

# Riflessioni estetiche nella filosofia di Bonaventura da Bagnoregio

## *Status quaestionis*

In prima approssimazione va tenuto presente che, nel pensiero filosofico bonaventuriano, non è possibile isolare una vera e propria teoria estetica nel senso in cui oggi usiamo intendere tale espressione. Tuttavia possiamo reperire vari spunti per elaborare delle riflessioni inquadrabili nella duplice prospettiva di una filosofia del bello e di una filosofia dell'arte. E' quasi superfluo ricordare che anche queste definizioni concettuali devono essere valutate diversamente da come noi oggi siamo abituati a fare. Si tratta cioè di una serie di considerazioni con le quali il Doctor Seraphicus pone tanto il bello quanto l'arte in una prospettiva gnoseologico-metafisica; inoltre, dal punto di vista etico-religioso, la contemplazione dei valori estetici costituisce, in tale visione d'insieme, una significativa tappa dell'uomo orientato alla contemplazione di Dio e perseguitante la meta ultima della salvezza eterna.

Quanto detto comporta l'ovvia conseguenza di dover interpretare il pensiero di Bonaventura nel quadro culturale più vasto del Medioevo cristiano. Così, innanzitutto, riguardo al concetto di arte va precisato che, nel contesto storico in esame, le « belle arti » rientravano nelle *artes mechanicae*, in quanto non si era ancora verificata la distinzione fra il momento ideativo e il momento esecutivo del processo di produzione artistico-artigianale. Tale distinzione, infatti, si chiarirà consapevolmente soltanto a partire dall'Umanesimo-Rinascimento e determinerà il passaggio delle belle arti all'ambito delle arti liberali.

In tale prospettiva, ne consegue che la fusione medioevale della ideazione con l'esecuzione, nell'ambito della produzione artistica, dà luogo o ad una subordinazione della prima rispetto alla seconda, oppure all'affidamento del momento ideativo, per lo meno in gran parte, al committente piuttosto che all'artista. Da questo punto di vista il medioevo non produce una netta distinzione tra l'estetico e l'artistico, mentre le arti belle, secondo quanto abbiamo già sottolineato, rimangono senz'altro riassorbite nel più vasto ambito delle arti utili. Naturalmente l'artista non è un intellettuale, ma un artigiano, e l'arte, in quanto suo fare specifico, si configura quale *recta ratio agibilium*.

Come tale l'arte implica, da parte dell'*artista-artigiano*, il sicuro e consapevole possesso di regole adatte a costruire degli oggetti; di conseguenza, l'arte si iscri-

ve specificamente al dominio del « fare » e non in quello dell'agire, cui appartiene piuttosto, primariamente, la morale. L'arte, dunque, è prevalentemente costruzione anziché espressione.

Se, quindi, la produzione artistica si colloca nell'ambito dell'operare tecnico che prescinde da una specifica riflessione di ordine estetico, la fruizione, invece, nel duplice ambito degli oggetti naturali e degli oggetti artificiali, propone una contemplazione esteticamente orientata. E' pertanto in questa seconda linea prospettica che la cultura medioevale elabora e sviluppa la sua estetica quale specifica filosofia del bello. Tale filosofia è connotata, come abbiamo già rilevato, da evidenti e imprescindibili caratteri di ordine gnoseologico e metafisico.

Da tale punto di vista, la filosofia del bello proposta dalla Scolastica medioevale non può prescindere dal riferirsi ai trascendentali dell'essere; infatti ricordiamo che l'*unum*, il *verum* e il *bonum* si delineano, prima che come valori, quali proprietà coestensive all'essere. Quindi, possiamo completare la prospettiva ora accennata ribadendo che nell'intuizione neoplatonica e cristiana di tale contesto storico, avvalorata dalle riflessioni di provenienza aristotelica, la triade « unum-verum-bonum » viene completata dall'ulteriore proprietà dell'essere costituita dal *pulchrum*; e sono appunto tali quattro proprietà che, associandosi nella totalità del reale, rivelano l'armonia complessiva del cosmo.

In effetti possiamo meglio comprendere quanto affermato tenendo presente che la semplice matrice platonica e aristotelica conduce la Scolastica medioevale a proporre, nelle costruzioni metafisiche dei trascendentali dell'essere, un realismo ottimistico, che, in estetica, si risolve nel considerare il bello quale proprietà reale degli oggetti nella loro particolarità e del creato nella sua totalità.

