sicut si aliquis artifex peritus, per aliquam quantitatem – quam habet in sua imaginatione – mensurat quantitatem quamcumque sibi occurrentem.*¹⁵

La quantità nell'immaginazione è ad esempio quella con cui un artefice misura qualcosa. È da notare che rispetto agli altri contesti analizzati, questo è il primo in cui la dimensione conoscitiva, o la tematizzazione della concezione nella mente dell'artefice, è indicata con il termine *imaginatio*, termine che probabilmente rinvia a una gnoseologia di matrice aristotelica. Si apre qui un altro punto a proposito della questione sulla natura della conoscenza dell'artefice, ossia gli atti conoscitivi implicati nella costituzione del progetto e nello svolgimento dell'attività poetica. Se spesso si è parlato di atti mentali in generale (quando ad esempio la concezione nella mente dell'artefice è intesa come *verbum mentis*), e dell'intelletto in particolare, ora il riferimento all'immaginazione, in cui risiede la misura per quantificare, riapre e articola ulteriormente la questione del processo conoscitivo dell'artefice.

Nella distinzione 3 del libro secondo, a proposito della questione se l'angelo abbia una conoscenza naturale distinta dell'essenza di Dio, Duns Scoto risponde affermativamente precisando che si tratta di una conoscenza non intuitiva, bensì astrattiva e distinta. Per sostenere questa posizione egli presenta tre argomenti che persuadono a porre una specie che rappresenti l'essenza divina in modo astrattivo e distinto. Nel secondo argomento, tratto da Agostino¹⁶, compare la figura dell'artefice:

¹⁴ Id., *Lectura ... cit.*, liber II, d. 1, q. 1, *Utrum causalitas prima respectu cuiuslibet causabilis de necessitate requirat esse in tribus personis*, I - *Ad quaestionem*, A. *An necesse sit causalitatem cuiuslibet causabilis esse in tribus personis*, I. *Opinio Henrici Gandavensis*, vol. 18, p. 3.

¹⁵ Iohannes Duns Scotus, *Ordinatio ... cit.*, liber II, d. 2, pars I, q. 2 *Utrum in angelo actualiter existente necesse sit ponere aliquid mensurans, existentiam eius aliud ab ipsa existentia*, II - *Ad partem negativam quaestionis*, vol. 7, p. 208.

¹⁶ Augustinus, *De Genesi ad litteram libri duodecim ... cit.*, IV, 29: *quamobrem potest aliquis fortasse me cum disputando certare, ut dicat sublimium caelorum angelos non alternatim contueri primo rationes creaturarum*

328. *Tertio persuadetur propositum, quia secundum Augustinum, IV Super Genesim 23 vel 29, dies illi sex non erant in successione temporis sed in cognitione angelica creaturarum ordinem naturalem habentium, - ita quod prius naturaliter novit angelus creaturam in Verbo, secundo in genere proprio; et non stando ibi, rediit in Verbi laudem 'ex opere suo', - et in illo, iterum, videt rationem sequentis creaturae naturaliter: ita quod quando dixit Deus Fiat lux, vidit se angelus in Verbo aeterno cum facta est lux, - et cum factum est vespere, vidit se in genere proprio, - et cum factum est vespere et mane dies unus, ex se exsurrexit in laudem Dei, in quo vidit secundam creaturam; ita quod illa visio erat 'terminus' praecedentis diei in quantum ex cognitione primae creaturae in Verbo, surrexit in cognitionem Verbi, immo 'requies' omnium creatorum in primo artifice vel opifice (ita distinguit Augustinus singulos dies usque ad diem septimum, cuius erat 'mane' ultimae creaturae in Verbo, et non sequebatur 'vespere'), et erat 'principium' sequentis diei in quantum vidit aliam creaturam in genere proprio.¹⁷*

Gli angeli vedono in un unico istante le creature nel Verbo (creazione della luce), la loro esistenza (creazione della sera), e riferiscono la loro conoscenza delle creature a lode di Dio (creazione della sera e del mattino nel primo giorno). Come spesso si è visto, anche in questo contesto l'artefice è Dio creatore e la metafora esplica, in senso agostiniano, la citazione di Agostino.

I passi del libro terzo che riguardano la *conoscenza* dell'artefice si situano sia nell'*Ordinatio* (distinzioni 7 e 8) sia nella *Lectura* (distinzioni 8 e 19). Nella distinzione 7, in un dubbio della questione se il Cristo fosse predestinato ad essere il figlio di Dio (d. 7, q. 3), Scoto propone un paragone con l'artefice per chiarire come anche in Dio l'ordine dell'esecuzione sia contrario all'ordine dell'intenzione, o progetto¹⁸.

Nella distinzione successiva, al sesto argomento contrario della questione se in Cristo vi siano due filiazioni reali a proposito della quale Scoto conclude per l'affermativa, il lemma *artifex* è riferito a Dio creatore e porta a concludere che la *filiazione* è una relazione non reale, bensì di ragione:

incommutabiliter in uerbi dei incommutabili ueritate ac deinde ipsas creaturas et tertio earum etiam in se ipsis cognitionem ad laudem referre creatoris, sed eorum mentem mirabili facilitate haec omnia simul posse. numquid tamen dicet aut, si quisquam dixerit, audiendus est illam caelestem in angelorum milibus ciuitatem aut non contemplari creatoris aeternitatem aut mutabilitatem ignorare creaturae aut ex eius quoque inferiore quadam cognitione non laudare creatorem? simul hoc totum possint, simul hoc totum faciant; possunt tamen et faciunt. simul ergo habent et diem et uesperam et mane.

¹⁷ Iohannes Duns Scotus, *Ordinatio* ... cit., liber II, d. 3, pars II, q. 2 Utrum angelus habeat notitiam naturalem distinctam essentiae divinae, II - Responsio propria ad quaestionem, B. Solutio, vol. 7, p. 557.

¹⁸ Ivi, liber III, d. 7, q. 3 Utrum Christus praedestinatus sit esse Filius Dei, II - Dubia eorumque solutio, B. Secundum dubium, vol. 9, p. 289: 69. *Potest dici quod cum in actione artificis sit contrarius processus in exsequendo ei qui est in intendendo, et Deus prius naturā ordine executionis univit sibi naturam humanam quam contulit sibi gratiam summam vel gloriam, - e converso posset poni in intendendo, ut sit Deus primo volens aliquam naturam non summam habere summam gloriam, ostendens quod non oportet eum conferre gloriam secundum ordinem naturarum, et quasi secundo voluit illam naturam esse in persona Verbi (ut sic angelus non ponatur subesse homini).*

6. *Praeterea, Deus produxit creaturas in quantum artifex, hoc est in quantum habet relationem rationis, quia scientia sua est ars in quantum causat in se ideas per actum rationis; ergo 'ipsum esse artificem et potentem creare' dicit in eo tantum relationem rationis.*¹⁹

Anche se il passaggio non corrisponde all'opinione di Scoto, è interessante notare alcuni aspetti del processo conoscitivo dell'artefice: la scienza o arte dell'artefice causa le idee per mezzo di un atto di ragione, di conseguenza i suoi atti sono detti relazioni di ragione. Più avanti Scoto risponde a questo argomento mostrandone la fallacia:

57. *Et cum probatur in proposito quod Deus non est potens creare nisi ut artifex, respondeo: scientia Dei, quae est in eo quaedam perfectio absoluta, est in eo ex natura rei, sed ipsa non dicitur 'ars' nisi ex respectu ad aliqua obiecta, vel aliquorum ad ipsam; licet ergo Deus producat creaturas ut artifex, hoc tamen non est ut in scientia fundatur respectus rationis qui sit ratio qua potest producere, sed tantum ut ille habitus absolutus – qui dicitur esse 'ars' – inest ipsi Deo; ita quod in forma arguendi est fallacia accidentis 'Deus ut artifex est productivus, per relationem rationis est artifex, ergo per relationem rationis est productivus': maior enim est vera prout medium non accipitur pro ipsa relatione quam importat artifex, sed pro fundamento ipsius relationis, – et minor est vera tantum pro ipsa relatione formaliter.*²⁰

La scienza di Dio come arte è allora il fondamento stesso della relazione, cioè del produrre, quindi non può essere considerata essa stessa una relazione di ragione: l'arte è piuttosto l'abito assoluto che si trova in Dio²¹. Con il passaggio sopra menzionato, questi due contesti rinviano a un tema interessante sulla natura dell'*ars* e degli atti conoscitivi nel processo poetico dell'artefice.

Il passo di *Lectura*, d. 8, questione unica, in cui si domanda se in Cristo vi siano due filiazioni reali, è parallelo a quello visto prima di *Ordinatio* d. 8. Nella *Lectura* il lemma compare quando Scoto risponde a un argomento a favore delle filiazioni come relazioni di ragione e osserva che per produrre un effetto reale, non è sufficiente né un ente di ragione, perché è un ente diminuito, né la perfezione dell'agente:

55. *Ad quintum, quando arguitur quod 'tanta entitas sufficit ad hoc quod sit creator Mariae sicut quod sit filius Mariae, sed esse creatorem dicit relationem rationis, quia est creator in quantum artifex habens ideam, quae fit operatione intellectus', dico quod numquam - per illud quod est ens rationis - est 'agens' sufficiens ad creandum effectum realem, quia illud quod est ens rationis, est ens deminutum; nunc autem*

¹⁹ Ivi, d. 8, q. un. *Utrum in Christo sint duae filiationes reales*, vol. 9, p. 295.

²⁰ Ivi, II - *Ad argumenta principalia*, p. 315.

²¹ Su questo punto Scoto stesso rinvia a: liber I, d. 35, q. un. (*utrum in Deo sint relationes aeternae ad omnia scibilia ut quidditative cognita*) e 36, q. un. (*quaero utrum fundamentum relationis aeternae ad Deum ut cognoscentem habeat vere esse essentiae ex hoc quod est sub tali respectu*).

*non sufficit quod agens sit perfectum, sed etiam requiritur quod principium similiter sit perfectum; et ideo non per aliquid rationis creat, sed per suam scientiam infinitam et voluntatem, licet ista consequantur relationes rationis.*²²

Si tratta di un passaggio significativo per comprendere il processo poetico dell'artefice secondo Scotto: a differenza dell'opinione non condivisa secondo cui l'artefice che crea per mezzo delle idee implica una relazione di ragione, egli sostiene invece che l'artefice non può produrre nulla di reale con un ente di ragione, ma anzi è essenziale che il principio, rispetto all'effetto, sia similmente perfetto, e che crei per mezzo di una volontà e una scienza infinita.

Ancora nella *Lectura*, in una questione sul merito di Cristo nel primo istante della sua concezione (d. 18, questione unica), si presenta un riferimento all'artefice per rispondere a un'obiezione sull'impossibilità di un atto meritorio che non implichi deliberazione e scelta che presuppone un sillogismo pratico e discorsivo. Duns Scotto osserva che il sillogismo pratico riguarda l'atto di scelta, ma una volta arrivati alla conclusione, la volontà sentenzia per mezzo di una conclusione pratica. Vi può essere un giudizio senza un discorso precedente nel caso della conoscenza perfetta, ad esempio di un artefice:

*Si igitur ista sententia ultimata possit haberi sine discursu praecedente et in instanti, ita perfecte posset voluntas libere eligere seu elicere sine discursu sicut cum tali discursu. Sed perfectus in cognoscendo non discurrit (sicut artifex): unde citharoeda perfectus in percutiendo chordas non syllogizat et deliberat, aliter imperfecte operaretur, ex II Physicorum. Cum ergo Christus fuerit perfectus in cognitione omnium - abstractivae saltem - a principio, perfecte cognovit sine tali syllogizatione; et ideo in primo instanti potuit esse electio, quae electio est actus simplex de se.*²³

Si comprende perciò che l'argomento di Scotto conclude affermando che Cristo ha merito nel primo istante della sua concezione perché ha una conoscenza perfetta pur senza avere bisogno di sillogizzare. Per il nostro discorso è interessante notare che il riferimento all'artefice (nel caso specifico il citare) mette in luce un aspetto rilevante del funzionamento della conoscenza dell'artefice. Si può dire che l'azione pratica perfetta, ad esempio percuotere le corde della cetra, implica una conoscenza perfetta che non è discorsiva nel senso di una conoscenza tramite ragionamento o sillogismo.

²² Duns Scotus, *Lectura* ... cit., liber III, d. 8, q. un. Utrum in Christo sint duae filiationes reales, una ad Patrem et alia ad Matrem, II - Ad argumenta principalia, vol. 20, p. 232.

²³ Ivi, d. 18, q. un. Utrum Christus meruit in primo instanti conceptionis suae, I - Ad quaestionem, B. An Christus potuit mereri in primo instanti, vol. 21, p. 12.

L'ultimo contesto della *Lectura* (d. 19, q. un.) che si segnala qui non è molto rilevante per il presente discorso, ci si limita a rilevare che l'artefice funge da esempio per chiarire il rapporto accidentale rispetto a un atto, nel caso specifico si osserva che per l'artefice il bianco è accidentale rispetto all'atto di edificare²⁴.

Per concludere questa parte sulla *conoscenza* dell'artefice occorre considerare ancora tre contesti del libro quarto dell'*Ordinatio* (distinzioni 1, 2, e 4). La d. 1, pars 1, q. un. (*Utrum creatura possit habere aliquam actionem respectu termini creationis*), presenta sette contesti di *artifex*, qui ci si sofferma solo su uno di essi perché direttamente relativo al tema della *conoscenza*. In un argomento proprio contro un'opinione di Avicenna che concede che la creatura (ad esempio un angelo) possa creare, Scoto afferma che la perfezione della concezione nella mente dell'artefice di ciò che andrà a creare, come una casa, è maggiore della sua realizzazione esterna, perché la conoscenza è una certa perfezione naturale dell'anima:

*93. Ad propositum: domus in intellectu artificis dicitur habere illud 'esse' quod 'esse' habet formaliter ipsa cognitio domus; nunc autem cognitio est simpliciter perfectior quam forma domus extra, quia illa cognitio est quaedam perfectio naturalis animae, forma autem domus extra vel non est realis, vel - si est - multo est imperfectior quam illa cognitio.*²⁵

Invertendo una posizione di origine aristotelica secondo cui l'essere della casa esterna è più vero di quello della casa pensata, l'argomento di Scoto è di evidente matrice agostiniana, come si vede pure dalla parte che lo precede, in cui egli cita la prima *Omelia* al vangelo di Giovanni, e dal suo sviluppo, quando cita *De trinitate* IX, 11. Si ricorderà infatti che uno dei temi ricorrenti sul tema dell'artefice in Agostino è proprio l'idea che il progetto, l'idea nella mente dell'artefice, sia più perfetto della sua realizzazione esterna, osservazione di derivazione platonica e che si trova sviluppata in questi termini già in Filone di Alessandria. Ciò che qui introduce Scoto, è una certa

²⁴ Ivi, d. 19, q. un. *Utrum Christus meruit omnibus nobis gratiam et gloriam*, I - Ad quaestionem, A. *Opinio aliorum*, 2. *Opinionis improbatio*, a. *Contra primum membrum positionis*, vol. 21, p. 30: *Et si detur quod Verbum habuit specialem efficientiam super actum illum, adhuc probo quod actus non sit formaliter infinitus nec infinite acceptatus, quia actus formaliter infinitus et infinite acceptatus non potest essentialiter dependere ab aliquo, scilicet creato, et hoc - principiis finitis in perfectione - cum causalitate infinita coagente: et dico quod non potest essentialiter dependere ita quod 'creatum' habeat essentialem causalitatem, non accidentalem tantum, sicut habuit super velle Verbi natura assumpta (sicut albedo in artifice super aedificare); ergo adhuc, quod Verbum specialiter egerit ibi aliter quam tota Trinitas, non sequitur quod actus iste habeat unde infinite acceptetur, ut secundum sufficientiam valeat pro infinitis mundis redimendis, sed sicut meritum fuit finitum secundum se, ita secundum iustitiam commutativam finitum est retribuendum; ergo non meruit infinitis secundum sufficientiam in acceptatione divina, sicut nec fuit infinite acceptatum, quia in se finitum fuit.*

²⁵ Duns Scotus, *Ordinatio* ... cit., liber IV, d. 1, pars I, q. un. *Utrum creatura possit habere aliquam actionem respectu termini creationis*, II - *Opinio Auicennae pro parte opposita quaestionis*, B. *Opinionis refutatio*, 2. *Argumenta propria, ex tribus propositionibus eruta*, a. *Prima propositio*, vol. 11, p. 35.

concettualizzazione caratteristica del contesto gnoseologico del suo periodo, come si vedrà meglio negli argomenti successivi²⁶, aspetto che occorrerà tenere presente nel primo capitolo.

Infine, nella distinzione 46 si trovano due contesti, che non corrispondono propriamente all'opinione dell'autore, in cui compare il lemma *artifex*, ma li si menziona soltanto poiché non sono molto rilevanti per il nostro discorso. Nella quarta questione si pone il quesito se nella punizione divina dei mali concorra la giustizia con la misericordia. Nella *risposta comune* si argomenta che l'artefice giusto produce volontariamente l'effetto in modo conforme alla sua regola e dalla definizione della giustizia deriva che l'artefatto debba essere conforme alla sua regola²⁷. L'argomento tuttavia non è accettato perché si mostra come da esso segua che l'artefice non è giusto, perché l'artefatto non è dovuto e perché Dio lo produce liberamente²⁸.

In conclusione all'analisi dei contesi raggruppabili sotto il titolo *conoscenza e progetto* si può osservare come alcuni di essi permettano di individuare aspetti del funzionamento conoscitivo dell'artefice e la differenza tra quello divino e quello umano. La conoscenza dell'artefice divino si è concettualizzata principalmente a partire da questioni legate alle relazioni nella trinità divina, ma anche in rapporto alla conoscenza angelica, in cui l'artefice ha avuto una funzione soprattutto argomentativa come esempio, metafora o analogia. In tali questioni, riflessioni come quelle sull'arte divina e le facoltà conoscitive sono fondamentali per ricostruire il tema scotista del progetto nella mente dell'artefice. Sebbene ricorrano aspetti che sottolineano la somiglianza con l'artefice divino, la trattazione vista sulla conoscenza pratica o operativa riguarda specificamente l'artefice umano. La riflessione sulla maggiore perfezione della conoscenza, o progetto, rispetto alla realtà, o opera, riguarda invece entrambi gli artefici e costituisce un altro punto fondamentale per la comprensione dello sviluppo scotista della questione dell'artefice.

A proposito delle fonti, a seconda delle questioni si è visto che le *auctoritates* di Scotto variano: ad esempio, se a proposito della scienza pratica dell'artefice il riferimento è aristotelico, la questione della perfezione della conoscenza sull'opera rinvia a fonti agostiniane. Sembra cioè attuarsi una integrazione analoga a quella vista in Bonaventura e in Olivi, all'interno però di un mutamento complessivo non solo stilistico, ma anche contenutistico in parte dovuto al radicamento in un diverso

²⁶ SI veda ad esempio *ibidem*: 95. *Et cum dicitur quod est ens deminutum et domus extra est ens reale, dico quod cognitio eius est ens reale et perfectius ens quam domus extra; domus etiam in mente participat obiective nobilius esse reale quam sit illud esse extra.*

²⁷ Ivi, d. 46, q. 4 *Utrum in punitione malorum concurrat ex parte Dei punientis iustitia cum, misericordia, I - Ad quaestionem, A. Communis responsio, 1. Eius expositio, vol. 14, p. 220: 87. Ad hoc est ratio, quia artifex voluntarie producens effectum conformiter regulae suae, iustus est, quia 'iustitia reddit unicuique quod sibi debetur'; artificiatio maxime debetur quod concordet regulae suae; Deus autem est talis artifex omnis creaturae.*

²⁸ Ivi, p. 221: 90. *Sed prima ratio, quae procedit ex ratione iustitiae et misericordiae, accipit illa valde generaliter: si enim proprie iustitia est in reddendo debitum, et artificiatio nihil est debitum nisi secundum voluntatem artificis, sequitur quod in productione eius nulla erit iustitia stricte loquendo; sed talis artifex est Deus respectu creaturae.*

contesto dottrinario. In particolare, si è visto che tra gli *auctores* direttamente citati o discussi in questi contesti compaiono Avicenna ed Enrico di Gand e sono presenti terminologie e concetti nuovi.

1.2 Sistema delle scienze

Il titolo *sistema delle scienze* comprende quattro occorrenze, una nel *Prologo* della *Lectura* e tre nel *Prologo* dell'*Ordinatio*. Tutti i contesti fanno riferimento, seppure in modo diverso, al primo libro della *Metafisica* di Aristotele e spesso al sesto libro dell'*Etica Nicomachea*. L'artefice è qui parte di un discorso sul sistema delle scienze e in particolare sulla scienza pratica e la sua distinzione dalla scienza speculativa.

I contesti del *Prologo* concernono in modo più o meno diretto la questione se la teologia sia una scienza pratica e il riferimento all'artefice, che qui torna come figura che proviene dai testi aristotelici, costituisce un luogo argomentativo per chiarire tesi o risolvere obiezioni via via diverse. La prima occorrenza su cui ci si sofferma è quella della *Lectura*, che compare nella parte quarta dedicata alla teologia in quanto scienza pratica a proposito della questione se la scienza si dica pratica o speculativa per il fine, e a cui Scoto risponde per la negativa sostenendo che essa si differenzia invece per l'oggetto²⁹. Nell'argomento che qui interessa si risponde a una obiezione alla tesi a favore della teologia come scienza pratica, obiezione secondo cui se la teologia fosse scienza pratica, allora riguarderebbe le azioni e quindi sarebbe un abito che opera secondo retta ragione, ma poiché tale ragione consisterebbe nella prudenza e la prudenza non è una scienza, si concluderebbe che anche la teologia non è una scienza. Alla obiezione Scoto osserva che l'argomento non è conclusivo, perché chiunque conoscesse la scienza morale, sarebbe necessariamente prudente e questo è falso. Scoto procede ridefinendo l'uomo pratico, come colui che si conforma alla ragione pratica, e la prudenza come abito che dirige immediatamente alla prassi, cioè l'uomo prudente è colui non che procede da principi ad altri principi primi, bensì che conosce il medio che porta alla conclusione. A questo punto

²⁹ Nello svolgimento della q. 2, Scoto risponde a due questioni: nella prima sostiene che l'abito della scienza pratica si distingue solo per l'oggetto (152. *Ideo dicendum quod habitus dicitur practicus vel speculativus ab obiecto, quia non est alia causa prior habitu quam intellectus et obiectum; sed ab intellectu non potest dici practicus, quia intellectus de se non est practicus nec speculativus*); nella seconda sostiene che la teologia è un abito pratico (164. *Ideo dicendum quod theologia est habitus simpliciter practicus. Consideratio enim practica est consideratio naturaliter prior praxi, secundum quam nata est praxis recte elici; unde dicitur VI Ethicorum: "Finis practicae est veritas confesse se habens appetitui recto". Practica igitur consideratio duas habet condiciones: una est conformitas ad praxim, et hanc habet ab obiecto, quod directe apprehendit; et habet rationem prioritatis, quam habet ex intellectu. Et ideo intellectus apprehendens obiectum secundum regulas ex quibus potest causari praxis per motionem voluntatis, est practicus. Sed intellectus, perfectus habitus theologiae, apprehendit Deum ut amandus et secundum regulas ex quibus potest elici praxis; ideo est habitus practicus*).

compare l'artefice come base dell'analogia per chiarire i rapporti tra la scienza morale e l'uomo pratico:

*Unde sicut artifex habens artem in mente est remotius practicus quam expertus non habens artem per quam discurret, sic habens scientiam moralem est minus practicus quam habens prudentiam.*³⁰

Il rapporto tra artefice ed esperto proviene da *Metafisica* I, 1, che sarà trattato più diffusamente nelle *Questioni sulla Metafisica*, qui si può osservare che la distanza tra l'artefice, che ha l'arte, cioè conosce le cause, e l'esperto, che invece non le conosce, permette di tracciare la differenza tra la scienza morale, che riguarda la conoscenza delle cause, e l'uomo prudente che invece può essere detto più propriamente pratico.

Le tre occorrenze dell'*Ordinatio* appartengono alla parte quinta del *Prologo*, anch'essa dedicata alla teologia come scienza pratica, in particolare alla seconda questione che considera se la scienza pratica sia tale per il fine. In un primo momento Scoto si sofferma sulla definizione di *praxis*, qui intesa come atto di una facoltà posteriore all'intellezione che delibera in conformità all'intellezione retta, e nell'argomento 231 compare un riferimento all'artefice a partire da una citazione a *Etica* VI, 5³¹:

*231. Hoc patet secundo sic, quia praxis est actus qui est in potestate cognoscentis. Quod probatur ex VI Ethicorum, quia artifex eget virtute ad recte agendum; non autem indiget virtute respectu illius quod non est in potestate sua; igitur artifex in potestate sua habet factionem: multo magis prudens habet in potestate sua actionem, quia est formaliter virtuosus.*³²

Avendo posto due condizioni della prassi e un corollario³³, Scoto può includere nella nozione di prassi sia l'artefice che l'uomo prudente proprio in quanto l'atto è preceduto da una fase conoscitiva e oltrepassa l'intelletto. D'altra parte si sottolinea che mentre l'artefice ha la sovranità sulla produzione (*factio*), quella del prudente è l'azione (*actio*).

In risposta agli argomenti principali di una sotto questione (*A quo habeat cognitio extensionem ad praxim*), Scoto ripresenta la distinzione tra artefice ed esperto, questa volta mostrando che quanto più l'elemento conoscitivo che precede l'atto si discosta dalla prassi, meglio accede allo speculativo,

³⁰ Duns Scotus, *Lectura ... cit.*, Prologus, pars IV De theologia quatenus scientia practica, q. 2 Utrum scientia dicatur speculativa aut practica ex fine, III - Dubia circa utramque quaestionem, vol. 16, p. 58.

³¹ Cfr. Aristoteles, *Ethica Nicomachea ... cit.*, VI, 5 (1140b 22): *Set tamen artis quidem est virtus, prudentie autem non est.*

³² Duns Scotus, *Ordinatio ... cit.*, Prologus, pars V De theologia quatenus scientia practica, q. 2, Utrum ex ordine ad praxim ut ad finem dicatur per se scientia practica, I - Quid sit praxis, vol. 1, p. 156.

³³ Scoto considera infatti che condizione della prassi sia che gli atti che non sono ordinati dall'intelletto non sono prassi e che gli atti pratici si estendono fuori dall'intelletto, a cui segue il corollario secondo cui la prassi che si estende oltre l'intelletto è la scelta di volontà.

per cui l'artefice ha un abito più speculativo dell'esperto, perché l'arte che precede l'atto dell'artefice è più universale e quindi riguarda meno la prassi:

Ita posset ars poni habitus speculativus respectu habitus experti, quia ars, tamquam universalior habitus, non ita immediate est directiva, sicut apparet in I Metaphysicae, "artifex frequenter errabit, expertus non errabit". Ita potest distingui medicina in speculativam, quae scilicet est de universalibus causis et curis, quae cognitio est remotior a praxi elicienda, et in practicam, quae est de particularibus et propinquioribus praxi et immediatius conformibus praxi eliciendae.³⁴

L'ultima occorrenza del *Prologo* dell'*Ordinatio* riguarda il rapporto di causa ed effetto per chiarire la distinzione dell'abito pratico dallo speculativo. L'argomento contrario alla distinzione sulla base dell'oggetto muove dalla considerazione che una tale distinzione si può avere solo per quanto riguarda la causa efficiente, poiché due cause diverse in specie possono produrre lo stesso effetto. Nell'argomento 366 si rifiuta l'obiezione mostrando invece come vi siano distinzioni di univocità tra causa ed effetto, completa o diminuita e quest'ultimo è il caso dell'artefice la cui forma della casa nella mente ha univocità diminuita rispetto alla casa esterna, vi è infatti somiglianza nella forma ma non nel suo modo di essere:

Univocationem completam dico quando est similitudo in forma et modo essendi formae; diminutam dico quando est similitudo in forma licet habeat alium modum essendi, quo modo domus extra est a domo in mente artificis (unde generationem istam vocat Philosophus 'aliqua' univocam, VII Metaphysicae).³⁵

Se si osserva la considerazione dell'artefice nei passaggi del *Prologo* analizzati, si può notare che la produttività artificiale rientra nell'ambito delle discipline pratiche, ma tra esse l'arte dell'artefice è la più speculativa, proprio perché implica la conoscenza delle cause. Si noti come qui, nel tentativo di inserire la teologia all'interno di categorie aristoteliche, in particolare nella nozione aristotelica di scienza, i concetti di arte e di artefice perdano i connotati platonico-agostiniani decisivi nella riflessione di Bonaventura e in modo diverso di Olivi. Anche in Bonaventura si presenta una riflessione sulla nozione aristotelica di arte, ma questa compare nella discussione dell'ordinamento delle scienze come tappa del percorso conoscitivo e spirituale dell'anima a Dio. In Scoto, invece, il sistema dei saperi è funzionale alla definizione della teologia come scienza pratica. A proposito del senso di questa operazione scotista rispetto alla concettualizzazione dell'idea di artefice, si può forse notare la rilevanza della dimensione prassistica, che rende la stessa teologia come una disciplina che va agita. Per converso, l'artefice è compreso con le stesse categorie aristoteliche che utilizza

³⁴ Ivi, VII - Ad argumenta principalia secundae quaestionis, vol. 1, p. 234.

³⁵ Ivi, p. 236.

Bonaventura quando parla ad esempio delle arti meccaniche, all'interno percorso conoscitivo e spirituale di ascesa dell'anima a Dio, ma in Scoto è un passaggio argomentativo cruciale non tanto per il percorso del singolo, quanto piuttosto per la definizione stessa della teologia. All'interno della concezione della teologia come scienza pratica, permangono forse aspetti più bonaventuriani o, si potrebbe dire, maggiormente francescani, nel momento in cui Scoto legge la teologia come abito pratico con cui l'intelletto apprende Dio come ciò che deve essere amato³⁶.

1.3 Produzione

La categoria di *produzione* o *modi di agire* dell'artefice raccoglie nove contesti, cinque nella *Lectura* e quattro nella *Ordinatio*. Il primo contesto della *Lectura*, primo libro, riguarda una questione trinitaria sulla produzione delle persone divine (d. 2, parte 2, q. 4) a proposito della quale Scoto sostiene – accogliendo il modello non agostiniano ma greco – che nella trinità c'è un principio produttore (Padre) e due prodotti (Figlio e Spirito)³⁷. Il passo che qui interessa appartiene alle *prove degli altri* della tesi specifica secondo cui si produce qualcosa nella natura divina. Il riferimento all'artefice è tratto da testi aristotelici (*Meteorologica* IV e *Metaphysica* I) e, sebbene concluda in accordo con la sua opinione, Scoto ne mostra in seguito l'inefficacia rispetto alle obiezioni. Scoto riferisce l'argomento che sulla base dell'affermazione secondo la quale è perfetto produrre il simile a sé e di quella aristotelica che l'artefice più perfetto è quello che produce l'effetto a sé più simile, si conclude che visto che Dio produce in modo perfettissimo, allora produce ciò che è a sé simile secondo la stessa natura:

*182. Praeterea, arguunt sic: de ratione perfecti est producere sibi simile, ex IV Meteorologicorum et ex I Metaphysicae, ubi vult Philosophus quod artifex perfectior est qui sibi effectum similiorem possit producere; sed producere sibi simile aequivoce non est productio ita perfecta sicut producere sibi simile in eadem natura; cum igitur suppositum divinum habeat productionem perfectissimam, producet sibi simile in eadem natura, - et hoc est aliud suppositum.*³⁸

³⁶ Il passaggio sopra citato del *Prologo* della *Lectura* a proposito della tesi di Scoto della teologia come abito pratico risulta da questo punto di vista molto eloquente: pars IV, q. 2, II.B, p. 54: *Et ideo intellectus apprehendens obiectum secundum regulas ex quibus potest causari praxis per motionem voluntatis, est practicus. Sed intellectus, perfectus habitu theologiae, apprehendit Deum ut amandus et secundum regulas ex quibus potest elici praxis; ideo est habitus practicus.*

³⁷ Per una esplicazione di questa questione inserita nel problema trinitario in Scoto si veda il recente studio: O. Boulnois, *Duns Scot et la déduction a priori de la Trinité*, in "Les Études philosophiques" 202 (2020), pp. 67-90, in particolare § 4.

³⁸ Ivi, liber I, d. 2, q. 4 *Utrum in divinis sint tantum duae personae productae*, II - *Ad tertiam quaestionem*, B. Probationes aliorum, vol. 16, p. 173.

A proposito di questo passaggio, occorre sottolineare ulteriormente il modo in cui si caratterizza la produzione dell'artefice, intesa come produzione di ciò che è a sé simile univocamente. La produzione così intesa permette di porre la correlazione tra la perfezione della somiglianza e la perfezione dell'artefice.

Più avanti nella stessa questione (alla quarta sotto questione: *Ad quartam quaestionem conveniunt omnes quod in divinis sunt tantum duae productiones, sed hoc diversi diversimode declarant*), si situa un passaggio interessante per il nostro discorso. Il riferimento all'artefice compare quando Scoto discute il rapporto tra i due principi dell'intelletto e della natura. Considerando il rapporto tra intelletto e facoltà inferiori, Scoto afferma che se l'intelletto si dirigesse a un oggetto senza la volontà, non potrebbe rivolgersi a uno degli opposti, ad esempio la mano dell'artefice si rivolgerebbe a cose opposte:

*Si etiam comparetur ad alias potentias inferiores, adhuc est principium naturale secundum se et habet directionem naturalem; et si dirigeret sine imperio voluntatis, dirigeret manum artificis ad opposita, et ideo ex se est principium quod est natura.*³⁹

È interessante notare che il modo di agire dell'artefice implica quindi la correlazione tra intelletto e volontà. Se il ruolo dell'intelletto si è potuto osservare diffusamente nei contesti della categoria *conoscenza*, qui emerge maggiormente il ruolo della volontà che appunto permette la scelta tra due opposti. Se la prima facoltà appartiene al regno della natura o necessità, la volontà appartiene a quello della libertà⁴⁰.

Sempre nella *Lectura*, libro III, a proposito della questione sulla connessione delle virtù morali (d. 36, questione unica) e in particolare sulla connessione tra le virtù e la prudenza (I, B, 1), si propone la differenza tra artefice ed esperto per chiarire come la prudenza sia da intendere non solo rispetto all'agire vero, ma anche rispetto all'agire retto:

*81. Alio modo, prudentia non solum est dictativa veri agendi, sed dirigit in recte agendo, quae differunt sicut artifex et expertus. Sic ille qui habet scientiam moralem, dicit quae agibilia sunt, et prudentia sic dirigit circa agibilia, - et actus talis non generatur tunc sine habitibus in voluntate.*⁴¹

³⁹ Ivi, V - Ad argumenta principalia quartae quaestionis, vol. 16, p. 198.

⁴⁰ Cfr. O. Boulnois, *Duns Scot et la déduction a priori de la Trinité ... cit.*, p. 79.

⁴¹ Ivi, liber III, d. 36, q. un. Utrum virtutes morales sint connexae, I - Ad quaestionem, B. An omnes virtutes morales necessario sint connexae cum prudentia, 1. De connexione cuiuslibet virtutis cum sua prudentia, b. Opinio propria, vol. 21, p. 334.

Il modo di agire dell'artefice corrisponderebbe quindi all'aspetto più conoscitivo dell'azione, a differenza dell'esperto che ha un tipo di azione maggiormente legato alla prassi.

Nell'*Ordinatio* è presente un passo parallelo in cui, a proposito della connessione tra le virtù morali e la prudenza, si mette in luce la differenza tra artefice ed esperto, secondo cui, come si è visto, il primo conosce la causa (*propter quid*) mentre il secondo si ferma al *quia*, come base dell'analogia per chiarire i rapporti tra le virtù morali e la prudenza, che è accostata all'abito dell'esperto⁴². Questo contesto, che potrebbe essere egualmente inserito sotto il titolo della categoria *conoscenza*, permette di individuare il tipo di produzione dell'artefice in rapporto alla prassi: come si è rilevato per i passaggi basati su *Metafisica* I, 1, il suo modo di agire è maggiormente conoscitivo rispetto a quello dell'esperto. Due occorrenze della *Lectura*, per il presente discorso non molto rilevanti, riguardano un passo aristotelico (tratto da *De animalibus* XV) a proposito di una questione sulla Vergine come madre di Dio e dell'uomo⁴³.

In un passaggio della prima distinzione del quarto libro dell'*Ordinatio*, nella questione che si è citata sopra (*utrum creatura possit habere actionem respectu termini creationis*) a proposito di un contesto sulla conoscenza dell'artefice, compare un riferimento ulteriore al lemma in cui si trova un accenno interessante alla relazione tra artefice e natura. Si tratta di un argomento che mostra l'efficacia della terza ragione dei teologi che conclude per la negativa della questione principale, in particolare che l'agente creato ha sempre un presupposto della sua azione (la natura come effetto dell'azione di Dio) e quindi non può creare. A questo Scoto osserva che l'arte può creare una forma solo in senso accidentale, ma l'accidente per esistere richiede una sostanza. Da ciò segue – prosegue – non che l'artefice presupponga l'effetto della natura, bensì che egli agisca verso il termine della propria azione che richiede la sostanza:

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

⁴² Cfr. Duns Scotus, *Ordinatio* ... cit., liber III, d. 36, q. un., *Utrum virtutes morales sint connexae*, I - *Ad quaestionem*, B. *An omnes virtutes morales necessario sint connexae cum prudentia*, 1. *De connexione cuiuslibet virtutis cum sua prudentia*, b. *Opinio propria*, vol. 21, p. 334: 81. *Alio modo, prudentia non solum est dictativa veri agendi, sed dirigit in recte agendo, quae differunt sicut artifex et expertus*.

⁴³ Cfr. Duns Scotus, *Lectura* ... cit., *Utrum beata Virgo fuit vere Mater Dei et hominis*, V - *Ad argumentum opinionis primae*, vol. 20, p. 146: 12. *Et confirmatur per Philosophum XV De animalibus, versus finem: 'Mas habet se ad feminam sicut artifex ad scamnum'*. E più avanti (V - *Ad argumentum opinionis primae*, vol. 20, p. 157): 56. *Ad illud quod dicitur in alia opinione secundum Philosophum, 'pater se habet ad feminam sicut artifex ad scamnum', hoc appropriate dicitur, quia minus de materia patris transit et plus de virtute eius activa concurrat; e converso autem est de matre*.

*requirit substantiam, in quam substantiam producendam non potest ars.*⁴⁴

È interessante sottolineare il rapporto dell'artefice umano rispetto alla natura nella rapida definizione che Scoto dà dell'artefice come *agente subordinato alla natura*. Inoltre è interessante notare come la materia su cui l'artefice può operare sia intesa non come presupposto che limita l'artefice, bensì come il termine della sua azione, ossia come ciò a cui essa si rivolge, in particolare l'accidente che può variare, ed è quindi modificabile, pur nell'invarianza della sostanza.

Questo modo di concepire il tipo di agire dell'artefice, di cui si mette in luce certamente la subordinazione rispetto alla natura, poiché infatti l'artefice non può creare *ex nihilo* come Dio né può agire sulla sostanza stessa, è davvero significativo perché sposta concettualmente il ruolo della natura rispetto all'artefice da presupposto a termine. In questo modo si apre uno spazio più ampio per la libertà umana, e in particolare dell'artefice, la cui azione non dipende dalla natura, non è da essa determinata, ma ad essa si rivolge per libera scelta, liberamente orientandola. Tale concezione è molto rilevante per riflettere sul pensiero francescano e sulla possibilità di un'"estetica" francescana in particolare. Il primato della volontà è stato spesso indicato come una caratteristica della riflessione francescana che in Scoto riceve una formulazione emblematica e rappresentativa⁴⁵. Tale prospettiva, e in particolare lo spostamento dell'oggetto su cui l'artefice opera da presupposto a termine, in un certo senso da presupposto passato a direzione futura, sembra condividere alcuni schemi concettuali di Olivi, proprio nella peculiare attenzione per salvaguardare la libertà umana anche nel processo poetico⁴⁶, del quale si può anche mettere in evidenza la rilevanza del concetto di *causa terminativa* e se ne può trovare traccia in questo passaggio scotista. Inoltre lo spostamento della funzione della natura da presupposto a termine, sembra rispondere a un'esigenza più generale coglibile in molti aspetti della riflessione francescana e di origine platonico-agostiniana, ossia che per la superiorità dell'intelligibile sul sensibile, l'anima è agente attivo e non può patire dall'elemento corporeo. Mettere al centro la libera volontà umana significa quindi accentuare la componente attiva del processo poetico e in questo contesto significa conferire uno spazio di azione all'artefice umano, la cui attività consiste in un tendere verso ciò che offre la natura per portare a compimento l'opera.

Sempre nella stessa questione, in un punto precedente a quello considerato, si presenta un argomento che rielabora un passo tratto da Agostino. Dalla idea agostiniana secondo cui l'artefice

⁴⁴ Id., *Ordinatio ... cit.*, liber IV, d. 1, pars 1, q. un. *Utrum creatura possit habere aliquam actionem respectu termini creationis, I – Opinio theologorum, qui partem negatiuam quaestionis tenent, B. Praedictarum rationum inefficacia, 3. De tertia ratione, vol. 11, p. 26.*

⁴⁵ Si veda ad esempio: O. Todisco, *Giovanni Duns Scoto: filosofo della libertà*, EMP, Padova 1996; J.A. Merino, *Storia della filosofia francescana*, Biblioteca francescana, Milano 1993, pp. 313-316.

⁴⁶ Si veda a questo proposito E. Bettoni, *Le dottrine filosofiche di Pier Giovanni Olivi*, Vita e Pensiero, Milano 1954, pp. 129 e sgg.

non può creare dal nulla perché opera tramite il corpo⁴⁷, si conclude che allora la creatura spirituale può produrre qualcosa dal nulla perché non opera per mezzo del corpo⁴⁸, conclusione che evidentemente – da quanto si è appena visto – Scoto non condivide, nonostante che anch'egli concluda per la positiva della questione.

Si segnala infine l'ultima occorrenza dell'*Ordinatio* in cui, a proposito di una questione sull'eucarestia (liber IV, d. 12, pars II, q. un.: *utrum accidentia in eucharistia possint habere omnem actionem quam poterant habere in subiecto*) Scoto risponde a un argomento contrario in cui il riferimento all'artefice consente di mettere in evidenza il rapporto dell'arte con i singolari:

283. Ad secundum principale dico quod illa propositio 'agere est per se suppositi' non habetur a Philosopho I Metaphysicae, sed ibi habetur quod "actio est circa singularia"; et pro tanto praefert experimentum arti in agendo vel expertum artificii. Sed unde locus? 'Est circa singulare ut obiectum; ergo est solius suppositi ut agentis'.⁴⁹

Si può quindi concludere l'analisi dei contesti che rientrano sotto il titolo *produzione o modi di agire* dell'artefice richiamandone i quattro punti più significativi. In primo luogo si è visto che il processo poietico è compreso come produzione di ciò che è a sé simile, dove i termini della somiglianza si situano nell'idea o progetto dell'artefice e nella sua opera. In particolare, la *poiesis* umana ripercorre quella divina, poiché è l'idea nella mente ad essere il modello per l'opera da creare esternamente. In secondo luogo, il processo poietico dell'artefice si è meglio definito chiarendo i rapporti tra intelletto e volontà, dove il primo è certamente premessa per ogni azione, ma spetta alla volontà di muovere l'atto verso la scelta (di uno degli opposti) e di oltrepassare l'intelletto concretizzando l'idea. L'importanza del ruolo della volontà non toglie però – e questo è il terzo punto – il carattere maggiormente conoscitivo del concetto di prassi nell'artefice rispetto all'esperto, come emerge dai passi in cui Scoto ha fatto riferimento ad Aristotele con più frequenza (*Met.* I, 1): l'artefice, a differenza dell'esperto, conosce le cause. Infine, i contesti qui esaminati rivelano una riflessione

⁴⁷ Cfr. Augustinus, *De diuersis quaestionibus octoginta tribus ...* cit., q. 78: *ars illa summa omnipotentis dei, per quam ex nihilo facta sunt omnia, quae etiam sapientia eius dicitur, ipsa operatur etiam per artifices, ut pulchra et congruentia faciant, quamuis non de nihilo, sed de aliqua materia operentur, uelut ligno aut marmore aut ebore et si quod aliud materiae genus manibus artificis subditur. sed ideo non possunt isti de nihilo aliquid fabricare, quia per corpus operantur, cum tamen eos numeros et conuenientiam liniamentorum, quos per corpus corpori imprimunt, in animo accipiant ab illa summa sapientia, quae ipsos numeros et ipsam conuenientiam longe artificiosius uniuerso mundi corpori impressit, quod de nihilo fabricata est.*

⁴⁸ Duns Scotus, *Ordinatio ...* cit., liber IV, d. 1, pars 1, q. un. *Utrum creatura possit habere aliquam actionem respectu termini creationis*, vol. 11, p. 6: 4. *Item, 83 Quaestionum quaestione 78: "Artifices ideo de nihilo non possunt aliquid fabricare, quia per corpus operantur" ergo, per oppositum, creatura spiritualis potest aliquid de nihilo producere, quia non operatur per corpus.*

⁴⁹ Duns Scotus, *Ordinatio ...* cit., liber IV, d. 12, pars II, q. un. *Utrum accidentia in eucharistia possint habere quamcumque actionem quam, poterant habere in subiecto*, II – *Ad argumenta principalia*, B. *Ad secundum*, 1. *Responsio ad argumentum*, vol. 12, p. 382.

interessante attorno alla relazione tra artefice e natura. La natura è intesa non come presupposto bensì come termine dell'azione dell'artefice, aprendo in questo modo maggiore spazio alla libertà.

1.4 Strumento

I contesti che possono essere raggruppati sotto il titolo *strumento* sono sette del quarto libro dell'*Ordinatio*. Tre di questi riguardano la questione sulla possibilità per la creatura di agire rispetto al termine della creazione (d. 1, pars I, quaestio unica).

Il primo contesto è uno degli argomenti che mostra l'inefficacia dell'opinione di Tommaso, che conclude per la negativa, sostenendo che la creazione è azione di Dio e che essa non compete alle creature neppure in modo strumentale. Scoto risponde che lo strumento può raccogliere l'effetto dell'agente principale, come accade negli atti dell'arte. Infatti l'artefice introduce la forma nell'oggetto cui è rivolto. Inoltre, lo strumento può agire in modo dispositivo, ma non secondo una necessità universale, bensì in modo contingente, quando lo strumento sia nell'azione che dispone a un certo effetto:

45. Quod si intelligatur universaliter, falsum est, nam possibile est - secundum ipsum alibi - instrumentum attingere effectum principalis agentis. Et patet in multis actibus artis, in quibus artifex quandoque per instrumentum inducit terminum principaliter intentum (sicut monetarius per instrumentum inducit formam in monetam et sigillator in ceram); nec umquam oportet instrumentum ad effectum principalem disponere nisi sit instrumentum in actione quae disponit ad istum effectum, - quod non est universaliter necessarium, sed solum quando sunt plures actiones ordinatae, quarum una ad aliam disponit. Absolute autem potest esse instrumentum in principali actione, licet non concurrat in aliqua alia praecedente.⁵⁰

In un argomento seguente, il n. 48, Scoto ribadisce che è contingente che lo strumento agisca in modo dispositivo, perché può darsi il caso in cui lo strumento conferisca esso stesso la forma, ad esempio quando l'artefice usa un'ascia o un altro strumento per dare forma all'arca:

49. Ex talibus igitur exemplis, ubi accipit quod instrumentum disponit ad terminum principalem, non potest inferri hoc universaliter de instrumento nisi fiat fallacia consequentis; sed nisi accipiatur universaliter, non potest removeri a creatura ratio creationis, nam "ex

⁵⁰ Ivi, liber IV, d. 1, pars 1, q. un. Utrum creatura possit habere aliquam actionem respectu termini creationis, I – Opinio theologorum, qui partem negativam quaestionis tenent, B. Praedictarum rationum inefficacia, 1. De prima ratione, vol. 11, p. 20,

*maiore particulari in secunda figura nihil sequitur" nisi fallacia consequentis.*⁵¹

Nella risposta alle questioni, il lemma successivo compare a proposito della distinzione tra azione principale e azione strumentale. Dopo aver distinto due sensi in cui si può avere un'azione principale (come ciò che esclude ogni causa superiore all'agente e come ciò che agisce tramite una forma propria e intrinseca), Scoto considera che, nel secondo senso per cui un'azione è principale, si può parlare di *strumento* a proposito di qualcosa che non ha in sé una forma attiva e dipende da una causa superiore:

*Si autem contra secundum modum distinguatur instrumentum, tunc illud potest dici 'instrumentum' quod non habet in se formam activam in suo ordine, etiam dependendo in actione sua ab aliquo superiore, sed tantum agit per actualem motionem alicuius alterius moventis, ut patet de instrumentis artificum (ut securi, serra et huiusmodi).*⁵²

Lo strumento dell'artefice, come una scure o una sega, in questo caso è quindi ciò che per agire dipende da un agente superiore e che non ha in sé una forma attiva, agisce quindi tramite il movimento attuale di un altro movente.

