

STRUMENTI
BOMPIANI



Umberto Eco

ARTE
E BELLEZZA
NELL'ESTETICA
MEDIEVALE

Tutte le culture hanno avuto un'idea del bello e dell'arte, ma non tutte l'hanno elaborata in forma teorica esplicita, non sempre hanno considerato i due problemi come strettamente connessi e di solito non ne hanno parlato in termini di "estetica" — perché questo concetto è nato in Europa nel XVIII secolo. Pertanto molte storie dell'estetica avevano preso in scarsa considerazione le teorie del bello e dell'arte elaborate prima di questa data, e l'epoca medievale è stata per lungo tempo una vittima illustre di questo equivoco.

Ma da più di cinquant'anni l'atteggiamento degli storici è mutato e il Medioevo è stato riscoperto come un'epoca ricca di speculazioni affascinanti sulla bellezza, il piacere estetico, il gusto, il bello naturale e artistico, i rapporti tra l'arte e le altre attività umane. Questo volume racconta, in modo accessibile anche al lettore non specialista, le tappe di un dibattito che dalla Patristica, attraverso l'alto Medioevo sino agli albori del Rinascimento, presenta aspetti drammatici e avvincenti e che ci permette di capire meglio la mentalità, il gusto, gli umori dell'uomo medievale.

strumenti Bompiani

collana diretta da Umberto Eco

I manuali di questa collana sono concepiti per un pubblico che può andare da insegnanti e studenti delle scuole medie e dell'università al lettore colto e curioso. Come orientamento immediato, ma non rigido, valgono le varie sfumature dei colori di copertina. Le sfumature di rosso indicano che il libro si rivolge a un lettore che su un dato soggetto desidera conoscere anche le nozioni elementari. Le sfumature di blu e di verde prevedono un lettore che sull'argomento abbia già una conoscenza di base e che desideri approfondire la materia con particolare riguardo agli sviluppi più recenti. Le sfumature di giallo caratterizzano i compendi di carattere storico.

strumenti Bompiani

Strumenti Bompiani

collana diretta da Umberto Eco

Omar Calabrese, Il linguaggio dell'arte

Antonio Costa, Saper vedere il cinema

Marco De Marinis, Il nuovo teatro

Renate Eco, A scuola col museo

Umberto Eco, Arte e bellezza

Umberto Eco, Come si fa una tesi di laurea

Giovanni Manetti, Le teorie del segno

Maria Teresa Serafini, Come si fa un tema in classe

Gino Stefani, Capire la musica

Mauro Wolf, Teorie delle comunicazioni di massa

Umberto Eco

**ARTE E BELLEZZA
NELL'ESTETICA
MEDIEVALE**

strumenti Bompiani

Umberto Eco, professore di Semiotica all'Università di Bologna, ha iniziato la sua carriera di studioso con un saggio su *Il problema estetico in S. Tommaso* (Torino, "Edizioni di Filosofia", 1956).

Progetto grafico di Laura Careni

© 1987 Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A.
Via Mecenate, 91 - Milano
I edizione strumenti Bompiani ottobre 1987

nick2nick - www.dasolo.org

INDICE

1. INTRODUZIONE	pag.	1
2. LA SENSIBILITÀ ESTETICA MEDIEVALE	»	7
2.1 Gli interessi estetici dei medievali	»	7
2.2 I mistici	»	9
2.3 Il collezionismo	»	18
2.4 Utilità e bellezza	»	22
3. IL BELLO COME TRASCENDENTALE	»	25
3.1 La visione estetica dell'universo	»	25
3.2 I trascendentali. Filippo il Cancelliere	»	28
3.3 I commenti allo Pseudo Dionigi	»	30
3.4 Guglielmo d'Alvernia e Roberto Grossatesta	»	31
3.5 La "Summa fratris Alexandri" e san Bonaventura	»	33
3.6 Alberto Magno	»	35
4. LE ESTETICHE DELLA PROPORZIONE	»	39
4.1 La tradizione classica	»	39
4.2 L'estetica musicale	»	41
4.3 La scuola di Chartres	»	44
4.4 L'"homo quadratus"	»	47
4.5 La proporzione come regola artistica	»	49
5. LE ESTETICHE DELLA LUCE	»	55
5.1 Il gusto del colore e della luce	»	55
5.2 Ottica e prospettiva	»	60
5.3 La metafisica della luce: Grossatesta	»	61
5.4 San Bonaventura	»	63

6. SIMBOLO E ALLEGORIA	»	67
6.1 L'universo simbolico	»	67
6.2 L'indistinzione tra simbolismo e allegorismo	»	72
6.3 La pansemiosi metafisica	»	75
6.4 L'allegorismo scritturale	»	79
6.5 L'allegorismo enciclopedico	»	83
6.6 L'allegorismo universale	»	88
6.7 L'allegorismo artistico	»	90
6.8 San Tommaso e la liquidazione dell'universo allegorico	»	94
7. PSICOLOGIA E GNOSEOLOGIA DELLA VISIONE ESTETICA	»	101
7.1 Soggetto e oggetto	»	101
7.2 L'emozione estetica	»	102
7.3 Psicologia della visione	»	105
7.4 La visione estetica in san Tommaso	»	107
8. SAN TOMMASO E L'ESTETICA DELL'ORGANISMO	»	113
8.1 Forma e sostanza	»	113
8.2 "Proportio" e "integritas"	»	115
8.3 "Claritas"	»	121
9. SVILUPPI E CRISI DI UNA ESTETICA DELL'ORGANISMO	»	125
9.1 Ulrico di Strasburgo, san Bonaventura e Lullo	»	125
9.2 Duns Scoto, Ockham e l'individuo	»	127
9.3 I mistici tedeschi	»	131
10. TEORIE DELL'ARTE	»	133
10.1 La teoria dell'"ars"	»	133
10.2 Ontologia della forma artistica	»	136
10.3 Arti liberali e arti servili	»	138
10.4 Le arti belle	»	140
10.5 Le poetiche	»	144

11. L'INVENZIONE ARTISTICA E LA DIGNITÀ DELL'ARTISTA	»	147
11.1 L'“infima doctrina”	»	147
11.2 Il poeta “theologus”	»	148
11.3 L'idea esemplare	»	150
11.4 Intuizione e sentimento	»	154
11.5 La nuova dignità dell'artista	»	157
11.6 Dante e la nuova concezione del poeta	»	159
12. DOPO LA SCOLASTICA	»	167
12.1 Il dualismo pratico medievale	»	167
12.2 Le strutture del pensiero medievale	»	169
12.3 L'estetica di Niccolò Cusano	»	174
12.4 L'ermetismo neoplatonico	»	179
12.5 Astrologia vs provvidenza	»	185
12.6 Simpatia vs “proportio”	»	186
12.7 Talismano vs preghiera	»	190
12.8 L'estetica come norma di vita	»	192
12.9 L'artista e la nuova interpretazione dei testi e del mondo	»	194
12.10 Conclusioni	»	196
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	»	201

1. INTRODUZIONE

Questo è un sommario di storia delle teorie estetiche elaborate dalla cultura del Medioevo latino dal VI al XV secolo della nostra era. Ma si tratta di una definizione i cui termini debbono a loro volta essere definiti.

Sommario. Non si tratta di una ricerca con pretese di originalità bensì di un riassunto e di una sistemazione di ricerche precedenti – tra cui anche quella compiuta dall'autore nel suo studio sul problema estetico in Tommaso d'Aquino (1956). In particolare questo sommario non avrebbe potuto essere concepito se nel 1946 non fossero state pubblicate due opere fondamentali, le *Études d'esthétique médiévale* di Edgard de Bruyne e la raccolta di testi sulla metafisica del bello fatta da D.H. Pouillon. Credo che si possa tranquillamente dire che tutto quello che è stato scritto prima di questi due contributi è incompleto e tutto quanto è stato scritto dopo ne dipende.¹

Essendo un sommario, questo libro intende essere accessibile anche a chi non è specialista di filosofia medievale o di

¹ Naturalmente in questi ultimi quarant'anni di molti testi che Pouillon e De Bruyne avevano letto in manoscritto o in edizioni imperfette sono state fatte edizioni critiche, e altri testi sono venuti alla luce. D'altra parte è triste che almeno le *Études* non siano più, e da gran tempo, in circolazione. Forse se ne può ancora trovare in commercio la traduzione spagnola, pubblicata nel 1958 dall'Editorial Gredos di Madrid. De Bruyne aveva poi pubblicato nel 1947 una silloge della sua opera maggiore, sotto il titolo di *L'esthétique du moyen âge*: ma quest'opera ha il difetto di contenere, almeno come regola, solo riferimenti all'opera maggiore ma non alle fonti.

storia dell'estetica. E a questo fine tutte le citazioni latine – e sono molte – quando sono brevi vengono subito parafrasate e quando sono lunghe sono seguite dalla traduzione italiana.²

Storia. Sommario storico, e non teorico. Come si chiarirà anche alla fine, lo scopo di questo libro è di offrire una immagine di un'epoca, non un contributo filosofico alla definizione contemporanea dell'estetica, dei suoi problemi e delle loro soluzioni. Questa precisazione dovrebbe bastare, e basterebbe se questa fosse una storia dell'estetica classica o dell'estetica barocca. Siccome però la filosofia medievale è stata oggetto, sin dal secolo scorso, di una riattualizzazione che ha teso a presentarla come *philosophia perennis*, ogni discorso su di essa deve sempre chiarire a fondo i propri presupposti filosofici. Chiarisco: questo studio sull'estetica medievale ha gli stessi intenti di comprensione di un'epoca storica che potrebbe avere uno studio sull'estetica greca o sull'estetica barocca. Naturalmente si decide di studiare un'epoca perché la si trova interessante e si ritiene valga la pena di comprenderla meglio.

² La prima versione di questo testo è apparsa come "Sviluppo dell'estetica medievale" nel primo dei quattro volumi (di autori vari) *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, 1959. In quella versione i testi latini non erano tradotti. Ma questa non è l'unica differenza. Il testo Marzorati era stato pensato e scritto trent'anni fa. Lo giudicavo ormai datato, anzitutto per la bibliografia, ma sono stato forzato a rivederlo per una edizione in inglese (*Art and Beauty in the Middle Ages*, New Haven and London, Yale University Press, 1986). L'accoglienza che essa ha avuto anche da parte di lettori non specialisti mi ha persuaso a ripresentarlo in questa forma. Molto è stato cambiato per quanto riguarda lo stile, e sono stati fatti numerosi alleggerimenti. Si è cercato di aggiornare la bibliografia (nei limiti di un contributo non strettamente specialistico, privilegiando opere di facile accessibilità). Sono state ricontrollate molte fonti, si sono aggiunti alcuni paragrafi, in particolare nel capitolo su simbolismo e allegoria e in quello sulle dottrine artistiche. Tutto il capitolo 12 è sostanzialmente inedito. Mentre le responsabilità teoriche rimangono mie, il lavoro di aggiornamento tecnico (accompagnato da critiche e obiezioni di sostanza) è stato possibile grazie alla collaborazione di Costantino Marmo, senza la quale non avrei avuto il coraggio di riprendere in mano il testo originario. Sono naturalmente in debito anche con tutti coloro – citati in bibliografia – che a mia scienza hanno scritto sullo stesso argomento dopo il 1959.

Storia delle teorie estetiche. Proprio perché si tratta di sommario storico non si intende ridefinire, in termini accettabili anche oggi, che cosa sia una teoria estetica. Si è partiti dall'accezione più ampia del termine, che tiene conto di tutti i casi in cui una teoria si è presentata o è stata riconosciuta come estetica. Intenderemo dunque come teoria estetica ogni discorso che, con qualche intento sistematico e mettendo in gioco concetti filosofici, si occupi di alcuni fenomeni che riguardano la bellezza, l'arte e le condizioni di produzione e apprezzamento delle opere d'arte, i rapporti tra arte e altre attività e tra arte e morale, la funzione dell'artista, le nozioni di piacevole, di ornamentale, di stile, i giudizi di gusto nonché la critica di questi giudizi e le teorie e le pratiche di interpretazione dei testi, verbali e no, ovvero la questione ermeneutica – visto che essa incrocia i problemi precedenti anche se, come in particolare accadeva nel Medioevo, non concerne soltanto i fenomeni detti estetici.

In fin dei conti, piuttosto che partire con una definizione contemporanea di estetica e andare a verificare se in un'epoca passata essa venisse soddisfatta (ciò che ha dato luogo a pessime storie dell'estetica), meglio partire con una definizione quanto più possibile sincretica e tollerante e poi vedere cosa si trova. Con questi intenti, e così come altri studiosi hanno fatto, si è cercato per quanto possibile di integrare i discorsi teorici veri e propri con tutti quei testi che, anche se scritti senza intenti sistematici (come per esempio le osservazioni dei precettisti di retorica, le pagine dei mistici, dei raccoglitori d'arte, degli educatori, degli enciclopedisti o degli interpreti delle Sacre Scritture), riflettono o influenzano le idee filosofiche dell'epoca. Così come, nei limiti del possibile e senza intenti esaustivi, si è cercato di estrapolare idee estetiche soggiacenti dagli aspetti della vita quotidiana e dalla stessa evoluzione delle forme e delle tecniche artistiche.

Medioevo latino. I discorsi teorici, filosofici o teologici che fossero, il Medioevo li ha fatti in latino, e di lingua latina è il Medioevo scolastico. Quando si incomincia a condurre un discorso teorico in volgare, a dispetto delle date siamo già fuori dal Medioevo, almeno in buona parte. Questo som-

mario riguarda le concezioni estetiche espresse dal Medioevo latino e non tocca se non di scorcio le idee della poesia trobadorica, degli stilnovisti, di Dante (anche se per Dante si sono fatte sostanziose eccezioni, in particolare nell'ultimo capitolo), per non dire di chi viene dopo di lui. Noterei che in Italia siamo soliti collocare nel Medioevo Dante, Petrarca e Boccaccio, in attesa che Colombo scopra l'America, mentre in molti paesi per questi autori si parla già di inizio del Rinascimento. D'altra parte, a bilanciare le cose, gli stessi che parlano di Rinascimento per Petrarca parlano di autunno medievale per il Quattrocento borgognone, fiammingo e tedesco, e cioè per i contemporanei di Pico della Mirandola, Leon Battista Alberti e Aldo Manuzio.

D'altra parte è lo stesso concetto di "Medioevo" che è assai arduo da definire e la stessa chiara etimologia del termine ci dice come sia stato inventato per trovare alloggio a una decina di secoli che nessuno riusciva più a collocare, dato che si trovavano a mezza strada tra due epoche "eccellenti", una di cui si andava già molto orgogliosi e l'altra di cui si era diventati molto nostalgici.

Tra le moltissime accuse che venivano rivolte a quest'epoca senza identità (se non quella di essere "di mezzo"), c'era proprio quella di non aver avuto sensibilità estetica. Non discuteremo ora questo punto, dato che i capitoli che seguono servono proprio a correggere questa falsa impressione — e il capitolo conclusivo mostrerà come verso il XV secolo la sensibilità estetica si fosse già così radicalmente trasformata da spiegare, se non da giustificare, il sipario calato sull'estetica medievale. Ma la nozione di Medioevo è imbarazzante anche per altre ragioni.

Come si fa a riunire sotto una stessa etichetta una serie di secoli così diversi tra loro, da un lato quelli tra la caduta dell'Impero romano e la ristrutturazione carolingia, in cui l'Europa attraversa la più spaventosa crisi politica, religiosa, demografica, agricola, urbana, linguistica (e l'elenco potrebbe continuare) di tutta la sua storia, e dall'altro i secoli della rinascita dopo il Mille, per i quali si è parlato di prima rivoluzione industriale, dove nascono le lingue e le nazioni moderne, la democrazia comunale, la banca, la cambiale e la

partita doppia, dove si rivoluzionano i sistemi di traino, di trasporto terrestre e marittimo, le tecniche agricole, i procedimenti artigianali, si inventano la bussola, la volta ogivale e verso la fine la polvere da sparo e la stampa? Come si fa a mettere insieme dei secoli in cui gli arabi traducono Aristotele e si occupano di medicina e astronomia, quando a est della Spagna, se pure si sono superati i secoli “barbarici”, tuttavia l’Europa non può andar fiera della propria cultura?

Eppure, se così si può dire, la colpa di questo “impacco” indiscriminato di dieci secoli è anche un poco della cultura medievale la quale, avendo scelto o essendosi trovata obbligata a scegliere il latino come lingua franca, il testo biblico come libro fondamentale e la tradizione patristica come unica testimonianza della cultura classica, lavora commentando commenti e citando formule autorevoli, con l’aria di non dire mai nulla di nuovo. Non è vero, la cultura medievale ha il senso dell’innovazione, ma si ingegna a nascondere sotto le spoglie della ripetizione (al contrario della cultura moderna, che finge di innovare anche quando ripete).

La faticosa esperienza di capire quando qualche cosa di nuovo viene detto – là dove il medievale si affanna a convincerci che sta semplicemente ridicendo quello che è stato detto prima – la patisce anche chi voglia occuparsi di idee estetiche. Per renderla meno faticosa, almeno al lettore, questo sommario procede per problemi, e non per medaglioni di autori singoli. A tracciare dei medaglioni si corre il rischio di credere che ogni pensatore, poiché usa gli stessi termini e le stesse formule dei suoi predecessori, continui a ripetere la stessa cosa (e per comprendere che accade il contrario occorrerebbe ricostruire uno per uno i singoli sistemi). Procedendo invece per problemi è più facile, nei limiti di una rapida cavalcata in cui si dedicano meno di duecento pagine a quasi dieci secoli, seguire il viaggio di certe formule e scoprire come esse, spesso insensibilmente, talora in modo assai evidente, cambiano di significato – così che al termine ci si rende conto che una espressione abbondantemente usurata, per esempio *forma*, all’inizio veniva usata per indicare quello che si vede in superficie e alla fine per indicare quello che si cela nel profondo.

Per questo, anche quando si riconosce che certi problemi e certe soluzioni sono rimasti inalterati, si è di solito preferito accentuare i momenti di sviluppo, di trasformazione – rischiando di cadere in quel vezzo storiografico (che ci permetteremo di criticare nelle pagine conclusive) che consiste nel credere che il pensiero estetico medievale proceda “migliorando”. Certamente l'estetica medievale ha subito una maturazione, tenuto conto che passa da citazioni piuttosto acritiche di idee ricevute in modo indiretto dal mondo classico e perviene a organizzarsi all'interno di quei capolavori di rigore sistematico che sono le *summae* del XIII secolo. Ma se Isidoro di Siviglia ci fa sorridere con le sue etimologie fantasiose e Guglielmo di Ockham invece ci inchioda a interpretare un pensiero denso di sottigliezze formali che ancora mettono alla prova i logici dei tempi nostri, questo non significa che Boezio fosse meno acuto di Duns Scoto, anche se è vissuto circa otto secoli prima di lui.

La storia che ci accingiamo a seguire è complessa, è fatta di permanenze e di rotture. In buona parte è la storia di permanenze, perché certamente il Medioevo è stato un'epoca di autori che si copiavano a catena senza citarsi, anche perché in un'epoca di cultura manoscritta – coi manoscritti difficilmente accessibili – il copiare era l'unico mezzo per far circolare le idee. Nessuno pensava che fosse reato, di copia in copia sovente nessuno sapeva più di chi veramente fosse la paternità di una formula, e in fin dei conti si pensava che se un'idea era vera appartenesse a tutti.

Ma questa storia contiene anche dei colpi di scena. Non solo colpi di grancassa come il *cogito* cartesiano. Maritain aveva osservato che è solo con Cartesio che un pensatore si presenta come “un debuttante nell'assoluto”, e dopo Cartesio ogni pensatore cercherà di debuttare a sua volta su una scena mai calcata in precedenza. I medievali non erano così teatrali, pensavano che l'originalità fosse un peccato d'orgoglio (e d'altra parte, a quell'epoca, a mettere in questione la tradizione ufficiale, si correvano alcuni rischi, non solo accademici). Ma anche i medievali (e lo riveliamo solo a chi non lo sapesse ancora) erano capaci di alzate d'ingegno e colpi di genio.

2. LA SENSIBILITÀ ESTETICA MEDIEVALE

2.1 Gli interessi estetici dei medievali

Il Medioevo ha dedotto gran parte dei suoi problemi estetici dall'antichità classica: ma ha conferito a tali temi un nuovo significato inserendoli nel sentimento dell'uomo, del mondo e della divinità tipici della visione cristiana. Ha dedotto altre categorie dalla tradizione biblica e patristica, ma si è impegnato a inserirle nei quadri filosofici proposti da una nuova coscienza sistematica. Di conseguenza ha svolto su di un piano di indiscutibile originalità la sua speculazione estetica. Tuttavia temi, problemi e soluzioni potrebbero anche venire intesi come pure deposito verbalistico, assunto per forza di tradizione, vuoto di risonanze effettive nell'animo sia degli autori che dei lettori. È stato osservato come, in fondo, nel parlare di problemi estetici e nel proporre canoni di produzione artistica, l'antichità classica tenesse l'occhio volto alla natura, mentre nel trattare gli stessi temi i medievali tenevano l'occhio volto all'antichità classica: e per un lato la cultura medievale tutta è effettivamente, più che una riflessione sulla realtà, un commento della tradizione culturale.

Ma questo aspetto non esaurisce l'atteggiamento critico dell'uomo medievale: accanto al culto dei concetti trasmessi come deposito di verità e saggezza, accanto a un modo di vedere la natura come riflesso della trascendenza, ostacolo e remora, è viva nella sensibilità dell'epoca una fresca sollecitudine verso la realtà sensibile in tutti i suoi aspetti, compreso quello della sua godibilità in termini estetici.

Riconosciuta la presenza di questa reattività spontanea di fronte alla bellezza della natura e delle opere d'arte (magari sollecitata da stimoli dottrinali ma che va al di là del fatto aridamente libresco), abbiamo la garanzia che quando il filosofo medievale parla di bellezza non intende soltanto un concetto astratto, ma si rifà a esperienze concrete.

È chiaro che nel Medioevo esiste una concezione della bellezza puramente intellegibile, dell'armonia morale, dello splendore metafisico, e che noi possiamo capire questo modo di sentire solo a patto di penetrare con molto amore nella mentalità e nella sensibilità di quell'epoca. A tale proposito Curtius (1948, 12.3) afferma che

quando la Scolastica parla della bellezza essa intende con questo un attributo di Dio. La metafisica della bellezza (ad es. Plotino) e la teoria dell'arte non hanno nessun rapporto tra loro. L'uomo "moderno" sopravvaluta esageratamente l'arte perché ha perduto il senso della bellezza intellegibile che possedevano neoplatonismo e Medioevo... Qui si tratta di una bellezza di cui l'estetica non ha nessuna idea.

Ma tali affermazioni non debbono per nulla limitare il nostro interesse verso queste speculazioni. Infatti, anzitutto, anche l'esperienza della bellezza intellegibile costituiva una realtà morale e psicologica per l'uomo del Medioevo e la cultura dell'epoca non rimarrebbe illuminata a sufficienza se si trascurasse questo fattore; in secondo luogo, ampliando l'interesse estetico al campo della bellezza non sensibile, i medievali elaboravano nel contempo, per via di analogia, per paralleli espliciti o impliciti, una serie di opinioni circa il bello sensibile, la bellezza delle cose di natura e dell'arte. Il campo di interesse estetico dei medievali era più dilatato del nostro, e la loro attenzione per la bellezza delle cose era spesso stimolata dalla coscienza della bellezza come dato metafisico; ma esisteva anche il gusto dell'uomo comune, dell'artista e dell'amatore delle cose d'arte, vigorosamente volto agli aspetti sensibili. Questo gusto, documentato per molte vie, i sistemi dottrinali cercavano di giustificarlo e dirigerlo in modo che l'attenzione per il sensibile non sopraffacesse mai la tensio-

ne verso lo spirituale. Alcuino ammette che è più facile amare "gli oggetti dal bell'aspetto, i dolci sapori, i suoni soavi" e così via, che non amare Dio (vedi *De rhetorica*, in Halm 1863, p. 550). Ma se gustiamo di queste cose al fine di meglio amare Dio, allora potremo assecondare anche l'inclinazione all'*amor ornamenti*, alle chiese sontuose, al bel canto e alla bella musica.

Il pensare al Medioevo come all'epoca della negazione moralistica del bello sensibile indica, oltre che una superficiale conoscenza dei testi, una incomprendimento fondamentale della mentalità medievale. Un esempio chiarificatore lo si ha proprio osservando l'atteggiamento manifestato di fronte alla bellezza dai mistici e dai rigoristi. I moralisti e gli asceti, sotto ogni latitudine, non sono certo individui che non avvertano l'attrattiva delle gioie terrene: sentono anzi tali sollecitazioni in misura più intensa di altri e proprio su questo contrasto tra la reattività al terrestre e la tensione al soprannaturale si fonda il dramma della disciplina ascetica. Quando poi tale disciplina abbia raggiunto il suo fine, allora il mistico e l'asceta trovano nella pace dei sensi ridotti a controllo la possibilità di guardare con occhio sereno le cose del mondo: e le possono valutare con una indulgenza che la febbre della lotta ascetica inibiva loro. Ora rigorismo e mistica medievale ci offrono numerosi esempi di questi due atteggiamenti psicologici, e con essi una serie di documenti interessantissimi sulla sensibilità estetica corrente.

2.2 I mistici

È nota la polemica condotta dai cistercensi e dai certosini, specie nel XII secolo, contro il lusso e l'impiego di mezzi figurativi nella decorazione delle chiese: seta, oro, argento, vetrate colorate, sculture, pitture, tappeti sono rigorosamente banditi dallo statuto cistercense (Guigo, *Annales*, PL 153, col. 655 ss.). San Bernardo, Alessandro Neckman, Ugo di Fouilloi si scagliano con veemenza contro queste *superfluitates* che distolgono i fedeli dalla pietà e dalla concentrazione nella preghiera. Ma in tutte queste condanne la bellezza

e la piacevolezza degli ornamenti non viene mai negata: viene anzi combattuta proprio perché se ne riconosce l'attrattiva invincibile, non conciliabile con le esigenze del luogo sacro.

Ugo di Fouilloi parla al proposito di *mira sed perversa delectatio*, di un piacere meraviglioso e perverso. Il *perverso*, come in tutti i rigoristi, è dettato da ragioni morali e sociali: ci si chiede cioè se si debba decorare sontuosamente una chiesa quando i figli di Dio vivono nell'indigenza. Ma il *mira* manifesta un assenso indiscusso alle qualità estetiche dell'ornato.

Bernardo ci conferma questa disposizione d'animo, allargata alle bellezze del mondo in genere, quando spiega a cosa i monaci abbiano rinunciato abbandonando il mondo:

Nos vero qui iam de populo exivimus, qui mundi quaeque pretiosa ac speciosa pro Christo reliquimus, qui omnia pulchre lucentia, canore mulcentia, suave olentia, dulce sapientia, tactu placentia, cuncta denique oblectamenta corporea arbitrati sumus ut stercora...

Noi monaci, che siamo ormai usciti dal popolo, noi che abbiamo per il Cristo abbandonato tutte le cose preziose e speciose del mondo, noi che per guadagnare il Cristo abbiamo stimato sterco tutte le cose che splendono di bellezza, che carezzano l'orecchio con la dolcezza dei suoni, che odorano soave, che gustano dolce, che piacciono al tatto, e tutto ciò insomma che carezza il corpo...

(*Apologia ad Guillelmum abbatem*, PL 182, coll. 914-915; tr. it. p. 209)

Non è chi non avverta, sia pure nell'ira della ripulsa e nell'insulto finale, un vivo sentimento delle cose rifiutate, e una sfumatura di rimpianto. Ma c'è un'altra pagina della stessa *Apologia ad Guillelmum* che costituisce un più esplicito documento di sensibilità estetica. Scagliandosi contro i templi troppo vasti e troppo ricchi di sculture, san Bernardo ci dà un'immagine della chiesa stile Cluny e della scultura romanica che costituisce un modello di critica descrittiva; e nel raffigurare ciò che riprova ci dimostra quanto paradossale fosse lo sdegno di quest'uomo che riusciva però ad analizzare con tanta finezza le cose che non voleva vedere. Dapprima viene

sviluppata la polemica contro l'ampiezza immoderata degli edifici:

Omitto oratoriorum immensas altitudines, immoderatas longitudes, supervacuas latitudines, somptuosas depolitiones, curiosas depictiones quae dum orantium in se retorquent aspectum, impediunt et affectum, et mihi quodammodo representant antiquum ritum Iudaeorum.

Tralascio le altezze immense degli oratori, le lunghezze smisurate, le sproporzionate ampiezze, le superbe lisciature, le pitture curiose che mentre sviano sopra di sé l'occhio degli oranti ne impediscono la devozione e mi fanno in certo modo l'effetto dell'antico rito dei giudei.

(PL 182, col. 914; tr. it. pp. 207-209)

Tante ricchezze non sono forse state disposte per attirarne delle altre e favorire l'afflusso di donativi alle chiese?

Auro tectis reliquiis signantur oculi, et loculi aperiuntur. Ostenditur pulcherrima forma sancti vel sanctae alicuius, et eo creditur sanctior, quo coloratior.

Gli occhi sono colpiti dalle reliquie coperte d'oro e intanto dalle borse escono i baiocchi. Si mostra qualche immagine bellissima di santo o di santa, e i santi son creduti tanto più santi, quanto più vivamente son colorati.

(PL 182, col. 915; tr. it. p. 210)

Il fatto estetico non è messo in discussione, ne viene piuttosto discusso l'impiego per fini extraculturali, per intenti inconfessati di lucro.

Currunt homines ad osculandum, invitantur ad donandum, et magis mirantur pulchra quam venerantur sacra.

La gente corre a baciare, viene invitata a fare doni e ammira il bello più che non veneri il sacro.

(*ibidem*)

L'ornato distrae dalla preghiera. E quindi a che servono tutte quelle sculture che si osservano sui capitelli?

Ceterum in claustris, coram legentibus fratribus, quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? Quid feri leones? Quid monstruosi centauri? Quid semihomines? Quid maculosae tigrides? Quid milites pugnantes? Quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram trahens retro dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum apparet ubique varietas, ut magis legere libeat in marmoribus, quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. Proh Deo! Si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum?

Del resto, che cosa fa nei chiostrì, dove i frati stanno leggendo l'Officio, quella ridicola mostruosità, quella specie di strana formosità deforme e deformità formosa? Che cosa vi stanno a fare le immonde scimmie? O i feroci leoni? O i mostruosi centauri? O i semiuomini? O le maculate tigri? O i soldati nella pugna? O i cacciatori con le tube? Si possono vedere molti corpi sotto un'unica testa e viceversa molte teste sopra un unico corpo. Da una parte si scorre un quadrupede con coda di serpente, dall'altra un pesce con testa di quadrupede. Lì una bestia ha l'aspetto del cavallo e trascina posteriormente una mezza capra, qui un animale cornuto ha il posteriore di cavallo. Insomma appare dappertutto una così grande e così strana varietà di forme eterogenee, che si prova più gusto a leggere i marmi che i codici e a occupare l'intera giornata ammirando a una a una queste immagini che meditando la legge di Dio. O Signore, se non ci vergogniamo di queste bamboccerie, perché almeno non ci rincresce delle spese?

(PL 182, coll. 915-916, tr. it. p. 213)

In questa pagina, come nell'altra citata precedentemente, ci è dato di ritrovare un alto esercizio di bello stile secondo i dettami del tempo, con tutto il *color rhetoricus* già raccomandato da Sidonio Apollinare, la ricchezza delle *determinationes* e delle abili contrapposizioni. E anche questo è un atteggiamento tipico dei mistici, si veda per esempio san Pier Damiani, che condanna la poesia o le arti plastiche con l'oratoria perfetta di un retore consumato. Il che non deve stu-

pire poiché quasi tutti i pensatori medievali, mistici e no, hanno avuto se non altro in gioventù la loro stagione poetica, da Abelardo a san Bernardo, dai Vittorini a san Tommaso e san Bonaventura, producendo spesso semplici esercizi di scuola, sovente esempi tra i più alti nei limiti della poesia latina medievale, come accade per l'Ufficio del Sacramento di san Tommaso.¹

Tornando ai rigoristi (poiché è questo esempio limite quello che ci pare il più probante), essi appaiono dunque sempre polemizzare con qualcosa di cui avvertono tutto il fascino, positivo o pericoloso che appaia. E trovano in questo sentimento un precedente ben più appassionato e sincero nel dramma di Agostino, il quale ci dice del dissidio dell'uomo di fede che teme continuamente di essere sedotto durante la preghiera dalla bellezza della musica sacra (*Confess. X, 33*). Mentre con maggiore pacatezza san Tommaso ritorna alla stessa preoccupazione quando sconsiglia l'uso liturgico della musica strumentale. Gli strumenti sono da evitare proprio perché provocano un diletto talmente acuto da stornare l'animo del fedele dal primitivo intento della musica sacra, che è realizzato dal canto. Il canto muove gli animi alla devozione, mentre *musica instrumenta magis animum movent ad delectationem quam per ea formetur interius bona dispositio* (gli strumenti musicali provocano l'animo più al piacere che alle buone disposizioni interiori).² La ripulsa è ispirata al riconoscimento di una realtà estetica dannosa in tale sede, ma di per sé valida.

Ovviamente il Medioevo mistico, nel diffidare della bellezza esteriore, si rifugiava nella contemplazione delle Scritture o nel godimento dei ritmi interiori dell'anima in grazia. E a questo proposito si è parlato di una estetica socratica dei

¹ Di fronte a opere come lo *Stabat Mater* e il *Dies irae* Curtius afferma che prima di Dante non vi fu nulla di pari valore artistico. Troviamo qui d'altra parte una consapevolezza tecnica che non poteva non stimolare la riflessione teorica. Non dimentichiamo che è questa poesia a consolidare in tutte le sue possibilità l'invenzione della rima. Sulla sensibilità estetica dei mistici cfr. Assunto (1961, pp. 98-101) e Duby 1976.

² *S. Th.* II-II, 91, 2. L'argomento è ripreso da Dionigi il Certosino in *De vita canonicorum*, a. 20 (*Opera*, t. 37).

cistercensi, fondata sulla contemplazione della bellezza dell'anima:

O vere pulcherrima anima quam, etsi infirmum inhabitantem corpusculum, pulchritudo caelestis admittere non despexit, angelica sublimitas non reiecit, claritas divina non repulit!

O anima, che sei veramente la più bella, anche se abiti un inetto corpiciattolo, la bellezza celeste non ha disdegnato di accoglierti presso di sé, la sublime natura angelica non ti ha rigettato, la luce divina non ti ha respinto!

(San Bernardo, *Sermones super Cantica Cantorum*, PL 183, col. 901; anche *Opera* I, p. 166)

I corpi dei martiri, orribili a vedersi dopo gli orrori del supplizio, risplendono di una vivida interiore bellezza.

In effetti la contrapposizione tra bellezza esteriore e bellezza interiore è tema ricorrente in tutta l'epoca. Ma anche qui la fugacità della bellezza terrena è sempre avvertita con un senso di malinconia, di cui l'espressione più commossa è reperibile forse in Boezio, che alle soglie della morte nella *Consolatio Philosophiae* (III, 8) lamenta quanto sia rapido lo splendore delle fattezze esteriori, più veloce e fugace dei fiori primaverili: *Formae vero nitor ut rapidus est, ut velox et vernalium florum mobilitate fugacior!* Variazione estetica del tema moralistico dell'*ubi sunt*, diffuso in tutto il Medioevo (dove sono i grandi di un tempo, le magnifiche città, le ricchezze degli orgogliosi, le opere dei potenti?). Dietro la scena della danza macabra che celebra il trionfo della Morte, il Medioevo manifesta a varie riprese il sentimento autunnale della bellezza che muore, e per quanto una ferma fede consenta di guardare con serena speranza alla danza di sorella morte, permane sempre quel velo di malinconia che traspare esemplarmente, al di là della maniera retorica, nella villoniana *Ballade des dames du temps jadis*: "Mais où sont les neiges d'antan?"³

Di fronte alla peritura bellezza, l'unica garanzia è data dalla bellezza interiore che non muore; e nel ricorrere a questa bel-

³ Cfr. Huizinga 1955, sulla danza macabra (cap. XI).

lezza, il Medioevo opera in fondo una sorta di ricupero del valore estetico di fronte alla morte. Se gli uomini possedessero gli occhi di Linceo, dice Boezio, si accorgerebbero di quanto turpe sia l'animo del bellissimo Alcibiade che loro appare così degno di ammirazione per la sua prestantza. Ma a questa manifestazione di sfiducia (per reagire alla quale Boezio si rifugiava poi nella bellezza dei rapporti matematico-musicali) fa riscontro una serie di testi sulla bellezza della *recta anima in recto corpore*, dell'anima onesta che si diffonde e manifesta per tutta la figura esteriore del cristiano ideale:

Et revera etiam corporales genas alicujus ita grata videas venustate refertas, ut ipsa exterior facies intuentium animos reficere possit, et de interiori quam innuit cibare gratia.

Ed infatti tu vedi che le gote di una persona sono così piene di graziosa leggiadria che l'aspetto esteriore può ravvivare gli animi di coloro che le guardano e può cibarli della grazia interiore di cui esso è segno.

(Gilberto di Hoyland, *Sermones in Canticum Salomonis* 25, PL 184, col. 125)

E san Bernardo afferma:

Cum autem decoris huius claritas abundantius intima cordis repleverit, prodeat foras necesse est, tamquam lucerna latens sub modio, immo lux in tenebris lucens, latere nescia. Porro effulgentem et veluti quibusdam suis radiis erumpentem mentis simulacrum corpus excipit, et diffundit per membra et sensus, quatenus omnis inde reluceat actio, sermo, aspectus, incessus, risus, si tamen risus, mixtus gravitate et plenus honesti.

Quando poi lo splendore di questa magnificenza ha colmato più abbondantemente i recessi del cuore, è necessario che esso si mostri all'esterno, come una lanterna nascosta sotto il moggio: anzi, come una luce incapace di rimanere nascosta nelle tenebre, rilucendo. Inoltre il corpo riceve il simulacro della mente, che brilla e quasi fa irruzione con i suoi raggi, e lo diffonde attraverso le proprie membra e i sensi fino a che risplenda per questo ogni azione, discorso, sguardo, l'incedere e il modo di ridere – purché si tratti di un riso frammisto alla dignità e pieno di verecondia. (*Sermones super Cantica Canticorum*, PL 183, col. 1193; anche *Opera* II, p. 314)

Dunque proprio nel pieno di una polemica rigoristica appare anche il senso della bellezza dell'uomo e della natura. A maggior ragione, in una mistica che abbia superato il momento dell'ascetismo disciplinare per risolversi in mistica dell'intelligenza e dell'amore rasserenato, nella mistica dei Vittorini, la bellezza naturale appare finalmente riconquistata in tutta la sua positività. Per Ugo di San Vittore, la contemplazione intuitiva è una caratteristica dell'intelligenza che non si esercita solo nel momento specificamente mistico, ma si può anche rivolgere al mondo sensibile; la contemplazione è un *perspicax et liber animi contuitus in res perspicendas* (uno sguardo libero e acuto dell'animo, rivolto all'oggetto da cogliere) che si risolve in una adesione diletta ed esultante alle cose ammirate. In effetti il diletto estetico proviene dal fatto che l'animo riconosce nella materia l'armonia della sua stessa struttura; e se questo avviene sul piano della *affectio imaginaria*, nello stato più libero della contemplazione l'intelligenza può veramente rivolgersi allo spettacolo meraviglioso del mondo e delle forme:

Aspice mundum et omnia quae in eo sunt; multa ibi specie pulchras et illecebrosas invenies... Habet aurum, habent lapides pretiosi fulgorem suum, habet decor carnis speciem, picta et vestes fucatae colorem.