Se passiamo da queste riflessioni generali sulla filosofia del bello a delle considerazioni concernenti, più in particolare, la bellezza quale dimensione estetica degli oggetti naturali e artificiali, troviamo che il Medioevo si imbatte in una fondamentale ed insuperata contraddizione. Questa risulta da una concezione estetica che pone in primo piano l'elemento quantitativo, matematico e proporzionale del reale ed una concezione che privilegia l'elemento qualitativo individuale nelle variazioni della luce e del colore nonché nella complessa variabilità delle forme.



Macrino d'Alba (fine sec. XV): S. Pietro e S. Bonaventura. (Pinacoteca, Torino) (Foto Alinari, Firenze)

L'importanza metafisica assunta nel contesto storico in esame dalla estetica della qualità può essere ben evidenziata dalla concezione medioevale della luce che, come il moto, presenta un duplice aspetto, uno sensibile e l'altro soprannaturale; infatti la luce, se diletta i sensi con la mutevolezza dei suoi effetti, è nel contempo *forma sostanziale* delle cose, per cui la metafisica della luce fa attingere in modo privilegiato la bellezza nel suo aspetto estetico-stilistico appagando, di conseguenza, la sensibilità. E nel suo aspetto di trascendentale dell'essere, essa costituisce, inoltre, una meta significativa della conoscenza.

Tali rilievi, ora evidenziati in rapporto al contesto storico-culturale del Medioevo, costituiranno i problemi specifici in merito ai quali il pensiero di Bonaventura da Bagnoregio dovrà prendere posizione elaborando le sue riflessioni estetiche sul bello, sull'arte e sul giudizio estetico stesso.

### Fondamento cognitivo del problema estetico

Bonaventura orienta la sua concezione estetica in un ambito gnoseologico-metafisico in cui la conoscenza stessa è teleologicamente orientata *ad cognoscendum Deum*. In tale prospettiva, l'apprensione della bellezza, ottenuta in ambito conoscitivo, impegna la sensibilità e l'immaginazione. Ciò si verifica in un quadro che presenta una struttura gerarchica delle facoltà dell'anima umana. Precisa infatti il nostro filosofo che le potenze dell'anima sono sei: « *Sensus*, qui est perceptivus sensibilibus formarum; *imaginatio*, quae est perceptiva extensionum imaginabilium; *ratio*, quae est perceptiva rationum invisibilium; *intellectus*, qui est perceptivus spiritualium creaturarum; *intelligentia*, quae est perceptiva veritatum necessarium; *concupiscentia determinata in bonum*, sive synderesis, quae est perceptiva summi boni in omnibus praedictis » (1).

In realtà queste sei potenze conoscitive, in rapporto agli oggetti cui si riferiscono sono, da Bonaventura, riconducibili a sei gradi ascensivi verso Dio riducibili, ulteriormente, a tre gradi. Di questi, egli precisa, « *primus est in rebus exterioribus*, quas percipit sensus et imaginatio; *secundus in interioribus*, quas percipit ratio et intellectus; *tertius in superioribus*, quas percipit intelligentia et concupiscentia sapientiae » (2).

Per quanto riguarda, invece, il modo di conoscenza della verità i tre gradi ascensivi presentano rispettivamente tre forme di conoscenza: « *per vestigium*, *per imaginem*, *per similitudinem* in Deum » (3).

Per quanto concerne in particolare l'ambito estetico basta qui osservare che Bonaventura si riferisce alle prime due potenze, cioè al *sensus* e all'*imaginatio* correlativamente agli oggetti desumibili dai due primi gradi riconducibili al primo grado, come risulta dagli schemi ora citati. Si tratta dunque, in ogni caso, di una conoscenza « *per vestigium* ». Questa forma di conoscenza, essendo naturalmente ordinata « *ad Deum* », permette di rapportarsi all'ente supremo in una duplice modalità gnoseologica, cioè « *per speculum et in speculo* », vale a dire in modo mediato e indiretto attraverso cui il Creatore viene colto come per mezzo di una immagine speculare a partire dalle creature (4).

Il problema estetico si riferisce dunque alle due forme di conoscenza del primo grado, cioè al *sensus* e alla *imaginatio*; da tale punto di vista, per Bonaventura, l'arte fondata gnoseologicamente viene ad assumere lo specifico ruolo di ravvivare e sostenere la memoria.

In tale orizzonte realistico, per il nostro filosofo, la *pulchritudo*, come caratteristica delle cose, viene globalmente attinta dalla sensibilità. Pertanto la *pulchritudo* produce la *delectatio* e quest'ultima, corrispondentemente alla prima, coinvolge la sensibilità medesima (5).