Altri tre contesti si situano a proposito della questione se nel sacramento vi è una forma soprannaturale (liber IV, d. 1, pars III, q. 2), uno come argomento di un'opinione – a favore – di Tommaso, l'altro come argomento che lo rifiuta, mostrando che non conclude. Il terzo riguarda l'opinione di Scoto. L'argomento di Tommaso sostiene che nel sacramento è presente una forma soprannaturale, a partire da un paragone con l'arte: *Secundo: sic virtus artis quodammodo est in instrumento moto ab artifice*⁵³. Successivamente Scoto osserva che è improbabile che la forma spirituale sia causata nello strumento tante volte quante siano quelle in cui esso sia mosso dall'artefice⁵⁴. Nell'espone la propria opinione, Scoto considera il dubbio se lo strumento sia in sé attivo. Scoto argomenta che lo strumento non è attivo in sé stesso e tra le ragioni che adduce il riferimento all'artefice chiarisce il modo in cui agisce lo strumento su una materia. Quando l'artefice agisce sul legno per mezzo di un'ascia, il legno si divide solo perché è impossibile in senso formale che due corpi stiano nello stesso luogo contemporaneamente, per cui le parti di legno sono

⁵¹ Ivi, p. 21.

⁵² Ivi, III – Responsio ad quaestionem, A. De sensu dictionum 'agere principaliter' et 'agere instrumentaliter', vol. 11, p. 43.

⁵³ Ivi, d. 1, pars 3, q. 2 Utrum possibile sit in aliquo sacramento esse aliquam uirtutem supernaturalem, I – Opinio Thomae ad utramque quaestionem, A. Opinionis expositio, 2. Quantum ad secundam quaestionem, vol. 11, p. 97.

⁵⁴ Cfr. Ivi, B. Opinionis improbatio, 2. Quantum ad secundam quaestionem, vol. 11, p. 108: 304. *Secundum exemplum, de instrumento artificis, non concludit: valde enim improbabile videtur quod aliqua forma spiritualis toties causaretur in serra quoties moveretur ab artifice, et toties desinat esse quoties serra desinit actu moveri.*

espulse dal luogo verso cui si muove l'ascia⁵⁵. Non c'è quindi alcuna forma attiva che sia in sé stessa presente nello strumento.

L'ultimo contesto di *artifex* della categoria *strumento* compare sulla questione se nel ministero del battezzante si richiede un'intenzione debita nei confronti del battezzando (liber IV, d. 6, pars 6, q. 1). Dopo aver distinto alcuni sensi dell'intenzione del battezzante, Scoto sostiene che essa non debba essere rivolta al fine ultimo, bensì solo al battesimo stesso. Nel passaggio che ci interessa, che compare come risposta alla prima obiezione alla propria opinione, Scoto considera il modo comune di considerare la nozione di *strumento*:

124. Praeter haec quattuor, communius consuevit nomen 'instrumenti' de quibusdam aliis dici, utpote de instrumentis artificum a quibus primo tractum est nomen instrumenti, utpote de securi et serra et huiusmodi, de quibus frequenter ponuntur exempla; ista vero, ut dictum est supra, proprie non sunt activa respectu effectus: neque principalis, si agens per talia attingit effectum principalem (sicut monetarius per aliquod instrumentum attingit figuram imprimendam monetae, quae est terminus eius principalis), - neque formae disponentis, sicut si agens per talia agat ad dispositionem praeviam (sicut per securim agit ad divisionem ligni, praeviam formae arcae).⁵⁶

Lo strumento quindi, ad esempio una scure, non è attivo rispetto all'effetto, infatti non è né un agente principale, né in sé stesso dispone alla forma.

Dai passaggi considerati si può concludere che le occorrenze di *artifex* per ciò che concerne lo strumento implicano anche una riflessione sul caso specifico di causalità produttiva dell'artefice. Si può dire in conclusione che si possono fissare tre punti principali con cui Scoto concettualizza lo strumento dell'artefice: in primo luogo lo strumento non ha in sé una forma; in secondo luogo dipende da una causa superiore, cioè può agire tramite il movimento attuale di un altro movente (l'artefice); infine per certi versi raccoglie l'effetto dell'agente principale, ad esempio la forma che l'artefice rivolge all'arca che intende plasmare.

⁵⁵ Ivi, liber IV, d. 1, pars III, q. 2, *Utrum possibile sit in aliquo sacramento esse aliquam uirtutem supernaturalem*, III – *Opinio propria ad primam quaestionem*, vol. 11, p. 114: 320. *Propositum etiam probatur, quia ubicumque est formalis impossibilitas in creatura, unum illorum non expellit aliud active, sed tantum formaliter, - agens autem, inducens unum, expellit aliud effective; corpora autem videntur habere impossibilitatem respectu 'ubi' eiusdem sicut qualitates contrariae respectu eiusdem subiecti; sicut ergo idem agens effective inducit calorem, ita etiam frigus expellit, - non autem effective calor expellit frigus, sed tantum formaliter. - Ita in proposito de expulsionem corporis ab 'ubi' per aliud corpus; divisio autem ligni per serram vel securim non est nisi quaedam expulsio partium ab 'ubi' ad quod movetur securis ab ipso artifice caedendo.*

⁵⁶ Ivi, liber IV, d. 6, pars 6, q. 1 *Utrum in ministro baptizante requiratur intentio debita ad baptizandum*, I – *Ad quaestionem*, B. *Opinio propria*, 2. *De intentione respectu finis*, c. *Responsio ad primam instantiam*, vol. 11, p. 332.

1.5 Opera

L'ultima categoria delle due versioni del *Commento alle Sentenze*, è *opera* che comprende quattro contesti dell'*Ordinatio* distribuiti nel primo, terzo e quarto libro.

L'unico contesto del primo libro riguarda la questione se vi sia merito nella predestinazione o nella riprovazione (liber I, d. 41, *quaestio* unica) quando Scoto riporta un'opinione, la terza (attribuita a Enrico di Gand)⁵⁷, secondo cui non vi è merito perché la predestinazione o riprovazione dipende dalla volontà di Dio. In particolare dopo aver citato l'apostolo Paolo (Rm 9, 21 citato anche da Bonaventura in questo senso), si osserva che nelle cose naturali si può vedere che la materia assume una forma o un'altra, ma non si sa perché assume questa o quella forma che invece dipende dalla sola volontà dell'artefice:

*19. De secundo - scilicet in particulari - "dicitur quod (sicut in naturalibus) cum prima materia tota sit uniformis, quare una pars est sub forma ignis et alia sub forma terrae, bene potest assignari ratio intrinseca (scilicet perfectio universi), et extrinseca (scilicet manifestatio potentiae et bonitatis Dei), sed quare haec pars materiae sit sub hac forma et illa sub illa et non e converso, nulla ratio esse potest nisi sola voluntas artificis sic determinantis: sicut in operibus humanis, quod hic lapis sic figuratur ut situetur in altari, alter vero in cloaca (secundum quod Philosophus II Physicorum dicit aliquos lapides esse bene fortunatos, aliquos autem non), hoc a mera electione artificis dependet; sic dicunt in proposito, in particulari nulla est ratio quare hunc praeeligit et illum non".*⁵⁸

È interessante notare la funzione del riferimento all'artefice in questo passaggio: dopo che compare come metafora per indicare Dio come creatore delle cose naturali, la metafora viene esplicitata tramite l'analogia con l'artefice umano. Come nelle opere dell'uomo una pietra può essere situata nell'altare o in una cloaca per puro arbitrio dell'artefice, così per pura scelta divina si determina la predestinazione o la dannazione. Si noti quindi la funzione retorica dell'artefice, ma anche una peculiarità dell'artefice nel rapporto con la sua opera, ossia l'importanza della volontà o arbitrio nel determinare la destinazione del materiale su cui opera⁵⁹.

Il contesto del terzo libro appartiene alla questione se la beata Vergine fu vera Madre di Dio e dell'uomo (liber III, d. 4, *quaestio* unica) nell'esposizione dell'opinione nei *dubia*. L'argomento

⁵⁷ Cfr. Enrico di Gand, *Quodl.* VIII, 5 (f. 309 I-K), in Id. *Opera omnia*, a cura di P. Porro, M. Leone, Leuven University Press, Leuven, in preparazione.

⁵⁸ Duns Scoto, *Ordinatio* ... cit., liber I, d. 41, q. un. *Utrum sit aliquod meritum praedestinationis vel reprobationis*, I - Ad quaestionem, C. *Opinio tertia*, vol. 6, p. 323.

⁵⁹ L'argomento che mette in luce l'indifferenza del materiale alla propria destinazione che invece è frutto della decisione dell'artefice è molto antico. Oltre alle fonti scritturistiche (Isaia 44), l'argomento ricorre anche in antichità, ad esempio in Orazio. Si veda: M. Barasch, *Icon: studies in the history of an idea*, New York University Press, New York 1992, pp. 56-57.

che qui interessa, e che non è condiviso da Scoto, è basato sull'idea aristotelica che solo il padre ha una ragione attiva, mentre la madre ha una ragione passiva, di conseguenza solo nel seme del padre c'è la forza attiva e formativa della prole. Si menziona *De animalibus* XV in cui si paragona la virtù nel seme del padre con quella dell'artefice che produce un trono a partire dal legno, paragonato a sua volta alla madre che regola la materia⁶⁰.

Nel quarto libro sono presenti due contesti in cui il lemma *artifex* compare. Nel primo contesto, a proposito della questione se l'acqua pura naturale sia materia conveniente al battesimo (liber IV, d. 3, q. 3), il riferimento all'artefice si presenta tra gli argomenti contrari a proposito dell'alchimista che non può permutare le specie. Non è un passaggio molto rilevante ai fini del nostro discorso, se non come testimonianza dell'estensione del termine artefice anche all'alchimista, come caso di produzione che implica la modificazione di una materia, come si è visto anche in Bonaventura.

Nell'ultimo contesto, a proposito del modo in cui risorge il corpo (liber IV, d. 44, pars I), compaiono due occorrenze all'interno di una citazione da Agostino proposta tra gli argomenti contrari alla tesi per cui l'essere umano risorge interamente, riprendendo in questo modo un argomento che si è visto pure in Bonaventura⁶¹. Agostino propone un'analogia con l'artefice che rifonde una statua a partire dalla stessa materia che però è stata liquefatta, polverizzata o riagglomerata per chiarire come non importi che a una parte originaria corrisponda esattamente la stessa parte nella nuova statua⁶².

Per concludere l'analisi dei contesti di *artifex* a proposito dell'*opera* si può osservare che anche in questi casi l'artefice ha una funzione principalmente argomentativa, o retorica, comparando come esempio, metafora o analogia per chiarire questioni di carattere prevalentemente teologico. D'altra parte si possono rilevare alcuni punti che permettono di caratterizzare l'idea di opera dell'artefice. In primo luogo, che rappresenta un punto molto rilevante, si può sottolineare che l'opera dell'artefice è frutto di una volontà libera, di un arbitrio che spesso non è spiegabile con ragioni estrinseche e il modello della creazione volontaria di Dio sembra diventare paradigmatico anche per la creazione umana che, pur vincolata dalla materia preesistente, ha nell'atto libero una sua componente essenziale, anche pensando alla concezione segnalata in precedenza secondo cui la

⁶⁰ Ivi, liber III, d. 4, q. un. *Utrum beata Virgo fuerit vere Mater Dei et hominis*, II – Dubium, A. *Opinio prima*, 1. *Opinionis expositio*, vol. 9, p. 202: *17. Haec videtur opinio Philosophi XV De animalibus, comparantis virtutem in semine patris artificis, et materiam ministratam a matre ligno de quo artifex facit scamnum.*

⁶¹ Si veda ad esempio i relativi passaggi di Bonaventura commentati in *Artifex* 4.3.

⁶² Ivi, liber IV, d. 44, pars I, q. un. *Utrum in quolibet homine resurget totum quod fuit de ueritate naturae, humanae in eo*, vol. 14, p. 90: *Et subdit: "Quemadmodum si statua metalli liquesceret, et eam vellet artifex rursus ex eadem materia reparare, nihil interesset ad eius integritatem, quae particulae materiae, cui membro statuae redderentur, dum tamen tota restituta resurgeret, - ita Deus mirabiliter de toto quo caro nostra extiterat, eam vel omnia mirabili celeritate restituet. Nec aliquid attinebit ad eius integritatem utrum capilli ad capillos redeant aut in partes alias revocentur, curante Artificis providentia ne quid indecens fiat". 7. Oppositum vult Augustinus ibidem in Enchiridion quod 'caro restaurabitur de toto quo ipsa extiterat'. La citazione da Agostino è tratta da: *Enchiridion de fide, spe et caritate* (CPL 0295), cap. 23.*

natura è termine e non presupposto della produzione dell'artefice. Un secondo punto da sottolineare è relativo alla connessione variamente intesa tra materia e forma (vista a proposito sia della Vergine Maria sia dell'alchimista), in cui si esplica il rapporto tra artefice e opera. Infine, nell'ultimo passaggio visto, si è colta la riflessione sul rapporto tra parti e intero in un caso di attività poetica, in particolare quando si rifonde una statua dallo stesso materiale che apparteneva alla statua originaria.

2. Questioni sulla Metafisica e Notabilia

2.1 Sistema delle scienze

Si propone qui di inserire le 26 occorrenze della questione 5 delle *Questioni sulla Metafisica*, dedicata al problema se il solo esperto che non ha l'arte operi in modo più certo dell'artefice non esperto, sotto il titolo di *sistema delle scienze* perché si intende considerare il modo in cui viene compreso l'artefice, specialmente la sua conoscenza, entro la più ampia questione dei rapporti tra le arti, o scienze. In particolare, il tema affrontato in q. 5 appare come un caso specifico di divisione interna della scienza pratica che coinvolge indirettamente i suoi rapporti con la scienza speculativa. A proposito della scienza pratica, si sono già viste emergere tre figure: il prudente, l'esperto e l'artefice. Non si affronta un'analisi specifica di ciascuna delle 26 occorrenze – disseminate nella intera questione – ma si ritiene più rilevante in questo contesto proporre un'analisi complessiva della questione, soffermandosi sugli argomenti principali.

La questione 5 tratta i rapporti tra l'artefice, inteso come colui che possiede l'arte⁶³, ossia *l'abito conoscitivo pratico* che implica la conoscenza delle cause, e l'esperto, inteso come colui che possiede l'esperienza⁶⁴ che implica la conoscenza degli effetti. Dopo l'esposizione di argomenti a favore e contrari, la questione prosegue in due parti: una risposta alla questione e una risposta alle obiezioni principali. Il presupposto condiviso con Aristotele da cui Scoto prende le mosse è che l'artefice ha una conoscenza universale delle cause e quindi non necessariamente conosce il singolare.

Nella risposta alla questione Scoto conclude per la positiva, affermando che l'artefice conosce l'universale e solo per accidente conosce il particolare, mentre la conoscenza empirica dell'esperto è in sé stessa conoscenza del singolare. Ne deriva che l'esperto opera con più certezza dell'artefice⁶⁵.

⁶³ Si noti qui la traduzione significativa di *artifex* in *l'homme de l'art* effettuata nella traduzione francese *Questions sur la métaphysique* (ed. O. Boulnois 2017-2020).

⁶⁴ Il termine *expertus* è tradotto nella stessa edizione francese sopra citata con *homme d'expérience*.

⁶⁵ Duns Scotus, *Quaestiones super libros Metaphysicorum Aristotelis ... cit.*, I, 5, I. Ad quaestionem: *Responsio: planum est quod expertus certius operatur artifice 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*

Alla prima obiezione basata sul paragone tra chi ha prudenza e chi ha l'arte, in cui si afferma che nessuno più dell'uomo prudente è certo delle azioni praticabili e di conseguenza che nessuno più dell'artefice è certo delle azioni producibili⁶⁶, Scoto risponde che a differenza della prudenza che si genera nell'animo a partire dagli atti e quindi per esperienza, l'arte non ha bisogno di esperienza perché può essere acquisita anche tramite l'insegnamento. Ne consegue che visto che l'arte si può avere senza esperienza, l'artefice può essere meno certo dell'esperto che invece conosce il producibile in sé stesso⁶⁷.

A proposito dell'obiezione successiva si rinvia alle risposte proposte all'inizio. Nella obiezione si argomenta che per colui che agisce con conoscenza, più conosce con certezza, più agisce con certezza. Ne deriva che dato che l'artefice conosce la causa e il motivo della cosa, mentre l'esperto solo l'effetto, il primo agisce con più certezza del secondo⁶⁸. Nella risposta si osserva che l'argomento funziona se l'artefice conosce con più certezza il singolare su cui si basa l'azione, ma questo non accade, perché a differenza dell'esperto che conosce con più certezza il singolare in base a cui agisce, l'artefice ha una conoscenza più certa dell'universale⁶⁹. D'altra parte, si prosegue, ci sono casi in cui l'artefice ha conoscenza del singolare, come alcuni autori sostengono a proposito dell'intellezione del singolare. In tal caso, l'artefice conosce il singolare in quanto conosce la sua causa, come universale. Ne consegue che conosce ciò che è da fare con più certezza dell'esperto⁷⁰.

Riprendendo questa risposta, in quella alle obiezioni principali (§ 15 nell'edizione a cura di Boulnois), Scoto specifica che il singolare può essere conosciuto in sé stesso per intellesione e quindi agisce con più certezza basandosi sulla conoscenza intellettuale del singolare⁷¹. Questi passaggi sulla

accidens. Quia igitur expertus certius cognoscit operabile quam artifex, ideo certius operatur. Et hoc est quod Philosophus dicit in littera: "Si igitur sine experimento quis rationem habeat et uniuersale quidem cognoscat, in hoc singulare ignoret, multoties quidem curatione peccabit".

⁶⁶ Ivi, [argomenti a favore e contrari]: *Philosophus VI Ethicorum: sicut prudentia est habitus cognoscitiuus, circa agibilia, ita ars circa factibilia; sed nullus certius agit, circa agibilia quam prudens; ergo nec circa factibilia quam artifex. Item, agens per cognitionem quanto certius cognoscit, tanto certius operatur; sed artifex certius cognoscit, quia cognoscit per causam et "propter quid", expertus solum "quia"; ergo etc.*

⁶⁷ Ivi, II. Ad argumenta principalia: *Ad primum dicendum quod in aliquo est similitudo, uidelicet quod "sicut prudentia est habitus cognoscitiuus circa agibilia, ita ars circa factibilia". Et in aliquo est dissimilitudo, uidelicet in hoc quod prudentia non generatur in anima nisi ex actibus nostris. Ideo nullus est prudens quin fuerit expertus. Ars uero generatur per experimentum et per doctrinam; et potest generari per doctrinam sine experimento. Et ita potest aliquis habere artem qui non est expertus, et sic minus certe operari quam expertus, cum minus certe cognoscat operabile per se.*

⁶⁸ Ivi [argomenti a favore e contrari]: *Item, agens per cognitionem quanto certius cognoscit, tanto certius operatur; sed artifex certius cognoscit, quia cognoscit per causam et "propter quid", expertus solum "quia"; ergo etc.*

⁶⁹ *Ibidem: Ad hoc dicitur quod argumentum procederet si artifex certius cognosceret singulare, circa quod est operatio per se, quam expertus; sed non est ita. Sed artifex certius cognoscit uniuersale quam expertus; expertus uero certius singulare, circa quod est operatio per se; ideo certius operatur expertus quam artifex.*

⁷⁰ *Ibidem: Contra: tunc uidetur sequi quod artifex non cognoscit particulare per se, quod est contra aliquos. Vel si sic, tunc argumentum procedit, quia tunc cognoscit particulare "propter quid" sicut uniuersale, quod non facit expertus. Et per consequens, tunc certius cognoscit operabile, et tunc ut prius.*

⁷¹ Ivi, II. Ad argumenta principalia: *Primo ostenditur ex intentione Philosophi oppositum, scilicet quod singulare potest per se intelligi. Quia si certius agit qui magis per se cognoscit singulare, ergo agens Deus et angelus quod*

conoscenza intellettuale del singolare sono molto significativi per comprendere il modo in cui Scoto concettualizza ciò che qui si è indicato come il problema del progetto dell'artefice.

Nei due argomenti successivi si specifica ulteriormente il problema della conoscenza del particolare da parte dell'artefice. Scoto osserva, in accordo con Aristotele, che non è necessario per l'artefice conoscere il particolare, infatti chi conosce l'universale non necessariamente conosce il particolare⁷². Ne consegue che, a differenza dell'esperto, un artefice può essere perfetto pur non conoscendo il singolare in sé stesso e quindi neppure ciò che è producibile⁷³. Ciò non significa, aggiunge Scoto rispetto ad Aristotele, che l'artefice non conosca il singolare quanto l'esperto, perché può applicare la conoscenza universale al particolare⁷⁴.

L'argomento che porta a concludere in definitiva per la positiva compare come l'ultimo e mostra che anche nel caso in cui l'artefice possa conoscere il particolare per intellesione, non potrà essere certo come lo è l'esperto perché il singolare su cui si basa l'azione non ha solo la natura comune individuata, bensì anche molti altri elementi che permettono di diversificare l'azione, elementi conosciuti dall'esperto, quindi per esperienza, ma ignorati dall'artefice. Ad esempio una stessa malattia si deve curare ponendo attenzione alla diversità di luogo, di tempo e del malato stesso. L'esperto conosce questi elementi annessi per le molteplici esperienze, per la frequenza dell'azione, aspetti che non è necessario che l'artefice conosca e neppure potrebbe conoscere per mezzo dell'abito dell'arte. Si conclude che l'uomo di esperienza ha un abito nella sua potenza motrice con cui esegue certe operazioni, come un suonatore di cetra è esercitato nelle mani, abito di cui l'artefice non esperto è sprovvisto e con cui si può agire più prontamente⁷⁵.

certissime agit, maxime per se cognoscit singulare. Sed aliquod est agens certissime quod tantum habet cognitionem intellectiuam, quia non aliam habet. Ergo per se intelligit singulare.

⁷² A questo proposito Scoto cita Aristotele, *Analitici secondi* I, 1379 a 5-6 (cfr. ed. Boulnois, p. 281).

⁷³ Duns Scotus, *Quaestiones ... cit.*, I, 5, II. Ad argumenta principalia: *Tunc ad formam rationis dicitur quod artifex ex hoc solo est perfectus artifex quia habet perfectum habitum in uniuersali. Potest autem habere perfectum habitum in uniuersali non applicando ad particulare. Quia secundum Philosophum, II Priorum: "contingit scire in uniuersali et ignorare in particulari". Ergo possibile est artificem esse perfectum artificem et tamen non per se cognoscere singulare circa quod est operatio; expertum autem non contingit esse perfecte expertum nisi per se cognoscat singulare, quia cognitio experimentalis est per se ipsius singularis. Ergo artifex ex hoc quod est artifex non oportet quod ita cognoscat operabile sicut expertus ex hoc quod est expertus. Et ita saluatur intentio Philosophi.*

⁷⁴ *Ibidem*: *Tamen ex hoc non sequitur quin possibile sit artificem ita per se et perfecte cognoscere singulare sicut expertum, si applicet cognitionem uniuersalem quam habet ad singulare. Est ergo comparatio Philosophi intelligenda de istis habitibus praecise comparatis ad illa quorum sunt principia cognoscendi ex se, non autem de his quae possunt cognosci ab habentibus istos habitus per applicationem istorum habituum ad alia.*

⁷⁵ *Ibidem*: *Aliter dicitur quod in singulari, circa quod est operatio per se, multa sunt praeter naturam ipsius communis indiuiduatam, quae multa diuersificant actionem. Aliter enim oportet agere circa hunc infirmum in hoc loco et hoc tempore, quam circa illum infirmum eadem infirmitate in specie in alio loco et alio tempore. Ista autem annexa cognoscat expertus ex multiplicata cognitione singularium, et in se et quantum ad annexa. Haec autem annexa non oportet artificem cognoscere ex hoc solo quod est artifex. Quia licet de per se singulari posset cognoscere "propter quid" si applicet, non tamen de annexis per habitum artis. Ideo expertus certius singulare cognoscit in quantum operabile, quia in quantum est annexum illis accidentibus quae uariant actionem. Quidquid sit de cognitione artis et experimenti, expertus ex frequenter agere habet habitum in potentia motiua, qua exsequitur operationem; uel forte in membro quo agit, ut citharista exercitatus in manu. Talem non habet artifex inexpertus. Illa multum facit ad expedite agendum.*

Si comprende così, per concludere l'analisi della questione, che il termine *artifex* si presenta qui secondo un'accezione più stretta, limitata cioè a colui che ha l'arte, che conosce le cause, quindi l'universale e che può conoscere per intellesione il particolare, ma non necessariamente. Non è quindi artefice il medico o il musicista, almeno per la parte di queste discipline che richiedono una semplice conoscenza pratica. È interessante la questione perché isola un problema, quello dell'artefice senza esperienza, là dove spesso si è visto considerare l'artefice nella sua dimensione non tanto puramente speculativa, bensì soprattutto congiunta alla prassi. È un aspetto rilevante anche pensando all'importanza medievale di arti speculative come ad esempio la musica teorica (l'arte del quadrivio) sovente disgiunta dai problemi relativi all'applicazione pratica, quando ad esempio la si considera come armonia cosmica connessa al movimento delle sfere. Inoltre, l'artefice che qui compare isola la componente speculativa dell'artefice creatore e da questo punto di vista si collega con il problema della conoscenza del singolare da parte di Dio, che appunto è creatore. Come si accennava, ed è forse uno degli aspetti più importanti ai nostri fini, l'introduzione della possibilità di un'intellessione del singolare rappresenta una formulazione significativa del problema di come conosce l'artefice, di quale sia lo statuto mentale del suo progetto⁷⁶.

Per quanto concerne il titolo *sistema delle scienze* si segnala un ultimo contesto (*Questioni 6, 1* sulla divisione delle scienze in fisica, matematica e divina) che comprende tre occorrenze di *artifex* non molto rilevanti per il nostro percorso. Si rileva solo che il lemma riguarda in generale colui che usa una scienza, in questo caso logica o metafisica⁷⁷.

2.2 Conoscenza

L'ultima categoria che occorre considerare riguarda la *conoscenza* in relazione al progetto dell'artefice. Nelle *Questioni sulla Metafisica* compaiono cinque contesti in cui il lemma *artifex* è

⁷⁶ Per il momento, sul problema dell'intellessione del singolare in Scoto e nel contesto tardomedievale, si segnala: C. Berubé, *La connaissance de l'individuel au Moyen Âge*, Presses de l'Université de Montréal, Presses universitaires de France, Montréal, Paris 1964, in particolare cap. VI.

⁷⁷ Cfr. *ivi*, VI.1.88: *Contra istud: metaphysica non uidetur necessaria quin quicumque alius artifex utens logica, cuius usus est communis etiam metaphysicae, possit "quid" sui subiecti inquirere*; 89: *Responsio: in tali inquisitione nullus artifex est. Quia ista inuestigatio praecedit omnem processum scientiae quae est per demonstrationem, supposito "quod quid est" subiecti, siue confuso siue distincto. Sed in diuidendo quod realitatis est, metaphysici est; quod processus rationis, logici est*; 90: *Contra: si procedatur per conceptus reales ad metaphysicum non spectantes, ut per conceptum corporis, antequam diuidendo habeatur "quid" subiecti, numquid talis erit in procedendo mathematicus uel naturalis?*; 91: *Responsio: praedicatum dictum in quid naturaliter notius est de subiecto quam quaecumque passio, sed non nobis. Ideo si ordine naturalis notitiae procederet diuidens, nihil faceret nisi abiceret disconueniens et acciperet conueniens. Sed qui sibi notitiam acquirit ex aliqua passione nota uia sensus, unum abicit, aliud assumit; uel ex aliquibus propositionibus sibi aliunde notis. Et quatenus illis utitur, talis artifex est ad quem illae spectant, licet imperfecte sit talis. Omnis autem inuestigans "quid" per diuisionem, etiamsi non per omnia intermedia procedat, metaphysicis uti oportet.*

classificabile sotto il titolo *conoscenza*. A queste si aggiunge l'unica occorrenza di *artifex* nei *Notabilia*.

I cinque contesti delle *Questioni sulla Metafisica* raggruppabili sotto il titolo di *conoscenza* si distribuiscono nel libro I (2) e nel libro VII (3). Nel primo libro, nella questione 4 sull'origine dell'arte dalle esperienze, il lemma *artifex* compare tra gli argomenti contrari. Sviluppando un passo del primo libro della *Metafisica* di Aristotele (I, 1 981 a 29-30), si sostiene che l'arte non proviene dalle esperienze, perché mentre l'esperto conosce gli effetti, l'artefice conosce le cause, ma a partire da una conoscenza degli effetti non si può concludere la conoscenza delle cause⁷⁸.

Ancora nel primo libro, al capitolo 10, Scoto pone la questione se le cose più universali siano per noi più difficili da conoscere. In un argomento contrario, Scoto presenta il caso della conoscenza dell'artefice a proposito del quale si osserva che, sebbene la conoscenza sensibile preceda quella intellettuale – in accordo ad Aristotele – l'intelletto è una facoltà più perfetta del senso e conosce meglio. Come Aristotele stesso dice nel passo commentato, l'artefice conosce in modo certo perché conosce le cause, a differenza dell'esperto. Ne consegue che il senso conosce in modo meno perfetto dell'intelletto:

*Contra aliud: uerum est quod cognitio sensitiua aliquo modo praecedit intellectiuam tanquam causa sine qua non, sed hoc est in generatione scientiae, non tamen in perfectione, quia intellectus perfectior. Tunc sic: uirtus perfectior intensius et magis cognoscit quam imperfectior; intellectus est perfectior; ergo etc. Hic etiam Philosophus dicit quod artifex cognoscit certius, quia causam; expertus non. Sensus ergo cum nesciat "propter quid", ergo minus perfecte cognoscit.*⁷⁹

In *Met. I, 1* Aristotele infatti sostiene che il sapere appartiene più all'arte che all'esperienza dal momento che è legata alla conoscenza delle cause, per cui l'artefice è più sapiente dell'esperto.

Si può ora passare ai tre contesi del libro settimo. Il primo, che si menziona qui rapidamente, compare nell'esposizione degli argomenti a favore e contrari a uno dei termini di una questione sul principio di individuazione, se sia qualcosa di estrinseco o no (VII.13: *Utrum natura lapidis de se sit haec vel per aliquid extrinsecum*). Nel celere riferimento all'artefice, parte di un testo interpolato sulla questione se la sostanza materiale sia individuata per sua natura, si osserva che un artefice per mezzo di un'arte produrrà qualunque cosa⁸⁰.

⁷⁸ Johannes Duns Scotus, *Quaestiones super libros Metaphysicorum Aristotelis ... cit.*, liber I, q. 4 *Utrum ex experimentis generetur ars: Item, in littera habetur quod experti sciunt quia solum, artifices uero propter quid, sed ex cognitione quia non concluditur cognitio propter quid.*

⁷⁹ Johannes Duns Scotus, *Quaestiones super libros Metaphysicorum Aristotelis ... cit.*, I, 10; Jean Duns Scot, *Questions sur la métaphysique ... cit.*, pp. 370-371.

⁸⁰ Ivi, liber VII, q. 13 *Utrum natura lapidis de se sit haec vel per aliquid extrinsecum*, [Textus interpolatus: *Utrum substantia materialis ex natura sua sit individuata*]: *Contra: propter hoc et de corruptibilibus. Contra: VII Metaphysicae: "abeuntibus a sensu". Tunc sciens omnes species imperfecte erit sciens, et artifex per unam artem facit quaecumque.*

Ancora nel libro settimo, alla questione 15 dedicata alla possibilità dell'intellezione del singolare, sono presenti due contesti in cui compare il lemma *artifex*. Il primo si presenta tra gli argomenti contrari basati principalmente sul *De anima* di Aristotele e sulla sua distinzione tra senso e intelletto a partire dal proprio oggetto, il singolare per il primo e l'universale per il secondo. In particolare il riferimento all'artefice chiarisce perché si rifiuta la conseguenza che la conoscenza perfetta della specie specialissima conduce a una conoscenza imperfetta e potenziale del singolare. L'artefice infatti pur avendo una conoscenza solo universale della casa, si dirige perfettamente per costruirla⁸¹. Più avanti nel testo, nelle risposte alle obiezioni, Scoto, che sostiene la positiva della questione, rifiuta l'argomento precisando che l'artefice produce il singolare per accidente⁸². È interessante sottolineare come le due prospettive delineate, quella dell'argomento contrario e quella sostenuta da Scoto, siano entrambe significative per comprendere la questione della conoscenza dell'artefice nel momento in cui si introduce il problema della conoscenza intellettuale del singolare, sorto anche da un preciso confronto con i testi aristotelici e del *De anima* in particolare.

L'unica occorrenza di *artifex* nei *Notabilia* alla *Metafisica* di Aristotele compare al libro 12, paragrafo 20 (*de forma in mente artificis*) quando Duns Scoto sta esplicando *Met.* 1070b25-32 in cui si accenna al tipo di causa nella costruzione di un edificio: *Et post ibi habetur quod forma sive species in mente artificis dicitur causa efficiens, et multa sunt exempla de hoc in Metaphysica*⁸³. Ci si limita a sottolineare i termini utilizzati da Scoto per indicare il progetto dell'artefice: *forma* e *species*, termini certamente aristotelici, ma che occorre tenere presente perché significativi nel lessico gnoseologico scotista.

* * *

In conclusione alla classificazione e analisi dei contesti di *artifex* si possono riconsiderare i punti principali raggiunti per ogni categoria proposta. Le questioni legate alla *conoscenza* dell'artefice, o progetto, presentano aspetti connessi alla tradizione e altri più strettamente scotisti. La comprensione del progetto dell'artefice come arte eterna e la sua maggiore perfezione rispetto all'opera concretizzata sono elementi che Scoto trae e rielabora dalla tradizione platonico-agostiniana che si è vista ben presente pure nelle opere di Bonaventura e Olivi, seppure ricompresi all'interno di

⁸¹ Ivi, liber VII, q. 15, *Utrum singulare sit per se intelligibile a nobis*, n. 3: *Sed hoc consequens improbat. Nam agens per cognitionem non potest perfectissime se dirigere in agendo nisi cognoscat perfectissime agibile quantum possibile est. Artifex autem per artem tantum uniuersalem de domo perfectissime se dirigit in faciendo hanc domum, ita perfecte sicut si hanc eandem prius nouisset. Igitur domus facta non est nata perfectius cognosci ab ipso quam in uniuersali.*

⁸² Ivi, *Ad argumenta principalia*, n. 39:

⁸³ Iohannes Duns Scotus, *Notabilia super metaphysicam*, in CCCM 287, ed. G. Pini, Brepols, Turnhout 2017, liber 12, par. 20, p. 191.

una concezione delle idee divine profondamente ripensata. L'interpretazione della dinamica intratrinitaria nei suoi legami con l'artefice rappresenta un punto ulteriore in cui la riflessione di Scoto manifesta peculiarità proprie.

Gli aspetti che in un certo senso caratterizzano la riflessione francescana, sviluppata in modo progressivo in Bonaventura e in Olivi e che in Scoto sembra acquisire maggiore peso, riguardano la dimensione pratica dell'artefice. Su questo punto tuttavia è opportuno porre più attenzione all'articolazione della questione presentata dai testi di Scoto. La conoscenza dell'artefice – e qui si traccia una linea tangente alla categoria *sistema delle scienze* – rinvia alle scienze pratiche aristotelicamente intese, ma tra esse è la più speculativa perché implica una conoscenza universale delle cause. Fino a qui la dimensione conoscitiva così intesa appartiene tanto all'artefice teorico quanto all'artefice pratico, ma come si è visto (a proposito dell'artefice inesperto) non è necessaria l'applicazione al concreto per rendere perfetto un artefice. D'altra parte l'aspetto conoscitivo, che potrebbe dirsi legato alla facoltà dell'intelletto, è integrato dal ruolo della volontà che riveste una importanza peculiare nella riflessione di Scoto: come si è visto, la volontà muove alla scelta e consente di oltrepassare l'intelletto concretizzando l'idea.

A proposito del *sistema delle scienze*, oltre all'aspetto appena ricordato in cui l'attività dell'artefice si inserisce nel sistema aristotelico delle scienze pratiche rappresentandone la parte più speculativa, occorre rilevare un altro punto. La comprensione della teologia come scienza pratica, entro cui sono comparsi alcuni lemmi di *artifex*, sembra contribuire ad accentuarne l'aspetto prassistico dove il percorso, già agostiniano e poi bonaventuriano, dell'intelletto a Dio è ricompreso con categorie aristoteliche come percorso pratico dell'intelletto al termine di cui Dio è oggetto da amare.

La categoria *produzione* ha mostrato alcune delle più interessanti peculiarità scotiste che portano a mettere in rilievo il ruolo della volontà e della libertà. Si è rilevato il modo in cui Scoto comprende il processo poietico, come produzione di ciò che è a sé simile, delineando in questo modo il rapporto tra l'idea e l'opera e il modo in cui la *poiesis* umana ripercorre quella divina. Ma è forse proprio il paradigma divino che crea il mondo per un atto di *volontà*, come si è visto anche nei contesi della categoria *opera*, che si riflette nella maggiore attenzione per le dimensioni della volontà e della libertà dell'artefice umano, che pure mantiene i limiti della propria condizione. Oltre al ruolo della volontà per determinare la scelta e oltrepassare l'intelletto, occorre sottolineare che la comprensione della natura come termine e non presupposto dell'azione dell'artefice sembra aprire a un nuovo spazio per la libertà umana. Lo *strumento* infine si è visto caratterizzato come ciò che non ha in sé la forma e la cui azione dipende da un agente o causa superiore, che ne raccoglie l'effetto.

Per concludere, per quanto riguarda le fonti, si possono osservare alcune peculiarità scotiste, sebbene gli interlocutori di Scoto, Bonaventura e Olivi, rimangano abbastanza costanti, pur interpretati in modi diversi. Certamente l'autorità di Agostino è molto rilevante per le questioni legate alla conoscenza dell'artefice. A questo proposito si cita pure Platone nella mediazione di Agostino o di Aristotele. Tra i contemporanei Scoto discute spesso in modo polemico le tesi di Enrico di Gand, le cui opinioni sono presenti sia nelle versioni del *Commento alle Sentenze*, sia nelle *Questioni sulla Metafisica*, come si è visto a proposito di problemi gnoseologici, teologici e metafisici. Interlocutore costante è anche Aristotele, talvolta seguito, talvolta reinterpretato, come mostrano soprattutto i contesti analizzati a proposito del sistema delle scienze. È presente anche il mondo arabo che nel nostro percorso ha trovato espressione specialmente nei riferimenti ad Avicenna. Infine, per le parti analizzate, rispetto a Bonaventura e Olivi, si può rilevare una minore attenzione all'*auctoritas* scritturistica e patristica.

Pictor / pictura

Le occorrenze di *pictor / pictura* nel *corpus* di Duns Scoto qui considerato sono otto distribuite in cinque contesti: due contesti dell'*Ordinatio*, uno della *Lectura* e due delle *Quaestiones in Praedicamenta Aristotelis*. Si può già rilevare che mentre le occorrenze delle prime due opere sono rilevanti per il nostro discorso, quelle nelle *Quaestiones* si basano su un esempio aristotelico che poco permette di riflettere sulla concezione scotista dell'artefice in quanto si tratta della discussione di una questione sui termini equivoci, come si vedrà tra breve.

Data la scarsa frequenza, si propone qui una classificazione non interna al lemma stesso, bensì trasversale ai lemmi e agli autori considerati. Si propone cioè di riprendere le tre categorie *produzione* o modo di agire, *opera* e *modi di significare* che raggruppano rispettivamente uno, due e due contesti.

Il primo contesto, classificabile sotto il titolo di *produzione*, appartiene a una questione di carattere etico sulle virtù morali (III, d. 33, q. un.: *Utrum virtutes morales sint in voluntate sicut in subiecto*). A proposito del rapporto tra volontà e corpo, rispondendo a una istanza alla propria soluzione, Scoto osserva che si può concedere che in una parte del corpo vi sia la virtù o un abito. Ciò è vero ad esempio per la mano di uno scrittore, di un pittore, o di un citaredo: la mano non è abile se non è esercitata. Questo vale per gli esseri razionali e irrazionali (come un cavallo), ma non per gli inanimati (come una pietra)⁸⁴.

Altre tre occorrenze, categorizzabili sotto il titolo di *opera*, compaiono nel libro quarto dell'*Ordinatio*, alla distinzione 46 a proposito della questione se nella punizione del male da parte di Dio concorrano la giustizia e la misericordia. In questo contesto viene ripreso il riferimento agostiniano della pittura a proposito della presenza del male nel creato⁸⁵. Si osserva che secondo l'ordine, non c'è bisogno del male: la sua presenza rende più evidente il bene, ma non è ordinata a questo fine. Non è neppure simile a una pittura, in cui ciascun colore è qualcosa di positivo e se un pittore potesse togliere il vuoto in un punto, non per questo si direbbe che il dipinto è più bello.⁸⁶

⁸⁴ Duns Scotus, *Ordinatio ... cit.*, liber III, d. 33, q. un. *Utrum virtutes morales sint in voluntate sicut in subiecto*, I - Ad quaestionem, E. Responsio ad instantias, vol. 10, p. 169: 60. [*Ad tertiam instantiam*] - *Ad tertium conceditur quod in parte corporis potest esse virtus et habitus, sicut patet in manu scriptoris et pictoris: manus enim mea inexercitata inhabilis est in illa facultate vel in eius facilitate quae est ad citharizandum; exercitata autem, habilis est, quod non est nisi ex habilitate inhaerente manui, - quae habilitas ponitur et conceditur esse quaedam virtus, quia quaedam qualitas habilitans ad opus virtutis moralis.*

⁸⁵ Il passo citato nell'*instantia* alla propria opinione, a cui risponde l'argomento dove compaiono le occorrenze di *pictor / pictura*, è il seguente: Augustinus, *Enchiridion ... cit.*, 3, 10: *in qua etiam illud quod malum dicitur, bene ordinatum et loco suo positum, eminentius commendat bona, ut magis placeant et laudabiliora sint dum comparantur malis.*

⁸⁶ Duns Scotus, *Ordinatio ... cit.*, liber IV, d. 46, q. 4: *Utrum in punitione malorum concurrat ex parte Dei punientis iustitia cum misericordia*, I - Ad quaestionem, B. Responsio propria, 3. *An in praedictis punitionibus malorum seu poenis concurrat iustitia*, b. *De Dei iustitia in secunda poena*, γ. Responsio ad instantias, vol. 14, p. 232: *Nec est simile de diversis coloribus in picturis, quia quilibet color est aliquid positivum et immutativum visus suo modo; sed si pictor in uno loco posset dimittere vacuum, non propter hoc esset pictura pulchrior.*

Il secondo contesto di *opera*, che interseca anche la categoria *conoscenza*, appartiene al primo libro della *Lectura*, in un passaggio commentato precedentemente nella sezione dedicata al lemma *artifex* (d. 11, q. 2). Come si è visto, la questione riguarda l'ipotesi per cui se lo Spirito non procedesse dal Figlio non se ne distinguerebbe. All'argomento che vanifica la questione, Scoto risponde con l'esempio del pittore rispetto l'immagine prodotta e il figlio generato: vi è più differenza in ciò che è prodotto dalle idee che non in ciò che risiede nel principio, o nelle idee stesse, cioè il figlio e l'immagine non sono impossibili quando considerate nel pittore da cui derivano⁸⁷. *Pictor* è qui inteso come colui che produce un'immagine.

Vi sono infine i due contesti di *Quaestiones in Praedicamenta Aristotelis* che si riferiscono alla questione 5 dedicata all'opportunità della definizione di termine equivoco nel testo commentato di Aristotele. Nel paragrafo 7 si sostiene una tesi contraria che non accetta la definizione in *Praedicamenta* cap. 1 (1a1) e si rifiuta l'esempio di termine equivoco *uomo animale* che può indicare sia l'uomo vero sia quello dipinto perché – si osserva – altrimenti qualsiasi nome potrebbe essere equivoco, in quanto indicherebbe sia la natura vera sia la sua somiglianza⁸⁸. Nella risposta al settimo argomento (paragrafo 21) Scoto precisa che se si intendesse il termine *animale* come equivoco, l'equivocità riguarderebbe non il significato, bensì solo il nome⁸⁹. Come si è visto in un passo in Bonaventura in cui *pictor / pictura* compariva a proposito dello stesso esempio aristotelico⁹⁰, questo contesto non sembra particolarmente rilevante ai fini del presente discorso se non in quanto rileva indirettamente il carattere finzionale dell'opera del pittore.

* * *

Per concludere la classificazione e l'analisi delle occorrenze del lemma *pictor / pictura* in Scoto, si può osservare come il termine non presenti particolare rilevanza nella sua opera e quando più direttamente connesso alle questioni legate all'attività poetica non sembra avere funzioni

⁸⁷ Duns Scotus, *Lectura ... cit.*, liber I, d. 11, q. 2 *Utrum si Spiritus Sanctus non procederet a Filio, non distingueretur ab eo*, IV - Ad rationes pro opinionibus aliorum, vol. 17, p. 148: 54. *Ad aliud dicendum quod non sequitur, quia maior est distinctio in principiatis quam in principiis, nam ideata, ut homo et asinus, sunt impossibiles in eodem, non tamen ideae; similiter, artifex producit filium et imaginem, quae non possunt esse in eodem, et tamen ars et principium filii sunt in eodem pictore.*

⁸⁸ Duns Scotus, *Quaestiones in Praedicamenta Aristotelis ... cit.*, q. 5, n. 7 (contra), p. 294: *Item, contra exemplum: si "animal" conueniat aequiuoce homini picto et homini uero, pari ratione quodlibet nomen erit aequiuocum uerae naturae et eius similitudini; et ita omnis propositio distinguenda, et nulla uera simpliciter. Similiter, hic uidetur esse fallacia secundum quid et simpliciter "homo pictus, ergo homo", et non aequiuocationis.*

⁸⁹ Ivi, n. 21 (Ad argumenta principalia), pp. 298-299: *Ad septimum potest dici quod non intelligit hoc nomen "animal" esse aequiuocum ad hominem uerum et pictum. Sed si esset, manifestum esset ibi quod solum nomen esset commune et nulla ratio. Sicut communiter de exemplis non multum curat nisi quod sint uera ut sunt ad propositum, hoc est quod ars sua sit uera in eis.*

⁹⁰ Si rinvia alla sezione dedicata al lemma *pictor / pictura* in Bonaventura.

peculiari che si discostino da quelle tradizionali. D'altra parte, soprattutto i due casi della produzione e dell'opera consentono di rilevare alcune peculiarità che non comparivano in Bonaventura e Olivi.