Guarda il mondo e tutte le realtà esistenti: vi sono molte cose belle e piacevoli... L'oro e le pietre preziose variamente rifulgono, la bellezza del corpo umano ha molte attrattive, gli arazzi dai vari colori e le vesti splendenti hanno il loro fascino. (*Soliloquium de arrha animae*, PL 176, col. 951-952)⁴

Al di fuori dunque delle discussioni specifiche sulla natura del bello, il Medioevo è pieno di interiezioni ammirative; e sono queste interiezioni quelle che garantiscono l'adesione della sensibilità al discorso dottrinale. Il ricercarle nei testi dei mistici piuttosto che altrove ci pare costituire una sorta di prova del nove. Ad esempio, infatti, un tema come quello

⁴ Su questo tema cfr. De Bruyne (1946, 11, 5) e Assunto (1961, pp. 123-138).

della bellezza femminile costituisce per il Medioevo un repertorio abbastanza usato. Quando Matteo di Vendôme nella sua *Ars versificatoria* ci dà le regole per comporre una bella descrizione di una bella donna, il fatto ci impressiona pochissimo; per metà si tratta di gioco retorico ed erudito, di imitazione classica, e per l'altra metà è logico che tra i poeti sia diffuso un più libero senso della natura, come tutta la poesia latina medievale testimonia. Ma quando gli scrittori ecclesiastici commentano il *Cantico dei Cantici* e disquisiscono sulla bellezza della sposa, malgrado il discorso sia volto a discernere i significati allegorici del testo biblico e le corrispondenze soprannaturali di ogni aspetto fisico della fanciulla *nigra sed formosa*, ogni qual volta il commentatore descrive a scopo didattico il proprio ideale della bellezza femminile, rivela un sentimento spontaneo, immediato, casto ma terreno di questo valore. E pensiamo alla lode che Baldovino di Canterbury fa dei capelli muliebri raccolti a treccia, dove il riferimento allegorico non esclude un gusto sicuro per la moda corrente, una descrizione esatta e convincente della bellezza di tale acconciatura, e l'esplicita ammissione del fine esclusivamente estetico di tal foggia (*Tractatus de beatitudinibus evangelicis*, PL 204, col. 481). O ancora al singolare testo di Gilberto di Hoyland che, con una serietà che solo a noi moderni può ora apparire soffusa di una certa malizia, definisce quali debbano essere le giuste proporzioni dei seni femminili per risultare piacenti. L'ideale fisico che ne emerge appare vicinissimo alle donne delle miniature medievali, dallo stretto corsetto che tende a comprimere e a rialzare il seno:

Pulchra sunt enim ubera, quae paululum supereminent, et tument modice... quasi repressa, sed non depressa; leniter restricta, non fluitantia licenter.

Belli sono infatti i seni che si elevano di poco e sono misuratamente tumidi... trattenuti, ma non compressi, legati dolcemente e non liberi di ondeggiare.

(*Sermones in Canticum* 31, PL 184, col. 163)

2.3 Il collezionismo

Se poi si abbandona il territorio dei mistici e si entra nel campo della restante cultura medievale, sia laica che ecclesiastica, allora la sensibilità al bello naturale e artistico è un fatto assodato.

Si è osservato come il Medioevo non abbia mai saputo fondere la categoria metafisica di bellezza con quella puramente tecnica di arte, così che esse costituirono due mondi distinti e privi di ogni rapporto. Nei paragrafi che seguono esamineremo anche questa questione proponendone una soluzione meno pessimistica, ma sin d'ora non possiamo non rilevare un aspetto della sensibilità comune e del linguaggio quotidiano, che associava pacificamente termini come *pulcher o formosus* a opere dell'*ars*. Testi come quelli raccolti dal Mortet (1911-29), cronache delle costruzioni di cattedrali, epistolari su questioni d'arte, commissioni ad artisti, mescolano continuamente le categorie dell'estetica metafisica alla valutazione delle cose d'arte.

Ancora, ci si è chiesto se i medievali, pronti a usare l'arte ai fini didascalici e utilitari, avvertissero la possibilità di una contemplazione disinteressata di un'opera; problema questo che comporta l'altro, della natura e dei limiti del gusto critico medievale; e che implica la domanda circa la possibile nozione medievale di una autonomia della bellezza artistica. Per rispondere a tali quesiti esisterebbero numerosi testi, ma alcuni esempi ci paiono singolarmente rappresentativi e significativi.

Osserva Huizinga (1955, pp. 378, 381) che "la coscienza di un godimento estetico e la sua espressione in parole non si sono sviluppate che tardi. L'uomo del XV secolo disponeva, per esprimere la sua ammirazione davanti alle opere d'arte, di termini che ci attenderemmo da un borghese stupefatto". Questa osservazione è in parte esatta, ma occorre stare attenti a non confondere una certa imprecisione categoriale con una assenza di gusto.

Huizinga mostra come i medievali convertissero subito il sentimento del bello in un senso di comunione col divino o con pura e semplice gioia di vivere. Certo, i medievali non

avevano una religione della bellezza separata dalla religione della vita (come ci hanno invece mostrato i romantici) o dalla religione *tout court* (come ci hanno mostrato i decadentisti). Come vedremo nel capitolo seguente, se il bello era un valore, doveva coincidere col buono, col vero e con tutti gli altri attributi dell'essere e della divinità. Il Medioevo non poteva, non sapeva pensare a una bellezza "maledetta" o, come farà il Seicento, alla bellezza di Satana. Non vi giungerà neppure Dante, che pure capisce la bellezza di una passione che porta al peccato.

Per capire meglio il gusto medievale dobbiamo rivolgerci a un prototipo dell'uomo di gusto e dell'amatore d'arte del XII secolo, Suger, abate di Saint Denis, animatore delle più grandi intraprese figurative e architettoniche dell'Île de France, uomo politico e umanista raffinato (cfr. Panofsky 1946, Taylor 1954, Assunto 1961). Suger, come figura psicologica e morale è all'opposto di un rigorista come san Bernardo: per l'abate di Saint Denis la casa di Dio ha da essere un ricettacolo di bellezza. Il suo modello è lo stesso Salomone che costruì il Tempio, il sentimento che lo guida è la *dilectio decoris domus Dei*, l'amore per la bellezza della casa di Dio.

Il tesoro di Saint Denis è ricco di oggetti d'arte e oreficeria che Suger descrive con minuzia e compiacenza "per tema che l'Oblio, geloso rivale della verità, si insinui e cancelli l'esempio per una azione ulteriore".

Egli ci parla per esempio con passione di "un grande calice di 140 onces d'oro, adorno di gemme preziose, cioè giacinti e topazi, e di un vaso di porfido, reso ammirevole dalla mano dello scultore, che era rimasto inutilizzato in un forziere per molti anni; trasformandolo da anfora nella forma di un'aquila". E nell'enumerare queste ricchezze non può trattenere moti di entusiastica ammirazione e di soddisfazione per avere ornato il tempio con oggetti così ammirevoli:

Haec igitur tam nova quam antiqua ornamentorum discrimina ex ipsa matris ecclesiae affectione crebro considerantes, dum illam ammirabilem sancti Eligii cum minoribus crucem, dum incomparabile ornamentum, quod vulgo "crista" vocatur, aureae arae superponi contueremur, corde tenus suspirando: Omnis, in-

quam, lapis preciosus operimentum tuum, sardius, topazius, jaspis, crisolitus, onix et berillius, saphirus, carbunculus et smaragdus.

Spesso noi contempliamo, al di là del semplice attaccamento alla chiesa nostra madre, questi diversi ornamenti insieme vecchi e nuovi; e quando noi guardiamo la meravigliosa croce di S. Eloy – insieme con le più piccole – e quegli incomparabili ornamenti... che sono posti sull'altare dorato, allora io dico, sospirando dal profondo del mio cuore: "Ogni pietra preziosa fu la tua veste, il topazio, il diaspro, la crisolite, l'onice, il berillio, lo zaffiro, il carbonchio, lo smeraldo".

(De rebus in administratione sua gestis, PL 186; ed. Panofsky 23, 17 ss., p. 62)

Davanti a pagine simili, indubbiamente si deve consentire con Huizinga: Suger apprezza anzitutto i materiali preziosi, le gemme, gli ori; il sentimento dominante è quello del meraviglioso, non del bello inteso come qualità organica. In tal senso Suger si apparenta con gli altri collezionisti del Medioevo che riempivano i loro tesori indifferentemente di opere d'arte vere e proprie e delle più assurde curiosità, come appare da inventari quali quello del tesoro del duca di Berry, contenente corna di liocorno, l'anello di fidanzamento di san Giuseppe, noci di cocco, denti di balena, conchiglie dei Sette Mari (Guiffrey 1894-96; Riché 1972). E di fronte a collezioni di tremila oggetti tra i quali settecento quadri, un elefante imbalsamato, un'idra, un basilisco, un uovo, che un abate aveva trovato dentro un altro uovo, e della manna caduta durante una carestia, c'è proprio da dubitare della purezza del gusto medievale e del suo senso delle distinzioni tra bello e curioso, arte e teratologia. Però anche di fronte agli elenchi ingenui nei quali Suger si compiace quasi dei termini che usa nell'elencare materiali preziosi, ci accorgiamo di come la sensibilità medievale, a un gusto ingenuo per il piacevole immediato (e anche questo è un atteggiamento estetico elementare) univa in fondo la coscienza critica del valore del materiale nel contesto dell'opera d'arte, per cui la scelta della materia da comporre è già un primo e fondamentale atto compositivo. Un gusto per la materia plasmata, non solo per

il rapporto plasmante, che indica una certa sicurezza e sanità di reazioni.

Quanto poi al fatto che nel contemplare l'opera d'arte il medievale si lasci trascinare piacevolmente dalla fantasia senza soffermarsi sull'unità dell'insieme, e traduca la gioia estetica in gioia di vivere o gioia mistica, questo è ancora una volta documentato da Suger, che ci dice parole di effettivo rapimento a proposito della contemplazione delle bellezze della sua chiesa:

Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor, gemmarum speciositas ab extrinsecis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet... videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum faece nec tota in coeli puritate, demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri.

Perciò, quando per l'amore che nutro per la bellezza della casa di Dio, la caleidoscopica leggiadria delle gemme mi distrae dalle preoccupazioni terrene e, trasferendo anche la diversità delle sante virtù dalle cose materiali a quelle immateriali, l'onesta meditazione mi persuade a concedermi una pausa... mi sembra di vedere me stesso in una regione sconosciuta del mondo, che non è completamente né nel fango terrestre, né si trova del tutto collocata nella purezza del cielo, e mi sembra di essere in grado di trasferirmi, con l'aiuto di Dio, da questa inferiore a quella superiore in modo anagogico.

(*De rebus*, ed. Panofsky 23, 27 ss., p. 62)

Le indicazioni di questo testo sono molteplici: da un lato notiamo un atto di vera e propria contemplazione estetica provocata dalla presenza sensibile del materiale artistico; dall'altro questa contemplazione ha caratteri propri che non sono né quelli del godimento puro e semplice dei sensibili ("fango terrestre") né quelli della contemplazione intellettuale delle cose celesti. Tuttavia il passaggio dalla gioia estetica alla gioia di tipo mistico è quasi immediato. La degustazione estetica dell'uomo medievale non consiste dunque in un fissarsi sulla autonomia del prodotto artistico o della realtà di natura, ma

in un cogliere tutti i rapporti soprannaturali tra l'oggetto e il cosmo, nell'avvertire nella cosa concreta un riflesso ontologico della virtù partecipante di Dio.

2.4 Utilità e bellezza

È difficile oggi comprendere questa distinzione tra bellezza e utilità, bellezza e bontà, *pulchrum* e *aptum*, *decorum* e *honestum*, di cui sono piene le discussioni scolastiche e le disquisizioni di tecnica poetica. I teorici si sforzano spesso di distinguere queste categorie, e un primo esempio lo abbiamo in una pagina di Isidoro di Siviglia (*Sententiarum libri tres* I, 8, PL 83, col. 551), per il quale il *pulchrum* è ciò che è bello per se stesso e l'*aptum* ciò che è bello in funzione di qualcosa (dottrina peraltro tramandata dall'antichità e passata da Cicerone ad Agostino e da Agostino a tutta la Scolastica). Ma l'atteggiamento pratico di fronte all'arte manifesta più una mistione che una distinzione di aspetti. Quegli stessi autori ecclesiastici che celebrano la bellezza dell'arte sacra insistono poi sul suo fine didascalico; il fine di Suger è quello già sancito dal sinodo di Arras nel 1025, per cui ciò che i semplici non potevano cogliere attraverso la scrittura dovesse essere loro appreso attraverso le figure; il fine della pittura, dice Onorio di Autun, da buon enciclopedista che riflette la sensibilità dei tempi suoi, è triplice: essa serve anzitutto per abbellire la casa di Dio (*ut domus tali decore ornetur*), per richiamare alla memoria la vita dei santi e infine per il diletto degli incolti, dato che la pittura è la letteratura dei laici, *pictura est laicorum litteratura*.⁵ E quanto alla letteratura, il dettame corrente è quello sin troppo noto del "giovanne e dilettere", della *intelligentiae dignitas et eloquii venustas* (dignità del concetto e bellezza dell'eloquio) su cui si diffonde l'estetica contenutistica dei letterati carolingi.

Quel che bisogna ricordare è che tali concezioni non rap-

⁵ *Gemma animae*, 122 (PL 172, col. 586); cfr. pure Guglielmo Durando nel *Rationale divinatorum officiorum* (1, 3); e anche san Tommaso, III *Sent.* d. 9, 1, 2; su Guglielmo Durando v. Azzaro 1968.

presentano mai una depauperazione didascalica dell'arte: la verità è che per il medievale è difficilissimo vedere i due valori separati, e non per difetto di spirito critico, ma perché non riesce a concepire una opposizione tra valori – se di valori si tratta. E non a caso uno dei più grossi problemi dell'estetica scolastica è stato proprio quello della integrazione a livello metafisico del bello con gli altri valori. La discussione sulla trascendentalità del bello ha costituito il massimo tentativo di legittimare la sensibilità di cui si è detto, pur elaborando distinzioni che dessero ragione dei piani di autonomia nei quali il valore estetico poteva realizzarsi.

3.

IL BELLO COME TRASCENDENTALE

3.1 La visione estetica dell'universo

I medievali parlano continuamente della bellezza di tutto l'essere. Se la storia di quest'epoca è piena di ombre e contraddizioni, l'immagine dell'universo che traspare dagli scritti dei suoi teorici è piena di luce e ottimismo. Insegna il *Genesi* che, al termine del sesto giorno, Dio aveva visto che tutto ciò che aveva fatto era buono (1, 31), e dal libro della *Sapienza*, commentato da Agostino, essi apprendevano che il mondo è stato creato da Dio secondo *numerus, pondus e mensura*: categorie cosmologiche che sono, come vedremo anche in seguito, categorie estetiche oltre che manifestazioni del *Bonum* metafisico.

Accanto alla tradizione biblica, ampliata dai Padri, la tradizione classica concorreva a rafforzare questa visione estetica dell'universo. La bellezza del mondo come riflesso e immagine della bellezza ideale era concetto di origine platonica; e Calcidio (tra III e IV sec. d.C.) nel suo Commentario al *Timeo* (opera fondamentale nella formazione dell'uomo medievale) aveva parlato del *mundus speciosissimus generatorum... incomparabili pulchritudine* (splendido mondo degli esseri generati... di incomparabile bellezza), facendo sostanzialmente eco alla conclusione del dialogo platonico (che peraltro il suo commento, incompleto, non aveva portato a conoscenza del Medioevo):

Perché questo mondo, ricevendo animali mortali ed immortali

ed essendone pieno, è così divenuto un animale visibile, che accoglie in sé tutte le cose visibili, ed è immagine dell'intelligibile, dio sensibile, massimo ottimo e bellissimo, e perfettissimo questo cielo uno e unigenito.¹

E Cicerone nel *De natura deorum* riconfermava: *Nihil omnium rerum melius est mundo, nihil pulchrius est*, di tutte le cose, nulla è migliore e più bello del cosmo.

Tutte queste affermazioni trovano però nella temperie intellettuale del Medioevo una traduzione in termini assai più enfatici, in virtù sia di una naturale componente cristiana di amorosa adesione all'opera divina, sia di una componente neoplatonica. Entrambe hanno la loro sintesi più suggestiva nel *De divinis nominibus* dello Pseudo Dionigi Areopagita. Qui l'universo appare come inesausta irradiazione di bellezza, una grandiosa manifestazione della diffusività della bellezza prima, una cascata abbacinante di splendori:

Supersubstantiale vero pulchrum pulchritudo quidem dicitur propter traditam ab ipso omnibus existentibus juxta proprietatem uniuscujusque pulchritudinem; et sicut universorum consonantiae et claritatis causa, ad similitudinem luminis cum fulgore immittens universis pulchrificae fontani radii ipsius traditione et sicut omnia ad seipsum vocans unde et cællos dicitur, et sicut tota in totis congregans.

Il Bello soprasostanziale è chiamato Bellezza a causa della bellezza che da parte sua viene elargita a tutti gli esseri secondo la misura di ciascuno; essa che, come causa dell'armonia e dello splendore di tutte le cose, getta su tutti, a guisa di luce, le effusioni che rendono belli del suo raggio sorgivo, chiama a sé tutte le cose – donde appunto si dice anche Bellezza – e raccoglie in se stessa tutto in tutto.

(*De divinis nominibus* IV, 7, 135, tr. it. pp. 301-302)

¹ 92c, trad. it. di C. Giarratano, Bari, Laterza, 1984, p. 468. Il commento di Calcidio, insieme alla sua traduzione latina del *Timeo*, è stato edito da J.H. Waszink nel vol. IV del *Corpus Platonikum Medii Aevi*, London-Leiden, Warburg Inst.-Brill, 1962. Questa compatta bellezza del cosmo suggerisce a Tommaso di York nel suo *Sapienziale* l'osservazione: *mundus totus est rotundus, orbicolatus et decenter factus, decorusque*. Il mondo intero è ben tornito, rotondo, ben formato e leggiadro (cit. in De Bruyne 1946, III, p. 233).

Tutti i commentatori di questo autore non si sottraggono al fascino di questa visione che conferiva dignità teologica a un sentimento naturale e spontaneo dell'animo medievale.

Scoto Eriugena elaborerà una concezione del cosmo come rivelazione di Dio e della sua bellezza ineffabile attraverso le bellezze ideali e corporali, diffondendosi sulla venustà di tutta la creazione, delle cose simili e delle dissimili, dell'armonia dei generi e delle forme, degli ordini differenti di cause sostanziali e accidentali conchiusi in meravigliosa unità (*De divisione naturae* 3, PL 122, col. 637-638). E non c'è autore medievale che non torni su questo tema di una polifonia del mondo che impone spesso, accanto alla constatazione filosofica espressa in termini controllati, il grido di ammirazione estatica:

Cum inspexeris decorem et magnificentiam universi... invenies... ipsumque universum esse velut canticum pulcherrimum... caeteras vero creaturas pro varietate... mira concordia consonantes, concentum mirae jucunditatis efficere.

Quando osservi l'eleganza e la magnificenza dell'universo... trovi che... questo stesso universo assomiglia a un bellissimo canticò... [e trovi che] le altre creature, che grazie alla loro varietà... si accordano in una stupenda armonia, costituiscono un concerto di meravigliosa letizia.

(Guglielmo d'Alvernia, *De anima* V, 18, in *Opera*, t. II, 2, suppl., Orléans 1674, p. 143a, in Pouillon 1946, p. 272)

Per definire in termini più filosofici questa visione estetica del cosmo erano state elaborate numerose categorie provenienti tutte dalla triade sapienziale: dal *numerus*, *pondus et mensura* erano derivati il *modus*, la *forma* e l'*ordo*, la *substantia*, la *species* e la *virtus*, il *quod constat*, *quod congruit* e *quod discernit* e così via. Si trattava sempre tuttavia di espressioni non coordinate e impiegate sempre a definire sia la bontà sia la bellezza delle cose, come appare ad esempio in questa affermazione di Guglielmo di Auxerre:

Idem est in ea (substantia) ejus bonitas et ejus pulchritudo... Penes haec tria (species, numerus, ordo), est rei pulchritudo, penes quae dicit Augustinus consistere bonitatem rei.

Nella sostanza si identificano la sua bontà e la sua bellezza... La bellezza di un oggetto si giudica a partire da queste tre cose (specie numero e ordine), nei quali consiste la bellezza, secondo Agostino.

(*Summa aurea*, Paris, 1500, f. 57d e 67a; cfr. Pouillon 1946, p. 266)

A un certo punto di maturazione, la Scolastica sente il bisogno di sistemare queste categorie e di definire finalmente con rigore filosofico quella visione estetica del cosmo così diffusa e pure così vaga, ricca di metafore poetiche.

3.2 I trascendentali. Filippo il Cancelliere

La Scolastica del XIII secolo è impegnata a confutare il dualismo che, dalla religione persiana dei manichei e dalle varie correnti gnostiche dei primi secoli del cristianesimo, per vari filoni si era diffuso presso i catari, specie in Provenza. L'eresia dualistica vedeva non solo l'animo umano, ma il cosmo intero agitato da una lotta tra i due principi della luce e delle tenebre, del bene e del male, entrambi increati ed eterni. In altre parole, per le eresie dualistiche, il male non era un accidente sopravvenuto dopo la creazione divina (degli angeli o del mondo) ma una sorta di tara originaria di cui soffre la divinità stessa.

Di fronte al sospetto che nel mondo possa instaurarsi una dialettica dall'esito incerto tra il bene e il male, la Scolastica cerca di confermare la positività di tutta la creazione, anche nelle apparenti zone d'ombra. Lo strumento che la Scolastica elabora compiutamente per operare questa rivalutazione dell'universo è la nozione di proprietà trascendentali come *conditiones concomitantes* dell'essere.²

² I trascendentali sono, nella metafisica scolastica, le proprietà generali dell'essere. A differenza delle categorie, che suddividono l'essere in 10 classi o generi privi di elementi comuni (sostanza, qualità, quantità, relazione ecc.), i trascendentali (così chiamati perché *vanno al di là* dei confini tra le categorie) sono attributi dell'essere a esso coestensivi. Mentre nessun oggetto può essere nello stesso tempo sostanza e quantità, qualità e relazione, di tutti gli esseri, a prescindere dalla categoria cui appartengono, si predicano

Se si stabilisce che unità, verità, bontà non sono valori che si realizzano sporadicamente e accidentalmente ma ineriscono come proprietà coestensive all'essere, a livello metafisico, ne deriverà che ogni cosa esistente è vera, una e buona.

In questo clima di interessi, agli inizi del secolo, nella *Summa de bono* di Filippo di Cancelliere, assistiamo al primo tentativo di fissare una nozione esatta di trascendentale e di determinare un abbozzo di classificazione sulla base dell'ontologia aristotelica, degli accenni che lo Stagirita fa all'*uno* e al *vero* nel primo libro della *Metafisica* (III, 8; IV, 2; X, 2) e sulle conclusioni cui erano già pervenuti gli arabi (arricchendo la serie aristotelica delle proprietà dell'essere con la *res* e l'*aliquid*). Insistendo particolarmente sul *bonum* (innovazione questa, appunto, della polemica antimanichea del XIII secolo) Filippo elabora, ispirandosi agli arabi, la nozione di identità e convertibilità dei trascendentali e del loro differire *secundum rationem*. Il bene e l'essere si convertono reciprocamente, tuttavia il bene aggiunge qualcosa all'essere secondo il modo in cui viene considerato: *bonum et ens convertuntur... bonum tamen abundat ratione supra ens*. Il bene è l'essere visto nella sua perfezione, nel suo efficace corrispondere al fine cui tende, così come l'*unum* è l'ente visto sotto l'aspetto dell'indivisibilità (Pouillon 1939).

Filippo non parla affatto del bello, ma specie nei commentari allo Pseudo Dionigi (influenzati dai suoi continui accenni alla *pulchritudo*) i contemporanei sono costretti a domandarsi se anche il bello sia un trascendentale. Anzitutto per definire attraverso categorie rigorose la visione estetica del cosmo, poi per spiegare a livello dei trascendentali la varia e complessa terminologia triadica, e infine per chiarire, su questo piano di precisione metafisica, i rapporti tra bene e bello secondo le esigenze di distinzione proprie della metodologia scolastica. La sensibilità del tempo rivive in una atmosfera di spiritualismo cristiano la *kalokagathia* greca, l'endiadi *kalos kai agathos* (bello e buono) che indicava l'ar-

i trascendentali. Per questo carattere di coestensività gli scolastici ne affermano la convertibilità con l'essere. Essi sono tradizionalmente l'*unum*, la *res*, l'*aliquid*, il *verum* e il *bonum*. Per il *pulchrum* cfr. 7.4 e cap. 8.

monica congiunzione di bellezza fisica e virtù. Ma il filosofo scolastico vuole discernere con chiarezza in cosa consista questa identità di valori e quale sia la loro sfera di autonomia.

Se il bello è una stabile proprietà di tutto l'essere, la bellezza del cosmo sarà fondata sulla certezza metafisica e non su un semplice sentimento poetico di ammirazione. Ma l'esigenza di una distinzione *secundum rationem* dei trascendentali porterà a definire a quali specifiche condizioni l'essere possa venire visto come bello: fissando quindi, in un campo di unità dei valori, le condizioni di autonomia del valore estetico.

3.3 I commenti allo Pseudo Dionigi

Questa discussione ha una notevole importanza perché ci mostra come la filosofia abbia sentito a un certo punto l'esigenza di occuparsi criticamente del problema estetico. Agli inizi il Medioevo, se pure parlava di cose belle e di bellezza del tutto, era stato molto restìo a elaborare categorie specifiche al riguardo. Un esempio interessante ci è dato dal modo in cui i traduttori del testo greco dello Pseudo Dionigi reagivano a espressioni come *kalòn* e *kàllos*. Nell'827 Ilduino, il primo traduttore del testo, di fronte ai paragrafi 133-134 del IV capitolo dei *Nomi divini*, intendendo il *kalòn* come bontà ontologica, traduce:

Bonum autem et bonitas non divisibiliter dicitur ad unum omnia consummante causa... bonum quidem esse dicimus quod bonitati participat...

Il buono poi e il bene non sono riconducibili, pur nella loro distinzione, a un unico principio grazie a un'unica causa onnicomprensiva... Buono definiamo ciò che partecipa del bene.

Tre secoli più tardi Giovanni Saraceno tradurrà lo stesso brano in questo modo:

Pulchrum autem et pulchritudo non sunt dividenda in causa quae in uno tota comprehendit... Pulchrum quidem esse dicimus quod participat pulchritudine... etc.

Il bello e la bellezza non devono essere divisi nella causa che in sé sola tutto comprende... Diciamo bello ciò che partecipa della bellezza... ecc.

(*Dyonisiaca*, pp. 178-179)

Come dice De Bruyne, tra il testo di Ilduino e quello di Giovanni Saraceno c'è un mondo. E non si tratta solo di un mondo dottrinale, di un mondo di approfondimento del testo dionisiano. Tra Ilduino e il Saraceno c'è la fine dei secoli barbarici, la rinascenza carolingia, l'umanesimo di Alcuino e Rabano Mauro, il superamento dei terrore dell'anno Mille, un nuovo senso della positività della vita, l'evoluzione dal feudalesimo alle civiltà comunali, le prime crociate, lo sblocco dei traffici, il romanico con le grandi vie di pellegrinaggio a Santiago de Compostela, la prima fioritura del gotico. La sensibilità al valore estetico si evolve con un accrescersi di orizzonti terreni, e insieme col tentativo di sistemare la nuova visione del mondo nei quadri di una dottrina teologica.

Tra Ilduino e il Saraceno l'ascrizione implicita del bello ai trascendentali avviene già in vari modi, come accade ad esempio con Otloh di Sant'Emmeran che, all'inizio dell'XI secolo, attribuisce la caratteristica fondamentale del bello, la *consonantia*, a ogni creatura: *consonantia ergo habetur in omni creatura*, l'armonia si riscontra in ogni creatura (*Dialogus de tribus quaestionibus*, PL 146, col. 120).

Su questa linea si formeranno le varie teorie dell'Ordine cosmico e della struttura musicale dell'universo (come si vedrà più avanti). Finché, mediante gli strumenti terminologici apprestati da indagini come quella di Filippo il Cancelliere, il XIII secolo lavorerà con solerte acribia su categorie precise e sui loro rapporti.

3.4 Guglielmo d'Alvernia e Roberto Grossatesta

Guglielmo d'Alvernia, nel 1228, nel *Tractatus de bono et malo* si sofferma sulla bellezza dell'azione onesta e dice che, così come la bellezza sensibile è ciò che *piace a chi la vede* (affermazione interessante sulla quale ritorneremo), la bel-

lezza interiore è ciò che procura diletto all'animo di chi la intuisce e induce ad amarla. La bontà che noi troviamo nell'animo umano la nominiamo come bellezza ed eleganza per analogia con la bellezza esteriore e visibile (*pulchritudinem seu decorem ex comparatione exterioris et visibilis pulchritudinis*). Egli stabilisce una equivalenza tra bellezza morale e *honestum*, assumendola chiaramente dalla tradizione stoica, da Cicerone e da Agostino (e probabilmente dalla retorica aristotelica: "il bello è ciò che è preferibile per sé e lodevole, o ciò che, essendo buono, è gradevole perché è buono" (*Rhetorica* 1, 9, 1366 a 33)). Tuttavia Guglielmo si arresta a questa identificazione senza approfondire il problema (per i testi cfr. Pouillon 1946, pp. 315-316).

Nel 1242 Tommaso Gallo di Vercelli termina una *Explanatio* del *Corpus Dionysianum* e ritorna su questa assimilazione del bello al bene. Prima del 1243 Roberto Grossatesta, nel suo commentario a Dionigi, attribuendo a Dio come nome la *Pulchritudo*, sottolinea:

Si igitur omnia communiter bonum pulchrum "appetunt", idem est bonum et pulchrum.

Se dunque tutte le cose hanno in comune il fatto di tendere verso il bene e il bello, allora il bene e il bello sono la stessa cosa.

Ma aggiunge che se i due nomi sono uniti nell'oggettività della cosa (e nell'unità di Dio i cui nomi manifestano i benefici processi creativi che da lui procedono alle creature) bene e bello *diversa sunt ratione*:

Bonum enim dicitur Deus secundum quod omnia adducit in esse et bene esse et promovet et consummat et conservat, pulchrum autem dicitur in quantum omnia sibi ipsis et ad invicem in sui identitate facit concordia.

Dio infatti è detto buono in quanto conduce ogni cosa all'essere e al rispettivo bene e la fa progredire e la consuma e la conserva in questo stato, si dice inoltre bello in quanto produce l'armonia fra tutti gli oggetti e all'interno di ciascuno di essi nella propria identità.

(Pouillon 1946, p. 321)

Il bene nomina Dio in quanto conferisce esistenza alle cose e le conserva all'essere, il bello in quanto si fa *causa organizzante* del creato. Si può notare come il metodo usato da Filippo per distinguere l'*unum* e il *verum* sia da Roberto adattato per il *pulchrum* e il *bonum*.

3.5 La "Summa fratris Alexandri" e san Bonaventura

Ma vi è un altro testo fondamentale apparso compiutamente solo nel 1245, che tuttavia il Grossatesta poteva aver conosciuto anche prima. È la *Summa* detta di Alessandro di Hales, opera di tre autori francescani, Jean de la Rochelle, un non meglio identificato Frater Considerans e Alessandro stesso. Qui il problema della trascendentalità del bello e della sua distinzione viene risolto in modo decisivo.

Jean de la Rochelle si domanda *si secundum intentionem idem sunt pulchrum et bonum*, se cioè bello e buono siano identici secondo l'intenzione. Per *intentio* egli pensa l'intenzione di colui che guarda la cosa, e in tale domanda sta la novità dell'impostazione. Infatti, che *pulchrum* e *bonum* siano identici nell'oggetto egli lo dà per assodato, e si avvale dell'affermazione agostiniana per la quale l'*honestum* è assimilato alla bellezza intellegibile. Tuttavia, il bene, in quanto coincide con l'*honestum*, e il bello, non sono la stessa cosa:

Nam pulchrum dicit dispositionem boni secundum quod est placitum apprehensioni, bonum vero respicit dispositionem secundum quam delectat affectionem.

Infatti il bello indica la disposizione del bene in quanto è piacevole alla facoltà apprensiva, il bene invece significa la disposizione in quanto diletta il sentimento.

(*Summa theologica*, ed. Quaracchi I, 103)

Mentre il bene si rapporta alla causa finale, il bello *si rapporta alla causa formale*. Infatti *speciosus* viene da *species*, *forma* (un'idea che già troviamo in Plotino – *Enneadi* 1, 6, 2; 8, 3; 11, 4, 1 – e in Agostino, *De vera religione* 40,

20). Ora, nella *Summa fratris Alexandri*, parlando di forma si intende il principio sostanziale di vita, la forma aristotelica. Su questa nuova base si fonda dunque la bellezza dell'universo. Vero, bene, bello – come meglio chiarisce a sua volta Frater Considerans – sono convertibili e differiscono logicamente (*ratione*). La verità è la disposizione della forma in rapporto all'interno della cosa, la bellezza è la disposizione della forma in rapporto all'esterno.

Questo testo, insieme a numerose altre affermazioni, contiene punti di grande interesse che lo distinguono da quello apparentemente analogo del Grossatesta. Per quest'ultimo bene e bello differiscono *ratione* dal punto di vista di Dio e dello specificarsi del processo creativo; nella *Summa fratris Alexandri*, invece, il differire *ratione* è piuttosto un differire *intentione*. Ciò che specifica la bellezza della cosa è il suo riferirsi al soggetto conoscente. In più, mentre per Roberto Grossatesta bene e bello erano pur sempre nomi divini e sostanzialmente si identificavano in seno all'Unità diffusiva di vita, nella *Summa* i due valori sono anzitutto fondati sulla forma concreta della cosa.

A questo punto non appare neppure più come indispensabile l'ascrivere a chiare lettere il bello alla serie dei trascendentali. La *Summa* dei tre francescani non lo fa per la prudenza tipica con la quale gli scolastici erano riluttanti a omologare *apertis verbis* ogni tipo di innovazione filosofica. E i filosofi seguenti adotteranno tutti più o meno la stessa cautela.

Appare quindi molto audace la soluzione proposta da san Bonaventura nel 1250, in un opuscolo che ebbe scarsa risonanza.³ Qui egli elenca esplicitamente le quattro condizioni dell'essere, e cioè *unum, verum, bonum et pulchrum* e spiega la loro convertibilità e distinzione. L'uno riguarda la causa efficiente, il vero quella formale, il buono quella finale; ma il bello *circuit omnem causam et est commune ad ista... respicit communiter omnem causam*. Il bello abbraccia tutte le cause ed è comune ad esse... [il bello] riguarda in generale

³ Pubblicato da P. Henquinet in "Études franciscaines" n. 44 (1932) e n. 45 (1933); testo riportato anche da Pouillon 1946, p. 282.

ogni causa. Singolare definizione, dunque, del bello come *splendore dei trascendentali riuniti*, per usare una espressione che certi interpreti moderni della Scolastica hanno elaborato senza peraltro avere presente questo testo (cfr. Maritain 1920, p. 183; Marc 1951).

Ma, per interessante che possa apparire la formulazione di san Bonaventura, la *Summa* di Alessandro di Hales contiene innovazioni più radicali, anche se meno scoperte. I due punti definitivamente fissati da questo testo (il bello è fondato sulla forma di una cosa; ciò che distingue il bello è il particolare rapporto di fruizione in cui si pone col soggetto conoscente) sono destinati a essere ripresi con successo.

3.6 Alberto Magno

Il primo punto diviene oggetto della discussione di Alberto Magno nel suo commentario al capitolo IV del *De divinis nominibus* (commentario che sotto il titolo di *De pulchro et bono* figurò a lungo tra gli *Opuscula* di san Tommaso).⁴

Alberto si rifà alla distinzione della *Summa fratris Alexandri*:

Illud [bonum] accidit pulchro, secundum quod est in eodem subiecto in quo est bonum... differunt autem ratione... bonum separatur a pulchro secundum intentionem.

Il bene inerisce al bello, per il fatto che il bello si trova nello stesso sostrato in cui è il bene... essi differiscono però a causa del modo in cui li intende la ragione... il bene è distinto dal bello secondo l'intenzione.

(*Super Dionysium de divinis nominibus* IV, 72 e 86, *Opera omnia* XXXVII/1, pp. 182 e 191)

Quindi egli dà una definizione rimasta famosa ed esemplare:

Ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas vel super diversas vires vel actiones.

⁴ San Tommaso, *Opuscula spuria*, ed. Mandonnet, Parigi, 1927, p. 436, 2.

L'essenza universale del bello consiste nello splendore della forma sulle parti proporzionate della materia o sopra le diverse forze o azioni.

(*Super Dionysium de divinis nominibus* IV, 72, *Opera omnia* XXXVII/1, p. 182)

Con un'affermazione del genere il bello viene veramente ad appartenere a ogni ente a titolo metafisico, e la bellezza dell'universo può essere garantita al di là di qualsiasi entusiasmo lirico. In ogni ente è possibile scoprire la bellezza come splendore della forma che lo ha portato alla vita; della forma che ha ordinato la materia secondo canoni di proporzione e vi risplende a mo' di luce, espressa dal sostrato ordinato che ne rivela l'azione ordinante.

Pulchritudo consistit in componentibus sicut in materialibus, sed in resplendentia formae, sicut in formali; [e di conseguenza] sicut ad pulchritudinem corporis requiritur, quod sit proportio debita membrorum et quod color supersplendeat eis... ita ad rationem universalis pulchritudinis exigitur proportio aliquantum ad invicem vel partium vel principiorum vel quorumcumque quibus supersplendeat claritas formae.

La bellezza consiste negli elementi che compongono [l'oggetto bello] per quel che riguarda la materia, ma nello splendore della forma per quel che riguarda la forma [e di conseguenza] così come la bellezza di un corpo richiede che ci sia una debita proporzione delle membra e che il colore risplenda su di esse... allo stesso modo l'essenza universale della bellezza esige la reciproca proporzione di ciò che equivale [alle membra nel corpo], siano esse parti o principi o qualunque altra cosa su cui risplenda la luminosità della forma.

(*Super Dionysium de divinis nominibus* IV, 72 e 76, *Opera omnia* XXXVII/1, pp. 182-183 e 185)

Le nozioni empiriche di bellezza tramandate dalle varie tradizioni si compongono qui in un quadro ispirato all'ilemorfismo aristotelico. Posizione importante per comprendere anche l'estetica di san Tommaso. La forma (*morfe*) si compone con la materia (*hyle*) per dare vita alla sostanza concreta e individuale. Per Alberto, è nel contesto ilemorfico che

trovano risoluzione pacifica tutte le varie triadi di origine sapienziale: infatti *modus*, *species* e *ordo*, *numerus*, *pondus* e *mensura* divengono predicati della realtà formale. La perfezione, il bello, il bene si fondano sulla forma, e affinché qualcosa sia buono e perfetto dovrà avere tutte quelle caratteristiche che presiedono e conseguono alla forma. La forma presuppone una sua determinazione secondo il *modus* (secondo *mensura* e proporzione, quindi), colloca l'ente nei limiti di una *species* (secondo un dosaggio di elementi costitutivi, e cioè secondo il *numerus*) e in quanto atto lo dirige attraverso un'inclinazione particolare o *pondus*, al suo fine proprio, l'*ordo* dovuto.⁵

Tuttavia la concezione albertina, pur così articolata e progredita, non considera il riferimento all'atto umano conoscente come costitutivo del bello nella sua *ratio* propria; considerazione che era invece presente nella *Summa fratris Alexandri*. Quella di Alberto appare così come una estetica rigorosamente oggettivistica, dove il bello non è affatto definito *secundum notitiam sui ab aliis*, e cioè secondo la percezione che gli altri ne hanno. Anzi, di fronte a questa espressione rinvenuta nel ciceroniano *De officiis*, Alberto ribatte che la virtù, ad esempio, ha una certa *claritas* in se stessa per la quale rifulge come bella anche se nessuno la percepisce, *etiamsi a nullo cognoscatur*. La *notitia ab aliis* insiste Alberto, non determina oggettivamente la forma, come invece fa la *claritas*, lo *splendor* che *le inerisce* (*Super Dionysium* IV, 76, p. 185). La bellezza può darsi a conoscere in questo suo fulgore, ma questa possibilità le è accessoria e non costitutiva.

La distinzione non è da poco. Di fronte a questo oggettivismo metafisico per il quale la bellezza è proprietà delle cose e riluce oggettivamente senza che l'uomo lo possa determinare e impedire, c'è un altro tipo di oggettivismo per il quale il bello, pur essendo una proprietà trascendentale dell'essere, si rivela tuttavia in un rapporto nel quale l'uomo

⁵ Una complessa e macchinosa sistemazione di tutte le triadi, Alberto aveva realizzato nella *Summa de bono*; cfr. riassunto e schema in De Bruyne 1946, III, pp. 153-161.

focalizza l'oggetto *sub ratione pulchri*. Questo secondo tipo di oggettivismo sarà quello di san Tommaso.

Non è che san Tommaso imposti deliberatamente e con piena coscienza critica una teoria del bello con intenti di originalità. Ma i dati tradizionali che egli accoglie e inserisce nel suo sistema, alla luce del contesto ricevono questa fisionomia. In fondo noi possiamo pensare ai sistemi scolastici (e quello tomista ne è senz'altro il modello più completo e maturo) come a dei grandi cervelli elettronici *ante litteram*: una volta messi a punto tutti i collegamenti, ogni domanda che vi venga introdotta deve ricevere una risposta conclusa. Naturalmente la risposta sarà conclusa e soddisfacente solo nell'ambito di *una* logica determinata e di *un* modo di intendere le connessioni del reale: una *summa* è un cervello elettronico che pensa *da medievale*. Tuttavia pensa e risponde anche là dove il suo autore non aveva avuto immediatamente presenti tutte le implicanze di un certo concetto. Ora, la tradizione estetica del Medioevo sviluppa una serie di temi quali la concezione matematica del bello, la metafisica estetica della luce, una certa psicologia della visione e una nozione di forma come splendore e causa di godimento. Sarà seguendo questi temi nel loro sviluppo, attraverso secoli di riprese e discussioni, che potremo meglio capire a quale grado di maturazione essi pervengano nel XIII secolo e come si inseriscano nell'ambito di un sistema (quello tomista) che ne riassume i problemi e le soluzioni.