(1) *Opusculum I. De triplici via; Additamentum III*, par. 1, in *Opera Omnia*, Tomo VIII, p. 19.

(2) *Ibidem*, par. 4, p. 20.

(3) *Ibidem*.

(4) *Ibidem*.

(5) *Itinerarium mentis in Deum*, c. II, par. 5, in *Opera Omnia*, Tomo V, p. 300.

Se prendiamo in esame poi gli ulteriori chiarimenti del problema forniti da Bonaventura nell'ambito dell'origine della *illuminatio cognitionis*, troviamo che tale illuminazione si ordina, anch'essa gerarchicamente, rispetto agli oggetti conoscitivi, in quattro gradi: « *Lumen exterius*, scilicet *lumen artis mechanicae*; *lumen inferius*, scilicet *lumen cognitionis sensitivae*; *lumen interius*, scilicet *lumen cognitionis philosophicae*; *lumen superius*, scilicet *lumen gratiae et sacrae Scripturae* » (6).

Di questi quattro gradi illuminativi, in particolare interessano alla nostra indagine i primi due che si riferiscono specificamente al problema estetico. Infatti, precisa Bonaventura, « *Primum lumen illuminat respectu figurae artificialis, secundum respectu formae naturalis* » (7). Risulta dunque evidente che, mentre il *lumen exterius* concerne il momento produttivo, potremmo dire artistico in senso lato, il *lumen inferius*, invece, coinvolgendo la sensibilità, riguarda il momento fruitivo-contemplativo del bello come caratteristica ontologica del reale.

Inoltre, se riprendiamo in considerazione le argomentazioni bonaventuriane sulla conoscenza, a partire dalla prospettiva del processo genetico del conoscere stesso, ci rendiamo conto che vi sono tre vie: i sensi, la memoria e l'esperienza « *ex quibus colligitur universale in nobis, quod est principium artis et scientiae* » (8). Qui lo stretto legame stabilito fra arte e scienza, in merito all'ambito gnoseologico di partenza, ribadisce, senza ombra di dubbio, quanto abbiamo fin qui esposto sulla fondazione conoscitiva dell'estetica bonaventuriana.

#### Il « bello »: natura e caratteristiche

Bonaventura, coinvolto nella problematica contrapposta dell'estetica della quantità e dell'estetica della qualità, propone una soluzione metafisica nella quale la bellezza, tanto nell'immagine naturale quanto nell'immagine artificiale, fonde in sé i caratteri delle due estetiche ora menzionate. Cerchiamo comunque, a questo punto, di delineare alcuni aspetti della concezione elaborata dal nostro filosofo.

Una prima definizione della bellezza con la quale si incontra il lettore dei testi bonaventuriani è la classica concezione, più volte ribadita nel corso del pensiero medioevale, che caratterizza la bellezza stessa come « *aequalitas numerosa* » e che, come tale, implica la « *convenientia partium* » dell'oggetto bello. Il primo aspetto può essere inteso come l'identità della molteplicità; il secondo aspetto come la convenienza o equilibrio delle parti fra di loro e rispetto al tutto. Per farci un'idea più precisa di quanto abbiamo affermato, possiamo riferirci ad una significativa definizione della « cosa bella » nella quale Bonaventura riassume chiaramente quanto, per tale concetto, ribadisce ripe-

tutamente nelle sue opere. Afferma, infatti, il nostro Autore: « *Dicitur enim res pulchra, quando est in ea convenientia partium et aequalitas; pulchritudo enim est aequalitas numerosa* » (9).

L'*aequalitas*, tuttavia, e la *convenientia* non si risolvono, per il nostro Autore, soltanto sul piano numerico dei rapporti matematici all'interno della singola cosa o fra gli oggetti considerati, ma l'esaltazione della bellezza, anche nel suo aspetto matematico, è primariamente ammirazione per l'armonia complessiva dell'universo in quanto opera del Creatore, l'*Artifex* supremo.

Comunque, il tema della bellezza, come abbiamo già in qualche modo anticipato, coinvolge in Bonaventura anche l'aspetto della qualità e ciò si evidenzia soprattutto nel tema della luce che, nell'economia complessiva del pensiero del nostro filosofo, assume una evidente connotazione di ordine metafisico. Ricordiamo infatti che la luce è *forma sostanziale* della « materia » tanto corporea quanto spirituale (10), concetto questo che Bonaventura attinge espressamente dall'ileomorfismo di derivazione aristotelica.