Il riferimento al pittore a proposito del rapporto tra corpo e virtù morali, rapporto poi sviluppato con l'esempio del suonatore di cetra, costituisce un utilizzo peculiare del riferimento pittorico in ambito etico, là dove l'attività corporea, in particolare della mano, è osservata nella sua potenzialità poetica a proposito di cui si collega l'esercizio ripetuto per formare l'*abilità*. Inoltre, il contesto di *pictor / pictura* nella questione dedicata alla presenza del male nel mondo, sottolinea qui i rapporti tra l'opera del pittore e l'opera di Dio. È interessante che si ponga attenzione ad aspetti estetici dell'opera del pittore, quali il colore, l'assenza di spazi vuoti e il suo aspetto connesso alla *bellezza*, tanto che porta a domandarsi che cosa renda *bella* un'opera secondo Scoto.

Faber, opifex

Le occorrenze dei lemmi *faber* e *opifex* sono molto meno frequenti degli altri lemmi. Nei *Notabilia* si contano quattro occorrenze di *faber*, nelle *Questioni sulla Metafisica* ne compaiono due, nell'*Ordinatio* se ne trova una di *faber* e una di *opifex*. Si possono individuare due categorie tangenti ad altri lemmi e autori, ossia *conoscenza* e *sistema delle arti* che comprendono un'occorrenza ciascuna. Si propone infine di raggruppare le occorrenze delle *Questioni* e dei *Notabilia* sotto il titolo *unità accidentale* che non costituisce propriamente una categoria, perché non consente di raggruppare altri contesti a parte questi, ma può costituire un utile tema per individuare i contesti che qui si riferiscono a un determinato esempio, utilizzato da Scoto contro un argomento aristotelico.

La categoria *conoscenza* comprende un contesto di *opifex* del secondo libro dell'*Ordinatio* già commentato prima a proposito del lemma *artifex*⁹¹. In una questione dedicata alla conoscenza angelica dell'essenza divina (liber II, d. 3, pars 2, q. 2), Scoto sta considerando il modo in cui l'angelo conosce i sei giorni della creazione e in particolare riprende, come si è visto, il *De Genesi ad litteram* IV, 29 di Agostino. Ora si osserva soltanto che *opifex* è inteso come sinonimo di *artifex* per indicare il Dio creatore⁹².

A proposito della categoria *sistema delle scienze*, che in questo caso interseca anche la categoria *conoscenza*, l'occorrenza di *faber* nell'*Ordinatio* appartiene a una questione sulla teologia come scienza pratica (*Prologus*, pars 5, q. 2), in particolare quando Scoto discute la seconda opinione a proposito del motivo per cui la conoscenza si estende alla prassi⁹³. All'opinione che individua il motivo nel fine, Scoto domanda se l'abito e l'atto si dicano pratici per l'estensione all'opera in modo attuale o abitudinale. Non si tratta di estensione attuale, perché – osserva Scoto – se l'operare del fabbro non fosse preceduto da un momento conoscitivo, non potrebbe avere una conoscenza pratica, l'estensione è quindi effettuata nel secondo modo⁹⁴.

⁹¹ Vedi il precedente paragrafo *Artifex*, 1.1.

⁹² Duns Scotus, *Ordinatio* ... cit., *Utrum angelus habeat notitiam naturalem distinctam essentiae divinae*, II - *Responsio propria ad quaestionem*, B. *Solutio*, vol. 7, p. 557: 328. *Tertio persuadetur propositum, quia secundum Augustinum, IV Super Genesim 23 vel 29, dies illi sex non erant in successione temporis sed in cognitione angelica creaturarum ordinem naturalem habentium, - ita quod prius naturaliter novit angelus creaturam in Verbo, secundo in genere proprio; et non stando ibi, rediit in Verbi laudem 'ex opere suo', - et in illo, iterum, videt rationem sequentis creaturae naturaliter: ita quod quando dixit Deus Fiat lux, vidit se angelus in Verbo aeterno cum facta est lux, - et cum factum est vespere, vidit se in genere proprio, - et cum factum est vespere et mane dies unus, ex se exsurrexit in laudem Dei, in quo vidit secundam creaturam; ita quod illa visio erat 'terminus' praecedentis diei in quantum ex cognitione primae creaturae in Verbo, surrexit in cognitionem Verbi, immo 'requies' omnium creatorum in primo artifice vel opifice (ita distinguit Augustinus singulos dies usque ad diem septimum, cuius erat 'mane' ultimae creaturae in Verbo, et non sequebatur 'vespere'), et erat 'principium' sequentis diei in quantum vidit aliam creaturam in genere proprio.*

⁹³ Sulla concezione scotista della teologia come scienza pratica si veda ad esempio: G. Sondag, *Duns Scot ...* cit., pp. 158-163.

⁹⁴ Ivi, *Prologus*, pars 5, q. 2 *Utrum ex ordine ad praxim ut ad finem dicatur per se scientia practica*, III - *A quo habeat cognitio extensionem ad praxim*, vol.: 1, p. 169: *Non propter actualem (ut habetur in secundo articulo, et ipsi*

Le quattro occorrenze dei *Notabilia* sono raggruppabili come si diceva sotto il titolo *unità accidentale*. La prima compare come argomento contrario alla terza regola dell'unità accidentale secondo cui due accidenti sono lo stesso per accidente perché sono accidenti in un terzo (71. *Tertio dicit quod duo accidentia sunt idem per accidens quia accidunt tertio*. *Met.* V.6 1015b23-27). Ma – si osserva – se così fosse, allora un uomo che è fabbro e buono, dovrebbe essere un buon fabbro⁹⁵. A questa obiezione Scoto risponde più avanti osservando che la bontà è una disposizione dell'oggetto, o una disposizione della qualità (*fabbrile*) che è anche buona, cioè *buono* non è una disposizione relativa a *fabbrile*, come nella proposizione *l'uomo è un musico bianco* il termine *bianco* non è una disposizione del musico. Quindi *buono* e *fabbro* sono due accidenti riferiti in modo accidentale a una unità⁹⁶.

Si accenna brevemente alle ultime due occorrenze che compaiono nelle *Questioni* (VII, 13). Lo stesso esempio appena visto (*questo è un fabbro buono perché fabbro e buono*) viene considerato nel contesto della discussione più ampia sull'individuazione⁹⁷, ma non rappresenta una trattazione rilevante al fine di cogliere le concettualizzazioni dell'idea di artefice in Scoto.

* * *

In conclusione alla classificazione e analisi delle occorrenze di *faber* e *opifex* si può rilevare che i due lemmi oltre a non essere cospicui dal punto di vista quantitativo, non sono neppure molto rilevanti ai fini del nostro discorso tanto quanto invece lo erano quelli di Bonaventura e Olivi. Solo i contesti dell'*Ordinatio* analizzati permettono di fare qualche osservazione generale. In accordo con i temi già emersi, questi passaggi, inquadrati nel più complessivo pensiero scotista e nel contesto in cui opera, possono rappresentare indici di una comprensione precisa dell'attività poetica rispetto in primo luogo alla idea di scienza pratica, o abito pratico, e in secondo luogo in rapporto agli aspetti conoscitivi dell'operare dell'artefice.

concedunt), quia tunc faber non intendens operari non haberet cognitionem practicam; igitur propter extensionem aptitudinalem.

⁹⁵ Duns Scotus, *Notabilia* ... cit., liber 5, par. 72, p. 53: 72. *Contra: tunc sequitur istud: "si iste homo est bonus et faber, ergo bonus faber", quia utrumque, accidit tertio, ergo utrumque erit idem per accidens.*

⁹⁶ Ivi, par. 85, p. 55: 85. *Ad aliud de bono et fabro, dico quod bonitas est dispositio obiecti vel est dispositio qualitatis, id est accidens fabrilis, quae est bona etiam. In praemissis accipitur solum bonitas ut est dispositio obiecti; et, si sic concluditur in conclusione, tunc sequitur conclusio vera, quia et ex hiis sit unum per accidens, non tamen sic unum quod una sit dispositio alterius. Et hoc patet in littera, ubi dicit Philosophus quod haec est per accidens: "homo est albus musicus" vel tale simile, ut non quod albus sit dispositio musici vel e converso. Sic hic, bonus et faber sunt unum per accidens, ut sumebatur divisim prius.*

⁹⁷ Duns Scotus, *Quaestiones* ... cit., liber VII, q. 13, IV Opinio propria, A. *Distinctionae praeviae: Responsio prima, scilicet quod "natura est una unitate maxima rationis", non ualet, quia ita est genus unum intelligibile numero sicut species. Nec loquitur Aristoteles secundum fallaciam accidentis ut "iste est bonus faber, quia bonus et faber", quia unitas naturae est causa comparabilitatis.*

Considerazioni conclusive

La classificazione e l'analisi delle 109 occorrenze relative all'ambito semantico dell'artefice in Scotto ha portato ad alcuni risultati interessanti. I risultati più rilevanti riguardano il lemma *artifex* che, più frequente degli altri lemmi, ha permesso di proporre una maggiore articolazione a livello classificatorio. Da un punto di vista semantico, si può osservare che *artifex* indica un saper fare orientato alla prassi, una *poiesis* che in Scotto assume caratteri per certi versi più speculativi. L'ambito semantico è quindi molto vasto e comprende molteplici figure, tra cui, come in Bonaventura, anche l'alchimista. I lemmi *pictor / pictura*, *faber* e *opifex* non presentano peculiarità specifiche nella trattazione scotista. A parte rari casi, la minore frequenza non è compensata dalla rilevanza semantica e teorica. D'altra parte sono presenti le coordinate concettuali essenziali per porsi la domanda di quale sia l'artefice che emerge dalle pagine di Duns Scotto.

Prima di segnalare i punti principali raggiunti per ciascuna categoria, occorre considerare complessivamente le fonti dirette dei passaggi considerati. A differenza di quanto si è visto in Bonaventura e in Olivi, i riferimenti alle autorità delle *Scritture* e dei Padri sono diffusi. Interlocutore costante è certamente Aristotele, soprattutto per quanto riguarda le questioni legate alla scienza pratica e al rapporto tra artefice ed esperto, questioni che acquisiranno ulteriore rilevanza nella riflessione di Ockham, come si vedrà. Un altro interlocutore costante è Agostino che rappresenta un punto di riferimento fondamentale per le concezioni legate all'esemplarismo, seppure diversamente inteso rispetto, ad esempio, alla interpretazione bonaventuriana; all'arte eterna e alla idea secondo cui il progetto è più perfetto dell'opera. Riferimenti ad opinioni di Avicenna si sono rilevati a proposito della conoscenza angelica e della creazione. Tra gli autori cronologicamente più vicini acquisiscono importanza Tommaso d'Aquino e soprattutto Enrico di Gand, per temi teologici e conoscitivi, autori con i quali Scotto spesso polemizza per poi proporre soluzioni proprie.

Oltre a posizioni più peculiari come quelle relative all'individuazione, alla intellesione del singolare, alla dinamica intratrinitaria, vi sono alcuni aspetti che potrebbero rappresentare punti di accordo su tematiche e prospettive condivise con l'ambiente francescano o accentuazioni scotiste di linee di riflessione francescane. Si tratta da una parte della particolare attenzione alla dimensione pratica che in Scotto diventa per un verso accentuazione dell'importanza del libero volere – continuando così la linea di Bonaventura e Olivi – e per l'altro reinterpretazione di categorie aristoteliche a proposito dei concetti di arte, artefice, esperto, scienza pratica. Dall'altra la riflessione sulla scienza pratica conduce a una concezione della teologia come scienza pratica (all'interno di cui si inserisce l'analogia, metafora o esempio dell'artefice) che riprende alcuni elementi francescani e in particolare bonaventuriani, come l'idea che l'ascesa a Dio sia un percorso eminentemente pratico

mosso da amore. Il contesto concettuale però, come si è visto, segnala una più solida integrazione con elementi aristotelici.

Ci si può ora soffermare sui risultati principali della classificazione delle occorrenze iniziando dalle categorie meno ampie. Come si è visto i contesti relativi allo *strumento* implicano una riflessione sulla causalità produttiva dell'artefice. Lo strumento non ha in sé stesso la forma che invece dipende da un agente superiore o principale, come appunto l'artefice.

Per quanto riguarda la categoria *produzione*, si sono visti passaggi in cui l'attività poietica è intesa come produzione di ciò che è a sé simile univocamente, stabilendo un nesso tra progetto e opera. L'artefice umano riflette la creazione dell'artefice divino, è infatti l'idea nella mente ad essere il modello per l'opera da creare. L'azione dell'artefice si rivolge all'esterno grazie alla libera volontà di cui si è visto sia l'importanza specifica nell'orientare verso la scelta, sia l'apertura di un suo spazio perché protesa verso una natura da plasmare, anziché da essa bloccata in quanto presupposta. La centralità della volontà non è tuttavia l'unica espressione della prassi dell'artefice che anzi si caratterizza, a differenza da quella dell'esperto, per una specifica componente speculativa, la conoscenza universale delle cause.

Il ruolo della volontà si è evidenziato anche nella categoria *opera*, dove cioè essa è compresa come il prodotto di un libero atto di arbitrio, non spiegabile con ragioni estrinseche, arbitrio che si manifesta ad esempio nella destinazione del materiale su cui l'artefice opera. Il rapporto tra materia e forma si è visto in alcuni contesti come strutturale per la relazione progetto-opera. Infine il caso della statua rifusa ha messo in evidenza – in modo peraltro non dissimile dalla tradizione agostiniana – il nesso tra intero e parti nell'attività poietica dell'artefice.

Si arriva ora alle categorie più importanti nella riflessione scotista sull'artefice, ossia il *sistema delle scienze* e la *conoscenza* dell'artefice. Per quanto riguarda la prima, la puntuale analisi della questione della scienza pratica, specialmente rispetto alla definizione della teologia, ma anche nel commento alla *Metafisica* di Aristotele, permette di ricomprendere l'attività dell'artefice entro categorie aristoteliche. L'artefice non è più solo colui che ha l'arte in senso agostiniano e bonaventuriano, ma è colui che ha un'arte di matrice aristotelica, intesa come conoscenza universale delle cause e come abito per un retto agire. La concezione di *praxis* permette quindi di cogliere il tipo di conoscenza e azione pratica dell'artefice, distinguendolo allo stesso tempo dall'accezione meno orientata alla teoria come invece emerge nella figura dell'esperto, la cui conoscenza non è dell'universale bensì del singolare.

Questi aspetti intersecano quelli che emergono dalla categoria *conoscenza*, in quanto portano a riflettere sullo statuto e il funzionamento della conoscenza dell'artefice nel momento dell'ideazione e della produzione. Un punto interessante riguarda la questione della intellesione del singolare da

parte dell'artefice, punto forse tra i più radicati nel contesto dottrinario francescano al volgere del secolo. Sarà poi da approfondire la peculiare concezione scotista delle idee divine, della causalità esemplare, del passaggio in cui il pensiero dell'artefice divine realtà. Oltre alla peculiare concezione scotista delle idee divine, della causalità esemplare, la riflessione di Scoto è molto rilevante anche a proposito dei producibili, ossia delle idee solo possibili e che non necessariamente verranno realizzate nel mondo creato. Su questo punto si è visto emergere una concezione della scienza divina come conoscenza perfetta e distinta dei producibili, mettendo in evidenza anche a tale proposito l'importanza del libero volere. Se le relazioni formali intratrinitarie e la comprensione dell'arte di Dio come appartenente all'intera trinità anche se appropriazione solo del Figlio delineano alcuni tratti dell'attività conoscitiva dell'artefice, la comprensione dell'arte di Dio come fondamento della produzione o abito assoluto ne mette in evidenza gli aspetti operativi.

Sempre a proposito della conoscenza dell'artefice, vi sono poi contesti che tematizzano in modo più specifico l'artefice umano, in particolare quando è emerso il ruolo della immaginazione, che ha aggiunto un elemento ulteriore per sviluppare il tema nel senso dei rapporti tra le facoltà conoscitive. Inoltre l'emergere progressivo dell'importanza della volontà e la comprensione della *poiesis* dell'artefice secondo concetti aristotelici, sembra avere portato a una specifica natura non propriamente discorsiva del momento gnoseologico: l'artefice non sillogizza, ha un abito pratico che gli consente di agire con più prontezza. D'altra parte, nel momento in cui la riflessione si sposta sull'artefice divino e vengono utilizzate categorie di origine platonico-agostiniane, si è visto che si ripropone il modello del pensiero discorsivo dell'artefice, quando ad esempio si mette in luce – tramite riferimenti ad opere di Agostino – il motivo per cui il *logos* del principio è *parola*, è pensiero che si fa suono, realtà, corpo.

In conclusione, si può rilevare che la riflessione scotista sull'artefice si è mossa sia in senso argomentativo e retorico, usando l'artefice come esempio, metafora o analogia per chiarire questioni filosofiche e teologiche, sia in senso proprio, specialmente quando il discorso si è spostato sulla scienza pratica. Come si è visto in Bonaventura e Olivi, anche in Scoto è presente un tentativo – seppur differente – di integrazione tra gli elementi provenienti dalla tradizione platonico-agostiniana e quelli aristotelici, elementi che sono stati recepiti anche grazie alla mediazione araba.

Rispetto a Bonaventura e Olivi, si può notare pure uno spostamento di interesse dottrinale su almeno tre livelli che in vario modo sono già emersi. Il percorso bonaventuriano di ascesa a Dio è compreso tramite categorie maggiormente aristoteliche della teologia come scienza pratica e con la discussione di questioni specifiche sorte dai testi di Aristotele, come quelle relative alla distinzione tra artefice ed esperto. Inoltre, l'importanza del concreto e del singolare è inserita nella questione dell'intellezione del singolare. Infine, l'accentuazione peculiare di Scoto del ruolo della volontà è

emersa non solo per l'atto del Dio creatore, ma anche per quello produttivo dell'uomo artefice. Si rileva cioè un progressivo emergere di questioni che, declinate in modo diverso, sembrano delineare una prospettiva comune al pensiero francescano e che, risignificate, interesseranno in modo diffuso la riflessione successiva di Guglielmo di Ockham.

Questo spostamento dottrinale di una prospettiva che pare condividere le istanze di fondo della traduzione speculativa francescana dell'insegnamento del fondatore dell'Ordine, sembra delineare una direzione teorica precisa: la già rilevata accentuazione degli aspetti che conducono al singolare, al concreto, alla dimensione prassistica in cui la volontà ha un ruolo di primo piano, si riflette anche sull'immagine dell'artefice che si può trarre dalle pagine francescane.

Per riprendere un'espressione proposta precedentemente, ossia secondo una *fenomenologia dell'artefice*, si può osservare che la comprensione speculativa di ciò che può indicarsi come esperienza dell'attività poetica, cioè la comprensione filosofica dell'artefice, manifesta un livello di riflessione che riguarda il mondo sensibile anche quando l'oggetto diretto di indagine appartiene all'intelligibile, come la riflessione sulla teologica come scienza pratica. Entro questo quadro, assumono rilievo concetti come appunto *singolare, concreto, prassi, volontà*, concetti già fortemente presenti nella riflessione dei francescani Bonaventura e Olivi, ma ora reinterpretati con categorie più aristoteliche e integrati in un preciso quadro più specificamente *metafisico*⁹⁸.

Anche se la prospettiva di Scoto risulta per certi versi *metafisica*, ciò non toglie che dal nostro punto di vista la si possa comprendere come una delle manifestazioni delle concettualizzazioni del problema poetico entro uno sguardo si potrebbe dire, appunto, *fenomenologico*. La direzione appena sottolineata ripropone a questo livello il problema di una *filosofia francescana* e in particolare di una *estetica francescana* là dove la questione è appunto quella di cogliere il terreno comune, o le direzioni di sviluppo di una prospettiva che non si dà mai come oggetto stabile, ma si definisce nel suo divenire. Si tratta cioè di capire come queste istanze di fondo possano dirsi *francescane* e in particolare possano articolarsi in un'*estetica francescana*, consapevoli che si tratta di un oggetto che storicamente si manifesta certamente in divenire e che il suo costituirsi non è slegato da uno sguardo che si direziona verso temi specifici. Temi che, pur non essendo teleologicamente diretti a una realizzazione di qualche sorta in un ipotetico criterio, magari atemporale, assunto come presupposto, tracciano però, a posteriori, l'emergenza di aree di riflessione che diverranno sempre più importanti costituendosi in disciplina in età moderna con la nascita dell'estetica⁹⁹. La conquista del mondo sensibile a cui le

⁹⁸ L'operazione *metafisica* di Scoto è stata ad esempio sottolineata da Boulnois a proposito della comprensione scotista della trinità divina, si veda il già citato: O. Boulnois, *Duns Scot et la déduction a priori de la Trinité ... cit.*, in particolare pp. 89-90.

⁹⁹ Si veda la significativa prospettiva metodologica delineata in: E. Franzini, *Scorgere l'invisibile. Per un'estetica cristiana*, in *Storia del cristianesimo 2: L'età medievale (secoli 8-15)*, Carocci, Roma 2015: in particolare a p.

questioni collegate all'idea francescana di artefice conducono, sembrano rappresentare un momento rilevante in questa storia.

La direzione delineata in cui il sensibile diviene centrale apre ad altri due ambiti di riflessione. In primo luogo – come è stato sottolineato da alcuni – un analogo movimento è riscontrabile nell'arte tardomedievale, con la progressiva attenzione al concreto e all'umano, tanto che è lecito porsi la domanda della possibilità non solo di un'*estetica francescana*, bensì anche di un'*arte francescana* e delle sue relazioni con l'arte e le teorie artistiche successive. Si pongono perciò le basi – e questo è il secondo punto – per una riflessione sul passaggio dall'artefice all'arista di cui è possibile rilevare una certa incidenza francescana.

Si può in conclusione osservare che il pensiero di Scotto sembra porre le condizioni per il dispiegarsi di una comprensione dell'attività poetica dell'artefice – ulteriormente approfondita da Ockham – in cui è fondamentale la sfera del sensibile, della prassi, della volontà, ma anche dell'umano. Una comprensione dell'attività poetica che in definitiva sembra intrecciare un dialogo almeno ideale anche con periodi successivi.

345: *se si parla di una "estetica cristiana", è possibile costruire una storia cercando di seguirne i tradizionali "oggetti tematici" che definiranno poi l'intera disciplina, rilevando che è anche in questo contesto che si sono formati, lasciando eredità e frutti. "Oggetti" che, è bene precizarlo, malgrado alcuni spunti presenti nei testi dell'Antico e del Nuovo Testamento, se non possiedono una trattazione organica, hanno tuttavia il loro avvio nel quadro metafisico in cui, tra la tarda antichità e le varie fasi del medioevo, si forma quella struttura di pensiero che dominerà per secoli la cultura occidentale. Si potrebbe quasi affermare, di conseguenza, che un'estetica non esiste e che le linee storiche che si seguiranno sono solo frammenti di argomentazioni più ampie; e a p. 348: Se, come già si è osservato, una metafisica del bello, nella sua disorganicità, non è propriamente una "estetica", è tuttavia proprio nella relazione tra visibile e invisibile che si radica un "vocabolario" che trapassa dalla cultura greco-latina all'Occidente cristiano, originando una "tradizione" di cui si sono con frequenza dimenticate le fonti.*

Capitolo 4. Guglielmo di Ockham

Nell'opera di Ockham edita in versione digitale (LLT) si contano 157 occorrenze di lemmi dell'area semantica di artefice. Come si vede nella tabella n. 4, *artifex* è il lemma che ricorre in modo più frequente (117 volte) ed è distribuito in nove opere. Segue *pictor* con 30 occorrenze in sei opere; *faber* con 6 occorrenze in cinque opere; *architector* con due occorrenze in due opere (nella tabella si segnalano inoltre le occorrenze di *aedificator* nonostante qui non siano specificamente considerate); e *sculptor* / *sculptura* con due occorrenze in due opere. Le categorie principali in cui è possibile raggruppare i contesti sono *conoscenza* e *opera* che includono riflessioni sul *sistema dei saperi* e sulla *produzione* dell'artefice.

Tabella n. 4

ARTIFEX: 117	PICTURA PICTOR: 30	FABER: 6	ARCHITECTO R: 2	AEDIFICATO R¹: 51	SCULPTU RA / SCULPTO R: 2
Scriptum in librum primum Sententiaru m (<i>ordinatio</i>): 44	Scriptum in librum primum Sententiarum (<i>ordinatio</i>): 10	Expositio super libros Elenchoru m: 2	Expositio in libros Physicorum Aristotelis 2	Expositio in libros Physicorum Aristotelis: 23	Expositio super libros Elenchorum : 1
Expositio in libros Physicorum Aristotelis: 43	Expositio in librum praedicamento rum Aristotelis: 10	Quaestion es in librum quartum Sententiar um (<i>reportatio</i>): 1	ARS AEDIFICATOR IA²: 4	Quaestiones in libros Physicorum Aristotelis: 10	Quaestiones in libros Physicorum Aristotelis: 1
Quaestiones in libros Physicorum Aristotelis: 12	Expositio in libros Physicorum Aristotelis: 4	Scriptum in librum primum Sententiar um (<i>ordinatio</i>): 1	Scriptum in librum primum Sententiarum (<i>ordinatio</i>): 2	Brevis summa libri Physicorum: 6	
Expositio in librum Perihermeni as Aristotelis: 6	Quodlibeta septem: 3	Expositio in libros Physicoru m Aristotelis : 1	Expositio in libros Physicorum Aristotelis: 1	Summa logicae: 5	
Quaestiones in librum II- IV Sententiaru m (<i>reportatio</i>): 5	Expositio super libros Elenchorum: 2	Summa logicae: 1	Summula philosophiae naturalis: 1	Expositio super libros Elenchorum: 2	
Expositio super libros	Summa logicae:1			Scriptum in librum primum	

¹ A proposito dell'ambito architettonico, è opportuno notare che nel *corpus* delle opere di Ockham è molto diffuso il termine *aedificator* che compare 51 volte.

² Acquisisce una certa rilevanza l'espressione *ars aedificatoria* che occorre 4 volte. Nonostante non ci si soffermerà diffusamente come per gli altri lemmi, nelle pagine che seguono si terrà presente il significato e la funzione dei diversi termini relativi alla dimensione dell'architettura.

Elenchorum:

4

Breuis

summa libri

Physicorum:

1

Expositio in
librum

Porphyrii de
praedicabilibus: 1

Quodlibeta

septem 1

Sententiarum

(ordinatio): 1

Artifex

Le occorrenze di *artifex* sono dislocate in tre gruppi di opere qui indicate con i titoli *opere fisiche*, *opere teologiche* e *opere logiche*. Per un totale di 117 occorrenze, i contesti rivelano un interesse particolare per i temi legati all'opera e alla produzione dell'artefice, concentrati soprattutto nelle *opere fisiche*, oltre che al suo progetto, come emerge in particolare nella *Ordinatio*, a proposito di discussioni sugli universali e sulle idee divine. Un altro tema piuttosto rilevante è quello del sistema delle scienze che prosegue il dibattito che, a partire da Scoto, abbiamo visto connesso alla questione della teologia come scienza pratica.

1. Opere fisiche

Con *opere fisiche* si intende qui un insieme di tre testi di Ockham basati sulla *Fisica* di Aristotele, ossia l'*Expositio in libros Physicorum Aristotelis*, le *Quaestiones in libros Physicorum Aristotelis* e la *Breuis summa libri Physicorum*. Da un punto di vista quantitativo, la prima opera presenta la maggiore concentrazione di termini del lemma *artifex*, se ne contano 43, seguita dalle *Quaestiones* che raccolgono 12 occorrenze, mentre la *Breuis summa* ne presenta una sola. Le complessive 56 occorrenze si possono classificare in due grandi categorie, ossia *conoscenza* e *opera-produzione*. Si registra una certa diffusione del lemma a proposito tema conoscitivo nelle *Quaestiones*, mentre il tema relativo alle modalità di produzione dell'artefice e all'opera è più importante nei contesti delle altre due opere.

1.1 Conoscenza

Nelle opere fisiche di Ockham il tema conoscitivo non ha una grande rilevanza, si possono infatti individuare solo quattro occorrenze delle *Quaestiones*, tre nella q. 3 e una nella q. 44, a cui se ne aggiunge una quinta nella *Expositio* (I, 1, 2). Le prime due delle *Quaestiones* sono le più rilevanti, per cui si può accennare ora al contesto della questione 44 dedicata alla natura del tempo³. Nella risposta dell'autore, Ockham sostiene che il tempo è un concetto dell'anima tramite cui essa può misurare se una cosa dura più di un'altra. Il riferimento all'artefice funge base della seconda analogia per chiarire la natura del tempo: dopo aver osservato che il concetto con cui l'anima enumera le cose

³ Guillelmus de Ockham, *Quaestiones in libros Physicorum Aristotelis*, in *Guillelmi de Ockham Opera Philosophica et Theologica, Opera Philosophica*, vol. VI, ed. S. Brown, St Bonaventure Institute, New York 1984, q. 44, p. 514: *Utrum tempus sit motus in anima sive motus imaginatus*.

esterne si chiama numero, Ockham aggiunge che l'artefice esperto della geometria conosce subito la quantità delle cose esterne per mezzo di quantità immaginate⁴. Da questo passaggio si può comprendere la natura cognitiva del progetto di un artefice particolare, ossia dell'artefice geometra la cui capacità di quantificare le cose esterne dipende da una misura di natura concettuale.

Le tre occorrenze della questione 3, dedicata alla natura del concetto mentale⁵, si presentano, una, nel terzo argomento contrario all'opinione dell'autore, le altre due nella relativa risposta. Alla soluzione proposta da Ockham secondo cui il concetto è una qualità nella mente⁶, si obietta che prima di creare una casa, l'artefice la concepisce nella mente, ma la casa non è una qualità, di conseguenza non è una qualità la casa mentale⁷. Ockham risponde che la scienza e l'arte stessa dell'artefice, per mezzo di cui produce esternamente una casa, è una qualità nella mente e può essere chiamata essa stessa casa. Ockham argomenta la tesi proponendo un'analogia con l'arte e la scienza della sanità a proposito della quale si può affermare che, sulla base dell'autorità di Averroè, ha come propria definizione la sanità⁸.

Nella *Expositio* I, 1, 2 Ockham considera l'affermazione aristotelica che nella filosofia naturale si debba iniziare dalle cause universali⁹. Dopo aver osservato che occorre iniziare dalle cose più note, il riferimento all'artefice compare per chiarire questo punto: l'artefice che produce artefatti ha maggiore conoscenza delle cause con cui opera, tuttavia visto che per noi sono ignote le cause della natura, occorrerà procedere dalla conoscenza di accidenti e cause a noi più note¹⁰. In questo

⁴ Cfr. *ivi*, p. 515: *Cuius ratio est quia per conceptum animae, quamvis nihil moveatur extra animam, potest anima cognoscere et mensurare quodammodo quod una res plus durat quam alia ... Sed conceptus quo anima numerat res extra animam vocatur numerus, sicut etiam artifex geometriae expertus per quantitatem imaginatam cognoscit statim quantitatem rei extra.*

⁵ Cfr. *ivi*, q. 3, p. 400: *Utrum conceptus sit qualitas mentis.*

⁶ Cfr. *ibidem*: *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.*

⁷ Cfr. *ibidem*: *Praeterea, artifex excogitat domum antequam producat eam; sed illa domus non est qualitas mentis; igitur etc.*

⁸ 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, sicut secundum Commentatorem, VII Metaphysicae, ars et scientia sanitatis vocatur sanitas. Unde commento 23 dicit sic: "Sanitas dicitur duobus modis: dicitur enim de forma quae est in anima et de habitu qui est in corpore, et ambo sunt idem, hoc est habent idem nomen. Sed sanitas secundo modo invenitur ab ea quae est secundum primum modum". Et post: "Sanitas dicitur duobus modis: dicitur enim de intellectu sanitatis qui est in anima et de sanitate existente in corpore". Et post: "Sanitas vero in rei veritate est definitio sanitatis quae est in anima, et scire ipsam non est sanitas quae est extra animam". Ex isto patet quod sanitas vocatur ipsa definitio et scientia, et ita <domus in mente artificis> potest domus vocari.*

⁹ Cfr. Aristoteles Latinus, Guillelmus de Morbeka, *Physica (translatio 'noua' - Iacobi Venetici translationis recensio)*, in *S. Thomae de Aquino Opera omnia, Tom. II: Commentaria in octo libros Physicorum Aristotelis*, ed. Commissio Leonina, Ex Typographia Polyglotta S.C. de Propaganda Fide, Roma 1884 (da ora indicata: Aristoteles Latinus, *Physica*), pp. 3-4 (184a 20-24): *Unde quidem necesse secundum modum hunc procedere ex incertioribus naturae, nobis autem certioribus, in certiora naturae et notiora. (184a 21) Sunt autem primum nobis manifesta et certa confusa magis: posterius autem ex his fiunt nota elementa et principia dividendum haec. (184a 23) Unde ex universalibus ad singularia oportet procedere. Totum enim secundum sensum notius est: universale autem totum quoddam est.*

¹⁰ Cfr. Guillelmus de 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

passaggio il riferimento all'artefice ha una funzione argomentativa, ma viene presentato entro la comprensione aristotelica, più volte incontrata, secondo cui l'artefice, a differenza dell'esperto, ha una conoscenza universale delle cause.

Per concludere sulla categoria *conoscenza*, occorre osservare che il passaggio precedente delle *Quaestiones* è molto significativo per il nostro discorso in quanto consente di sviluppare la comprensione ockhamiana della conoscenza dell'artefice. Ora si può rilevare che dal punto di vista delle fonti, oltre ad Aristotele che è presente anche negli altri contesti visti, Ockham fa qui riferimento al suo Commentatore per esplicitare un punto importante della propria posizione. Inoltre, il riferimento all'artefice sicuramente centrale anche nell'*Ordinatio* per discutere lo statuto dell'essere mentale, lì compreso prevalentemente come *fictum*, è qui ripreso e ricompreso sulla base della nuova teoria del concetto mentale come qualità nella mente che ha implicazioni interessanti sullo statuto del concetto mentale e certamente decisive per lo statuto del progetto nella mente dell'artefice.

1.2 Opera e produzione

Le occorrenze classificabili come *opera e produzione* sono 35 nella *Expositio* e 8 nelle *Quaestiones*. In questo paragrafo si accennerà anche alle 7 occorrenze in cui compaiono le figure dell'*artifex realis* o *demonstrativus* e all'unica occorrenza della *Brevis summa*.

Nella *Expositio* il primo gruppo di sei occorrenze che tematizzano l'*opera* e la *produzione* dell'artefice si presenta nel libro II, cap. 1 (*Che nella scienza naturale sia da iniziare dalle cause universali*), a proposito della distinzione aristotelica tra la natura, che ha in sé stessa il principio del mutamento come esistente di per sé e non per accidente, e l'arte il cui principio di produzione non è intrinseco. Le cose prodotte artificialmente si distinguono poi in arti con principio esterno, come l'architettura, e arti con principio interno e accidentale, come la medicina¹¹. Nel primo passaggio che qui interessa, Ockham esplicita che le arti del primo tipo non agiscono nel soggetto in cui si trovano, né coincidono con il principio di mutamento del soggetto. Ad esempio, con l'arte edificatoria (*ars*

Institute, New York 1985, 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.*

¹¹ Cfr. Aristoteles Latinus, *Physica* ... cit., liber 2, cap. 1, p. 55: (192b 20) *Est igitur natura principium alicuius et causa movendi et quiescendi in quo est primum per se et non secundum accidens. Dico autem non secundum accidens, cum fiat utique ipse sibi aliquis causa sanitatis cum sit medicus: sed tamen non secundum quod sanatur medicinam habet, sed accidit eundem medicum esse et sanari; unde et dividuntur aliquando ab invicem. Similiter autem et aliorum unumquodque quae fiunt. Nullum enim ipsorum habet in seipso factionis principium: sed alia quidem in aliis et ab exteriori, ut domus et aliorum manu incisorum unumquodque; alia autem in seipsis quidem, sed non secundum seipsa, quaecumque secundum accidens fiunt causae utique ipsis.*

aedificatoria) si produce una casa che appunto non è nel soggetto in cui si situa l'arte, infatti nessun artefice – precisa Ockham – produce la casa in sé stesso¹².

Nel passaggio successivo si specifica che nella produzione di artefatti, l'artefice non produce una forma nuova e assoluta, come invece accade, ad esempio, nella produzione del calore: nulla di nuovo è prodotto quando si fa una casa, un idolo, una statua, o un letto¹³. In un contesto successivo l'artefice è ancora oggetto di riflessione a proposito della distinzione tra arte e natura, questa volta come conferma della conclusione per cui i prodotti dell'arte e della natura si distinguono secondo ragione, cioè perché presentano diverse definizioni¹⁴. Dopo aver osservato che così non si prova che le cose naturali non sono le artificiali, ma almeno che si tratta di nomi con definizioni diverse, Ockham procede considerando che una stessa cosa può essere prodotta sia dall'artefice che dalla natura, sebbene questo sia molto raro. Ne consegue che tra i *naturalia* e gli *artificialia* c'è solo una differenza nominale, o di ragione, ad esempio una pietra prodotta dalla natura può essere posta a fondamento di una casa e non c'è differenza sostanziale o accidentale rispetto a una prodotta dall'arte se non in senso numerico. D'altra parte – aggiunge – si continuerà a dire che una casa è stata prodotta artificialmente, ma non perché presenta differenze in sostanza o accidenti, bensì perché è l'artefice a produrre una certa figura¹⁵. Infine, Ockham nota che nonostante la distinzione per sola ragione, per cui la statua è il bronzo stesso senza tuttavia avere la medesima definizione, non si dirà che *la statua è bronzo (aes)*, bensì che *la statua è di bronzo (aenea)*, infatti *di bronzo* si predica quando la materia è trasmutata secondo il luogo, ad esempio secondo la figura. Al contrario, *bronzo (aes)* si predica di qualcosa che non ha subito trasmutazioni o operazioni da parte di un artefice¹⁶.

¹² Cfr. Guillelmus de Ockham, *Expositio ... 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.*

¹³ Cfr. *ivi*, p. 217: *Circa primam totam partem praecedentem est primo sciendum quod quando artifex operatur producendo artificialia, non producit aliquam formam absolutam inhaerentem rei naturali - sicut quando calidum producit calidum, producit unam formam absolutam inhaerentem subiecto et ab eo totaliter et realiter distinctam -, ita quod quando fit domus vel idolum vel statua vel lectus et huiusmodi, non est aliqua res de novo secundum se totam producta.*

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 224: *Verumtamen quamvis non possit probari per hoc quod naturalia non sint artificialia, tamen per hoc probari potest quod ista nomina 'naturalia' et 'artificialia' distinguuntur ratione, hoc est quod habent distinctas definitiones, et quod aliquid ponitur in definitione unius, quod non ponitur in definitione exprimente quid nominis alterius.*

¹⁵ Cfr. *ibidem*: *Verumtamen hoc non obstante unus dicetur artificialis et alius non, non quia unus habeat in se aliquam substantiam vel accidens qualem substantiam vel accidens non habet alius, sed quia praecise unus per artificem fit talis figurae et alius non, sed per naturam.*

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 225: *Nam per hoc quod dico 'aeneum' exprimo quod de aere est aliquid factum ut aeneum sit idem quod aes de quo factum est aliquid vel aes quod est factum aliquale, ita quod numquam 'aeneum' praedicatur de aliquo nisi postquam aes transmutatum est secundum locum, puta secundum figuram vel aliquo consimili modo, et hoc per artem 'Aes' autem praedicatur de aliquo sine omni transmutatione tali et omni operatione artificis.*

Un'altra occorrenza compare nel capitolo successivo (cap. 2: *Sulla divisione della natura*) dove Ockham esplica il passo *Fisica* 193a30-b6 in cui Aristotele mostra che la forma è natura¹⁷. Un paragone con l'arte consente di osservare che qualcosa è naturale non quando è in potenza, bensì quando è in atto: come si dice che una cosa è artificiale solo dopo che l'artefice ha operato, analogamente si dice che qualcosa è naturale solo dopo l'induzione della forma sostanziale¹⁸.

Segue un gruppo di sei occorrenze, sempre nel libro secondo, ora al capitolo quarto (*Sulla considerazione della fisica*), in cui, oltre al tema dell'opera, emerge anche il tema più specificamente legato alla modalità della produzione artificiale. Si propone anche in questo caso il paragone tra l'operare dell'arte e quello della natura, in particolare a proposito del passaggio aristotelico secondo cui l'arte imita la natura ed è suo compito conoscere tanto la forma quanto la materia delle cose che considera¹⁹. Come un architetto (*aedificator*) pone attenzione alla specie, cioè alla forma, della casa, ma anche ai legni e alle pietre con cui essa è costruita, così la scienza naturale deve considerare tanto la materia quanto la forma²⁰.

La prima occorrenza compare nell'argomento *ex auctoritate* in cui si cita Averroè per sostenere che la scienza naturale, per conoscere i processi naturali di generazione e corruzione, deve conoscere sia la materia che la forma: ciò che è noto al filosofo naturale – afferma il Commentatore

¹⁷ Cfr. Aristoteles Latinus, *Physica* ... cit., liber II, cap. 1, textus 10, p. 58: *Alio autem modo forma et species, quae est secundum rationem. (193a 31) Sicut enim ars dicitur quod est secundum artem et artificiosum, sic et natura quod secundum naturam dicitur et quod naturale. Neque autem illud adhuc dicimus habere secundum artem nihil, si potentia tantum est, ut lectulus (nondum enim habet formam lectuli), neque esse secundum artem; neque in his quae natura subsistunt. Potentia enim caro aut os neque (193b 1) habet adhuc sui ipsius naturam priusquam accipiat formam secundum rationem, qua definiuntur dicimus quid est caro aut os, neque natura est. (193b 3) Quare alio modo natura utique erit habentium in seipsis motus principium forma et species, non separabilis, sed aut secundum rationem. Quod autem est ex his, natura quidem non est, sed a natura, ut homo. Et magis natura hoc est quam materia: unumquodque enim tunc dicitur cum entelechia sit, magis quam cum potentia.*

¹⁸ Cfr. Guillelmus de Ockham, *Expositio* ... cit., liber II, cap. 2, par. 4, p. 246: *Secundo notandum est quod Philosophus non intelligit hic, sicut frequenter est dictum, quod sic se habeat aliquid ad formam artificialem sicut aliquid se habet ad formam substantialem, ut sicut forma substantialis est alia res a materia ita forma artificialis sit alia res a re naturali informans eam, sed intelligit quod sicut nihil dicitur artificiale in actu nisi post operationem artificis, quamvis prius sit in potentia ut sit artificiale, ita nihil dicitur naturale nisi post formam substantialem inductam; et quantum ad hoc est simile et non quantum ad aliud.*

¹⁹ Cfr. Aristoteles Latinus, *Physica* ... cit., liber II, cap. 2, textus: 22, p. 64 (Bekker: 194a 21-27): *Si autem ars imitatur naturam, eiusdem autem scientiae est cognoscere formam et materiam usque ad hoc (ut medici sanitatem, 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. (194a 27) Adhuc, quod cuius causa fit et finem eiusdem et quaecumque sunt propter hoc.*

²⁰ Cfr. Guillelmus de Ockham, *Expositio* ... cit., liber II, cap. 4, par. 3, pp. 269-270: §3. *Si autem ars... [t. 22; 194a 21 - 27]: In ista parte probat Philosophus intentum principale per quattuor rationes. Prima ratio est ista. Ars imitatur naturam. Sed eiusdem artis est cognoscere formam et materiam communem omnibus illis formis quas considerat; sicut medicus considerat sanitatem et commune omni receptivo sanitatis, scilicet choleram et phlegma et huiusmodi, in quibus est sanitas; similiter aedificator considerat speciem, id est formam, domus, et similiter ligna et lapides quae sunt materia domus; et similiter est de aliis artibus quod considerant tam materiam quam formam. Ergo similiter scientiae naturalis erit considerare tam materiam quam formam.*

– deve essere ciò che è noto alla natura, che è *artefice delle cose naturali*²¹. Successivamente Ockham ribadisce un punto su cui ci si è già soffermati a proposito dell'esempio della statua di bronzo, ossia che nelle cose artificiali la forma non è distinta realmente dalla materia. Il Filosofo e il Commentatore sostengono che la stessa cosa è prima una cosa naturale, ad esempio è pietra, bronzo o legno; e successivamente, per trasmutazione reale o almeno locale, diventa una cosa artificiale senza che venga prodotto qualcosa di nuovo; inoltre l'artefice deve conoscere sia la materia che la forma della propria opera²².

All'osservazione che può capitare che quando l'artefice opera non solo ci sia un mutamento locale, come quando una casa è costruita dal legno e dalle pietre, ma anche si produca o si distrugga una cosa nuova, Ockham precisa che in questo caso concorre una causa naturale e quindi nell'operare del solo artefice si produce non una cosa nuova, bensì solo un mutamento di luogo²³. A proposito della materia che l'artefice deve considerare compare la sesta e ultima occorrenza del quarto paragrafo. Come l'artefice deve porre attenzione alla materia comune da cui si possono trarre gli artefatti, analogamente il filosofo naturale deve considerare sia la materia ultima sia la forma ultima di ogni cosa naturale²⁴.

Per quanto riguarda le sei occorrenze del paragrafo terzo si può quindi osservare una interessante delimitazione del funzionamento dell'attività poetica dell'artefice attraverso il paragone con il modo in cui procede il filosofo naturale. L'artefice conosce sia la forma che la materia dell'opera da creare, ma la forma dell'opera compiuta non è qualcosa di nuovo. Al contrario, la stessa cosa che prima è naturale e poi è artificiale, subisce un mutamento locale che, ad esempio, porta alla costruzione di una casa a partire da legno e pietra.

²¹ Cfr. *ivi*, p. 270: *Et hoc est quod dicit Commentator, commento 22, quod "consideratio naturalis debet convenire actioni naturae adeo quod illud quod est notum apud ipsum, sit illud quod est notum apud naturam quae est artifex rerum naturalium", quia naturalis qui considerat quomodo fit res naturalis, debet cognoscere illa eadem quae cognoscit illud agens quod producit res naturales, vel quod deberet cognoscere si non posset producere nisi per cognitionem.*

²² Cfr. *ibidem*: *Secundo notandum est, sicut frequenter est dictum, quod non intendunt Philosophus et Commentator quod in artificialibus sit forma artificialis distincta realiter secundum se totam a materia, sed intendunt quod eadem res primo est res naturalis, puta lignum vel lapis vel aes vel aliquid huiusmodi, et postea per realem transmutationem, saltem localem, est res artificialis, et quod artifex utrumque habet cognoscere.*

²³ Cfr. *ivi*, p. 271: *Tamen est advertendum quod aliquando quando artifex operatur, producit nova res vel destruitur. Quia aliquando non solum res naturalis transmutatur localiter, sicut accidit quando domus fit ex lignis et lapidibus, sed etiam aliquotiens res naturalis recipit unam qualitatem novam inhaerentem, immo etiam aliquando mutatur secundum formam substantialem. Et hoc accidit quando artifex approximat localiter activa passivis naturalibus, sicut per approximationem ignis corrumpit aliquid vel generat; sed tunc concurrunt causa naturalis. Et ideo quando artifex solum operatur et non natura, non fit nova res secundum se totam sed tantum adquisitio vel deperditio loci.*

²⁴ Cfr. *ibidem*: *Tertio notandum est, secundum Commentatorem, quod artifex habet considerare materiam communem artificialibus quae considerat, et ideo si esset aliqua ars considerans de omnibus artificijs, haberet considerare de materia communi ad omnia quae possunt fieri artificialia.*

Il discorso sull'arte e sulla natura prosegue pure nel paragrafo quinto, in cui il lemma *artifex* compare una volta. Ockham chiarisce il passaggio di *Fisica* 194a33-b8 spiegando perché la scienza naturale debba considerare la materia²⁵. Come osserva Aristotele, la scienza naturale rispetto ai fenomeni naturali, è simile all'arte rispetto alle operazioni artificiali, cioè la prima conosce tutto ciò che dovrebbe conoscere se producesse delle cose, come l'arte conosce tutto ciò su cui opera; ma poiché ogni arte deve conoscere la materia su cui opera, così la scienza naturale deve conoscere la materia dei fenomeni naturali²⁶. Il riferimento all'artefice chiarisce la premessa minore del ragionamento, cioè che la scienza naturale e l'arte devono conoscere la rispettiva materia. L'artefice, e l'architetto (*aedificator*), è un caso particolare dei modi in cui l'arte è produttiva della materia: l'arte può produrre la materia inducendo qualità nuove rispetto al soggetto su cui opera, come un architetto o un altro artefice produce i mattoni da cui l'*aedificator* costruisce una casa inducendo la durezza o altre qualità simili. Altri modi consistono nella trasmutazione della specie, nell'allontanamento e nella divisione delle parti di una materia come quando si prepara il legno con l'ascia²⁷.