4.

LE ESTETICHE DELLA PROPORZIONE

4.1 La tradizione classica

Di tutte le definizioni della bellezza una ebbe particolare fortuna nel Medioevo, e proveniva da sant'Agostino (*Epistula* 3, CSEL 34/1, p. 8): *Quid est corporis pulchritudo? congruentia partium cum quadam coloris suavitate* (Che cosa è la bellezza del corpo? È la proporzione delle parti accompagnata da una certa dolcezza di colorito). Questa formula ne riproduceva una pressoché analoga di Cicerone (*Corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo, Tusculanae* IV, 31, 31), la quale a sua volta riassume tutta la tradizione stoica, e classica in genere, espressa dalla diade *chrôma kai symmetria*.

Ma l'aspetto più antico e fondato di tali formule era sempre quello della *congruentia*, della proporzione, del numero, che traeva addirittura origine dai presocratici.¹ Attraverso Pitagora, Platone, Aristotele, questa concezione sostanzialmente quantitativa della bellezza era apparsa ricorrentemente nel pensiero greco² per fissarsi esemplarmente – e in termini di praticità operativa – nel Canone di Policleto e nella esposizione che ne aveva fatto successivamente Galeo (cfr. Panofsky 1955, pp. 64 ss., e Schlosser 1924, tr. it.

¹ “L'ordine e la proporzione sono belli e utili” (Aristosseno, Diels, I, 469).

² Cfr. Aristotele, *Top.* III, I, 116 f 21; *Met.* XII, 3, 1078 a 36, e Platone, *Filebo*, 26 a 6.

pp. 65 ss.). Nato come scritto tecnico pratico e inseritosi in un filone di speculazioni pitagoriche, il Canone divenne gradatamente documento di estetica dogmatica. Già l'unico frammento che ne possediamo contiene un'affermazione teorica ("il bello sorge, a poco a poco, da molti numeri") e Galeno nel riassumere i concetti del Canone dice che "la bellezza non consiste negli elementi ma nell'armoniosa proporzione delle parti; di un dito all'altro, di tutte le dita al resto della mano... di ogni parte all'altra, come sta scritto nel canone di Policlete" (*Placita Hippocratis et Platonis* V, 3). Da questi testi nacque dunque il gusto di una formula elementare e polivalente, di una definizione della bellezza che esprima numericamente la perfezione formale, definizione che, consentendo una serie di variabili, sia tuttavia riconducibile al principio fondamentale della *unità nella varietà*.

L'altro autore per cui la teoria delle proporzioni si trasmette al Medioevo è Vitruvio, al quale si rifanno sia teorici che trattistici pratici, dal IX secolo in poi, trovando nei suoi testi non solo i termini di *proportio* e *symmetria*, ma definizioni come

*ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio
o ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibus se-
paratis ad universae figurae speciem ratae partis responsus.*

e cioè di "simmetria in ogni opera degli elementi di una determinata parte e del tutto", e di "conveniente concordanza degli elementi dell'opera e corrispondenza delle parti separate di una determinata parte all'immagine della figura intera".

(*De architectura* III, 1; I, 2)

Nel XIII secolo Vincenzo di Beauvais nel suo *Speculum maius* (I, 28, 2) riassume la teoria vitruviana delle proporzioni umane, dove appare quel canone di convenienza tipico della concezione proporzionale greca per la quale le dimensioni della cosa bella sono determinate l'una in relazione all'altra (il viso sarà una decima parte del corpo ecc.) e non ricondotte ciascuna separatamente a una unità numerica neutra (cfr. Panofsky 1955, p. 66): una proporzionalità fondata su armonie concrete e organiche, non su numeri astratti.

4.2 L'estetica musicale

Attraverso tali fonti la teoria delle proporzioni perviene al Medioevo. Alla frontiera tra l'antichità e i tempi nuovi sta Agostino, che mutua a più riprese questo concetto (cfr. Svoboda 1927), e, autore di influenza incalcolabile su tutto il pensiero scolastico, Boezio. Questi tramanda al Medioevo la filosofia delle proporzioni nel suo aspetto pitagorico originario, sviluppando una dottrina dei rapporti proporzionali nell'ambito della teoria musicale. Attraverso l'influenza di Boezio Pitagora diverrà per il Medioevo il primo inventore della musica: *Primum omnium Pythagoras inventor musicae* (cfr. Engelberti Abb. Admontensis de musica, c. X).

Con Boezio si verifica un fatto molto sintomatico e rappresentativo della mentalità medievale. Nel parlare di musica Boezio intende una scienza matematica delle leggi musicali; il musico è il teorico, il conoscitore delle regole matematiche che governano il mondo sonoro, mentre l'esecutore spesso altro non è che uno schiavo privo di perizia e il compositore è un istintivo che non conosce le bellezze ineffabili che solo la teoria può rivelare. Solo colui che giudica ritmi e melodie alla luce della ragione può essere detto musico. Boezio sembra quasi felicitare Pitagora di avere intrapreso uno studio della musica *relictò aurium iudicio*, prescindendo dal giudizio dell'udito (*De musica* I, 10).

Si tratta di un vizio teoristico che caratterizzerà tutti i teorici musicali del primo Medioevo. Tuttavia questa nozione teorica di proporzione li condurrà a determinare i rapporti effettivi dell'esperienza sensibile, mentre la consuetudine col fatto creativo via via conferirà alla nozione di proporzione significati più concreti. D'altra parte la nozione di proporzione perveniva a Boezio già verificata dall'antichità, e le sue teorie non erano dunque pure affabulazioni astratte. Il suo atteggiamento rivela piuttosto l'intellettuale sensibile che vive in un momento di profonda crisi storica e assiste al crollo di valori che gli sembrano insostituibili: l'antichità classica si è dissolta sotto i suoi occhi di ultimo umanista, nell'epoca barbarica in cui vive la civiltà delle lettere è pressoché nulla, la crisi dell'Europa ha raggiunto uno dei punti più tragici.

Boezio cerca rifugio nella consapevolezza di alcuni valori che non possono venir meno, nelle leggi del numero che regolano la natura e l'arte, comunque appaia la situazione presente. Anche nei momenti di ottimismo per la bellezza del mondo, il suo atteggiamento è pur sempre quello di un saggio che cela la sfiducia nel mondo fenomenico ammirando la bellezza dei noumeni matematici. L'estetica della proporzione entra dunque nel Medioevo come dogma che si rifiuta a qualsiasi verifica, e che stimolerà invece le verifiche più attive e produttive.³

Le teorie boeziane della musica sono abbastanza note. Un giorno Pitagora osserva come i martelli di un fabbro, picchiando sull'incudine, producano suoni diversi, e si rende conto che i rapporti tra i suoni della gamma così ottenuta sono proporzionali al peso dei martelli. Il numero regge dunque l'universo sonoro nella sua ragion fisica e lo regola nel suo organizzarsi artistico.

Consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest... Etenim consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia... Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens.

La consonanza che governa tutte le modulazioni musicali non può essere ottenuta senza suono... La consonanza è la concordia di voci differenti ridotte in unità... L'armonia è una mescolanza di suoni acuti e gravi che raggiunge soavemente e uniformemente l'udito.

(*De musica* I, 3 e 8, PL 63, col. 1172, 1173 e 1176)

La reazione estetica di fronte al fatto musicale si fonda anch'essa su un principio proporzionale: è proprio della natura umana irrigidirsi di fronte a modi musicali contrari e abbandonarsi a quelli gradevoli. Si tratta di un fatto docu-

³ J. Combarieu (*Histoire de la musique*, 6^a ed., Parigi, 1938, vol. I, p. 224) sostiene che l'influenza di Pitagora è stata paralizzante in musica come quella di Aristotele lo fu in filosofia. Tuttavia non si può negare che si deve a tale influenza l'evolversi di un principio teorico importante come quello di *proportio*, che la pratica ha poi saputo rapidamente adeguare alle proprie esigenze.

mentato da tutta la dottrina psicagogica della musica: modi diversi influiscono diversamente sulla psicologia degli individui e vi sono ritmi duri e ritmi temperati, ritmi adatti a educare gagliardamente i fanciulli e ritmi molli e lascivi; gli spartani, ci ricorda Boezio, pensavano di dominare gli animi con la musica e Pitagora aveva reso più calmo e padrone di sé un adolescente ubriaco facendogli ascoltare una melodia di modo ipofrigio in ritmo spondaico (poiché il modo frigio lo stava sovraeccitando). I pitagorici, pacificando nel sonno le cure quotidiane, si facevano addormentare da determinate cantilene; svegliatisi si liberavano dal torpore del sonno con altre modulazioni.

Boezio chiarisce la ragione di tutti questi fenomeni in termini proporzionali: l'anima e il corpo dell'uomo sono soggetti alle stesse leggi che regolano i fenomeni musicali e queste stesse proporzioni si ritrovano nell'armonia del cosmo così che micro e macrocosmo appaiono legati da un unico nodo, da un modulo matematico ed estetico insieme. L'uomo è conformato sulla misura del mondo e trae piacere da ogni manifestazione di tale rassomiglianza: *amica est similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria*.

Se questa teoria della *proportio* psicologica avrà sviluppi interessanti nella teoria medievale della conoscenza, una fortuna enorme avrà la concezione boeziana della proporzione cosmica. Qui ritorna anzitutto la teoria pitagorica dell'armonia delle sfere attraverso il concetto di *musica mundana*: si tratta della gamma musicale prodotta dai sette pianeti di cui parla Pitagora i quali, ruotando intorno alla terra immobile, generano ciascuno un suono tanto più acuto quanto più lontano il pianeta è dalla terra e quanto più rapido, quindi, il suo movimento (*De musica* I, 2). Dall'insieme proviene una musica dolcissima che noi non intendiamo per inadeguatezza dei sensi, così come non percepiamo odori che i cani invece avvertono – come ci dirà più tardi con un paragone alquanto infelice Gerolamo di Moravia (cfr. Coussemaker 1864, I, p. 13).

In questi argomenti avvertiamo ancora una volta i limiti del teoricismo medievale: infatti, come è stato osservato, se ogni pianeta produce un suono della gamma, tutti i pianeti

insieme produrranno una dissonanza sgradevolissima. Ma il teorico medievale non si preoccupa di questo controsenso di fronte alla perfezione delle corrispondenze numeriche. E il Medioevo affronterà l'esperienza successiva con questo bagaglio di certezze platoniche, e le vie della scienza sono davvero infinite se alcuni astronomi del Rinascimento arriveranno a sospettare il movimento della terra proprio dal fatto che, per esigenze di gamma, essa avrebbe dovuto produrre un ottavo suono. D'altra parte la teoria della musica mondana consente anche una più concreta visione della bellezza dei cicli cosmici, del gioco proporzionato del tempo e delle stagioni, della composizione degli elementi e i moti della natura, dei movimenti biologici e della vita degli umori.

Il Medioevo svilupperà una infinità di variazioni su questo tema della bellezza musicale del mondo. Onorio di Autun nel *Liber duodecim quaestionum* dedicherà un capitolo a spiegare *quod universitas in modo cytharae sit disposita, in qua diversa rerum genera in modo chordarum sit consonantia*, come cioè il cosmo sia disposto in modo simile a una cetra in cui i diversi generi di corde suonano armoniosamente (PL 172, col. 1179). Scoto Eriugena ci parlerà della bellezza del creato costituita dal consonare dei simili e dei dissimili a modo di armonia le cui voci, ascoltate isolatamente, non dicono nulla, ma fuse in un unico concerto rendono una naturale dolcezza (*De divisione naturae* II, PL 122).

4.3 La scuola di Chartres

Nel XII secolo, al di fuori della speculazione strettamente musicale, ma pur sempre su basi platoniche, si sviluppa poi la cosmologia "timaica" della scuola di Chartres, fondata su di una visione estetico-matematica. "Il loro cosmo è lo sviluppo, attraverso gli scritti aritmetici di Boezio, del principio agostiniano secondo il quale Dio dispose ogni cosa *ordine et mensura*, e si ricollega strettamente al concetto classico di *kòsmos*, come *consentiens conspirans continuata cognatio* sorretta da un principio divino che è *anima, provvidenza, fa-*

to".⁴ L'origine di tale visione è, come già si è detto, il *Ti-meo*, che ricordava al Medioevo come "Dio volendolo rassomigliare al più bello e al più compiutamente perfetto degli animali intellegibili, compose un solo animale visibile, che dentro di sé raccoglie tutti gli animali che gli sono naturalmente affini... E il più bello dei legami è quello che faccia, per quanto è possibile, una cosa sola di sé e delle cose legate: ora la proporzione compie ciò in modo bellissimo" (30d e 31c, tr. it. cit. pp. 370-371).

Per la scuola di Chartres opera di Dio sarà appunto il *kòsmos*, l'ordine del tutto che si contrappone al caos primigenio. Mediatrice di quest'opera sarà la Natura, una forza insita nelle cose, che da cose simili produce cose simili (*vis quaedam rebus insita, similia de similibus operans*), come dirà Guglielmo di Conches nel *Dragmaticon* (I). La Natura per la metafisica cartrese non sarà solo una personificazione allegorica ma piuttosto una forza che presiede al nascere e al divenire delle cose (cfr. Gregory 1955, pp. 178 e 212).

E l'*exornatio mundi* è l'opera di compimento che la Natura, attraverso un complesso organico di cause, ha attuato nel mondo una volta creato:

Est ornatus mundi quidquid in singulis videtur elementis, ut stellae in coelo, aves in aere, pisces in aqua, homines in terra.

La bellezza del mondo è tutto ciò che appare nei suoi singoli elementi, come le stelle in cielo, gli uccelli nell'aria, i pesci in acqua, gli uomini sulla terra.

(G. di Conches, *Glosae super Platonem*, ed. Jeaneau, p. 144)

L'*ornatus* come ordine e *collectio creaturarum*. La bellezza comincia ad apparire nel mondo quando la materia creata si differenzia per peso e per numero, si circoscrive nei suoi contorni, prende figura e colore; così, anche in questa concezione cosmologica, l'*ornatus* si avvicina a essere quella

⁴ Gregory 1955, p. 214. Tutta l'opera documenta egregiamente sulla cosmologia della scuola di Chartres. Per un'introduzione e una bibliografia più aggiornate sulla scuola di Chartres v. Maccagnolo 1980. Sulla estetica cfr. in particolare Assunto 1961, pp. 139-156.

struttura individuante delle cose che sarà poi riconosciuta nella fondazione, che il XIII secolo opererà, del *pulchrum* sulla *forma*. D'altra parte (forse più agli occhi nostri che a quelli dei medievali) questa immagine dell'armonia cosmica appare come una metafora dilatata della perfezione organica di una forma singola, di un organismo della natura o dell'arte.

In questa concezione la rigidità delle deduzioni matematiche già è temperata da un senso organico della natura. Guglielmo di Conches, Thierry di Chartres, Bernardo Silvestre, Alano di Lilla non ci parlano di un ordine matematicamente immobile, ma di un processo organico di cui possiamo sempre reinterpretare la crescita risalendo all'Autore: vedendo la seconda Persona della Trinità come causa formale, principio organizzatore di un'armonia estetica della quale il Padre è causa efficiente e lo Spirito è causa finale, *amor et connexio, anima mundi*. La Natura, non il numero, regge questo mondo; la Natura di cui Alano canterà:

*O Dei proles genitrixque rerum,
vinculum mundi, stabilisque nexus,
gemma terrenis, speculum caducis,
lucifer orbis.*

*Pax, amor, virtus, regimen, potestas,
ordo, lex, finis, via, dux, origo,
vita, lux, splendor, species, figura,
Regula mundi.*

O figlia di Dio e madre delle cose,
che tieni unito e rendi stabile il mondo,
gemma per gli uomini, specchio per i mortali,
luce del mondo.

Pace, amore, virtù, governo, potere,
ordine, legge, fine, via, guida, origine,
vita, luce, splendore, forma, figura,
regola del mondo.

(*De planctu naturae*, ed. Häring, p. 831)

In queste e in altre visioni dell'armonia cosmica si risolvono anche gli interrogativi posti dagli aspetti negativi della realtà. Anche le cose brutte si compongono nell'armonia del mondo per via di proporzione e contrasto. La bellezza (e que-

sta sarà ormai persuasione comune a tutta la Scolastica) nasce anche da questi contrasti, e anche i mostri hanno una ragione e una dignità nel concetto del creato, anche il male nell'ordine diviene bello e buono perché da esso nasce il bene, e accanto ad esso il bene meglio rifulge (cfr. la *Summa* di Alessandro di Hales, II, pp. 116 e 175).

4.4 L'“homo quadratus”

Accanto a questa cosmologia naturalistica lo stesso XII secolo portava tuttavia al massimo sviluppo un'altra derivazione delle cosmologie pitagoriche riprendendo e unificando i temi tradizionali della teoria dell'*homo quadratus*. L'origine ne erano le dottrine di Calcidio e Macrobio, specie quest'ultimo (*In Somnium Scipionis* II, 12) che ricordava come *Physici mundum magnum hominem et hominem brevem mundum esse dixerunt*. Il cosmo come grande uomo e l'uomo come piccolo cosmo. Di qui prende la via gran parte dell'allegorismo medievale nel suo tentativo di interpretare attraverso archetipi matematici il rapporto tra microcosmo e macrocosmo. Nella teoria dell'*homo quadratus* il numero, principio dell'universo, viene ad assumere significati simbolici, fondati su serie di corrispondenze numeriche che sono anche corrispondenze estetiche.

Anche qui le prime sistemazioni della teoria sono di tipo musicale: otto sono i toni musicali – osserva un anonimo monaco certosino – perché quattro ne trovarono gli antichi e quattro ne aggiunsero i moderni (e si riferisce ai quattro modi autentici e ai quattro modi plagali):

Syllogizabant namque hoc modo: sicut est in natura, sic debet esse in arte: sed natura in multis quadripartito modo se dividit... Quatuor sunt plagae mundi, quatuor sunt elementa, quatuor sunt qualitates primae, quatuor sunt venti principales, quatuor sunt complexiones, quatuor sunt animae virtutes et sic de aliis. Propter quod concludebant... etc.

[Gli antichi] infatti ragionavano in questo modo: come è nella natura così deve essere nell'arte: ma la natura in molti casi si divide in quattro parti... Quattro sono infatti le regioni del mon-

do, quattro gli elementi, quattro sono le qualità prime, quattro i venti principali, quattro sono le costituzioni fisiche, quattro le facoltà dell'anima e così via. Da ciò concludevano... ecc.

(Anonimo certosino, *Tractatus de musica plana*, ed. Coussemaker, II, p. 434)

Il numero quattro diviene così, in altri autori o nella credenza comune, un numero perno e risolutore, carico di determinazioni seriali. Quattro i punti cardinali, i venti principali, le fasi della luna, le stagioni, quattro il numero costitutivo del tetraedro timaico del fuoco, quattro le lettere del nome ADAM. E quattro sarà, come insegnava Vitruvio, il numero dell'uomo, poiché la larghezza dell'uomo a braccia spalancate corrisponderà alla sua altezza dando così la base e l'altezza di un quadrato ideale. Quattro sarà il numero della perfezione morale, così che *tetragono* sarà detto l'uomo moralmente agguerrito. Ma l'uomo quadrato sarà insieme anche l'uomo pentagonale, perché anche il 5 è un numero pieno di arcane corrispondenze e la pentade è un'entità che simboleggia la perfezione mistica e la perfezione estetica. Cinque è il numero circolare che moltiplicato rinviene continuamente su di sé ($5 \times 5 = 25 \times 5 = 125 \times 5 = 625$ ecc.). Cinque sono le essenze delle cose, le zone elementari, i generi viventi (uccelli, pesci, piante, animali, uomini); la pentade è matrice costruttrice di Dio e la si rinviene anche nelle Scritture (il Pentateuco, le cinque piaghe); a maggior ragione la si rinviene nell'uomo, inscrivibile in un cerchio di cui centro è l'ombelico, mentre il perimetro formato dalle linee rette che uniscono le varie estremità dà la figura di un pentagono. E basti ricordare, se non l'immagine di Villard di Honnecourt, quella notissima, ormai rinascimentale di Leonardo. La mistica di santa Hildegarda (con la sua concezione dell'*anima symphonizans*) si basa sulla simbologia delle proporzioni e sul fascino misterioso della pentade. A suo proposito si è parlato di senso sinfonico della natura e di esperienza dell'assoluto svolgentesi su motivo musicale. Ugo di San Vittore afferma che corpo e anima riflettono la perfezione della bellezza divina, l'uno fondandosi sulla cifra pari, imperfetta e instabile, la seconda sulla cifra dispari, determinata e perfetta; e la vita spirituale si basa su una dialettica matema-

tica fondata sulla perfezione della decade.⁵

Questa estetica del numero ci chiarisce bene, oltretutto, un aspetto sul quale è sempre facile fraintendere il Medioevo: l'espressione "tetragono" per indicare la saldezza morale ci ricorda che l'armonia della *honestas* è allegoricamente armonia numerica e, più criticamente, proporzione dell'azione corretta al fine. Quindi in questo Medioevo sempre accusato di ridurre la bellezza a utilità o moralità, attraverso le comparazioni micro-macrocosmiche è proprio la perfezione etica quella che viene ridotta a consonanza estetica. Si potrebbe affermare che il Medioevo non tanto riduca l'estetico all'etico ma fondi piuttosto il valore morale su basi estetiche. Ma anche così si falserebbero i fatti: il numero, l'ordine, la proporzione sono principi tanto ontologici quanto etici ed estetici.

4.5 La proporzione come regola artistica

Proveniente dalle teorizzazioni musicali della bassa antichità e del primo Medioevo, l'estetica della proporzione ha assunto varie forme sempre più complesse; ma nel tempo la teoria si è via via provata nel contatto con la realtà artistica di tutti i giorni. Nell'ambito stesso di una teoria della musica, la proporzione si avvia gradatamente a divenire concetto tecnico o comunque criterio formativo. Già in Scoto Eriugena troviamo una prima testimonianza filosofica sul contrappunto (cfr. Coussemaker 1864, II, p. 351), ma le scoperte tecniche della storia della musica impongono sempre più di pensare a *determinate* proporzioni, e non alla proporzione in sé.

Verso l'850, con l'invenzione del tropo come versificazione del giubilo allelujatico (e adattamento di ogni sillaba del testo a ogni movimento della melodia) si impone una considerazione in termini proporzionali del processo compositivo. La scoperta, verso il X secolo, della diastemazia come concordanza del movimento delle note scritte con quello ascendente o discendente delle note emesse, pone di fronte

⁵ Cfr. De Bruyne 1946, II, 7, 5; De Lubac 1959-64, II/1, VII, 1, pp. 7-40.

a problemi di *proportio* non più metafisica. E così accade quando nel IX secolo le due voci dei diafonisti abbandonano l'unisono e cominciano a seguire ciascuna una linea melodica propria, conservando però la consonanza dell'insieme. Il problema si allarga quando dalla diafonia si passa al discanto e da questo alle grandi invenzioni polifoniche del XII secolo. Di fronte a un *organum* di Pérotin, quando dal sottofondo di una nota generatrice sale il movimento complesso di un contrappunto di arditezza veramente gotica, e tre o quattro voci tengono sessanta misure consonanti sulla stessa nota di pedale, in una varietà di ascese sonore pari ai pinncoli di una cattedrale, allora il musicista medievale che ricorre ai testi della tradizione dà un significato ben concreto a quelle categorie che per Boezio erano astrazioni platoniche.

L'armonia come *diversarum vocum apta coadunatio* (Ubaldo di Saint Amand, *Musica Enchiriadis* 9, PL 132) diviene un valore tecnico esperito e verificato. Il principio metafisico è ormai un principio artistico. Chi dice che tra la teoria metafisica del bello e quella dell'arte non vi furono contatti, pronunzia un'affermazione davvero arrischiata.

La letteratura, da parte sua, abbonda di concreti e documentati precetti di *proportio*. Goffredo di Vinsauf, nella *Poetria nova* (verso il 1210), ricorda che per l'*ornatus* vale un principio di convenienza – che ormai non appare più strettamente numerica, ma qualitativa, fondata su concordanze psicologiche e foniche. Sarà conveniente dire *fulvum* l'oro, *nitidum* il latte, *praerubicunda* la rosa, *dulcifluum* il miele. Ogni stile sia *adatto* a ciò di cui si parla, *sic rerum cuique geratur mos suus*. Sulla convenienza si fondano le teorie della *comparatio* e della *collatio*; e importanti al fine nostro sono le raccomandazioni di seguire nello scrivere o un *ordo naturalis* o le otto specie di *ordo artificialis* che rappresentano un notevole esempio di tecnica espositiva. In queste prescrizioni quello che per la retorica romana era l'*ordo tractandi*, qui diviene l'*ordo narrandi*; e a proposito di tali poetiche esposte da vari autori,⁶ il Faral osserva che “essi sa-

⁶ Si veda a esempio il *Dialogus super auctores* di Corrado di Hirschau e il *Didascalicon* di Ugo di San Vittore.

pevano ad esempio quali effetti trarre dalla simmetria delle scene formanti un dittico e un trittico, di un racconto abilmente sospeso, dell'allacciarsi di narrazioni condotte simultaneamente" (Faral 1924, p. 60).

Molti romanzi medievali realizzano queste prescrizioni tecniche; il principio estetico si fa prima metodo di poetica e quindi realtà tecnica; e contemporaneamente si verifica il processo inverso di affinamento delle posizioni teoriche nel loro commisurarsi all'esperienza. Il principio letterario della *brevitas*, che ritorna spesso nel Medioevo, dimostrava a sufficienza, ad esempio, che il *ne quid nimis* raccomandato da Alcuino nel *De Rhetorica* voleva dire inibirsi tutto quello che lo sviluppo di un soggetto non richiedeva necessariamente: come aveva spiegato Plinio il Giovane dimostrando che la descrizione omerica dello scudo di Achille non era lunga perché giustificata dallo svolgersi degli eventi successivi (*Epistola* 5; cfr. Curtius 1948, *excursus* 13).

Passando al campo delle arti plastiche e figurative, troviamo il concetto e la norma della simmetria vastamente diffusi, specie sotto l'influenza del *De architectura* di Vitruvio. Vincenzo di Beauvais, sulle sue orme, ricorda che l'architettura consta di ordine, disposizione, euritmia, simmetria, bellezza (*Speculum majus* II, 11, 12, 14). Ma il principio di proporzione riappare nella pratica architettonica anche come manifestazione araldico-simbolica di una coscienza estetica del mestiere. Si tratta di quello che potremmo definire l'aspetto esoterico della mistica della proporzione: originatosi dalle sette pitagoriche, esorcizzato dalla Scolastica, sopravviveva presso le consorte artigiane, se non altro come apparato atto a celebrare e conservare segreti di mestiere.

Così va forse inteso il gusto per le strutture pentagonali che si ritrovano nell'arte gotica, specie nei tracciati dei rosoni della cattedrale. Oltre ai molti altri significati simbolici che il Medioevo le conferirà, dal *Roman de la Rose* alle lotte tra York e Lancaster, la rosa a cinque petali è sempre un'immagine floreale della pentade. Senza vedere in ogni apparizione della pentade un segno di religione esoterica?⁷

⁷ Interpretazione cui inclina Ghyka 1931, II, 2.

è certo che l'uso di questa struttura vale sempre come richiamo a un principio estetico ideale; ponendolo a fondamento dei rapporti rituali, le associazioni di muratori rivelano ancora una volta la coscienza di connessioni tra lavoro artigiano e valore estetico.

In tal senso va vista la riducibilità a schema geometrico di ogni simbolo o sigla artigiana: gli studi fatti sulla *Bauhütte* (la federazione a riti segreti di tutti i maestri muratori, tagliatori di pietre e carpentieri del Sacro Romano Impero) mostrano come tutti i *segni lapidari*, e cioè le sigle personali che ciascun artigiano apponeva alle pietre più importanti della sua costruzione, come le chiavi di volta, sono dei tracciati geometrici a chiave comune, fondati su determinati diagrammi o "griglie" direttrici. Nel ritrovare un centro di simmetria si ritrova la strada, l'orientamento, la razionalità. In questo campo consuetudine estetica e impianto teologico si davano la mano. L'estetica della *proportio* era veramente l'estetica del Medioevo per eccellenza.

Il principio di simmetria, anche nelle sue espressioni più elementari, era un criterio istintivo talmente radicato nell'animo medievale da determinare l'evoluzione stessa del repertorio iconografico. Questo proveniva dalla Bibbia, dalla liturgia, dagli *exempla praedicandi*, ma spesso esigenze di simmetria portavano a modificare una scena che la tradizione aveva tramandato in certi termini ben definiti, e persino a far violenza alle abitudini e alle verità storiche più comuni. A Soisson uno dei tre Magi è sacrificato perché non fa *pendant*. Nella cattedrale di Parma, san Martino divide il suo mantello non con uno, ma con due mendicanti. A San Cugat del Vallés, in Catalogna, il Buon pastore, su di un capitello, diventa doppio. A queste stesse ragioni si devono le aquile a due teste o le sirene a due code (Réau 1951). L'esigenza simmetrica crea il repertorio simbolico.

Un'altra legge d'ordine alla quale l'arte medievale soggiace moltissimo è quella del "quadro": la figura deve adeguarsi allo spazio della lunetta di un timpano, di una colonna di portale, del tronco di cono del capitello. Talvolta la figura iscritta riceve dalla necessità del quadro una nuova grazia, come accade per quei contadini che nei tondi dei mesi, sulla

facciata di Saint Denis, sembrano falciare il grano a passo di danza, piegati a un movimento circolare. Talvolta l'adeguazione impone forza espressiva, come avviene nelle sculture degli archi concentrici del portale di San Marco a Venezia. Altre volte il quadro esige figure grottesche, vigorosamente rattrappite, con forza del tutto romanica: si pensi alle figure del candelabro di San Paolo fuori le mura. Così, in un circolo dove le generazioni causali sono indiscernibili, le prescrizioni teoriche della *congregatio* e della *coaptatio* interagiscono con la pratica artistica e le tendenze compositive dell'epoca. Ed è interessante notare come tanti aspetti di quest'arte, stilizzazioni araldiche o deformazioni allucinanti, non sono originati da principi di vitalità espressiva, ma di esigenza compositiva. E che questa intenzione prevalesse negli artisti lo suggeriscono le teorie medievali dell'arte, che tendono sempre a essere teorie della composizione formale e non dell'espressione sentimentale.

Tutti i trattati medievali di arti figurative, da quelli bizantini dei monaci di Monte Athos al Trattato del Cennini, rivelano l'ambizione delle arti plastiche di porsi allo stesso livello matematico della musica (Panofsky 1955, pp. 72-99). Attraverso tali testi le concezioni matematiche si sono tradotte in canoni pratici. Si tratta di regole plastiche, staccate ormai dalla matrice cosmologica e filosofica, pur sempre unite da correnti sotterranee di gusti e predilezioni. In tal senso ci pare opportuno vedere un documento come l'*Album* o *Livre de portraiture* di Villard de Honnecourt (Hahnloser 1935; cfr. pure Panofsky 1955 e De Bruyne 1946, III, 8, 3). Qui ogni figura è determinata da coordinate geometriche, che non ne danno una stilizzazione astratta, ma tentano piuttosto di impostare dinamicamente la figura in un movimento potenziale. Comunque in questi modelli della concezione figurativa gotica ritornano i moduli proporzionali, gli echi delle teorie vitruviane del corpo umano. E infine, la schematizzazione a cui Villard riduce le cose ritratte – quegli schemi che come linee guida propongono norme direttrici di una figurazione viva e realistica – può essere un riflesso di una teoria della bellezza come *proportio* prodotta e rivelata dalla *resplendentia formae*, quella forma che è appunto *quid-*

ditas, schema essenziale di vita.

Quando il Medioevo elaborerà compiutamente la teoria metafisica del bello, allora la proporzione, come suo attributo, parteciperà della sua trascendentalità. Non esprimibile in una sola formula, la proporzione, come l'essere, si realizza a diversi e molteplici livelli. *Ci sono modi infiniti di essere o di fare secondo proporzione*. È una notevole sdogmatizzazione del concetto, ma in fondo la cultura medievale aveva già da tempo implicitamente riconosciuto questo fatto in virtù di esperienze dirette. Nella teoria musicale, ad esempio, si sapeva che, posto il *modo* come ordine di successione di elementi diversi, bastava abbassare o alzare certe note (diesarle e bemollizzarle) per ottenere un altro modo. Basta capovolgere l'ordine del modo lidio per ottenere il dorico. Quanto agli intervalli musicali, nel IX secolo Ubaldo di Saint Amand riconosce la quinta come consonanza imperfetta; nel XII secolo le regole codificate del discanto la danno ormai come consonanza perfetta; nel XIII secolo apparirà anche la terza tra le consonanze ammesse. La proporzione appariva dunque al Medioevo come una conquista progressiva di convenienze godibili, e di tipi di rispondenze diversissimi tra loro. In campo letterario, nell'VIII secolo, Beda, nel *De arte metrica*, elabora una distinzione tra metro e ritmo, tra metrica quantitativa e metrica sillabica, notando come i due modi poetici posseggano ciascuno un tipo di proporzione loro propria (cfr. Saintsbury 1902, I, p. 404). Costatazione che troviamo anche nei secoli successivi in vari autori, per esempio nel IX secolo in Aureliano di Reomé e Remigio di Auxerre (cfr. Gerbert 1784, I, p. 23, 68). Quando si sarà arrivati all'omologazione teologica e metafisica di tali esperienze, allora la *proportio* sarà divenuta categoria capace di complesse determinazioni, come vedremo nel contesto della dottrina tomista della forma.

Ma l'estetica della *proportio* era pur sempre estetica quantitativa. E non riusciva a dar piena ragione di un gusto qualitativo per il piacevole immediato che il Medioevo manifestava di fronte al colore e alla luce.

5.

LE ESTETICHE DELLA LUCE

5.1 Il gusto del colore e della luce

Agostino nel *De quantitate animae* aveva elaborato una rigorosa teoria del bello come regolarità geometrica. Qui egli affermava che il triangolo equilatero è più bello di quello scaleno perché nel primo c'è maggior eguaglianza; migliore ancora il quadrato, dove angoli eguali fronteggiano lati eguali, ma bellissimo il cerchio, in cui nessun angolo rompe la continua eguaglianza della circonferenza. Ottimo su tutti il punto, indivisibile, centro inizio e termine di se stesso, perno generatore della più bella tra le figure, il cerchio (*De quantitate animae*, *Opere* III, 2, pp. 10-23; cfr. Svoboda 1927, p. 59). Questa teoria tendeva a riportare il gusto della proporzione al sentimento metafisico dell'assoluta identità di Dio (anche se nel testo citato gli esempi geometrici venivano impiegati nell'ambito di un discorso sulla centralità dell'anima) e in questa riduzione del molteplice proporzionato alla perfezione indivisa dell'uno esiste potenzialmente quella contraddizione, che il Medioevo si troverà a dover risolvere, tra una estetica della quantità e una estetica della qualità.

L'aspetto più immediato di questa seconda tendenza era rappresentato dal gusto per il colore e per la luce. I documenti che il Medioevo ci fornisce su questa sensibilità istintiva ai fatti cromatici sono singolarissimi e rappresentano un elemento contraddittorio nei confronti della tradizione estetica già esaminata. Abbiamo infatti visto come tutte le teorie della bellezza ci parlassero preferibilmente e sostanzial-

mente di una bellezza intellegibile, di armonie matematiche, anche quando prendevano in esame l'architettura o il corpo umano.

A proposito del senso del colore (gemme, stoffe, fiori, luce ecc.) il Medioevo manifesta invece un gusto vivacissimo per gli aspetti sensibili della realtà. Il gusto delle proporzioni perviene già come tema dottrinale e solo gradatamente si trasferisce sul terreno della constatazione pratica e del precetto produttivo; il gusto per il colore e la luce è invece un dato di reattività spontanea, tipicamente medievale, che solo in seguito si articola come interesse scientifico e si sistema nelle speculazioni metafisiche (anche se sin dall'inizio la luce, nei testi dei mistici e dei neoplatonici in genere, appare già come metafora delle realtà spirituali). In più, come già si è accennato, la bellezza del colore è uniformemente sentita come bellezza semplice, di immediata percepibilità, di natura indivisa, non dovuta a un rapporto o a una relazione come avveniva per la bellezza proporzionale.

Immediatezza e semplicità sono dunque le caratteristiche del gusto cromatico medievale. La stessa arte figurativa dell'epoca non conosce il colorismo dei secoli posteriori e gioca su colori elementari, su zone cromatiche definite e ostili alla sfumatura, sull'accostamento di tinte squillanti che generano luce dall'accordo d'insieme anziché farsi determinare da una luce che li avvolga in chiaroscuri o faccia stillare il colore oltre i limiti della figura.

In poesia, parimenti, le determinazioni di colore sono inequivocabili, decise: l'erba è verde, il sangue rosso, il latte candido. Esistono superlativi per ogni colore (come il *praerubicunda* della rosa) e uno stesso colore possiede molte gradazioni, ma nessun colore muore in zone d'ombra. La miniatura medievale documenta chiarissimamente questa gioia per il colore integro, questo gusto festoso per l'accostamento di tinte vivaci. Non solo nella più matura stagione della miniatura fiamminga e borgognona (si pensi alle *Très riches heures du Duc de Berry*) ma anche in opere anteriori, come ad esempio nelle miniature di Reichenau (XI sec.), dove "giustapponendo allo splendore dell'oro dei toni stranamente freddi e chiari, come il lillà, il verde glauco, il giallo sab-

bia o il bianco azzurrato, si ottengono effetti di colore dove la luce sembra irradiarsi dagli oggetti” (Nordenfalk 1957, p. 205).

Quanto alle testimonianze letterarie valga questa pagina dell'*Erec et Enide* di Chrétien de Troyes per mostrarci l'affinità tra l'immaginazione giocondamente visiva del letterato e quella dei pittori:

Colui che aveva ricevuto l'ordine porta il mantello e la tunica, che era foderata da ermellino bianco sino alle maniche; ai polsi ed al collo vi erano, per non tener nulla celato, più di cento marchi di oro battuto, con delle pietre di grandissimo potere, violette e verdi, turchine e brune, incassate in tutta la superficie dell'oro... Nelle fibbie vi era un'oncia d'oro; da un lato si trovava un giacinto, dall'altro un rubino che mandava più fuoco di un carbonchio. La fodera era d'ermellino bianco, la più fine e la più bella che si potesse vedere. La porpora era abilmente lavorata con crocette di vario colore, violette e vermiglie e turchine, bianche e verdi, violette e gialle.

(tr. it. in Bianchini 1957, p. 50)

È veramente la *suavitas coloris* della quale ci parlano i testi già esaminati. E cercarne altri esempi nella letteratura latina o volgare del Medioevo significa veramente accingersi a una messe sterminata. Potremmo ricordare il “dolce colore di oriental zaffiro” di Dante, o il “viso di neve colorato in grana” del Guinizelli, la “clère et blanche” Durandal della *Chanson de Roland* che riluce e fiammeggia contro il sole; ma gli esempi sono innumerevoli (v. De Bruyne 1946, III, 1, 2). D'altra parte fu proprio il Medioevo a elaborare la tecnica figurativa che maggiormente sfrutta la vivacità del colore semplice unito alla vivacità della luce che lo compenetra: la vetrata della cattedrale gotica.

Ma ancora questo gusto per il colore si rivela al di fuori dell'arte, nella vita e nel costume quotidiano, negli abiti, negli addobbi, nelle armi. In una sua affascinante analisi della sensibilità coloristica tardomedievale Huizinga ci ricorda l'entusiasmo di Froissart per le “navi con le bandiere e le fiamme sventolanti e i blasoni variopinti scintillanti al sole. Oppure il giuoco dei raggi del sole sugli elmi, le corazze, le punte delle

lance, i pennoncelli e i vessilli dei cavalieri in marcia". O le preferenze cromatiche menzionate nel *Blason des couleurs* dove sono lodate le combinazioni di giallo pallido e azzurro, arancione e bianco, arancione e rosa, rosa e bianco, nero e bianco; e la rappresentazione descritta da La Marche, nella quale appare una giovinetta in seta viola su una chinea con gualdrappa di seta azzurra, condotta da tre uomini in seta vermiglia con cappe di seta verde (Huizinga 1955, pp. 385-387, e in generale il cap. 19).

Questi richiami al gusto corrente sono necessari per capire in tutta la loro importanza i riferimenti che i teorici fanno al colore come coefficiente di bellezza. Senza tenere presente questo gusto così radicato ed essenziale, potranno parere superficiali annotazioni come quelle di san Tommaso (*S. Th.* I, 39, 8), per cui diciamo belle le cose dai colori nitidi. Invece questi sono proprio i casi in cui i teorici sono influenzati dalla sensibilità comune.