In particolare, il nostro Autore prende in considerazione la luce nell'ambito estetico considerandola come principio di bellezza per un duplice ordine di motivi; primo, perché essa è « *maxime delectabilis* »; secondo, perché permette la differenziazione degli effetti cromatici, luminosi e formali degli oggetti appresi dalla sensibilità. Infatti, parlando dei gradi ascensivi della conoscenza precedentemente menzionati, Bonaventura, mentre precisa che l'anima giunge alla conoscenza di Dio per via speculare mediante le cose sensibili, sottolinea tra l'altro che, per quanto riguarda la dimensione estetica degli oggetti, essa « *hoc facit in rebus ipsis considerando (...)* *pulchritudinem* *luminum, colorum et effigierum* » (11).

Del resto il tema della luce non è digiunto dal tema della proporzione già sopra richiamato. Qui possiamo ricordare, in particolare, che Bonaventura, insieme all'ileomorfismo aristotelico, trae ispirazione dalla filosofia di Agostino giungendo a proporre, proprio nell'ambito di una metafisica della luce, quella che si potrebbe definire una *estetica della proporzione* ispirata al concetto basilare della « *aequalitas numerosa* ». In tal modo l'aspetto quantitativo si armonizza con l'aspetto qualitativo. Tuttavia le leggi della « *aequalitas* » non lo portano ad elaborare una teoria della proporzione in sé conclusa, in quanto egli amplia il discorso addentrandosi nel mondo interiore dell'artista dove risiede il processo genetico di tali leggi. Conseguentemente Bonaventura esplicita anche l'ulteriore problematica dell'ispirazione e dell'idea artistica di cui riferiremo successivamente.

Se torniamo a riflettere sul tema specifico della bellezza, dobbiamo osservare ancora che Bonaventura

(6) *De reductione artium ad theologiam*, par. 1, in *Opera Omnia*, Tomo V, p. 319.

(7) *Ibidem*.

(8) *Sermones selecti de rebus theologis*, *Sermo IV*, par. 18, in *Opera Omnia*, Tomo V, p. 572.

(9) *Opusculum I. De triplici via*, par. 25, cit., p. 25. Riguardo alla proporzione numerica quale fondamento della *pulchritudo* e della conseguente *delectatio*, cfr. *Itinerarium mentis in Deum*, par. 10, cit., p. 302.

(10) *Commentarius in secundum librum sententiarum*, dist. XIII, art. I, quaest. I, in *Opera Omnia*, Tomo II, pp. 311-314.

(11) *Opusculum I. De triplici via*, par. 4, cit., p. 20.

attribuisce espressamente la *pulchritudo* all'immagine corrispondente al suo prototipo; infatti, come asserisce il serafico Dottore, « *pulchritudo imaginis refertur ad prototypum* » (12). Dal punto di vista delle caratteristiche stilistiche, invece, possiamo rilevare che, per il nostro filosofo, l'immagine « bella » è tale quando riassume in sé due caratteri fondamentali; primo, quando è ben strutturata sia sotto l'aspetto formale sia sotto l'aspetto costruttivo; secondo, quando risulta fedele all'oggetto rappresentato; infatti « *imago dicitur pulcra, quando bene protracta est, dicitur etiam pulcra, quando bene repraesentat illum, ad quem est* » (13).

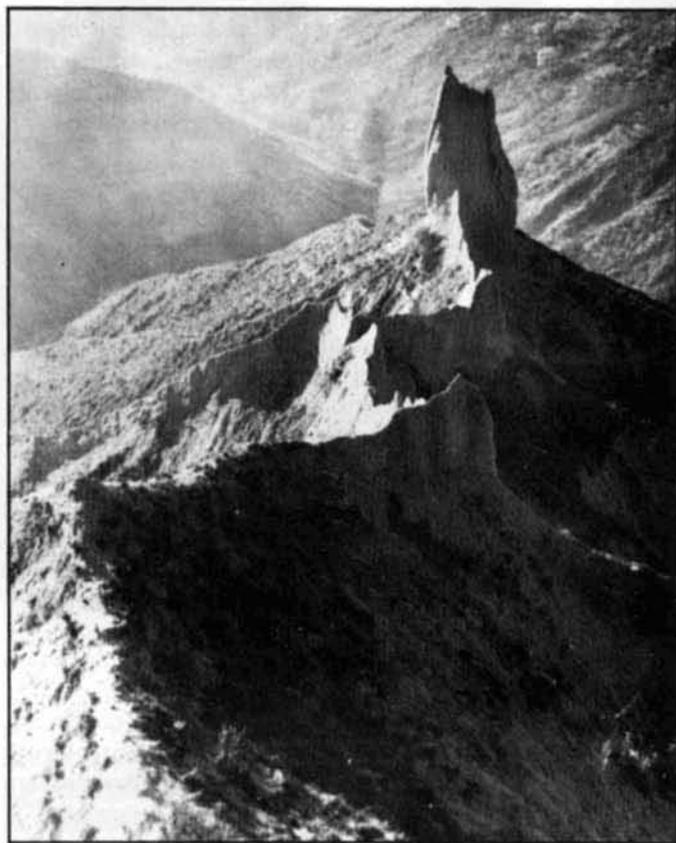
A questo punto è il caso di ricordare che per il Dottore di Bagnoregio, le creature si rapportano tutte in qualche misura a Dio; in senso lato esse si rapportano « per vestigia » e, in senso più prossimo, esse si rapportano « per imagines »; in quest'ultimo caso l'*imago* si ha quando sussiste la « *expressa similitudo* » (14). In tale significato strettamente *ontologico*, che evidenzia il rapporto delle creature rispetto all'ente supremo, è vera *imago* soltanto l'uomo in quanto, in ragione della razionalità, è portatore di una « *expressa similitudo* » in riferimento a Dio.