Sempre nel secondo libro, al paragrafo settimo del capitolo quinto (*Sulle cause in generale*), si raggruppano quattro occorrenze del lemma *artifex* a proposito di *Fisica* 195a4-8²⁸. Distinte le quattro cause (materiale, formale, efficiente e finale) e i due modi in cui ciascuna può essere, ossia cause per sé e cause per accidente, Ockham esemplifica riferendosi all'attività dell'artefice: la causa per sé della statua è sia lo scultore (*statuifactor*) che – osserva Ockham – è l'artefice (*artifex*), sia il

²⁵ Cfr. Aristoteles Latinus, *Physica* ... cit., liber II, cap. 2, textus 24, p. 64: (194a 33) *Quoniam autem faciunt artes materiam, aliae quidem simpliciter aliae vero operose, et utimur tanquam propter nos omnibus quae sunt (sumus enim quodammodo et nos finis: dupliciter enim est id cuius causa fit: dictum est autem de his in his quae de prima philosophia sunt): (194a 36) duae (194b 1) igitur sunt principantes materiam et cognoscentes artes, quae utitur et factiva, quae architectonica; unde et usualis architectonica quodammodo est. Differunt autem secundum quod haec formae quidem cognoscitiva est architectonica, alia autem ut factiva materiae: gubernator enim qualis sit forma aliqua temonis cognoscit et instituit, alius autem ex quo ligno et qualibus illis erit. In his quidem igitur quae sunt secundum artem, nos facimus materiam propter opus: sed in physicis inest. (194b 8) Amplius, eorum quae sunt ad aliquid materia est: in alia enim forma alia materia.*

²⁶ Cfr. Guillelmus de Ockham, *Expositio* ... cit., liber II, cap. 4, par. 5, p. 273.

²⁷ Cfr. *ibidem*: *Omnis ars vel est factiva materiae simpliciter, scilicet transmutando speciem per actionem et approximationem causarum naturalium vel saltem inducendo novas qualitates realiter distinctas a suis subiectis, sicut aedificator vel alius artifex facit lateres ex quibus aedificator domus facit eam, inducendo duritiem saltem vel aliquam qualitatem consimilem; vel est faciens materiam operose non inducendo aliquam formam absolutam per approximationem causae naturalis sed tantum per amotionem partium aliquarum et per divisionem, sicut aliquis praeparat ligna dolando; vel est ars faciens ipsum artificium; vel est ars qua utimur illo artificiali iam facto; et hoc est conveniens quod sit talis ars, quia nos sumus quodammodo finis omnium quae fiunt ab arte, et hoc, accipiendo uno modo finem.*

²⁸ Cfr. Aristoteles Latinus, *Physica* ... cit., liber II, cap. 3, textus 30, p. 68 (Becker 195a): *Contingit autem, multipliciter dictis causis, et multas eiusdem causas esse non secundum accidens: ut statuifica et aes non secundum alterum aliquid, sed secundum quod est statua; sed non eodem modo, sed hoc quidem ut materia, illud autem sicut unde motus. Sunt autem quaedam et ad invicem causae, ut laborare causa est boni habitus, et hic laborandi: sed non eodem modo, sed haec quidem sicut finis, illa sicut principium motus.*

bronzo. D'altra parte l'artefice (*artifex*) e il bronzo non sono cause nello stesso modo perché l'uno è causa efficiente e l'altro è causa materiale²⁹.

Al capitolo successivo (cap. 6 *Sui modi delle cause*) si trovano sette occorrenze nel paragrafo 1 e due nel paragrafo 6. Nel primo paragrafo Ockham espone *Fisica* 195a27-32³⁰. La prima divisione dei modi delle cause riguarda il rapporto tra universale e particolare, per cui una causa dello stesso genere può comprendere una causa universale, che è precedente, e una particolare, che è successiva. Ad esempio, rispetto alla sanità si dirà prima che l'artefice è causa, poi che il medico è causa³¹.

Le successive sei occorrenze compaiono in un passaggio interessante che, se non chiarisce direttamente la concezione ockhamiana dell'artefice, reinterpreta il discorso aristotelico con l'analisi terministica di Ockham, dove cioè i modi delle cause sono studiati tramite la teoria della *suppositio*, ovvero del modo di significare dei termini all'interno di una proposizione, secondo una intenzione volta a evitare di reificare entità solo mentali. Dire che l'artefice, che è universale, è causa, non significa attribuire una realtà all'universale, cioè non è l'universale ad essere causa efficiente perché – osserva Ockham – l'universale è una intenzione dell'anima, non è una cosa esterna e quindi non può essere una causa efficiente di una cosa fuori dall'anima. Aristotele e il Commentatore – prosegue – intendono dire che il predicato *causa* si predica rispetto a un termine universale. Ne consegue che in ogni caso, cioè sia che si tratti di particolari sia che si tratti di universali di più o meno alto livello di generalità, la causa si predica della cosa esterna e non dell'intenzione dell'anima. Per cui è corretto dire *l'artefice è una causa e l'artefice è un universale* perché nella prima parte della proposizione copulativa *artefice* suppone per la cosa esterna (*suppositio personalis*), e nella seconda parte della copulativa lo stesso termine suppone per l'intenzione dell'anima (*suppositio simplex*)³². Nella

²⁹ Cfr. Guillelmus de Ockham, *Expositio ... cit.*, liber II, cap. 5, par. 7, p. 286: *Secundo notandum est quod non intendit Philosophus negare quin eiusdem rei possint esse plures causae in eodem genere causae, puta duae causae efficientes et similiter duo fines, et ideo quod dicit quod non eodem modo debet referri ad exemplum suum, quia scilicet non eodem modo est aes causa statuae et artifex. Sicut statuae causa per se est statufactor, hoc est artifex, et similiter aes est causa statuae, et utraque illarum est per se causa statuae secundum quod statua; tamen artifex et aes non sunt eodem modo causae, sed aes est causa materialis et artifex est causa unde motus, hoc est artifex est causa efficiens.*

³⁰ Cfr. Aristoteles Latinus, *Physica ... cit.*, liber II, cap. 3, textus 31, p. 68 (Becker 195a): *Modi autem causarum numero quidem sunt multi: capitales autem et hi minores. Dicuntur autem causae multipliciter. Et ipsarum similium specierum et prior et posterior altera altera; ut sanitatis medicus et artifex, et diapason duplum et numerus, et semper continentia ad unumquodque. (195a 32) Amplius autem secundum accidens, et horum genera: sicut statuae aliter Polycletus, et aliter statuam faciens; quoniam accidit statuam facienti Polycletum esse.*

³¹ Cfr. Guillelmus de Ockham, *Expositio ... cit.*, liber II, cap. 6, par. 1, p. 296: *Sicut accidit in causa efficienti quod prior causa sanitatis est artifex, posterior autem est medicus ... Et ista divisio semper invenitur inter continentia et illa quae continentur, hoc est inter universale et particulare, quia commune est prius et particulare sive proprium est posterius.*

³² Cfr. *ibidem*: *Secundo notandum est quod non intendit hic Philosophus nec Commentator quod aliquod universale sit causa efficiens vel in aliquo genere causae respectu rei extra, quia cum sit intentio animae et non sit in re extra, non potest esse causa efficiens rei extra animam; sed intendit quod de universali praedicatur hoc praedicatum 'causa' et debet sic exerceri ille actus 'artifex est causa', 'medicus est causa', et sic de aliis. Unde tam de particulari quam de magis communi et minus communi praedicatur 'causa' non pro se sed pro re extra, et ideo de virtute sermonis ista est falsa 'artifex est causa universalis', sed ista copulativa est vera 'artifex est causa et artifex est universale'; sed in una hoc*

concezione di Ockham, per il quale esistono solo cose singolari, l'artefice è quindi un individuo nella realtà esterna (che certamente può essere scultore, fabbro o medico, ma è sempre un individuo particolare); tuttavia è anche un'intenzione dell'anima nel momento in cui, in una proposizione, indica un concetto universale, appunto *artefice* è genere di cui *medico* o *scultore* sono specie.

L'ultimo gruppo di sette occorrenze compare nel capitolo dodici (a proposito della causa finale), nei paragrafi dieci e diciotto³³. Nel paragrafo dieci Ockham si sofferma su *Fisica* 199a33-7b³⁴. Si osserva che qui Aristotele affronta la questione della finalità a proposito dell'intenzione della natura e della possibilità degli errori, ancora una volta tramite il paragone con l'arte. Come accade nell'arte che un artefice agisce in vista di qualcosa e tuttavia sbaglia a raggiungere la sua intenzione, così accade alla natura; ma non per questo si dirà che, dato che la natura agisce in vista di un fine, allora le mostruosità non si produrranno oppure saranno in accordo all'intenzione della natura. Analogamente non segue la conseguenza *l'artefice agisce in vista di un fine, quindi dall'arte non deriva né il caso né la produzione di qualcosa senza l'intenzione dell'artefice*, infatti, come la natura, anche l'artefice talvolta sbaglia ed erra³⁵.

*universale 'artifex' supponit pro re quae est causa, et personaliter sive significative, in alia parte supponit pro se et simpliciter. Est igitur ista divisio Aristotelis quod causa in eodem genere causae praedicatur de universali et similiter de omni particulari, non sic dicendo 'particulare est causa' et 'universale est causa', sed sic dicendo sicut dicit Aristoteles 'medicus est causa', 'artifex est causa'. Nella divisione di Ockham, un termine suppone in modo personale quando sta per il suo significato, ad esempio il termine *uomo* nella proposizione *ogni uomo è un animale* suppone per una cosa esterna all'anima, l'uomo particolare; il termine *intenzione dell'anima* nella proposizione *ogni intenzione dell'anima è nell'anima* suppone per un'intenzione dell'anima. Cfr. P.V. Spade, *Thoughts, Words and Things: An Introduction to Late Mediaeval Logic and Semantic Theory*, 1996, edizione online: <https://pvspade.com/Logic/docs/thoughts.pdf> (ultima consultazione: ottobre 2020), pp. 251-252. La supposizione semplice sta per un'intenzione dell'anima quando non è presa in modo significativo, ad esempio quando un termine significa un concetto, ad eccezione del termine stesso *concetto*. Cfr. P.V. Spade, *Thoughts, Words and Things ... cit.*, p. 253.*

³³ Due occorrenze, che qui si menziona soltanto, precedono il gruppo di sette. Si tratta di un passaggio di II, 6, 6 (in cui si esamina *Fisica* 195b12-16) non molto rilevante per il nostro discorso e in cui Ockham si sofferma sulle combinazioni dei modi di predicazione delle cause. Il riferimento all'artefice compare come esemplificazione, vedi Guillelmus de Ockham, *Expositio ... cit.*, liber II, cap. 6, par. 6, pp. 303-304: *Et omnia ista vel sunt operantia in actu vel in potentia, hoc est unumquodque praedictorum sex membrorum dividitur per potentiam vel per actum, ita scilicet quod de numero illorum universalium de quibus praedicatur causa per se, aliquid est de quo actu praedicatur, aliquid de quo in potentia; verbi gratia, si 'facere statuum' praedicatur tam de artifice quam de artificante. Nunc bene sequitur 'iste est artifex, ergo potest operari', et non sequitur 'ergo operatur', sed bene sequitur 'iste est artificians, ergo operatur'.*

³⁴ Cfr. Aristoteles Latinus, *Physica ... cit.*, liber 2, cap. 8, textus 82, p. 94: (199a 33) *Peccatum autem fit et in iis quae fiunt secundum artem: scripsit enim non recte grammaticus, et propinavit medicus non recte potionem. Quare manifestum est quod contingit et in iis quae secundum (199b 1) naturam fiunt. Si igitur sunt quaedam secundum artem, in quibus quod recte fit, propter aliquid fit; in quibus etiam peccatur, alicuius gratia agitur, sed fallitur: similiter utique et in physicis et monstra sunt peccata illius quod propter aliquid est. Et in substantiis ergo quae sunt ex principio bovigena, si non ad aliquem terminum et finem poterant venire, corrupto principio aliquo facta sunt, sicut nunc semine. (199b 7) Amplius, necesse est semen fieri primum, sed non statim animalia: et molle natura primum quod semen erat.*

³⁵ Cfr. Guillelmus de Ockham, *Expositio ... 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.*

Nel paragrafo 18, a proposito di *Fisica* 199b28-30³⁶, Ockham discute l'affermazione aristotelica secondo cui l'arte e la natura agiscono nello stesso modo in quanto agiscono in vista di un fine, ma differiscono nel fatto che mentre l'arte agisce secondo un *esse extra*, esteriormente all'artefatto, la natura agisce *intra*, cioè all'interno stesso di ciò che produce. Se nel legno vi fosse l'arte navale, così che una nave di legno possa produrre un'altra nave senza deliberazione, sarebbe prodotta nello stesso modo in cui la produrrebbe un artefice, il quale però delibera. Ne deriva che l'arte e la natura non differiscono circa il fine, che rimane lo stesso, ma differiscono nel fatto che l'artefice è sempre di specie diversa dell'artefatto, mentre in natura l'agente è sempre della stessa specie di ciò che è prodotto³⁷.

Da questa esposizione dei contesti in cui il lemma *artifex* compare a proposito della produzione dell'artefice, si può osservare che Ockham è piuttosto aderente al testo aristotelico e quando si presentano controversie ricorre prevalentemente all'autorità del Commentatore oppure a proprie teorie, come si è visto ad esempio quando utilizza la sua teoria della supposizione. D'altra parte è significativo l'atteggiamento riduzionista di Ockham che mira a eliminare le entità ontologiche superflue, conducendo in tal modo una critica profonda alla fisica aristotelica.

Per quanto riguarda il nostro tema, si possono ricordare i punti salienti emersi. Innanzitutto è opportuno sottolineare che l'operare dell'artefice emerge grazie al paragone costante con l'opera della natura, paragone basato sull'affermazione aristotelica secondo cui *l'arte imita la natura*, dove è evidente, dai passaggi analizzati, che il concetto di *imitazione* è riferito al processo con cui la natura opera. Dal paragone con l'operare della natura, è emerso che l'artefice è la causa efficiente della produzione dell'opera, è il principio esterno con cui la materia diviene opera o artefatto. Inoltre, per produrre, l'artefice deve conoscere tanto la forma quanto la materia su cui opera, ad esempio l'architetto conosce sia la forma della casa sia i materiali, i legni e le pietre, con cui è fatta. Ancora, poiché la forma non si distingue realmente dalla materia, ne deriva che il tipo principale di mutamento tramite cui l'opera è prodotta è quello locale: la stessa cosa da oggetto naturale diviene, per moto locale, oggetto artificiale. Un punto particolarmente interessante riguarda la possibilità dell'errore:

³⁶ Cfr. Aristoteles Latinus, *Physica* ... cit., liber II, cap. 8, textus 85, p. 94 (Becker 199b): *Et namque si esset in ligno navis factiva, similiter utique natura fecisset. Quare si in arte inest propter aliquid, et in natura inest. Manifestum est autem maxime cum aliquis medetur ipse sibi ipsi: huic quidem enim assimilatur natura.*

³⁷ Cfr. Guillelmus de Ockham, *Expositio* ... cit., liber II, cap. 12, par. 18, p. 391: *Per istud respondendum est ad Aristotelem quod intelligit quod si in ligno esset <ars> navifactiva, ita scilicet quod una navis composita ex lignis posset sine deliberatione producere aliam navem, eodem modo faceret tunc navem sine deliberatione sicut modo artifex qui est alterius speciei, per deliberationem facit navem. Et ita ars et natura non differunt in faciendo navem propter diversum finem, quia semper eodem modo fieret, et eadem utilitates sequerentur semper vel in maiori parte si fieret navis a natura vel ab arte; sed in hoc differunt quod ars est in agente alterius speciei ab artificiato et numquam potest esse eiusdem speciei, et natura potest esse eiusdem speciei.* Poco più avanti compare un'altra occorrenza del lemma *artifex* a proposito dell'opinione del Commentatore: *Quod innuit Commentator quando dicit in isto commento 86: "Notum est per se ipsum", scilicet artificem, "agere propter aliquid, sive sit intra sive extra; manifestum est quod hoc est secundum quod semper agit aut in maiori parte, ars igitur convenit in hoc cum natura", scilicet quod facit uniformiter semper vel in maiori parte.*

come si è visto, l'azione poetica dell'artefice non contempla l'azione del caso perché è orientata da una intenzione, si potrebbe dire dalla configurazione nella mente dell'artefice di un progetto, o idea; tuttavia talvolta l'opera non coincide con l'intenzione dell'artefice. Si parlerà così non di casualità, bensì di sbaglio ed errore da parte dell'artefice.

Prima di concludere con l'*Expositio*, occorre menzionare sette occorrenze non classificabili nelle categorie consuete, perché identificano due figure dell'artefice da aggiungere a quelle via via incontrate, seppure non molto rilevanti per il nostro discorso, ma utili per una mappatura complessiva degli usi del termine *artifex* nei francescani qui studiati. Si tratta dell'artefice *realis* e *demonstrativus* menzionati nel libro quarto, cap. 4, e nel libro quinto, cap. 1: il primo, che compare cinque volte, indica colui che considera le cose e non le parole (*l'artefice reale non considera i termini né le proposizioni ma le cose*), il secondo, con due occorrenze, invece è per così dire il logico, colui cioè che si concentra sul livello del discorso e che, ad esempio, distingue i nomi equivoci³⁸.

Nelle *Quaestiones* sulla *Fisica* di Aristotele si raggruppano sette occorrenze del lemma nella questione 119 (*Se le cose artificiali aggiungano qualcosa alle naturali*) a cui se ne aggiunge una nella questione 122 (sulla distinzione tra *artificialia* e *naturalia*). La trattazione presentata da Ockham nella q. 119 è molto interessante e nella *responsio auctoris* dove compaiono le sette occorrenze del lemma egli propone dapprima una partizione dei generi di artefatti, in un secondo momento alcune conclusioni in risposta alla questione principale, ossia se *de facto* le cose artificiali aggiungano qualcosa alle naturali. Come si era visto in un passaggio precedente, Ockham anche qui distingue le cose artificiali risultato dell'operare non solo dell'artefice ma anche dalla natura, come la medicina; dalle cose artificiali in cui opera solo l'artefice, come accade nella produzione di una casa o di una pittura. A tale proposito Ockham prosegue distinguendo tre tipi del secondo genere: le opere per sottrazione di una parte da un tutto sono ad esempio le immagini scolpite nelle pietre; altre opere sono

³⁸ Sull'artefice reale, vedi i contesti delle cinque occorrenze: ivi, vol. 5, liber IV, cap. 4, par. 10, p. 35 : *Et si dicatur quod cum Philosophus sit hic artifex realis, non loquitur de vocibus sed de rebus, dicendum est quod Philosophus frequenter in scientiis realibus loquitur de vocibus, et aliquando etiam de modis praedicandi et de propositionibus et condicionibus*; e liber V, cap. 1, par. 1, p. 321: *Et si dicatur quod Philosophus non loquitur hic de terminis propositionum, cum sit artifex realis, et artifex realis non considerat de terminis nec de vocibus sed de rebus, ergo non loquitur hic Philosophus de subiectis propositionum, nec loquitur de distinctione vocum, nec ostendit quae propositiones sunt per se et quae per accidens, quia omnia ista videntur ad logicum pertinere: Dicendum est pro omnibus talibus cavillationibus quod artifex realis, qui scientiam rerum utiliori modo quo potest debet tradere, habet frequenter distinctiones vocum ad suam scientiam pertinentium considerare ... Habet etiam artifex realis scire quae propositiones sunt per se et quae per accidens, sicut habet scire quae propositiones sunt necessariae, quae contingentes, quae etiam sunt verae, quae falsae.* Sull'artefice *demonstrativus*, si segnalano i contesti delle due occorrenze ivi, liber IV, cap. 4, par. 9, p. 32: *Sciendum est hic secundum Commentatorem, commento 24, quod postquam Philosophus distinxit prius modos "secundum quos dicitur esse aliquid in aliquo, secundum quod artifex demonstrativus distinguit nomina aequivoca", in ista parte intendit de quodam modo famoso apud antiquos quo dicebant aliquid esse in se ipso*; e p. 36: *Et ideo dicit Commentator, sicut allegatum est, quod artifex demonstrativus distinguit nomina aequivoca, et ideo Philosophus in proposito distinguit aequivocationes huius vocabuli 'esse in'.*

prodotte per mutazione delle cose naturali, come nel caso degli edifici; altre ancora per trasfigurazione o per apposizione, come nelle immagini dipinte³⁹. Le altre tre occorrenze, che si presentano nella prima conclusione in risposta alla questione principale, riguardano il primo genere di artefatto, ossia ciò che proviene dall'operazione congiunta della natura e dell'artefice⁴⁰.

L'occorrenza della q. 122 riprende un argomento, su cui ci si è già soffermati⁴¹, per mostrare come *artificialia* e *naturalia* differiscano solo nel numero. Ockham osserva che una pietra prodotta dall'arte o dalla natura è egualmente adatta in funzione delle fondamenta o delle pareti per costruire un edificio e differiscono solo nel numero. D'altra parte, una pietra si dice artificiale e non naturale perché prodotta da un artefice secondo una certa figura⁴². Si ribadisce quindi la continuità tra natura e arte, sottolineandone la specificità nel tipo di causa, che per la seconda è l'artefice.

Per concludere il paragrafo occorre accennare che, alle occorrenze citate, se ne aggiunge un'ultima, non particolarmente rilevante, che appartiene alla *Brevis summa*. In un contesto in cui si discutono le opinioni di Parmenide e Melisso (*Fisica* I, 12 185a17-20) il lemma *artifex* indica il filosofo naturale⁴³.

2. Opere teologiche

Si affrontano ora le 44 occorrenze dell'*Ordinatio*, cioè la stesura del primo libro del *Commento alle Sentenze* approvata dall'autore, e le 5 occorrenze nella *Reportatio*, costituita da trascrizioni delle lezioni di Ockham non corrette né approvate dall'autore⁴⁴. Si possono raggruppare in quattro categorie, ossia *conoscenza*, che è la più numerosa con 27 occorrenze nella *Ordinatio* e una

³⁹ Cfr. Id., *Quaestiones ... cit.*, q. 119, p. 719: *Circa primum dico quod aliqua sunt artificialia in quibus non solum artifex operatur sed et natura, sicut patet in <medicamentis> ubi artifex per motum localem approximatur activa passivis naturalibus, sicut ignis approximatur per artificem in ligando. Aliqua autem sunt artificialia in quibus solum artifex operatur et non natura, sicut est domus, lectus, imago, <statua> et huiusmodi. Et ista in triplici differentia sunt, quia quaedam fiunt per subtractionem partium ab aliquo toto, sicut imagines sculptae in lapidibus, quaedam per mutationem rerum naturalium, sicut domus, quaedam per transfigurationem sive per appositionem, sicut imagines depictae.*

⁴⁰ Cfr. *ibidem*: *Prima est quod artificialia primo modo accepta addunt aliquando formam essentialem et aliquando formam accidentalem super naturalia praecise <per> operationem artificis. Cuius ratio est quia talia artificialia fiunt per approximationem activorum naturalium ad passiva; <qua approximatione> facta, statim activa agunt in passiva, producendo aliquando novam qualitatem, aliquando novam substantiam. Sed tunc concurrunt causa naturalis cum artifice; immo artifex nihil facit nisi approximatur activa passivis.*

⁴¹ Vedi *supra*, all'inizio del paragrafo, a proposito di Id., *Expositio ... cit.*, liber II, cap. 1, par. 4, p. 224.

⁴² Id., *Quaestiones ... cit.*, q. 122, p. 728: *Verumtamen unus lapis dicitur artificialis et alius non, et hoc quia praecise unus per artificem fit talis figurae et alius non.*

⁴³ Cfr. Id., *Brevis summa libri Physicorum*, in *Guillemi de Ockham Opera Philosophica et Theologica, Opera Philosophica*, vol. VI, ed. S. Brown, St Bonaventure Institute, New York 1984, liber I, cap. 1, p. 11: *Sed quia contra istam opinionem non potest argui per scientiam naturalem, quia secundum Philosophum artifex non debet arguere contra negantem sua principia, - sed opinio ista negat motum et experientiam quae sunt principia in scientia naturali -, ideo arguit et disputat contra eam per metaphysicam, et hoc dupliciter.*

⁴⁴ Sull'*Ordinatio* e la *Reportatio* nel contesto delle opere di Ockham si può vedere: P.V. Spade, *Introduction*, in Id. (ed.), *Cambridge Companion to Ockham*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, pp. 5-6.

nella *Reportatio*; *sistema delle scienze*, con 12 occorrenze nell'*Ordinatio*; *opera* con 4 occorrenze nell'*Ordinatio* e una nella *Reportatio*; e *produzione* che ne ha una nell'*Ordinatio* e tre nella *Reportatio*. Alcune di esse si distribuiscono in modo abbastanza omogeneo, in quanto si concentrano in specifiche questioni, come ad esempio accade in una questione della distinzione 35 sulla conoscenza di Dio di ciò che è altro da sé in cui si contano 19 occorrenze.

Conoscenza

Sotto il titolo *conoscenza* possono essere raggruppate le 27 occorrenze che compaiono in tre diverse questioni, una nella distinzione 2 (q. 8) e due nella distinzione 35 (qq. 5 e 6), la prima dedicata al problema degli universali, la seconda e la terza alla conoscenza di Dio e in particolare alle idee divine.

Nella questione 8 (*utrum universale univocum sit aliquid reale existens alicubi subiective*) Ockham enuncia tre opinioni, e le relative obiezioni, prima di proporre la propria a cui fa seguire alcuni dubbi e la loro risoluzione. Alle quattro opinioni considerate – secondo cui l'universale è un concetto che esiste realmente nell'intellezione (Enrico di Gand); oppure è una specie universale che si riferisce a più cose singolari (Tommaso d'Aquino); o ancora è una cosa che segue l'atto dell'intelletto ed è somiglianza dell'oggetto esterno (Scoto); o infine è una mera voce, perché non è niente per sua natura ma solo per convenzione (Roscellino) – Ockham contrappone l'idea che l'universale è un essere obiettivo (*esse obiectivum*) o finzione (*fictio*) che ha un essere obiettivo nella mente come la cosa esterna ha un essere subiettivo (*esse subiectivum*) nella realtà esterna⁴⁵. In tre argomenti proposti da Ockham a favore della concezione di universale come *fictum* compare il riferimento all'artefice che è indicativo di alcuni aspetti del modo di funzionare del pensiero dell'artefice.

Nel primo argomento si afferma che l'artefice, prima di produrre una casa, ne foggia un modello nella propria mente a partire dall'osservazione di edifici esterni. La finzione (*fictum*) nella mente è quindi esemplare (*exemplar*) rispetto alla casa da produrre ed è universale in quanto riferita indifferentemente a tutte le cose singole esterne che sono simili:

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

⁴⁵ Sul passaggio dalla teoria del *fictum* alla teoria dell'atto, si rinvia a: vol. 1, Parte II, cap. 1, § 1, nota [...].

*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 artificii, ita illud fictum esset exemplar respectu sic fingentis.*⁴⁶

Il riferimento all'artefice è funzionale all'argomento di Ockham perché gli permette di chiarire la distinzione tra la natura obiettiva nella mente e la natura subiettiva nella realtà esterna. Infatti si comprende che la facoltà *fictiva* permette di produrre, di foggare nella mente una cosa simile a quella osservata nella realtà esterna e la natura di tale cosa, o il suo essere, è obiettiva, cioè è oggetto di conoscenza. Se in modo analogo si avesse una facoltà che produce nella realtà esterna, tale produzione avrebbe un essere subiettivo e differirebbe solo per numero dal suo modello mentale. L'esempio dell'artefice è quindi funzionale per esprimere questo duplice livello essere, obiettivo da una parte e subiettivo dall'altra, perché egli possiede sia la facoltà di foggare nella mente il *fictum* della casa, che ha un essere obiettivo, a partire dall'osservazione di edifici simili nella realtà esterna, sia di produrlo nella realtà come edificio simile a quello mentale che però ha un essere subiettivo nella realtà esterna.

Ockham prosegue provando che il *fictum* ha solo un essere obiettivo nella mente e non un essere subiettivo. A partire dalla distinzione aristotelica (*Met.* V, 7 1017a7-b9) tra ente nell'anima ed ente fuori dall'anima, per cui il secondo si divide nelle dieci categorie, sostiene che l'essere del *fictum* è un essere nell'anima, cioè obiettivo. Inoltre non potrebbe avere un essere subiettivo, altrimenti sarebbe un essere vero, ma questo non è il caso come mostrano diversi esseri mentali come l'ircocervo o la chimera che non sono veri. Anche gli elementi logici come le proposizioni e i sillogismi sono esseri obiettivi in quanto il loro essere coincide con il loro essere conosciuto. Analogamente nel caso dell'artefice: le cose artificiali nella mente dell'artefice non hanno un essere subiettivo, come non hanno un essere subiettivo le creature nella mente divina prima della creazione: *Similiter, artificialia in mente artificis non videntur habere esse subiectivum, sicut nec creaturae in mente divina ante creationem*⁴⁷.

Dopo altri passaggi, tratti soprattutto dall'autorità di Agostino⁴⁸, in cui si sottolinea il carattere universale del *fictum* che suppone per le cose singolari da cui è foggato secondo una certa

⁴⁶ Guillelmus de 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, d. 2, q. 8 (opinio ab auctore olim proposita), p. 272 (d'ora in poi citato come *Ordinatio*).

⁴⁷ Ivi, p. 274.

⁴⁸ Cfr. Augustinus, *De trinitate* ... cit., VIII.4: *necesse est autem cum aliqua corporalia lecta uel audita quae non uidimus credimus, fingat sibi animus aliquid in lineamentis formis quae corporum sicut occurrerit cogitanti, quod aut uerum non sit aut etiam si uerum est, quod rarissime potest accidere, non hoc tamen fide ut teneamus quidquam prodest, sed ad aliud aliquid utile quod per hoc insinuat. quis enim legentium uel audientium quae scripsit apostolus paulus uel*

somiglianza, Ockham torna sull'esempio dell'artefice. Come un artefice, dopo aver osservato una casa esterna vista direttamente o dipinta ne foggia una simile nella mente, così dall'osservazione della bianchezza singolare, si foggia nella mente una finzione simile tale per cui per ogni bianchezza singolare vista si potrà dire che è un colore ed è distintivo della vista, in accordo alla definizione aristotelica del colore bianco (*Topica* III, 5 119a 31-31)⁴⁹.

Le successive 19 occorrenze compaiono in una questione dedicata alle idee di Dio (d. 35, q. 5 *utrum Deus intelligat omnia alia a se per ideas eorum*). Dopo aver discusso l'opinione di Enrico di Gand su cosa siano le idee divine, che concepisce come relazioni di imitabilità⁵⁰, Ockham affronta nel secondo articolo la questione se sia necessario porre le idee in Dio. L'artefice compare nelle risposte al secondo e al quarto motivo con cui Enrico di Gand sostiene la tesi affermativa. Al secondo motivo di Enrico che sostiene una pluralità di idee in Dio come un mondo archetipo dove la diversità di specie delle singole creature risiede dall'eterno, Ockham risponde con un argomento *a fortiori*. Un artefice creato, e a maggior ragione un artefice increato, – osserva – può avere una conoscenza distinta delle cose da creare senza porre alcuna relazione di ragione, ossia senza alcuna idea così com'è concepita da Enrico, vale a dire come una relazione di ragione tra l'essenza divina e l'esemplare o idea⁵¹. Nella risposta al quarto motivo, con cui Enrico afferma la pluralità di idee come condizione della conoscenza di Dio delle cose da produrre e quindi della loro producibilità, Ockham sostiene che l'argomento non vale perché l'artefice non ha bisogno di relazioni di ragione per produrre qualcosa⁵².

Le successive sette occorrenze appartengono alla *risposta dell'autore* in cui Ockham chiarisce la propria posizione sulla definizione di idea e sulla pluralità delle idee in Dio. L'idea è definita come un termine connotativo, poiché significa primariamente qualcosa e connota qualcosa d'altro. Nel caso

quae de illo scripta sunt non fingat animo et ipsius apostoli faciem et omnium quorum ibi nomina commemorantur? et cum in tanta hominum multitudine quibus illae litterae notae sunt alius aliter lineamenta figuram que illorum corporum cogitet, quis propinquius et similis cogitet utique incertum est. neque ibi occupatur fides nostra qua facie corporis fuerint illi homines, sed tantum quia per dei gratiam ita uixerunt et ea gesserunt quae scriptura illa testatur. hoc utile est credere et non desperandum et appetendum. nam et ipsius facies dominicae carnis innumerabilium cogitationum diuersitate uariatur et fingitur, quae tamen una erat quaecumque erat. neque in fide nostra quam de domino iesu christo habemus illud salubre est quod sibi animus fingit longe fortasse aliter quam res habet, sed illud quod secundum speciem de homine cogitamus; habemus enim quasi regulariter infixam naturae humanae notitiam secundum quam quidquid tale aspiciamus statim hominem esse cognoscimus uel hominis formam.

⁴⁹ Ockham, *Ordinatio* ... cit., d. 2, q. 8, p. 277: *Verbi gratia, aliquis videns albedinem singularem fingit consimilem in anima sua, sicut artifex ex domo visa vel pictura fingit consimilem in mente sua, et de illa albedine praedicat tales passionem: albedo est color, albedo est disgregativa visus, et sic de aliis.*

⁵⁰ Ivi, d. 35, q. 5, art. 1 (Quid sit idea? Opinio Henrici Gandavensis), p. 480: *Et secundum hoc, idea nihil aliud est de ratione sua formali quam respectus imitabilitatis ex consideratione intellectus in ipsa divina essentia.*

⁵¹ Ivi, art. 2 (Quae sit necessitas ponendi ideas. Opinio Henrici Gandavensis), p. 484: *Secundo ostendo quod propter secundum non oportet ponere tales plures ideas. Quia artifex creatus, sine omni respectu rationis, potest habere cognitionem distinctam plurium et distincta producere. Ergo multo fortius artifex increatus poterit distincte plura cognoscere et postea in esse producere sine omni tali respectu rationis.*

⁵² Ivi, p. 485: *Contra quartam rationem patet per praedicta quod non valet, quia ad producendum aliquid non requiritur in artifice aliquis talis respectus rationis.*

specifico, l'idea è qualcosa di conosciuto da un principio produttivo intellettuale che, rivolgendosi attivamente ad essa, può produrre qualcosa nell'essere reale⁵³. Dopo aver citato un passo da Agostino in cui si sottolinea che le idee sono nella mente stessa del Creatore e non in qualcosa di esterno a cui egli è rivolto⁵⁴, Ockham cita una epistola di Seneca in cui alle quattro cause aristoteliche si aggiunge la quinta, seguendo Platone, ossia l'esemplare o idea che è intrinseca all'artefice e a cui egli si rivolge per produrre qualcosa nell'essere reale:

*Item, ista descriptio patet per Senecam, Epistola 66, ubi enumeratis quattuor causis positis ab Aristotele, dicit sic: "His quintum Plato adicit exemplar quam ideam vocat; hoc enim est ad quod aspiciens artifex illud quod destinavit efficit. Nihil autem ad rem pertinet utrum foris habeat exemplar ad quod referat oculus, an intus quod ipse concipit". Ex ista auctoritate patet quod ideae sunt quaedam exemplaria cognita, et quod ad illas respiciendo potest cognoscens aliquid producere in esse reali.*⁵⁵

Le idee divine secondo Ockham non sono quindi relazioni di ragione, ma sono nomi connotativi. Non sono esterne a Dio, ma risiedono nella sua mente. Guardando ad esse, Dio crea qualcosa nella realtà esterna. Successivamente, discutendo la questione della pluralità delle idee in Dio, la cui soluzione deve essere coerente con l'affermazione della semplicità divina, Ockham chiarisce che le idee di Dio sono le creature stesse. Dio guarda alle creature producibili nella propria mente ed essendo ad esse rivolto, le può produrre nella realtà esterna⁵⁶. L'artefice compare

⁵³ Ivi, art. 3 Responsio auctoris, pp. 485-486: *Circa primum sciendum quod idea non habet quid rei quia est nomen connotativum, vel relativum secundum alium modum loquendi ... idea est aliquid cognitum a principio effectivo intellectuali ad quod ipsum activum aspiciens potest aliquid in esse reali producere.*

⁵⁴ Augustinus, 83 *Quaest.* ... cit., q. 46, § 2.

⁵⁵ Ockham, *Ordinatio* ... cit., d. 35, q. 5, art. 3 Responsio auctoris, pp. 486-487. Per il passo citato di Seneca, si veda: Lucius Annaeus Seneca, *Epistula LXV.4*, in Id., *Epistulae morales ad Lucilium*, ed. O. Hense, Teubner, Leipzig 1938, p. 204: *Aristoteles putat causam tribus modis dici: 'prima' inquit 'causa est ipsa materia, sine qua nihil potest effici; secunda opifex; tertia est forma, quae unicuique operi imponitur tamquam statuae'. Nam hanc Aristoteles 'idos' vocat. 'Quarta quoque' inquit 'his accedit, propositum totius operis.' 5. Quid sit hoc aperiam. Aes prima statuae causa est; numquam enim facta esset, nisi fuisset id ex quo funderetur ducereturve. Secunda causa artifex est; non potuisset enim aes illud in habitum statuae figurari, nisi accessissent peritae manus. Tertia causa est forma; neque enim statua ista 'doryphoros' aut 'diadumenos' vocaretur, nisi haec illi esset impressa facies. Quarta causa est faciendi propositum; nam nisi hoc fuisset, facta non esset. 6. Quid est propositum? quod invitavit artificem, quod ille secutus fecit: vel pecunia est haec, si venditurus fabricavit, vel gloria, si laboravit in nomen, vel religio, si donum templo paravit. Ergo et haec causa est propter quam fit: an non putas inter causas facti operis esse numerandum quo remoto factum non esset? 7. His quintam Plato adicit exemplar, quam ipse 'ideam' 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 numerosque 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.*

⁵⁶ Ockham, *Ordinatio* ... cit., d. 35, q. 5, art. 3 Responsio auctoris, p. 488: *Tertio ostendo quod ipsa creatura est idea. Primo, quia sibi competunt omnes particulae praedictae descriptionis. Nam ipsa est cognita ab intellectuali activo, et Deus ad ipsam aspicit ut rationaliter producat. Nam quantumcumque Deus cognosceret essentiam suam, si non*

nuovamente per argomentare a favore di questo punto. L'artefice creato e quello increato agiscono in modo simile, poiché entrambi operano a partire da idee mentali, seppure esse siano da considerare in modo appropriato a ciascuno. Quando l'artefice creato conosce con precisione l'artificio che ha da produrre, agisce tramite l'esemplare e quindi tramite l'idea il cui simile è da porre in essere. Ciò significa che il producibile stesso, l'artificio o la creatura, è l'esemplare o l'idea. Ne deriva che quando Dio si prefigura la creatura producibile, la creatura stessa è l'idea:

Praeterea, ideae proportionaliter sunt ponendae in artifice creato et increato. Sed si artifex creatus praecise cognosceret illud artificiatum quod produceret, ita vere ageret per exemplar, et per consequens per ideam, sicut si cognosceret unum cuius simile debet producere. Igitur respectu artificis creati ipsummet producibile vere esset idea et exemplar, - quia idem intelligunt auctores per ideas et exemplaria. Igitur cum Deus ipsamet creaturam producibilem praecognoscat, ipsamet vere erit idea.⁵⁷

Di conseguenza l'idea è ciò che Dio conosce e a cui si rivolge per porre qualcosa di simile nell'essere reale. Una casa, prosegue Ockham, può essere chiamata esemplare di un'altra casa, poiché è conosciuta dall'artefice e ad essa egli si rivolge per fabbricarne un'altra consimile. In questo senso, in quanto preconosciuta, la casa stessa particolare è idea ed esemplare dell'artefice:

Ex praedictis patet quid est idea. Quia non est nisi aliquid cognitum ad quod cognoscens aspicit in producendo, ut secundum ipsum aliquid simile illi vel ipsummet producat in esse reali. Sicut una domus potest vere dici idea et exemplar alterius domus, quia scilicet aliquis artifex illam domum cognoscendo, potest per hoc aliam consimilem fabricare. Et eodem modo, si ipsamet domus in particolari esset ab artifice praecognita et virtute illius posset domum illam eandem producere, ipsa domus esset exemplar et idea sui ipsius, ad quam artifex aspiciens posset ipsamet producere in esse reali.⁵⁸

Le ultime nove occorrenze appartengono al quarto dubbio e alla relativa risposta, oltre che alle risposte al primo e al secondo dubbio. Nel contesto della risposta al primo dubbio in cui, contro l'opinione che le idee sono in Dio in modo subiettivo (*subiective*), si sostiene che esse invece sono in Dio in modo obiettivo (*obiective*), compare un rapido riferimento all'artefice. L'artefice creato non ha idee eterne, a differenza dell'artefice increato le cui idee invece lo sono. Per affermare che le idee e quindi le creature in Dio sono eterne, Ockham sottolinea tuttavia che occorre intendere il termine *eterno* non nel senso di qualcosa che esiste eternamente in modo vero, proprio, reale e attuale, senso

cognosceret suum producibile, ignoranter produceret et non rationaliter, et per consequens non per ideam. Ergo ipsam creaturam producibilem vere aspicit et ipsam aspiciendo potest eam producere.

⁵⁷ Ivi, p. 489.

⁵⁸ Ivi, p. 490.

con cui si può dire solo che Dio è eterno, ma nel senso di qualcosa che è eternamente e immutabilmente conosciuto. Le creature sono quindi eterne perché eternamente e immutabilmente conosciute da Dio⁵⁹.

Nella risposta al secondo dubbio in cui si accentua la distinzione tra esemplare e creatura prodotta, per cui si conclude che la creatura non è un'idea, Ockham ne ribadisce la somiglianza. Una casa esterna conosciuta in modo particolare – dice – può essere un esemplare per un'altra casa da costruire perché l'artefice si rivolge all'esemplare per produrne una consimile. Dio opera in modo analogo, poiché la creatura preconosciuta, in modo sia particolare che universale, è l'esemplare a cui Egli si rivolge per porla nella realtà:

Unde sicut una domus extra cognita potest esse exemplar alterius domus fiendae, quia est illud ad quod artifex aspicit ut consimilem domum producat, ita si artifex ipsam domum fiendam cognosceret in particulari, ita quod nihil aliud concurreret quod esset simile domui fiendae, posset ipsam domum fiendam in particulari cognoscendo ita perfecte vel perfectius cognoscere, sicut si cognosceret unam aliam domum, et per consequens ipsamet domus praecognita esset exemplar sui ipsius. Et sic est de Deo, quia Deus ipsamet res praecognoscit, quas postea producit, et illas aspicit in producendo. Et quia illas aspicit in producendo, ideo dicitur rationabiliter operans quia perfecte scit, non tantum in universali sed etiam in particulari et distinctissime, quid operatur.⁶⁰

Sempre in risposta al secondo dubbio in cui ancora si afferma la distinzione tra idee divine e creature, poiché le prime non sorgono e vengono meno come accade invece per le creature, Ockham osserva che verbalmente si deve concedere che le idee abbiano una origine e una fine, ma basandosi su Agostino, aggiunge che non sorgono né vengono meno perché non hanno un inizio e una fine con cui sono comprese da Dio. Le idee e quindi le creature sono infatti eternamente conosciute da Dio. Alla luce di questa risposta Ockham distingue le idee dell'artefice creato da quelle dell'artefice divino sottolineando che nel primo le idee iniziano e cessano di essere conosciute:

Ad aliud dico quod de virtute sermonis debet concedi quod ideae oriuntur et intereunt, quia ideae sunt ipsaemet creaturae quae oriuntur et intereunt. Tamen, secundum intellectum beati Augustini, neque

⁵⁹ Ivi, pp. 498-499: *Et sic loquitur beatus Augustinus et alii Sancti et philosophi quando dicunt ideas esse aeternas et immortales et infatigabiles, hoc est, quod sunt aeternaliter, immortaliter, immutabiliter et infatigabiliter intellectae. Et omnia talia verba dicunt, solum ut insinuent differentiam idearum in mente divina et in mente cuiuscumque artificis creati. Quia ideae in mente divina sunt aeternae, hoc est, aeternaliter intellectae; sed ideae quaecumque in mente cuiuscumque artificis creati non sunt aeternae, hoc est, non sunt ab ipso aeternaliter nec incommutabiliter intellectae. Et quando dicitur quod creaturae non sunt aeternae, dico quod creaturae non sunt aeternae primo modo accipiendo aeternum. Sed secundo modo accipiendo aeternum, non est inconveniens, quia hoc non est aliud quam dicere quod creaturae sunt aeternaliter intellectae.*

⁶⁰ Ivi, pp. 503-504.

*intereunt neque oriuntur, hoc est, neque de novo incipiunt intelligi a Deo neque desinunt intelligi a Deo, sed semper et aeternaliter intelliguntur, ad differentiam idearum in mente cuiuscumque artificis creati, in cuius mente de novo oriuntur ideae, hoc est, de novo incipiunt intelligi ab eo et intereunt, hoc est, cessant ab eo intelligi.*⁶¹

L'ultimo contesto della questione appartiene al quarto dubbio e alla sua risposta. Nel quarto dubbio infatti si afferma che le idee non si identificano con ciò di cui sono idee perché – ad esempio – l'artefice creato ha conoscenza universale delle cose da creare che sono certamente particolari una volta prodotte. Se invece si identificasse l'idea con ciò di cui è idea, l'artefice increato, che ha conoscenza non solo singolare ma anche universale, dovrebbe produrre non solo cose singolari sulla base dei modelli singolari, ma anche cose universali, sulla base di modelli universali:

*Quartum dubium est quia videtur quod praeter illas ideas quae ponuntur esse res singulares sint aliquae aliae ponendae, quia tantae efficaciae est Deus in producendo sicut quicumque artifex creatus. Sed artifex creatus, habendo cognitionem universalem de domo, potest domum particularem producere per idem, et per consequens ipsa domus particularis non est idea, sed aliquid aliud a domo particulari. Igitur cum Deus non tantum habeat notitiam rerum particularium sed etiam universalium, non tantum res particulares erunt sibi ideae sed etiam ipsa universalia, quia ita aspicit ad universalia in producendo sicut ad particularia.*⁶²

Nella risposta Ockham specifica che la conoscenza dell'artefice divino è infinitamente maggiore rispetto a quella dell'artefice creato per cui non solo ha conoscenza universale delle cose da creare, come l'artefice creato, ma anche ne ha conoscenza particolare, nel senso che conosce in modo distinto e singolare le cose particolari da produrre. Ne deriva, prosegue, che le idee sono le cose stesse singolari:

*Ad ultimum dico quod quamvis Deus sit maioris efficaciae in agendo, quia tamen est in infinitum maioris intelligentiae, ideo Deus de fiendis ab eo non tantum habet cognitionem de universalibus sicut habet artifex creatus de fiendis ab ipso, sed etiam habet cognitionem distinctam et particularem de quolibet particulari fiendo. Igitur sibi ipsummet particulare est idea, quamvis cognoscat quidquid cognoscitur ab agente creato. Et ita praeter ideas, quae sunt res particulares, est ponere aliqua quae sunt respectu fiendorum aliquorum ideae, non quidem Deo, quamvis sint ideae artificibus creatis.*⁶³

⁶¹ Ivi, pp. 504-505.