In tal senso Ugo di San Vittore loda il colore verde come il più bello fra tutti, simbolo della primavera, immagine della futura rinascita (dove il riferimento mistico non annulla la compiacenza sensibile) (*De tribus diebus*) e la stessa spiccata preferenza manifesta Guglielmo d'Alvernia, sostenendola con argomenti di convenienza psicologica, in quanto cioè il verde si troverebbe a metà strada tra il bianco che dilata l'occhio e il nero che lo contrae (cfr. De Bruyne 1946, II, p. 86).

Ma più che per il colore singolo mistici e filosofi paiono entusiasinarsi per la luminosità in genere e per la luce solare. Anche qui la letteratura dell'epoca è piena di esclamazioni di godimento di fronte ai fulgori del giorno o alle fiamme del fuoco. La chiesa gotica in fondo è costruita in funzione di un irrompere della luce attraverso un traforo di strutture; ed è questa trasparenza mirabile e ininterrotta quella che incanta Suger quando parla della sua chiesa nei noti *versiculi*:

*Aula micat medio clarificata suo.
Claret enim claris quod clare concopulatur,
ei quod perfundit lux nova, claret opus
nobile.*

5.2 Ottica e prospettiva

Comunque, sia che si trattasse di metafore metafisiche che di manifestazioni empiriche di gusto per il colore, il Medioevo si rendeva conto di come la concezione qualitativa della bellezza non si conciliasse con la sua definizione proporzionale. Il divario esisteva già in Agostino, come si è visto, e questi lo aveva avvertito indubbiamente nello stesso Plotino, dove si manifestava una propensione verso l'estetica del colore e della qualità (*Enneadi* I, 6, 1). Sinché si apprezzavano i colori piacevoli senza pretese critiche e sinché si faceva uso di metafore nell'ambito di un discorso mistico o di vaghe cosmologie, questi contrasti potevano anche non essere avvertiti.

Ma la Scolastica del XIII secolo affronterà anche questo problema: essa riceverà dalle varie fonti la dottrina della luce, fortemente imbevuta di neoplatonismo, e la svilupperà lungo due linee fondamentali: quella di una cosmologia fisicoestetica e quella di una ontologia della forma. Per il primo aspetto possiamo pensare a Roberto Grossatesta e a san Bonaventura. Per il secondo ad Alberto Magno e a san Tommaso.

Lo svilupparsi di queste nuove prospettive non era casuale. Le ragioni formali potevano essere ricercate nella polemica antimanichea, ma il materiale teorico che rendeva possibili le discussioni era dovuto al profilarsi di una serie di interessi e curiosità nel campo dell'ottica e della fisica della luce. Siamo nel secolo in cui Ruggero Bacone proclamerà l'ottica la nuova scienza destinata a risolvere tutti i problemi. Nel *Roman de la Rose*, somma allegorica della Scolastica più progressiva, Jean de Meun per bocca di Natura disquisisce a lungo delle meraviglie dell'arcobaleno e i miracoli degli specchi ricurvi, in cui nani e giganti ritrovano le rispettive proporzioni invertite e le loro figure distorte o capovolte. Proprio in questo testo viene citato l'arabo Alhazen come massimo autore in materia: e in realtà la speculazione scientifica sulla luce arriva al Medioevo proprio attraverso quel *De aspectibus* o *Perspectiva* scritto da Alhazen tra il X e l'XI secolo, ripreso nel XII da Witelo (o Vitel-

lione) nel suo *De perspectiva* e da quel *Liber de intelligentiis* a lungo attribuito a Witelo stesso e ora piuttosto accreditato a un Adam Pulchrae Mulieris (o di Belladonna). Questi testi ci appariranno particolarmente importanti parlando di una psicologia della visione estetica; chi invece imposterà sul terreno metafisico estetico la teoria della luce sarà Roberto Grossatesta.

5.3 La metafisica della luce: Grossatesta

Nelle sue prime opere il vescovo di Lincoln aveva sviluppato una estetica delle proporzioni, e a lui si deve anzi una delle più efficaci definizioni della perfezione organica della cosa bella:

Est autem pulchritudo concordia et convenientia sui ad se et omnium suarum partium singularium ad seipsas et ad se invicem et ad totum harmonia, et ipsius totius ad omnes.

La bellezza è la concorde convenienza di un oggetto a se stesso e l'armonia di tutte le sue parti in se stesse e di ciascuna rispetto alle altre e rispetto all'intero e di quest'ultimo nei loro confronti. (*De divinis nominibus*, in Pouillon 1946, p. 320)¹

Ma nelle opere seguenti egli assimila pienamente la tematica della luce, e nel commentario all'*Hexaëmeron* egli tenta di risolvere il contrasto tra principio qualitativo e principio quantitativo. Qui egli tende a definire la luce come la massima delle proporzioni, la *convenienza a sé*:

Haec [lux] per se pulchra est "quia ejus natura simplex est, sibi-que omnia simul". Quapropter maxime unita et ad se per aequa-

¹ La trattazione più approfondita e chiarificatrice dell'estetica del Grossatesta rimane ancora quella di De Bruyne 1946, vol. III, cap. 4, su cui più recentemente è tornato Assunto 1961, pp. 169-171. Per uno studio introduttivo al pensiero di Grossatesta si veda Rossi 1986, che comprende un'aggiornata bibliografia sulla metafisica della luce nel Medioevo. Si segnalano in particolare Federici Vescovini 1965 (sulle teorie della *perspectiva*) e Alesio 1961 (sull'ottica nel Trecento).

litatem concordissime proportionata, proportionum autem concordia pulchritudo est.

[La luce] è bella di per sé, “dato che la sua natura è semplice e comprende in sé tutte le cose insieme”. Per questo è massimamente unita e proporzionata a se stessa in maniera concorde per l’eguaglianza: la bellezza è infatti concordia delle proporzioni. (*In Hexaëmeron*, in Pouillon 1946, p. 322).

In tal senso l’identità diviene la proporzione per eccellenza e giustifica la bellezza indivisa del Creatore come fonte di luce, poiché Dio, che è sommamente semplice, è la massima concordia e convenienza di sé a se stesso.

Con tale argomento Grossatesta imbrocca una via sulla quale si pongono, con varie sfumature, gli scolastici dell’epoca, da san Bonaventura a san Tommaso. Ma la sintesi dell’autore inglese è ancor più complessa e personale. L’impostazione neoplatonica del suo pensiero lo porta a insistere a fondo sul problema della luce: egli ci dà un’immagine dell’universo formato da un unico flusso di energia luminosa che è fonte insieme di bellezza e di essere. La prospettiva è praticamente emanatistica: dalla luce unica derivano per rarefazioni e condensazioni progressive le sfere astrali e le zone naturali degli elementi, e di conseguenza le sfumature infinite del colore e i volumi meccanico-geometrici delle cose. La proporzione del mondo altro non è dunque che l’ordine matematico in cui la luce, nel suo diffondersi creativo, si materializza secondo le diversificazioni imposte dalla materia nelle sue resistenze:

Corporeitas ergo aut est ipsa lux aut est dictum opus faciens et in materiam dimensiones inducens, in quantum participat ipsam lucem et agit per virtutem ipsius lucis.

Quindi o la corporeità è la luce stessa oppure essa agisce in quel modo e conferisce le dimensioni alla materia in quanto partecipa della natura della luce e agisce in virtù di essa. (*De luce*, ed. Baur, p. 51; tr. it. p. 113)

Alle origini di un ordine di impostazione timaica starebbe

dunque un flusso di energia creatrice di stampo, *mutatis mutandis*, bergsoniano:

Lux per se in omnem partem se ipsam diffundit, ita ut a puncto lucis sphaera lucis quamvis magna generetur, nisi obsistat umbrorum...

La luce infatti per sua natura si propaga in ogni direzione, così che da un punto luminoso si genera istantaneamente una sfera di luce grande senza limiti, a meno che non si frapponga un corpo opaco...

(*ibidem*)

Nell'insieme la visione del creato risulta una visione di bellezza, sia per le proporzioni che l'analisi rinviene nel mondo, sia per l'effetto immediato della luce, piacevolissima a vedersi, *maxime pulchrificativa et pulchritudinis manifestativa*.

5.4 San Bonaventura

San Bonaventura riprende su basi pressoché analoghe una metafisica della luce, salvo spiegare in termini più vicini all'ilemorfismo aristotelico la natura e il processo creativo di questa. Essa gli appare infatti come *forma sostanziale* dei corpi in quanto tali; determinazione prima che la materia assume nel venire all'essere.

Lux est natura communis reperta in omnibus corporibus tam coelestibus quam terrestribus... Lux est forma substantialis corporum secundum cujus maiorem et minorem participationem corpora habent verius et dignius esse in genere entium.

La luce è la natura comune che si trova in ogni corpo, sia celeste che terrestre... La luce è la forma sostanziale dei corpi, che possiedono tanto più realmente e degnamente l'essere quanto più partecipano di essa.

(II *Sent.* 12, 2, 1, 4; II *Sent.* 13, 2, 2)

In tal senso la luce è principio di ogni bellezza, non solo

perché essa è *maxime delectabilis* tra tutti i tipi di realtà che si possano apprendere, ma perché per mezzo suo si crea il vario differenziarsi dei colori e delle luminosità, della terra e del cielo. La luce infatti si può considerare sotto tre aspetti. Come *lux* essa è considerata in se stessa, come diffusività libera e origine di ogni movimento; sotto questo aspetto essa penetra sino nelle viscere della terra formandovi i minerali e i germi di vita, portando alle pietre e ai minerali quella *virtus stellarum* che è opera appunto della sua occulta influenza. Come *lumen* essa possiede l'*esse luminosum* ed è trasportata dai mezzi trasparenti attraverso gli spazi. Come *color* o *splendor* essa appare riflessa dal corpo opaco contro il quale si è urtata; in senso stretto, di splendore parleremo a proposito dei corpi luminosi che essa rende visibili, e di colore a proposito dei corpi terrestri.

Il colore visibile nasce in fondo dall'incontro di due luci, quella incorporata nel corpo opaco e l'altra irradiata attraverso lo spazio diafano: la seconda attualizza la prima. La luce allo stato puro è forma sostanziale (forza creativa, dunque, di tipo neoplatonico); la luce in quanto colore o splendore del corpo opaco è forma accidentale (così come l'aristotelismo inclinava a pensare).

Era la massima precisazione in senso ileomorfo cui potesse arrivare il filosofo francescano nell'ambito del suo pensiero; per san Tommaso la luce si ridurrà a una qualità attiva che risulta dalla forma sostanziale del sole e che trova nel corpo diafano una disposizione a riceverla e a trasmetterla, acquisendo quest'ultimo uno "stato" o "disposizione" nuova che è poi lo stato luminoso. *Ipsa participatio vel affectus lucis in diaphano vocatur lumen*: la stessa partecipazione e produzione della luce nel diafano si chiama *lumen*.² Per san Bonaventura invece la luce, prima di essere una realtà fisica, è senz'altro e fundamentalmente realtà metafisica.

E proprio in virtù di tutte le implicanze mistiche e neopla-

² *Sentencia libri de anima* II, 14, 421; cfr. De Tonquedec 1950. Nella tarda Scolastica la luce tornerà all'imprecisione della metafora senza più fondarsi su un apparato metafisico consistente: si veda Dionigi il Certosino, *De venustate mundi et pulchritudine Dei* (Opera, t. 34).

toniche della sua filosofia, egli è portato a sottolineare gli aspetti cosmici ed estatici di una estetica della luce. Le più belle pagine sulla bellezza egli le ha proprio nel descrivere la visione beatifica e la gloria celeste:

O quanto refulgentia erit, quando claritas solis aeterni illuminabit animas glorificatas... Excellens gaudium occultari non potest nisi erumpat in gaudium vel jubulum et canticum quibus erit regnum coelorum.

Quanto splendore ci sarà quando la luce del sole eterno illuminerà le anime glorificate... Una gioia straordinaria non può essere nascosta, se erompe in gaudio o in giubilo e canti per quanti verrà il regno dei cieli.

(*Sermones VI*)

Nel corpo dell'individuo rigenerato nella risurrezione della carne, la luce rifulgerà nelle sue quattro proprietà fondamentali: la *claritas* che illumina, l'impassibilità per cui nulla può corromperla, l'agilità, *quia subito vadit*, e la penetrabilità per la quale attraversa i corpi diafani senza corromperli. Trasfigurato nella gloria dei cieli, le proporzioni originarie risolte in pure rifulgenze, l'ideale dell'*homo quadratus* ritorna come ideale estetico anche nella mistica della luce. (Su Bonaventura cfr. Gilson 1943 b, Bettoni 1973, Corvino 1980.)

6. SIMBOLO E ALLEGORIA

6.1 L'universo simbolico

Il XIII secolo perviene a fondare una concezione della bellezza su basi illeformiche, convogliando in questa visione le teorie del bello fisico e metafisico elaborate dalle estetiche della proporzione e della luce. Ma per capire il punto di evoluzione rappresentato da queste conclusioni occorre tener presente un altro aspetto della sensibilità estetica medievale, il più tipico, forse, quello che meglio caratterizza l'epoca dando l'immagine di quei processi mentali che consideriamo "medievali" per eccellenza: si tratta della visione simbolico-allegorica dell'universo.

Del simbolismo medievale ci ha dato una magistrale analisi lo Huizinga, mostrandoci come la disposizione a una visione simbolica del mondo possa sopravvenire anche all'uomo contemporaneo:

Di nessuna grande verità lo spirito medievale era tanto convinto quanto delle parole di san Paolo ai Corinzi: *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem* [ora vediamo oscuramente come attraverso uno specchio, allora invece vedremo direttamente]. Il Medioevo non ha mai dimenticato che qualunque cosa sarebbe assurda, se il suo significato si limitasse alla sua funzione immediata e alla sua forma fenomenica, e che tutte le cose si estendono per gran tratto nell'aldilà. Quest'idea è familiare anche a noi, come sensazione non formulata, quando ad esempio il rumore della pioggia sulle foglie degli alberi o la luce della lampada sul tavolo, in un'ora tranquilla, ci dà una

percezione più profonda della percezione quotidiana, che serve all'attività pratica. Essa può talvolta comparire nella forma di una oppressione morbosa che ci fa vedere le cose come impregnate di una minaccia personale o di un mistero che si dovrebbe e non si può conoscere. Più spesso però ci riempirà della certezza tranquilla e confortante, che anche la nostra esistenza partecipa a quel senso segreto del mondo.¹

L'uomo medievale viveva effettivamente in un mondo popolato di significati, rimandi, sovrasensi, manifestazioni di Dio nelle cose, in una natura che parlava continuamente un linguaggio araldico, in cui un leone non era solo un leone, una noce non era solo una noce, un ippogrifo era reale come un leone perché come quello era segno, esistenzialmente trascurabile, di una verità superiore.

Mumford (1957, 3 e 4) ha parlato di situazione neurotica come caratteristica di tutto un periodo: e l'espressione può valere a titolo metaforico, a indicare una visione deformata e stranita della realtà. Meglio ancora si potrà parlare di mentalità primitiva: una debolezza nel percepire la linea di separazione tra le cose, un incorporare nel concetto di una determinata cosa tutto ciò che con essa ha un qualche rapporto di somiglianza o appartenenza. Ma più che di primitivismo in senso stretto, si tratterà di una attitudine a prolungare l'attività mitopoietica dell'uomo classico, elaborando nuove figure e riferimenti in armonia con l'*ethos* cristiano; un ravvivare attraverso una nuova sensibilità al soprannaturale quel senso del meraviglioso che la tarda classicità aveva ormai perduto da tempo, sostituendo gli dei di Luciano a quelli di Omero.

Per spiegare questa tendenza mitica possiamo forse pensare al simbolismo medievale come a un parallelo popolare e fiabesco di quella fuga dal reale di cui ci dà un esempio Boezio col suo teoricismo esasperato. Gli "evi bui", gli anni dell'alto Medioevo, sono gli anni della decadenza delle città

¹ Huizinga 1955, p. 282; cfr. tutto il capitolo XV sul *Declino del simbolismo*. Sul simbolismo medievale si vedano anche De Lubac 1959-64 (vol. II/2, cap. VIII); Pépin 1958; Battisti 1960 (cap. V: *Simbolismo e classicismo*); AA.VV. 1976; Eco 1985.

e del deperimento delle campagne, delle carestie, delle invasioni, delle pestilenze, della mortalità precoce. Fenomeni neurotici come i terrori dell'anno Mille non si sono verificati nei termini drammatici ed esasperati di cui ci dice la leggenda (cfr. Focillon 1952, Duby 1967, Le Goff 1964): ma se la leggenda si è formata è perché la alimentava una condizione endemica di angoscia e di insicurezza fondamentale. Il monachesimo fu un tipo di soluzione sociale che offriva garanzie di concretezza comunitaria, di ordine e di tranquillità: ma l'elaborazione di un repertorio simbolico può aver costituito una reazione immaginativa al sentimento della crisi. Nella visione simbolica la natura, persino nei suoi aspetti più temibili, diviene l'alfabeto col quale il creatore ci parla dell'ordine del mondo, dei beni soprannaturali, dei passi da compiere per orientarci nel mondo in modo ordinato ad acquisire i premi celesti. Le cose possono ispirarci sfiducia nel loro disordine, nella loro caducità, nel loro apparirci fondamentalmente ostili: ma la cosa non è ciò che appare, è segno di qualcos'altro. La speranza può dunque ritornare nel mondo perché il mondo è il discorso che Iddio rivolge all'uomo.

È vero che si andava parallelamente elaborando un pensiero cristiano che cercava di dare ragione della positività del ciclo terreno, se non altro come itinerario verso il cielo. Ma da un lato la fabulazione simbolistica serviva proprio a recuperare quella realtà che la dottrina non sempre riusciva ad accettare; dall'altro fissava attraverso segni comprensibili quelle stesse verità dottrinali che potevano risultare ostiche nella loro elaborazione colta.

Il cristianesimo primitivo aveva educato alla traduzione simbolica dei principi di fede; lo aveva fatto per motivi prudenziali, celando ad esempio la figura del Salvatore sotto le spoglie del pesce per sfuggire attraverso la crittografia ai rischi della persecuzione: ma aveva comunque prospettato una possibilità immaginativa e didascalica che doveva risultare congeniale all'uomo medievale. E se da un lato era facile ai semplici convertire in immagini le verità che riusciva loro di cogliere, via via saranno gli stessi elaboratori della dottrina, i teologi, i maestri, a tradurre in immagini le nozioni che l'uomo comune non avrebbe afferrato se le avesse avvicinate nel

rigore della formulazione teologica. Di qui la grande campagna (che avrà in Suger uno dei suoi più appassionati promotori) per educare i semplici attraverso il diletto della figura e dell'allegoria, attraverso la pittura *quae est laicorum litteratura*, come dirà Onorio di Autun, secondo le decisioni prese sin dal 1025 dal sinodo di Arras. Così la teoria didascalica si inserisce nel tronco della sensibilità simbolica come espressione di un sistema pedagogico e di una politica culturale che sfrutta i processi mentali tipici dell'epoca.

La mentalità simbolistica si inseriva curiosamente nel modo di pensare del medievale, uso procedere secondo una interpretazione genetica dei processi reali, secondo una catena di cause ed effetti. Si è parlato di *corto circuito dello spirito*, del pensiero che non cerca il rapporto tra due cose seguendo le volute delle loro connessioni causali, ma lo trova con un brusco salto, come rapporto di significato e scopo. Questo corto circuito stabilisce ad esempio che il bianco, il rosso, il verde siano colori benevoli, mentre il giallo e il nero significano dolore e penitenza; o indica il bianco come simbolo della luce e dell'eternità, della purezza e della verginità. Lo struzzo diviene simbolo della giustizia perché le sue penne perfettamente uguali risvegliano l'idea di unità. Una volta accettata la notizia tradizionale per cui il pellicano nutre i figli strappandosi col becco brani di carne dal petto, esso diviene simbolo di Cristo che dona il proprio sangue per l'umanità, e la propria carne come cibo eucaristico. L'unicorno, che si lascia catturare se attirato da una vergine nel grembo della quale andrà a poggiare il capo, diviene doppiamente simbolo cristologico, come l'immagine del Figlio *unigenito* di Dio nato nel seno di Maria; e una volta assunto a simbolo diviene più reale dello struzzo e del pellicano (cfr. Réau 1955, AA.VV. 1976, De Champeaux-Sterkx 1981).

A promuovere l'attribuzione simbolica sta dunque una certa concordanza, una analogia schematica, un rapporto essenziale.

Huizinga spiega l'attribuzione simbolica rilevando che di fatto si astraggono in due enti delle proprietà affini e le si confrontano. Le vergini e i martiri risplendono in mezzo ai loro persecutori come le rose bianche e le rose rosse risplen-

dono tra le spine in cui fioriscono, ed entrambe le classi di enti hanno in comune il colore (petali-sangue) e il rapporto con una situazione di durezza. Ma vorremmo dire che per astrarre un modello omologo del genere bisogna già avere compiuto il corto circuito. In ogni caso il corto circuito o l'identificazione per essenza si fondano su un rapporto di convenienza (che è poi il rapporto di analogia al suo livello meno metafisico: la rosa sta alle spine come il martire ai suoi persecutori).

Indubbiamente la rosa è diversa dal martire: ma il piacere che consegue allo scoprimento di una bella metafora (e l'allegoria non è che una catena di metafore codificate e dedotte l'una dall'altra) è dovuto proprio a quello che lo Pseudo Dionigi (*De coelesti hier.* II) già indicava come l'incongruità del simbolo rispetto alla cosa simboleggiata.

Se non ci fosse incongruità ma solo identità, non ci sarebbe rapporto proporzionale (x non starebbe a y come y sta a z). E poi, lo ricorda Dionigi, è proprio dall'incongruità che nasce lo sforzo dilettevole dell'interpretazione. È bene che le cose divine vengano indicate: da simboli molto difforni, come leone, orsa, pantera, perché è proprio la stranezza del simbolo quella che lo rende palpabile e stimolante per l'interprete (*De coelesti hier.* II).

Ed eccoci così ricondotti a un'altra componente dell'allegorismo universale: cogliere una allegoria è cogliere un rapporto di convenienza e fruire esteticamente del rapporto, anche in grazia dello sforzo interpretativo. E c'è sforzo interpretativo perché il testo dice sempre qualcosa di diverso da ciò che sembra dire: *Aliud dicitur, aliud demonstratur*.

Il medievale è affascinato da questo principio. Come spiega Beda, le allegorie aguzzano lo spirito, ravvivano l'espressione, ornano lo stile. Siamo autorizzati a non condividere più questo gusto, ma sarà bene ricordare sempre che è quello del medievale, ed è uno dei modi fondamentali in cui si concreta la sua esigenza di esteticità. È infatti una inconscia esigenza di *proportio* quella che induce a unire le cose naturali alle soprannaturali in un gioco di relazioni continue. In un universo simbolico tutto è al proprio posto perché tutto si risponde, i conti tornano sempre, un rapporto di armonia

rende omogeneo il serpente alla virtù della prudenza e il corrispondersi polifonico dei richiami e dei segnali è talmente complesso che lo stesso serpente potrà valere, sotto altro punto di vista, come figura di Satana. Oppure una stessa realtà soprannaturale, come il Cristo e la sua Divinità, potrà avere molteplici e multiformi creature a significarne la presenza nei luoghi più diversi, nei cieli, sui monti, tra i campi, nella foresta, nel mare, come l'agnello, la colomba, il pavone, l'ariete, il grifone, il gallo, la lince, la palma, il grappolo d'uva. Polifonia del pensiero: "come in un caleidoscopio, ogni atto di pensiero fa sì che la massa disordinata di particelle si unisca in una bella e simmetrica figura" (Huizinga 1955, p. 287).

6.2 L'indistinzione tra simbolismo e allegorismo

Di interpretazione allegorica si parlava anche prima della nascita della tradizione scritturale patristica: i greci interrogavano allegoricamente Omero, nasce in ambiente stoico una tradizione allegoristica che mira a vedere nell'epica classica il travestimento mitico di verità naturali, c'è una esegesi allegorica della Torah ebraica e Filone di Alessandria nel I secolo tenta una lettura allegorica dell'Antico Testamento. In altri termini, che un testo poetico o religioso si regga sul principio per cui *aliud dicitur, aliud demonstratur* è idea assai antica e questa idea viene comunemente etichettata sia come allegorismo sia come simbolismo.

La tradizione occidentale moderna è abituata ormai a distinguere allegorismo da simbolismo, ma la distinzione è assai tarda: sino al Settecento i due termini rimangono per gran parte sinonimi, come lo erano stati per la tradizione medievale. La distinzione incomincia a porsi col romanticismo e in ogni caso coi celebri aforismi di Goethe (*Maximen und Reflectionen, Werke*, Leipzig, 1926):

L'allegoria trasforma il fenomeno in un concetto e il concetto in una immagine, ma in modo che il concetto nell'immagine sia da considerare sempre circoscritto e completo nell'immagine e debba essere dato ed esprimersi attraverso di essa. (1.112)

Il simbolismo trasforma il fenomeno in idea, l'idea in una immagine, in tal modo che l'idea nell'immagine rimanga sempre infinitamente efficace e inaccessibile e, anche se pronunciata in tutte le lingue, resti tuttavia inesprimibile. (1.113)

È molto diverso che il poeta cerchi il particolare in funzione dell'universale oppure veda nel particolare l'universale. Nel primo caso si ha l'allegoria, in cui il particolare vale solo come esempio, come emblema dell'universale; nel secondo caso si svela la vera natura della poesia: si esprime il caso particolare senza pensare all'universale e senza alludervi. Ora chi coglie questo particolare vivente coglie allo stesso tempo l'universale senza prenderne coscienza, o prendendone coscienza solo più tardi. (279)

Vero simbolismo è quello in cui l'elemento particolare rappresenta quello più generale, non come sogno od ombra ma come rivelazione viva e istantanea dell'imperscrutabile. (314)

È facile comprendere come dopo tali affermazioni si tenda a identificare il poetico col simbolico (aperto, intuitivo, non traducibile in concetti), condannando l'allegorico al rango di pura esercitazione didattica. Tra i grandi responsabili di questa nozione del simbolo come evento rapido, immediato, folgorante, in cui si coglie per intuizione il numinoso, ricorderemo Creuzer (1919-23). Ma se Creuzer, a torto o a ragione, vedeva questa nozione di simbolo porre le proprie radici nel profondo dell'anima mitologica greca e la distinzione tra simbolo e allegoria a noi pare assai chiara, ai medievali non lo era affatto ed essi usavano con molta disinvoltura termini come simboleggiare e allegorizzare quasi fossero sinonimi.

Non solo, ma Jean Pépin (1962) o Erich Auerbach (1944) ci mostrano con dovizia di esempi che anche il mondo classico intendeva simbolo e allegoria come sinonimi, tanto quanto facevano gli esegeti patristici e medievali. Gli esempi vanno da Filone a grammatici come Demetrio, da Clemente d' Alessandria a Ippolito di Roma, da Porfirio allo Pseudo Dionigi Areopagita, da Plotino a Giamblico, dove si usa il termine simbolo anche per quelle raffigurazioni didascaliche e concettualizzanti che altrove saranno chiamate allegorie. E il Medioevo si adegua a quest'uso. Caso mai, suggerisce Pépin, sia l'antichità che il Medioevo avevano più o meno

esplicitamente chiara la differenza tra una allegoria *produttiva* o poetica, e una allegoria *interpretativa* (che poteva essere attuata sia su testi sacri che su testi profani).

Alcuni autori (come ad esempio Auerbach) tentano di vedere qualcosa di diverso dall'allegoria quando il poeta, anziché allegorizzare scopertamente come fa per esempio all'inizio del poema o nella processione del Purgatorio, mette in scena personaggi come Beatrice o san Bernardo che, pur rimanendo figure vive e individuali (oltre che personaggi storici reali), diventano "tipi" di verità superiori a causa di alcune loro caratteristiche concrete. Alcuni si arrischiano a parlare, per questi esempi, di simbolo. Ma anche in questo caso abbiamo una figura retorica abbastanza ben decodificabile, e concettualizzabile, che sta a metà strada tra la metonimia e l'antonomasia (i personaggi rappresentano per antonomasia alcune delle loro caratteristiche eccellenti), e abbiamo se mai qualcosa che si avvicina alla idea moderna del personaggio "tipico". Ma non si ha nulla della rapidità intuitiva, della folgorazione inesprimibile che l'estetica romantica attribuirà al simbolo. E d'altra parte questa "tipologia" era vastamente attuata dall'esegesi medievale quando assumeva personaggi dell'Antico Testamento come "figure" dei personaggi o degli eventi del Nuovo. I medievali avvertivano questo procedimento come allegorico. D'altra parte lo stesso Auerbach, che tanto insiste sulla differenza tra metodo figurale e metodo allegorico, intende con questo secondo termine l'allegorismo filoniano, che sedusse anche la prima Patristica, ma riconosce esplicitamente (alla nota 51 del suo saggio "Figura") che quello che egli intende come procedimento figurale era chiamato allegoria dai medievali e al tempo di Dante. Se mai (come vedremo) Dante estende ai personaggi della storia profana un procedimento che si adoperava per i personaggi della storia sacra (vedi per esempio la rilettura in chiave provvidenzialistica della storia romana nel *Convivio* IV, 5).

6.3 La pansemiosi metafisica

Un'idea di simbolo come apparizione o espressione che ci rinvia a una realtà oscura, inesprimibile a parole (e tantomeno per concetti), intimamente contraddittoria, inafferrabile, e quindi a una sorta di rivelazione numinosa, di messaggio mai consumato e mai completamente consumabile, si imporrà con la diffusione in Occidente, in ambiente rinascimentale, degli scritti ermetici (ai quali si accennerà nel paragrafo 12.4).

Ma una prima idea dell'Uno come insondabile e contraddittorio la troviamo certamente nel primo neoplatonismo cristiano, e cioè in Dionigi Aeropagita, dove la divinità è nominata come "caligine luminosissima del silenzio che insegna arcanamente... tenebra luminosissima" che "non è un corpo né una figura né una forma e non ha quantità o qualità o peso, non è in un luogo, non vede, non ha un tatto sensibile, non sente né cade sotto la sensibilità... non è né anima né intelligenza, non possiede immaginazione o opinione, non è numero né ordine né grandezza... non è sostanza, né eternità né tempo... non è tenebra e non è luce, non è errore e non è verità" e così via per pagine e pagine di folgorante afasia mistica (*Theologia mistica*, passim).

Ma Dionigi, e ancor più i suoi commentatori ortodossi (come san Tommaso), tenderanno a tradurre l'idea panteistica di emanazione, in quella, non panteistica, di partecipazione, e con conseguenze di non poco momento per una metafisica del simbolismo e una teoria dell'interpretazione simbolica, sia dei testi come universo simbolico che dell'universo intero come testo simbolico...

Infatti in una prospettiva della partecipazione l'Uno — in quanto assolutamente trascendente — è totalmente lontano da noi (noi siamo fatti di "pasta" totalmente diversa dalla sua, perché della sua energia emanativa non siamo le deiezioni). Esso non sarà affatto il luogo originario delle contraddizioni che affliggono i nostri oscuri discorsi su di esso, perché anzi le contraddizioni nascono dall'inadeguatezza di questo stesso discorso. Nell'Uno al contrario le contraddizioni si compongono in un *logos* privo di ambiguità. Contraddittori saranno i modi in cui noi, per analogia con le

esperienze mondane, cercheremo di nominarlo: non potremo sottrarci al dovere e al diritto di elaborare nomi divini e di attribuirli alla divinità, ma lo faremo appunto in modo inadeguato. E non perché Dio non sia concettualizzabile, perché di Dio si dicono i concetti di Uno, di Vero, di Bene, di Bello, come si dice la Luce, e la Folgore e la Gelosia, ma perché questi concetti di lui saranno detti solo in modo *ipersostanziale*: egli sarà queste cose, ma in una misura incommensurabile e incomprensibilmente più alta. Anzi, ci ricorda Dionigi (e sottolineano i suoi commentatori), proprio affinché sia chiaro che i nomi che gli attribuiamo sono inadeguati, sarà opportuno che per quanto possibile essi siano difformi, incredibilmente disadatti, quasi provocatoriamente offensivi, straordinariamente enigmatici, come se la qualità in comune che andiamo cercando tra simbolizzazione e simbolizzato sia, sì, reperibile, ma a costo di acrobatiche interferenze e sproporzionatissime proporzioni: e affinché, se si nomina Dio come luce, i fedeli non si facciano l'idea errata che esistano sostanze celesti luminose e auriformi, converrà maggiormente nominare Dio sotto specie di esseri mostruosi, orso, pantera, ovvero per oscure dissimiglianze (*De coelesti hier.* II).

Così si comprende come e perché questo modo di parlare, che lo stesso Dionigi chiama "simbolico" (per esempio, *De coelesti hier.* II e XV), non abbia nulla a che vedere con quella illuminazione, quell'estasi, quella visione rapida e folgorante che ogni teoria moderna del simbolismo vede come propria del simbolo. Il simbolo medievale è modo di accesso al divino ma non è epifania del numinoso né ci rivela una verità che possa essere detta solo in termini di mito e non in termini di discorso razionale. È anzi vestibolo al discorso razionale e suo compito (dico del discorso simbolico) è proprio render palese, nel momento in cui appare didascalicamente e vestibolarmente utile, la propria inadeguatezza, il proprio destino (direi quasi hegeliano) a essere inverato da un discorso razionale successivo. Tanto che non sarà un caso se l'approccio simbolico degli attributi divini si trasformerà, con la Scolastica matura dell'Aquinate, nel ragionamento per analogia, che simbolico non è più, ma pro-

cede per una semiosi di rinvio dagli effetti alle cause, in un gioco di giudizi di proporzione, non di folgorante similitudine morfologica o comportamentale. Questa meccanica ormai matura del discorso analogico come euristicamente adeguato sarà poi teorizzata splendidamente da Kant nel breve e lucido capitolo che dedica alle intuizioni simboliche nella terza critica.²

Il simbolismo metafisico ha radici sin nell'antichità e i medievali avevano presente Macrobio, che parlava delle cose come riflettenti, nella loro bellezza, come in altrettanti specchi, il volto unico della divinità (*In Somnium Scipionis* I, 14). Una simile dottrina doveva avere naturalmente fortuna nell'ambito del pensiero neoplatonico. Chi propone al Medioevo il simbolismo metafisico nella sua forma più suggestiva è, sulla falsariga dello Pseudo Dionigi, Giovanni Scoto Eriugena (cfr. Del Pra 1941; De Bruyne 1946, II; Assunto 1961, pp. 73-82; Gregory 1963). Per lui il mondo appare come una grandiosa manifestazione di Dio attraverso le cause primordiali ed eterne, e di queste attraverso le bellezze sensibili.

Nihil enim visibilium rerum corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale quid et intelligibile significet.

Credo che non ci sia alcuna cosa visibile e corporale che non significhi qualcosa di incorporeo e di intelligibile.
(*De divisione naturae* V, 3, PL 122, col. 865-866)

Dio crea in modo mirabile e ineffabile in ogni creatura, manifestando se stesso, facendosi visibile e cognito da occulto e incomprensibile che è. I prototipi eterni, le cause immutabili di tutto ciò che esiste, opera del Verbo, animati dal

² *Critica del giudizio*, I, II, 2, par. 59, "Della bellezza come simbolo della moralità". Si ha intuizione schematica quando l'intuizione corrispondente a un concetto dell'intelletto è data a priori; e si ha intuizione simbolica quando, a un concetto che può essere concepito solo dalla ragione, e a cui non può essere adeguata alcuna intuizione sensibile, vien sottoposta un'intuizione con la quale si conviene il processo del giudizio che è soltanto analogo a quello dello schematismo. Gli esempi che dà Kant sono vere e proprie proporzioni affini all'analogia di proporzione e di proporzionalità della Scolastica (cfr. McNerny 1961).

soffio dell'Amore si spandono creativamente nell'oscurità del caos primigenio.

Basta volgere quindi l'occhio alle bellezze visibili del mondo per avvertire l'immenso concerto teofanico che ci rimanda alle cause primordiali e alle Persone divine. Questa rivelatività dell'eterno nelle cose ci consentirà di attribuire a ciascuna di esse valore di metafora, trapassando dal simbolismo metafisico all'allegorismo cosmico, e questa possibilità è contemplata dall'Eriugena. Ma il nucleo della sua estetica è dato proprio dalla capacità di leggere non fantasticamente ma filosoficamente la natura, vedendo in ogni valore ontologico la luce della partecipazione divina; e, diciamo pure, nello svalutare implicitamente ogni concretezza ontologica per rilevare in essa l'unica e vera realtà che è quella dell'idea.

In Ugo di San Vittore troviamo un altro interprete del simbolismo metafisico. Per il mistico del XII secolo il mondo appare *quasi quidam liber scriptus digito Dei*, quasi un libro scritto dal dito di Dio (*De tribus diebus*, PL 176, col. 814) e la sensibilità alla bellezza propria dell'uomo è tesa essenzialmente alla scoperta del bello intellegibile. Le gioie della vista, dell'udito, dell'odorato, del tatto ci aprono alla bellezza del mondo per farci scoprire in essa il riflesso di Dio. Nel commento alla *Gerarchia celeste* dello Pseudo Dionigi, Ugo torna alla tematica dell'Eriugena, accentuandone tuttavia l'interesse estetico:

Omnia visibilia quaecumque nobis visibiliter erudiendo symbolice, id est figurative tradita, sunt proposita ad invisibilium significationem et declarationem... Quia enim in formis rerum visibilium pulchritudo earum consistit... visibilis pulchritudo invisibilis pulchritudinis imago est.

Tutti gli oggetti visibili ci sono proposti per la significazione e dichiarazione delle cose invisibili, istruendoci, attraverso la vista in modo simbolico, cioè figurativo... Poiché infatti la bellezza delle cose visibili consiste nella loro forma... la bellezza visibile è immagine della bellezza invisibile.

(*In Hierarchiam coelestem expositio*, PL 175, col. 978 e 954)

La dottrina di Ugo, più elaborata di quella dell'Eriugena,

fonda più criticamente il principio simbolico su una *collatio* di tipo estetico e si colora persino, come è stato validamente notato, di un sentimento quasi romantico di fronte alla inadeguatezza della bellezza terrena che provoca nell'animo di chi la contempla quel sentimento d'insoddisfazione che è aspirazione all'*Altro* (De Bruyne 1946, II, pp. 215-216). Suggestivo equivalente della melanconia moderna di fronte alla intensità della bellezza. Ma la malinconia di Ugo è più vicina alla radicale insoddisfazione del mistico di fronte alle cose terrene.

Su questo piano l'estetica vittoriana riesce persino a rivalutare simbolicamente il brutto (e anche qui si è parlato di analogia col sentimento romantico della ironia) mediante una concezione dinamica della contemplazione: di fronte al brutto l'animo sente di non potersi quietare nella visione (e non rimane soggetto all'illusione cui può inclinare di fronte alla cosa bella) ed è naturalmente portato a desiderare la vera e immutabile bellezza (*In Hier. coel.*, col. 971-978).

6.4 L'allegorismo scritturale

Il passaggio dal simbolismo metafisico all'allegorismo universale non è rappresentabile in termini di derivazione logica o cronologica. L'irrigidimento del simbolo in allegoria è un processo che si verifica indubbiamente in certe tradizioni letterarie, ma quanto al Medioevo — come si è detto — i due tipi di visione sono coevi.

Il problema è piuttosto ora di stabilire perché il Medioevo arriva a teorizzare così compiutamente un modo espressivo e conoscitivo che d'ora in poi, per attenuare la contrapposizione, chiameremo non più simbolico o allegorico ma più semplicemente "figurativo".

La vicenda è complessa e qui la riassumeremo solo per sommi capi (si veda De Lubac 1959-64 e Compagnon 1979). Nel tentativo di contrapporsi alla sopravvalutazione gnostica del Nuovo Testamento, a totale detrimento dell'Antico, Clemente di Alessandria pone una distinzione e una complementarità tra i due Testamenti, e Origene perfezionerà la posizione af-

fermandone la necessità di una lettura parallela. L'Antico Testamento è la figura del Nuovo, ne è la lettera di cui l'altro è lo spirito, ovvero in termini semiotici ne è l'espressione retorica di cui il Nuovo è il contenuto. A propria volta il Nuovo Testamento ha senso figurale in quanto è la promessa di cose future. Nasce con Origene il "discorso teologale", il quale non è più – o soltanto – discorso su Dio, ma sulla sua Scrittura.

Già con Origene si parla di senso letterale, senso morale (psichico) e senso mistico (pneumatico). Di lì la triade letterale, tropologico e allegorico che lentamente si trasformerà nella teoria dei quattro sensi della scrittura: letterale, allegorico, morale e anagogico (su cui torneremo in seguito).