Ma ciò che per il nostro tema è di interesse più specifico è costituito da un significato più lato di *imago* che Bonaventura chiarisce facendolo scaturire dalla genesi dell'immagine rispetto al processo rappresentativo. Nell'ambito di tale processo, l'*imago* è tale in quanto riferita al *prototypum*. In questa dimensione l'*imago*, quale *forma rappresentativa*, si distingue in *imago naturalis* e in *imago artificialis*, poiché la *repraesentatio* si può rapportare ad un oggetto o « per formam naturalem » o « per formam artificialem » (15). Di qui risulta evidente la distinzione estetica fra la contemplazione del bello in natura e la fruizione della bellezza nel prodotto artistico.

#### L'arte; natura e caratteristiche

Il Doctor Seraphicus, allorché si occupa dell'arte, la pone, come abbiamo già visto, in stretta dipendenza dalla scienza. Si tratta cioè, in questa ottica, di *un fare* che, pur essendo autonomo, è subordinato al conoscere; la sua autonomia, pertanto, pur avendo come presupposto il momento metafisico-gnoseologico, si configura specificamente nell'ordine pratico. Prendono pertanto origine, in tale ambito, degli oggetti e delle immagini *artificiali* che, come abbiamo già detto, completano gli oggetti e le immagini *naturali*.

Infatti, per Bonaventura, l'arte opera sulla natura presupponendo l'« *ens completum* ». Di conseguenza l'artista non può incidere sulla sostanza dell'oggetto naturale, in quanto può soltanto affrettare il ritmo produttivo della natura stessa senza poter competere con essa. Ciò appare in modo evidente nel processo discen-



Civita di Bagnoregio: « I Calanchi ».

dente degli agenti produttivi stabilito dal nostro filosofo, poiché Dio, agente supremo, opera *ex nihilo*, mentre la natura opera *ex ente* in *potentia*; di conseguenza, l'arte « *supponit operationem naturae et operatur super ens completum* » (16). Su tale piano troviamo che la natura produce un effetto simile a sé « *secundum veritatem* », mentre l'agente produttore di oggetti artistici produce oggetti simili a sé « *secundum speciem vel ideam vel exemplar* » (17).

Naturalmente l'esemplare non è altro che il modello secondo cui l'artista-artigiano elabora il suo manufatto; non va qui dimenticato che il dominio del fare concerne complessivamente le « *artes mechanicae* » delle quali le nostre « *belle arti* » facevano parte nel contesto storico-sociale già sopra descritto. In quel contesto Bonaventura evidenzia appunto la dimensione realistica del manufatto artigianale. Egli sostiene infatti che la sensibilità e l'immaginazione dell'artista danno luogo, nel processo del fare artistico stesso, ad immagini artificiali orientate alla rappresentazione del reale e non ad una pura invenzione fantastica, frutto per lo più di curiosità o di semplice abilità tecnico-stilistico-compositiva. L'arte, dunque, fra i suoi scopi fondamentali vede emergere, per il nostro Autore, un significato corroborante di ordine prevalentemente gnoseologico; infatti l'arte, assumendo il significato realistico di sostenere la memoria, come già accennato, non può prescindere dal rapporto tra l'immagine artificiale prodotta

(12) *Commentarius in primum librum sententiarum*, dist. XXXI, art. I, quaest. III, par. 2, in *Opera Omnia*, Tomo I, p. 543.