⁶² Ivi, p. 497.

⁶³ Ivi, p. 497.

Le ultime tre occorrenze dell'*Ordinatio* appartengono alla questione successiva in cui si domanda se le idee nella mente di Dio siano pratiche o speculative (d. 35, q. 6). Anche questi sono passaggi cruciali e che già delineano il modo in cui Ockham porta a tematizzazione la concezione nella mente dell'artefice. Nel primo argomento, a favore dell'affermazione che le idee divine sono pratiche, compaiono le prime due occorrenze: ogni idea nella mente dell'artefice è pratica, perché l'arte con cui produce è un abito pratico, ma le idee divine sono nella mente dell'artefice increato, quindi le idee divine sono pratiche⁶⁴. Dopo la discussione dell'opinione di Scoto, è presente l'occorrenza successiva che appartiene alla *soluzione dell'autore*. Qui Ockham sostiene che la conoscenza divina delle cose da creare è pratica perché proviene in modo contingente dalla volontà di Dio. Si può affermare – prosegue – che come le idee nella mente dell'artefice creato sono pratiche, perché la conoscenza che concerne l'azione è una conoscenza pratica, analogamente le idee divine sono pratiche perché la conoscenza delle cose da produrre tramite tali idee è pratica⁶⁵.

Per concludere l'analisi delle occorrenze sul tema conoscitivo, si menziona ora l'unica occorrenza su questo tema che compare nella *Reportatio* (II, q. 10 sul tempo). Ockham distingue cinque accezioni del tempo e nel terzo compare il lemma *artifex*. Nel terzo modo il tempo si intende come il moto immaginato o concepito che ha solo un essere obiettivo nell'anima in nessun modo subiettivo. Tramite il moto immaginato o concepito si misurano moti nella cosa esterna, come l'artefice esperto tramite una quantità immaginata conosce subito la quantità della cosa esterna⁶⁶. L'opinione è da Ockham attribuita a Scoto, che ne parla in un passaggio su cui ci si è soffermati sopra (Duns Scotus, *Ord.* II, d. 2, pars 1, q. 2, nn. 116-117)⁶⁷.

In conclusione a questo paragrafo, si possono segnalare i punti principali a proposito della conoscenza dell'artefice dell'*Ordinatio*. I passaggi precedentemente analizzati sull'universale rilevano una riflessione più incentrata sulla figura dell'artefice creato. Si sottolinea il carattere universale della conoscenza dell'artefice creato, come pure Scoto mette in evidenza, ma quando se ne considera lo statuto, se ne sottolinea la natura *obiettiva* e non *subiettiva*. Come si è visto, l'universale ha un essere non reale, bensì obiettivo o finzionale: è ciò che l'artefice foggia nella sua

⁶⁴ Ivi, d. 35, q. 6, p. 507: *Quod sint practicae videtur: Quia omnis idea in mente artificis est practica, cum ars sit habitus practicus; sed ideae divinae sunt in mente artificis increati; igitur etc.*

⁶⁵ Ivi, 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.*

⁶⁶ Cfr. Id., *Quaestiones in librum secundum Sententiarum (reportatio)*, in *Guillemi de Ockham Opera Philosophica et Theologica, Opera Theologica*, vol. V, ed. G. Gal et R. Wood, St Bonaventure Institute, New York 1981, q. 10, p. 192: *Et per istum motum mensuramus alios motus in re extra, quia viso motu in re, statim certificamur per motum in anima de quantitate eius, ad modum quo artifex expertus per quantitatem imaginatam cognoscit statim quantitatem rei extra, sicut dicit Ioannes.*

⁶⁷ Cfr. *supra* in Giovanni Duns Scoto, *Artifex* 1.1.

mente dopo aver osservato la cosa singolare esterna, è una finzione simile alla cosa esterna e che funge da modello per quella da produrre nella realtà.

A proposito delle idee divine, si possono sottolineare due punti principali emersi che, con quelli sull'universale, contribuiscono a delineare la prospettiva di Ockham sulla conoscenza dell'artefice. In primo luogo, si è parlato del progetto dell'artefice nei termini delle idee con cui egli crea. Le idee divine, più precisamente, sono le creature producibili, singolari, che Dio conosce eternamente e a cui si rivolge per porle nella realtà. Questo implica per così dire una semplificazione gnoseologica e ontologica perché la mente dell'artefice divino non è rivolta a una terza entità seppure intrinseca alla sua stessa conoscenza. Si tratta piuttosto della creatura in quanto conosciuta da Dio, concezione che muta radicalmente le prospettive dei francescani precedentemente studiati, ma che tuttavia non diverge dalla direzione che a posteriori si può tracciare, proprio dove viene accentuata l'attenzione al concreto e al particolare più volte sottolineato.

In secondo luogo, la conoscenza dell'artefice è pratica perché riguarda un'attività poetica, ossia il produrre una cosa nella realtà esterna a partire dalla cosa stessa producibile osservata dall'artefice. L'autore utilizza qui la concezione aristotelica dell'arte come abito pratico, ma la integra nella concezione tradizionale, come si è visto di matrice agostiniana, che porta a identificare l'esemplare, o idea, tramite cui Dio crea il mondo con la sua arte e precisamente con il Verbo divino. L'arte divina, ovvero l'esemplare o idea, è quindi un abito pratico. Gli aspetti della tradizione platonico-agostiniana integrati con aspetti aristotelici sono risignificati radicalmente nel concepire le idee divine non come esemplari astratti, bensì come le creature singolari stesse in quanto pensate eternamente.

Le *auctoritates* a cui Ockham guarda sono prevalentemente Aristotele e Agostino, nel senso appena sottolineato, ma con riferimenti anche a Platone e Seneca. Inoltre in entrambe le questioni Ockham cita opinioni di Duns Scoto ed Enrico di Gand, seppure non manchino accenni a posizioni di altri suoi contemporanei.

Si può forse affermare che i passaggi analizzati sulle idee dell'artefice creato e increato costituiscono quasi una teoria del modo in cui la conoscenza dell'artefice funziona. L'artefice che compare in queste pagine è usato in senso argomentativo come esempio, metafora o analogia, ma delinea una riflessione precisa sul funzionamento e sullo statuto della sua conoscenza.

Sistema delle scienze

Le occorrenze raggruppabili sotto il titolo *sistema delle scienze* sono dodici, distribuite prevalentemente nelle questioni 11 e 12 del *Prologo* dell'*Ordinatio*, in cui si contano rispettivamente

7 e 4 occorrenze, a cui si aggiunge un'unica occorrenza nella distinzione 30. Il tema principale è il rapporto tra artefice ed esperto che, come si è visto in Duns Scoto, costituisce un punto di riflessione significativo a partire da *Met.* I, 1.

Il gruppo di sette occorrenze della questione 11 del *Prologo*, dedicata alla distinzione tra scienze pratiche e scienze speculative⁶⁸, si situa nella risposta di Ockham alla posizione di Scoto nel contesto di un *dubium* alla propria opinione⁶⁹. Scoto argomenta a favore della tesi che solo l'abito particolare e non l'universale può dirigere una produzione o un'azione, per cui solo l'abito della prudenza e della esperienza può dirigere l'azione e la produzione, ma non l'abito dell'arte⁷⁰. Al contrario, Ockham osserva che anche l'abito universale può dirigere gli atti poiché presuppone sempre una conoscenza per esperienza, cioè l'abito universale si forma a partire da particolari conosciuti⁷¹. E questo non è contrario a quanto sostiene Aristotele in *Met.* I, 1 dove lo Stagirita scrive che talvolta l'esperto opera in modo più certo dell'artefice⁷². Infatti – prosegue Ockham – spesso l'esperto acquisisce conoscenza per mezzo dell'esercizio dell'organo esterno, cioè per esperienza: chi conosce la musica o l'arte di suonare la cetra grazie a un esercizio attuale, opera meglio di chi ne ha una conoscenza solamente universale, perché gli organi di quest'ultimo non sono adatti e mancano di esercizio⁷³. Altre volte l'esperto ha conoscenze universali o particolari che l'artefice non possiede⁷⁴. Per esperienza l'esperto può quindi acquisire molte proposizioni universali, anche se le conosce non secondo la causa, bensì secondo il *quia*, cioè sa che sono così ma non sa perché. Al contrario, l'artefice

⁶⁸ Cfr. Ockham, *Ordinatio ... cit.*, Prologus, q. 11, p. 302: *Secundo quaero utrum notitia practica et speculativa distinguantur per fines vel per obiecta.*

⁶⁹ Cfr. *ivi*, p. 317: *Sed tunc est hic unum dubium: quia, secundum praedicta, sequeretur quod omnis habitus practicus praeter istas artes esset prudentia.*

⁷⁰ Cfr. *ibidem*: *Ad istud dicit Scotus quod "definitio prudentiae debet intelligi de habitu activo proximo, qualis est habitus adquisitus ex actibus. Unde sicut ars se habet circa factibilia ad habitum experimenti, ita circa agibilia se habet scientia moralis ad habitum prudentiae, quia habitus artis et scientiae moralis sunt remoti ad dirigendum, quia universales; sed habitus prudentiae et experimenti, quia generati sunt ex actibus, sunt particulares et propinqui ad dirigendum. Ista expositio est necessaria, alioquin nulla esset scientia practica, quia quaecumque est habitus activus vel factivus".*

⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 318: *Praeterea, sicut patet in una alia quaestione, ista universalia non possunt evidenter cognosci nisi per experientiam, et per consequens praesupponitur experientia, et ita immediate diriget [§ respectu alicuius §]. Ideo dico quod habitus universalis aliquis ita poterit perfecte dirigere [§ respectu alicuius actus §] quantum est ex parte sui sicut quicumque alius. Et frequenter non potest haberi sine experientia singularium; et posito quod posset, adhuc perfecte dirigeret [§ respectu alicuius §].*

⁷² Cfr. *ivi*, pp. 318-319: *Sed istud videtur esse contra Philosophum, I Metaphysicae, ubi vult quod ars potest esse sine experimento, et quod experti certius operantur: Pro intentione Philosophi dico quod dupliciter potest contingere quod experti certius operentur: aliquando propter exercitium organorum exteriorum, quia propter actualem experientiam et exercitium aliquando homo acquirit habitum in ipsis organis, propter quem melius operatur.*

⁷³ Cfr. *ivi*, p. 319: *Sicut aliquis addiscens musicam vel artem citharizandi per exercitium actuale melius operabitur quam alius qui forte omnem habitum intellectualem et circa universalia et circa particularia habet meliorem, quia organa alterius propter defectum exercitii non sunt apta. Sicut aliquis tantum audiendo cantum et huiusmodi potest acquirere habitum intellectualem meliorem; et eodem modo contingere potest in medicina et in aliis ad quorum opera requiruntur opera exteriora.*

⁷⁴ Cfr. *ibidem*: *Aliter potest hoc contingere, quia experti habent notitiam aliquorum singularium et aliquorum universalium quorum alii non habent evidentem notitiam.*

conosce la causa dell'universale o del particolare. Il motivo per cui l'esperto opera meglio dell'artefice è quindi perché le sue proposizioni dirigono all'azione meglio di quelle più universali⁷⁵.

Segue un dubbio ulteriore in cui si domanda in quale modo, alla luce di tutto ciò, gli artefici abbiano una conoscenza evidente se possono acquisirla solo per esperienza⁷⁶. Ockham risponde che anche nelle discipline pratiche i principi possono essere o noti di per sé, oppure conosciuti per esperienza: gli artefici hanno una conoscenza evidente dei principi per sé noti, ad esempio si possono dedicare alla scienza morale senza esercizio, e sovente ignorano il tipo di conoscenza evidente che invece ha l'esperto. Un altro modo in cui l'artefice ha conoscenza evidente che non ha l'esperto è che il primo può conoscere principi o conclusioni per esperienza che sono ignoti all'esperto. Ne consegue, in accordo con Aristotele, ma segnalando una distanza dagli argomenti di altri autori come Scoto, che l'artefice ha una migliore conoscenza speculativa, mentre l'esperto eccelle nella conoscenza operativa⁷⁷.

Le successive tre occorrenze compaiono in un contesto della questione successiva, la dodicesima che pone il quesito se l'abito teologico sia pratico o speculativo⁷⁸, in risposta al quarto dubbio sollevato contro l'opinione dell'autore. Ockham presenta una soluzione che differisce da quelle di Enrico di Gand *et alii*, Pietro Aureolo e Duns Scoto. Secondo Ockham la teologia è un abito sia speculativo sia pratico, perché comprende conoscenze di entrambi i tipi, infatti proposizioni come *Dio è trino e uno* sono speculative, mentre quelle come *Dio è da amare* sono pratiche⁷⁹. Al quarto dubbio in cui si domanda se l'abito pratico non si debba porre nell'intelletto speculativo o in quello pratico⁸⁰, Ockham risponde con una lunga sezione al termine della quale riprende la discussione presentata sopra sulla conoscenza dell'artefice e quella dell'esperto⁸¹. Ora però egli osserva che l'abito universale dirige immediatamente l'atto, ma in modo parziale, perché oltre alla conoscenza universale si richiede la conoscenza dei singolari su cui l'atto opera. L'affermazione è di grande

⁷⁵ Cfr. *ibidem*: *Unde expertus in experiendo acquirit notitiam multarum propositionum universalium quas alius habere non potest, quamvis expertus nesciat eas per causam sed tantum quia; et alius - scilicet artifex - aliquo modo novit causam in universali vel particulari, sicut aliquando contingit in scientia subalternante respectu subalternatae. Et ideo quia tales propositiones universales magis immediate dirigunt quam aliae universaliores, ideo experti certius operantur.*

⁷⁶ Cfr. *ibidem*: *Sed tunc est dubium: quomodo artifices habent notitiam evidentem si talia non possunt sciri nisi per experientiam?*

⁷⁷ Cfr. *ivi*, pp. 318-319: *Respondeo quod sicut in aliis aliqua principia possunt sciri praecise per experientiam, et aliqua sunt principia per se nota, ita in practicis aliquando sunt principia per se nota, et aliquando tantum nota per experientiam. De primis et de conclusionibus sequentibus ex illis habet artifex notitiam evidentem, et similiter studens in morali philosophia sine exercitio; |§ et frequenter talium non habent experti notitiam evidentem sed ignorant ea vel saltem multa eorum. Alia autem sunt principia per experientiam nota, et etiam aliquando illorum habent artifices notitiam evidentem et non experti, et tamen aliquando notitiam conclusionum quae possunt per experientiam sciri habent experti et non artifices §|. Et ita patet quomodo possibile est quod artifex sit magis sciens quam expertus et quod expertus certius operetur.*

⁷⁸ Cfr. *ivi*, q. 12, p. 324: *Tertio quaero utrum habitus theologicus sit speculativus vel practicus.*

⁷⁹ Cfr. *ivi*, pp. 337-338.

⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. 340.

⁸¹ Cfr. *ivi*, pp. 348-357.

interesse per il nostro discorso, tanto più quando Ockham illustra quanto afferma con un riferimento all'*ars*. Chi costruisce un edificio, cioè l'artefice, non solo ha una conoscenza universale, appunto l'arte di costruire, ma conosce anche i particolari su cui opera, vale a dire conosce anche i legni e le pietre con cui verrà costruita la casa. Appena l'artefice conosce tali particolari, grazie all'abito universale, alla sua arte, può costruire l'edificio, cioè può operare *artificialiter*. Quindi l'abito universale e la conoscenza singolare sono condizioni volte al compimento dell'attività poetica dell'artefice. A questo punto compaiono le tre occorrenze di artefice che riprendono quanto visto prima a proposito dei rapporti tra artefice ed esperto:

*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.*⁸²

L'ultima occorrenza della questione 12 compare nella risposta agli argomenti di Pietro Aureolo secondo il quale la teologia è una scienza pratica. Ockham osserva che se si può concedere che l'oggetto della teologia si rapporti al conoscente in quanto speculabile e attingibile, tuttavia non si può concedere che vi si rapporti in quanto operabile. Se ne può avere conoscenza speculativa e pratica, come accade ad esempio con l'oro considerato come oggetto sia del filosofo naturale sia dell'orefice. Nel primo caso, la conoscenza è di carattere speculativo perché il conoscente non opera sull'oggetto, mentre nel secondo caso la conoscenza è di carattere pratico perché l'orefice può agire sull'oro, perché appunto è *atingibile dalle nostre operazioni*⁸³. In questo modo Ockham ribadisce la sua prospettiva secondo cui uno stesso oggetto può essere intenzionato diversamente, ovvero può essere oggetto di un atto speculativo, come nel caso del filosofo naturale, oppure di un atto pratico, come nel caso dell'orefice.

Nella risposta al secondo argomento compare il lemma *artifex* riferito alla categoria degli artefici meccanici, quindi a coloro che operano concretamente su un oggetto a partire da una conoscenza o arte. L'argomento di Aureolo basato sull'idea che l'abito puramente pratico è quello il

⁸² Ivi, p. 357.

⁸³ Ivi, pp. 367-368: *Ad primam probationem: concedo quod tale obiectum comparatur ad scientem non tantum ut speculabile sed etiam ut attingibile, sed non ut operabile. Et ideo sciens potest habere de illo obiecto non tantum notitiam speculativam sed etiam practicam, sicut de auro potest haberi notitia speculativa quia est res naturalis non operabilis a nobis, et de auro habet aurifaber notitiam practicam quia aurum est attingibile mediantibus operationibus nostris.*

cui oggetto è attingibile dal conoscente tramite le operazioni più eccellenti e gli atti più nobili, è criticato da Ockham quando osserva che affinché un abito sia pratico è indifferente che le operazioni e gli atti siano nobili o ignobili. Ne sono esempio gli artefici meccanici che conoscono in modo pratico gli oggetti naturali, nonostante le loro operazioni siano ignobili⁸⁴.

Sebbene l'argomento sia funzionale contro l'opinione di Aureolo, in questo passaggio è ben rappresentata la gerarchia delle discipline in cui le arti meccaniche sono inferiori alla teologia, anzi sono le infime tra le arti. La scala degli esseri certamente è qui presupposta se si pensa che l'oggetto della teologia è Dio, quindi l'essere sommo, mentre l'oggetto delle arti meccaniche sono le cose della natura, oltretutto intenzionate non speculativamente nella purezza della teoria, bensì operativamente, quindi ancora una volta nel modo meno elevato. D'altra parte, proprio in questi anni in cui la discussione sulla teologia come scienza speculativa o pratica acquisisce un rilievo particolare sembra che si pongano le condizioni per un recupero della dimensione sensibile, creaturale, concreta e singolare all'interno dello spazio teologico, dimensione che pare riemergere grazie a due direzioni che nella storia del pensiero sembrano provenire dal passato ed essere rivolte al futuro.

Si può ipotizzare che una certa aderenza all'ispirazione originaria di Francesco, seppure molto variegata al suo interno come si è visto anche solo dal dibattito che Ockham presenta in queste pagine, rappresenti la prima direzione. Come osserva Franco Alessio, l'origine del francescanesimo deriva dal contatto con le realtà del mondo, con la concretezza delle cose, con i semplici e non dai libri come invece accade per l'altro ordine mendicante, i domenicani: il rapporto con la gente, la vita delle città, i poveri e i lebbrosi sono i primi ambiti che caratterizzano l'esperienza francescana e che per certi versi la differenziano, ad esempio, dalla cultura libresca e dall'intellettualismo dei domenicani. Da questo punto di vista è significativo il passaggio dalle origini dell'ordine, il mondo concreto dei semplici, alle dimensioni speculative sviluppate in seguito, ossia dai *simplices* ai *sapientes*. Come ha messo in luce Alessio, l'emergere di una *verità specificamente francescana* implica la consapevolezza di elaborare una teoria non fissa e astratta, ma capace di rispondere ai bisogni dei semplici che determina la centralità della dimensione pratica. Ne è un esempio il ruolo della sensazione in Bacone, che Alessio definisce *appello e bisogno pratico*⁸⁵. Il radicamento originario nel mondo concreto dei semplici, così come il risvolto pratico, sebbene spiccati nella riflessione di Ruggero Bacone, possono nondimeno avere contribuito a ispirare in molteplici modi diversi le speculazioni filosofiche e teologiche successive: non solo l'empirismo baconiano, ma anche – ad esempio – la centralità

⁸⁴ Ivi, p. 368: *Sed quod operationes sunt nobiliores quam actus sciendi vel ignobiliores nihil refert, quia artifices mechanici habent notitias practicas de rebus naturalibus, quamvis illae operationes sint ignobiliores quam actus illorum sciendi.*

⁸⁵ Cfr. F. Alessio, *Mito e scienza in Ruggero Bacone*, Ceschina, Milano 1957, pp. 88-98.

dell'umanità di Cristo in Bonaventura⁸⁶, la posizione del problema della conoscenza intuitiva in Scoto e la comprensione oliviana e poi ockhamiana del singolare.

Si tratta di una direzione di pensiero che i maestri francescani che si sta studiando hanno ricevuto dal passato, ma la loro riflessione su questo punto sembra essere rivolta al futuro, contribuendo a porre le condizioni per il progressivo divenire centrale e autonoma della dimensione umana e sensibile, pronta ad acquisire la sua piena dignità in età rinascimentale. All'interno di questo processo, in cui la spinta del francescanesimo ha probabilmente avuto un ruolo centrale, la questione dell'arte e più specificamente dell'attività poetica dell'artefice rappresenta una delle sue più significative espressioni: l'arte e l'artefice stesso sono parte di questo rendersi autonomo della sfera umana e sensibile, l'attività poetica dell'artefice come si è visto sintesi di una progettualità conoscitiva e di un'operabilità pratica e tecnica, dove intelletto e materia sono coinvolte in un medesimo processo che si rifrange nelle molteplici interpretazioni francescane.

Per concludere questa sezione dedicata al sistema delle scienze, si può osservare che le dodici occorrenze di *artifex* hanno portato a delimitare e riformulare il problema già affrontato in Scoto a proposito del rapporto tra l'artefice e l'esperto, contribuendo in questo modo a precisare lo statuto e la funzione delle discipline pratico-poietiche considerate in se stesse e all'interno della gerarchia dei saperi⁸⁷.

In accordo con Aristotele, la conoscenza dell'artefice è sempre caratterizzata dalla conoscenza della causa, tuttavia pure la conoscenza universale ha una base esperienziale: anche l'artefice conosce i particolari su cui opera, ma a differenza dell'esperto non si ferma al *quia*, ma conosce anche il *propter quid*. Nonostante l'universale conosciuto, secondo Ockham è egualmente possibile agire direttamente e in modo operativo. Gli artefici in questo contesto sono tanto coloro che posseggono la scienza morale pur non avendone esperienza, quanto coloro che agiscono sulla materia e producono oggetti, come gli artefici meccanici, ad esempio un costruttore di case.

Inoltre l'artefice pratico-poietico ha l'arte, che come si diceva è conoscenza universale della causa del proprio oggetto, ma anche conosce i particolari su cui opera, cioè conosce il legno e la pietra con cui costruirà l'edificio. Nella gerarchia delle arti e delle scienze, l'artefice pratico-poietico rinvia certamente alle arti infime, ma come si è visto la concettualizzazione della sua attività è un riferimento

⁸⁶ Si ricorda qui la significativa lettura di Francesco Corvino che mette in luce la centralità della riflessione bonaventuriana sulla dignità dell'uomo, divenendo vera e propria cifra del suo pensiero. Vedi: F. Corvino, *Bonaventura da Bagnoregio francescano e pensatore ... cit.*, pp. 512-530.

⁸⁷ Alle undici occorrenze su cui ci si è soffermati, se ne aggiunge una dodicesima, non molto rilevante per il nostro discorso, che compare nel primo argomento a favore della questione *Utrum de intentione philosophi fuerit ponere quemcumque respectum a parte rei distinctum ab omnibus absolutis*. Qui ci si limita a citare il contesto in cui il metafisico è detto *artefice reale*, cfr. Ockham, *Ordinatio ... cit.*, vol. 4, d. 30, q. 3, p. 335: *Quod sic: Quia in Metaphysica tractat de relationibus; sed metaphysicus est artifex realis; igitur relationes sunt a parte rei distinctae ab aliis*.

costante nella discussione di questioni teologiche e in particolare nella discussione molto accesa nel tardo Medioevo della questione se la teologia sia una scienza pratica.

A proposito di ciò, si è visto che Ockham si confronta con le posizioni dei *Magistri* più autorevoli del suo tempo. Assumendo spesso una prospettiva polemica nei confronti di pensatori come Enrico di Gand, Duns Scoto e Aureolo, Ockham arriva a delineare la sua posizione secondo cui la teologia è scienza sia speculativa sia pratica, proprio in quanto al suo interno vi sono proposizioni speculative e pratiche. Per inciso, si segnala il grande interesse delle osservazioni a proposito dei diversi modi di intenzionare un oggetto: diverso è il modo in cui il filosofo naturale conosce l'oro, cioè speculativamente, da quello in cui lo conosce l'orefice, cioè operativamente.

Per quanto riguarda le fonti antiche, chiaramente in tali questioni il riferimento costante è Aristotele, in particolare come si è visto *Metafisica* I, 1, ma non mancano riferimenti a *Etica* VI. Ockham ne discute ampiamente gli argomenti, che presenta talvolta come obiezioni o diversamente come conferma autoritativa alla propria posizione.

In generale, si può concludere osservando come Ockham, anche in questi contesti a proposito dell'artefice e le sue relazioni con il sistema delle arti, presenti una attenzione peculiare alla dimensione dell'esperienza e del particolare, dimensione che è fondamentale per affrontare le questioni sulla possibilità di un'estetica e di un'arte francescana e sul passaggio dall'artefice all'artista.

Opera, produzione

Le quattro occorrenze di *artifex* nell'*Ordinatio* classificabili sotto il titolo di *opera*, si presentano in d. 3, q. 10 a proposito della creatura razionale come immagine della trinità, e in d. 36, q. 1 sulle perfezioni delle creature in Dio. La categoria *produzione* raccoglie nell'*Ordinatio* una sola occorrenza in d. 6, q. 1. Nella *Reportatio* si contano un contesto relativo a *conoscenza* e tre a proposito di *produzione*.

Nel primo contesto, Ockham distingue tre sensi del termine *immagine* e il primo senso si riferisce all'immagine prodotta da un artefice al fine di rappresentare qualcosa secondo somiglianza. L'immagine in questo senso – osserva Ockham – è la conformità di qualcosa a ciò di cui è immagine, precisamente è la conformità degli accidenti dell'immagine a ciò di cui essa è immagine, avendo non sostanze consimili, bensì diverse in specie. L'immagine infine è prodotta per ricordare ciò di cui essa è immagine, ma l'imitazione dell'immagine del suo referente avviene non grazie alla natura stessa dell'immagine, cioè essa non rappresenta naturalmente la somiglianza, ma in virtù dell'intenzione dell'agente. L'esempio riportato da Ockham riguarda la statuaria: l'artefice scolpisce una statua in

legno in modo che i suoi accidenti siano simili a quelli di Ercole, cioè che abbia figura e colori consimili, al fine di ricordare Ercole a chi la osserva. Ma, secondo quanto osservato prima, la somiglianza dipende dall'intenzione dell'artefice che vuole rendere la statua simile al suo modello affinché ricordi Ercole⁸⁸.

Dopo aver distinto i tre modi in cui si dice che qualcosa è *immagine* di qualcosa d'altro⁸⁹, Ockham discute come la creatura razionale sia immagine di Dio, rifiutando la posizione generalmente ammessa, di origine agostiniana, che individua la somiglianza nelle tre facoltà dell'anima umana, memoria, intelligenza e volontà⁹⁰. Secondo Ockham l'immagine creata è l'immagine nel primo senso, infatti la creatura razionale sommanente si dice che è immagine di Dio perché è a Egli consimile e conduce al ricordo di ciò che rappresenta. L'esempio di prima della statua di Ercole funge ora da base dell'analogia per chiarire il modo in cui l'uomo è immagine di Dio:

*Unde si per impossibile sapientia, verbum, dilectio et huiusmodi essent accidentia tam in Deo quam in creaturis, tunc substantia rationalis creata, producta et formata secundum talia accidentia ad imaginem vel similitudinem Dei secundum sua accidentia, - sicut modo artifex format statuam figura, coloribus et huiusmodi accidentibus ad similitudinem Herculis et accidentium Herculis -, illa, inquam, substantia creata haberet accidentia eiusdem rationis cum accidentibus Dei, et ita vere esset imago ducens in recordationem Dei sicut modo statua ducit in recordationem Herculis.*⁹¹

L'immagine della creatura razionale è quindi immagine di Dio nel senso in cui lo è la statua rispetto a Ercole, cioè presenta accidenti consimili al suo modello e lo ricorda. L'anima umana presenta gli stessi accidenti di Dio, ma in modo depotenziato, cioè in modo meno perfetto che se fossero accidenti di Dio⁹². In questo passaggio si nota un uso argomentativo del riferimento

⁸⁸ Cfr. *ivi*, vol. 2, d. 3, q. 10, p. 553: *Circa primum dico quod imago tripliciter accipitur: Uno modo strictissime, et sic imago est substantia formata ab artifice ad similitudinem alterius secundum aliqua accidentia conformia et eiusdem speciei cum accidentibus illius ad cuius similitudinem fit, ipsum distincte ab aliis in aliquibus accidentibus suis sibi dissimilibus repraesentans. Verbi gratia, quando lignum formatur ad similitudinem Herculis, ut habeat consimilem figuram qualem habet Hercules et colores consimiles eiusdem speciei, propter quae facit cognoscentem venire in recordationem ipsius Herculis, secundum quod est aliis ab aliis hominibus qui non habent consimilia accidentia. Et isto modo imago non est primo similitudo totius, sed est primo similitudo accidentis, quia accidentia sunt eiusdem rationis in eis, sed substantia non est eiusdem rationis sed distinguitur specie. Unde Hercules et statua habent consimilia accidentia, sed non habent consimiles substantias sed specie distinctas. Et sic accipiendo imaginem de ratione imaginis est quod fiat ad imitationem illius cuius est imago. Hoc tamen non competit sibi ex natura sua, sed tantum ex intentione agentis, quia posset simpliciter fieri non ad imitationem ipsius.*

⁸⁹ Per gli altri due modi cfr. *ibidem*: - *Alio modo accipitur imago pro tali formato sive fiat ad imitationem alterius sive non. - Tertio modo accipitur imago pro omni univoce producto ab alio, quod secundum rationem suae productionis producit ut simile, et isto modo Filius potest dici imago Patris.*

⁹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 554-555.

⁹¹ *Ivi*, p. 156.

⁹² Cfr. *ibidem*: *Et ideo, quia ita vere et eminentius et ita proprie Deus est sapientia, verbum, dilectio, misericordia, caritas, et sic de aliis sicut si ista essent accidentia in Deo, et ista vere sunt in creatura rationali sola, ideo*

all'artefice simile a quanto si è visto prima, ma è interessante notare che l'esplicazione della questione teologica qui direttamente oggetto di discussione è inserita all'interno di una più ampia trattazione dell'immagine come questione presupposta a quella teologica sull'animo umano come immagine della trinità divina.

Le ultime due occorrenze dell'*Ordinatio* compaiono come citazione di Agostino in una questione sulle perfezioni delle creature in Dio (d. 36, q. 1). La prima si presenta quando Ockham espone l'opinione di Guglielmo di Alnwick secondo cui le perfezioni delle creature non si distinguono realmente tra loro né dall'essenza divina, ma sono contenute in Dio virtualmente e causalmente. Qui la citazione di Agostino *Super Iohannem* (sermo 117, cap. 10, n. 14) costituisce il secondo argomento a favore dell'opinione di Alnwick⁹³, teologo francescano inglese collaboratore di Scoto. Ockham discute il passo di Agostino nella risposta all'opinione di Alnwick e in questo luogo ricompare il riferimento all'artefice a proposito del quale Ockham spiega che ciò che si trova nella creatura non manca in Dio, ma è in Dio in quanto procede dal Creatore⁹⁴. Entrambi i passaggi delimitano lo spazio dell'opera dell'artefice e in particolare in quanto Creature che derivano da Dio.

Nella *Reportatio*, l'unica occorrenza che tematizza l'*opera* compare a proposito di una questione del quarto libro delle *Sentenze*, sul rapporto tra sacramenti e grazia (IV, q. 1), in cui Ockham discute un'opinione di Tommaso d'Aquino. Il lemma si presenta in una citazione di Tommaso (IV *Sent.*, d. 1, q. 1, art. 4, quaestiuncula 2, resp. ad argum. 4) in cui si osserva che negli esseri corporei la *virtus spiritualis* è presente solo secondo l'essere incompleto, come negli strumenti mossi dall'artefice è presente la *virtus* dell'arte⁹⁵.

Per quanto riguarda il titolo *produzione*, nella *Reportatio* si contano tre occorrenze, una nel secondo libro delle *Sentenze* e due nel terzo. Nel secondo libro, alla questione 4, in cui si domanda se Dio sia un agente naturale o libero, il lemma si presenta come esemplificazione di una opinione di

creatura rationalis sola potest dici aliquo modo imago Dei, quamvis non ita perfecte sicut si essent accidentia tam in Deo quam in creatura.

⁹³ Cfr. *ivi*, vol. 4, d. 36, q. 1, p. 525: *Item, Augustinus, Super Ioannem, sermone 3, et De verbis Domini, sermone 4: "Quae hic varie quaeris, ipse tibi unus omnia erit. In creaturis autem deest quod laudamus, in Creatore autem nihil deesse potest. Quia quod invenis in creatura, a Creatore artifice processit. Laudent igitur Creatorem eius; totum ibi est quod ex partibus singulis invenitur".* Cfr. Augustinus, *Sermones ad populum* (CPL 0284), sermo 117, ed. "Revue Bénédictine" 124, p. 247: *Coniunge quae laudas. In creaturis enim deest aliquid quod laudes, in creatore deesse nihil potest, quia quod inuenis in creatura a creatore artifice processit.*

⁹⁴ Cfr. *ivi*, p. 542: *Et quod haec sit intentio sua patet per eundem in eadem auctoritate, quia dicit: "In creaturis aliquid deest quod laudamus, in Creatore nihil deesse potest. Quia quod invenis in creatura, a Creatore artifice processit". Ecce quod non intendit illud quod invenis in creatura non deesse in Deo sed esse in eo, nisi quia a Creatore processit.*

⁹⁵ Cfr. *Id.*, *Quaestiones in librum quartum Sententiarum (reportatio)*, in *Guillemi de Ockham Opera Philosophica et Theologica, Opera Theologica*, vol. VII, ed. G. Gal, G. R. Green, St Bonaventure Institute, St Bonaventure, NY 1984, q. 1, p. 11: *Dicitur quod verum est secundum esse suum completum, tamen secundum esse incompletum "potest per modum intentionis, sicut in instrumentis motis ab artifice est virtus artis..."*.

Averroè secondo cui se la forma è una e la materia è una, due effetti tra loro impossibili non possono darsi simultaneamente, ma solo successivamente, ad esempio è impossibile che un artefice giudichi simultaneamente, a proposito dello stesso legno, la forma del letto o quella dell'arca, ma può farlo successivamente⁹⁶. Nel terzo libro, alla questione 11 sull'abito del virtuoso, il lemma compare a proposito di una citazione di Tommaso d'Aquino secondo cui l'atto prodotto da una potenza mossa da altro può essere perfetto solo se entrambe le potenze sono ben disposte, ad esempio – esemplifica Ockham – l'atto di segare che proviene dall'artefice mediante uno strumento non può essere perfetto a meno che sia l'artefice che lo strumento siano ben disposti⁹⁷.

Nella *Ordinatio*, l'unica occorrenza classificabile come *produzione* si presenta in una quesitone dedicata alla generazione del Figlio dal Padre per natura o per volontà (d. 6, q. 1). Senza entrare nella questione, si nota soltanto che, durante l'esposizione dell'opinione di Tommaso d'Aquino, l'attività poetica dell'artefice è compresa come attività volontaria, cioè che si attua per mezzo della volontà e non per natura, simile al modo in cui Dio agisce non tanto per generare il Figlio, quanto piuttosto per produrre le Creature⁹⁸.

Si può concludere questo paragrafo su *opera* e *produzione* con qualche osservazione riassuntiva sul punto più rilevante che è emerso. Per la categoria *opera* si rileva l'importanza della delimitazione del concetto di immagine nei contesti della distinzione 3: l'opera dell'artefice è propriamente immagine che per intenzione dell'agente rappresenta qualcosa di simile, negli accidenti, e il cui scopo è ricordare ciò che rappresenta. Questo è il modo in cui l'uomo è immagine di Dio, ma anche il modo in cui una statua è immagine di ciò che rappresenta. Tranne il caso dell'immagine del Figlio rispetto al Padre, l'opera di un'attività pratico-poietica è quindi immagine simile a qualcosa che rappresenta e ricorda per intenzione dell'artefice. Nella distinzione 36 l'opera dell'artefice non è oggetto di una riflessione specifica ed emerge genericamente come opera del Creatore che da lui deriva, ma si può sottolineare la presenza delle *Omellie* sul vangelo di Giovanni di Agostino come fonte diretta e oggetto di discussione.

⁹⁶ Cfr. Id., *Quaestiones in librum secundum Sententiarum (reportatio)*, q. 4, p. 57: *Et hoc habet intelligi secundum Commentatorem in artificialibus, quia impossibile est secundum eum quod artifex in eodem ligno inducat simul formam arcae et lecti, licet successive possit*. Per il passo citato di Averroè vedi: *In Arist. Met.* II, VIII, t. 11.

⁹⁷ Cfr. *Quaestiones in librum tertium Sententiarum (reportatio)*, in *Guillemi de Ockham Opera Philosophica et Theologica, Opera Theologica*, ed. F.E. Kelley, Gi.I. Etkorn, vol. VI, St. Bonaventure Institute, St Bonaventure Institute NY 1982, q. 11, p. 352: *Exemplum: actus serrandi egrediens ab artifice mediante instrumento non est perfectus nisi tam instrumentum quam artifex sit bene dispositus*.

⁹⁸ Cfr. *ivi*, vol. 3, d. 6, q. 1, p. 85: *Alio modo sic, quod ablativus importet habitudinem principii, secundum quod artifex operatur voluntate quia voluntas est principium operationis. Et secundum hunc modum dicimus quod Deus Pater non genuit Filium voluntate, sed voluntate produxit creaturam*.

3. Opere logiche

Le occorrenze nelle opere logiche di Ockham sono complessivamente 11, distribuite nella *Expositio in librum Perihermenias Aristotelis*, in cui il termine compare 6 volte, nella *Expositio super libros Elenchorum*, dove si presenta 4 volte, e nella *Expositio in librum Porphyrii de praedicabilibus*, con una sola occorrenza. I contesti più rilevanti sono quelli della esposizione all'*Interpretazione* di Aristotele in cui vengono ripresi gli aspetti conoscitivi relativi al progetto dell'artefice emersi nel *Commento alle Sentenze*. I contesti delle altre due opere sono meno rilevanti, lì si menziona principalmente per documentare l'ampiezza semantica del lemma nell'opera di Ockham.

Nel *Proemio* alla *Expositio* del *Perihermeneias*, dedicato alla natura del concetto, una prima occorrenza del lemma *artifex* compare nel paragrafo 7 che esplica l'opinione, ritenuta probabile da Ockham, secondo cui le passioni dell'anima, o concetti, sono idoli o finzioni (*idola seu ficta*), opinione che è condivisa da Ockham, come si è visto nei passaggi dell'*Ordinatio* analizzati, e che poi abbandona per la teoria dell'atto. Secondo tale opinione, l'intenzione dell'anima, o concetto, o passione dell'anima – osserva Ockham – è solo un predicabile nella mente cui corrisponde il predicabile nel discorso, è una proposizione mentale, un sillogismo o una sua parte. Inoltre, il concetto non è una qualità della mente o un ente reale che esiste *subiective* nella mente, bensì consiste in qualcosa di conosciuto dall'anima per cui si può dire che è il conoscere stesso. Hervaeus Natalis li chiama *idola*, Henricus de Harclay li chiama *ficta*. L'intelletto che apprende il singolare, ne foggia uno simile nella mente e il singolare rappresentato (*fictum*) non è qualcosa che esiste fuori dalla mente più che non lo è il castello che l'artefice foggia nella mente prima di produrlo e tuttavia rimane un castello sia come *fictum* nella mente sia come cosa esterna⁹⁹.

Nel paragrafo 9 Ockham riporta un'altra opinione che reputa probabile, attribuibile a Guglielmo di Alnwick e Riaccardo di Campsall, secondo cui i concetti sono qualità che esistono *subiective* nella mente, come sono qualità la bianchezza nella parete e il freddo nell'acqua¹⁰⁰. Ockham osserva che anche Averroè è favorevole alla opinione secondo cui gli universali sono qualità della mente e, come dice Avicenna, l'universale è singolare in sé stesso, ma comune nella predicazione¹⁰¹.

⁹⁹ Cfr. Id., *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, liber I, Prooemium, par. 10, p. 370: *Et per hunc modum potest dici quod intellectus apprehendens singulare fingit consimile singulare et illud singulare sic fictum non est alicubi existens realiter, non plus quam castrum quod artifex fingit existit realiter antequam producat ipsum, et tamen est tale in esse ficto quale est aliud extra.*

¹⁰⁰ Cfr. ivi, par. 9, p. 363: *Alia potest esse opinio, quam reputo probabilem, quod passiones animae sunt quaedam qualitates mentis existentes subiective in mente ita vere et ita realiter sicut albedo existit in pariete vel frigus in aqua.*

¹⁰¹ Cfr. ivi, par. 9, pp. 363-364: *Et pro ista opinione videtur esse Commentator VII Metaphysicae. Et ita secundum Commentatorem universalia sunt qualitates mentis, et non sunt de substantia rerum extra nec partes earum. Et ideo secundum istam opinionem quodlibet universale quod non est universale per voluntariam institutionem, sicut est de voce vel scripto, est vere res una numero in se et vere singularis in se; est tamen universalis et communis per praedicationem et repraesentationem aliquo modo. Et hoc videtur dicere Avicenna.*

La prima occorrenza del paragrafo compare nel terzo argomento contrario secondo cui l'artefice escogita nella mente la casa prima di produrla e quindi la casa escogitata non ha l'essere reale¹⁰². Ockham risponde, sulla base del commento 23 del *Commento alla Metafisica* di Averroè, che la casa nella mente dell'artefice ha l'essere obiettivo ed è qualità della mente in quanto scienza e arte, ma è la stessa casa prodotta esternamente, come si chiama salute sia la forma nell'anima che è scienza e arte sia l'abito che è nel corpo. In altre parole, come la definizione e la scienza si dicono salute, così la casa nella mente dell'artefice può essere chiamata casa¹⁰³.

L'ultima occorrenza appartiene al paragrafo 10 dove Ockham riprende la teoria dell'universale come *factum* e distingue due tipi di enti, l'ente reale e l'ente di ragione. I sillogismi, le proposizioni e gli universali, osserva Ockham, sono enti di ragione, chiamati anche *finzioni* (*ficta*) che hanno solo un essere obiettivo nella mente e nessuna esistenza reale in alcun luogo. Finzioni si diranno quindi tanto le chimere, gli irrocervi e simili, quanto gli edifici, le città e simili che l'artefice foggia (*excogito*) nella propria mente prima di produrle nell'essere reale¹⁰⁴.

Per avviarsi alle conclusioni sul lemma *artifex* nelle opere logiche, si propone qui una rapida rassegna dei contesti meno rilevanti. Nella *Expositio alle Confutazioni sofistiche* la prima occorrenza compare nella trattazione del paralogismo e Ockham esplica che Aristotele mostra l'efficacia di questa fallacia dicendo che anche gli artefici e i sapienti vengono confutati con il paralogismo da chi è ignorante¹⁰⁵. Qui *artifex* è quindi colui che ha un'arte o una scienza, chi è competente in una certa materia. Inoltre, nel contesto della distinzione dell'arte sofisticata, *docens* e *utens*, a proposito della seconda il lemma *artifex* è attribuito a colui che compie un sillogismo sofisticato in una scienza speciale¹⁰⁶. Nel contesto successivo (cap. 18, par. 8) *artifex* è sia il dialettico sia il metafisico¹⁰⁷.

¹⁰² Cfr. *ivi*, p. 364: *Similiter, artifex excogitat domum antequam producat eam, et tunc non habet esse reale.*

¹⁰³ Cfr. *ivi*, p. 368: *Ad tertium dicendum quod sicut artificem excogitare domum antequam producat eam non est artificem habere domum in esse obiectivo tantum, sed hoc est habere artem vel scientiam domus, quae est vera qualitas mentis, quae qualitas mentis, scilicet ars vel scientia, domus vocatur, sicut secundum Commentatorem, VII Metaphysicae, ars et scientia sanitatis vocatur sanitas.*

¹⁰⁴ Cfr. *ivi*, par. 10, p. 370: *Tertia opinio principalis posset esse, sicut tactum est, quod passiones animae, de quibus loquitur hic Philosophus, et propositiones et syllogismi et universalis omnia non sunt nisi quaedam ficta in anima habentia tantum esse obiectivum, hoc est esse cognitum, nullibi existentia realiter; quae ficta vocari possunt pro quanto non sunt entia realia. Et tunc sunt ponenda aliqua entia rationis distincta universaliter contra omnia entia realia et contra omnia existentia in praedicamentis; et tunc talia entia rationis essent omnia ficta sicut chimaera, hircocervus, et huiusmodi. Similiter, talia entia rationis essent aedificia sicut castra, domus, civitates, et huiusmodi, quae excogitantur ab artifice antequam producantur in esse reali.*

¹⁰⁵ Cfr. *Id.*, *Expositio super libros Elenchorum*, in *Guillemi de Ockham Opera Philosophica et Theologica, Opera Philosophica*, vol. III, ed. F. del Punta, St Bonaventure Institute, New York 1979, liber I, cap. 13, par. 8, p. 74: §8 *Deinde cum dicit: Sed secundum hoc ... [c. 6; 168b 6-10], ostendit efficaciam istius fallaciae, dicens quod secundum istam fallaciam artifices et sapientes ab insciis arguuntur.*

¹⁰⁶ *Ivi*, cap. 16, par. 2, p. 101: *Ita est alius syllogismus sophisticus quem facit dialecticus, et ille non pertinet ad aliquam scientiam specialem; alius est syllogismus sophisticus quem facit aliquis artifex specialis, et ille pertinet ad scientiam specialem.*

¹⁰⁷ *Ivi*, cap. 18, par. 8, p. 117: *Ideo primo probat primum, sic: ille artifex qui non est circa aliquod genus determinatum, potest se transferre, quia si non posset se transferre, esset circa aliquod genus determinatum; sed*

Infine, l'ultima occorrenza delle opere logiche compare nella *Expositio in librum Porphyrii de praedicabilibus*, al cap. 2, par. 10, quando Ockham si sofferma sulla possibilità di un primo ente dei dieci predicamenti e quando accenna a una soluzione, si ferma dicendo che si tratta di un argomento che pertiene all'*artifex superior*¹⁰⁸.

L'artefice nelle opere logiche è quindi colui che svolge un tipo particolare di sillogismo, è colui che è competente in una certa disciplina, ad esempio il metafisico, il fisico, il dialettico; ma è anche colui che a partire da un concetto universale nella mente produce qualcosa nella realtà esterna. E proprio dallo statuto di ciò che è nella mente dell'artefice che il contributo di Ockham manifesta una delle sue più peculiari specificità: la comprensione dell'universale come essere obiettivo, come finzione nella mente (poi come qualità della mente), distinta dall'essere reale della cosa esterna.