Sarebbe affascinante, ma non è questa la sede, seguire la dialettica di questa interpretazione e il lento lavoro di legittimazione che essa richiede: perché da un lato è la lettura "giusta" dei due Testamenti che legittima la Chiesa come custode della tradizione interpretativa, e dall'altro è la tradizione interpretativa che legittima la giusta lettura: circolo ermeneutico quanti altri mai, e sin dall'inizio, ma circolo che ruota in modo da espungere tendenzialmente tutte le letture che, non legittimando la Chiesa, non la legittimino come autorità capace di legittimare le letture.

Sin dalle origini l'ermeneutica origeniana, e dei Padri in genere, tende a privilegiare, sia pure sotto nomi diversi, un tipo di lettura che in altra sede è stata definita *tipologica*: i personaggi e gli eventi dell'Antico Testamento sono visti, a causa delle loro azioni e delle loro caratteristiche, come tipi, anticipazioni, prefigurazioni dei personaggi del Nuovo. Di qualunque pasta sia questa tipologia essa prevede già che ciò che è figurato (tipo, simbolo o allegoria che sia) sia una allegoria che non riguarda il modo in cui il linguaggio rappresenta i fatti, bensì riguarda i fatti stessi. Si affronta qui la differenza tra *allegoria in verbis* e *allegoria in factis*. Non è la parola di Mosè o del Salmista, in quanto parola, che va letta come dotata di sovrasenso, anche se così si dovrà fare quando si riconosca che essa è parola metaforica: sono gli eventi stessi dell'Antico Testamento che sono stati predisposti da Dio, come se la storia fosse un libro scritto dalla sua

mano, per agire come figure della nuova legge.³

Chi affronta decisamente questo problema è sant'Agostino e lo può fare perché, come si è mostrato in altre sedi (Гордодоров 1977, 1978; Eco 1984, 1), egli è il primo autore che, sulla base di una cultura stoica bene assorbita, fonda una teoria del segno (molto affine per molti aspetti a quella di Saussure, sia pure con un considerevole anticipo). In altri termini sant'Agostino è il primo che si può muovere con disinvoltura tra segni che sono parole e cose che possono agire come segni perché egli sa e afferma con energia che *signum est enim res praeter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire*, il segno è ogni cosa che ci fa venire in mente qualcosa d'altro al di là dell'impressione che la cosa stessa fa sui nostri sensi (*De doctrina christiana* II, 1, 1). Non tutte le cose sono segni, ma certo tutti i segni sono cose, e accanto ai segni prodotti dall'uomo per significare intenzionalmente ci sono anche cose ed eventi (perché non fatti e personaggi?) che possono essere assunti come segni o (ed è il caso della storia sacra) possono essere soprannaturalmente disposti come segni affinché come segni siano letti.

Sant'Agostino affronta la lettura del testo biblico fornito di tutti i parafernali linguistico-retorici che la cultura di una tarda latinità non ancora distrutta poteva fornirgli (cfr. Marrou 1958). Egli applicherà alla lettura i principi della *lectio* per discriminare attraverso congetture sulla giusta punteggiatura il significato originario del testo, della *recitatio*, del *judicium*, ma soprattutto della *enarratio* (commento e analisi) e della *emendatio* (che noi potremmo oggi chiamare critica testuale o filologia). Ci insegnerà così a distinguere i segni oscuri e ambigui da quelli chiari, a dirimere la questione se un segno debba essere inteso in senso proprio e in senso traslato. Si porrà il problema della traduzione, perché sa benis-

³ Per una raccolta più che completa di testimonianze vedi il monumentale De Lubac 1959-64. Auerbach 1944 lamentava che la differenza tra metodo figurale (tipica innovazione cristiana) e metodo allegorico (eredità pagana) non fosse ancora sufficientemente chiara agli studiosi. Sulla base del materiale radunato da De Lubac 1959-64 e da Pépin 1958, credo si possa identificare il metodo figurale con quello della *allegoria in factis*.

simo che l'Antico Testamento non è stato scritto nel latino in cui egli lo può avvicinare, ma egli non conosce l'ebraico – e quindi proporrà come *ultima ratio* di comparare tra loro le traduzioni, o di commisurare il senso congetturato al contesto precedente o seguente (e infine, per quanto riguarda la sua lacuna linguistica, egli diffida degli ebrei che potrebbero aver corrotto il testo originale in odio alla verità che esso così chiaramente rivelava...).

Nel far questo egli elabora una regola per il riconoscimento dell'espressione figurata che rimane valida ancora oggi, non tanto per riconoscere i tropi e le altre figure retoriche, ma quei modi di strategia testuale a cui oggi assegneremmo (e in senso moderno) valenza simbolica. Egli sa benissimo che metafora o metonimia si possono chiaramente riconoscere perché se fossero presi alla lettera il testo apparirebbe o insensato o infantilmente mendace. Ma cosa fare per quelle espressioni (di solito a dimensioni di frase, di narrazione e non di semplice immagine) che potrebbero far senso anche letteralmente e a cui l'interprete è invece indotto ad assegnare senso figurato (come per esempio le allegorie)?

Agostino ci dice che dobbiamo subodorare il senso figurato ogni qual volta la Scrittura, anche se dice cose che letteralmente fanno senso, pare contraddire la verità di fede, o i buoni costumi. La Maddalena lava i piedi al Cristo con unguenti odorosi e li asciuga coi propri capelli. È possibile pensare che il Redentore si sottometta a un rituale così pagano e lascivo? Certo no. Dunque la narrazione raffigura qualche cosa d'altro.

Ma dobbiamo subodorare il secondo senso anche quando la Scrittura si perde in superfluità o mette in gioco espressioni letteralmente povere. Queste due condizioni sono mirabili per sottigliezza e, insisto, modernità, anche se Agostino le trova già suggerite in altri autori.⁴ Si ha superfluità quando il testo si sofferma troppo a descrivere qualcosa che letteral-

⁴ Si veda per esempio Girolamo (*In Matt. XXI, 5*): *cum historia vel impossibilitatem habeat vel turpitudinem, ad altiora transmittimur*; o Origene (*De principiis*, 4,2,9, e 4,3,4) secondo il quale lo Spirito Santo interpolerebbe nel testo piccoli dettagli inutili come spia della sua natura profetica.

mente fa senso, senza che però si vedano le ragioni di questa insistenza descrittiva. E pensiamo pure in termini moderni, perché mai Montale spende tanti dei suoi “vecchi versi” a descriverci una falena che entra in casa, durante una notte tempestosa e sbatte sul tavolo “pazza aliando le carte”? È perché essa sta al posto di qualcosa d'altro (e il poeta, in chiusura, lo riconferma). Del pari, secondo Agostino, si procede per le espressioni semanticamente povere come i nomi propri, i numeri e i termini tecnici, che stanno evidentemente per altro.

Se queste sono le regole ermeneutiche (come identificare i brani da interpretare secondo un altro senso), a questo punto occorrono ad Agostino le regole più strettamente semiotico-linguistiche: dove cercare le chiavi per la decodifica, perché si tratta pur sempre di interpretare in modo giusto e cioè secondo un codice approvabile. Quando parla delle parole Agostino sa dove trovar le regole, e cioè nella retorica e nella grammatica classica: non c'è difficoltà particolare in questo. Ma Agostino sa che la Scrittura non parla solo *in verbis* ma anche *in factis* (*De doctr.* III, 5, 9 – ovvero c'è *allegoria historiae* oltre ad *allegoria sermonis*, *De vera religione* 50, 99) e quindi richiama il suo lettore alla conoscenza enciclopedica (o almeno a quella che il mondo tardo antico poteva provvedergli).

Se la Bibbia parla per personaggi, oggetti, eventi, se nomina fiori, prodigi di natura, pietre, mette in gioco sottigliezze matematiche, occorrerà cercare nel sapere tradizionale quale sia il significato di quella pietra, di quel fiore, di quel mostro, di quel numero.

6.5 L'allegorismo enciclopedico

Ed ecco perché a questo punto il Medioevo inizia a elaborare le proprie enciclopedie.

In periodo ellenistico, tra la crisi del paganesimo, l'apparizione di nuovi culti, i primi tentativi di organizzazione teologica del cristianesimo, appaiono dei registi del sapere naturalistico tradizionale il cui esempio principale è la *Hi-*

storia naturalis di Plinio. Da questa e altre fonti nascono enciclopedie, la cui caratteristica principale è la struttura *a cumulo*. Esse affastellano notizie su animali, erbe, pietre, paesi esotici, senza distinguere tra notizie controllabili e notizie leggendarie, e senza alcun tentativo di sistemazione rigorosa. Esempio tipico è il *Physiologus*, composto in greco in ambiente siriano o egiziano tra il II e il IV secolo d.C., e poi tradotto e parafrasato in latino (oltre che in etiopico, in armeno, in siriano). Dal *Fisiologo* derivano tutti i bestiari medievali e per tutta l'età media le enciclopedie si ispirarono a questa fonte.

Il *Fisiologo* raccoglie tutto quello che è stato detto intorno agli animali veri o presunti. Si potrebbe pensare che parli con proprietà di quelli noti al suo autore, e con incontrollata fantasia di quelli che egli ha conosciuto per sentito dire, in una parola che sia preciso circa la cornacchia e impreciso circa l'unicorno. Invece è preciso, quanto ad analisi delle proprietà, rispetto a entrambi, e inattendibile in entrambi i casi. Il *Fisiologo* non stabilisce differenze tra il noto e l'ignoto. Tutto è noto in quanto alcune lontane autorità ne hanno parlato, e tutto è ignoto perché fonte di meravigliose scoperte, e chiave di volta di recondite armonie.

Il *Fisiologo* ha una sua idea della forma del mondo, per quanto vaga: tutti gli esseri del creato parlano di Dio. Pertanto ogni animale deve essere visto, nella sua forma e nei suoi comportamenti, come simbolo di una realtà superiore.

I ricci hanno la forma di una palla e sono tutti ricoperti di aculei. Il *Fisiologo* ha detto del riccio che si arrampica sulla vite e va dove c'è l'uva, e getta per terra i chicchi e vi si rotola sopra, e i chicchi si conficcano nei suoi aculei, ed esso li porta ai figli lasciando il tralcio spoglio.

Perché al riccio viene attribuita questa bizzarra abitudine? Per trarne una acconcia spiegazione morale: il fedele deve rimanere aggrappato alla Vite spirituale senza permettere che lo spirito del male vi si arrampichi e lo renda spoglio di ogni grappolo.

Le altre enciclopedie posteriori che, sul modello del *Fisio-*

logo, descrivono animali reali e fantastici, complicano questo gioco di riferimenti simbolici, sino a entrare in mutua contraddizione; ma sopravvivono altre enciclopedie che non esitano a registrare sensi contraddittori. Il leone può essere sia simbolo di Gesù che simbolo del diavolo. In quanto nasconde con la coda le tracce che lascia sulla polvere per ingannare i cacciatori, è simbolo di redenzione dai peccati; in quanto risuscita col suo fiato il leoncino nato morto, entro il terzo giorno, è simbolo della risurrezione ma in quanto Sansone e Davide lottano contro un leone di cui aprono le mascelle, è simbolo della gola dell'Inferno, e il *Salmo 21* canta appunto "*salva me de ore leonis*".

Nel VII secolo le *Etimologie* di Isidoro di Siviglia appaiono suddivise in capitoli, ma il criterio che regge la suddivisione è del tutto, se non casuale, almeno occasionale. L'inizio pare ispirato alla divisione delle arti (grammatica, dialettica, retorica, matematica, musica, astronomia) ma poi segue, al di fuori del Trivio e del Quadrivio, la medicina, quindi si passa a considerare la legge e i tempi, i libri e gli uffici ecclesiastici, Dio e gli angeli, la Chiesa, le lingue, i rapporti di parentela, i vocaboli strani, l'uomo e i mostri, gli animali, le parti del mondo, gli edifici, i campi, le pietre e i metalli, l'agricoltura, la guerra e i giochi, le navi, i vestiti, gli strumenti domestici e rustici.

La divisione è chiaramente disorganica e fa venire in mente la ormai classica tassonomia impropria di Borges:

Gli animali si dividono in *a*) appartenenti all'imperatore, *b*) imbalsamati, *c*) addomesticati, *d*) maialini di latte, *e*) sirene, *f*) favolosi, *g*) cani in libertà, *h*) inclusi nella presente classificazione, *i*) che si agitano follemente, *j*) innumerevoli, *k*) disegnati con un pennello finissimo di pelo di cammello, *l*) *et coetera*, *m*) che fanno l'amore, *n*) che da lontano sembrano mosche...
(*Emporio celeste di conoscenze benevoli*, in *Altre inquisizioni*)

Se le suddivisioni di Isidoro sembrano più ragionevoli di quelle di Borges, si veda poi come a loro volta si suddividono: nel capitolo su navi, edifici e vestiti appaiono paragrafi sui mosaici, e sulla pittura, mentre la parte sugli animali si

divide in Bestie, Animali piccoli, Serpenti, Vermi, Pesci, Uccelli e Piccoli animali alati.

L'enciclopedia a cumulo appartiene a un'epoca che non ha ancora trovato un'immagine definitiva del mondo; per questo l'enciclopedista raccoglie, enumera, addiziona, spinto soltanto dalla curiosità e da una sorta di umiltà antiquaria.

Una seconda forma nascerà in seguito da una ipotesi più precisa, seppure del tutto astratta e teorica, sul sistema del sapere. Un modello del genere è, nel XIII secolo, il triplice *Speculum maius* di Vincenzo di Beauvais (*Speculum doctrinale, historiale, naturale*), che ha già l'organizzazione di una Summa scolastica.

Nello *Speculum naturale* la suddivisione non è ispirata a un criterio filosofico o a una tassonomia statica, ma a una scansione storica, che segue i giorni della creazione: primo giorno il Creatore, il mondo sensibile, la luce; secondo giorno, il firmamento e i cieli; e così via, per arrivare agli animali, alla formazione del corpo umano e alla storia dell'uomo.

Da Plinio in avanti la storia delle enciclopedie diventa, a dir poco, vertiginosa.⁵ Si potrebbero citare, dopo Plinio (II sec.), il *Collectanea rerum memorabilium* o *Poliistor* di Solino (II sec.), il *De rebus in oriente mirabilibus* (forse VIII sec.), l'*Epistula Alexandri* (VII sec.), le *Etymologiae* di Isidoro (VII sec.), varie pagine di Beda e di Beato di Liebana (VIII sec.), il *De rerum naturis* di Rabano Mauro (IX sec.), la *Cosmographia* di Aethicus Ister (VIII sec.), il *Liber monstrorum de diversis generibus* (IX sec.), le varie versioni della Lettera di Prete Gianni, dagli inizi del XII secolo. In questo secolo abbiamo la versione più nota del Bestiario di Cambridge, il *Didascalicon* di Ugo di San Vittore, il *De philosophia mundi* di Guglielmo di Conches, il *De imagine mundi* di Onorio di Autun, il *De naturis rerum* di Alessandro Neckham e, a cavallo tra XII e XIII il *De proprietatibus rerum*

⁵ Una storia delle enciclopedie medievali supera i limiti di questo capitolo e di questo libro, anche perché elementi enciclopedici si possono trovare nelle opere di teologi e filosofi. Per una serie di notizie e una bibliografia più vasta, cfr. Garfagnini 1978, Beonio-Brocchieri Fumagalli 1981, il capitolo V.5 di Gilson 1944, Bologna 1977, Guglielminetti 1975, Zaganelli 1985, Barisone 1982, Zambon 1977, Kappler 1980, Carrega-Navone 1983.

di Bartolomeo Anglico. Seguono il *De natura rerum* di Tommaso da Cantimpré, le opere naturalistiche di Alberto Magno, il già citato *Speculum* di Vincenzo di Beauvais, lo *Speculum divinatorum et quorundam naturalium* di Enrico Bate, molte pagine di Ruggero Bacone e di Raimondo Lullo. Per non dire del *Milione* di Marco Polo e delle sue filiazioni successive, come le varie versioni dei viaggi di Mandeville o il *Libro piccolo di meraviglie* di Jacopo di Sanseverino. Ma ancora occorrerebbe citare sia il *Trésor* che il *Tesoretto* di Brunetto Latini o *La composizione del mondo* di Restoro d'Arezzo.

Alcune di queste enciclopedie sono esplicitamente moralizzanti, altre offrono materia prima non moralizzata all'interprete delle Sacre Scritture. Alcune eccedono in fantasia, altre già si attengono al rispetto dell'osservazione. Tutte si ripetono e si citano a vicenda. E molte di esse nascono probabilmente proprio perché, dal versante ermeneutico, proviene una richiesta di informazioni utili per decifrare le allegorie *in factis*. E siccome per i medievali l'autorità ha un naso di cera e ciascun enciclopedista è nano sulle spalle degli enciclopedisti precedenti, non ci sarà difficoltà non solo a moltiplicare i significati ma gli stessi elementi dell'ammobiliamento mondano, inventando creature e proprietà che servano (a causa delle loro caratteristiche curiose, e tanto meglio se, come ricordava Dionigi, queste creature saranno difformi rispetto al significato divino che veicolano) a rendere il mondo un immenso atto di parola.

È l'atteggiamento che De Bruyne e altri autori chiameranno *allegorismo universale*, e che può essere riassunto da una affermazione di Riccardo di San Vittore:

Habent corpora omnia ad invisibilia bona similitudinem

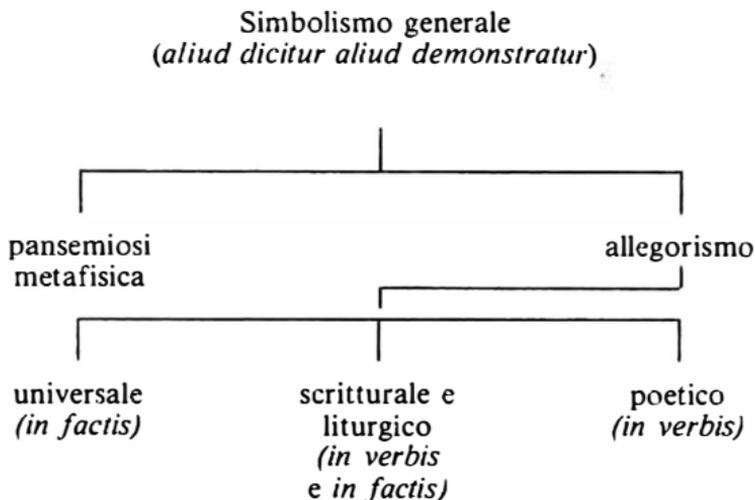
Ogni corpo visibile presenta una rassomiglianza con un bene invisibile

(*Benjamin major*, PL 196, col. 90)

6.6 L'allegorismo universale

In tal senso il Medioevo porterà alle estreme conseguenze il suggerimento agostiniano: se l'enciclopedia ci dice quali sono i significati delle cose che la Scrittura mette in scena, e se queste cose sono gli elementi dell'ammobiliamento del mondo, di cui la Scrittura parla (*in factis*), allora la lettura figurale si potrà esercitare non solo sul mondo quale la Bibbia lo racconta, ma direttamente sul mondo quale è. Leggere il mondo come accolta di simboli è il modo migliore di attuare il dettato dionisiano e poter elaborare e attribuire nomi divini (e con essi moralità, rivelazioni, regole di vita, modelli di conoscenza).

A questo punto ciò che si chiama indifferentemente simbolismo o allegorismo medievale prende vie diverse. Diverse almeno ai nostri occhi che cercano una tipologia maneggevole; ma questi modi di fatto si compenetrano di continuo, specie se si considera che, per soprannumero, anche i poeti tenderanno a parlare come le Scritture.



Ancora una volta la distinzione tra simbolismo e allegorismo è di comodo. La pansemiosi metafisica è quella che nasce coi *Nomi divini* di Dionigi, suggerisce la possibilità di rappresentazioni di tipo figurale, ma di fatto sfocia nella teo-

ria dell'*analogia entis*, e quindi si risolve in una visione semiotica dell'universo in cui ogni effetto è segno della propria causa. Se si comprende cosa sia l'universo per il neoplatonico medievale, ci rendiamo conto che in questo contesto non si parla tanto della similitudine allegorica o metafisica tra corpi terreni e cose celesti, quanto di una loro significazione più filosofica che ha a che fare con l'ininterrotta sequenza di cause ed effetti della "grande catena dell'essere" (cfr. Lovejoy 1936).

Per quanto riguarda l'allegorismo scritturale *in factis* – considerando che la lettura delle Scritture si complica anche dell'attenzione a quanto in esse vi appare di allegorismo *in verbis* – l'intera tradizione patristica e scolastica è lì a testimoniare di questa interrogazione infinita del Libro Sacro come selva scritturale (*latissima scripturae sylva*, Origene, *In Ez.* 4), misterioso oceano divino, labirinto (*oceanum et mysteriosum dei, ut sic loquar, labyrinthum*, Gerolamo, *In Ez.* 14). E a testimonianza di questa voracità ermeneutica valga la seguente citazione:

Scriptura sacra, morem rapidissimi fluminis tenens, sic humanarum mentium profunda replet, ut semper exundet; sic haurientes satiat, ut inexhausta permaneat. Profluunt ex ea spiritualium sensuum gurgites abundantes, et transeuntibus aliis, alia surgunt: immo, non transeuntibus, quia sapientia immortalis est: sed emergentibus et decorem suum ostendentibus aliis, alii non deficientibus succedunt sed manentes subsequuntur, ut unusquisque pro modo capacitatis suae in ea reperiat unde se copiose reficiat et aliis unde se fortiter exercent derelinquat.

La Sacra Scrittura, come un fiume rapidissimo, tanto colma le profondità della mente umana da straripare continuamente; disseta coloro che ne bevono, ma rimane inesauribile. Da essa sgorgano gli abbondanti flutti dei sensi spirituali e quando passano gli uni, altri sorgono: anzi, non "quando passano", dato che la Sapienza è immortale, bensì "quando emergono" gli uni e mostrano la propria bellezza, altri tengono dietro a questi che tuttavia non vengono meno, ma permanendo si susseguono. Così ciascuno, nella misura della propria capacità, trova abbondante ristoro in essa e lascia anche agli altri la possibilità di esercitarsi. (Gilberto di Stanford, *In Cant.* Prol., in Leclerq 1948, p. 225)

Del pari vorace sarà l'interrogazione del labirinto mondano, di cui si è già detto.

Quanto all'allegorismo poetico (di cui una variante può essere l'allegorismo liturgico o in generale qualsiasi discorso per figure, siano esse visive o verbali, che appaia come prodotto umano), esso è invece il luogo della decodifica retorica.

È chiaro che da questo punto di vista il discorso su Dio e sulla natura prende due vie abbastanza discordanti tra loro. Perché la corrente delle pansemiosi metafisica tende a escludere le rappresentazioni per figure. Essa è di tipo teologico e filosofico, sia che si fondi sulle metafisiche neoplatoniche della luce o sull'ilemorfismo tomista. Di converso l'allegorismo universale rappresenta una maniera fiabesca e allucinata di guardare all'universo, non per ciò che appare, ma per ciò che potrebbe suggerire. Un mondo della ragione inquirente contro un mondo dell'immaginazione affabulante: in mezzo, ciascuna ormai ben definita nel proprio ambito, la lettura allegorica della Scrittura e la produzione scoperta di allegorie poetiche, anche mondane (come il *Roman de la Rose*).

6.7 L'allegorismo artistico

La definizione migliore di questa condizione del creato l'abbiamo forse nei versi attribuiti ad Alano di Lilla:

*Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est in speculum;
nostrae vitae, nostrae mortis,
nostri status, nostrae sortis
fidele signaculum.
Nostrum statum pingit rosa,
nostri status decens glosa,
nostrae vitae lectio;
quae dum primo mane floret,
deploratus flos effloret
vespertino senio.*

Ogni creatura dell'universo,
 quasi fosse un libro o un dipinto
 è per noi come uno specchio;
 della nostra vita, della nostra morte,
 della nostra condizione, della nostra sorte
 fedele segno.

La rosa rappresenta il nostro stato,
 leggiadra glossa della nostra condizione,
 interpretazione della nostra vita;
 che mentre è fiorente nel primo mattino,
 fiorisce, sfiorito fiore,
 con la vecchiaia della sera.

(*Rhythmus alter*, PL 210, col. 579)

La concezione allegorica dell'arte procede di pari passo con la concezione allegorica della natura. Riccardo di San Vitto-
 re elabora una teoria che tiene conto di questi due aspetti:
 tra le opere di Dio tutte sono create per fornire indicazioni
 di vita all'uomo, tra quelle dell'*industria* umana alcune ten-
 dono a organizzarsi allegoricamente e altre no. Le arti lette-
 rarie danno facilmente origine all'allegoria, mentre le arti
 plastiche creano allegorie derivate imitando le personifica-
 zioni dell'arte letteraria (PL 196, col. 92). Ci accorgiamo pe-
 rò che gradatamente l'allegoricità dell'*industria* diviene più
 sentita di quella della natura e si perviene, senza teorizzarle,
 a posizioni opposte a quella di Riccardo: la allegoricità delle
 cose si fa sempre più pallida, dubbia, convenzionale, mentre
 l'arte (comprese le arti plastiche) è vista anzitutto come elab-
 orata costruzione di sovrasensi. Il senso allegorico del mon-
 do muore gradatamente e il gusto allegorico della poesia
 rimane, familiare e radicato. Il XIII secolo, nelle sue mani-
 festazioni di pensiero più evolute, rinuncia definitivamente
 alla interpretazione allegorica del mondo, ma produce il pro-
 totipo dei poemi allegorici, il *Roman de la Rose*. E accanto
 alla produzione di allegorie troviamo sempre viva la lettura
 allegorica dei poeti pagani (cfr. Comparetti 1926).

Questo modo di far arte e di vedere l'arte è quello che riec-
 ce più ostico all'uomo moderno, così che si tende a inter-
 pretarlo come una manifestazione di aridità poetica, di
 intellettualismo paralizzante. È verissimo che per il medie-

vale la poesia e le arti plastiche sono anzitutto un mezzo didascalico: san Tommaso (*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 3, 2) dirà che è proprio della poesia rappresentare il vero in forma figurata. Ma ciò non spiega ancora a fondo l'impostazione allegoristica dell'attività artistica. Interpretare allegoricamente i poeti non voleva dire sovrapporre alla poesia un sistema di lettura artificioso e arido: significava aderire a essi considerandoli come stimolo del massimo diletto concepibile, il diletto appunto della rivelazione *per speculum et in aenigmate*.

La poesia stava tutta dalla parte dell'intelligenza. Ogni epoca ha il proprio senso della poesia, e non possiamo usare il nostro per giudicare quello dei medievali. Probabilmente non riusciremo mai più a riprodurre in noi il diletto sottile col quale il medievale scopriva nei versi del mago Virgilio mondi di prefigurazioni (o forse lo può in modo non molto diverso il lettore di Eliot e di Joyce?): ma non capire che egli provava una gioia effettiva in questo esercizio, significa inibirsi la comprensione del mondo medievale. Nel XII secolo il miniaturista del Salterio di Sant'Albano di Hildesheim rappresenta l'assedio di una città fortificata. Ma pensando che l'immagine non possa risultare abbastanza piacevole, o abbastanza legittima, nota: ciò che l'immagine rappresenta *corporaliter*, voi potete leggerlo *spiritualiter*, richiamandovi alla mente, attraverso il combattimento rappresentato, le lotte che sostenete assediati dal male. È chiaro che il pittore presuppone che questo tipo di fruizione sia più pieno e soddisfacente di quello puramente visivo.

Oltre questo fatto, attribuire valore allegorico all'arte significava considerarla alla stessa stregua della natura, come vivo repertorio di figure. Nell'evo in cui la natura è una grande rappresentazione allegorica del soprannaturale, l'arte viene vista alla stessa stregua.

Con il pieno sviluppo dell'arte gotica e attraverso la grande azione animatrice di Suger, la comunicazione artistica attraverso allegoria assume veramente la sua più ampia portata. La cattedrale, che rappresenta la somma artistica di tutta la civiltà medievale, diviene un surrogato della natura, vero *liber et pictura* organizzato secondo regole di leggibilità orien-

tata che in realtà alla natura difettavano. La sua stessa struttura architettonica e il suo orientamento geografico hanno un significato. Ma è attraverso le statue dei portali, i disegni delle sue vetrate, i mostri e le *gargouilles* dei suoi cornicioni che la cattedrale realizza una vera e propria visione sintetica dell'uomo, della sua storia, dei suoi rapporti col tutto. "L'ordine delle simmetrie e delle corrispondenze, la legge dei numeri, una sorta di musica dei simboli organizzano segretamente questa immensa enciclopedia di pietra" (Focillon 1947, p. 6). Per disporre questo discorso plastico gli ideatori delle realizzazioni figurative dei maestri gotici ricorrevano al meccanismo dell'allegoria; a garantire la leggibilità dei segni impiegati stava la capacità medievale di cogliere corrispondenze, di riconoscere segni ed emblemi sulla scia della tradizione, di tradurre una immagine nel suo equivalente spirituale.

Il principio estetico della concordanza regge la poetica della cattedrale. Essa si fonda soprattutto sulla concordanza dei due Testamenti: ogni fatto del Vecchio Testamento è figura del Nuovo. E, come ha dimostrato Mâle (1941), per capire le allegorie della cattedrale occorre avere presente i repertori enciclopedici dell'epoca, come lo *Speculum majus*. Questa lettura *tipologica* dei libri sacri permette una ulteriore concordanza tra certe figure, fornite di determinati attributi, e certi personaggi ed episodi dei due Testamenti: i profeti saranno riconoscibili per un dato copricapo che la tradizione loro attribuisce, la regina di Saba, leggendariamente conosciuta come regina Piedoca, avrà un piede palmato. Infine si stabilisce una ulteriore concordanza tra questi personaggi e il luogo architettonico che occupano. A Chartres, sul portale della Vergine, campeggiano, ai lati dell'ingresso, le statue-colonne dei patriarchi. Samuele è riconoscibile perché tiene l'agnello del sacrificio a testa in giù. Mosè mostra con la mano destra la sommità di una colonna che reca nella mano sinistra. Abramo posa i piedi sul capro, e Isacco davanti a lui incrocia rassegnatamente le braccia. Disposti in ordine cronologico questi personaggi esprimono l'attesa di tutta una generazione di precursori del Messia; Melchisedec, il primo sacerdote, apre la schiera con un calice in mano, san Pietro,

alle soglie del mondo nuovo, chiude il gruppo nello stesso atteggiamento, precludendo al mistero rivelato. Il gruppo appare sul portale come a vestibolo del nuovo patto i cui misteri si celebrano all'interno. La storia del mondo, mediata dalla sintesi scritturale, si fissa in una serie di immagini. Il calcolo allegorico è perfetto, tutti gli elementi architettonici, plastici e semantici concorrono alla comunicazione didascalica (cfr. Mâle 1947).

6.8 San Tommaso e la liquidazione dell'universo allegorico

La più rigorosa delle teorizzazioni del linguaggio allegorico la troviamo forse in san Tommaso: rigorosa e insieme nuova, perché sancisce la fine dell'allegorismo cosmico e lascia il posto a una visione più razionale del fenomeno.

Tommaso si chiede anzitutto se sia lecito l'uso di metafore poetiche nella Bibbia e conclude negativamente perché la poesia sarebbe "infima doctrina" (S. Th. I, 1, 9).

Poetica non capiuntur a ratione humana propter defectus veritatis qui est in eis.

Le creazioni dei poeti sfuggono alla ragione umana a causa del loro difetto di verità.

(S.Th. I-II, 101, 2 ad 2)

Ma l'affermazione non va presa come una umiliazione della poesia o come la definizione del poetico in termini settecenteschi di *perceptio confusa*. Si tratta piuttosto di riconoscere alla poesia il rango di arte (e quindi di *recta ratio factibilium*), là dove il fare è naturalmente inferiore al puro conoscere della filosofia e della teologia. Tommaso apprendeva dalla *Metafisica* aristotelica che gli sforzi affabulanti dei primi poeti teologi avevano rappresentato un modo ancora infantile di conoscenza razionale del mondo. Di fatto, come tutti i pensatori della Scolastica, egli è disinteressato a una dottrina della poesia (argomento per i trattatisti di retorica, che professa-

vano alla facoltà delle Arti e non alla facoltà di Teologia). Tommaso è stato poeta in proprio (ed eccellente), ma nei brani in cui compare la conoscenza poetica e quella teologica egli si adegua a una contrapposizione canonica e si riferisce al modo poetico come a un semplice (e inanalizzato) termine di paragone.

D'altra parte egli ammette che è giusto che le Scritture ci presentino le cose divine e spirituali (che eccedono la nostra comprensione) sotto la figura di cose corporali: *conveniens est sacrae scripturae divina et spiritualia sub similitudine corporalium tradere* (S. Th. I, 1, 9). Per quanto riguarda la lettura del testo sacro, egli precisa che esso si fonda anzitutto sul senso letterale o senso storico. Parlando della storia sacra è chiaro perché ciò che è letterale sia storico: il libro sacro dice che gli ebrei uscirono dall'Egitto, narra un fatto, questo fatto è comprensibile e costituisce la denotazione immediata del discorso narrativo:

Illā vero significatio qua res significatae per voces, iterum res alias significant, dicitur sensus spiritualis, qui super litteram fundatur, et eum supponit.

Diciamo senso spirituale quel senso che viene espresso dalle cose significate dal linguaggio, le quali cose ne significano altre. E questo senso spirituale si fonda sul senso letterale e lo presuppone. (S. Th. I, 1, 10, resp.)

Tommaso chiarisce in vari punti che sotto la dizione generica di *sensus spiritualis* egli intende i vari sovrasensi che si possono attribuire al testo. Ma il problema è un altro: è che in questi accenni al senso letterale egli introduce una nozione piuttosto importante, e cioè che per senso letterale egli intende *quem auctor intendit*, quello voluto dall'autore.

La precisazione è importante per capire gli aspetti successivi della sua teoria dell'interpretazione scritturale. Tommaso non parla di senso letterale come di senso dell'enunciato (ciò che denotativamente l'enunciato dice secondo il codice linguistico a cui fa riferimento), bensì come del senso che viene attribuito nell'atto dell'enunciazione. In termini contemporanei, se io in una sala affollata dico "qui c'è molto fumo"

posso voler affermare (senso dell'enunciato) che nella stanza c'è troppo fumo, ma posso anche voler intendere (a seconda della circostanza di enunciazione) che sarebbe opportuno aprire la finestra o smettere di fumare. È chiaro che per Tommaso entrambi i sensi fanno parte del senso letterale perché entrambi i sensi fanno parte del contenuto che l'enunciatore intendeva enunciare. Tanto è vero che poiché l'autore delle scritture è Dio, e Dio può comprendere e intendere molte cose a un tempo, è possibile che nelle scritture ci siano *plures sensus*, anche secondo il semplice senso letterale.

Quando è allora che Tommaso è disposto a parlare di sovrasenso o di senso spirituale? Evidentemente quando in un testo si possono identificare dei sensi che l'autore *non intendeva comunicare, e non sapeva di comunicare*. E il caso tipico di una situazione del genere è quello di un autore che narri dei fatti senza sapere che questi fatti sono stati predisposti da Dio, come segni di altro.

Ora quando Tommaso parla di storia sacra dice esplicitamente che il senso letterale (o storico) consiste, come contenuto proposizionale veicolato dall'enunciato, in alcuni fatti ed eventi (per esempio, che Israele si è sottratto alla cattività o che la moglie di Lot è stata trasformata in una statua di sale). Ma siccome questi fatti, ormai lo sappiamo, e Tommaso lo ripete, sono stati predisposti da Dio come segni, sulla base della proposizione intesa (sono avvenuti dei fatti così e così) l'interprete deve ulteriormente cercare la loro triplice significazione spirituale (*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 16).

Non siamo di fronte ad alcun procedimento retorico come accadrebbe per i tropi o per le allegorie *in verbis*. Siamo di fronte a pure allegorie *in factis*:

Sensus spiritualis... accipitur vel consistit in hoc quod quaedam res per figuram aliarum rerum exprimuntur.

Il senso spirituale... consiste nel fatto che vengono espresse (linguisticamente) alcune cose come figura di altre.
(*Quodl.* VII, 6, 15)

Ma le cose cambiano quando si passa alla poesia mondana e a qualsiasi altro discorso umano che non verta sulla storia sacra. Infatti a questo punto Tommaso fa una importante affermazione che possiamo così riassumere: l'allegoria *in factis* vale soltanto per la storia sacra, ma non per la storia profana.

La storia profana è storia di fatti e non di segni:

Unde in nulla scientia, humana industria inventa, proprie loquendo, potest inveniri nisi literalis sensus.

Per cui in nessuna creazione dell'arte umana si può trovare, in termini rigorosi, alcun senso che non sia quello letterale. (*Quodl.* VII, 6, 16)

L'affermazione è degna di nota perché di fatto liquida l'allegorismo universale, il mondo allucinato dell'ermeneutica naturale tipico del Medioevo precedente. Abbiamo in un certo senso una laicizzazione della natura e della storia mondana, e cioè dell'intero universo post-scritturale, ormai estraneo alla invadenza della regia divina.

E per la poesia? La soluzione di Tommaso è la seguente: nella poesia mondana, quando c'è figura retorica, c'è semplice senso parabolico. Ma il *sensus parabolicus* fa parte del senso letterale. L'affermazione appare stupefacente a prima vista, come se Tommaso appiattisse tutte le connotazioni retoriche sul senso letterale: ma egli ha già precisato e precisa in vari punti che per senso letterale egli pensa al senso *inteso dall'autore*. E dunque dire che il senso parabolico fa parte del senso letterale non vuol dire che non ci sia sovrasenso, bensì che questo sovrasenso fa parte di ciò che l'autore intende dire. Quando leggiamo una metafora o una allegoria *in verbis*, noi di fatto, in base a regole retoriche assai codificate, la traduciamo facilmente e comprendiamo quello che l'enunciatore intendeva dire come se il significato metaforico fosse il senso letterale diretto dell'espressione. Non c'è quindi sforzo ermeneutico particolare, la metafora o l'allegoria *in verbis* sono comprese direttamente così come noi intendiamo direttamente una cataresi.

Fictiones poeticae non sunt ad aliud ordinatae nisi ad significandum [e il loro significato] non supergreditur modum litteralem.

Le finzioni poetiche hanno il solo fine di significare e il loro significato non va al di là del senso letterale.

(*Quodl.* VII, 6, 16, ob. 1, e ad 1)

Talora nelle Scritture si designa Cristo attraverso la figura di un capro: non è allegoria *in factis*, è allegoria *in verbis*. Non simboleggia o allegorizza cose divine o future, semplicemente significa (parabolicamente, ma quindi letteralmente) Cristo (*Quodl.* VII, 6, 15).

Per voces significatur aliquid proprie et aliquid figurative, nec est litteralis sensus ipsa figura, sed id quod est figuratum.

Attraverso le parole viene significato sia qualcosa di proprio sia qualcosa di figurativo, e il senso letterale (delle parole) non è la figura ma (direttamente) ciò che viene figurato.

(*S. Th.* I, 1, 10 ad 3)

Per riassumere: c'è senso spirituale nelle Scritture perché i fatti ivi narrati sono segni del cui sovrasignificato l'autore (sia pure ispirato da Dio) non sapeva nulla (e, aggiungeremo noi, il lettore comune, il destinatario ebraico della Scrittura, non era preparato a scoprirlo). Non c'è senso spirituale nel discorso poetico e neppure nella Scrittura quando usa figure retoriche, perché quello è senso inteso dall'autore e il lettore lo individua benissimo come senso letterale in base a regole retoriche. Ma questo non significa che il senso letterale (come senso parabolico ovvero retorico) non possa essere molteplice. Il che in altri termini vuol dire, anche se Tommaso non lo dice *apertis verbis* (perché non è interessato al problema), che è possibile che nella poesia mondana vi siano sensi molteplici. Salvo che essi, realizzati secondo il modo parabolico, appartengono al senso letterale dell'enunciato, come è stato inteso dall'enunciatore.

Parimenti parleremo di semplice senso letterale anche per l'allegorismo liturgico, che può anche essere allegorismo non di parole ma di gesti e colori o immagini, perché anche in

tal caso il legislatore del rito intende dire qualcosa di preciso attraverso una parabola, e non v'è da ricercare nelle espressioni, che esso formula o prescrive, un senso segreto che sfugge alla sua intenzione.

Se il precetto cerimoniale quale appare nell'antica legge aveva senso spirituale, nel momento in cui viene introdotto nella liturgia cristiana esso assume puro e semplice valore parabolico.

Nel compiere questa singolare operazione retorica, Tommaso di fatto sanciva — alla luce del nuovo naturalismo ilemorfico — la fine dell'universo dei bestiari e delle enciclopedie, la visione favolosa dell'allegorismo universale. E questo era lo scopo principale del suo discorso, rispetto al quale le osservazioni sulla poesia appaiono abbastanza parentetiche.