(13) *Ibidem*, p. 544.

(14) *Commentarius in secundum librum sententiarum*, dist. XVI, art. I, quaest. I, Conclusio, cit., p. 394.

(15) *Ibidem*, dist. XVI, art. I, quaest. II, Conclusio, p. 397.

(16) *Commentarius in secundum librum sententiarum*, dist. VII, art. II, quaest. II, cit., p. 202.

(17) *Ibidem*.

dall'artista e il prototipo naturale al quale l'immagine stessa è riferita.

Su tale linea l'arte, da un lato si correla alla natura, da un altro lato completa la natura stessa. In questo quadro, improntato ad un realismo gnoseologico-metafisico, il processo produttivo dell'operare artistico, per il *Doctor Seraphicus*, si può sintetizzare affermando che il processo di produzione dell'effetto artificiale, ad opera dell'*artifex* avviene in rapporto alla similitudine esistente nella sua mente; in base ad essa l'*artifex* progetta prima di produrre, poi produce secondo ciò che ha progettato. L'opera prodotta, dunque, risulta simile, il più possibile, all'esemplare interiore dell'*artifex* il quale, ovviamente, dipende in modo stretto dal prototipo naturale.

È in tal senso che il prodotto dell'*artifex* (inteso in senso generale) presenta tre caratteri provenienti dalla sua intenzione originaria che Bonaventura precisa come segue: « *Omnis enim artifex intendit producere opus pulctum et utile et stabile; et tunc est carum et acceptabile opus, cum habet istas tres conditiones* » (18). Ne risultano, quindi, i caratteri che rendono gradita ed accettabile la produzione artistico-artigianale.

Se poi ci riferiamo alle riflessioni bonaventuriane intese a determinare e a distinguere le varie forme di attività intellettuale, troviamo che queste sono cinque: « *scientia, ars, prudentia, sapientia, intelligentia* » (19); in questa scala gerarchica è chiara la posizione dell'arte che risulta collocata tra la scienza e la prudenza. Pertanto, dal punto di vista della relazione fra conoscenza e attività pratico-produttiva, il pensatore di Bagnoregio asserisce che « *notitia autem transiens in effectum extrinsecum est ars, quae est habitus cum ratione factivus, et hinc iungitur notitia cum faciente* » (20). Su tale piano ne deriva la possibilità di considerare la dipendenza dell'arte dalla scienza che porta il nostro filosofo a sostenere la necessità di « *descendere ad artem per scientiam* » (21).

Gli ultimi riferimenti testuali bonaventuriani qui riportati ci conducono, ancora una volta, a sostenere, anche nel campo della produzione artistica, la priorità del momento gnoseologico da cui dipendono le attività pratiche.

### Il giudizio estetico: natura e caratteristiche

Le precedenti considerazioni circa il fondamento gnoseologico-metafisico dei valori estetici, insieme alla stretta continuità esistente fra natura e arte nel contenuto delle immagini artificiali, ci portano ad esplicitare il problema della natura del giudizio estetico. Questo, infatti, è per noi oggi un argomento imprenscindibile nell'ambito delle considerazioni estetiche, mentre all'epoca di Bonaventura costituiva un tema di second'ordine.

Possiamo introdurre la tematica in esame asserendo che la *diuidicatio* (assimilabile al nostro giudizio estetico) si rivolge alla *pulchritudo* quale suo oggetto privilegiato di conoscenza; da qui deriva anche il fondamento realistico del giudizio estetico stesso. In particolare possiamo comprendere che cosa vuole intendere il *Doctor Seraphicus* con l'espressione « *diuidicatio* » tenendo presente che sussistono, per lui, tre modi di percezione dell'anima rispetto alle cose sensibili e cioè: « *per apprehensionem, per delectationem, per diuidicationem* » (22); la prima forma riguarda la percezione dell'oggetto attraverso i sensi, la seconda riguarda la « *proportio sive convenientia* » delle parti dell'oggetto rispetto alla sua totalità sostanziale; la terza forma, cioè la *diuidicatio*, concerne l'attività dell'intelletto che astrae dalla materialità dell'oggetto percepito per via sensibile l'aspetto spirituale-ontologico dell'oggetto stesso riferendolo tanto alla forma quale specie quanto al valore della bellezza quale connotazione trascendentale dell'oggetto conoscitivo; il tutto, naturalmente, viene dalla *diuidicatio* medesima trasposto sul piano della razionalità. Ne deriva che, in tale contesto bonaventuriano, la *pulchritudo* si presenta come *aequalitas* nel senso già da noi precisato.