* * *

Per concludere la sezione dedicata al lemma *artifex* in Guglielmo di Ockham, occorre ora ripercorrere le linee principali emerse dall'esposizione e dalla classificazione dei contesti rilevanti. Innanzitutto, lo spettro semantico del lemma in Ockham comprende differenti figure di artefice, abbastanza coerente con le altre interpretazioni francescane, ma certamente inquadrata in un differente contesto dottrinario. L'artefice in Ockham è tanto l'artefice umano produttivo quanto l'artefice divino creatore, è colui che pone qualcosa nella realtà a partire da un progetto nella mente. Oltre alla figura dell'artefice costruttore (l'artefice della casa, l'*aedificator*), dello scultore (come si vedà, lo *sculptor*), ma anche il pittore e il medico. Le due figure dell'artefice *realis* e *demonstrativus* rispetto ai contesti fino ad ora analizzati, compaiono per la prima volta e indicano rispettivamente colui che considera le cose, il metafisico ad esempio, e non le parole o proposizioni; e colui che viceversa considera le parole e le proposizioni, come il logico. L'artefice è anche chi è competente di una certa materia di carattere speculativo, come chi conosce la scienza morale da un punto di vista speculativo.

I riferimenti autoritativi sono relativamente uniformi rispetto agli altri autori studiati. Sui temi conoscitivi, sulla natura degli universali e delle idee divine ad esempio, Agostino e Platone nella

dialecticus non est circa aliquod genus determinatum, quia nec est ostensivus alicuius passionis propriae alicui inferiori ad ens, nec est talis qualis est metaphysicus qui est artifex universalis; igitur etc.

¹⁰⁸ Cfr. Id., *Expositio in librum Porphyrii de praedicabilibus*, in *Guillemi de Ockham Opera Philosophica et Theologica, Opera Philosophica*, vol. II, ed. E.A. Moody, St Bonaventure Institute, New York 1978, cap. 2, par. 10, p. 42: *Quamvis verum sit quod 'ens' non dicitur univoce de decem praedicamentis, sicut auctor hic dicit, tamen quod simul cum hoc dicunt, quod nullis entibus diversorum praedicamentorum potest esse aliquis conceptus communis, nec etiam primo enti et aliis entibus, non reputo verum; cuius ratio est, ad praesens, quia cum primum ens non possit in se cognosci modo, nec in conceptu simplici sibi proprio, oportet quod cognoscatur in conceptu communi sibi et aliis, et etiam in conceptu composito ex multis qui potest esse proprius. De hoc tamen dicere pertinet ad artificem superiorem.*

mediazione di Seneca compaiono in argomenti a favore, ma spesso Ockham cita a sostegno di proprie tesi anche Aristotele, il Commentatore e Avicenna, i cui nomi sono più frequenti nelle opere fisiche, nei passaggi dedicati all'opera e alla produzione dell'artefice. Tra gli obiettivi polemicisti si segnalano Tommaso d'Aquino sui sacramenti; Enrico di Gand, di cui Ockham non condivide le spiegazioni sugli universali, le idee divine e la teologia come scienza pratica; Duns Scoto sui medesimi argomenti, anche se una volta si è visto citato a proposito di un'opinione che sostiene anche Ockham; Pietro Aureolo sulla scienza pratica; Guglielmo di Alnwick sulle perfezioni delle creature in Dio.

Per quanto riguarda le categorie qui individuate, si possono sintetizzare i due punti principali per ciascuna delle classi. A proposito dei temi conoscitivi, la concezione ockhamiana del progetto dell'artefice registra il passaggio dalla teoria del *fictum* alla teoria dell'atto: dapprima compreso come universale o essere obiettivo nella mente dell'artefice, contrapposto all'essere reale che l'idea acquisisce una volta prodotta esternamente (d. 2); il progetto dell'artefice è poi inteso come l'atto stesso del conoscere, per cui il producibile singolare è esso stesso sia idea sia prodotto finale (d. 35), passaggio che implica una semplificazione dal punto di vista conoscitivo e ontologico. Sempre a proposito del tema conoscitivo, la riflessione ockhamiana attorno al sistema delle scienze ha fatto emergere da una parte che la concezione nella mente dell'artefice è conoscenza universale della causa, ma presuppone la conoscenza del singolare; dall'altra una ricomprensione della dimensione sensibile nello spazio filosofico e teologico, in particolare quando si intende la teologia come scienza speculativa e pratica, perché mossa da un abito speculativo e pratico, come mostra la possibilità di intenzionare un oggetto tramite due atti diversi.

Il tema dell'opera e della produzione si è svolto prevalentemente a partire dal parallelo tra arte e natura, soprattutto grazie al presupposto aristotelico per cui l'arte imita il procedimento con cui la natura opera. Dal presupposto sono derivate alcune conclusioni interessanti per la concezione ockhamiana dell'artefice. Innanzitutto, in accordo con il dettato aristotelico, l'artefice è causa efficiente esterna a ciò che è prodotto. Inoltre l'artefatto è prodotto dalla intenzione dell'artefice, per cui si esclude l'intervento del caso e si chiamerà *errore* l'opera non adeguata al progetto. La differenza tra *artificialia* e *naturalia* inoltre si riduce secondo Ockham a una semplice distinzione di ragione, indicando una continuità tra natura e arte il cui passaggio è compreso nei termini di mutamento locale. Un artefice può infatti rimuovere una parte da un tutto (scultore), spostare localmente la materia o mutare le cose naturali (costruttore), o per così dire stratificare in diversi modi la materia (pittore). È interessante notare che dalla classificazione ockhamiana iniziano ad emergere le tre arti che domineranno la scena della riflessione artistica rinascimentale, ossia la pittura, la scultura e l'architettura. Qui non se ne offre una gerarchia valoriale, né si mira a proporre precetti tecnici, ma è interessante notare che si tratta di un passaggio la cui intenzione è proprio di classificare

gli *artificialia* determinando allo stesso tempo una classificazione dei modi di produzione dell'artefice pratico-poietico.

Infine, una riflessione parallela sull'opera, ma non direttamente legata al presupposto aristotelico dell'arte come imitazione della natura, è rappresentata dalla definizione di immagine come conformità dei suoi accidenti a ciò di cui è immagine, dove immagine e rappresentato sono differenti in specie (Ercole e la statua in legno). La somiglianza tra i due termini è frutto dall'intenzione dell'artefice che mira a far ricordare la cosa per mezzo della statua, analogamente al modo in cui l'anima ricorda Dio perché è sua immagine.

Pictor / pictura

Il lemma *pictor / pictura* e le sue forme verbali, nell'opera di Ockham compare 30 volte distribuita in sei opere. Solo otto contesti sono rilevanti per il nostro discorso e sono classificabili con le categorie consuete di *conoscenza-progetto*, *opera* e *fruizione*. Le altre si presentano come esempi di equivocazione di termini variamente inserite in discorsi più generali. Di conseguenza, nelle pagine che seguono si menzionano brevemente le occorrenze non rilevanti e ci si sofferma maggiormente su quelle rilevanti.

Le occorrenze sul tema dell'equivocità – secondo cui, per come si presenta nella maggioranza dei casi, il termine *uomo* significa sia *uomo vero* che *uomo dipinto* – compaiono nell'*Expositio in librum praedicamentorum Aristotelis* in cui se ne contano dieci¹⁰⁹, nella *Expositio in libros Physicorum Aristotelis* che ne comprende tre¹¹⁰, nella *Expositio super libros Elenchorum*, nei *Quodlibeta* e nell'*Ordinatio* in cui se ne trovano due in ciascuna opera¹¹¹.

Il tema conoscitivo si trova nell'*Ordinatio* con dieci occorrenze, il tema dell'opera compare in un contesto dell'*Expositio* alla *Fisica*, mentre il tema della fruizione si presenta in un contesto della *Summa logicae*.

In un passaggio della *Ordinatio* su cui ci si è soffermati a proposito di *artifex*, ossia d. 2, q. 8 sulla natura del concetto universale, sono presenti due occorrenze del lemma *pictor / pictura* per esplicitare la natura del concetto inteso come *fictum*. Ockham attribuisce la concezione dell'universale come *fictum* ad Agostino e propone l'esempio del costruttore: l'artefice, da una casa vista o da una pittura (*pictura*), ne finge (*fingit*) una simile nella sua anima¹¹². Qui *pictura* è non tanto il concetto nella mente dell'artefice, quanto piuttosto il modello a partire da cui si configura nell'anima la casa da produrre. Poco più avanti il lemma compare in una citazione dal *De trinitate* (VIII, 6, 9) di Agostino, questa volta per esplicitare la natura del concetto mentale che rappresenta anche cose mai viste, ma di cui si è udito o letto, ad esempio la città Alessandria in cui non si è mai stati: da soli non

¹⁰⁹ Cfr. Guillelmus de Ockham, *Expositio in librum praedicamentorum Aristotelis*, in *Guillelmi de Ockham Opera Philosophica et Theologica, Opera Philosophica*, vol. II, ed. G. Gál, St Bonaventure Institute, New York 1978, cap. 1, p. 138-140, 142; cap. 4, par. 2, p. 153.

¹¹⁰ Cfr. Id., *Expositio in libros Physicorum Aristotelis ... cit.*, liber 1, cap. 8, par. 2, p. 92 a proposito della equivocazione in un'inferenza; liber 2, cap. 5, par. 10, p. 290 nel contesto dell'equivocità del termine causa.

¹¹¹ Cfr. Id., *Expositio super libros Elenchorum ... cit.*, liber 1, cap. 1, par. 5, pp. 5-6 a proposito della confutazione sofistica; Id., *Quodlibeta septem*, in Id., *Opera philosophica et theologica, Opera theologica*, vol. 9, ed. Joseph C. Wey, St. Bonaventure University, St. Bonaventure, N.Y. 1980, quodl. 4, q. 12, p. 353 dove *animal* compare come caso di termine equivoco e predicazione analogica (*verum / pictum*); ancora su equivocità *Ordinatio ... cit.*, vol. 2, d. 2, q. 9, p. 327 e vol. 4, d. 36, q. 1, p. 555.

¹¹² Cfr. Ivi, vol. 2, d. 2, q. 8, p. 277: *Verbi gratia, aliquis videns albedinem singularem fingit consimilem in anima sua, sicut artifex ex domo visa vel pictura fingit consimilem in mente sua, et de illa albedine praedicat tales passiones: albedo est color, albedo est disgregativa visus, et sic de aliis.*

si può riconoscere che sia proprio questa¹¹³. L'ultima occorrenza nello stesso luogo, si presenta quando Ockham esplica il passaggio di Agostino appena citato. *Pictura* esplicita ancora la natura del concetto nella mente a proposito del quale Ockham spiega in primo luogo che tanto le cose non viste quanto quelle viste possono essere foggiate in tal modo nell'anima; in secondo luogo che il *fictum* si dice *somiglianza, immagine o pittura della cosa*, o anche *verbo*; infine che il *fictum* è l'oggetto conosciuto dall'intelletto¹¹⁴.

Nella distinzione 27, a proposito della questione se in Dio solo il Figlio sia Verbo, si presentano sette occorrenze, cinque nella esposizione degli argomenti di Pietro Aureolo e due nella risposta di Ockham. Aureolo affronta la questione proponendo una riflessione sulla intellezione e il termine *pictura* inteso nel senso di rappresentazione compare in questo contesto. In un argomento Aureolo osserva che nell'apparizione formale è impossibile che qualcosa non appaia obiettivamente. Infatti nella rappresentazione qualcosa è rappresentato, nella pittura qualcosa è dipinto, nella apparizione qualcosa appare; ma l'intellezione è proprio l'apparizione di qualcosa di formale che in essa acquisisce un essere apparente¹¹⁵. Più avanti il lemma ricompare per specificare come l'intellezione sia molto simile a ciò di cui è intellezione, per cui la cosa o prende un certo essere, oppure è solo denominata. La cosa non è solo denominata – osserva Aureolo – nel modo in cui ciò che è dipinto in una pittura è denominato Cesare, infatti la denominazione Cesare non è presente alla pittura, né si offre, né appare. Ne consegue che nell'intellezione, in quanto molto somigliante alla cosa, la cosa assume un certo essere in modo tale che l'essere dell'intellezione non sia mera denominazione, ma un certo essere intenzionale diminuito e apparente¹¹⁶. Anche in questo caso il riferimento alla *pictura* esplica la natura dell'intellezione, mostrando, prima, che nel conoscere qualcosa è sempre conosciuto, e ora che la funzione della pittura, e per analogia dell'essere

¹¹³ Cfr. ivi, p. 278-279: *Et post: "Quam imaginem si ex animo meo proferre possem ad oculos hominum qui Alexandriam noverunt, profecto aut omnes dicerent 'non est ipsa'; aut si dicerent 'ipsa est', multum mirarer, atque ipsam intuens animo meo, id est imaginem quasi picturam eius, ipsam tamen esse nescirem".*

¹¹⁴ Cfr. ivi, p. 279: *Ex ista auctoritate patet primo, quod talia possunt fingi, et multo fortius ex visis in se, sicut declarat immediate ante litteram allegatam, quam ex non visis in se sed in aliis visis imperfecte consimilibus. Secundo, quod sic fictum vocatur similitudo vel imago vel pictura rei, et sicut dicit ibidem, vocatur verbum rei. Tertio, patet quod illud sic fictum vere est obiectum cognitum ab intellectu.*

¹¹⁵ Cfr. ivi, vol. 4, d. 27, q. 3, p. 234: *Sicut enim albedine aliquid albet et repraesentatione aliquid repraesentatur et pictura aliquid pingitur, sic apparitione aliquid apparet. Sed constat quod intellectio non est aliud quam apparitio quaedam formalis.*

¹¹⁶ Cfr. ivi, p. 235: *"Praeterea, etiam a priori constat quod intellectio est simillima rei de qua est. Aut igitur per hanc similitudinem res capit aliquod esse, aut denominari tantum. Sed non potest dici quod denominari tantum, sic quod esse in intellectu non sit nisi denominatio quaedam, sicut Caesar pictus denominatur a pictura; per hanc enim denominationem Caesar non est praesens picturae, nec sibi obicitur nec apparet. Igitur necesse est dicere quod per intellectionem tamquam rei simillimam res capiat quoddam esse, ita ut esse intellectum non sit denominatio sola, sed quoddam esse intentionale diminutum et apparens, iuxta illud Commentatoris, IX Metaphysicae, commento 7, qui ait quod intelligibilia dicuntur esse, non simpliciter, sed esse in anima et in cognitione".*

dell'intellezione, è non di denominare, bensì di fare apparire la cosa in un certo modo, per cui essa assume l'essere intenzionale diminuito e apparente.

Nella risposta all'argomento di Cesare, Ockham concede ad Aureolo che l'intellezione è molto somigliante alla cosa, ma specifica che questo non comporta che la cosa acquisisca un essere in più quando è compreso. Infatti Cesare non acquisisce un essere quando è dipinto né è più presente a qualcuno tramite la pittura. Cesare piuttosto si offre e appare per il fatto stesso che è compreso dall'intelletto, per cui – contro Averroè – l'essere delle cose intelligibili nell'intelletto e nella conoscenza non è altro che l'atto stesso di comprendere e conoscere la cosa (*ipsa intelligi vel cognosci*)¹¹⁷. Il riferimento alla pittura consente di comprendere ulteriormente il funzionamento dell'atto intellettuale rispetto alla cosa conosciuta, questa volta inteso non più come un porre la cosa nell'essere apparente, bensì come l'atto stesso di comprendere. La posizione che Ockham combatte, nonostante non sia questa l'intenzione di Aureolo¹¹⁸, introduce una entità superflua nel procedimento conoscitivo. La riflessione attorno al lemma *pictura* delineata in queste pagine ci offre da una parte il quadro teorico entro cui comprendere la natura rappresentazionale dell'opera del *pictor*, dall'altra i presupposti gnoseologici con cui risalire alla concezione ockhamiana del progetto dell'artefice.

Come si accennava, l'unico contesto in cui si tematizza l'*opera* dell'artefice a proposito di *pictor / pictura* compare nella *Expositio* della *Fisica* di Aristotele. Nel secondo libro (cap. 5 sulle cause, par. 10) Ockham esplica *Fisica* 195a15-21 soffermandosi sui modi in cui si dice *materia* in senso improprio, per similitudine. Per *materia* in senso stretto si dovrebbe intendere ciò che riceve in sé la forma assoluta e che ne è realmente distinta; ma secondo questo senso niente è propriamente *materia*, ad esempio gli elementi di cui è composta la sillaba o le cose naturali che formano i prodotti dell'arte umana, come i vasi. Ne consegue che occorre intendere il termine *materia* in senso improprio e per somiglianza con quella propriamente detta. Infatti come la *materia* può essere senza forma e per trasmutazione reale l'acquisisce, così qualsiasi elemento può essere senza forma, come la vocale o la consonante. Quando poi vocale e consonante sono congiunte si dicono sillabe e quindi *materia* della sillaba. In modo analogo, l'uomo dipinto si dice uomo perché ha la stessa figura dell'uomo vero; il bronzo prima di essere statua è bronzo, per trasmutazione diviene statua e per questo si dice che è

¹¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 252: *Ad quartum, concesso quod intellectio est simillima rei, dicendum quod res nullum esse capit per hanc similitudinem, sed aliquod modo capit denominari, quia scilicet modo res vere intelligitur et prius non. Immo non plus res capit esse per hoc quod intelligitur, quam Caesar capit esse per hoc quod pingitur, nec plus est praesens intellectui per intellectionem proprie loquendo et de virtute sermonis, quam Caesar est praesens alicui per picturam. Tamen sibi obicitur et apparet per hoc solum quod intellectio est. Nec aliud est rem obici vel apparere intellectui, nisi intellectionem rei esse in intellectu. Ad Commentatorem, <dico> quod intelligibilia esse in intellectu vel cognitione, non est nisi ipsa intelligi vel cognosci.*

¹¹⁸ Si veda a tale proposito: O. Grassi, *Intenzionalità. La dottrina dell'esse apparens nel secolo XIV*, Marietti, Genova Milano 2005.

materia della statua¹¹⁹. Si noti come l'esempio dell'uomo dipinto non spiega come la materia acquisisca la forma, bensì sembra esplicitare solo la somiglianza alla base della equivocità dei termini. Il passaggio è interessante perché offre, anche se dal punto di vista del funzionamento del linguaggio, una riflessione sullo statuto della materia in relazione all'attività poetica.

Si può infine menzionare l'ultima occorrenza, a proposito del tema *fruizione*, presente in *Summa logicae* liber I, cap. 51. Ockham sta discutendo l'opinione di Aristotele sulla categoria di relazione e risponde alla posizione secondo la quale la relazione è qualcosa che si aggiunge realmente ai suoi termini. In particolare, all'argomento per cui il principio dell'operazione reale è necessario che sia reale, ad esempio nel diletto prodotto da cose proporzionate¹²⁰, Ockham risponde che non è una relazione a causare effetti diversi: come una causa può produrre cose che prima non c'erano, senza che per questo sia aggiunta una cosa nuova, similmente tramite musiche e pitture cose proporzionate causano il diletto¹²¹. Sebbene l'argomento sia inserito all'interno di un discorso logico sulle categorie (la relazione), ha egualmente una certa rilevanza per il nostro discorso perché in primo luogo presuppone la concezione condivisa secondo cui ciò che è proporzionato genera diletto, come si legge frequentemente nelle pagine medievali, almeno da Agostino; in secondo luogo perché la concezione ockhamiana della relazione, che non si distingue dai due termini di cui è relazione, offre un particolare punto di vista da cui comprendere la natura della fruizione. In questo caso infatti il diletto fruitivo è inteso come l'effetto della proporzione nei prodotti dell'arte, come la musica e la pittura; effetto che non implica la produzione di qualcosa di nuovo, ma è costitutivo della relazione stessa.

* * *

Per concludere la sezione sul lemma *pictor* / *pictura* in Ockham, si possono proporre qui alcune considerazioni riassuntive e conclusive a proposito delle fonti, dell'ampiezza semantica, della funzione del lemma e infine dei temi emersi dalla classificazione.

¹¹⁹ Cfr. Ockham, *Expositio in libros Physicorum Aristotelis ... cit.*, liber 2, cap. 5, § 10, p. 292: *Sicut homo pictus dicitur homo, quia habet talem figuram qualem habet homo verus; similiter quia primo est aes antequam sit statua, et postea per transmutationem materialem fit statua, ideo similitudinarie dicitur aes materia statuae; similiter quia primo sunt quattuor elementa et postea transmutantur et sequuntur alia corpora, ideo dicuntur materia aliorum corporum; similiter quia partes possunt esse sine toto si dividantur, nam tunc quaelibet illarum rerum, quae potest esse pars, est et tamen haec tunc est falsa 'totum est' et postea per coniunctionem partium verificatur ista propositio 'totum est', ideo dicuntur partes materia totius; similiter quia propositiones praecedunt conclusionem et ex aliquibus terminis positus in propositionibus componitur conclusio, dicuntur propositiones esse materia conclusionum.*

¹²⁰ Cfr. Guillelmus de Ockham, *Summa logicae*, in *Guillelmi de Ockham Opera Philosophica et Theologica, Opera philosophica*, vol. 1, ed. P. Boehner, St. Bonaventure Institute, New York 1974, pars 1, cap. 51, p. 163.

¹²¹ Cfr. *ivi*, pp. 166-167.

Le autorità presenti nei passaggi analizzati sono abbastanza omogenee rispetto a quelle viste nel caso di *artifex*. In particolare, Aristotele e Averroè compaiono come obiettivi polemicamente soprattutto a proposito di temi conoscitivi e logici. Agostino è un'*auctoritas* importante e anzi decisiva per la teoria del *fictum*, la cui origine è a lui attribuita dall'*Inceptor*. Infine le posizioni di Aureolo sulla natura dell'intellezione sono ampiamente discusse da Ockham, i cui argomenti sono rivolti a confutare la teoria dell'*esse apparens*, reinterpretato nel senso di entità mediana tra soggetto e oggetto e quindi superflua.

Il lemma *pictor / pictura* copre uno spazio semantico abbastanza delimitato e indica l'opera del pittore, spesso in riferimento alla sua natura rappresentazionale. La sua funzione è sovente argomentativa, usato come esempio o analogia per chiarire questioni di carattere prevalentemente logico o gnoseologico. Nei passaggi rilevanti a proposito del tema conoscitivo si è visto che il lemma compare sia per esplicitare la natura della conoscenza (ad esempio la rappresentazione mentale nel caso del concetto universale, di cui si mette in evidenza che è somiglianza, immagine o appunto pittura; e la sua natura di oggetto conosciuto dall'intelletto); sia per indicare il modello del concetto che consiste nella cosa singolare esterna (il costruttore può formarsi il progetto nella mente a partire dalla casa reale, ma anche da una sua rappresentazione pittorica).

I contesti a proposito del tema conoscitivo hanno messo in luce come la teoria del *fictum* consenta di ricostruire la concezione di progetto dell'artefice restituendo parte del dibattito con Aureolo sulla natura dell'intellezione. In Aureolo *pictura* permette di spiegare come nell'intellezione qualcosa appare in modo simile all'oggetto rappresentato; in Ockham il medesimo riferimento alla pittura esplica come nell'intellezione non si aggiunga alcuna cosa nuova, ad esempio nella pittura non si aggiunge niente a Cesare. I passaggi consentono perciò di comprendere da una parte il quadro teorico entro cui situare la natura rappresentazionale dell'opera del *pictor*, dall'altra i presupposti gnoseologici con cui ricostruire la concezione ockhamiana del progetto dell'artefice.

Il contesto che si è classificato sotto il titolo *opera* permette poi di contestualizzare lo statuto della materia in relazione all'operare dell'artefice. Infine, dal contesto a proposito della *fruizione* si rileva da una parte la presenza della idea condivisa che ciò che è proporzionato genera diletto, idea che richiama le concezioni proporzionali della bellezza e i suoi effetti sul piano degli affetti, dall'altra che la fruizione è compresa come effetto non distinto realmente dalla sua causa.

Architector, faber, sculptor

Si trattano qui insieme i lemmi *architector, faber* e *sculptor* perché presentano rispettivamente due, cinque e due occorrenze, non tutte rilevanti. D'altra parte gli ambiti semantici architettonici e fabbrili presentano una interessante portata filosofica.

Come menzionato sopra, l'ambito semantico architettonico ha una certa rilevanza nell'opera di Ockham, se si includono le varianti che derivano dal lemma *aedificium*: si contano 51 occorrenze di *aedificator* e 4 *ars aedificatoria* per non parlare degli ancor più numerosi casi in cui è presente la forma verbale del lemma. *Aedificator* compare soprattutto nelle opere fisiche come esempio di produzione artificiale. Per quanto riguarda l'*ars aedificatoria*, qui basti osservare brevemente che tale espressione indica ciò che oggi potremmo chiamare architettura e riceve una trattazione, sia pur limitata, soprattutto a proposito del sistema dei saperi¹²².

Si può brevemente sintetizzare il senso del discorso ockhamiano sull'arte edificatoria. Ockham comprende l'*ars aedificatoria* all'interno delle arti pratiche che tuttavia non implicano la modificazione del soggetto in cui si trovano (l'architetto non modifica sé stesso, ma qualcosa di esterno) e in tal senso si differenzia dalle arti pratiche come la morale dove invece il soggetto e l'oggetto coincidono. Inoltre l'arte edificatoria (compresa nelle arti meccaniche) si differenzia dalla prudenza, perché mentre la seconda è *prescrittiva* e stabilisce le circostanze in cui, ad esempio, una casa è da realizzare, la prima è *ostensiva* dal momento che considera solo i materiali, le parti di cui una casa si compone. Che l'architettura non si occupi di come un edificio è da produrre può apparire strano, ma sembra discendere dalla concezione di matrice aristotelica secondo cui vi sono arti pratiche il cui oggetto la causa esterna: l'arte edificatoria perciò si occupa non delle operazioni che l'architetto deve compiere per realizzare una casa – perché altrimenti riguarderebbe il soggetto che

¹²² Cfr. Guillelmus de Ockham, *Expositio in libros Physicorum Aristotelis ... cit.*, vol. 4, lib. 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*; Id., *Ordinatio ... cit.*, vol. I, prologus, q. 11, p. 316: *Secunda notitia practica est tantum ostensiva, quia non dictat aliquid fugiendum aut prosequendum, sed tantum ostendit opus quomodo fieri potest; virtute cuius notitiae, si intellectus dictet illud esse faciendum et voluntas velit, statim potest recte operari. Sicut ars aedificatoria ostendit quod domus componitur ex lignis et lapidibus et ex fundamento tali et talibus parietibus et tali tecto, et sic de aliis, § et non dictat quod domus est facienda nec quando est facienda, §/ sed ad prudentiam pertinet dictare quod tali tempore est facienda, vel sic est agendum vel sic. Et eodem modo logica et aliae artes sunt tantum ostensivae et non dictativae*; ivi, p. 317: *Sunt tamen directivae, habent que tales artes frequenter non praxim pro obiecto sed obiectum praxis, sicut ars aedificatoria habet ipsam domum pro obiecto et non praxim vel operationem quae est in potestate nostra*; Id., *Summula philosophiae naturalis*, in *Guillelmi de Ockham Opera Philosophica et Theologica, Opera Philosophica*, vol. VI, ed. S. Brown, St Bonaventure Institute, New York 1984, praeambula, p. 149: *Alia est notitia practica tantum ostensiva, quae scilicet ostendit et docet qualiter res fieri potest vel debet fieri si aliquis velit facere eam; non tamen dictat eam esse faciendam. Et sic artes mechanicae sunt practicae: numquam enim ars aedificatoria dictat quod modo est faciendum, sed hoc pertinet ad prudentiam vel ad moralem philosophiam; sed tantum docet quod si aliquis vult aedificare debet ex talibus et taliter debet aedificare. Et isto secundo modo accipiendo notitiam practicam, logica, grammatica et rhetorica sunt notitiae practicae, non primo modo.*

possiede l'arte appartenendo così alla prudenza –, ma solo della casa stessa. Ne consegue che l'arte edificatoria *insegna solo che, se qualcuno vuole edificare, deve edificare da tali cose e tali altre*.

Le due occorrenze di *architector* si situano nella *Expositio* alla *Fisica* di Aristotele (II, cap. 4, par. 5), nel capitolo dedicato alla considerazione della fisica su cui ci è già soffermati a proposito della categoria *conoscenza* del lemma *artifex*. Nel paragrafo 5 si sta discutendo l'opportunità che il filosofo naturale conosca non solo la forma, ma anche la materia del suo oggetto di studio, come avviene nelle discipline pratico-poietiche. Nel passaggio che ora interessa, Ockham distingue, a partire da Aristotele, tra arti operative, per mezzo delle quali si sanno usare gli oggetti artificiali, e arti architettoniche, tramite cui si producono gli oggetti artificiali. Mentre con le prime sicuramente si conosce quale debba essere la forma, con le seconde certamente si conosce la materia: ne sono esempio, rispettivamente, il timoniere e il costruttore di navi (*architector*), ma – si precisa – con entrambe le arti si deve conoscere la materia, perché anche il timoniere deve conoscere la materia che usa¹²³. In tale contesto, l'*architector* è quindi colui che sa produrre un artefatto a partire dalla conoscenza della materia di cui si compone, ad esempio i legni.

Sei occorrenze di *faber* riguardano il tema *opera-produzione* e la sesta, poco rilevante per il nostro discorso, compare in un esempio di paralogismo¹²⁴. Prima di soffermarsi brevemente sulle cinque occorrenze di *faber*, è opportuno segnalare che nell'opera di Ockham è frequente una metafora fabbrile, quindi legata all'ambito semantico di *faber*, per indicare le operazioni conoscitive. Si registrano infatti usi di termini come *fabricatio*, *fabricatum* e *fabrico* a proposito di atti intellettivi e memorativi, come la produzione di concetti o intenzioni dell'anima¹²⁵.

Nella *Expositio* alla *Fisica* il lemma *faber* è presente nel contesto dell'analogia tra arte e natura vista prima, analogia che deriva dal presupposto aristotelico per cui l'arte imita la natura. Nel

¹²³ Cfr. Id., *Expositio in libros Physicorum Aristotelis ... cit.*, vol. 4, lib. II, cap. 4, par. 5, p. 274: *Et sunt tales artes duae. Una qua utimur artificiali, et alia qua facimus artificium, quae vocatur ars architectonica quamvis etiam ipsa ars usualis possit vocari architectonica. Et differunt istae artes ab invicem. Quia usualis cognoscit qualis debet esse forma et praecipit active ut faciat talem formam; alia autem ars architectonica cognoscit qualis debet esse materia et praecipit alteri arti inferiori ut faciat talem materiam. Sicut gubernator aliquis qui utitur nave, nescit facere navem vel temonem et tamen cognoscit qualis debet esse navis et temo; sed alius architector cognoscit ex quibus lignis et qualiter dolatis debet esse navis, et tamen non est necesse quod sciat dolare. Et tamen hoc non obstante tam usualis quam architector cognoscit materiam.*

¹²⁴ Per il contesto in cui si situa l'esempio di paralogismo, si veda: Id., *Expositio super libros Elenchorum ... cit.*, liber 2, cap. 9, par. 5, p. 250: *Per istum modum peccant omnes tales paralogismi 'iste est faber; iste est bonus; igitur iste est bonus faber', 'iste est albus; iste est monachus; igitur iste est monachus albus', 'iste est dominus; iste est hominum; igitur iste est dominus hominum', et sic de multis talibus.*

¹²⁵ Si veda ad esempio: Id., *Quaestiones in librum quartum Sententiarum (reportatio) ... cit.*, q. 14, p. 300; Id., *Ordinatio ... cit.*, d. 2, q. 3, p. 74-76. La metafora fabbrile è indice di una peculiare comprensione teorica del processo conoscitivo (cfr. *supra*, vol. 1, Parte II, cap. 1, § 1). A questo proposito è senz'altro essenziale lo studio di Johnson sul significato filosofico delle metafore: M. Johnson, *Philosophy's Debt to Metaphor*, in *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, ed. R. Gibbs Jr., Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 39-52; sulla forza cognitiva della metafora come motore intrinseco alla storia del pensiero, si veda H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia ... cit.*

paragrafo 7 del capitolo 4 (sulla considerazione della fisica), Ockham esplica *Fisica* 194b9-15 osservando che in questo luogo Aristotele si domanda fino a che punto deve pervenire la considerazione del filosofo naturale, in particolare nel conoscere la specie, ovvero la forma. La considerazione del filosofo naturale deve arrivare fino all'ultima forma, come accade al medico che considera la forma fino al punto in cui perviene all'ultima forma in cui si produce la medicina e analogamente al fabbro che considera il bronzo e la sua forma fino all'ultima forma da cui si produce la trasmutazione e diviene perciò prodotto compiuto¹²⁶. Si noti che il termine *faber* è inteso in senso generico come colui che lavora i metalli, in questo caso il bronzo.

Nella *Reportatio* del quarto libro delle *Sentenze*, alla questione vista prima dedicata ai sacramenti (q. 1), Ockham risponde a Tommaso dapprima distinguendo due sensi di causa, per natura o per volontà, poi osserva che ogni agente strumentale agisce perché mosso da un agente principale, per moto formale o per moto locale. Il riferimento al processo produttivo del *faber* compare come esempio di agente strumentale che si muove attraverso differenti moti locali che implicano effetti distinti¹²⁷.

Nell'*Ordinatio*, alla d. 11, q. 1 (se lo Spirito proceda dal Padre e dal Figlio), il lemma compare in una opinione tratta da Tommaso, poi rifiutata da Ockham, secondo cui cose molteplici non si producono mai senza ordine dall'uno, ad eccezione che non siano materialmente differenti, come accade ad esempio in un fabbro che produce diversi coltelli senza che tra loro vi sia alcun ordine¹²⁸.

L'ultima occorrenza del lemma si presenta nella *Summa logicae*, libro I, cap. 34 come esempio del primo modo di intendere il termine *dividere*. Nel primo senso – osserva Ockham – *dividere* si intende quando una parte è separata dall'altra a partire da un tutto tramite un taglio reale, come un falegname divide il legno, un tagliapietre divide la pietra e un fabbro divide il ferro¹²⁹. In questo contesto *faber* compare non in senso generico, ma per indicare colui che lavora il ferro in particolare.

¹²⁶ Cfr. Guillelmus de Ockham, *Expositio in libros Physicorum Aristotelis ...* cit., vol. 4, lib. II, cap. 4, par. 7, p. 276: *Et respondet quod quemadmodum oportet medicum considerare de forma quousque perveniat ad ultimam formam quam potest producere medicina et similiter oportet fabrum considerare aes et formam aeris quousque veniat ad ultimam formam cuius causa fit transmutatio, sic oportet naturalem considerare de formis separatis, hoc est de formis quae sunt aliae res a materia, quae tamen sunt in materia, quousque perveniat ad ultimam formam talem, cuiusmodi est anima hominis.*

¹²⁷ Cfr. Id., *Reportatio ...* cit. IV, q. 1, p. 13: *Praeterea, agens instrumentale respectu distinctorum effectuum habet distinctos motus locales; patet de fabro.*

¹²⁸ Cfr. Id., *Ordinatio ...* cit., vol. 3, d. 11, q. 1, p. 346: *Tertio arguitur ex ordine rerum, quia "numquam plura ab uno procedunt absque ordine, nisi tantum in illis quae materialiter differunt; sicut unus faber producit multos cultellos materialiter ab invicem distinctos, nullum ordinem habentes ad invicem ..."*. L'opinione di Tommaso è tratta da *Summa theol.* I, q. 36, a. 2, Resp.

¹²⁹ Cfr. Guillelmus de Ockham, *Summa logicae ...* cit., pars I, cap. 34, p. 97: *Aliquid enim dividi dicitur quando alicuius totius per realem sectionem una pars ab alia separatur, sicut carpentarius dividit lignum et latomus lapidem et faber ferrum.*

Dei due contesti in cui è presente il lemma *sculptor / scultura* solo uno è rilevante per il nostro discorso, perché l'altro compare come esempio nella *Expositio* alle *Confutazioni sofistiche* a proposito della fallacia di equivocazione¹³⁰.

Si è già avuto modo di soffermarsi sul contesto rilevante in cui compare il lemma *sculptor / scultura*¹³¹, si tratta della q. 119 delle *Quaestiones* alla *Fisica*, in particolare dove, nell'opinione dell'autore, Ockham distingue tre classi degli *artificialia*. La prima classe, come si è visto, è quella in cui gli oggetti artificiali sono prodotti per sottrazione delle parti, come nella produzione di immagini scolpite. In questo caso è evidente che l'attività dell'artefice della pietra agisce con la finalità di creare una immagine e se ne sottolinea il metodo, ossia per sottrazione delle parti da un tutto¹³².

* * *

Le analisi dei lemmi *architector*, *faber* e *sculptor*, non molto frequenti nell'opera di Ockham, hanno nondimeno portato a precisare il rispettivo campo semantico e a esplicitare alcuni aspetti dell'attività poetica dell'artefice. Prima di concludere questa sezione con alcune osservazioni riassuntive sullo spazio semantico e sulle principali categorie emerse, è opportuno sottolineare che dal punto di vista delle fonti direttamente connesse ai passaggi visti l'*auctoritas* di Aristotele è senz'altro quella più discussa, in particolare nell'ambito della filosofia naturale. Altri riferimenti hanno mostrato il confronto con le opinioni di Tommaso d'Aquino, soprattutto a proposito di questioni teologiche.

Il lemma *architector* nell'opera di Ockham indica colui che costruisce edifici, ma anche, in generale, il costruttore di artefatti distinto da colui che li usa, ad esempio l'*architector* di navi è distinto dal timoniere. È poi da notare che nelle pagine di Ockham è presente il termine *architector* e non la variante *architectus* che invece compariva nelle opere degli altri autori studiati (Bonaventura e Olivi)¹³³. Nonostante non si sia approfondita l'analisi dei contesti degli altri lemmi architettonici,

¹³⁰ Cfr. Id., *Expositio super libros Elenchorum ... cit.*, liber 1, cap. 2, par. 8, p. 23: *Sed talis 'homo est imago', 'homo depingitur', 'homo est sculptus', et quaelibet talis, est distinguenda eo quod 'homo' potest accipi pro significato primario vel secundario.*

¹³¹ Vedi *supra* nella sezione dedicata al lemma *artifex* in Ockham, § 1.2.

¹³² Cfr. Guillelmus de Ockham, *Quaestiones in libros Physicorum Aristotelis ... cit.*, vol. VI, q. 119, p. 719: *Et ista in triplici differentia sunt, quia quaedam fiunt per subtractionem partium ab aliquo toto, sicut imagines sculptae in lapidibus, quaedam per mutationem rerum naturalium, sicut domus, quaedam per transfigurationem sive per appositionem, sicut imagines depictae.*

¹³³ Per inciso si può osservare che il termine *architectus* è molto diffuso ad esempio nell'opera di Agostino (24 occorrenze) e, nelle fonti romane, in Cicerone (18) e Vitruvio (47). Il termine *architector* trova invece la massima frequenza nell'opera Tommaso d'Aquino (38 occorrenze), subito seguito da Vitruvio (7), mentre in Cicerone, e Quintiliano, si trova una sola occorrenza.

come *aedificator* e derivati, si può sottolineare la rilevanza di questo ambito semantico, testimoniata ulteriormente dal frequente uso dell'esempio della costruzione della casa (*domus*), oltre che da una certa riflessione sull'*ars aedificatoria* in rapporto al sistema delle arti.

Secondo un'accezione tradizionale, il lemma *faber* indica in generale colui che lavora i metalli, ma anche in particolare il ferro. Il lemma *sculptor / sculptura* rinvia alla lavorazione della pietra tramite rimozione o divisione reale, al fine di produrre un'immagine.

Le classi principali individuate sono quella *conoscitiva* e quella relativa all'*opera* e alla *produzione* dell'artefice. Per la prima si ricorda che *architector* è inteso come colui che conosce la materia per produrre l'artefatto. Quanto alla seconda categoria, *opera-produzione*, si ricorda come il fabbro operi tramite moti locali differenti da cui si producono effetti distinti e per divisione di parti da un tutto. Lo scultore procede, analogamente, tramite sottrazione di parti da un tutto.

La consistenza della metafora fabbrile da una parte e architettonica dall'altra, sottostà a un significato filosofico particolare forse legato all'emergere del carattere finzionale della conoscenza. Ad esempio, il formarsi nella mente del concetto universale è inteso come *foggiare, costruire, fabbricare* una finzione nella mente a partire dall'osservazione dei singolari che esistono esternamente. Tale componente finzionale, che dalla metafora fabbrile e architettonica va a costituire l'apparato concettuale di alcuni processi conoscitivi, sembra retroagire nella comprensione dell'artefice e in particolare nella figura dello scultore che compare, come *hapax legomenon*, nella variante di *statuifictor* sopra menzionata¹³⁴. Sembra così accentuarsi l'aspetto finzionale dell'artificio stesso che dal prodotto del *facere* passa ad essere prodotto del *ingere*.

¹³⁴ Vedi *supra* a proposito delle occorrenze di *artifex* in cap. 4 (Ockham), § 1.2.

Considerazioni conclusive

Si può concludere l'esposizione e la classificazione delle occorrenze dello spazio semantico di artefice nelle opere di Guglielmo di Ockham ripercorrendo i punti salienti a livello delle fonti dirette, dello specifico campo semantico dei lemmi studiati e infine delle categorie emerse.

I riferimenti autoritativi di Ockham nei contesti in cui si rileva la figura dell'artefice, sono soprattutto Aristotele e Agostino. Mentre il primo è discusso soprattutto nei temi di filosofia naturale (*Fisica* II) e a proposito della divisione delle scienze (*Metafisica* I, 1), Agostino è l'*auctoritas* principale sui temi prevalentemente conoscitivi, come si è visto nei casi delle discussioni sulle idee divine e sulla natura dei concetti universali. In un passaggio rilevante della discussione sulle idee divine Ockham cita anche Platone, tramite Seneca. Gli autori confutati da Ockham sono principalmente suoi contemporanei, anche se non mancano discussioni su tesi aristoteliche da lui non condivise. Si cita Enrico di Gand, Duns Scoto e Pietro Aureolo sulla natura del concetto, le idee divine e la teologia come scienza pratica. Altri obiettivi polemici sono le opinioni di Tommaso d'Aquino e Guglielmo di Alnwick a proposito di temi teologici.

La *fenomenologia dell'artefice* delineabile dalle pagine di Ockham non varia molto rispetto a quella individuata negli altri autori francescani studiati, sebbene muti profondamente il contesto filosofico e teologico entro cui si colloca. *Artifex*, come negli altri autori, indica l'artefice umano produttivo e l'artefice divino creatore, figure che hanno in comune l'attività poetica secondo cui a partire da un progetto nella mente si pone qualcosa nella realtà esterna. Nell'ambito umano le figure specifiche di artefice sono il costruttore, il pittore, lo scultore, ma anche il medico, il metafisico e il logico, delineando uno spettro semantico che include tanto figure la cui attività speculativa è strettamente congiunta alla dimensione prassistica, quanto figure decisamente più orientate alla teoria, la cui prassi consiste nel mettere in funzione la propria arte, ad esempio costruendo un sillogismo.

I lemmi distinti relativi all'area semantica di *artifex*, ossia *pictor*, *architector*, *faber* e *sculptor*, corrispondono alla classificazione proposta da Ockham degli artefatti prodotti dal solo artefice. La pittura opera infatti per trasfigurazione o apposizione di materia. I termini relativi alla pittura delineano la sua capacità rappresentazionale, anche se non è presente nelle pagine ockhamiane una teorizzazione diffusa come ad esempio si è visto in Bonaventura a proposito della referenzialità della immagine. L'interesse di Ockham per l'opera del pittore è prevalentemente argomentativo, in particolare rispetto ai temi relativi alla teoria della conoscenza. *Pictura* esplica sia la natura della conoscenza, sia il modello empirico a partire da cui si forma il concetto mentale.

Architector, il cui metodo è individuato nella mutazione locale delle cose naturali, è il costruttore di edifici e più genericamente colui che costruisce artefatti, distinto quindi da colui che li

usa. Lo *sculptor* è colui che lavora la pietra al fine di produrre immagini, il suo metodo coincide con quello del *faber*, ossia per rimozione o divisione di parti da un tutto. Quest'ultimo è inteso in generale come colui che lavora i metalli e in particolare il ferro.

Nonostante la non vasta frequenza dei lemmi che indicano figure specifiche di artefice, si è rilevata la pervasività della metafora fabbrile e architettonica, soprattutto per sottolineare il carattere finzionale della conoscenza. I suoi oggetti sono intesi come produzione, appunto costruzione o fabbricazione, di atti intellettivi o memorativi.

La categoria *conoscenza-progetto* ha forse permesso di individuare la più significativa portata della riflessione di Ockham sul nostro tema. A tale proposito sorge il quesito di quali siano le conseguenze della prospettiva concettualista o nominalista di Ockham sulla concezione del progetto dell'artefice. Infatti, se ne trova traccia nella teoria del *fictum (esse obiectivum)* e poi dell'*actus* (qualità nella mente) che delineano la natura del progetto mentale dell'artefice. Connesso a questo, emerge un altro punto da chiarire: la trattazione distinta della natura dei concetti (d. 2) e delle idee divine (d. 27) è favorita dal progressivo mutamento dell'opinione di Ockham sullo statuto dell'universale, mutamento testimoniato anche dall'analisi del termine *idea* tramite la teoria del significato dei termini secondo cui *idea* è un termine connotativo. Dal punto di vista dell'artefice si registra una trattazione dell'artefice umano per delineare lo statuto dei concetti universali in cui si sottolinea l'origine empirica del progetto dell'artefice. Al contrario, a proposito delle idee divine il modello di riferimento è quello divino e rimane sullo sfondo il problema dell'origine delle idee, o progetto, dell'artefice umano.

Sempre a proposito del tema conoscitivo, la riflessione ockhamiana sul sistema delle scienze mostra una presa di distanza dalle posizioni scotiste prima analizzate. L'artefice conosce le cause universali, ma si sottolinea che la conoscenza dell'universale ha una base empirica. Inoltre, lo statuto della scienza teologica viene individuato come speculativo e pratico a partire da un argomento molto interessante, in cui ancora una volta compare l'artefice, secondo cui sono possibili atti distinti per intenzionare uno stesso oggetto.

Per quanto riguarda l'altra categoria rilevante nell'opera di Ockham, ossia *produzione-opera*, oltre alla classificazione delle arti e artefatti sopra menzionata, la riflessione dell'*Inceptor* mostra un certo interesse per lo statuto dell'immagine, in particolare dell'immagine scolpita. Per intenzione dell'artefice, l'immagine ricorda la cosa singolare che esiste esternamente tramite una somiglianza degli accidenti. Tale accezione di immagine è attribuita tanto all'immagine artificiale quanto all'immagine di Dio nell'uomo.

Un altro punto molto interessante della riflessione ockhamiana su *produzione-opera* proviene dal suo confronto con la *Fisica* di Aristotele. La trattazione dell'arte è certamente molto diffusa nelle

opere che Ockham ha dedicato a questo testo aristotelico, qui ci siamo concentrati sui momenti in cui emerge la figura dell'artefice. Basandosi sul paragone tra arte e natura, fondato sull'affermazione aristotelica che l'arte imita il modo con cui la natura opera, Ockham sottolinea che l'artefice è causa efficiente e causa esterna della sua opera, che la continuità tra natura e arte si esplica soprattutto per mutamento locale, che l'artefice deve conoscere tanto la forma quanto la materia su cui opera, che nella produzione artificiale come in quella naturale non è possibile il caso, perché è frutto dell'intenzione dell'artefice, o della natura. Se tale intenzione non si realizza in modo compiuto o adeguato, si parlerà quindi di *errore* o *sbaglio* dell'arte o della natura.