Con questa discussione tomista la natura ha perduto le sue caratteristiche parlanti e surreali. Non è più una foresta di simboli, il cosmo dell'alto Medioevo ha lasciato il posto a un universo *naturale*. Un tempo le cose valevano non per quello che erano ma per quello che significavano: a un certo punto invece si avverte che la creazione divina non consiste in una organizzazione di segni ma in una produzione di forme. Persino l'arte figurativa gotica — che pure rappresenta uno dei culmini della sensibilità allegorica — risente di questo nuovo clima. Accanto alle grandi ideazioni simboliche troviamo minute compiacenze figurative che rivelano un fresco sentimento della natura e una attenta osservazione delle cose. Nessuno aveva mai osservato veramente un grappolo d'uva, perché il grappolo era anzitutto il suo significato mistico: ora sui capitelli si notano tralci, virgulti, foglie, fiori, sui portali appaiono le descrizioni analitiche dei gesti quotidiani, dei lavori agricoli e dei mestieri. Le stesse figure a valore allegorico sono al tempo stesso rappresentazioni realistiche piene già di una loro vita, se pure più vicine a un ideale *tipico* di umanità che non all'ultima individuazione psicologica (cfr. Focillon 1947, p. 219; Mâle 1931, II).

Preceduto dall'interesse per la Natura del XII secolo, il secolo seguente, attraverso l'accettazione dell'aristotelismo, fissa la sua attenzione sulla forma concreta delle cose. Quello che sopravvive dell'allegorismo universale degenera in verti-

ginose serie di corrispondenze numeriche che elevano a potenza la simbolica dell'*homo quadratus*. Nel XV secolo Alano de Rupe moltiplicando i dieci comandamenti con le quindici virtù ottiene le centocinquanta *habitudines morales*. Ma da tre secoli scultori e miniaturisti girano a primavera per i boschi per scoprire il ritmo vivo delle cose di natura e Ruggero Bacon un giorno affermerà che non è necessario il sangue di becco per spezzare il diamante.

La prova? "L'ho visto coi miei occhi."

Nasce un nuovo modo di considerare l'esteticità delle cose. Assistiamo al sorgere di una estetica dell'organismo concreto, non tanto per atto di consapevole fondazione, quanto perché si sviluppa in tutta la sua complessità una filosofia della sostanza concretamente esistente (cfr. Gilson 1944, pp. 326-343).

7.

PSICOLOGIA E GNOSEOLOGIA DELLA VISIONE ESTETICA

7.1 Soggetto e oggetto

Questa attenzione agli aspetti concreti delle cose si accompagna, specie nel XIII secolo, ad attenti studi fisico-fisiologici sulla psicologia della visione, implicando così il problema di una polarità insita nell'atto della fruizione estetica. La cosa bella richiede di essere vista come tale e il prodotto artistico è fatto in vista di una visione: presuppone l'esperienza visiva soggettiva di uno spettatore potenziale.

Di questa polarità era stato conscio, sino dall'antichità, lo stesso Platone.

Se [i pittori] ... realizzassero le imitazioni rispettando veramente i rapporti proporzionali interni alle cose belle... le parti superiori apparirebbero più piccole del dovuto, e più grandi di quelle inferiori, per il fatto che quelle noi vediamo da maggior distanza, queste più da vicino... [i pittori] realizzano nelle immagini che essi fanno, non le proporzioni che sono reali, ma invece quelle che possano apparire belle volta per volta.

(*Sofista*, 235 e-236 a; tr. it. di A. Zardo, Bari, Laterza, 1980, p. 215)

Era il problema che la tradizione attribuiva a Fidia, autore di una Atena la cui parte inferiore, troppo corta se vista da vicino, appariva di dimensioni corrette se osservata di sotto in su, una volta piazzata sopra il livello dell'occhio. Vitruvio a questo proposito aveva fatto una distinzione tra *simmetria* ed *euritmia*. L'*eurhythmia* per lui era una *venusta species*

commodusque aspectus, una bellezza che appare tale perché adeguata alle esigenze dell'occhio. L'euritmia si presenta dunque anzitutto come regola di proporzione tecnica, intenzione volta all'aspetto, in opposizione alla proporzione puramente oggettiva delle cose di natura. La presa di coscienza di questa esigenza non è propria soltanto del Rinascimento, anche se solo nel Quattrocento si sviluppa la teoria della prospettiva; e non è del tutto accettabile l'osservazione di Panofsky (1955, pp. 98-99) che nel Medioevo si credesse che "soggetto e oggetto dovessero essere sommersi in una più alta unità". Le statue della galleria dei Re, nella cattedrale di Amiens, erano costruite per essere viste a trenta metri dal suolo: l'occhio delle figure si allontana molto dalla radice del naso, i capelli sono trattati a grandi masse. A Reims le statue dei pinnacoli hanno le braccia troppo corte, il collo troppo lungo, le spalle basse, le gambe brevi. Le esigenze di una proporzione oggettiva sono sottomesse a esigenze ottiche (Focillon 1947, pp. 221-222). La pratica artistica conosceva dunque il problema della soggettività della fruizione e lo risolveva a modo proprio.

7.2 L'emozione estetica

Visto dalla parte dei filosofi il problema è molto più astratto e, a prima vista, privo di connessioni con quanto ci interessa. Ma in realtà il centro delle teorie che esamineremo è costituito proprio dal problema di un rapporto tra soggetto e oggetto. L'accento a una proporzione della cosa bella alle esigenze psicologiche del fruitore lo troviamo già, come abbiamo visto, in Boezio. Prima ancora Agostino si era ripetutamente soffermato sulle corrispondenze fisio-psicologiche, come avviene nell'analisi del ritmo. Sempre Agostino poi, nel *De ordine*, attribuiva valore estetico solo alle sensazioni visuali e ai valori morali (per l'udito e i sensi inferiori non si ha *pulchritudo* ma *suavitas*) impostando così la questione dei sensi *maxime cognoscitivi*, che troverà sistemazione in san Tommaso, dove vengono definiti come tali la vista e l'udito.

La psicologia vittoriana concepiva la gioia provata nel per-

cepire l'armonia sensibile come un prolungamento naturale della gioia fisica, base della vita affettiva dell'uomo e fondata sulla realtà ontologica di una corrispondenza tra struttura dell'anima e realtà materiale. Per questo le posizioni dei Vittorini sono state avvicinate a quella dei teorici moderni della *Einfühlung*, e cioè dell'empatia, di un sentire per immedesimazione con l'oggetto (cfr. De Bruyne 1946, II, p. 224). Per Riccardo di San Vittore la *contemplatio* (che può avere anche natura estetica) è *libera mentis perspicacia in sapientiae spectaculo cum admiratione suspensa*, uno sguardo libero della mente volto alle meraviglie della sapienza, accompagnato da un arresto dell'ammirazione (*Benjamin major*, PL 196, col. 66-68). Nel momento estatico l'anima è dilatata, sollevata dalla bellezza che percepisce, perduta tutta nell'oggetto.

In modo più controllato san Bonaventura nota come l'apprensione del mondo sensibile si attui secondo una certa proporzionalità e come al diletto concorrano sia il soggetto che l'oggetto dilettevole. La proporzione

dicitur suavitas cum virtus agens non impropotionaliter excedit recipientem: quia sensus tristatur in extremis et in medio delectatur... Ad delectationem enim concurrunt delectabile et conjunctio ejus cum eo quod delectatur.

è detta soavità, in quanto questa energia, agendo sui sensi, opera in maniera proporzionata alle loro capacità ricettive, dato che i sensi soffrono a motivo di sensazioni troppo violente, mentre si dilettono del giusto mezzo... al diletto infatti concorrono il dilettevole e la congiunzione di questo con ciò che viene diletato. (*Itinerarium* II, 5, tr. it. p. 367; *I Sent.*, 1, 3, 2, ed. Quaracchi I, p. 29)

In questo rapporto si stabilisce una corrente di amore; e al limite, il più grande dei diletti, proveniente dalla massima coscienza di un rapporto di polarità e proporzionalità, si realizza non nella contemplazione delle forme sensibili, ma nell'amore, dove sia il soggetto sia l'oggetto sono coscientemente e attivamente amanti.

Ista affectio amoris nobilissima est inter omnes quoniam plus tenet de ratione liberalitatis... Unde nihil in creaturis est considerare ita delicosum sicut amorem mutuum et sine amore nullae sunt deliciae.

La passione amorosa è la più nobile fra tutte, poiché partecipa maggiormente della generosità... Quindi, tra le cose create, nulla deve essere considerato più gioioso dell'amore reciproco: senza amore non c'è gioia.

(I *Sent.*, 10, 1, 2, ed. Quaracchi I, pp. 158-159)

Questa concezione affettivistica della contemplazione (che in questi testi appare di scorcio, come corollario di una gnosologia della visione mistica) si ritrova più specificamente trattata in Guglielmo d'Alvernia e in quello che è stato detto il suo *emozionalismo*. Quivi vengon posti in particolare rilievo l'aspetto soggettivo della contemplazione estetica e la funzione del godimento quale costitutivo di bellezza. C'è nel bello una qualità oggettiva ma il segno di tale qualità è il consenso della nostra vista.

Quaemadmodum enim pulchrum visu dicimus quod natum est per seipsum placere spectantibus, et delectare secundum visum... Volentes quippe pulchritudinem visibilem agnoscere, visum exterioriorem consulimus... Pulchritudinem seu decorem, quam approbat et in qua complacet sibi visus noster seu aspectus interior.

Diciamo infatti bello da vedere ciò che per natura piace di per se stesso e diletta chi lo guarda... Se vogliamo conoscere poi la bellezza visibile, affidiamoci al senso esterno della vista... La bellezza o l'eleganza che la nostra vista o il nostro sguardo interiore approva e nella quale si compiace.

(*Tractatus de bono et malo*, in Pouillon, pp. 315-316)

In tutte le definizioni di Guglielmo compaiono termini che implicano un atteggiamento conoscitivo (*spectare, intueri, aspicere*) e un elemento affettivo (*placere, delectare*). Conformemente alla sua dottrina dell'anima (che opererebbe indivisa in ciascuna delle sue due operazioni, conoscitiva e affettiva), per Guglielmo basta che un oggetto si presenti a un soggetto esibendo determinate qualità per provocare un

sentimento di diletto compenetrato d'amore (*affectio*), che è insieme conoscenza del bello e aspirazione ad esso (cfr. De Bruyne 1946, III, pp. 80-82).

7.3 Psicologia della visione

Tutte queste teorie filosofiche si sviluppano a un livello di generalità lontana da una ricerca sui meccanismi psicologici della visione, come accade invece nei testi elaborati sulla scia di Alhazen. Nel *Liber de intelligentiis* (già attribuito a Vitellione e ora ascritto a un Adam Pulchrae Mulieris) il meccanismo della visione viene spiegato sulla falsariga del fenomeno fisico del riflesso: l'oggetto luminoso emana dei raggi e produce in uno specchio la sua immagine.

L'oggetto è forza attiva produttrice di riflessi, lo specchio una potenza passiva adatta a riceverlo. Nella coscienza umana esiste in più un adattamento della potenza alla forza attiva, adattamento che si fa cosciente sotto forma di piacere (*delectatio maxima* se l'oggetto è una realtà luminosa che si incontra con la natura luminosa che è in noi). Il piacere è basato sulla proporzione esistente tra le cose, tra l'animo e il mondo, sull'amore metafisico che tiene unito il reale.

Nel *De perspectiva* di Vitellione il rapporto soggetto-oggetto viene analizzato più a fondo in modo da farne risultare una interessante concezione interattiva della conoscenza.¹ Vitellione distingue due tipi di percezione delle forme visibili: una *comprehensio formarum visibilium... per solam intuitionem*, e una *per intuitionem cum scientia praecedente*, e cioè una comprensione delle forme visibili che avviene per mezzo della sola intuizione, e una che avviene per mezzo dell'intuizione preceduta dalla conoscenza. La prima percezione è quella con la quale cogliamo le luci e i colori; ma vi sono poi le realtà più complesse che la vista comprende non sem-

¹ Le citazioni dal *De perspectiva* come quelle del *De intelligentiis* sono tratte dalle pp. 145, 143 e 174 dell'edizione Baumecker 1908. Ampia esposizione con testi in De Bruyne 1946, III, pp. 239-251. Cfr. anche Assunto 1961, pp. 167-169, e Federici Vescovini 1965, pp. 132-133 su Vitellione e pp. 28-32 su Adamo di Belladonna.

plicemente per se stessa, ma con il concorso di altri atti dell'anima. Alla pura intuizione degli aspetti visibili si integra un *actum ratiocinationis diversas formas visas ad invicem comparantem* (un atto di ragionamento che paragona tra loro le diverse forme percepite). Solo dopo questo dialogo con gli aspetti percepiti si ottiene una conoscenza della cosa tale da implicarne anche la visione concettuale. Alla pura sensazione visiva si aggiungono memoria, immaginazione e ragione, e tuttavia la sintesi è rapida e pressoché istantanea. Ora, la percezione delle realtà estetiche appartiene al secondo tipo e implica una interazione fulminea ma complessa tra la molteplicità degli aspetti oggettivi che si offrono alla visione e l'attività del soggetto che compara e rapporta:

Formae non sunt pulchrae nisi ex intentionibus particularibus et ex conjunctione earum inter se... Ex conjunctione quoque plurimum intentionum formarum visibilium ad invicem et non solum ex ipsis intentionibus (particularibus) visibilium fit pulchritudo in visu.

Le forme non sono belle se non a causa degli aspetti particolari e della loro reciproca unione... Infatti dall'unione reciproca di una pluralità di aspetti delle forme visibili e non solo dagli aspetti (particolari) visibili sorge la bellezza della visione.

Poste tali premesse Vitellione cerca di determinare le condizioni oggettive, gli *aspetti* per cui le forme visibili risultano gradevoli. Vi sono aspetti semplici, come la *magnitudo* (la luna è più bella delle stelle), la *figura* (il contorno, il disegno della forma), la continuità (come avviene in una distesa verdeggiante), la discontinuità (la moltitudine degli astri o molti ceri accesi), la rugosità o la *planities* del corpo battuto dalla luce, l'ombra che attenua le chiazze luminose troppo vive e provoca un mosso sfumare di tinte, come nella coda del pavone. E vi sono gli aspetti complessi, dove al piacevole della tinta si unisce il gioco delle proporzioni, in modo che diversi aspetti posti in relazione acquistano una nuova e più sensibile bellezza.

Vitellione enuncia inoltre due principi estremamente inte-

ressanti. Anzitutto, quello di una certa relatività del gusto a seconda dei diversi tempi e paesi, per cui ogni aspetto visibile realizza un tipo di *convenientia* che non è mai tuttavia lo stesso perché, così come variano le abitudini, così ciascuno ha il proprio senso estetico (*sicut unicuique suus proprius mos est, sic et propria aestimatio pulchritudinis accidit unicuique*). In secondo luogo Vitellione valorizza la messa a fuoco soggettiva come mezzo di esatta valutazione e fruizione estetica degli oggetti sensibili: vi sono aspetti che vanno visti da lontano perché hanno per esempio macchie sgradevoli; altri da vicino, come le miniature, per poter notare ogni sfumatura, tutte le *intentiones subtiles*, la *lineatio decens*, l'*ordinatio partium venusta*.

Distanza e prossimità (*remotio et approximatio*) sono dunque fattori essenziali di una retta visione estetica, così come è importante l'asse di visione, per cui gli stessi oggetti appaiono diversi se guardati *ex obliquo*.

7.4 La visione estetica in san Tommaso

Non è il caso di sottolineare l'importanza di tali affermazioni. È sulla scia di queste ricerche che potremo meglio capire i testi di san Tommaso che – se pure non sono articolati e analitici come quelli esaminati – risentono indubbiamente della stessa atmosfera. L'opera di Vitellione è del 1270, la *Summa theologiae* viene iniziata nel 1266 e terminata nel 1273: le due ricerche si muovono nello stesso periodo intorno a problemi analoghi e a pari livello di aggiornamento.

Tommaso si occupa della visione soggettiva del bello nel riprendere le nozioni estetiche propostegli da Alberto Magno. Ricordiamo come quest'ultimo, parlando di una risplendenza della forma sostanziale sulle parti proporzionate della materia, intendeva però questa *resplendentia* in senso rigorosamente oggettivo, come splendore ontologico, sussistente *etiamsi a nullo cognoscatur*. La *ratio* propria del bello consiste in questo splendore del principio organizzante sulla molteplicità organizzata. San Tommaso, accettando implicitamente l'ascrizione del bello tra le proprietà trascenden-

tali,² elabora però una definizione che oltrepassa per novità quella del suo maestro. Dopo aver affermato l'identità e la differenza tra *pulchrum* e *bonum*, san Tommaso specifica:

Nam bonum proprie respicit appetitum: est enim bonum quod omnia appetunt. Et ideo habet rationem finis: nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. 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. Et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis.

Il bene riguarda la facoltà appetitiva, essendo il bene ciò che ogni ente appetisce, e quindi ha il carattere di fine, poiché l'appetire è come un muoversi verso una cosa. Il bello, invece, riguarda la facoltà conoscitiva; belle infatti sono dette quelle cose che viste destano piacere. Per cui il bello consiste nella debita proporzione; poiché i nostri sensi si diletano nelle cose ben proporzionate, come in qualche cosa di simile a loro; il senso infatti, come ogni altra facoltà conoscitiva, è una specie di proporzione. E poiché la conoscenza si fa per assimilazione, e la somiglianza d'altra parte riguarda la forma, il bello propriamente si ricollega all'idea di causa formale.

(*S. Th.* I, 5, 4 ad 1; tr. it. I, p. 144)

Questo testo molto importante ci chiarisce una serie di punti fondamentali: bello e bene in uno stesso oggetto sono una stessa realtà poiché si fondano entrambi sulla forma (ed è la posizione ormai accettata anche da altri); ma il bene fa sì che la forma sia oggetto di appetito, desiderio di realizzazione o di possesso della forma desiderata in quanto positiva; il bello invece pone la forma in rapporto con la pura conoscenza. Sono belle le cose che *visa placent*.

Visa sta per "apprese", non solo "viste" ma "percepite" in piena consapevolezza. La *visio* è una *apprehensio*, una cognizione: il bello è *id cuius apprehensio placet*, cioè la cui co-

² La polemica degli interpreti sulla trascendentalità del bello in Tommaso è complessa. Per un accenno allo *status quaestionis* e un esame dei testi tomistici si veda Eco 1970, cap. 2.

noscenza procura piacere. La *visio* è conoscenza perché riguarda la causa formale: non è vista di aspetti sensibili, ma percezione di più aspetti organizzati secondo il disegno immanente di una forma sostanziale. Comprensione intellettuale e concettuale, dunque. Che col termine “*visio*” san Tommaso intendesse anche questo tipo di conoscenza, ce lo ribadiscono a più riprese vari testi (per esempio *S. Th.* I, 67, 1; I-II, 77, 5 ad 3). Ciò che specifica il bello è dunque il suo rapportarsi a uno sguardo conoscente per cui la cosa appare bella. E ciò che postula l’assenso del soggetto e il conseguente diletto sono le caratteristiche oggettive della cosa.

Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas sive perfectio; quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas: unde quae habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur.

Per la bellezza infatti si richiedono tre doti. In primo luogo *integrità* o perfezione: poiché le cose incomplete, proprio in quanto tali, sono deformi. Quindi [si richiede] *debita proporzione o armonia* [tra le parti]. Finalmente *chiarezza o splendore*: difatti diciamo belle le cose dai colori nitidi e splendenti. (*S. Th.* 39, 8; tr. it. III, pp. 259-260)

Queste caratteristiche ben note, mutate da tutta una tradizione, sono ciò in cui *consiste* il bello. Ma la *ratio* propria del bello è in questo riferimento alla *vis cognoscitiva*, alla *visio*, e il diletto che ne consegue, il *placet*, è egualmente essenziale ai fini di una individuazione della bellezza.

È chiaro che ciò che provoca il piacere è la oggettiva potenzialità estetica e non è il piacere a definire o addirittura determinare la bellezza di una cosa. Il problema non è inesistente e compare già in Agostino, il quale si chiede se le cose siano belle perché dilettono o dilettono perché sono belle; concludendo per la seconda ipotesi (*De vera religione* 32, 19). Ma in una dottrina che stabilisca il primato della volontà, l’atto di adesione dilettona può essere benissimo un libero atto di effusione largita alla cosa e non determinata da essa. Così ad esempio avverrà in Duns Scoto per il quale (dato che la volontà può volere il proprio atto così come l’intelletto comprende il proprio), la visione estetica è una facoltà libera in

quanto i suoi atti soggiacciono all'imperio della volontà: infatti essa non coglie maggiormente ciò che è bellissimo rispetto a ciò che è meno bello (cfr. De Bruyne 1946, III, p. 366). Per una dottrina invece che stabilisce il primato dell'intelligenza – come è il caso del tomismo – è chiara la determinazione delle caratteristiche oggettive del bello sulla visione fruente. Ma il fatto che le caratteristiche siano messe a fuoco da una *visio*, siano cioè *conosciute da qualcuno* (al contrario di quanto dice Alberto Magno), muta alquanto il modo con cui dobbiamo considerare la natura oggettiva della cosa bella e delle proprietà che la fan tale.

Tornando alla *visio*, noteremo ancora come questa sia una conoscenza disinteressata, che non ha nulla a che vedere con la calda fruizione dell'amore mistico, né con la semplice reazione sensuale di fronte allo stimolo sensibile; e neppure con la assimilazione empatica all'oggetto che ci è parsa caratteristica della psicologia vittoriana. Si tratta piuttosto di una conoscenza di ordine intellettuale, come si è detto, che procura un diletto fondato sul disinteresse nei confronti della cosa percepita: *Ad rationem pulchri pertinet quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus*, il bello implica l'acquiescere dell'appetito al solo vederlo o conoscerlo (*S. Th.* I-II, 27, 1 ad 3). La fruizione estetica non mira a possedere la cosa ma si appaga nel considerarla, nel rilevarne le caratteristiche di proporzione, integrità e chiarezza. Tanto che i sensi che massimamente riguardano la percezione del bello sono quelli *maxime cognoscitivi* come la vista e l'udito, e chiamiamo belle le immagini e i suoni, non i sapori e gli odori (*ibidem*).

Ancora, questa *visio* non può essere interpretata come una intuizione nel senso contemporaneo del termine; e neppure, come hanno fatto taluni, come "intuizione intellettuale". Questi due atteggiamenti conoscitivi non sono contemplati dalla gnoseologia tomista. Se intuizione significa cogliere la forma "nel sensibile e per il sensibile", prima di qualsiasi astrazione,³ tuttociò non è possibile nell'ambito di una gno-

³ È questa la tesi sostenuta da Maritain (1920) che parla in proposito di un "senso intelligenziato" (pp. 38-41 e 173-178).

seologia che considera l'astrazione, la *simplex apprehensio*, come il primo atto conoscitivo che stampa la specie intellegibile nell'intelletto possibile per formare il concetto (*S. Th.* I, 84; I, 85, 1-3; cfr. Roland-Gosselin 1930). L'intelligenza non conosce il sensibile singolare, e solo *dopo* l'astrazione, nella *reflexio ad phantasmata*, conosce indirettamente la cosa sensibile (*S. Th.* I, 86, 1). L'intelligenza umana per san Tommaso è discorsiva, e la *visio* estetica ha le stesse caratteristiche di atto composito e di avvicinamento complesso all'oggetto. L'intuizione sensibile ci pone in contatto con un aspetto della realtà singolare, ma il complesso delle condizioni concomitanti che determinano quella realtà, come il luogo, il tempo o la stessa esistenza, non sono percepite intuitivamente ma richiedono quel lavoro discorsivo che è l'atto di giudizio. La conoscenza estetica ha per san Tommaso la stessa complessità della conoscenza intellettuale perché si riferisce allo stesso oggetto: la realtà sostanziale.

8.

SAN TOMMASO E L'ESTETICA DELL'ORGANISMO

8.1 Forma e sostanza

A proposito di san Tommaso parliamo di estetica dell'organismo, invece che di estetica della forma, per una ragione precisa. Quando Alberto Magno ci parla della *resplendentia formae substantialis super partes materiae proportionatas* allude evidentemente alla forma aristotelica che porta all'atto le potenzialità della materia e si compone con essa in *sinolo*, cioè in sostanza. E vede la bellezza come l'irraggiare di questa idea organizzante sulla materia condotta a unità. In san Tommaso, invece, il modo in cui, alla luce di tutto il sistema, possono essere interpretati i concetti di *claritas*, *integritas* e *proportio* induce a concludere che, quando egli parla di *forma* a proposito del *pulchrum*, abbia presente non tanto la forma sostanziale quanto la sostanza tutta, l'organismo in quanto sintesi concreta di materia e forma.

L'uso del termine *forma* per indicare la sostanza non è infrequente nell'Aquinate. *Forma* può essere intesa in senso superficiale come *morphé*, ed è allora la *figura*, una qualità della quarta specie, la delimitazione quantitativa di un corpo, il suo contorno tridimensionale (*S. Th.* I-II, 110, 3 ob. 3). *Forma* è la forma sostanziale che, badiamo, acquista esistenza solo incorporandosi in una materia e uscendo così dalla sua astrattezza essenziale. E *forma* è infine, in vari passi, l'*essentia*, vale a dire la sostanza vista come passibile di comprensione e definizione.

Pensare le cose in termini di concretezza sostanziale è ca-

ratteristico della metafisica di san Tommaso. Vedere nelle cose anzitutto la forma sostanziale è posizione correttamente aristotelica, ma risente pur sempre di abitudini mentali platoniche, inclini a individuare nel sensibile (se non contro il sensibile) l'*idea*. In tal caso la dialettica tra idea e realtà si presenta come dialettica tra la cosa e la sua essenza: di fronte all'*id quod est*, all'*ens*, a ciò che esiste, si profila il *quo est*, la sua ragione essenziale. È già una visione molto più critica di quella del simbolista che, di fronte alla cosa, vede anzitutto (o soltanto) il suo significato mistico. Ma anche in una ontologia delle essenze è sempre presente, sia pure in modo sotterraneo, questa tentazione idealistica, unitamente alla persuasione che sia più importante che una cosa abbia definibilità che non il fatto che essa *sia* concretamente. Ora la peculiarità dell'ontologia tomista di fronte alle posizioni precedenti sta appunto in questo: nel proporsi come *ontologia esistenziale*, per la quale ciò che anzitutto vale è l'*ipsum esse*, l'atto concreto di esistenza. Alla composizione tra forma e materia si sovrappone in modo costitutivo e determinante la composizione tra essenza ed esistenza. Il *quo est* non spiega l'*ens*: la forma più la materia non sono ancora nulla. Ma quando, in virtù della partecipazione divina, forma e materia si uniscono in un atto di esistenza, allora solo si stabilisce un rapporto di organizzante e organizzato. A questo punto ciò che conta veramente è l'organismo tutto in quanto vivente, la sostanza il cui atto proprio è l'*ipsum esse* (*Contra Gentiles* II, 54). L'essere non è più una semplice determinazione accidentale dell'essenza, come per Avicenna, ma ciò che rende possibile ed effettuale l'essenza stessa; e ciò di cui è l'essenza, la sostanza.

I nessi tra forma e sostanza sono così profondi, l'una non potendo sussistere senza l'altra, che per san Tommaso il nominare la prima implica la seconda, a meno che non intervenga una distinzione logica. Una essenza, allora, una *quidditas*, come forma vista nel suo vivente informarsi, esprime anzitutto l'intensità di un atto di esistere.¹ Giustamente

¹ Si veda in proposito il capitolo *Essence et réalité* di Gilson 1949. Per una introduzione allo studio del pensiero di Tommaso si vedano anche Chenu 1950, Vanni Rovighi 1981. Sull'umanesimo tomista cfr. Jaeger 1943.

è stata rilevata la connessione di questa ontologia con tutto uno sviluppo della cultura e dei rapporti sociali: "Il vivente e l'organico di cui, alla fine dell'evo antico, si era smarrito il senso e il valore, torna a essere adeguatamente apprezzato, e le singole cose della realtà empirica non hanno più bisogno di una legittimazione oltremondana, soprannaturale, per divenire oggetto dell'arte... Il Dio presente e attivo in ogni ordine della natura corrisponde a un mondo più aperto, che non esclude la possibilità dell'ascesa sociale. La gerarchia metafisica delle cose riflette pur sempre una società articolata in caste, ma il liberalismo del tempo si manifesta già nel fatto che anche l'infimo grado dell'essere è considerato insostituibile nella sua specifica natura" (Hauser 1953, p. 359).

8.2 "Proportio" e "integritas"

Se esaminiamo ora alla luce di questo concetto di organismo vivente le varie osservazioni che san Tommaso fa a proposito dei tre criteri del bello, *integritas*, *proportio* e *claritas*, ci rendiamo conto che solo come caratteristiche di una sostanza concreta (e non della semplice forma sostanziale) essi acquistano tutto il loro significato. Una serie di esempi ci è offerta dalle molteplici accezioni che può assumere la *proportio*.

Uno dei modi sostanziali in cui essa si manifesta è anzitutto la convenienza della materia alla forma, l'adattamento di una semplice potenzialità al principio legalizzante:

Formam igitur et materiam semper oportet esse ad invicem proportionata et quasi naturaliter coaptata; quia proprius actus in propria materia fit.

Materia e forma sono necessariamente proporzionate tra loro e per natura corrispettive: poiché ogni atto si produce nella propria materia.

(*Contra Gentiles* II, 81; tr. it. p. 475)

Nel Commento al *De anima* viene sottolineato come la *proportio* non sia un semplice attributo della forma sostanziale,

ma il rapporto stesso tra materia e forma, a tal punto che, mancando la disposizione dalla materia alla forma, la forma stessa scompare (*Sentencia libri de anima* I, 9, p. 46 b). È questa la tipica proporzione capace di interessare colui che guarda esteticamente la cosa apprezzandone il congruo organizzarsi.

A questo rapporto se ne sovrappone un altro, più metafisicamente profondo, ed esteticamente impalpabile: quello dell'essenza all'esistenza, proporzione che non tanto si offre alla visione estetica quanto piuttosto ne fonda la possibilità stessa conferendo concretezza alla cosa (*Contra Gentiles* II, 53). Le altre forme di proporzione conseguiranno come effetti fenomenici di questa proporzione metafisica, e risponderanno più immediatamente alle esigenze di esteticità dell'uomo. San Tommaso ricorda anzitutto la normale proporzione sensibile e quantitativa, quale può essere quella di una statua o di una melodia:

Homo delectatur secundum alios sensus... propter convenientiam sensibilium... sicut cum delectatur in sono bene harmonizato.

L'uomo sente piacere nelle sensazioni degli altri sensi... anche per la loro intrinseca bellezza... come quando uno si diletta nella bella armonia di un suono.

(*S. Th.* II-II, 141, 4 ad 3; tr. it. XXI, p. 40)

C'è poi la proporzione come convenienza puramente pensabile di atti morali o discorsi razionali, quella bellezza intellegibile particolarmente apprezzata dai medievali:

Pulchritudo spiritualis in hoc consistit quod conversatio hominis sive actio ejus sit bene proportionata secundum spiritualem rationis claritatem.

La bellezza spirituale consiste nel fatto che il comportamento e gli atti di una persona sono ben proporzionati secondo la luce della ragione.

(*S. Th.* II-II, 145, 2; tr. it. XXI, p. 96)

San Tommaso menziona poi una proporzione psicologica come convenienza della cosa alle capacità di fruizione del sog-

getto; derivazione dalle teorie boeziane e agostiniane, e, in definitiva, contributo al problema di un rapporto tra conoscente e conosciuto. Di fronte alla regolarità oggettiva dei fenomeni percepiti, il senso rivela una tale connaturalità alla proporzione fruita da poter essere considerato esso stesso una proporzione (*S. Th.* I, 5, 4, ad 1; *Sentencia libri de anima* III, 2, p. 212).

Dal lato oggettivo la proporzione si realizzerà poi a infiniti livelli sino a raggiungere le proporzioni cosmiche del tutto, realizzando l'Universo come Ordine. Nell'espone questa visuale san Tommaso ripropone in fondo teorie cosmologiche già incontrate, ma le pagine in cui si dispiega questa descrizione dell'ordine cosmico non mancano di una loro personale vigoria e di una certa originalità di tono.²

Ma c'è ancora un genere di proporzione che costituisce uno dei cardini della concezione estetica dell'Aquinate e una delle costanti dell'estetica medievale: è la proporzione che si attua sia come adeguazione della cosa a se stessa sia come adeguazione della cosa alla propria funzione. L'adeguazione della cosa a se stessa, alle esigenze della sua specie e al suo dover essere individuale è quella che la Scolastica chiama *perfectio prima*:

Manifestum est autem, quod in omnibus quae sunt secundum naturam, est certus terminus, et determinata ratio magnitudinis et augmenti...

È evidente però che in tutti gli esseri naturali esiste un limite preciso e una determinata proporzione di grandezza e di accrescimento...

(*Sentencia libri de anima* II, 8, p. 101 b; tr. it. II, p. 78)

Vi sono uomini di varia taglia e proporzioni; tuttavia oltre un certo limite e al di qua del medesimo non si ha più la natura umana vera e propria ma soltanto una abnormità.

² *In librum de divinis nom.* IV, IX, X, XI. Sono parecchie pagine che danno l'immagine di un ordine di diversi ordini, una organizzazione di organismi. Il principio ontologico di questo relazionarsi complesso di forme lo troviamo in *Contra Gentiles* II, 16.

Questa forma di perfezione può essere ricondotta all'altro criterio della bellezza, la *integritas*, che deve essere intesa appunto come la presenza, in un tutto organico, di tutte le parti che concorrono a definirlo come tale (*S. Th.* I, 73, 1). Un corpo umano è deforme se manca di uno dei suoi membri e diciamo brutti i mutilati perché manca loro la proporzione delle parti rispetto al tutto (*mutilatos turpes dicimus, deest enim eis debita proportio partium ad totum*) (*I Sent.* 44, 3, 12, 1). Principi di estetica organica nel vero senso della parola, e non privi di interesse per una fenomenologia della forma artistica quale oggi la concepiremmo: anche se, proprio a proposito dell'arte, il concetto di *perfectio prima* in san Tommaso si presenta con una accezione alquanto limitata: l'opera è compiuta se adegua l'idea presente nella mente dell'artefice.³

La *perfectio prima*, realizzandosi, permette alla cosa di adeguarsi al proprio fine, dando così luogo alla *perfectio secunda* (*S. Th.* I, 73, 1). La perfezione formale della cosa permette a questa di operare secondo la propria finalità; ma è vero del pari che la *perfectio secunda* è regola alla *perfectio prima*, perché una cosa per essere perfetta deve organizzarsi appunto secondo le esigenze della sua funzione: *finis est prius efficiente... cum actio efficientis non completur nisi per finem*, il fine precede la causa efficiente... in quanto l'azione che produce un effetto non si compie senza un fine (*De principiis naturae*, 4, tr. it., p. 44). Per questo motivo un'opera d'arte (l'opera dell'*ars*, della tecnica in senso lato) è bella se funzionale, se la sua forma è adeguata allo scopo:

Quilibet autem artifex intendit suo operi dispositionem optimam inducere, non simpliciter, sed per comparisonem ad finem.

Ogni artefice tende a conferire alla sua opera la migliore disposizione, non in senso assoluto, ma in rapporto al fine voluto. (*S. Th.* I, 91, 3, tr. it. VI, p. 184)

³ *S. Th.* I, 16, 1. A proposito dell'integrità del tutto organico, ci è già parso di rilevare interessanti analogie tra questi principi e certe moderne descrizioni della perfezione formale. Si veda in Eco 1970, p. 95, il richiamo all'estetica di Luigi Pareyson e, pp. 285 ss., il confronto tra la metodologia tomista e quella strutturalista.

Un artista che costruisse una sega di cristallo, malgrado il bell'effetto ottenuto farebbe sostanzialmente opera brutta perché l'oggetto non risponderebbe più alla sua funzione e non servirebbe *ad secundum*. Il corpo umano è bello perché è strutturato secondo una conveniente distribuzione delle parti:

Dico ergo quod Deus instituit corpus humanum in optima dispositione secundum convenientiam ad talem formam et ad tales operationes.

Dico dunque che in vista di tale forma e di siffatte operazioni, Dio diede al corpo umano la disposizione migliore.
(*ibidem*)

C'è nell'organismo dell'uomo un ordine complesso di rapporti tra le forze dell'anima e quelle del corpo, tra le potenze inferiori e le superiori, in modo che ogni caratteristica del nostro organismo ha una ragione e una convenienza precisa. È per ragioni funzionali che l'uomo (salvo una capacità tattile superiore) ha i sensi esterni poco sviluppati a paragone degli altri animali: ad esempio, l'olfatto è debole perché necessita di siccità, mentre la presenza di un cervello più grande che in ogni altra creatura comporta una grande umidità (necessaria a temperare il calore emanato dal cuore). Così l'uomo è sfornito di piume, corna e artigli, perché questi attributi sono dovuti all'elemento terrestre, preponderante negli animali, mentre nell'uomo i vari elementi si equilibrano. In compenso l'uomo è fornito di mani, *organum organorum*, che colmano ogni altra deficienza. E infine l'uomo è bello per la sua statura eretta; ed è così concepito affinché una posizione prona del capo non intralci l'operazione delle forze sensitive interne, che hanno nel cervello il loro centro di scambio; poi perché le mani, non dovendo fungere da organi di locomozione, siano libere per i loro scopi; e infine per impedire che la lingua si indurisca e sia inabile alla favella, come accadrebbe se l'uomo dovesse afferrare il cibo con la bocca. In virtù di queste ragioni, e oltre queste ragioni, la statura dell'uomo è eretta affinché noi possiamo, attraverso il nobilissimo senso della vista, *libere... ex omni parte sensibilia co-*

gnoscere, et coelestia et terrena, conoscere liberamente da ogni parte le cose sensibili, tanto celesti che terrestri. Per questo l'uomo soltanto è capace di godere della bellezza delle cose sensibili per il solo gusto di essa: *solus homo delectatur in pulchritudine sensibilibum secundum seipsam* (S. Th. I, 91). Come si vede, in questa descrizione del corpo umano valore estetico e valore funzionale fanno tutt'uno, e gli stessi principi della scienza del tempo sono riportati a ragioni di bellezza.

Tutte queste nozioni circa la funzionalità del bello danno forma sistematica alla persuasione di tutta l'epoca medievale, che tende all'identificazione tra *pulchrum* e *utile*, come a un corollario dell'equazione *pulchrum* e *bonum*. Identificazione che risulta, come esigenza fondamentale, da numerosi fenomeni di vita, anche quando i teorici cercano di distinguere i due valori. La renitenza a distinguere esteticità e funzionalità porta a un inserimento dell'estetico in ogni operazione di vita; e non sottomette il bello al bene o all'utile più di quanto non sottometta l'utile o il bene al bello. Quando l'uomo contemporaneo avverte un dissidio tra arte e morale, questo accade perché si trova a dover conciliare un concetto moderno di esteticità con un concetto di eticità che è ancora quello classico. Per il medievale una cosa è brutta se non si inserisce in una gerarchia di fini incentrati sull'uomo e sul suo destino soprannaturale. Ma una cosa non si inserisce nella gerarchia dei fini se è brutta, poiché la deformità che manifesta ha origine evidentemente in qualche imperfezione di struttura che la rende inadeguata al proprio scopo.

Questo certamente significa non essere assolutamente capaci di avvertire il senso del piacevole estetico che può darci anche ciò che è difforme dall'ideale etico che si ritiene valido. E di converso significa giustificare eticamente, ogni qual volta sia possibile, ciò che appare esteticamente piacevole. In pratica il Medioevo non manifesta mai un esercizio equilibrato e perfetto di questa sensibilità: da un lato abbiamo san Bernardo che avverte il piacevole dei mostri sui capitelli e lo rifiuta per eccesso di rigorismo, dall'altro certi *carmina* goliardici, oppure Aucassin che preferisce andare all'inferno dove ritroverà la sua bella Nicolette, anziché in un para-

diso popolato di vecchioni barbogi. Ma non è che san Bernardo sia più medievale degli autori dei *Carmina Burana*. Di fronte a queste sfocature del modello ideale, la filosofia della *perfectio prima* e della *perfectio secunda* esprime un *optimum* che, nel proprio ambito di valori, il Medioevo sfiora continuamente. La posizione tomista è troppo impeccabile per trovare un corrispettivo speculare in concreti atti di gusto e di giudizio, ma esprime comunque sul piano deontologico le coordinate fondamentali di una civiltà e di un costume.

Garantito dalla sua posizione san Tommaso può così affermare persino una certa autonomia del fatto artistico:

Non pertinet ad laudem artificis, inquantum artifex est, qua voluntate opus faciat; sed quale sit opus quod faciat.

Non torna a lode dell'artefice come tale l'intenzione con la quale compie l'opera sua: ma solo la qualità dell'opera che egli compie. (S. Th. I-II, 57, 3; tr. it. X, p. 154)

L'intenzione morale non conta e l'importante è che l'opera sia ben fatta, ma l'opera è ben fatta se è positiva sotto tutti gli aspetti. L'artista può costruire una casa con intenzioni perverse e tuttavia nulla impedisce che la casa sia perfetta esteticamente e fundamentalmente buona se risponde alla sua funzione. Può scolpire con le migliori intenzioni del mondo una statua immodesta capace di sconvolgere il ritmo morale di una vita umana, e allora il Principe deve bandire l'opera dalla Città, perché la Città si fonda su un organico integrarsi di fini e non tollera attentati alla propria *integritas* (S. Th. II-II, 169, 2 ad 4).