È bene, tuttavia, ricordare ora che la « *aequalitas* » presenta, per Bonaventura, un duplice ambito di riferimento: cioè, l'interno dell'oggetto bello, in quanto esso possiede « *aequalitatem partium in suo situ, quia pulchritudo est aequalitas numerosa* »; inoltre, il rapporto di equilibrio delle parti, in quanto l'*aequalitas* esiste per il fatto che « *partes ipsae constituentes hanc rem non excedunt se comparatae ad invicem nec exceduntur* » (23).

Naturalmente la *diuidicatio* non si risolve esclusivamente in un giudizio conoscitivo sulle proprietà e sulle caratteristiche dell'oggetto giudicato, ma concerne anche e, potremmo dire, soprattutto le motivazioni che fanno dell'oggetto un oggetto esteticamente apprezzabile. Infatti, fra l'altro, Bonaventura sostiene che la *diuidicatio* si riferisce al « *perché un oggetto produce diletto* », per cui — precisa il nostro filosofo — « *in hoc actu inquiritur de ratione delectationis, quae in sensu percipitur ab obiecto* » (24). Quanto fin qui asserito può essere sintetizzato in modo efficace dalla definizione data dal pensatore di Bagnoregio, secondo cui « *diuidicatio igitur est actio, quae speciem sensibilem, sensibiliter per sensus acceptam introire facit depurando et abstrahendo in potentiam intellectivam* » (25).

La *diuidicatio* così intesa pone il fruitore in rapporto con l'oggetto bello permettendogli di apprezzarne le qualità estetiche. Tale tipo di giudizio estetico produce nel fruitore stesso la « *delectatio* »; quest'ultima si caratterizza come proveniente dalle qualità sensibili di un oggetto e si riferisce alla proporzionalità delle parti fra loro e con il tutto insita nell'oggetto stesso. Infatti, asserisce il nostro autore che « *omnis autem delectatio est ratione proportionalitatis* » (26).

(18) *De reductione artium ad theologiam*, par. 13, cit., p. 323.  
(19) *In Hexaëmeron Collatio V*, par. 12, in *Opera Omnia*, Tomo V, p. 356.

(20) *Ibidem*, par. 13.

(21) *Ibidem*.

(22) *Opusculum I. De triplici via*, par. 25, cit. p. 25.

(23) *Ibidem*, par. 27.

(24) *Itinerarium mentis in Deum*, par. 6, cit., p. 301.

(25) *Ibidem*.

(26) *Ibidem*, par. 5, p. 300.

Per Bonaventura l'artista-artigiano colloca, come abbiamo visto, il suo fare nell'ambito di una subordinazione al conoscere; tuttavia l'operatore artistico dà luogo ad oggetti artificiali costituenti dei manufatti ottenuti a partire dalla base data dagli oggetti naturali. Infatti, come abbiamo già detto, l'artista non può creare degli oggetti, ma può soltanto costruire delle cose completando l'opera generativa della natura.

Su tale piano, dunque, l'artista si colloca ad un livello di carattere tecnico; egli, perciò, non è un creatore, ma piuttosto colui che sa fare bene, cioè un *artifex*; tale concezione spiega anche, come già abbiamo sottolineato, l'inclusione delle « belle arti » nelle *artes mechanicae*.

Comunque, se vogliamo valutare nella giusta dimensione le considerazioni bonaventuriane sull'artista, dobbiamo tener presente che la sua concezione è in ogni caso un'estetica filosofica che, come tale, non è diretta esplicitamente agli artisti, i quali, come sappiamo, in quel contesto storico erano dei costruttori che operavano nell'ambito delle *artes mechanicae*.

Invece, in Bonaventura, assumono maggior importanza le considerazioni relative allo scopo e alla finalità sostanzialmente etico-religiosa della produzione artistica. Su tale piano, in rapporto ai gradi di illuminazione della conoscenza (illustrati esponendo i fondamenti cognitivi dell'arte), il filosofo di Bagnoregio individua un primo scopo generale dell'arte in rapporto alla produzione di immagini artificiali. Tale scopo scaturisce dal primo grado illuminativo, cioè dal « lumen exterius » per cui Bonaventura asserisce che l'arte stessa viene incontro ai limiti della natura umana « propter splendorem corporis indigentiam ».