I punti principali qui sintetizzati permettono di proporre alcune considerazioni generali e conclusive sulla riflessione di Ockham, anche in rapporto agli altri francescani studiati. Sempre nel quadro del presupposto aristotelico per cui l'arte imita la natura, si può osservare che la riflessione sul rapporto tra materia e forma e sulla finalità offre un apparato concettuale di straordinaria portata. L'artefice secondo Ockham conosce sia la forma sia la materia su cui opera, sia l'universale sia il particolare, cioè la forma della casa e i materiali con cui è costruita, i legni e le pietre. Ma la dimensione progettuale dell'artefice può venire meno e tuttavia non si parlerà qui del prevalere del caso o della necessità. Ockham spiega semplicemente che l'artefice si può sbagliare, quando l'intenzione e il progetto non sono compiuti, quando fallisce ad attuarlo. Si dispone su questo punto, a partire dal dettato aristotelico, un tema che avrà grande seguito nella storia del pensiero se si pensa ad esempio che nel secolo scorso il poeta francese Paul Valéry concepisce la creazione artistica reinterpretando i medesimi concetti in tutt'altro contesto. La creazione artistica è il *paradossale incontro tra l'arbitrario ... e la necessità, cioè la progettualità che conduce alla costruzione della forma*, infatti – come nota Elio Franzini:

*L'arte ha sempre avvio da un progetto, poiché il costruire esiste solo tra esso e i materiali che sono scelti per realizzarlo, dando vita a una nuova possibilità della natura, a una sua interpretazione fabbrile e concreta. Il progetto ha in sé una forza metamorfica, il desiderio di impegnarsi in una "azione completa" che richiede lavoro, abilità descrittiva e capacità tecnica: la realtà dell'opera è sempre legata all'operatività dell'artista, l'una accresce l'altra, svelando quell'universo di possibilità che nutre l'aspetto formativo della poiesis.*¹³⁵

Il rapporto tra *arbitrario* e *necessità* nell'attività poetica non è estraneo ai maestri francescani nei quali il dettato aristotelico ha portato a una riflessione approfondita sulla possibilità nell'arte, si pensi a Olivi sul tema della materia. Il dettato agostiniano ha invece fornito le principali coordinate

¹³⁵ E. Franzini, *L'altra ragione. Sensibilità, immaginazione e forma artistica*, Il Castoro, Milano 2007, p. 97.

concettuali, di origine platonica, con cui comprendere la natura progettuale dell'artefice. Forse proprio sul nesso e sull'incontro tra teoria e prassi, tra conoscenza e produzione, la riflessione francescana trova un punto comune e una sua specificità possibile: il ruolo della volontà e quindi dell'arbitrario delinea, ma anche *delimita*, lo spazio di azione dell'artefice umano, nei suoi limiti e nelle sue possibilità.

La direzione di pensiero che sembra percorsa dai maestri francescani qui studiati e a cui più volte si è fatto riferimento, ossia l'emergere della dimensione sensibile, concreta, singolare, sembra così raggiungere un momento decisivo nella riflessione di Ockham per il quale non esistono che realtà singolari. La direzione di pensiero che porta a una conoscenza diretta e immediata del singolare certamente significa non una concezione irriflessa, in cui si elimina la dimensione del pensiero, e quindi la mediazione che esso comporta, bensì un orientamento teorico che è espressione della esigenza dirompente di garantire la conoscenza del mondo così come esso si offre alla conoscenza, senza entità ulteriori che anzi ne offuschino la comprensione.

Per questi motivi nel pensiero di Ockham si procede alla eliminazione di specie e di somiglianze concepite come entità terze e intermedie che si frappongono tra soggetto e oggetto. Piuttosto, la relazione conoscitiva è funzionale, non richiede un meccanismo complesso che aggiunga più ingranaggi di quanti siano le funzioni stesse del conoscere. L'atto di conoscenza è conoscenza di qualcosa, è riferimento intenzionale capace di cogliere la cosa così come essa si offre all'atto stesso di volgersi verso di essa.

Ecco quindi che la *fenomenologia dell'artefice* qui indagata su tali autori, ossia l'esplicitarsi dei nessi essenziali dell'esperienza dell'attività poetica, sembra delineare una specifica direzione di pensiero che la riflessione di Olivi e di Ockham sembra maggiormente incarnare, ossia la direzione di un progressivo recupero della dimensione sensibile, singolare, concreta, seppure nello spazio filosofico e teologico. Il pensiero di Duns Scoto, se non propone una teoria della conoscenza diretta del singolare, ne rappresenta comunque una tappa fondamentale ponendone le condizioni di possibilità. Dall'analisi dei contesti dello spazio semantico di artefice nei quattro autori francescani si delinea dunque il modo in cui le concezioni francescane dell'artefice risentono della direzione di pensiero qui abbozzata e anzi ne sono significative espressioni. Il problema particolare dell'attività poetica, così compreso, non sarà privo di conseguenze in periodi successivi.

Bibliografia

Fonti

Nota: come sottolineato sopra, la ricerca lessicografica si è svolta principalmente a partire dai *corpora* digitali di testi disponibili in “Library of Latin Texts” (Brepols), URL: <http://clt.brepols.net/lta/pages/QuickSearch.aspx>

Fonti scritturistiche

Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem, ed. B. Fischer, J. Gribomont, H.F.D. Sparks, W. Thiele, R. Weber, Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart 1975.

Uetus Testamentum (libri citati)

- *Apocalypsis*
- *Baruch*
- *Deuteronomium*
- *Ecclesiastes*
- *Exodus*
- *Genesis*
- *Iob*
- *Isaias*
- *Liber Sapientiae*

Nouum Testamentum (libri citati)

- *Epistula Iacobi*
- *Epistula Pauli ad Corinthios I-II*
- *Epistula Pauli ad Ephesios*
- *Epistula Pauli ad Romanos*
- *Euangelium secundum Iohannem*
- *Euangelium secundum Lucam*
- *Euangelium secundum Matthaem*
- *Liber Actuum Apostolorum*

Fonti antiche e tardo-antiche

Aristotele, *Retorica*, introduzione, traduzione e commento di S. Gastaldi, Carocci, Roma 2015.

Aristoteles Latinus, *Categoriae (uel Praedicamenta)*, Guillelmus de Morbeka translator Aristotelis, in *Aristoteles Latinus* (AL), I.1-5, ed. L. Minio-Paluello, Brepols, Turnhout 1961.

Aristoteles Latinus, *De anima*, Iacobus Veneticus translator Aristotelis, AL XII.1, a cura di J. Decorte, J. Brams, Brepols, Turnhout, s.d.

Aristoteles Latinus, *De generatione animalium*, Guillelmus de Morbeka translator Aristotelis, in *Aristoteles Latinus*, XVII.2.V, ed. H.J. Drossaert Lulofs, Desclée de Brouwer, Bruges-Paris 1966.

Aristoteles Latinus, *Ethica Nicomachea*, Robertus Grosseteste reuisor translationis Aristotelis, 'recensio pura' – Burgundii translationis recensio, in *Aristoteles Latinus*, XXVI.1-3, fasc. tertius, ed. R.A. Gauthier, Brepols, Turnhout 1995.

Aristoteles Latinus, *Metaphysica*, Guillelmus de Morbeka reuisor translationis Aristotelis, in *Aristoteles Latinus* XXV.3, pars secunda, ed. G. Vuillemin-Diem, Brepols, Turnhout 1995.

Aristoteles Latinus, *Physica (translatio 'noua' - Iacobi Venetici translationis recensio)*, Guillelmus de Morbeka reuisor translationis Aristotelis, 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.

Aristoteles Latinus, *Rhetorica*, Guillelmus de Morbeka translator Aristotelis, in *Aristoteles Latinus*, XXXI.1-2, ed. B. Schneider, Brill, Leiden 1978.

Calcidio, *Commentario al Timeo di Platone*, a cura di C. Moreschini, Bompiani, Milano 2003.

Calcidius, *Commentaire au Timée de Platon*, 2 voll., a cura di B. Bakhouché, Vrin, Paris 2011.

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.

Cicero ps., *Incerti auctoris De ratione dicendi ad C. Herennium lib. IV: M. Tulli Ciceronis Ad Herennium libri IV*, F. Marx, Teubner, Leipzig 1923.

Cicero, *De inventione*, in *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia, 2: Rhetorici libri duo qui vocantur de inventione*, ed. E. Stroebel, Teubner, Leipzig 1915.

Cicero, *De oratore*, ed. K. Kumaniecki, Teubner, Leipzig 1995.

Cicero, *Orator*, ed. P. Reis, Teubner, Leipzig 1932.

Cicero, *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, *De inventione*, a cura di M. Greco, Mario Congedo Editore, Galatina 1998.

Cicerone, *De officiis. Quel che è giusto fare*, a cura di G. Picone, R.R. Marchese, Einaudi, Torino 2019.

Cicerone, *I doveri*, in Id., *Opere politiche e filosofiche*, vol. 1, tr. it. L. Ferrero, N. Zorzetti, Utet, Torino 1974.

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, *Tutte le opere*, vol. 28, Mondadori, Milano 1968.

Filone di Alessandria, *De Opificio Mundi – De Abrahamo – De Josepho*, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma 1977.

Platone, *Fedro*, in Id., *Opere*, vol. 1, a cura di G. Giannantoni, Laterza, Roma-Bari 1974.

Platone, *Timeo*, in Id. *Opere*, vol. 2, a cura di G. Giannantoni, Laterza, Roma-Bari 1974.

Plotino, *Enneadi*, V, 8, 1, tr. it. di R. Radice, Mondadori, Milano 2008.

Quintiliano, *Institutio oratoria* (LLA 390), ed. L. Radermacher, V. Buchheit, Teubner, Leipzig 1971.

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.

Fonti patristiche e medievali

Agostino d'Ippona, *Commenti alla Genesi*, a cura di G. Catapano, E. Moro, Bompiani, Milano 2018.

Agostino d'Ippona, *Commento al Vangelo di Giovanni*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2010.

Agostino d'Ippona, *Confessioni-La trinità-La città di Dio. Testo latino a fronte*, a cura di G. Reale, L. Alici, G. Catapano, B. Cillerai, Bompiani, Milano 2013.

Agostino d'Ippona, *Tutti i dialoghi*, introduzione generale, presentazioni ai dialoghi e note di G. Catapano; traduzioni di M. Bettetini, G. Catapano, G. Reale, Bompiani, Milano 2006.

Agostino, *Il maestro*, a cura di M. Parodi, BUR, Milano 1996.

Agostino, *Ordine, musica, bellezza*, a cura di M.T. Bettetini, Rusconi, Milano 1997.

Alexander Halensis, *Summa theologica*, studio et cura PP. Collegii S. Bonaventurae, Quaracchi, Firenze 1948.

Anselmus Cantuariensis, *Cur deus homo*, ed. F.S. Schmitt, Nelson, Edinburgh 1946.

Anselmus Cantuariensis, *De grammatico (Quomodo grammaticus sit substantia et qualitas)*, in Id., *Opera Omnia* vol. I, Nelson, Edinburgh 1946.

Anselmus Cantuariensis, *De veritate*, in Id., *Opera Omnia*, vol. I, ed. F.S. Schmitt, Th. Nelson, Edinburgh 1946.

Anselmus Cantuariensis, *Monologion*, in Id., *Opera Omnia*, vol. I, ed. F.S. Schmitt, Nelson, Edinburgh 1946.

Augustinus Hipponensis, *Confessionum libri tredecim* (CC SL, 27), ed. L. Verheijen, Brepols, Turnhout 1981 (tr. it. Città Nuova, <https://www.augustinus.it/italiano/confessioni/index.htm>).

Augustinus Hipponensis, *De ciuitate Dei*, CC SL, 47-48, eds. B. Dombart, A. Kalb, Brepols, Turnhout 1955 (tr. it. Città Nuova: <https://www.augustinus.it/italiano/cdd/index.htm>).

Augustinus Hipponensis, *De diversis quaestionibus octoginta tribus*, PL 40, ed. J.-P. Migne, Paris 1845.

Augustinus Hipponensis, *De doctrina christiana*, (CC SL, 32), ed. J. Martin, Brepols, Turnhout 1962.

Augustinus Hipponensis, *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/index.htm).

Augustinus Hipponensis, *De Genesi contra Manichaeos*, CPL 265 (tr. it. Città Nuova: https://www.augustinus.it/italiano/genesi_dcm/index.htm).

Augustinus Hipponensis, *De libero arbitrio*, CC SL, 29, ed. W.M. Green, Brepols, Turnhout 1970 (tr. it. Città Nuova: https://www.augustinus.it/italiano/libero_arbitrio/index2.htm).

Augustinus Hipponensis, *De magistro*, CC SL, 29, ed. K.-D. Daur, Brepols, Turnhout 1970 (tr. it. Città Nuova: <https://www.augustinus.it/italiano/maestro/index2.htm>).

Augustinus Hipponensis, *De moribus ecclesiae catholicae et de moribus Manichaeorum*, CPL 261, (tr. it. Città Nuova : <https://www.augustinus.it/italiano/costumi/index2.htm>).

Augustinus Hipponensis, *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>).

Augustinus Hipponensis, *De opere monachorum*, CPL 305, (tr. it. Città Nuova: https://www.augustinus.it/italiano/lavoro_monaci/index2.htm).

Augustinus Hipponensis, *De quantitate animae liber unus*, PL 32, Venit apud editorem in vico dicto Montrouge, juxta portam, Gallice dictam, Barrière d'Enfer, Parisius 1841 (tr. it. Città Nuova: https://www.augustinus.it/italiano/grandezza_anima/index2.htm).

Augustinus Hipponensis, *De trinitate*, CPL 329, eds. W.J. Mountain, F. Glorie, Brepols, Turnhout 1968 (tr. it. Città Nuova: <https://www.augustinus.it/italiano/trinita/index2.htm>).

Augustinus Hipponensis, *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 (tr. it. Città Nuova: https://www.augustinus.it/italiano/vera_religione/index2.htm).

Augustinus Hipponensis, *Enchiridion ad Laurentium liber unus (De fide, spe et caritate liber unus)*, CPL 295 (tr. it. Città Nuova: <https://www.augustinus.it/italiano/enchiridion/index2.htm>).

Augustinus Hipponensis, *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).

Avicenna, *Metafisica: la scienza delle cose divine*, a cura di O. Lizzini, P. Porro, Bompiani, Milano 2002.

Basile de Césarée, *Traité sur le Saint-Esprit*, trad. fr. B. Pruche, Cerf, Paris 1947.

Beda Venerabilis, *In Lucae euangelium expositio*, in *Opera exegetica*, vol. 3, a cura di D. Hurst, CPL 1356, Brepols, Turnhout 1960.

Bernardus Claraeuallensis, *De consideratione*, in *Bernardi opera*, vol. 3, ed. J. Leclercq, H.M. Rochais, Editiones Cistercienses, Romae 1963.

Boèce, *Institution arithmétique*, a cura di J.-Y. Guillaumin, Les Belles Lettres, Paris 1995.

Boezio, *De topicis differentiis*, CPL 889, ed. D.Z. Nikitas, Athènes-Paris-Bruxelles 1990 (tr. it. *Le differenze topiche*, a cura di F. Magnano, Bompiani, Milano 2017).

Bonaventura (ps.), *Tractatus de transcendentalibus entis conditionibus*, a cura di D. Halcour, in "Franziskanische Studien" 41, pp. 41-106.

Bonaventura da Bagnoregio, *Itinerario dell'anima a Dio; Breviloquio; Riconduzione delle arti alla teologia*, introduzione, traduzione, prefazioni e note di L. Mauro, Rusconi, Milano 1985.

Bonaventura, *Apologia pauperum*, in Id., *Opera omnia VIII*, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1898.

- Bonaventura, *Breuiiloquium*, in Id., *Opera omnia*, vol. V, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1891.
- Bonaventura, *Collationes de septem donis spiritus sancti*, in *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, *Collationes in Hexaemeron (inc. 'Istud uerbum')*, Bibl. Franciscana Scholastica Medii Aevi, vol. VIII, ed. F. Delorme, Ad Claras Aquas, Firenze 1934.
- Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi*, in Id., *Opera omnia*, vol. I-IV, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1882-1889.
- Bonaventura, *Commentarius in Ecclesiasten*, in Id., *Opera omnia*, vol. VI, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1893.
- Bonaventura, *Commentarius in Euangelium sancti Iohannis*, in *Opera omnia*, vol. VI, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1893.
- Bonaventura, *Commentarius in Euangelium sancti Lucae*, in Id., *Opera omnia*, vol. VII, Typographia Collegii S. Bonaventurae, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Firenze 1895.
- Bonaventura, *Commentarius in librum Sapientiae*, in Id., *Opera omnia*, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1893.
- Bonaventura, *Constitutiones Narbonenses*, in Id., *Opera omnia*, vol. VIII, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1898.
- 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 *Opera omnia*, vol. V, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1891.
- Bonaventura, *Itinerario della mente verso Dio*, a cura di M. Parodi, M. Rossini, BUR, Milano 1994.
- 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, *La leggeda di Francesco*, in *La letteratura francescana*, vol. 4., a cura di C. Leonardi, Mondadori Fondazione L. Valla, Milano 2013.
- Bonaventura, *La perfezione cristiana*, in *Letteratura francescana*, vol. 3, a cura di C. Leonardi, Mondadori Fondazione L. Valla, Milano 2012.
- Bonaventura, *La sapienza cristiana: Collationes in Hexaemeron*, a cura di V.C. Bigi, Jaca Book, Milano 1985.
- Bonaventura, *Legenda maior sancti Francisci*, in *Legendae S. Francisci Assisiensis saeculis XIII et XIV conscriptae*, I, in *Analecta Franciscana*, X, ex typ. Collegii S. Bonaventurae, Quaracchi-Firenze 1926-1941.
- 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 1926-1941.
- 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, *Omnium enim artifex*, ms Vat. Borgh. 157, ff. 35r-37r; Napoli, BN, VII.F.21, ff. 254ra-257ra.

- Bonaventura, *Quaestiones disputatae de perfectione euangelica*, in *Opera omnia*, vol. V, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, ex typ. Collegii S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas (Quaracchi) 1891
- Bonaventura, *Sermones de diuersis: reportationes*, vol. I, a cura di J.G. Bougerol, Éditions franciscaines, Paris 1993.
- Bonaventura, *Sermones de tempore (reportationes sermonum s. Bonaventurae a Marco de Montefeltro congestae, iuxta codicem Mediolanensem Ambros. A II sup.)*, in *Bibliotheca Franciscana scholastica Medii Aevi* 28, a cura di J.G. Bougerol, Collegio S. Bonaventura, Grottaferrata 1988.
- Bonaventura, *Sermones dominicales*, *Bibliotheca Franciscana scolastica Medii Aevi*, vol. XXVII, a cura di J.G. Bougerol, Grottaferrata 1977.
- Bonaventura, *Sermoni de diversis*, vol. 2, a cura di M. Lenzi, Città Nuova, Roma 2017.
- Bonaventura, *Sermoni de tempore*, introduzione e note di J.G. Bougerol, traduzione di D. Profumo, revisione della traduzione a cura di C. Paolazzi, cura e revisione dell'edizione italiana di L. Sileo, Città nuova, Roma 2003.
- Bonaventura, *Sermoni domenicali*, a cura di E. Mariani, Città nuova, Roma 1992.
- Bonaventura, *Itinéraire de l'esprit jusqu'en Dieu*, a cura di L. Solignac, Vrin, Paris 2019.
- Bonaventura, *Les six lumières de la connaissance humaine*, Editions franciscaines, Paris 1971 ; *Les six jours de la création*, a cura di M. Ozilou, Desclée/Cerf, Paris 1991.
- Bonaventura, *Questions disputées sur le savoir chez le Christ*, a cura di E.H. Wéber, O.E.I.L., Paris 1985.
- Bullarium franciscanum*, vol. 1, Porziuncola, Assisi 1983.
- Chrysostomus (pseudo), *Opus imperfectum in Matthaem. Praefatio*, ed. J. van Banning, CPL 707, Brepols, Turnhout 1988.
- Compilazione di Assisi*, in "*Compilatio Assisiensis*" dagli *Scritti di fra' Leona e Compagni su s. Francesco d'Assisi, dal ms. 1046 di Perugia*, a cura di M. Bigarni ofm, Porziuncola, Santa Maria degli Angeli, Assisi 1992.
- Dante Alighieri, *La divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze 1956.
- Dionysius Areopagita (ps.), *Dionysiaca. Recueil donnant l'ensemble des trad. latines des ouvrages attribués au Denys de l'Aréopage etc.*, Desclée de Brouwer, Bruges 1937-1951.
- Duns Scoto, *Fantasia, immaginazione, conoscenza. Uno studio sul De imagine di Giovanni Duns Scoto*, a cura di A. Colli, C. Selogna, LED, Milano 2011.
- Fontes Franciscani*, a cura di E. Menestò, S. Brufani, G. Cremascoli, apparati di G.M. Boccali, Porziuncola, Santa Maria degli Angeli, Assisi 1995.
- Gregorio Magno, *Regula pastoralis*, ed. F. Rommel, R.W. Clement, Brepols, Turnhout 1953.
- Gregorius Magnus, *Homiliae in euangelia* (CPL 1711), Brepols, Turnholt 1999.
- Gregorius Magnus, *Registrum epistularum*, ed. D. Norberg, Brepols, Turnholti 1982.
- Guillelmus de Ockham, *Breuis summa libri Physicorum*, in *Guillemi de Ockham Opera Philosophica et Theologica, Opera Philosophica*, vol. VI, ed. S. Brown, St Bonaventure Institute, New York 1984.
- Guillelmus de 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.
- Guillelmus de 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.

- Guillelmus de Ockham, *Expositio in librum Porphyrii de praedicabilibus*, in *Guillemi de Ockham Opera Philosophica et Theologica, Opera Philosophica*, vol. II, ed. E.A. Moody, St Bonaventure Institute, New York 1978.
- Guillelmus de Ockham, *Expositio in librum praedicamentorum Aristotelis*, in *Guillemi de Ockham Opera Philosophica et Theologica, Opera Philosophica*, vol. II, ed. G. Gál, St Bonaventure Institute, New York 1978.
- Guillelmus de Ockham, *Expositio super libros Elenchorum*, in *Guillemi de Ockham Opera Philosophica et Theologica, Opera Philosophica*, vol. III, ed. F. del Punta, St Bonaventure Institute, New York 1979.
- Guillelmus de 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.
- Guillelmus de Ockham, *Quaestiones in librum quartum Sententiarum (reportatio)*, in *Guillemi de Ockham Opera Philosophica et Theologica, Opera Theologica*, vol. VII, ed. G. Gal, G.R. Green, St Bonaventure Institute, St Bonaventure, NY 1984.
- Guillelmus de Ockham, *Quaestiones in librum secundum Sententiarum (reportatio)*, in *Guillemi de Ockham Opera Philosophica et Theologica, Opera Theologica*, vol. V, ed. G. Gal et R. Wood, St Bonaventure Institute, New York 1981.
- Guillelmus de Ockham, *Quodlibeta septem*, in Id., *Opera philosophica et theologica, Opera theologica*, vol. 9, ed. Joseph C. Wey, St. Bonaventure University, St. Bonaventure, N.Y. 1980.
- Guillelmus de 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.
- Guillelmus de 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.
- Guillelmus de 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.
- Hugo de Sancto Uictore, *Didascalicon de studio legendi*, ed. Ch.H. Buttmer, Catholic University Press, Washington, D.C. 1939.
- Iohannes Damascenus, *De fide orthodoxa* (Traditio certa orthodoxae fidei), secundum translationem quam fecit Burgundius Pisanus (XII sec.), ed. E.M. Buytaert, Franciscan Institute Publications, NY 1955.
- Iohannes Duns Scotus, *Lectura*, in *Doctoris subtilis et mariani Ioannis Duns Scoti ordinis fratrum minorum Opera omnia*, ed. Commissio Scotistica, Typis Polyglottis Vaticanis, Civitas Vaticana 1960-2004.
- Iohannes Duns Scotus, *Notabilia super metaphysicam*, in CCCM 287, ed. G. Pini, Brepols, Turnhout 2017.
- Iohannes Duns Scotus, *Ordinatio*, in *Doctoris subtilis et mariani Ioannis Duns Scoti ordinis fratrum minorum Opera omnia*, ed. Commissio Scotistica, Typis Polyglottis Vaticanis, Civitas Vaticana 1950-2013.
- Iohannes Sarisberiensis, *Policraticus*, CCCM 118, ed. K.S.B. Keats-Rohan, Brepols, Turnhout 1993.
- Jean Duns Scot, *Questions sur la métaphysique*, voll. I-II, a cura di O. Boulnois, puf, Paris 2017-2020.
- Iohannes Duns Scotus, *Quaestiones in librum Porphyrii Isagoge et Quaestiones super Praedicamenta Aristotelis*, in Id., *Opera philosophica*, vol. 1, a cura di R. Andrews, G. Etzkorn, G. Gal, R. Green, T. Noone, R. Wood, Franciscan Institute, St. Bonaventure University, Saint Bonaventure, NY 1999.
- Iohannes Duns Scotus, *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.
- La letteratura francescana*, 4 voll., ed. C. Leonardi, Mondadori Fondazione Valla, Milano 2004-2016.
- Origenes secundum translationem quam fecit Rufinus, *In Exodum homiliae*, GCS 29, a cura di W.A. Baehrens, De Gruyter, Berlin, Boston 1920.

- Peter of John Olivi, *On Genesis*, ed. D. Flood o.f.m., Franciscan Institute, St. Bonaventure, New York 2007.
- Petrus Ioannis Olivi, *Quaestio de ideis* (Sent. I, 6), ed. S. Piron, in "Oliviana" [Online] 6 (2020), URL: <http://journals.openedition.org/oliviana/1023>
- Petrus Iohannis Olivi, *Expositio in Canticum Canticorum*, in *Collectio Oliviana 2*, ed. J. Schlageter, Ed. Collegii S. Bonaventurae, Grottaferrata 1999.
- Petrus Iohannis Olivi, *Lectura super Ecclesiasten*, *Collectio Oliviana 6*, a cura di J. Schlageter, Ed. Collegii S. Bonaventurae, Grottaferrata 2003.
- Petrus Iohannis Olivi, *Lectura super Lucam*, in *Collectio Oliviana 5*, éd. F. Iozzelli, Ed. Collegii S. Bonaventurae, Grottaferrata 2010.
- Petrus Iohannis Olivi, *Lectura super Romanos*, in Id., *Lecturae super Pauli Epistulas*, CCCM 233, a cura di A. Boureau, Brepols, Turnhout 2010.
- Petrus Iohannis Olivi, *Petri Iohannis Olivi Tractatus de Verbo*, ed. R. Pasnau, in "Franciscan Studies" 53 (1993), pp. 121-133 (<https://spot.colorado.edu/~pasnau/inprint/pasnau.tractatusdeverbo.pdf>, ultimo accesso: novembre 2020).
- Petrus Iohannis Olivi, *Postilla super Iob*, CCCM 275, ed. A. Boureau, Brepols, Turnhout 2015.
- Petrus Iohannis Olivi, *Quaestio de uotis dispensandis (id est: Quaestio XIV de perfectione euangelica)*, *Collectio Oliviana 4*, ed. M. Bartoli, Ed. Collegii S. Bonaventurae, Grottaferrata 2002.
- Petrus Iohannis Olivi, *Quaestiones in secundum librum Sententiarum*, ed. Jansen, Quaracchi, Firenze 1924.
- Petrus Iohannis Olivi, *Quodlibeta quinque*, in *Collectio Oliviana 7*, ed. St. Defraia, Ed. Collegii S. Bonaventurae, Grottaferrata 2002.
- Pierre de Jean Olivi, <*De perlegendis philosophorum libris*>. *Introduction et traduction*, in *Pierre de Jean Olivi. Philosophe et Théologien. Actes du colloque de Philosophie médiévale. 24-25 octobre 2008*, a cura di C. König-Pralong, O. Ribordy, T. Suarez-Nani, Université de Freiburg, De Gruyter, Berlin-New York 2010, pp. 409-450.
- Pierre de Jean Olivi, <*Impugnatio quorundam articulorum Arnaldi Galliard articulis 19*>, ed. S. Piron, in *Pierre de Jean Olivi. Philosophe et Théologien. Actes du colloque de Philosophie médiévale. 24-25 octobre 2008*, a cura di C. König-Pralong, O. Ribordy, T. Suarez-Nani, Université de Freiburg, De Gruyter, Berlin-New York 2010, pp. 451-462.
- Pierre de Jean Olivi, *La matière*, a cura di T. Suarez-Nani, C. König-Pralong, O. Ribordy, A. Robiglio, Vrin, Paris 2009.
- 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.
- Sources franciscaines*, 10 voll., a cura di J. Dalarun, Cerf, Editions franciscaines, Paris 2008-2015.
- Thomas de Aquino, *In Aristotelis libros De anima II*, ed. Marietti, Torino-Roma 1959.
- Thomas de Aquino, *Quaestiones disputatae de ueritate*, Commissio Leonina (vol. XII), Cerf, Paris 1970.
- Thomas de Aquino, *Summae theologiae*, in Id., *Opera omnia*, iussu impensaue Leonis XIII. P.M. edita, vol. 4-12, Ex Typographia Polyglotta S. C. de Propaganda Fide, Roma 1888-1906.
- Thomas de Celano, *Uita 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.
- Thomas de Celano, *Uita 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, *Tractatus de miraculis beati Francisci*, in *Legendae S. Francisci Assisiensis saeculis XIII et XIV conscriptae*, ed. PP. Collegii S. Bonaventurae, in *Analecta Franciscana X*, S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas-Florentiae (Quaracchi-Firenze) 1936.

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.

Fonti rinascimentali e moderne

Alberti L.B., *De pictura (redazione volgare)*, Polistampa, Firenze 2011.

Alberti L.B., *L'arte di costruire*, a cura di V. Giontella, Bollati Boringhieri, Torino 2010.

Alberti L.B., *L'architettura*, traduzione di G. Orlandi; introduzione e note di P. Portoghesi, Il polifilo, Milano 1989.

Borges, *Storia dell'eternità*, in Id., *Storia dell'eternità*, in Id., *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 2011.

Diderot D., *Trattato sul bello*, in Id., *Arte, bello e interpretazione della natura*, a cura di E. Franzini, Mimesis, Milano 2013.

Goethe J.W., *Prometeo*, in Id. *Inni*, a cura di G. Baioni, Einaudi, Torino 1969.

Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, a cura di A. Borzelli, Carabba, Lanciano 1947.

Manetti G., *Dignità ed eccellenza dell'uomo*, a cura di G. Marcellino, Bompiani, Milano 2018.

Pacioli L., *De divina proportione*, Biblioteca ambrosiana, Milano 1956

Valéry P., *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, a cura di S. Agosti, SE, Milano 2015.

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

Valéry P., *Leonardo e i filosofi*, a cura di D. Manca, A. Sanna, ETS, Pisa 2019.

Vasari G., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, (prima edizione, 1550) a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Einaudi, Torino 1986.

Vasari G., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultorie architetti*, (seconda edizione del 1568), Newton, Roma 1997.

Wackenroder W.H., *La visione di Raffaello*, in *Effusioni di cuore di un monaco amante dell'arte*, in Id., *Opere e lettere: scritti di arte, estetica e morale*, a cura di E. Agazzi; traduzioni, apparati critici e note di E. Agazzi, F. La Manna, A. Benedetti, Bompiani, Milano 2014.

Wackenroder W.H., *Scritti di poesia e di estetica*, a cura di F. Vercellone, Bollati Boringhieri, Torino 1993.

Fonti iconografiche

Figura 1, *San Francesco* di Bonaventura Berlinghieri, Chiesa di San Francesco, Pescia, 1235.

Figura 2, *San Francesco*, Cappella di San Gregorio, Subiaco 1228-29 ca.

Figura 3, *San Francesco, miracoli in vita e post mortem*, (particolare a destra: miracolo dell'apparizione e scomparsa delle stimmate), terzo quarto del XIII sec., tavola. Orte, Museo Diocesano.

Figura 4, *Omaggio di un uomo semplice*, affresco, 1290-1292 ca., Assisi, Basilica superiore, parete nord, prima campata.

Figura 5, Iacopo Torriti, *Creazione del mondo*, affresco, 1288-1290 Assisi, Basilica superiore, parete nord, registro superiore.

Figura 6, Iacopo Torriti (attr.), *Costruzione dell'arca*, affresco, Assisi, Basilica superiore, secondo registro.

Figura 7, Iacopo Torriti, Catino absidale, mosaico, 1291 (ricostruzione: 1886), Roma, San Giovanni in Laterano.

Figura 8, Iacopo Torriti, Catino absidale particolare: frate con squadra e compasso (Torriti), Roma, San Giovanni in Laterano.

Figura 9, Iacopo Torriti, Catino absidale particolare: frate con martello (si ipotizza Iacopo da Camerino), Roma, San Giovanni in Laterano.

Figura 10, Iacopo Torriti, Catino absidale particolare: san Francesco e Nicola IV tra san Pietro e Maria, Roma, San Giovanni in Laterano.

Figura 11, *Preghiera in san Damiano*, affresco, 1290-1292 ca., Assisi, Basilica superiore, parete nord, seconda campata.

Figura 12, *Sogno del Laterano cadente*, affresco, 1290-1292 ca., Assisi, Basilica superiore, parete nord, seconda campata.

Figura 13, *Liberazione di Pietro Alife*, affresco, 1290-1292 ca. Assisi, Basilica superiore, parete sud, ottava campata.

Figura 14, Cimabue, *Maria avocata in trono con Cristo* (a sinistra i francescani), affresco, 1278/1279-80, Assisi, Basilica superiore, abside.

Figura 15, *Pentecoste e Ascensione di Cristo*, particolare: nuvole a forma di colombe, affreschi, 1288-1292 ca., Assisi, Basilica superiore, controfacciata, registro superiore.

Figura 16, *Visione dei troni*, affresco, 1290-1292 ca., Assisi, Basilica superiore, parete nord, terza campata.

Figura 17, *Morte di san Francesco*, affresco, 1290-1292 ca., Assisi, Basilica superiore, parete sud, sesta campata; a destra: particolare delle nuvole: volto di Lucifero.

Figura 18, *Apparizione di Francesco al capitolo di Arles*, affresco, 1290-1292 ca., Assisi, Basilica superiore, parete sud, quinta campata.

Figura 19, *Predica di Francesco davanti a Onorio III*, affresco, 1290-1292 ca., Assisi, Basilica superiore, parete sud, quinta campata.

Figura 20, *Predica agli uccelli*, affresco, 1290-1292 ca., Assisi, Basilica superiore, controfacciata.

Figura 21, *Miracolo della fonte*, affresco, 1290-1292 ca., Assisi, Basilica superiore, controfacciata.

Figura 22, *Francesco riceve le stimmate*, affresco, 1290-1292 ca., Assisi, Basilica superiore, parete sud, quinta campata.

Figura 23, Giotto, *La Stigmatizzazione di Francesco*, Pisa, oggi al Louvre.

Figura 24, Figura 25, Figura 26 Giotto, particolari della *Stigmatizzazione*. Da sinistra: Sogno del Laterano, Approvazione della regola, Predica agli uccelli, Pisa, oggi al Louvre.

Figura 27, Giotto, particolare della *Stigmatizzazione*.

Figura 28, Giotto, particolare della *Stigmatizzazione*.

Figura 29, Giotto, *L'approvazione della regola*, affresco (1297-1303 ca.), Sotto: particolare del timpano, Firenze, Santa Croce, Cappella Bardi, parete sud.

Figura 30, Giotto, *La prova del fuoco*, affresco (1297-1303 ca.), Firenze, Santa Croce, Cappella Bardi, parete sud.

Figura 31, Giotto, *La rinuncia dei beni*, affresco (1297-1303 ca.), Firenze, Santa Croce, Cappella Bardi, parete nord.

Figura 32, Giotto, *Visioni dell'ascensione di san Francesco*, affresco (1297-1303 ca.), Firenze, Santa Croce, Cappella Bardi, parete sud.

Figura 33, *Rinuncia dei beni paterni* (particolare), affresco, 1290-1292 ca., Assisi, Basilica superiore, parete nord, seconda campata.

Figura 34, *Sogno del palazzo e delle armi*, affresco, 1290-1292 ca.

Figura 35, *Allegorie francescane* (probabilmente primo decennio del XIV sec.), Assisi, Basilica inferiore, Vele.

Figura 36, *Francesco in gloria* (probabilmente primo decennio del XIV sec.), Assisi, Basilica inferiore, Vele.

Figura 37, *Approvazione-conferma della regola* (particolare: benedictio latina), affresco, 1290-1292 ca., Assisi, Basilica superiore, parete nord, terza campata.

Figura 38, *Omaggio di un uomo semplice*, (particolare: gesto del discorso) affresco, 1290-1292 ca., Assisi, Basilica superiore, parete nord, prima campata.

Figura 39, *Estasi di Francesco*, (particolare: preghiera, benedictio latina e mano che avverte), affresco, 1290-1292 ca., Assisi, Basilica superiore, parete nord, quarta campata.

Figura 40, *Ascensione di Cristo* (da notare i due tipi di preghiera), Padova, Cappella dell'Arena (Scrovegni).

Figura 41, *Miracolo della fonte*, (particolare: Francesco in gesto di preghiera) affresco, 1290-1292 ca., Assisi, Basilica superiore, controfacciata.

Figura 42, *Compianto sul Cristo Morto*, Padova, Cappella dell'Arena (Scrovegni).

Figura 43, *Compianto sul Cristo Morto* (particolari), Padova, Cappella dell'Arena (Scrovegni).

Figura 44, *Strage degli innocenti*, Padova, Cappella dell'Arena (Scrovegni).

Figura 45, *La navicella*, mosaico (ricostruzione del XVII sec. dall'originale di Giotto del primo decennio del XIV sec.), Roma, Basilica di San Pietro.

Figura 46, *Navicella* libera copia di Parri Spinelli (1420 ca.) dall'originale di Giotto (primo decennio del XIV sec.), disegno su carta (penna e inchiostro marrone), Copia conservata oggi al Metropolitan Museum of Art (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338134>).

Studi

- “Doctor Seraphicus” 54: *La bellezza nel pensiero bonaventuriano: 54° Convegno di Studi Bonaventuriani. Bagnoregio, 17-18 giugno 2006* (2007).
- “Doctor Seraphicus” 63: *Storia e salvezza. Percorsi bonaventuriani* (2015).
- “Doctor Virtualis” 1 (2002): *Il corpo e il testo. La tradizione agostiniana e la cultura del XII secolo*.
- “Doctor Virtualis” 14 (2018): *Filosofie francescane*.
- “Doctor Virtualis” 15 (2019): *Mistica e conoscenza*.
- “Franciscan Studies” 74: *Conference on Peter of John Olivi* (2016), URL: <https://muse.jhu.edu/issue/35186/print>
- “Medioevo. Rivista di Storia della Filosofia Medievale” 37, (2012): *Il “De trinitate” di Agostino e la sua fortuna nella filosofia medievale*, a cura di G. Catapano, B. Cillerai.
- “Rivista di Filosofia Neo-Scolastica” 109/4 (2017): *Il pensiero filosofico e teologico in Bonaventura da Bagnoregio*, a cura di A. Ghisalberti, O. Grassi, P. Müller.
- « Les Études Classiques » 71 (2003) : *Le Timée au fil des âges : son influence et ses lectures*.
- Adriaenssen H.T., *Peter John Olivi on Perceptual Representation*, in “Vivarium” 49 (2011), pp. 324-352.
- Aertsen J.A., *Beauty in the Middle Ages: a Forgotten Transcendental?*, in “Medieval Philosophy and Theology” 1 (1991), pp. 68-97.
- Aertsen J.A., *Medieval Philosophy as Transcendental Thought. From Philip the Chancellor (ca. 1225) to Francisco Suárez*, Brill, Leiden, Boston 2012.
- 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.
- Agamben G., *Altissima povertà*, Neri Pozza, Vicenza 2011.
- 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., *Introduzione a Bacone*, Laterza, Roma-Bari 1984.
- 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.
- Alessio F., *Mito e scienza in Ruggero Bacone*, Ceschina, Milano 1957.
- Alessio F., *Simplicitas e paupertas da Ruggero Bacone a Guglielmo di Occam*, in *Studi di storia della filosofia medievale*, a cura di G. Francioni, ETS, Pisa 2002, pp. 145-178.
- Alfiéri P., *Guillaume d'Ockham. Le singulier*, Les Éditions de Minuit, Paris 1989.
- Allard G.H., *Les arts mécaniques aux yeux de l'idéologie médiévale*, in G.H. Allard, S. Lusignan (ed.), *Les arts mécaniques au Moyen Âge*, Bellarmin-Vrin, Montreal-Paris 1982, pp. 13-31.
- Allard G.H., Lusignan S. (ed.), *Les arts mécaniques au Moyen Âge*, Bellarmin-Vrin, Montreal-Paris 1982.
- Amerini F. (a cura), “Quaestio” 10: *Later Medieval Perspectives on Intentionality* (2010).

- Andaloro M., *Iacopo Torriti. Il cantiere, l'artista, il percorso dell'immagine*, in M.M. Donato (a cura), *L'artista medievale*, Scuola normale superiore, Pisa 2008, pp. 145-156.
- Baioni G., *Goethe. Classicismo e Rivoluzione*, Einaudi, Torino 1998.
- Bakhouché B., Galonnier A., *Introduction*, in B. Bakhouché, A. Galonnier (eds.), *Lectures médiévales et renaissantes du "Timée" de Platon*, Peeters, Paris 2016, pp. 1-25.
- Bakhouché B., *Introduction générale*, in Calcidius, *Commentaire au Timée de Platon*, 2 voll., a cura di B. Bakhouché, Vrin, Paris 2011, pp. 7-128.
- Banniard M., «Viva voce». *Communication écrite et communication orale du IV^e au XI^e siècle en Occident latin*, Institut des Études augustinienes, Paris 1992.
- Barasch M., *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.
- Barasch M., *Giotto y el lenguaje del gesto*, Akal, Madrid 2015.
- Barasch M., *Icon: studies in the history of an idea*, New York University Press, New York 1992.
- Barasch M., *Luce e colore nella teoria artistica del Rinascimento*, Marietti, Torino 1992.
- 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.
- Baxandall M., *Giotto e gli umanisti: gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450*, Jaca Book, Milano 2007.
- Becchis M., *Pietro Lorenzetti*, Silvana, Milano 2012.
- Beierwaltes W., *Platonismo nel cristianesimo*, Vita e Pensiero, Milano 2000.
- Bejczy I.P., *The cardinal virtues in the Middle Ages: a study in moral thought from the fourth to the fourteenth century*, Brill, Leiden 2011.
- Belting H., *The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: 'Historia' and Allegory*, in "Studies in the History of Art" 16 (1985), pp. 151-168.
- 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.
- Benson J.C., *Identifying the Literary Genre of the De reductione artium ad theologiam: Bonaventure's Inaugural Lecture at Paris*, in "Franciscan Studies" 67 (2009), pp. 149-178.
- 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.
- Bériou N., *Les sermons latins après 1200*, in *The Sermon*, a cura di B.M. Kienzle, Brepols, Turnhout 2000, pp. 363-447.
- Berubé C., *De l'homme a Dieu selon Duns Scot, Henri de Gand et Olivi*, Istituto storico dei cappuccini. Edizioni collegio S. Lorenzo, Roma 1983.
- 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., *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.
- Biard J., Mariani Zini F. (a cura), *Les lieux de l'argumentation. Histoire du syllogisme topique d'Aristote à Leibniz*, Studia Artistarum 22, Brepols, Turnhout 2009.
- Bissen J.-M., *L'exemplarisme divin selon saint Bonaventure*, Vrin, Paris 1929.
- Blumenberg H., "Mimesi della natura" sulla preistoria dell'idea di uomo creativo, in Id., *La realtà in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano 1987, pp. 50-84
- Blumenberg H., *La realtà in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano 1987.
- Blumenberg H., *Paradigmi per una metaforologia*, Cortina, Milano 2009.
- Blunt A., *Le teorie artistiche in Italia. Dal Rinascimento al Manierismo*, Einaudi, Torino 2001.
- Bobillier S., *Divine Ideas and Beatific Vision by Peter John Olivi*, in J.F. Falà, I. Zattero (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.
- Boehner P., *The Spirit of Franciscan Philosophy*, in "Franciscan Studies" 2 (1942), pp. 217-237.
- 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 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.
- Bougerol J.-G., *Saint Bonaventure: Etudes sur les sources de sa pensée*, Variorum Reprints, Northampton 1989.
- Boulnois O., Armogathe J.R. (a cura), *Paul Vignaux, citoyen et philosophe (1904-1987)*, a cura di O. Boulnois, J.R. Armogathe, Brepols, Turnhout 2013.
- Boulnois O., *Au-delà de l'image: une archéologie du visuel au Moyen Age (5.-16. siècle)*, Editions du Seuil, Paris 2008.
- Boulnois O., *Augustin et les théories de l'image au Moyen Âge*, in « Revue des sciences philosophiques et théologiques » 91/1 (2007), pp. 75-92.
- Boulnois O., Bardout J.-C. (a cura), *Sur la science divine*, PUF, Paris 2002.
- Boulnois O., *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 XVIII^e siècle*, a cura di O. Boulnois, J. Schmutz, J.-L. Solère, Vrin, Paris 2002, pp. 45-78.
- Boulnois O., *Duns Scot et la déduction a priori de la Trinité*, in « Les Études philosophiques » 202 (2020), pp. 67-90.
- 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., *L'image intelligible Augustin et l'origine des doctrines médiévales de l'image*, in « Archives de Philosophie » 72/2 (2009), pp. 271-292.
- Boulnois O., *L'invention de la réalité*, « Quaestio » 17 (2017), pp. 133-154.
- 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.
- Boulnois O., *La création, l'art et l'original, Implications esthétiques de la théologie médiévale*, in « Communications » 64 (1997), pp. 55-76.
- Boulnois O., *La plus haute pauvreté. L'expérience franciscaine, un défi pour la pensée ?*, in « Communio. Revue catholique internationale » 240 (2015), pp. 65-78.
- Boulnois O., *L'image parfaite. La structure augustino- porphyrienne des théories médiévales de l'image*, 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*, vol 2, a cura di M.C. Pacheco, J.F. Meirinhos, Brepols, Turnhout 2006, pp. 717-758.
- Boulnois O., Moulin I. (a cura), *Le beau et la beauté au Moyen Âge*, Vrin, Paris 2018.
- Boulnois O., Schmutz J., Solère J.-L. (a cura), *Le contemplateur et les idées. Modèles de la science divine, du néoplatonisme au XVIIIe siècle*, Vrin, Paris 2002.
- 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.
- Boureau A., *Les cinq sens dans l'anthropologie cognitive franciscaine : De Bonaventure à Jean Peckham et Pierre de Jean Olivi*, « Micrologus » 10 (2002), pp. 277-294.
- Boureau A., Piron S. (a cura), *Pierre de Jean Olivi 1248-1298 pensée scolastique, dissidence spirituelle et société actes du colloque de Narbonne, mars 1998*, Vrin, Paris 1999.
- Breidbach O., Vercellone F., *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*, Mondadori, Milano 2010.
- Breyer T., Jansen J., Römer I. (eds.), "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'effèt Perrichon*, in *La Passion de la raison: Hommage à Ferdinand Alquié*, a cura di J.-L. Marion, PUF, Paris 1983.
- Burr D., *L'histoire de Pierre Olivi: franciscain persécuté*, Éditions universitaires / Éditions du cerf, Fribourg / Paris 1997.
- Burr D., *Mendicant Readings of the Apocalypse*, in R.K. Emmerson, B. McGinn (a cura), *The Apocalypse in the Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca-London 1993.
- Burr D., *Olivi e la povertà francescana: le origini della controversia sull'usus pauper*, Biblioteca francescana, Milano 1992.
- Bychkov O., *The Place of Aesthetics and the Arts in Medieval Franciscan Theology*, in O. Bychkov, X. Seubert (a cura), *Beyond the Text: Franciscan Art and the Construction of Religion*, St Bonaventure, NY 2013.
- Bychkov O.V., *The Place of Aesthetics and the Arts in Medieval Franciscan Theology*, in O.V. Bychkov, X. Seubert (a cura), *Beyond the Text: Franciscan Art and the Construction of Religion*, Franciscan Institute Publications, St Bonaventure, NY 2013.