8.3 "Claritas"

Tutte queste osservazioni si fondano, come si è visto, sul principio che l'organismo concreto in tutta la sua complessità di rapporti è sede del valore estetico. In tale contesto anche la caratteristica della *claritas*, dello splendore, della luce, acquista in san Tommaso un significato radicalmente diver-

so da quello che aveva ad esempio per i neoplatonici. La luce dei neoplatonici scende dall'alto e si diffonde creativamente nelle cose, o addirittura si costituisce e solidifica in cose. La *claritas* di san Tommaso, invece, *sale dal basso*, dall'intimo della cosa, come automanifestazione della forma organizzante. La stessa luce fisica è una qualità attiva derivante dalla forma sostanziale del sole, *consequens formam substantialem solis* (*S. Th.* I, 67, 3). La *claritas* dei corpi beati è la stessa luminosità dell'anima in gloria ridondante nell'aspetto corporale (*S. Th.*, *Supplementum* 85); la *claritas* nel corpo di Cristo trasfigurato *redundat ab anima* (*S. Th.* III, 45, 2); colore e luminosità dei corpi saranno dunque conseguenze del retto strutturarsi di un organismo secondo esigenze naturali.

A livello ontologico, la *claritas* è la vera e propria capacità espressiva dell'organismo; è – come è stato detto – la radioattività dell'elemento formale. Un organismo percepito e compreso si dichiara come tale e l'intelligenza lo gode per la bellezza della sua legalità. Quindi non si tratta di una espressività ontologica sussistente *etiamsi a nullo cognoscatur*: è manifestatività che si realizza di fronte a una *visio* focalizzante, a uno sguardo che fissa disinteressatamente la cosa *sub ratione causae formalis*. La cosa è ontologicamente disposta a essere giudicata bella, ma per essere predicata tale occorre che il fruitore, realizzando la proporzione tra conoscente e conosciuto e rilevando tutte le convenienze dell'organismo compiuto, goda pienamente e liberamente del risplendere, davanti ai suoi occhi, di tutta questa perfezione. La *claritas* è ontologicamente chiarezza in sé e diviene chiarezza per noi, chiarezza estetica, quando una visione si specifica su di essa.

Di conseguenza la *visio* estetica per san Tommaso è un *atto di giudizio* che implica composizione e divisione, l'affermazione di un rapporto tra le parti e il tutto, il rilievo della docilità della materia alla forma, la coscienza dei fini e della misura in cui sono adeguati.⁴ La visione estetica non è in-

⁴ *S. Th.* I, 85, 5. L'accenno alla fruizione estetica come a operazione complessa di comparazione è anche in san Bonaventura, *Itinerarium*, II, 4-6.

tuizione simultanea, ma *discorso* sulla cosa. Il dinamismo dell'atto di giudizio corrisponde al dinamismo dell'atto di esistenza organizzata che essa coglie. Per questo san Tommaso afferma:

Appetitum terminari ad bonum et pacem et pulchrum non est eum terminari in diversa

L'appetito si esaurisce nel bene e nella pace e nel bello, ma ciò non significa che esso si esaurisca in cose diverse
(*De veritate* XXII, 1 ad 12)

La *pax* è la *tranquillitas ordinis*; dopo il travaglio della comprensione discorsiva l'intelletto gode lo spettacolo di un ordine e di una integrità che si manifesta come chiara presenza di sé. Allora sopraggiunge col diletto la pace, la pace che implica la rimozione del turbamento e di ciò che impedisce il raggiungimento del bene, *importat remotionem perturbantium et impediendum adeptionem*. La gioia della visione è gioia libera di una contemplazione lontana dal desiderio, paga della perfezione che ammira. Le cose belle *visa placent* non perché siano intuite senza sforzo ma perché sono conquistate attraverso lo sforzo e godute in risoluzione di esso. Abbiamo gioia della potenza conoscitiva che si esercita senza ostacoli e gioia del desiderio che si acqueta nell'atto della potenza conoscitiva.

9.

SVILUPPI E CRISI DI UNA ESTETICA DELL'ORGANISMO

9.1 Ulrico di Strasburgo, san Bonaventura e Lullo

Durante il corso che Alberto Magno svolse a Colonia dal 1248 al 1252 commentando il capitolo quarto de *De divinis nominibus*, tra i discepoli del maestro, insieme a san Tommaso c'era anche Ulrico di Strasburgo. Più tardi questi, quasi contemporaneamente alla stesura della *Summa* da parte dell'Aquinate, scriveva un *Liber de summo bono* nel quale esponeva una concezione estetica impostata su concetti di forma, luce, proporzione. Anzi, Ulrico elaborava una casistica della proporzione molto più precisa e specifica di quella tomista (ricostruibile solo attraverso notazioni sparse) e con un intento estetico più esplicito. Ma il concetto di forma di cui fa uso Ulrico è fortemente intriso di neoplatonismo e manca di quelle caratteristiche di concretezza che abbiamo riconosciuto alla sostanza tomista. Per Ulrico la bellezza è *splendor formae* in senso albertino, ma la forma ha tutte le caratteristiche della luce neoplatonica e la visione che Ulrico ha delle realtà visibili risente dell'influenza del *De Causis*.

Omnis enim forma cum sit effectus Primae lucis intellectualis, quae per suam essentiam agit, oportet necessario quod lucem suae causae per similitudinem participet... Quaelibet forma, quantum minus habet hujus luminis per obumbrationem materiae, tanto deformior est, et quanto plus habet hujus luminis per elevationem supra materiam, tanto pulchrior est.

Dato che ogni forma è effetto della Prima luce intellettuale, che

agisce attraverso la propria essenza, è necessario che la luce partecipi della natura della propria causa per affinità... Ciascuna forma è tanto più brutta quanto meno partecipa di questa luce a causa dell'adombramento provocato dalla materia, ed è tanto più bella quanto più possiede questa luce elevandosi al di sopra della materia.

(*Liber de summo bono* II, 3, 5, in Pouillon 1946, p. 328)

Non è il caso di sottolineare ancora quale profonda frattura separi il pensiero di Tommaso da quello di Ulrico.

San Bonaventura sviluppa anch'egli un'estetica fondata su principi ilemorfici ma abbiamo visto come tali nozioni si inseriscano nel più ampio contesto di una metafisica della luce. Quanto alla sua ispirazione agostiniana, questa lo porta a esprimere un'estetica della proporzione, della *aequalitas numerosa* (sviluppata nel *De musica*), la cui caratteristica principale non è tanto quella di essere un'originale teoria della proporzione, quanto il fatto che, per san Bonaventura, le leggi dell'*aequalitas* sono trovate dall'artista nell'intimo della propria anima. In tal senso Bonaventura e la scuola francescana agitano idee che porteranno a una problematica dell'ispirazione e dell'idea artistica.

Posizioni vicine a quelle tomiste si possono trovare in Raimondo Lullo, che nell'*Ars magna* parla ad esempio della *magnitudo* come bellezza dovuta all'*integritas*; principio, questo, capace di giustificare anche l'esiguità delle proporzioni quando questa sia richiesta dalle esigenze proprie dell'organismo in questione, come avviene per il fanciullo. Ma il pensiero di Lullo già si muove in ambito diverso: la sua visione del Cosmo come organismo non ha né le caratteristiche mitico-metafisiche tipiche della cosmologia timaica, né l'aspetto più razionalmente naturalistico del Cosmo ordinato di san Tommaso. Essa sfiora già il sentimento magico e cabalistico, e prelude al platonismo rinascimentale. Si veda questa definizione della concordanza come catena universale, e la si confronti col testo di Giordano Bruno citato nel paragrafo 12.6:

Concordantiae vinculum a summo usque ad infima durat. Est enim quaedam universalis amicitia omnium rerum, in qua omnia participant, et illum nexum plerique, ut Homerus, auream mun-

di catheram appellant, cingulum Veneris, seu vinculum naturae: sive symbolum quod res inter se habent.

Il vincolo di armonia si mantiene dal vertice [della gerarchia degli esseri] fino alla base. Vi è infatti una sorta di amicizia universale tra tutte le cose, della quale tutte partecipano, e questo nesso viene chiamato, seguendo Omero, aurea catena del mondo o cintura di Venere, o vincolo della natura, o simbolo che le cose possiedono in comune.

(*Rhetorica*, ed. 1598, p. 199)

9.2 Duns Scoto, Ockham e l'individuo

Se vogliamo trovare uno sviluppo veramente interessante dei temi tomisti, dobbiamo rivolgerci a Duns Scoto cercando di interpretarne i testi. Interpretarli, poiché, salvo alcune formulazioni di un certo interesse, le indicazioni che Duns Scoto dà all'estetica sono piuttosto implicite nelle sue posizioni metafisiche e gnoseologiche.

C'è in Duns Scoto una interessante definizione della bellezza, che si diversifica insensibilmente ma profondamente dalle altre che abbiamo esaminato:

Pulchritudo non est aliqua qualitas absoluta in corpore pulchro sed est aggregatio omnium convenientium tali corpori, puta magnitudinis, figurae et coloris et aggregatio omnium respectuum qui sunt istorum ad corpus et ad se invicem.

La bellezza non è una qualità assoluta [indipendente] che sia presente nel corpo bello, ma risulta dall'aggregazione di tutto ciò che si unisce ad esso, come la grandezza, la figura e il colore, e dall'aggregazione di tutte le relazioni che queste proprietà intrattengono col corpo e tra di loro.

(cit. da De Bruyne 1946, III, p. 347)

Questa concezione della bellezza fondata sui rapporti e questo insistere sull'*aggregatio* assumono un aspetto personalissimo alla luce della teoria scotista della pluralità delle forme.

Per Duns Scoto l'attualità del composto risulta dall'attualità di tutte le sue parti, e l'unità del composto non richiede

l'unità della forma ma la subordinazione naturale delle forme parziali alla forma ultima. Per san Tommaso, quando più forme convergevano a produrre un corpo misto (come il corpo umano), esse perdevano la loro forma sostanziale propria e tutto il corpo veniva informato dalla nuova forma sostanziale del composto (nella fattispecie, l'anima), così che le sostanze componenti rivelavano la loro autonomia di un tempo soltanto attraverso alcune *virtutes* o qualità che rimanevano come proprietà del nuovo composto (*De mixtione elementorum*; *S. Th.* I, 76, 4; *Quodl.* I, 5). Questo sostenere l'unicità della forma sostanziale portava san Tommaso a vedere l'organismo anzitutto sotto l'aspetto dell'unità. La teoria della pluralità delle *formalitates* porta invece l'estetica scotista ad accentuarsi in senso relazionale e a suggerire una visione più analitica e meno unitaria della bellezza.

Un altro aspetto veramente nuovo, che Duns Scoto suggerisce senza riferirlo ai problemi estetici, è connesso alla teoria della *haecceitas*. La *haecceitas* come proprietà individuante non tanto perfeziona la forma, quanto investe radicalmente il composto e lo porta a una individuazione concreta. Se in una prospettiva tomista il vedere l'organismo nella sua concretezza significa pur sempre vederlo come concrezione di una *quidditas* specifica – e quindi, in una certa misura, *tipico*, esemplare di una categoria – nella prospettiva di Duns Scoto l'individuo è solo se stesso e lo è in virtù di un principio che neppure *si compone* con esso, da esso logicamente distinguibile, ma ne è l'ultimo perfezionamento nel senso della concretezza. Ogni entità individuale è di per sé diversa da ogni altra unità: *omnis entitas individualis est primo diversa a quocumque alio*.

Qui, più ancora che per san Tommaso, l'individuo è superiore all'essenza, entitativamente più perfetto non solo perché esistente, ma perché singolarmente determinato, unico. Nella *ratio individui* è incluso qualcosa che manca alla *natura communis*: ciò che è incluso nell'individuo è una *entitas positiva* che fa tutt'uno con la natura comune, e che pretermine quella natura all'individualità (*Ordinatio* I, 3, 1, 5-6; cfr. su questi temi Marmo 1981-82).

La assoluta singolarità della *haecceitas*, il suo determina-

re l'individuo come *unicum*, questo concetto così vigoroso e così vicino a una sensibilità moderna, Duns Scoto non si cura di rapportarlo ai problemi estetici. Ma evidentemente questa presa di posizione filosofica risente di tutto un clima culturale nel quale si stanno gradatamente rivalutando i valori individuali, e che trova nell'arte del gotico fiorito e nei primordi del fiammeggiante un palese corrispettivo.

Il gotico classico, quello di Chartres e di Amiens, corrispondeva maggiormente a una sensibilità portata a cogliere il risplendere tipico della forma nell'oggetto e disposta, come si è detto, a individuare nella molteplicità l'unità. Col gotico del pieno Duecento la visione del particolare si sostituisce a quella dell'insieme: la visione si fa più analitica, è il molteplice a sedurre lo sguardo (e nel tardo Medioevo questa analiticità della visione raggiungerà i suoi estremi nella miniatura e nella pittura franco-fiamminga): non è azzardato intravedere qui la realizzazione della *forma relazionale*, la forma fatta di forme autonome, che la filosofia di Duns Scoto ci propone. Contemporaneamente a una sensibilità al tipico si sostituisce via via una sensibilità all'individuale: si abbandona gradatamente una statuaria tesa a fissare le immagini tipiche di specie e categorie umane, per sottolineare i tratti individuali delle figure, fissare caratteristiche irripetibili. Sappiamo quali e quanti fattori di maturazione culturale e sociale abbiano concorso a questa evoluzione; ma ciò che indubbiamente colpisce è il vedere come, per vie sotterranee, anche una metafisica impegnata in quelle che appaiono pure controversie di scuola, risponda al clima culturale dell'epoca, determinandolo ne sia determinata, lasci intuire rapporti e sviluppi possibili.

La teoria della *haecceitas* indica una via che né Scoto né i suoi contemporanei potevano ancora percorrere. La *haecceitas* non viene colta dalla intelligenza astrattiva, ma dall'intuizione: l'intelletto non riesce a comprenderla se non confusamente e deve ripiegare sui concetti universali. Individualità, irreducibilità, originalità, da un lato – cognizione intuitiva dall'altro: non c'è bisogno di sottolineare il potenziale di questi concetti rispetto allo sviluppo successivo delle teorie estetiche.

Si verifica, con l'apparire di queste nozioni, l'impossibilità di sopravvivere per una concezione organica della bellezza, almeno nei termini in cui potevano formularla i sistemi scolastici: analicità di visione e senso di una individualità qualitativa da intuirsi sono i poli opposti tra cui viene a smembrarsi il concetto tomista di organismo estetico (cfr. De Bruyne 1946, III, pp. 352 ss.; su Duns Scoto in generale cfr. Gilson 1952 a e Bettoni 1966).

Quello di organismo estetico è un concetto ormai inconcepibile nella filosofia di Guglielmo di Ockham, anche se qui e là affiorano in questo autore i soliti riferimenti ai temi tradizionali. L'assoluta contingenza delle cose create e la mancanza di idee eterne regolatrici in Dio, dissolve ormai il concetto di uno stabile *ordo* del Cosmo cui consentano le cose, cui aspirino le nostre disposizioni psicologiche, cui possa ispirarsi l'*artifex*. L'ordine e l'unità dell'universo, ci dice Ockham, non sono una sorta di catena che unisca tra loro i corpi disposti nell'universo stesso (*quasi quoddam ligamen ligans corpora*). I corpi sono degli assoluti numericamente distinti (*quae non faciunt unam rem numero*), distanti irregolarmente l'uno dall'altro. La nozione di ordine esprime la loro posizione reciproca ma non una realtà implicita nella loro essenza (*Quodlibet* VIII, 8). La nozione di una forma organizzante, di un principio razionale che è distinto dalle sue parti e tuttavia le informa, è scomparsa. Le parti sono disposte in un certo modo, ma *praeter illas partes absolutas nulla res est*, oltre quelle parti assolute non c'è altro (*Ordinatio* 30, 1).

L'idea di proporzione rimane quindi impoverita. La realtà degli universali, necessaria a un riconoscimento di *integritas*, si dissolve nel nominalismo; il problema di una trascendentalità del bello e delle distinzioni che lo specificano è dubbio possa ancora porsi, quando non esistono più distinzioni né formali né virtuali. Rimane l'intuizione del singolare, la conoscenza di un esistente analizzabile per via empirica nelle sue proporzioni visibili, poiché è possibile l'intuizione intellettuale del singolare (*Ordinatio*, Prol. 1). L'idea stessa con cui crea l'artista è un esemplare singolo della cosa che egli vuole fare, non l'idea della sua forma universale (su Ockham cfr. Ghisalberti 1972 e 1976).

Tutte queste posizioni divengono ancora più spinte in Nicola di Autrecourt e nella sua critica ai principi di causa, sostanza e finalità. Se la causa non può essere affermata attraverso l'effetto, se non si può affermare che una cosa sia il fine di un'altra, se non possiamo individuare una gerarchia di gradi dell'essere e non ci sono cose più perfette delle altre ma tutte sono semplicemente diverse tra loro, se quindi i giudizi con cui tendiamo a gerarchizzare esprimono solo le nostre preferenze personali, è chiaro che non è più possibile predicare organicità, armonica dipendenza, adeguazione allo scopo, ordine di proporzioni, causalità della *perfectio prima* sulla *secunda* o rapporto di perfettibilità tra le due.

Con questi pensatori, come si aprono vie nuove per la scienza e per la filosofia, si rende necessaria l'elaborazione di nuove categorie estetiche che non siano più quelle sulle quali il Medioevo tutto, attraverso accentuazioni differenti, si era sino ad allora basato. In un mondo composto di *singularità* la bellezza dovrà divenire quella *singularità* della immagine creata dall'*ingegno* e dalla *felicity*. L'estetica rinascimentale sarà platonica, ma la critica filosofica degli occamisti prelude all'estetica del manierismo.

Tuttavia i filosofi, minando le possibilità del bello metafisico, non si rendono ancora conto di quanto comporti la loro presa di posizione rispetto ai problemi estetici: l'uomo che non può più contemplare un ordine dato e che non si muove più in un mondo dai significati tutti definiti e conclusi nei rapporti fissi dei generi e delle specie, è l'uomo che può realizzare infinite possibilità individuali: è l'uomo che si scopre libero e si definisce creatore (cfr. Garin 1954, p. 38). I filosofi si immergono nelle polemiche della scuola che declina o si gettano come Ockham nell'agone della lotta politica in pieno rinnovamento. La tematica estetica dell'invenzione e dell'uomo poeta sarà lasciata ad altri.

9.3 I mistici tedeschi

Di fronte allo sgretolamento operato sulla metafisica del bello dalla tarda Scolastica, i mistici, l'altro volto filosofico

religioso dell'epoca, non sanno operare alcun recupero o provocare il minimo sviluppo. I mistici tedeschi del XIII e XIV secolo, se potranno dirci per via di analogia parole interessanti sul processo di ideazione poetica (come vedremo più avanti), pur parlando continuamente della Bellezza sperimentata nelle loro estasi, non possono dirci nulla di positivo su di essa. Dio essendo ineffabile, è detto Bello come potrebbe essere detto Ottimo o Infinito; la categoria del bello presso costoro è un nome che designa l'indesignabile, e lo designa per difetto. Sopravvive come risultato della loro esperienza il senso di un diletto intensissimo ma privo di contorni. Cade anche quel gusto dell'intelligenza penetrata d'amore che contempla la bellezza delle cose e risale da essa a Dio, gusto che era stato vivissimo nei mistici del XII secolo e aveva permesso ai Vittorini di elaborare estetiche di forte impianto. Come si può contemplare ancora la *tranquillitas ordinis*, la bellezza del Cosmo, l'armonia degli attributi divini quando ormai Dio è concepito come fuoco, abisso, cibo offerto a una bramosia insaziabile?

Suso parla di abisso senza fondo di tutte le cose deliziose; Eckhart di "abisso senza modo e senza forma della divinità silenziosa e deserta"; e ricorda che "l'anima attinge la suprema beatitudine... gettandosi nella divinità deserta dove non c'è né opera né immagine..." (*Predigten* 60 e 76). In quell'abisso, dice Tauler, "lo spirito perde se stesso e non sa più né di Dio né di se stesso, non conosce né l'uguale né il disuguale né chechessia: perché è sprofondato nell'unità di Dio e ha dimenticato tutte le differenze" (*Predigten* 28). Né opera né immagine, né distinzioni, né rapporti, né conoscenza: il Medioevo degli ultimi mistici non può dirci veramente nulla sulla bellezza.

In questo periodo di transizione tra le estetiche del XIII secolo e il Rinascimento vero e proprio, sono solo gli artisti che, imponendosi di forza e manifestando un nuovo orgoglioso carattere della loro individualità e una conoscenza critica del loro mestiere, dai trovatori a Dante, potranno dire qualcosa alla storia della sensibilità e della teoria estetica.

10. TEORIE DELL'ARTE

10.1 La teoria dell' "ars"

La teoria dell'arte costituisce indubbiamente il capitolo più anonimo di una storia dell'estetica medievale: l'opinione dei medievali sull'*ars*, infatti, salvo numerose e caratteristiche fluttuazioni delle quali una analisi minuta dovrebbe dare ragione, si è mantenuta pressoché concorde e ancorata a una dottrina classica e intellettualistica del *fare* umano. Definizioni come *ars est recta ratio factibilium* (l'arte è la retta conoscenza di ciò che si deve fare; *S. Th.* I-II, 57, 4) oppure *ars est principium faciendi et cogitandi quae sunt facienda* (l'arte è il principio del fare e della riflessione sulle cose da fare, *Summa Alexandri* II, 12, 21), è come se non avessero una paternità definita. Il Medioevo le ha ripetute e formulate in varie guise, dai Carolingi a Duns Scoto, traendone lo spunto da Aristotele, anzitutto, e da tutta la tradizione greca, da Cicerone, dagli stoici, da Mario Vittorino, Isidoro di Siviglia, Cassiodoro.

Le definizioni citate implicano due elementi basilari: uno conoscitivo (*ratio, cogitatio*) e l'altro produttivo (*faciendi, factibilium*), e su questi presupposti si basa la dottrina dell'arte. L'arte è una conoscenza di regole attraverso le quali possono venire prodotte delle cose. Conoscenza di regole date, oggettive: su questo il Medioevo è concorde. L'*ars* si chiama così perché *arctat*, costringe, ci dice Cassiodoro con la solita spregiudicatezza etimologica (*De artibus et disciplinis liberalium artium*, PL 70, col. 1151), e questo ripete inalte-

ratamente alcuni secoli dopo Giovanni di Salisbury (*Metaphysicus* I, 12). Ma si chiama anche *ars* dal greco *aretés*, ricorda con Cassiodoro Isidoro di Siviglia (*Etymologiarum libri XX*, I, 1), perché è una virtù, una capacità di fare qualcosa, e dunque una *virtus operativa*, virtù dell'intelletto pratico. L'arte si iscrive nel dominio del *fare*, non dell'*agire*, che appartiene alla moralità e a quella *virtus* regolatrice che è la Prudenza, *recta ratio agibilium*. L'arte ha qualche analogia con la Prudenza, ci avvertono i teologi, ma la Prudenza regola il giudizio pratico su situazioni contingenti in cui agire e mira al bene dell'uomo, l'arte invece regola l'operazione su materiali fisici (come la statuaria) o mentali (come la logica o la retorica) per produrre un'opera. L'arte mira al *bonum operis*, l'importante per il fabbro è fare una buona spada, e non importa se essa sarà usata per fini nobili o perversi. Intellettualismo e oggettivismo sono dunque i due aspetti della dottrina medievale dell'arte: l'arte è una scienza (*ars sine scientia nihil est*) e produce oggetti dotati di legalità propria, cose costruite. L'arte non è espressione ma costruzione, operazione in vista di un risultato.

Costruzione di una nave come di una casa, di un martello come di una miniatura; *artifex* è il maniscalco, il retore, il poeta, il pittore e il tosatore di pecore. Questo è l'altro aspetto, ben noto, della teoria medievale dell'arte: *ars* è concetto molto vasto che si estende anche a ciò che noi chiameremmo artigianato o tecnica e la teoria dell'arte è anzitutto una *teoria del mestiere*. L'*artifex* produce qualcosa che serve a correggere, integrare o prolungare la natura. L'uomo fa arte per indigenza: nato privo di peli, di zanne, di artigli, incapace di correre veloce o di rannicchiarsi entro un guscio o un'armatura naturale, osservando le opere della natura, le imita. Vedendo le acque scorrere lungo le falde di un monte senza trattenervisi sul culmine o penetrarne all'interno, inventa il tetto e la casa (Ugo di San Vittore, *Didascalicon* I, 10). *Omne enim opus est vel opus creatoris, vel opus naturae, vel opus artificis imitantis naturam*: ogni opera del Creatore, o della Natura, o di un artefice che imita la natura (Guglielmo di Conches, *Glosae super Platonem*, ed. Jeaneau, p. 104).

L'arte imita dunque la natura, ma non perché copii servil-

mente ciò che la natura le offre a modello: nell'imitazione dell'arte c'è invenzione, rielaborazione. L'arte congiunge le cose disgregate e separa quelle congiunte, prolunga l'opera della natura, fa come la natura produce e ne continua il *nisus* creativo. *Ars imitatur naturam*, è vero, ma *in sua operatione*: l'arte imita la natura non nel senso che necessariamente ne copii le forme, ma perché imita l'operazione della natura (S. Th. I, 117, 1). Aggiunta importante, questa, a una formula che è sempra parsa più banale di quel che in effetti non fosse. La teoria medievale dell'arte è interessante proprio da questo punto di vista: è una filosofia della formatività della tecnica umana, e dei rapporti tra questa e la formatività naturale.

Una delle più suggestive analisi di questo rapporto la troviamo in Giovanni di Salisbury. L'arte conferisce la facoltà di realizzare cose possibili secondo natura, abbreviando il corso di questa e precedendone i risultati:

Eorum, quae fieri possunt, quasi quodam dispendioso naturae circuitu compendiosum iter praebet et parit (ut ita dixerim) difficultium facultatem. Unde et Graeci eam methodon dicunt, quasi compendiarium rationem, quae naturae vitet dispendium, et anfractuosum ejus circuitum dirigat, ut quod fieri expedit, rectius et facilius fiat. Natura enim, quamvis vivida, nisi erudiatur, ad artis facilitatem non pervenit: artium tamen omnium parens est, eisque, quo proficiant et perficiantur, dat nutricolam rationem.

Essa offre quasi un cammino abbreviato rispetto al lungo percorso della natura riguardo alle cose che possono essere fatte e genera, come già ho avuto occasione di dire, la capacità di compiere le cose difficili. Da questo fatto i Greci chiamano *methodon* il ragionamento succinto, che eviti il dispendio della natura e diriga il suo corso tortuoso, in modo che si possa compiere più correttamente e facilmente quel che è utile fare. La natura infatti, per quanto agile, non raggiunge la speditezza dell'arte, a meno che non la si ammaestri: essa tuttavia è madre di tutte le arti e ad esse dà la ragione come nutrice affinché progrediscono e si perfezionino.

(*Metalogicus* I, 11)

La natura, dal canto proprio, eccita l'ingegno (*vis quaedam animo naturaliter insita, per se valens*) a percepire le cose, a porle nel deposito della memoria, a esaminarle ed equipararle. Arte e natura si aiutano vicendevolmente in questa crescita continua. Quando Giovanni di Salisbury dice *ingenium* non pensa a quel che penseranno i manieristi usando lo stesso termine, pensa al massimo alla *virtus operandi*. Ma quando dice *Natura* risente senz'altro del clima culturale del XII secolo, e pensa a qualcosa di vivo e di organico, a una ministra del Creatore, a una attiva matrice di forme.

10.2 Ontologia della forma artistica

I filosofi del XIII secolo imbrigheranno tali visioni dell'*ars* come capacità legata alle forze cosmogoniche, elaborando una ontologia della forma artistica che ne limita alquanto le possibilità.

Per san Tommaso una profonda differenza ontologica distingue gli organismi di natura da quelli dell'arte. La forma che l'artista induce nella materia su cui opera non è una forma sostanziale ma *accidentale*. La materia che si offre a essere plasmata artisticamente non è pura potenza, materia *ex qua*: è già sostanza, atto determinato, marmo, bronzo, creta, vetro; è materia *in qua*, *subjectum* su cui lavorano le forme accidentali portandolo ad assumere figure determinate senza intaccarne la natura sostanziale.¹ *Ars operatur ex materia quam natura ministrat*: l'arte opera secondo la materia offerta dalla natura (*Sententia libri de anima* II, 1, p. 696; cfr. *S. Th.* I, 77, 6). San Tommaso porta l'esempio del rame dal quale si può trarre una statua. Questo rame possiede già una potenza alla figura che gli verrà data, è *infiguratum* ed è *privatio formae*, ma la forma artistica che lo rende statua lo modifica in superficie perché il suo essere rame non dipende dalla forma accidentale.

Questo testo ci dice come fosse lontana dalla mentalità me-

¹ Cfr. in particolare l'opuscolo *De principiis naturae* che sviluppa estesamente l'argomento; cfr. anche *S. Th.* I, 77, 6 e *Contra Gentiles* II, 72.

dievale una visione dell'arte come forza creatrice: al massimo livello di realizzazione essa organizza ottime figure, *terminationes* superficiali della materia, ma deve rassegnarsi a una certa umiltà ontologica di fronte alla primalità della natura. Le entità collegate dall'arte non si sostanziano in un nuovo sinolo ma permangono ciascuna nella propria realtà sostanziale, soltanto *ad aliquam figuram redactis per modum commensurationis*, disposti in una certa figura per coordinazione (*S. Th.* III, 2, 1). Rimangono in vita per virtù della materia che le sostiene, mentre le cose naturali sono mantenute in vita per virtù di partecipazione divina (*Contra Gentes* III, 64).

Per san Bonaventura nel mondo operano tre forze, Dio che opera dal nulla, la natura che opera sull'essere in potenza, e l'arte, che opera sulla natura e presuppone l'*ens completum*. L'artista può aiutare o affrettare il ritmo produttivo della natura, non può competere con essa (*II Sent.*, 7, 2, 2).

Queste idee vengono riprese dalla Scolastica volgare, dal sapere enciclopedico e dall'opinione comune. Nel *Roman de la Rose* Jean de Meun (che scrisse la sua parte del poema poco dopo la stesura della *Summa* tomista), nel corso della descrizione di Natura che si preoccupa di perpetuare le specie, fa una lunga digressione sull'Arte. Essa non produce forme vere come Natura: in ginocchio davanti a questa la prega (come un mendicante povero di scienza ma desideroso di imitarla) di insegnarle ad abbracciare la realtà nelle sue figure. Ma pur imitando il lavoro di Natura, Arte non sa creare cose viventi; e qui la sfiducia ontologica dei filosofi assume i toni della ingenua disillusione dello spettatore che vede come Arte formi "cavalieri su bei destrieri, tutti coperti di armi azzurre, gialle, verdi o striate di altri colori, gli uccelli nella verzura, i pesci di tutte le acque, le bestie selvagge che pascolano nei boschi, tutte le erbe, ogni fiore che giovinetti e fanciulli vanno a cogliere per le foreste a primavera...", ma mai, per abile che sia, Arte sarà capace di farli camminare, sentire, parlare. In queste affermazioni non bisogna vedere l'espressione di una sensibilità inadatta a capire il valore proprio dell'arte. Così come accade per san Tommaso, Jean de

Meun è qui preoccupato di determinare le possibilità della natura e dell'arte sul piano scientifico e non su quello estetico, ed è naturale che per esigenze di dimostrazione egli svaluti la seconda. La differenza tra Jean de Meun e san Tommaso sta in questo: che per il poeta volgare l'argomento serve a dimostrare la superiorità, sull'arte, dell'alchimia, che può trasmutare le sostanze. Segno che per la cultura laica dell'epoca, sotto i modi della Scolastica, si agitavano già le esigenze della scienza e della filosofia naturale del Rinascimento.

Con tutte le limitazioni che pone, tuttavia, l'ontologia della forma artistica stabilisce senza possibilità di equivoco la connessione tra l'estetico e l'artistico, fondando entrambi su concetti formali. San Tommaso suggerisce anzi l'idea che le forme dell'arte siano più congeniali all'uomo (e quindi più facilmente passibili di fruizione estetica) perché non richiedono una comprensione che debba scendere fino nell'intimo della complessità sostanziale, ma possono essere colte nella loro empirica superficialità (*S. Th.* I, 77, I ad 7; *Sentencia libri de anima* II, 2, p. 74).

10.3 Arti liberali e arti servili

Se sutura l'estetico all'artistico, il Medioevo ha tuttavia una scarsa coscienza dello *specificamente artistico*. Manca cioè al Medioevo una teoria delle Belle Arti, una nozione di arte come la concepiamo oggi, come produzione di opere che hanno come fine primario la fruibilità estetica, con tutta la dignità che questa destinazione comporta. Le vicissitudini del sistema delle arti nel Medioevo ci dicono come fosse difficile definire e gerarchizzare esattamente le varie attività produttive. Ora, le suddivisioni non puntano mai a dividere arti belle da arti utili (o dalla tecnica in senso stretto), ma a separare le arti più nobili da quelle manuali.

La distinzione tra arti servili e arti liberali appare già in Aristotele (*Politica* VIII, 2), e l'idea di un sistema delle arti è proposta al Medioevo da Galeno, nel suo *Perì téchnes*. Vari autori durante il Medioevo elaboreranno un sistema delle

arti, tra i quali Ugo di San Vittore, Rodolfo di Longchamp e Domenico Gundisalvi. Quest'ultimo espone il suo sistema nel 1150 rifacendosi ad Aristotele: tra le arti superiori, sotto la voce "eloquenza" troviamo poetica grammatica e retorica; le arti meccaniche sono all'infimo rango. Accade talora persino che per dare un'etimologia del termine *mechanicae* si pensi al verbo *moechari* (commettere adulterio), come per esempio Ugo di San Vittore (*Didascalicon* II, 21, PL 176, col. 760; cfr. Schlosser 1956, p. 78). Le arti servili sono compromesse con la materia e la fatica del fare fabrilmente. San Tommaso stesso accetta questa concezione: le arti manuali *sunt quodammodo serviles*, le arti liberali sono superiori e mettono ordine in un materiale razionale senza essere soggette al corpo, meno nobile dell'anima. San Tommaso si rende conto che le arti liberali mancano di alcune delle caratteristiche fabrili dell'arte definita in astratto, ma ritiene che possano essere dette arti anch'esse, almeno *per quandam similitudinem* (*S. Th.* I-II, 57, 3 ad 3). Si verifica così una conseguenza paradossale; come nota acutamente Gilson (1958, p. 121), l'arte nasce quando la ragione si interessa a qualcosa da *fare*, ed è tanto più arte quanto più ha da fare; ma succede che più un'arte realizza la propria essenza, più cioè fa, meno è nobile, e diventa arte minore.

È chiaro che una simile teoria riflette un punto di vista aristocratico. La divisione tra arti liberali e servili è tipica di una mentalità intellettualistica che pone nel conoscere e nel contemplare il massimo bene, ed esprime l'ideologia di una società feudale (come per i greci esprimeva una ideologia oligarchica) per la quale il lavoro manuale appariva inevitabilmente inferiore. Questa determinazione sociale dell'atteggiamento teorico incise così profondamente che, anche quando vennero a cessare i presupposti esterni della teoria, la suddivisione rimase come pregiudizio difficile da eliminare, come appare ancora dalle diatribe rinascimentali sulla dignità del lavoro dello scultore.

Forse i medievali avevano presente l'affermazione di Quintiliano (*Institutio oratoria* IX, 4, 116) per cui i competenti – dell'arte – giudicano la tecnica compositiva mentre i profani ne provano solo piacere: *docti rationem artis intelligunt,*

indocti voluptatem. La teoria artistica si sviluppò (vedi Boezio) come definizione dell'arte secondo le possibilità dei doti, mentre la pratica artistica e l'uso pedagogico si sviluppavano come metodo di una *voluptas* orientata. La distinzione tra arti belle e tecnica è bloccata da quella tra arti liberali e arti servili, e queste ultime vengono viste come arti belle quando siano nel contempo arti didascaliche e sappiano comunicare attraverso il piacere della bellezza le verità della scienza e della fede. In questa funzione esse si saldano a quelle tra le arti belle che sono considerate liberali. Per il sinodo di Arras gli illetterati contemplanò attraverso i segni pittorici quel che non possono cogliere attraverso la scrittura: *illitterati quod per scripturam non possunt intueri hoc per quaedam picturae lineamenta contemplantur* (v. anche Tommaso, III *Sent.*, 9, 1, 2).

L'idea di un'arte volta al puro diletto non si fa strada che casualmente: san Tommaso giustifica le acconciature femminili e loda giochi e divertimenti, il *ludus* verbale e le rappresentazioni degli *histriones*, ma anche qui è presente la ragione funzionale. La donna è bene che si adorni per coltivare l'amore del marito, e le operazioni ludiche sono dilettevoli perché sollevano dal peso della fatica, *inquantum auferunt tristitiam quae est ex labore*.²

10.4 Le arti belle

Tuttavia, malgrado questi limiti, possiamo trovare durante tutta la storia dell'estetica medievale osservazioni e prese di posizione sulle belle arti. Un primo testo importante ci è dato dai *Libri Carolini*, scritti nell'*entourage* di Carlo Magno e attribuiti prima ad Alcuino e ora a Teodolfo di Orléans.³ L'opera fu originata dal concilio di Nicea che nel 787 aveva ristabilito l'uso delle immagini sacre contro il rigori-

² Per l'ornato femminile *S. Th.* II-II, 169, 2; sul gioco *S. Th.* I-II, 32, I ad 3; I-II, 60, 5; II-II, 168, 2-4.

³ L'attribuzione a Teodolfo di Orléans è stata di recente ribadita, in polemica con Wallach 1977, da Meyvaert 1979. Le citazioni che seguono sono tratte dai *Libri Carolini*, PL 98, rispettivamente col. 1242, 1095, 1219 e 1230.

smo iconoclastico. I teologi carolingi non si oppongono a questa decisione, ma avanzano una serie di osservazioni molto sfumate sulla natura dell'arte e delle immagini per dimostrare che, se è stolto adorare una immagine sacra, è tuttavia stolto distruggerla come pericolosa, dato che le immagini hanno una loro sfera di autonomia che le rende valide di per sé. Esse sono *opificia*, materiale prodotto dalle arti mondane, e non debbono avere funzione mistica. Nessuna influenza soprannaturale le investe, nessun angelo guida la mano dell'artista. L'arte è neutra, può essere giudicata pia o empia a seconda di chi la esercita: *omnes artes et pie et impie possunt, ab his quibus exercentur, haberi*. Nell'immagine non vi è nulla da adorare e venerare, essa cresce o diminuisce in bellezza per l'ingegno dell'artista: *imagines pro artificis ingenio in pulchritudine et crescunt et quodammodo minuuntur*. L'immagine non ha valore perché rappresenti un santo, ma perché è ben fatta ed è composta di materiale pregiato. Prendiamo un'immagine della Vergine col bambino, ci dice Teodolfo; è solo il *titulus* scritto sotto la statua che ci dice che questa è una immagine religiosa. La figura di per sé ci rappresenta una donna col figlio tra le braccia, e potrebbe benissimo trattarsi di Venere che porta Enea, o Alcmena con Ercole, o ancora Andromaca con Astianatte. Due immagini che rappresentino una la Vergine e l'altra una dea, simili per figura, colore e materiale, differiscono solo per il titolo: *pari utraeque sunt figura, paribus coloribus, paribusque factae materiis, superscriptione tantum distant*.

Si tratta di un'affermazione veramente vigorosa della esclusiva plasticità del linguaggio figurativo (che evidentemente è in contrasto con la poetica della cattedrale e l'allegorismo della scuola di Suger). L'estetica dei *Libri Carolini* è un'estetica della pura visibilità ed è nel contempo un'estetica della autonomia dell'opera figurativa. È vero che la polemica porta qui l'autore ad accentuare questo valore, mentre la cultura carolingia abbonda di affermazioni di diffidenza verso la falsità di certe favole pagane. Comunque questo testo è pieno di osservazioni su opere d'arte, vasi, stucchi, pitture e miniature, lavori di oreficeria, che rivelano il gusto raffinato del loro autore, accompagnandosi a quegli episodi di

amore per la poesia classica di cui è ricca la rinascenza carolingia.

Mentre i teologi elaboravano questi abbozzi di teorie dell'arte, si formava intanto una ricca letteratura tecnica a base di trattati e precettistiche. Due dei primi manuali sono il *De coloribus et artibus romanorum* e la *Mappa clavicula*, nei quali elementi tecnici si mescolano a memorie della classicità e a fantasie da bestiario (cfr. Schlosser 1956, pp. 26 ss.). Questi e altri trattati sono però ricchi di osservazioni estetiche, che manifestano la chiara coscienza di un legame tra estetico e artistico, e di notazioni sui colori, la luce, le proporzioni.