Comunque lo scopo fondamentale dell'arte non si risolve né nell'ambito operativo-tecnico né nell'ambito gnoseologico-metafisico, poiché l'arte medesima assume il suo significato più profondo nel campo dei valori etici e religiosi. Per Bonaventura, infatti, l'arte è fondamentalmente, in senso positivo, una via che apre l'uomo alla contemplazione indiretta di Dio (27).

Analogamente, è appena il caso di ricordare che anche i vari gradi della conoscenza, derivanti dalla struttura delle facoltà dell'anima umana, sono ordinati gerarchicamente alla conoscenza di Dio.

In ogni caso, se entriamo direttamente in merito al significato etico della produzione artistica, troviamo che il Doctor Seraphicus evidenzia due significati dell'arte: uno negativo, allorché l'arte è considerata il risultato di una pura e semplice « curiositas », l'altro positivo, quando il « videre pulcra » si orienta alla « aedificatio hominum » e alla contemplazione di Dio, alla quale, appunto, è diretto il cammino ascensionale, per gradi, della conoscenza umana. Ciò poiché il significato dell'arte, in quanto produzione di oggetti belli, sia pure artificiali, dipende dal tipo di godimento estetico che l'arte stessa è capace di produrre nel fruitore.

L'aspetto negativo di cui abbiamo fatto menzione si ha, per Bonaventura, per il fatto che il « videre pulcra », quando è frutto di « curiositas », ha la sua radice nella « concupiscentia curiositatis » (28). L'aspetto positivo, invece, si ha allorché la contemplazione estetica viene a costituire uno specifico mezzo di contributo alla salvezza. Ciò si verifica, in particolare, quando il bello conduce, come prima evidenziato, al desiderio e alla contemplazione di Dio. È particolarmente significativa al riguardo la chiara riflessione bonaventuriana sull'ammirazione contemplativa della bellezza insita nelle creature, che è, fra l'altro, una caratteristica spiccata dell'atteggiamento estetico-spirituale di Francesco d'Assisi. Così, mentre questi era capace di esultare per ogni opera proveniente dalle mani del Creatore, sapeva scoprire la bellezza assoluta nella bellezza delle creature e, mediante le vestigia del Creatore impresse nelle creature medesime, era capace di attingere godimento da ogni cosa. In tal modo tutto il creato assurgeva al ruolo di scala ascendente « per quam conscenderet ad apprehendum eum qui est desiderabilis totus » (29), cioè Dio come essere e valore supremo.

AURELIO RIZZACASA

#### NOTA BIBLIOGRAFICA

- ASSUNTO R., *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Il Saggiatore, Milano 1961.
- BIZZARRI R., *Abbozzo di una estetica secondo i principi della scolastica*, in « Rivista rosminiana », 1938.
- BOVING R., *Bonaventura und die französische Hochgotik*, Werl in Westf., 1930.
- COOMARASWAMY A. K., *The medieval Aesthetics*, in « The Art Bulletin », 1935 e 1938.
- DE BRUYNE E., *Etudes d'esthétique médiévale*, 3 voll. De Tempel, Brugge, 1946.
- DE WULF M., *L'esthétique du XIII<sup>e</sup> siècle*, in *Art et Beauté*, Louvain, 1943.
- ECO U., *Sviluppo dell'estetica medievale*, in AA. VV., *Momenti e problemi di storia dell'estetica, Parte Prima: dall'antichità classica al barocco*, Marzorati, Milano, 1973, pp. 115-229.
- LAVAGNINO E., *L'arte medioevale*, Torino 1949<sup>2</sup>.
- LÜRZ E., *Die Aesthetik Bonaventuras*, in « Studien zur Geschichte der Philosophie », Festschrift zum 60. Geburtstag Clemens Baeumkers, Münster 1913.
- MONTANO R., *Introduzione ad un'estetica del Medioevo*, in « Delta », n. 5, 1953.
- Id., *L'estetica nel pensiero cristiano*, in *Grande antologia filosofica vol. V: Il pensiero cristiano*, Marzorati, Milano, 1966, pp. 151-310.
- POUILLON DOM H., *La beauté propriété transcendente chez les scolastiques*, in « Archiv. d'hist. doctr. et litt. du m.a. », 1946.
- SPARCO E. J. M., *The Category of the Aesthetic in the Philosophy of St. Bonaventura*, New York, 1953.

(27) *Ibidem*, pp. 301-302.

(28) *Opusculum I. De triplici via*, cit., p. 4.

(29) *Opusculum XXIII. Legenda Sancti Francis*, c. IX, par. 1, in *Opera Omnia*, Tomo VIII, p. 530.