- Bychkov O.V., *The Status of Sensory and Aesthetic Experience in Fourteenth-Century Franciscan Theology, From Peter Aureol to Adam Wodeham*, in O.V. Bychkov, X. Seubert (a cura), *Aesthetic Theology in the Franciscan Tradition: The Senses and the Experience of God in Art*, Routledge, London 2019.
- 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.
- Cacciari M., *Doppio ritratto, San Francesco in Dante e Giotto*, Adelphi, Milano 2012.
- Cacciari M., *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Einaudi, Torino 2019.
- Caiazza I., *La materia nei commenti al Timeo del secolo XII*, in “Quaestio” 7 (2007), pp. 245-264.
- Caiazza I., *Sur la distinction sénéchienne idea/idos au XIIIe siècle*, in « Chôra. Revue d'études anciennes et médiévales » 3-4 (2005-2006), pp. 91-116.
- Calabi F., *Filone di Alessandria*, Carocci, Roma 2013.
- Calabi F., *L'arte come paradigma ideale in Filone d'Alessandria*, in “Materiali di Estetica” 4/1 (2017), pp. 76-95.
- 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.
- Cantillo G., Ciancio C., Trione A., Vercellone F. (a cura), *Ontologia dell'immagine*, Aracne, Roma 2010.
- Carruthers M., *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).
- Carruthers M., *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford University Press, Oxford 2013.
- 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 Estudios Ibéricos” n. 3 (2016), pp. 11-18.
- 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., *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*, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015.
- Casella M., *Il Cantico delle creature. Testo critico e fondamenti di pensiero*, in “Studi Medievali” 16, pp. 102-134.
- Castelnuovo E. (a cura), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Laterza, Bari-Roma 2004.
- Castelnuovo E., *Vetrate 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.

- Chandelier J., Robert A. (a cura), *Frontières des savoirs en Italie à l'époque des premières universités (XIII^e-XV^e siècles)*, École française de Rome, Roma 2015.
- Chastel A., *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, tr. it. R. Federici, Einaudi, Torino 1964.
- Chastel A., *L'artista*, in E. Garin, *L'uomo del Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 2007, pp. 239-269.
- Chastel A., *Leonardo da Vinci o la scienza della pittura*, tr. it F. Martini, Abscondita, Milano 2015.
- Chastel A., *Leonardo da Vinci. Studi e ricerche 1952-1990*, tr. it. G. Coccioli, Einaudi, Torino 1995.
- 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 Ages » 19 (1952), pp. 39-66.
- Chiesa P., Tabarroni A., *Dante 'demonstrator' nel secondo libro della Monarchia*, in *Leggere Dante oggi. I testi, l'esegesi*, a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Salerno Editore, Roma 2012, pp. 141-162.
- Chiron P., *Rhétorique, Philologie, Herméneutique*, Vrin, Paris 2019.
- Cillerai B., *La memoria come "capacitas Dei" secondo Agostino. Unità e complessità*, Edizioni ETS, Pisa 2008.
- Ciocchi A., *Luca Pacioli e l'albero delle proporzioni*, in *Pacioli 500 anni dopo, Atti del Convegno di Studi Sansepolcro 22/23 maggio 2009*, a cura di E. Giusti, M. Martelli, Centro Studi "Mario Pancrazi", Sansepolcro, pp. 59-96.
- Ciocchi A., *Luca Pacioli, Leonardo da Vinci e il paragone delle arti nella "Divina Proportione"*, in *Luca Pacioli a Milano*, a cura di M. Martelli, Centro studi Mario Pancrazi-Accademia di belle arti di Brera, Sansepolcro-Milano 2014, pp. 89-104.
- Ciocchi A., *Luca Pacioli. La Vita e le Opere*, Biblioteca del Centro Studi "Mario Pancrazi", University Book, Sansepolcro 2017.
- Cooper D., Robson J., *The Making of Assisi: The Pope, the Franciscans and the Painting of the Basilica*, Yale University Press, New Haven 2013.
- 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 XIII^e siècle*, in « Les Études Classiques » 71 (2003), pp. 91-105.
- Crisciani C., *Artefici 'sensati': 'experientia' e sensi in alchimia e chirurgia (secoli XIII-XIV)*, in *Alchimia e medicina nel Medioevo*, a cura di C. Crisciani, A. Paravicini Bagliani, SISMELE - Edizioni del Galluzzo, Firenze 2003, pp. 135-159.
- Crisciani C., *Experientia e opus in medicina ed alchimia: forme e problemi di esperienza nel tardo Medioevo*, in "Quaestio" 4 (2004), pp. 149-173.
- Crisciani C., *Meteore, IV: "Sciant artifices alchimie"*, in *Edizioni, traduzioni e tradizioni filosofiche (secoli XII-XVI). Studi in onore di Pietro B. Rossi*, a cura di L. Bianchi, O. Grassi, C. Panti, Aracne, Roma 2018.
- Cullen C.M., *Bonaventura*, Oxford University Press, Oxford 2006.
- Cullen C.M., *Bonaventura'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.

- Cuniberto F., *Il paesaggio del Regno. Dai luoghi francescani al Luogo Assoluto*, Neri Pozza, Vicenza 2008
- Cuozzo G., *Dentro l'immagine: Natura, arte e prospettiva in Leonardo da Vinci*, il Mulino, Bologna 2013.
- 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., *Del "superamento" nella storiografia filosofica*, in "Rivista critica di storia della filosofia" 11/2 (1956), pp. 218-226.
- 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 e realtà*, Laterza, Roma-Bari 1974.
- Dal Pra M., *Logica teorica e logia pratica nella storiografia filosofica*, in "Rivista critica di storia della filosofia" 6/3 (1951), pp. 177-208.
- Dal Pra M., *Premessa*, in "Rivista critica di storia della filosofia" 1 (1946), pp. 1-3.
- 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., *Teoricismo dell'al di là*, in "Avanti!", anno LIII, n. 18 (edizione milanese), 21 gennaio 1949, p. 3, disponibile online sul sito del Senato: https://avanti.senato.it/js/pdfjs-dist/web/viewer.html?file=/files/reader.php?f%3DAvanti%201896-1993%20PDF/Avanti-Lotto2/CFI0422392_19490121_18.pdf.
- Dal Pra M., *Teoricismo dell'al di qua*, in "Avanti!" anno LIII, n. 24 (edizione milanese), 28 gennaio 1949, p. 3, disponibile online sul sito del Senato: https://avanti.senato.it/js/pdfjs-dist/web/viewer.html?file=/files/reader.php?f%3DAvanti%201896-993%20PDF/Avanti-Lotto2/CFI0422392_19490128_24.pdf (ultima consultazione: agosto 2021).
- Dalarun J., *La malavventura di Francesco d'Assisi. Per un uso storico delle leggende francescane*, Biblioteca Franciscana, Milano 1996.
- Damonte M., *La teoria bonaventuriana dell'illuminazione tra epistemologia e teologia naturale*, in "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica" 109/4 (2017): *Il pensiero filosofico e teologico in Bonaventura da Bagnoregio*, pp. 823-834.
- Davies R., *Bonaventure, the Body, and the Aesthetics of Salvation*, Cambridge University Press, Cambridge 2019.
- Davis L.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 E., *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 Castris P.L., *Simone Martini*, F. Motta, Milano 2003.
- De Libera A., *Connotation*, in *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*, a cura di B. Cassin, Seuil, Paris 2004, pp. 254-259.
- De Vecchi P., Vergani G.A. (a cura), *La natura e il paesaggio nella pittura italiana*, Silvana, Milano 2002.
- 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: l'arte 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.
- Dezza E., *Le stimmate di Francesco come locus philosophicus*, in "Doctor Virtualis" 14 (2018), pp. 17-36.
- Di Maio A., *Il problema della storia in Bonaventura*, in "Doctor Seraphicus" 63 (2015), pp. 45-75.
- Di Maio A., *L'evangelizzazione secondo s. Bonaventura. Testimonianza, predicazione, missione*, in "Miscellanea francescana: Rivista di Scienze Teologiche e Studi Francescani" 119 (2019), pp. 142-160.
- 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 A., *La rappresentazione della natura in Bonaventura da Bagnoregio*, in "Przegląd Tomistyczny" 25 (2019), pp. 1-27.
- 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 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.
- Di Stefano E., *Leon Battista Alberti e il "doctus artifex"*, in *Mecenati, artisti e pubblico nel Rinascimento, Atti del XXI Convegno Internazionale, (Pienza – Chianciano Terme, 20-23 luglio 2009)*, a cura di L. Secchi Tarugi, Franco Cesati Editore, Firenze 2011, pp. 321-330.
- Donato M.M. (a cura), *Le opere e i nomi: prospettive sulla firma medievale: in margine ai lavori per il corpus delle opere firmate del Medioevo italiano*, Scuola normale superiore, Pisa 2000.
- Donato M.M., *Memorie degli artisti, memoria dell'antico: intorno alle firme di Giotto, e di altri*, in *Medioevo: il tempo degli antichi: atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 24-28 settembre 2003*, a cura di A.C. Quintavalle, Electa, Milano 2006, pp. 522-546.
- 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 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.
- Dutton P.E., *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.
- Eco U., *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, 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., Zavatiero 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 : suivi de Plotin chez Augustin et Farabi*, L'Harmattan, Paris 2007.
- Federici Vescovini G., *Vision et réalité dans la perspective au XIVe siècle*, in *La visione e lo sguardo nel Medio Evo*, (Micrologus V), SISMELE, Firenze 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 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.
- 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., *Arte come idea e come esperienza*, a cura di E. Franzini, Morcelliana, Brescia 2018.
- Formaggio D., *Basiliche di Assisi*, De Agostini, Novara 1958.
- Formaggio D., *Corpo-Tempo-Arte (Alle radici dell'estetica)*, in L. Bonesio, D. Formaggio et alii, *Il tempo dell'arte*, Franco Angeli, Milano 1984 (provenienza del volume consultato: "Fondo Dino Formaggio", Biblioteca di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano), pp. 11-30.
- Formaggio D., *Estetica, tempo, progetto*, a cura di E. D'Alfonso, E. Franzini, CLUP, Milano 1990 (provenienza del volume consultato: "Fondo Dino Formaggio", Biblioteca di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano), pp. 11-30.
- Formaggio D., *L'arte come idea e come esperienza*, a cura di E. Franzini, Morcelliana, Brescia 2018.
- Formaggio D., *Piero della Francesca*, Mondadori, Milano 1957.
- Forti B., *Vasari e la "ruina estrema" del Medioevo: genesi e sviluppi di un'idea*, in "Arte medievale" IV serie, 4 (2014), pp. 231-252.
- Franzini E., *Arte e mondi possibili. Estetica e interpretazione da Leibniz a Klee*, Guerini, Milano 1994.
- Franzini E., *Fenomenologia dell'invisibile: al di là dell'immagine*, Cortina, Milano 2001.
- Franzini E., *Filosofia dei sentimenti*, Mondadori, Milano 1997.
- Franzini E., *Il mito di Leonardo. Sulla fenomenologia della creazione artistica*, Unicopli, Milano 1937.
- Franzini E., *Introduzione. Arte, espressione e interpretazione della natura in Deins Diderot*, in Diderot D., *Trattato sul bello*, in Id., *Arte, bello e interpretazione della natura*, a cura di E. Franzini, Mimesis, Milano 2013, pp. 7-38.
- Franzini E., *L'altra ragione. Sensibilità, immaginazione e forma artistica*, Il Castoro, Milano 2007.
- Franzini E., *Le vie della poiesis*, in "CoSMo – Comparative Studies in Modernism" 17 (2020), pp. 173-182.
- Franzini E., *Paul Valéry: l'angelo e il testimone*, in *Leonardo da Vinci: interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry*, a cura di N. Romano, A. Sanna, Leo S. Olschki, Firenze 2012, pp. 155-168.
- 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, pp. 65-80.

- 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.
- 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.
- 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.
- Fronterotta F., *Introduzione*, in *Platone, Timeo*, a cura di F. Fronterotta, BUR, Milano 2003.
- 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. Karfik, S. Špinka, Brill, Leiden 2020, pp. 49-69.
- Frugoni C. (a cura), *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, testi di A. Monciatti, C. Frugoni, M.M. Donato, Le Lettere, Firenze 2002.
- Frugoni C., *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini*, Einaudi, Torino 1993.
- Frugoni C., *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Einaudi, Torino 2008.
- Frugoni C., *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore ad Assisi*, Mondadori, Milano 2015.
- Frugoni C., *Vita di un uomo: Francesco d'Assisi*, Einaudi, Torino 2014.
- Gallonier A., *Le Chant III, IX de la Consolatio de Boèce comme hymne précatif au seul démiurge du Timée*, in *Lectures médiévales et renaissantes du Timée de Platon*, a cura di B. Bakhouché, A. Galonnier, Peeters, Paris 2016, pp. 89-120.
- Gardner J., *Giotto e i Francescani: tre paradigmi di committenza*, tr. it. S. Romano Viella, Roma 2015.
- Garin E., *Il francescanesimo e le origini del rinascimento*, in *Filosofia e cultura in Umbria tra Medioevo e Rinascimento: atti del 4. Convegno di studi umbri, Gubbio, 22-26 maggio 1966*, Centro di studi umbri presso la Casa di Sant'Ubaldo in Gubbio, Gubbio 1967, pp. 113-132.
- Garin E., *L'umanesimo italiano*, Laterza, Bari 1990.
- 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., *L'anima gerarchizzata. Dionigi e l'ultimo Bonaventura*, in I. Zavattero (a cura), *L'uomo nel pensiero di Bonaventura da Bagnoregio*, Aracne, Roma 2019, pp. 129-152.
- 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.
- Gilson É., *La philosophie franciscaine*, in *Saint François d'Assise, son œuvre, son influence (1226-1926)*, a cura di H. Lemaître, A. Masseron, E. Droz, Paris 1927, pp. 148-175.

- Gilson É., *Saint François et la pensée médiévale*, in P. Sabatier et alii, *L'influence de saint François d'Assise sur la civilisation italienne*, E. Leroux, Paris 1926, pp. 83-98.
- 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., *Academicus*, in *Mots médiévaux offerts à Ruedi Imbach. Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales*, a cura di I. Atucha, D. Calma, C. Konig-Pralong, I. Zavattero, Brepols, Turnhout 2011, pp. 7-18.
- Grellard C., *Comment peut-on se fier à l'expérience ? Esquisse d'une typologie des réponses médiévales au scepticisme*, in « Quaestio » 4 (2004), pp. 113-135.
- Grellard C., *Croire et savoir. Les Principes de la connaissance selon Nicolas d'Autrecourt*, Vrin, Paris 2005.
- Grellard C., *Jean de Salisbury et la renaissance médiévale du scepticisme*, Les Belles Lettres, Paris 2013.
- Grellard C., *Jean de Salisbury. Un cas médiéval de scepticisme*, in "Freiburg Zeitschrift für Theologie und Philosophie" 53 (2007), pp. 16-40.
- Grellard C., *La possibilità dell'errore. Pensare la tolleranza nel medioevo*, Aracne, Roma 2020.
- Grellard C., *Le scepticisme au Moyen Âge, de Saint Augustin à Nicolas d'Autrecourt. Réception et transformation d'un problème philosophique*, in « Cahiers philosophiques » 153/2 (2018), pp. 55-78.
- Guidi R.L., *Il dibattito sull'uomo nel '400: indagini e dibattiti*, Tiellemedia, Roma 1999.
- Hadot P., *Studi di patristica e di storia dei concetti*, ETS, Pisa 2018.
- Hammond J., Hellmann W., Goff J. (a cura), *A Companion to Bonaventure*, Brill, Leiden-Boston 2013.
- Héring J., *La première épître de Saint Paul aux Corinthiens*, Delachaux & Niestlé, Neuchatel 1959.
- 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., *Divine delight, Acceptatio and the Economy of Salvation in Duns Scotus*, in Bychkov O.V., Fodor J. (eds.), *Theological Aesthetics after Von Balthasar*, Ashgate, Burlington 2008, pp. 59-66.
- Ingham M.B., *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.
- Johnson M., *Philosophy's Debt to Metaphor*, in *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, ed. R. Gibbs Jr., Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 39-52.
- 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.

- Knutti S., *Emotions in Ancient and Medieval Philosophy*, Oxford University Press, Oxford 2004.
- König-Pralog C., Ribordy O., Suarez-Nani T. (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.
- 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 13. siècle : autour du Guide de l'étudiant du ms. Ripoll 109: actes du colloque international*, Studia artistarum 5, Brepols, Turnhout 1997.
- Lagerlund H. (a cura), *Rethinking the History of Skepticism. The Missing Medieval Background*, Brill, Leiden-Boston 2010.
- Lambardi N., *Il Timaeus ciceroniano: arte e tecnica del "vertere"*, Le Monnier, Firenze 1982.
- Lambertini R., *La povertà pensata. Momenti dell'evoluzione storica dell'identità minoritica da Bonaventura ad Ockham*, Mucchi editore, Modena 2000.
- Lamy A., *Note sur la présence littérale 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*, a cura di B. Bakhouché, A. Galonnier, 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., *L'amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Age*, Les éditions du Cerf, Paris 1990.
- Leclercq J., *The Love of Beauty as a Means and an Expression of the Love of Truth*, in "Mittelateinisches Jahrbuch" 16 (1981), pp. 62-72.
- Lee R.W., *Ut pictura poesis: la teoria umanistica della pittura*, SE, Milano 2011.
- 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.
- 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.
- Lenzi M., *La negazione delle idee e l'«oscurantismo» dei filosofi. Bonaventura critico di Aristotele*, in J.F. Falà, I. Zavattoni (a cura), *Divine Ideas in Franciscan Thought (XIIIth-XIVth century)*, Aracne, Roma 2018.
- 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. Reydam-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.
- Lubac de H., *La posteridad espiritual de Joaquín de Fiore*, vol. 1, tr. sp. J.H. Martin de Ximeno, Encuentro Ediciones, Madrid 1988.
- Lusignan S., *Les arts mécaniques dans le Speculum doctrinale de Vincent de Beauvais*, in G.H. Allard, S. Lusignan (ed.), *Les arts mécaniques au Moyen Âge*, Bellarmin-Vrin, Montreal-Paris 1982, pp. 33-48.
- 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.
- Manferdini T., *L'estetica in sant'Agostino*, Arti grafiche Tamari, Bologna 1966.
- Maranesi P., *Labor sapientiae melior est corporeo labore. La visione di Bonaventura del lavoro manuale*, in "La grazia di lavorare". *Lavoro, vita consacrata, francescanesimo*, EDB, Bologna 2015, pp. 455-500.
- Marenbon J., *Medieval and renaissance aesthetics*, in *A Companion to Aesthetics*, a cura di S. Davies et al., Wiley-Blackwell, Malden, Oxford 2009.
- Mariani Zini F., *La pensée de Ficin. Itinéraires néoplatoniciens*, Vrin, Paris 2014.
- Mariani Zini F., *Unité, multiplicité, variété. Une question Florentine*, in "Schifanoia: notizie dell'istituto di studi rinascimentali di Ferrara" 52-53, 1-2 (2017), pp. 239-247.
- Mark D.M., *Aristotelianism, medieval*, in *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Routledge, London-NY 2018; *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.
- Mazzarella P., *Controversie medievali: unità e pluralità delle forme*, Giannini, Napoli 1978.
- Mazzinghi L., *Wisdom*, Kohlhammer Verlag, Stuttgart 2019.
- McCord Adams M., *Ockham on final causality: muddying the waters*, in "Franciscan Studies" 56 (1998), pp. 1-46.
- McCord Adams M., *William Ockham*, 2 voll., University Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana 1987.
- Merlo G.G., *Frate Francesco*, il Mulino, Bologna 2013.
- Merlo G.G., *Nel nome di san Francesco. Storia dei frati Minori e del francescanesimo sino agli inizi del XVI*, Editrici Francescane, Milano 2003.
- Métral F., *Création artistique et création du monde*, in *Dictionnaire des mythes et concepts de la création*, a cura di J. Poirier, ÉPURE, Reims 2015, pp. 117-122.
- Metselaar S., *Are the Divine Ideas Involved in Making the Sensible Intelligible? The Role of Knowledge of the Divine in Bonaventure's Theory of Cognition*, in "Recherches de théologie et philosophie médiévales" 79/2 (2012), pp. 339-372.
- Miccoli G., *Francesco d'Assisi: memoria, storia, storiografia*, Biblioteca francescana, Milano 2010.
- Miccoli G., *Francesco d'Assisi: realtà e memoria di un'esperienza cristiana*, Einaudi, Torino 1991.
- Michalski K., *La philosophie au 14^e siècle: six études*, a cura di K. Flasch, Minerva GMBH, Frankfurt a. M. 1969.
- 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.

- Michel A., *La Parole et la Beauté: Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Les Belles Lettres, Paris 1982.
- Monciatti A., “Da Cimabue insino a oggi”. *Vasari e la tradizione fiorentina, intorno all’anno 1240 (con una nota per il ms. magliabechiano XVII, 17)*, in “Annali di critica d’arte” 13 (2017), pp. 65-87.
- Monciatti A., “E ridusse al moderno”. *Giotto gotico nel rinnovamento delle arti*, Fondazione CISAM, Spoleto 2018.
- Monciatti A., *Giotto: la realtà della pittura*, in “*Artifex bonus*”. *Il mondo dell’artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 147-156.
- Mores F., *Alle origini dell’immagine di Francesco d’Assisi*, EFR, Milano 2004.
- 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.
- Muñoz A., *I restauri della Navicella di Giotto e la scoperta di un angelo in mosaico nelle grotte Vaticane*, in “*Bollettino d’arte*” 18 (1924-25), pp. 433-442.
- 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 Scoto*, 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. (curr.), *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., *Libertà e povertà: una lettura dell’Apologia pauperum di Bonaventura da Bagnoregio*, Tesi dottorale, Università degli Studi di Salerno, 2013.
- 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. (a cura), “*Micrologus*” 29 (2021): *Arabic and Latin Theory of Perspective*.

- Panti C., *Arti liberali e arti meccaniche fra sapientia, natura e scientia nei libri I e II del Didascalicon di Ugo di San Vittore (e nei commenti di Boezio all'Isagoge)*, in *Ugo di San Vittore: atti del 47. convegno storico internazionale: Todi, 10-12 ottobre 2010*, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto 2011, pp. 411-440.
- Panti C., *Filosofia della musica. Tarda Antichità e Medioevo*, Carocci, Roma 2008.
- 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., *Il bello fra musica e filosofia. Agostino, Boezio e il pensiero medievale*, in *Musica e parola da Platone a Adorno*, a cura di A. Brancacci, Mimesis, Milano 2019, pp. 43-75.
- Panti C., Polloni N. (a cura), *Vedere nell'ombra: studi su natura, spiritualità e scienze operative offerti a Michela Pereira*, SISMELE, Firenze 2018.
- Panza P., "Lui geometra, lui musico, lui astronomo". *Leon Battista Alberti e le discipline liberali*, in *Estetica. Le arti e le scienze*, a cura di S. Zecchi, il Mulino, Bologna 1995.
- Panza P., *Alberti e il mondo naturale*, in *Lettere e arti nel rinascimento. Atti del X Convegno internazionale (Chianciano-Piacenza 20-23 luglio 1998)*, a cura di L.S. Tarugi, Franco Cesati Editore, Firenze 2000, pp. 167-180.
- Panza P., *Leon Battista Alberti: Filosofia e teoria dell'arte*, introduzione di D. Formaggio, Guerini, Milano 1997.
- 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., *Bellezza, armonia, proporzione da Agostino a Bonaventura*, in "Doctor Seraphicus" 54: *La bellezza nel pensiero bonaventuriano* (2007), pp. 93-109.
- 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.
- Parodi M., *Il conflitto dei pensieri: studio su Anselmo d'Aosta*, Lubrina, Bergamo 1988.
- Parodi M., *Il paradigma filosofico agostiniano. Un modello di razionalità e la sua crisi nel XII secolo*, Lubrina, Bergamo 2006.
- 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.
- Parodi M., *Lo specchio e l'obolo. Con Jorge Luis Borges tra i pensatori medievali*, inedito (2012).
- Parodi M., *Misura, numero e peso. Un'analogia nel XII secolo*, in Badaloni et alii, *La storia della filosofia come sapere critico: studi offerti a Mario Dal Pra*, Angeli, Milano 1984, pp. 52-71.
- Parodi M., Rossini M., *Introduzione*, in Bonaventura, *Itinerario della mente verso Dio*, a cura di M. Parodi, M. Rossini, BUR, Milano 1994.
- Parodi M., Salvestrini A., *Introduzione*, in "Doctor Virtualis" 14 (2018), pp. 5-14.
- Pasnau R., *Petri Iohannis Olivi Tractatus de Verbo*, in "Franciscan Studies" 53 (1993), pp. 121-133 (<https://spot.colorado.edu/~pasnau/inprint/pasnau.tractatusdeverbo.pdf>, ultimo accesso: novembre 2020).
- 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.

Pépin J., *Augustin, Quaestio 'De Ideis'. Les affinités plotiniennes*, in *From Athens to Chartres: Neoplatonism and Medieval Thought. Studies in Honour of Edouard Jeuneau*, a cura di H.J. Westra, Brill, Leiden 1992, pp. 117-134.

Pépin J., *La doctrine augustinienne des rationes aeternae. Affinités, origines*, in *Ratio. VII Colloquio Internazionale, Roma. Atti*, a cura di M. Fattori, M.L. Bianchi, Olschki, Firenze 1994, pp. 47-68.

Pépin J., *Saint Augustin et l'inhabitation des idées en Dieu*, in *Agonistes. Essays in Honour of Denis O'Brien*, a cura di J. Dillon, M. Dixsaut, Ashgate, Aldershot-Burlington 2005, pp. 243-257.

Perelman C., Olbrechts-Tyteca L., *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Einaudi, Torino 2001.

Perler D., *Théories de l'intentionnalité au moyen âge*, Vrin, Paris 2003.

Pernot L., *La rhétorique dans l'antiquité*, Librairie générale française, Paris 2000.

Petagine A., *Il fondamento positivo del mondo. Indagini francescane sulla materia all'inizio del XIV secolo (1300-1330 ca.)*, Aracne, Roma 2019, pp. 11-25.

Piana G., *L'idea di uno strutturalismo fenomenologico*, disponibile online: <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-dellesperienza/99-lidea-di-uno-strutturalismo-fenomenologico> (ultimo accesso dicembre 2020).

Pierini M., *Simone Martini*, Silvana editoriale, Milano 2000.

Pietro di Giovanni Olivi, frate minore: atti del 43. Convegno internazionale: Assisi, 16-18 ottobre 2015, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto 2016.

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., *Chronologie des écrits de Pierre de Jean Olivi. Deuxième partie : après l'été 1279*, « Oliviana » 6 (2020), URL: <https://journals.openedition.org/oliviana/1050>.

Piron S., *Chronologie des écrits de Pierre de Jean Olivi. Première partie : avant 1279*, in « Oliviana » 6 (2020), URL: <https://journals.openedition.org/oliviana/1035>.

Piron S., *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.

Piron S., *François d'Assise et les créatures : le témoignage de la Vita brevior*, in *La restauration de la création : quelle place pour les animaux ?*, a cura di M. Cutino, I. Iribarren, F. Vinel, Brill, Leiden-Boston 2018, pp. 231-241.

Piron S., *L'expérience subjective selon Pierre de Jean Olivi*, in *Généalogies du sujet. De Saint Anselme à Malebranche*, a cura di O. Boulnois, Vrin, Paris 2007, pp. 43-54.

Piron S., *La liberté divine et la destruction des idées chez Olivi*, in "Oliviana" 6 [Online] (2020), mis en ligne le 29 octobre 2019, consulté le 18 septembre 2021, URL : <http://journals.openedition.org/oliviana/1045>.

Piron S., *La pauvreté dans l'expérience et la réflexion franciscaines*, in *La pauvreté dans les pays riches. Leçons de philosophie économique*, a cura di A. Leroux, P. Livet, Economica, Paris 2009, pp. 36-52.

Piron S., *Olivi and Bonaventure. Paradoxes of Faithfulness*, in "Franciscan Studies" 74 (2016), pp. 1-14.

Piron S., *Pierre de Jean Olivi : les idées comme vérification de la liberté divine*, in *Sur la science divine*, a cura di O. Boulnois, J.C. Bardout, PUF, Paris 2002, pp. 204-225.

Piron S., *Pietro di Giovanni Olivi e i francescani Spirituali*, tr. it. P. Canali, Edizioni Biblioteca Franciscana, Milano 2020.

Piron S., *The Formation of Olivi's Intellectual Project. "Petrus Ioannis Olivi and the Philosophers" Thirty Years Later*, in "Oliviana" 1 (2003), URL: <https://journals.openedition.org/oliviana/8>

Plebe A., *Breve storia della retorica antica*, Laterza, Bari 1988.

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.

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., *Mira pulchritudo: de l'étonnement à l'émerveillement selon Hugues de Saint-Victor*, in *La Beauté du merveilleux*, a cura di A. Gaillard, J.-R. Valette, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac 2011.

Poirel D., *Ugo di San Vittore. Storia, scienza, contemplazione*, tr. it. A. Tombolini, Jaca Book, Milano 1997.

Porro P., *Ponere statum. Idee divine, perfezioni creaturali e ordine del mondo in Enrico di Gand*, in "Mediaevalia. Textos e Estudos" 3 (1993), pp. 154-159.

Porro P., *Tommaso d'Aquino. Un profilo storico-filosofico*, Carocci, Roma 2012.

Portoghesi P., *Introduzione*, in Leon Battista Alberti, *L'architettura*, traduzione di G. Orlandi; introduzione e note di P. Portoghesi, Il polifilo, Milano 1989.

Potestà G.L. *Apocalittica come retorica: continuità e metamorfosi*, in "Scintilla" 7/2 (2010), pp. 13-29.

Potestà G.L. *Forme di una retorica profetica e apocalittica: i frati minori e il gioachimismo (secoli XIII-XIV)*, in *El fuego y la palabra. San Vicente Ferrer en el 550 aniversario de su canonizacion. Actas del Ier Simposium Internacional Vicentino*, Generalitat Valenciana, Valencia 2007, pp. 233-254.

Potestà G.L., *I frati minori e lo studio della Bibbia. Da Francesco d'Assisi a Nicolò di Lyre*, in *La Bibbia nel Medioevo*, a cura di G. Cremascoli, C. Leonardi, Edizioni Dehoniane, Bologna 1996, pp. 269-304.

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

Rabassini A., *L'analogia platonica tra il sole e il bene nell'interpretazione di Marsilio Ficino*, in "Rivista di storia della filosofia" 60/4 (2005), pp. 609-629.

Radice R., *Platonismo e creazionismo in Filone di Alessandria*, Vita e Pensiero, Milano 1989.

Radice R., Valvo A. (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.

Rainini M.G. (a cura), *Ordine e disordini in Gioacchino da Fiore. Atti del 9° Congresso internazionale di studi gioachimiti. San Giovanni in Fiore – 19-21 settembre 2019*, Viella, Roma 2021.

Rainini M.G., *Una nuova forma di vita religiosa. Istituzioni e ideologia apocalittica alle origini degli ordini mendicanti*, in *La vita religiosa nella storia del cristianesimo. Un itinerario dalle origini all'età contemporanea*, Basilica San Nicola, Bari 2016, pp. 31-56.

Ratzinger J., *San Bonaventura. La teologia della storia*, a cura di L. Mauro, Porziuncola, Assisi 2008.

Rémy G., *Philon et Origène, interprètes du récit de la Création*, in M.-A. Vannier (ed.), *Judaïsme et christianisme dans les commentaires patristiques de la Genèse*, Peter Lang AG, Bern 2019.

Richard P., *Le relief du visible. Regards modélisants du Periphyseon d'Érigène sur le Timée de Platon*, in *Lectures médiévales et renaissantes du Timée de Platon*, a cura di B. Bakhouché, A. Galonnier, Peeters, Paris 2016, pp. 121-140.

- Riserbato D., *Bonaventura e il fondamento di ogni conoscenza certa*, in “Rivista di Filosofia Neo-Scolastica” 109/4 (2017): *Il pensiero filosofico e teologico in Bonaventura da Bagnoregio*, pp. 879-888.
- Robert A., *Idées humaines, idées divines: Ockham lecteur d’Augustin*, in “Revue Thomiste” 103 (2003), pp. 479-494.
- 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. Panti, N. Polloni, SISMEL, Firenze 2018, pp. 193-205.
- 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. 569-590.
- Rodolfi A., *Pietro di Giovanni Olivi e il dibattito sull'attualità della materia*, in *Pierre de Jean Olivi. Philosophe et théologien. Actes du colloque de Philosophie médiévale. 24-25 octobre 2008*, Université de Frburg, a cura di C. König-Pralog, O. Ribordy, T. Suarez-Nani, De Gruyter, Berlin-New York 2010.
- Romano N., Sanna A. (a cura), *Leonardo da Vinci: interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry*, Biblioteca Leonardiana. Studi e Documenti, vol. 2, Leo Olschki, Firenze 2012.
- Romano S., *Giotto, Francesco, i francescani*, in *Francesco e la rivoluzione di Giotto*, a cura di S. Romano, E. Grau, R. Manselli, Jaca Book, Milano 2018, pp. 87-205.
- Romano S., *La Basilica di San Francesco ad Assisi: pittori, botteghe, strategie narrative*, Viella, Roma 2001.
- 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 I., *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”.
- Rudolph C., *The Mystic Ark. Hugh of Saint Victor, Art, and Thought in the Twelfth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 2014.
- Ruf J., *Gli affreschi della Basilica superiore di San Francesco in Assisi: iconografia e teologia*, Schnell & Steiner, Regensburg 2012.
- 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. Zavattero (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 nait-elle au 18^e siècle ?*, a cura di S. Trottein, Presses universitaires de France, Paris 2000, pp. 81-117.
- 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., *Francescanesimo controverso. Aspetti conoscitivi agostiniani tra francescani e Nicola d'Autrecourt*, in "Doctor Virtualis" 14 (2018), pp. 89-122.
- Salvestrini A., *Il concetto di pulchrum in Giovanni di Salisbury*, in "Doctor Virtualis" 14 (2018), pp. 93-120.
- Salvestrini A., *L'artefice delle forme. Un percorso morfologico fra Bonaventura, Alberti e Leonardo da Vinci*, in "Aesthetica Preprint" 117 (2021), pubblicazione in corso.
- Salvestrini A., *Sull'estetica medievale dopo Eco. Un percorso storiografico*, in "Lebenswelt" 14 (2019), pp. 1-22.
- Salvestrini A.M.S., *Artifex*, in *Glossary of Morphology*, a cura di F. Vercellone, S. Tedesco, Springer, Cham 2020, pp. 37-40.
- Scarpato G., *Introduzione*, in *Libro della Sapienza*, testo, traduzione, introduzione e commento a cura di G. Scarpato, vol. 1, Paideia, Brescia 1989, pp. 13-41.
- Scarpato G., *La lettera 65 di Seneca*, Paideia, Brescia 1970.
- Schmitt J.-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.
- Sicard P., *Diagrammes médiévaux et exégèse visuelle. Le Libellus de formatione arche de Hugues de Saint-Victor*, Brepols, Paris-Turnhout 1993.
- Smith R.B., *Aquinas, Bonaventure, and the Scholastic Culture of Medieval Paris. Preaching, Prologues, and Biblical Commentary*, Cambridge University Press, Cambridge 2021.
- Soliani G.P., *Illuminazione intellettuale ed élenchos in san Bonaventura*, in "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica" 109/4 (2017): *Il pensiero filosofico e teologico in Bonaventura da Bagnoregio*, pp. 889-898.
- Solignac L., *La pauvreté volontaire au service du bien commun : la solution franciscaine*, in "Transversalités" 138 (2016/3), pp. 33-49.
- Solignac L., *La voie de la ressemblance. Itinéraire dans la pensée de saint Bonaventure*, Hermann, Paris 2014.
- Solignac L., *Saint Bonaventure et le «Fils très beau». Naissance d'un transcendantal approprié*, in O. Boulnois, I. Moulin (a cura), *Le beau et la beauté au Moyen Âge*, Vrin, Paris 2018, pp. 123-145.
- Solignac L., *Totum et totalitas dans la première école franciscaine*, in « Cahiers de philosophie de l'université de Caen » (2016), pp. 77-94.
- Somers S.J., *Image de Dieu. Les sources de l'exégèse augustinienne*, in « Revue des Études augustinienne » 7/2 (1961), pp. 105-126.
- Sondag G., *Duns Scot: la métaphysique de la singularité*, Vrin, Paris 2005.
- Sorrel R.D., *St. Francis of Assisi and nature: tradition and innovation in western christian attitudes toward environment*, Oxford University Press, New York-Oxford 1988.
- Spade P.V. (a cura), *Cambridge Companion to Ockham*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- Spade P.V., *Thoughts, Words and Things: An Introduction to Late Mediaeval Logic and Semantic Theory*, edizione digitale 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.

- 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.
- Stanislao da Campagnola, *L'angelo del sesto sigillo e l'"alter Christus". Genesi e sviluppo di due temi francescani nei secoli XIII-XIV*, Laurentianum-Antonianum, Roma 1971.
- Tabarroni A., *Paupertas Christi et apostolorum: l'ideale francescano in discussione: 1322-1324*, nella sede dell'Istituto, Roma 1990.
- 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. Vercelline, S. Tedesco, Springer, Cham 2020, pp. 379-383.
- Testard M., *Saint Augustine et Cicéron, Études Augustiniennes*, Paris 1958.
- Thode H., *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, a cura di L. Bellosi, Donzelli, Roma 1993.
- Todisco O., *Dimensione estetica del pensare bonaventuriano*, in "Doctor Seraphicus" 54: *La bellezza nel pensiero bonaventuriano* (2007), pp. 17-75.
- Todisco O., *Giovanni Duns Scoto. Filosofo della libertà*, Edizioni Messaggero, Padova 1996.
- 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): *Il pensiero filosofico e teologico in Bonaventura da Bagnoregio*, 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., *Introduzione a Anselmo d'Aosta*, Laterza, Roma-Bari 1987.
- 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.
- 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.
- 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.
- Vasiliu A., *Eikôn. L'image dans le discours des trois Cappadociens*, Presses Universitaires de France, Paris 2010.
- 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., *"Nec mimus, nec histrio": l'ars theatrica 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.

- 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.
- Vecchio S., *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.
- Vecchio S., *Povertà, mendicITÀ e lavoro negli scritti di San Bonaventura*, in A. Cacciotti (a cura), *La grazia del lavoro* (Biblioteca di frate Francesco, 9), Biblioteca Francescana, Milano 2010, pp. 77-93.
- Verbaal W., *Teste Quintiliano. Jean de Salisbury et Quintilien : un exemple de la crise des autorit es au XII^e siècle*, in P. Galand-Hallyn *et al.* (a cura), *Quintilien ancien et moderne*, Brepols, Turnhout 2010, pp. 155-170.
- Vercellone F., *Il futuro dell'immagine*, il Mulino, Bologna 2017.
- Vercellone F., *Oltre la bellezza*, il Mulino, Bologna 2008.
- Vercellone F., Tedesco S. (a cura), *Glossary of morphology*, Springer, Cham 2020.
- Verger J., *Culture, enseignement et société en Occident aux XII^e et XIII^e siècles*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 1999.
- Verger J., Weijers O. (a cura), *Les débuts de l'enseignement universitaire à Paris (1200-1245 environ)*, Studia Artistarum 38, Brepols, Turnhout 2013.
- Vermeire A., *La navigation d'après Hugues de Saint-Victor et d'après la pratique au XI^e siècle*, in G.H. Allard, S. Lusignan (a cura), *Les arts mécaniques au Moyen  ge*, Bellarmin-Vrin, Montreal-Paris 1982, pp. 51-61.
- Viano C.A., *Nota critica II*, in Aristotele, *Metafisica*, a cura di C.A. Viano, Utet, Torino 1974, pp. 133-178.
- Vignaux P., *La philosophie franciscaine: ouvrage inédit de 1927-1929*, in Paul Vignaux, *citoyen et philosophe (1904-1987)*, a cura di O. Boulnois, J.R. Armogathe, Brepols, Turnhout 2013, pp. 235-286.
- Volpe C., *Pietro Lorenzetti*, a cura di M. Lucco, Electa, Milano 1989.
- Ward J.O., *Ciceronian rhetoric in treatise, scholion and commentary*, Brepols, Turnhout 1995.
- 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 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 T.M., *John Duns Scotus on Parts, Wholes, and Hylomorphism*, Brill, Leiden-Boston 2014.
- Weijers O. (a cura), *Le travail intellectuel à la Faculté des arts de Paris: textes et maîtres (ca. 1200-1500)*, Studia artistarum 1, Brepols, Turnhout 1994.
- Weijers O., Holtz L. (a cura), *L'enseignement des disciplines à la Faculté des arts (Paris et Oxford, XIII^e-XV^e siècles)*, Studia artistarum 4, Brepols, Turnhout 1997.
- 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.
- Williams T. (a cura), *The Cambridge Companion to Duns Scotus*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- Woerther F. (a cura), *Commenting on Aristotle's Rhetoric, from Antiquity to the Present / Commenter la Rhétorique d'Aristote, de l'Antiquit    la période contemporaine*, Brill, Leiden 2018.

Yudin V., *Identifying the significance of Plato's Timaeus for Augustine*, in *Platon*, in *Lectures médiévales et renaissantes du Timée de Platon*, a cura di B. Bakhouché, A. Galonnier, Peeters, Paris 2016, pp. 127-184.

Zavattero I. (a cura), *L'uomo nel pensiero di Bonaventura da Bagnoregio*, Aracne, Roma 2019.

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.

Zubov V.P., *Leon Battista Alberti et les auteurs du Moyen Age*, in « *Medieval and Renaissance Studies* » 4 (1958), pp. 245-266.

Zupko J., *"Nothing in Nature Is Naturally a Statue": William of Ockham on Artifacts*, in "Metaphysics" 1/1 (2018), pp. 88-96.

Ringraziamenti

Sono grata in modo particolare a coloro che mi hanno guidata nel lavoro di ricerca dottorale e nella redazione della tesi: il Prof. Federico Vercellone che ha seguito con assiduità e interesse la mia ricerca nei tre anni dottorali e i cui significativi consigli hanno portato ad ampliarla verso ulteriori orizzonti di indagine; il Prof. Olivier Boulnois che con la sua profonda conoscenza del Medioevo mi ha permesso non solo di inquadrare con più accuratezza certe delicate questioni della tesi, ma anche di migliorarne la fondazione; la Prof.ssa Carla Casagrande, per le sue letture dei miei testi, per i suoi sapienti e diffusi consigli, per i suoi commenti grazie ai quali ho potuto curare meglio tanto gli aspetti formali quanto quelli contenutistici. Grazie egualmente al Prof. Christophe Grellard per le indicazioni nel periodo del soggiorno di ricerca presso l'École Pratique des Hautes Études, così come per quelle nel contesto del CST e su taluni aspetti del pensiero di Ockham.

Un ringraziamento sentito va altresì a coloro che da più tempo seguono la mia ricerca universitaria, ossia il Prof. Massimo Parodi e il Prof. Elio Franzini. Il dialogo con loro costantemente mi dona non solo significative indicazioni, ma anche oggetti di riflessione ed egualmente mi suscita nuove idee sempre essenziali per il lavoro di ricerca.

Alla realizzazione della tesi hanno contribuito inoltre le utili indicazioni di molteplici studiosi che qui menziono per manifestare la mia gratitudine: i Professori Pascale Bermon (membro con C. Grellard del mio CST), Luca Bianchi, Gianluca Cuzzo, Elisabetta Di Stefano, Serena Feloj, Graziano Lingua, Fosca Mariani Zini, padre Adriano Oliva, Sylvain Piron, Aurelien Robert, Irène Rosier-Catach, Andrea Tabarroni.

Sono altresì grata alle docenti di FLE e di FOU dell'EPHE per i tre anni dei loro utili insegnamenti, le Professoressa Valérie Derkx, Rachel Lauthelier-Mourier, Eva Totems.

Si ringraziano le strutture bibliotecarie principali in cui ho svolto la ricerca per il materiale librario che ho potuto consultare: la Biblioteca del Dipartimento di Filosofia "Piero Martinetti" dell'Università degli Studi di Milano (in particolare per la consultazione dei fondi "Mario Dal Pra" e "Dino Formaggio") e con essa il Sistema Bibliotecario di Ateneo della medesima università, la Biblioteca francescana di Milano, la Bibliothèque du Saulchoir, la Bibliothèque National de France, la Bibliothèque Interuniversitaire Sorbonne.

Ringrazio vivamente la mia famiglia, gli amici che in vario modo mi sono stati accanto durante il percorso dottorale.

RÉSUMÉ

Notre travail se propose d'interroger certains textes pré-modernes, ceux du Moyen Âge franciscain en particulier, pour comprendre comment la figure de l'artifex et l'expérience de la production d'artefacts ont fait l'objet d'une réflexion que l'on pourrait qualifier d'« esthétique », avant même la naissance de l'esthétique en tant que discipline. La réflexion franciscaine sur l'artifex est ici étudiée à partir d'un corpus de textes de Bonaventure de Bagnoregio, Pierre de Jean Olivi, Jean Duns Scot et Guillaume d'Ockham. Le Volume 1 étudie la constitution philosophique de l'artifex. Tout d'abord, sa genèse est observée à travers les sources scripturaires, philosophiques et rhétoriques (Partie I). Deuxièmement, les perspectives franciscaines sur l'artifex sont reconstruites à travers l'articulation de l'activité poétique dans le projet, l'œuvre et la fruition (Partie II). Dans la dernière partie, consacrée au passage de l'artifex à l'artiste (Partie III), à la lumière du chemin parcouru on s'interroge sur la possibilité d'une "esthétique" franciscaine, ainsi que sur le passage de celle-ci à l'art franciscain. Enfin, quelques axes de recherche sont ouverts sur les relations possibles entre l'artiste franciscain et les théories artistiques de la Renaissance. Dans le Volume 2 de la thèse (Annexe: Les paroles. L'espace sémantique de l'artifex) la documentation commentée du corpus de textes des quatre auteurs franciscains est mise à disposition.

MOTS-CLÉS

Histoire de la philosophie médiévale, Histoire de l'esthétique, Art, Beauté, Rhétorique

ABSTRACT

This work aims to question some pre-modern texts, those of the Franciscan Middle Ages in particular, in order to understand how the figure of the maker (artifex) and the experience of artificial production were the subject of a reflection that we could call "aesthetic", before the birth of Aesthetics as a discipline. Franciscan reflection on the maker is studied here from a corpus of texts by Bonaventure of Bagnoregio, Peter of John Olivi, John Duns Scotus and William of Ockham. Volume 1 studies the philosophical constitution of the maker. Firstly, its genesis is observed through scriptural, philosophical and rhetorical sources (Part I). Secondly, the Franciscan perspectives on the maker are reconstructed through the articulation of the poetic activity in project, work and fruition (Part II). In the last part, dedicated to the passage from the artifex to the artist (Part III), in the light of the path taken, the possibility of Franciscan "aesthetics" is questioned, as well as the passage from these to Franciscan art. Finally, some lines of research are opened on the possible relations between the Franciscan maker and the artistic theories of the Renaissance. In Volume 2 of the dissertation (Appendix: The words. The semantic space of the artifex) the commented documentation of the corpus of texts of the four Franciscan authors is made available.

KEYWORDS

History of Medieval Philosophy, History of Aesthetics, Art, Beauty, Rhetoric