Nell'XI secolo abbiamo poi la famosa *Schedula diversarum artium* del prete Teofilo, scoperta da Lessing nella biblioteca di Wolfenbüttel. Per Teofilo l'uomo, creato a immagine di Dio, ha la possibilità di dare vita a forme; egli scopre per caso e per riflessione nel proprio animo le esigenze della bellezza, e in virtù di una ascesi fabrile diviene padrone di una capacità d'arte. Egli trova nella Scrittura il comandamento divino sull'arte: "Signore, ho amato la bellezza della tua casa", gli canta Davide, e queste parole gli paiono una chiara indicazione. L'artista lavora umilmente sotto il soffio ispiratore dello Spirito Santo; senza questa ispirazione egli non potrebbe neppure tentare di lavorare; tutto ciò che si può imparare, capire o inventare nell'arte è dono del settuplice spirito. Attraverso la *saggezza* l'artista capisce che la sua arte gli viene da Dio, l'*intelligenza* gli rivela le regole di *varietas* e *mensura*, il *consiglio* lo porta a essere prodigo ai discepoli dei segreti del proprio mestiere, la *forza* gli dà perseveranza nello sforzo creatore, e così via per ciascuno dei sette doni dello Spirito Santo. Su queste basi teologiche, Teofilo procede poi a una lunga serie di precetti pratici specie sull'arte vetraria, rivelando un gusto figurativo molto libero, consigliando ad esempio di riempire gli spazi vuoti tra i grandi quadri storici con figure geometriche, fiori, foglie, uccelli, insetti, e persino piccole figure nude.

Indubbiamente quando riflettono sporadicamente sulle arti figurative, i medievali dicono quello che i sistemi non sanno sistemare. Alano di Lilla nell'*Anticlaudianus* (I, 4), parlan-

do delle pitture che decorano il palazzo di Natura, esce in affermazioni ammirate di questo genere:

*O nova picturae miracula, transit ad esse
quod nihil esse potest! Picturaque simia veri,
arte nova ludens, in res umbracula rerum
vertit, et in verum mendacia singula mutat.*

O nuovi miracoli della pittura! Viene alla luce ciò che non potrebbe esistere. Pittura, scimmia della verità, giocando con nuova arte trasforma in cose le ombre delle cose e ogni menzogna muta in verità.

Cennino Cennini rivaluterà la pittura portandola alla pari con la poesia, subito dopo la scienza, vedendo in essa un intervento libero e costruttivo dell'immaginazione. Influisce su queste prese di posizione il passo dell'*Ars poetica* oraziana dove si ricorda che *pictoribus atque poetis – quodlibet audenti semper fuit equa potestas*. E un autore senz'altro più medievale del Cennini, Guglielmo Durando, riprende espressamente il brano di Orazio per giustificare la libera rappresentazione pittorica delle storie del Vecchio e del Nuovo Testamento.⁴

A questa considerazione della dignità delle immagini contribuivano in fondo anche i teologi fondando una teoria della bellezza dell'immagine. San Tommaso svolge l'argomento parlando dell'immagine per eccellenza, il Figlio visto come *species*; Cristo è bello perché immagine del Padre, e l'immagine è *forma deducta in aliquo ab alio*, una forma trasformata in qualcosa a partire da qualcosa d'altro (*S. Th.* I, 35, 1; I, 39, 8). Come immagine il Figlio possiede i tre attributi della bellezza, ed è *integritas* in quanto realizza in sé la natura del Padre, *convenientia* in quanto *imago expressa Patris*, *claritas* in quanto verbo, espressione, *splendor intellectus*.

Più chiaramente ancora san Bonaventura individua nell'immagine due ragioni di bellezza, anche se nella cosa imitata

⁴ Sul trattato del Cennini cfr. Schlosser 1956, p. 91; la citazione è dai vv. 9-10 dell'*Ars poetica*; per Guglielmo Durando si veda il *Rationale divinorum officiorum* I, c. III, 22.

non vi sia bellezza alcuna. L'immagine è bella quando è costruita bene ed è bella quando rappresenta fedelmente il proprio modello.

Dicitur imago diaboli "pulchra" quando bene repraesentat foeditatem diaboli et tunc foeda est.

L'immagine del diavolo si dice bella quando rappresenta bene la bruttezza del diavolo, e quindi è brutta.

(I *Sent.* 31, 2, 1, 3)

L'immagine della cosa brutta è bella quando è brutta in modo persuasivo: c'è qui la giustificazione di tutte le raffigurazioni diaboliche delle cattedrali e la fondazione critica di quel piacere inconscio che san Bernardo, condannando, testimoniava.

10.5 Le poetiche

A lato dei teorici e dei trattatisti di arti plastiche fiorivano i trattatisti di poetica e retorica. Confusa per lungo tempo con la grammatica e con la metrica, l'idea di una *poetica* come disciplina autonoma ricompare nel *De divisione philosophiae* di Gundisalvi. Ma in fondo per lungo tempo le *artes dictaminis* sostituiscono ogni teoria poetica, e prosa e poesia sono sottomesse a una stessa disciplina oratoria. In principio non esisteva neppure – nota il Curtius – una parola che significasse “comporre” in poesia (*dichten*): composizione metrica, poema metrico, comporre in metri, erano tradotti da Aldhelm di Malmesbury e Oddone di Cluny come *metrica facundia*, *textus per dicta poetica scriptus* e altre espressioni del genere (cfr. Curtius 1948, VIII, 3).

Il vero e proprio risveglio critico lo si ha nel XII secolo, quando Giovanni di Salisbury consiglia la lettura degli *autores* secondo il metodo seguito da Bernardo di Chartres (*Metalogicus* I, 24), la *poetria nova* si oppone all'antica, e polemizzano tra loro le diverse correnti letterarie, verbalisti puri, scuola di Orléans, antitradizionalisti ecc. (cfr. Paré 1933;

Haskins 1927). Tra il XII e il XIII secolo Matteo di Vendôme, Goffredo di Vinsauf, Everardo il Tedesco e Giovanni di Garlandia elaborano arti poetiche non prive di osservazioni di più stretta pertinenza estetica. Tra i soliti precetti sulla simmetria e il *color dicendi*, la *festivitas* delle parole e le regole di composizione, emergono osservazioni più nuove: Goffredo di Vinsauf parla ad esempio della materia dura e resistente che solo una assidua opera di manipolazione può rendere docile alla forma voluta,⁵ esprimendo così un principio che le teorie filosofiche dell'arte tendevano a negare, giudicando molto più piana e agevole l'adeguazione della forma artistica alla materia.⁶

Ancora nel XII secolo Averroè elabora una poetica dello spettacolo, suffragata da osservazioni sulla poesia, procedendo senza troppa originalità sulla falsariga di Aristotele.⁷ In questo Commentario medio troviamo una interessante distinzione tra storia e poesia, nuova per il Medioevo: colui che racconta storie (non "la storia") unisce molti fatti inventati senza ordinarli; il poeta invece pone un numero e una regola (il metro poetico) a fatti veri o verosimili, e parla dell'universale; perciò la poesia è più filosofica che non il semplice racconto fantastico. Un'altra osservazione interessante è che la poesia non deve mai usare mezzi persuasivi o retorici, ma solo mezzi imitativi. Si deve imitare con tale vivacità e colore da far sì che la cosa imitata appaia viva davanti agli occhi. Quando il poeta rinuncia a questi mezzi e passa al ragionamento diretto, pecca contro la propria arte (cfr. Menéndez y Pelayo 1883, pp. 310-344).

⁵ *Formula materiae quasi quaedam formula cerae – Primitus est tractus duri: si sedula cura – Igniat ingenium, subito mollescit ad ignem – Ingenii sequitur manum quocumque vocaret (Poetria nova, vv. 213-216, ed. Faral, 1924, p. 203).*

⁶ Benché vi sia un testo suggestivo di san Tommaso che indica in ogni forma formata un ribelle *appetitus* di forme nuove (*In Phys. Arist.*, I, 9); e altri suggerimenti sull'incapacità di realizzare in ogni imitazione una adeguazione perfetta al modello, per cui l'idea artistica deve formarsi già adattata a questo limite (*Quaest. disp. de veritate* III, 2).

⁷ Solo attraverso questo *Commento medio* la *Poetica* di Aristotele perverrà al Medioevo, sinché essa non verrà tradotta nel 1272 da Guglielmo di Moerbeke; cfr. Franceschini 1935 e 1956.

È un fatto che, sotto l'impulso della poesia volgare, le pre-cettistiche scolastiche acquistano vagamente coscienza di nuovi valori che si vanno realizzando nel mondo della parola e dell'immagine.

Si sta avvertendo che la poesia è qualcosa di nuovo e più profondo dell'esercizio metrico. Fermo su posizioni di scuola, Alessandro di Hales ritiene ancora il modo poetico come *inartificialis sive non scientialis* (*Summa Th.* I, 1), ma ormai i poeti sanno di far scienza in un modo nuovo e parlano di Gaia Scienza.⁸ Col *trobar clus* siamo a una poetica dell'ispirazione; la capacità di *trovare* è data da Dio per grazia infusa, dirà Juan de Baena nel prologo al *Cancionero*; la poesia prende la via della dichiarazione soggettiva, dell'effusione sentimentale.

Goffredo di Vinsauf ricorda ancora che la ragione deve controllare i moti della mano impetuosa e regolarne il corso con un preconetto disegno (*Poetria nova*, vv. 43-49, ed. Faral, p. 198): ma quando il Perceval di Chretien de Troyes sale a cavallo per la prima volta coperto di armatura, inutilmente il valentuomo che lo istruisce gli spiega che ogni arte richiede lungo e costante apprendimento. Il giovane galles, che non sa nulla della teoria scolastica dell'arte (così come il suo autore probabilmente non vuole saperne), parte lancia in resta senza timore: la Natura stessa l'istruisce — dice il poeta — e quando vuole Natura, assecondata dal cuore, nulla più riesce arduo.

⁸ Cfr. in Menéndez y Pelayo 1883, p. 416, l'atto di fondazione del *Conistorio del Gay Saber*.

11. L'INVENZIONE ARTISTICA E LA DIGNITÀ DELL'ARTISTA

11.1 L' "infima doctrina"

Si formava lentamente nella coscienza culturale dell'epoca un nuovo senso della dignità dell'arte e assumeva valore il principio dell'invenzione poetica. A queste istanze la teoria scolastica opponeva quadri troppo rigidi incapaci di accoglierle. Tuttavia non bisogna considerare la filosofia ufficiale come più sorda di quanto non fosse veramente, né che tutte le sue affermazioni in merito rappresentino solo condanne e travisamenti.

Quando ad esempio san Tommaso parla della poesia come *infima doctrina* e dice che le espressioni poetiche non sono capite dalla ragione umana per la loro intrinseca mancanza di verità (S. Th. I, 1, 9; I-II, 101, 2 ad 2), egli non vuole affatto svalutare del tutto il *modus poeticus* (come non vuole neppure introdurre il problema di una *perceptio confusa* di tipo baumgartiano, come a qualcuno è apparso). Si tratta della solita svalutazione dell'arte come *fare* quando sia paragonata alla teoresi pura; nel luogo in esame, poi, la poesia comune è comparata alle Sacre Scritture, e nel paragone non può che scapitarne. Quanto alla mancanza di verità (*defectus veritatis*) è da intendersi nel senso che la poesia narra di cose inesistenti. *Poeta... utitur metaphoris propter repraesentationem... Repraesentatio enim naturaliter homini delectabilis est* (S. Th. I, 1, 9 ad 1). Il poeta usa metafore e la metafora, dal punto di vista logico, è una falsità. Ma le usa per costruire delle immagini, e le immagini risultano piace-

voli all'uomo. Tuttavia, se l'oggetto della poesia è una piacevole menzogna, si capisce perché essa ripugni alla conoscenza razionale.

Non siamo dunque di fronte a una condanna, quanto piuttosto a un disinteresse del teorico per il piacevole poetico, specie quando non pare avere immediata funzione didascalica. Corrado di Hirschau, nel suo *Dialogus super auctores* (ed. Huygens, pp. 75 e 88), nota che il poeta è detto *factor* perché dice cose false in luogo delle vere, o le mescola insieme: *eo quod pro veris falsa dicat vel falsa interdum vera commisceat* e che spesso nel poema favoloso non c'è una *virtus* significativa della parola, ma *sonum tantummodo vocis*.

La teoria scolastica non poteva pensare, come hanno fatto i moderni, che la poesia possa rivelare la natura delle cose con una intensità e una estensione vietata al pensiero razionale; e non poteva pensarlo perché ancorata a una concezione didascalica dell'arte. Se insegna un deposito di verità garantite in precedenza, il poeta può al massimo porgere in modo piacevole ciò che comunica, ma non rivela realtà nuove. Al massimo poterono farlo, per qualche ispirazione divina, i poeti pagani prima della Rivelazione. Quindi se Seneca nella sua VIII epistola afferma che molti poeti dicono cose che i filosofi hanno già detto o *che avrebbero dovuto dire*, la Scolastica interpreta questa frase nel suo senso più superficiale e immediato: la poesia tratta anche di argomenti scientifici e filosofici, e comporre — come si esprime Jean de Meun — può anche essere detto *laborare in filosofia*.

11.2 Il poeta “theologus”

A un certo punto assistiamo però alla fondazione di una nuova dottrina della poesia da parte di protoumanisti come il Mussato. Questi afferma che la poesia è una scienza che viene dal cielo, un dono divino.

I poeti antichi sono stati gli annunciatori di Dio e in questo senso la poesia deve essere detta una seconda teologia: *quisquis erat vates – vas erat ille dei* (*Epistola IV*). San Tommaso si era richiamato alla distinzione fatta da Aristotele (nel

primo libro della *Metafisica*) tra i primi poeti cosmogonici (che Aristotele diceva *teologi*) e i filosofi: ma l'Aquinate riteneva che solo i filosofi (per lui: i teologi) fossero depositari della scienza divina, mentre i poeti *mentiuntur, sicut dicitur in proverbio vulgari*. Quanto ai poeti mitici, Orfeo, Museo e Lino, ricordava con una certa sufficienza come essi desessero a intendere *sub fabulari similitudine* che l'acqua era al principio delle cose (*In Met. Aristotelis expositio* I, 3, 63 e 83). Ora i protoumanisti vanno a ripescare nel repertorio scolastico l'incerta nozione di *poeta theologus* e la riprendono nella lotta contro i difensori di una posizione intellettualistica e aristotelica (come il tomista fra Giovannino da Mantova) e contrabbandano sotto nozioni tradizionali un concetto assolutamente nuovo di poesia.¹

È stato posto bene in rilievo "questo sforzo di assegnare alla poesia una funzione rivelante, costituendola centro dell'esperienza umana e momento supremo di essa... punto in cui l'uomo *vede* sino in fondo la sua condizione... farsi tutt'uno col ritmo vivente delle cose, e quasi partecipi di esso, essendo insieme capaci di tradur tutto in immagini e forme di comunicazione umana" (Garin 1954, p. 50). Ma se questo nuovo senso appare implicito nei versi dei poeti volgari ed esplicito in queste rare affermazioni preumanistiche, tuttavia la teoria scolastica è chiusa a questa visione, e la poesia delle Scritture, così come viene intesa, è altra cosa, meno vaga, più precisa nei suoi riferimenti allegorici, e comunque non umana. Il *vedere profondo* del mistico, l'estasi estetica penetrata di fede e di grazia, non ha nulla a che vedere con l'estasi poetica nel senso romantico del termine. Non si può pensare alla poesia didascalica come a una comunicazione più *profonda* di quella filosofica.

Garin (1954) vede profilarsi nel Medioevo una idea di poesia come intuizione *noetica* contrapposta alla spiegazione dia-noetica della filosofia. Ritorneremo su questo punto nel paragrafo 11.4, ma sin d'ora si può osservare che si tratta

¹ Petrarca, Boccaccio, Salutati saranno su questa linea. Curtius (1948, XII) nota come sia "piccante" questo particolare dell'umanesimo che va a rispolverare una nozione teologica per lottare contro la cultura di eredità tomista.

al massimo di spunti non risolti in un disegno teorico alternativo. Il rapporto tra intuizione noetica e spiegazione dia-noetica può essere chiamato in causa – caso mai – a proposito della differenza tra mistica e filosofia. La teoria scolastica dell'arte era sorda a questo problema. Né si può rimproverarle questo fatto, poiché la sua importanza indiscutibile sta nell'aver sottolineato altri aspetti dell'operare artistico, nell'averci tramandato una nozione fabrile e costruttiva dell'arte, una coscienza dell'artisticità fondamentale di ogni operazione tecnica e della tecnicità costitutiva di ogni comunicazione artistica.

11.3 L'idea esemplare

Un altro problema che la teoria medievale dell'arte dibatte, e anche qui senza soddisfare pienamente le esigenze nuove manifestate dalla pratica e dall'autocoscienza dei poeti, è il problema dell'idea esemplare secondo cui l'artista lavora, e quindi il problema dell'invenzione. Durante lo sviluppo dell'estetica antica, il concetto platonico di *idea*, servito originariamente a svalutare l'arte, diviene via via concetto estetico atto a significare il fantasma interiore dell'artista. Tutto l'ellenismo aveva operato una rivalutazione teoretica del lavoro dell'artista, e via via si inclinava a pensare che questi fosse capace di proporsi una immagine ideale di bellezza sconosciuta in natura. Con Filostrato si pensa ormai che l'artista possa emanciparsi dai modelli sensibili e dalle percezioni abituali. Si fa strada un concetto di *fantasia* che contiene già – secondo alcuni interpreti moderni – tutti i presupposti di una estetica dell'intuizione (cfr. Rostagni 1955, p. 356). Gli stoici contribuiscono a questo sviluppo con il loro innatismo, e Cicerone nel *De oratore* prospetta una dottrina del fantasma interiore migliore di ogni realtà sensibile.

Ora, se una *species* è puramente *cogitata*, o sarà meno perfetta delle forme che si realizzano veramente in natura, oppure occorrerà pensare che la vera dignità metafisica competa all'idea artistica. Con Plotino sarà questa seconda tendenza ad affermarsi. L'Idea interna è il prototipo perfetto ed ec-

celso in cui l'artista, con un atto di visione intellettuale, prende possesso dei principi primi cui si ispira la natura. L'arte mira a far trasparire questa idea nella materia, ma con fatica e successo parziale: c'è nella materia plotiniana una resistenza a lasciarsi plasmare dall'immagine interiore che la materia di Aristotele non opponeva alla sua forma. Ma più del processo di realizzazione dell'idea contava in fondo la dignità di questa visione interiore, di questo esemplare "fantastico" vivente nella mente dell'artista.²

Ora il Medioevo, sia aristotelico che platonico, parla di idee esemplari *in mente artificis* e, senza porsi troppo il problema di un processo di adattamento di queste alla materia, ritiene che alla luce di questo esemplare l'artista produca il suo oggetto. Ma come si forma questo esemplare nella mente dell'artista? Da dove proviene, o per quali mezzi interiori l'artista è capace di figurarselo?

Per Agostino l'animo umano possiede la capacità di ingrandire o diminuire le cose, di rimaneggiare il deposito mnemonico dell'esperienza: così, aggiungendo o togliendo qualcosa alla forma di un corvo, si ottiene qualcosa di inesistente in natura (*Epistula* 7). Questa è in fondo la meccanica immaginativa prospettata all'inizio dell'*Ad Pisones* oraziana, e con tutte le possibilità che il suo innatismo gli consentirebbe, in fondo Agostino non si allontana da una teoria dell'imitazione. Se vogliamo cercare i presupposti medievali di una dottrina dell'ispirazione, troveremo indicazioni più radicali nella *Schedula* di Teofilo, come abbiamo visto nel capitolo precedente.

Oggi noi ci accorgiamo che la qualità unica di un'opera d'arte non va cercata in un'idea concepita per atto di grazia e indipendente dall'esperienza e dalla natura: convergono nell'arte tutte le nostre esperienze vissute rielaborate e riassunte secondo i normali processi immaginativi, salvo che a rende-

² Per tutto questo sviluppo del concetto estetico di "idea" cfr. Panofsky, 1952. Schlosser (1956, p. 67) a proposito del destino estetico dell'*idea* platonica si domanda se in realtà questo concetto non sia proprio nato da una considerazione di carattere estetico, di fronte allo spettacolo della realtà formata.

re unica l'opera è il *modo* in cui questa rielaborazione si fa concreta e si offre alla percezione, attraverso un processo di interazione tra esperienza vissuta, volontà d'arte e legalità autonoma del materiale su cui si lavora. Ma la tematica di una *idea* in sé perfetta, da realizzare nell'opera, ha travagliato a lungo l'estetica moderna, e la discussione su questo tema è stata feconda di approfondimenti e consapevolezze. Così che è necessario seguirne lo sviluppo storico. Il Medioevo consegna al Rinascimento e al manierismo questa tematica, salvo che nella sua espressione più importante, e cioè la teoria aristotelica dell'arte, esso non riesce a spiegare il fenomeno della ideazione in modo soddisfacente; in modo tale, cioè, da offrire indicazioni alla discussione posteriore.

Per san Tommaso l'idea della cosa da costruire è nella mente dell'artista come immagine, *forma exemplaris ad cujus similitudinem aliquid constituitur*, forma esemplare sulla cui imitazione si costruisce qualcosa. L'intelletto operativo, prevedendo la forma di ciò che va a operare, ha in sé, come idea, la forma stessa della cosa imitata.

L'aristotelismo di questa posizione è sottolineato dal fatto che l'idea non è solo idea della forma sostanziale, della forma separata dalla materia, di una essenza platonica dalla dubbia realizzabilità, ma è esemplare di una forma concepita nella sua connessione con la materia e formante con essa una certa unità:

unde proprie idea non respondet materiae tantum, nec formae tantum; sed composito toti respondet una idea, quae est factiva totius et quantum ad formam et quantum ad materiam.

Quindi propriamente l'idea non corrisponde solo alla materia, o solo alla forma; ma a tutto il composto (di materia e forma) corrisponde un'idea, che è produttiva dell'intero sia per la forma che per la materia.

(*De veritate* III, 5, in *Opera omnia* XXII 1, p. 112)

All'organismo da costruire (poiché anche qui, come si vede, san Tommaso pone l'accento sul composto organico e non sull'idea astratta) presiede una sola forma esemplare (e come al solito, notiamo, l'accento è posto sull'unità del com-

posto): l'artista pensa una casa e insieme pensa tutti i suoi accidenti, la quadratura, l'altezza, e così via. Solo gli accessori saranno concepiti in un secondo tempo, a oggetto prodotto: nel caso in esame, si tratterà delle decorazioni, le pitture murali ecc. Anche qui notiamo una nozione strettamente funzionalistica dell'organismo artistico, dove gli accessori edonistici non fan parte della concezione artistica vera e propria.

Questa forma esemplare si forma nella mente dell'artista per atto di imitazione, quando si tratti di riprodurre un oggetto esistente in natura. Ma quando l'oggetto prodotto è cosa nuova (casa, favola, statua di essere mostruoso), l'idea esemplare viene composta dalla *phantasia* o immaginazione (cfr. Chenu 1946). Essa è una delle quattro potenze interiori della parte sensitiva (accanto al senso comune, all'estimativa o cogitativa e alla memorativa) e consiste in un deposito di esperienze esperite: *quasi thesaurus quidam formarum per sensum acceptarum* (*S. Th.* I, 78, 4). Opera quindi mediante l'immaginazione chi formi davanti ai propri occhi, quasi esistesse attualmente, qualcosa che solo ricorda, oppure componga fra loro, forme ricordate (*Sentencia libri de anima* II, 28, pp. 190-191; 29, pp. 193-194; 30, pp. 198-199). Questa composizione è l'atto tipico della fantasia e non c'è bisogno di pensare a un'altra facoltà per giustificarla.

Avicenna vero ponit quintam potentiam, mediam inter aestimativam et imaginativam, quae componit et dividit formas imaginatas; ut patet cum ex forma imaginata auri et forma imaginata montis componimus unam formam montis aurei, quem numquam vidimus. Sed ista operatio non apparet in aliis animalibus ab homine, in quo ad hoc sufficit virtus imaginativa.

Avicenna però ammette una quinta potenza tra l'estimativa e l'immaginativa che unisce o scompone le immagini fantastiche; come succede, p. es., quando noi, mediante le immagini dell'oro e del monte, componiamo l'immagine unica del monte d'oro, che non abbiamo mai visto. Questa operazione però non la riscontriamo negli animali, ma solo nell'uomo, la cui facoltà immaginativa è già capace di tanto.

(*S. Th.* I, 78, 4; tr. it. V, p. 302)

Gli aspetti positivi di questa teoria dell'arte sono dati dalle sue caratteristiche di semplicità e chiarezza, dal suo voler chiarire le cose senza ricorrere a una spiegazione irrazionalistica e demonica dell'atto artistico. Ma manca alla teoria aristotelico-tomista una nozione più ricca della inventività dell'immaginazione (anche se i suoi meccanismi possono essere spiegati sulle stesse basi) e la coscienza che il processo artistico, anche se abbondantemente nutrito di consapevolezza intellettuale e sapienza artigiana, è tuttavia un processo di faticoso adattamento dove l'atto manuale non segue l'intelligenza che concepisce, ma è intelligenza che concepisce facendo. Come fa l'arte, virtù intellettuale, a imprimere una idea nella materia? — si chiede Gilson (1958, p. 119). L'intelletto non imprime. Così come lo concepisce l'aristotelismo, il processo artistico non è spontaneo, non pone capo a una creazione unica e singolare, ignora praticamente la soggettività e l'effettività dell'atto artistico.

11.4 Intuizione e sentimento

Con il sorgere della cavalleria, un valore basilare come la *kalokagathia* medievale si accentua sempre più in senso estetico. Il *Roman de la Rose* ne è un esempio, l'amore cortese un altro. I valori estetici, le formule ormai stilizzate di una vita concepita secondo canoni di grazia, divengono valori sociali. Centro della vita sociale e artistica diviene la donna: entra nella letteratura l'elemento femminile che la forte epoca feudale aveva ignorato. Ne riescono accentuati i valori del sentimento, e la poesia da operazione oggettiva si fa dichiarazione soggettiva. Se il romanticismo ha tanto rivalutato il Medioevo falsando addirittura la prospettiva storica, è perché vi aveva rilevato come il germe di un'estetica del sentimento, vedendo proprio in quest'epoca il formarsi di una nuova sensibilità della passione inappagata che porta la poesia a farsi espressione dell'indefinito.

Di fronte a tali fermenti la teoria scolastica dell'arte non poteva fare molto: già inadatta in partenza a spiegare le arti belle, poteva al massimo giustificare un'arte didascalica nel-

la quale la chiara scienza preformata si faceva idea esemplare e veniva comunicata secondo regole. Ma quando il poeta avverte che *egli nota e significa* ciò che Amore gli *ditta dentro*, per tanto che interpretiamo questo "Amore" nel suo corretto significato filosofico, troviamo comunque una nuova concezione del fatto inventivo e un ineliminabile riferimento al mondo delle passioni e dei sentimenti che prelude alla sensibilità estetica moderna, nonché a tutte le sue esasperazioni.

Gli unici che potrebbero fornire alla nuova poesia una tematica dell'idea, del sentimento, dell'intuizione, sono i mistici. Ora, la mistica è perduta in altre regioni dell'anima, ma è senz'altro nelle sue categorie che ci è possibile trovare germi di una futura estetica dell'ispirazione e dell'intuizione. Come una dottrina dell'idea era possibile solo nella tradizione platonica, così un'estetica del sentimento espresso è contenuta *in nuce* nel primato francescano della volontà e dell'amore. E quando san Bonaventura legge nell'intimo dell'anima le regole e l'esigenza della *aequalitas numerosa*, suggerisce alle future estetiche dell'ispirazione e dell'idea una via verso la definizione del fantasma interiore.

Ma insieme alla corrente francescana, già nella mistica vittoriana si poteva intravedere la possibilità di una intuizione del bello nella opposizione tra intelligenza e ragione; la prima essendo l'organo della contemplazione e della visione sintetica.

Da parte giudeo-araba vengono varie suggestioni nel senso di una estetica della fantasia. Jehudah Levi, nel *Liber Cosri*, parla di visione immediata e interiore, di condizione di veggenza, della poesia come dono del cielo, del poeta che nutre in sé le regole dell'armonia e le realizza senza saperle formulare (cfr. Menéndez y Pelayo 1883, pp. 303 ss.).

Qui natura poeta est, statim (et sine labore) sapidum poema fundat, nullo prorsus vitio laborans.

Chi è poeta per natura, immediatamente (e senza fatica) concepisce un sapido poema immune da ogni difetto.
(*Liber Cosri*, ed. Buxtorf, p. 361)

È il rovesciamento del teoricismo boeziano. Ugualmente per Avicenna (col quale san Tommaso polemizzava appunto a proposito dell'immaginazione come quinta facoltà) la fantasia si leva sopra le sollecitazioni sensibili e il sigillo venuto dall'alto plasma una forma perfetta, "un discorso in versi o una forma di bellezza meravigliosa" (*Livre des directives et remarques*, tr. Goichon, Paris, 1951, pp. 514 ss.). Accade d'altra parte che per tutta la tradizione medievale si trasmetta il tema della follia divina del poeta, e che, per altro, la teoria non lo prenda mai in considerazione (Curtius 1948, *excursus VIII*).

Per Meister Eckhart le forme di tutto il creato preesistono nella mente di Dio e ogni volta che concepisce l'immagine di qualcosa l'uomo ha in fondo una illuminazione, una grazia intellettuale. L'idea, più che formata, è trovata, la somma delle cose concepite dall'uomo sussiste in Dio stesso. La parola deriva il suo potere dalla Parola originale. Cercare un esemplare artistico non è comporre: è fissare misticamente lo sguardo nella realtà da riprodurre sino a identificarsi con essa. Ma le idee sussistenti in Dio e comunicate alla mente dell'uomo non sono archetipi platonici quanto piuttosto tipi di attività, forze, principi di operazione. Le idee sono viventi, non esistono come *standards*, ma come idee di atti da compiere. Dall'idea deve sorgere la cosa realizzata, ma come un atto di crescita. La teoria di Eckhart si presenta apparentemente come quella aristotelica, ma c'è in essa un senso di maggior dinamismo e di germinalità dell'idea (cfr. Coomaraswamy 1956; Faggin 1946). L'immagine espressa è *formalis emanatio* e *sapit proprie ebullitionem*. Non è distinta dall'esemplare, ma fa vita con l'esemplare, è in esso e identica ad esso:

Ymago cum illo, cujus est, non ponit in numerum, nec sunt duae substantiae... Ymago proprie est emanatio simplex, formalis, transfusiva totius essentiae purae nuda; est emanatio ab intimis in silentio et exclusione omnis forinsici, vita quaedam, ac si ymagineris res ex se ipsa intumescere et bullire in se ipsa.

L'immagine non forma una cosa distinta da ciò di cui è immagine, né essi sono due sostanze... L'immagine è propriamente una

emanazione semplice, formale, trasfusiva di tutta l'essenza nella sua purezza e nudità; è un'emanazione dall'intimo che avviene nel silenzio e con l'esclusione di tutto ciò che è esterno, è una forma di vita, paragonabile a una cosa che di per sé si gonfi e ribollisca in se stessa.

(ed. Spamer, p. 7)

Da questi spunti non sviluppati emerge una nuova visione del processo artistico: ma quello che ci pare di intravedervi ormai non è più Medioevo, è il germe di nuovi sviluppi dell'estetica che apparterranno al mondo moderno.

11.5 La nuova dignità dell'artista

Là dove i teorici prospettavano soluzioni ancora incoative, gli artisti avevano frattanto elaborato coscienza della propria dignità. Ma questa coscienza non mancò mai al Medioevo, anche se alcune circostanze religiose, sociali e psicologiche contribuirono a promuovere atteggiamenti di umiltà e una apparente tendenza all'anonimato.

Il primo Medioevo aveva vagheggiato la figura di Tuotilo, il monaco leggendario che riassume tutta la vita artistica del monastero di San Gallo: Tuotilo era considerato l'artista enciclopedico, perito in tutte le arti, virtuoso, bello, facondo, dal gradevole timbro di voce, suonatore di organo e flauto, oratore eloquente, conversatore divertente, capace nelle arti figurative; ideale umano e umanistico, insomma, dell'epoca carolingia. Abelardo scrive al figlio Astralabio che coloro che muoiono vivono tuttavia nell'opera dei poeti; altri testi abbondano di notazioni sulla considerazione in cui sono tenuti poeti e artisti.

Ma le forme in cui il Medioevo manifesta questa considerazione spesso raggiungono gli estremi della comicità, come nell'episodio dei monaci dell'abbazia di Saint-Ruf che rapiscono nottetempo, ai canonici della cattedrale di Notre Damedes-Doms ad Avignone, un giovinetto espertissimo nell'arte della pittura che il capitolo della cattedrale si stava coltivando gelosamente (Mortet 1911, p. 305). In fatti del genere si nota una implicita sottovalutazione strumentale del lavoro

artistico, un intendere l'artista come *oggetto* d'uso e di scambio. Episodi come questo favoriscono indubbiamente l'immagine dell'artista medievale vocato all'umile servizio della comunità e della fede, a differenza dell'artista della rinascenza che ha un sentimento orgogliosissimo della propria individualità.

La dottrina scolastica dell'arte favoriva questa situazione con la sua concezione rigidamente oggettivistica che non permetteva affatto di ritrovare nell'opera il marchio personale dell'artista; e a questo si aggiunga la solita svalutazione delle arti meccaniche che induceva l'architetto o lo scultore a non pretendere a una fama personale. Occorre ricordare che i lavori di arte figurativa, accentrati intorno a un fatto urbanistico e architettonico, erano lavori di *équipe*, e il massimo ricordo individuale che gli artisti o artigiani potevano lasciare erano le sigle di riconoscimento sulle pietre principali. Anche oggi, lo spettatore distratto che non legge attentamente i titoli di testa di un film, è portato a considerare la pellicola come opera anonima della quale si ricordano non tanto gli autori ma la trama o i protagonisti.

Ma, a differenza dei *moechanici*, i poeti acquistano con molto anticipo la piena coscienza della loro dignità; se per le arti meccaniche vengono tramandati solo i nomi dei principali architetti, per la poesia ogni opera ha il suo autore definito, conscio in qualche modo dell'originalità dei suoi argomenti o dei suoi stilemi; si vedano in proposito le affermazioni di Giuseppe Scoto, Teodolfo d'Orléans, Valafrido Strabone, Bernardo Silvestre, Goffredo di Viterbo. Dopo l'XI secolo il poeta vede chiaramente nel suo lavoro un modo di acquisire immortalità; via via, poi, che le *artes* si specializzano nella logica e nella grammatica, trascurando lo studio degli *auctores* (ancora vivo al tempo di Giovanni di Salisbury), gli autori dell'epoca, per reazione verso questo disinteresse, affermano sempre più la loro dignità. Jean de Meun afferma che la nobiltà della nascita è nulla di fronte alla nobiltà dell'uomo di lettere.

Sta di fatto poi, che mentre il miniatore è di solito un monaco e il maestro muratore è un artigiano legato alla corporazione, il poeta di nuovo genere è quasi sempre artista aulico,

legato alla vita aristocratica, tenuto in gran considerazione dal signore presso cui vive. Non lavorando per Dio o per la comunità, non ponendo mano a un'opera architettonica destinata a essere terminata da altri dopo di lui, non dedicando la propria opera a una ristretta schiera di dotti lettori di manoscritti, il poeta gusta sempre più la gloria del rapido successo e dell'attribuzione personale. Quando anche i miniatori lavoreranno per i signori, come accade per i fratelli di Limbourg, allora anche il loro nome emergerà dall'anonimato. Quando i pittori lavoreranno nella loro bottega nell'ambito di una civiltà comunale, come accade per i pittori italiani dal Duecento in poi, allora si formerà sulle loro persone una letteratura aneddotica, e saranno fatti segno a un interesse che sfiora il divismo (cfr. De Bruyne 1946, II, 8, 3; Curtius 1948, *excursus* XII; Hauser 1953, tr. it. pp. 250 ss.).

11.6 Dante e la nuova concezione del poeta

Questo libro, come si è detto all'inizio, prende in esame le teorie estetiche della Scolastica e in genere del Medioevo latino. Rimangono fuori dal nostro discorso le idee sul bello e sulla poesia che si manifestano presso gli scrittori in lingua volgare.

Rimane fuori anche Dante, almeno nella misura in cui nelle sue opere volgari esprime una nuova concezione dell'atto poetico, dell'ispirazione, del ruolo civile e politico del poeta.³

Tuttavia Dante richiede una considerazione particolare a conclusione del discorso sulle teorie scolastiche del ruolo dell'artista e sulla natura del discorso poetico, e proprio perché, malgrado sia ritenuto da molti un corretto seguace delle posizioni tomiste, su questo punto egli manifesta una posizione nettamente dissonante, specie rispetto a quanto si è detto nel capitolo sulle teorie del simbolo e dell'allegoria.

³ La letteratura sulla concezione dantesca della poesia è vastissima. In questa sede rimandiamo soltanto a Vossler 1906, in particolare I e III; Nardi 1942; Singleton 1958; Assunto 1961, pp. 259-284; Hollander 1980; Corti 1981. In particolare nei testi di Vossler, Nardi e Corti si trova discussa la presunta eterodossia dantesca rispetto alla tradizione tomista.

Nell'*Epistola XIII*, nel fornire a Cangrande della Scala le chiavi di lettura del suo poema, Dante dice che

Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus. Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in hiis versibus: "In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius". Nam si ad litteram solam inspiciamus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Egipto, tempore Moysis; si ad allegoriam, nobis significatur nostra redemptio facta per Christum; si ad moralem sensum, significatur nobis conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratie; si ad anagogicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eterne glorie libertatem. Et quanquam isti sensus mistici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab "al-leon" grece, quod in latinum dicitur "alienum", sive "diversum".

Per chiarire quello che si dirà bisogna premettere che il significato di codesta opera non è uno solo, anzi può definirsi un significato *polisemos*, cioè di più significati. Infatti il primo significato è quello che si ha dalla lettera del testo, l'altro è quello che si ha da quel che si volle significare con la lettera del testo. Il primo si dice letterale, il secondo invece significato allegorico o morale o anagogico. Questi diversi modi di trattare un argomento si possono esemplificare, per maggior chiarezza, con i versetti: "Allorché dall'Egitto uscì Israele, e la casa di Giacobbe (si parti) da un popolo barbaro; la nazione giudea venne consacrata a Dio; e dominio di Lui venne ad essere Israele". Infatti se guardiamo alla sola lettera del testo, il significato è che i figli di Israele uscirono d'Egitto, al tempo di Mosè; se guardiamo all'allegoria, il significato è che noi siamo stati redenti da Cristo; se guardiamo al significato morale, il senso è che l'anima passa dalle tenebre e dalla infelicità del peccato allo stato di grazia; se guardiamo al significato anagogico, il senso è che l'anima santificata esce dalla schiavitù della presente corruzione terrena alla libertà dell'eterna gioia. E benché questi significati mistici siano definiti con diversi nomi, generalmente si possono tutti definire allegorici, in quanto si differenziano dal significato letterale ossia storico. In-

fatti la parola “allegoria” deriva dal greco “alleon” che è reso in latino con “alienum” ossia “diverso”. (*Epistole* XIII, 20-22; tr. it. p. 611)

È nota la controversia che concerne questa *Epistola*, se cioè essa sia opera dantesca o meno. Potremmo dire che, per quanto riguarda sia la teoria delle poetiche medievali, sia la storia della fortuna di Dante, l'argomento è irrilevante: nel senso che, anche se l'*Epistola* non fosse stata scritta da Dante, essa rifletterebbe indubbiamente un atteggiamento interpretativo assai comune a tutta la cultura medievale e la teoria dell'interpretazione esposta nell'*Epistola* spiegherebbe il modo in cui nei secoli Dante è stato letto. L'*Epistola* altro non fa che applicare al poema dantesco quella teoria dei quattro sensi che ha circolato per tutti i secoli del Medioevo e che può essere riassunta dal distico attribuito a Nicholas de Lyra o ad Agostino di Dacia:

*Littera gesta docet, quid credas allegoria,
moralis quid agas, quo tendas anagogia.*

La lettera insegna i fatti, l'allegoria ciò a cui devi credere, il senso morale ciò che devi fare, l'anagogico ciò a cui devi tendere.

Il tipo di lettura proposto dall'*Epistola XIII* è radicalmente medievale. Per contestarlo non c'è che da contestare l'intera visione medievale della poesia e tentare letture di tipo romantico o postromantico in cui si disconosca ogni diritto alla rappresentazione “polisema” e al gioco intellettuale della interpretazione. Una lettura che, lo sappiamo, ci inibisce la comprensione dei tre quarti, o forse più, del poema dantesco, che richiede al contrario una retta e simpatetica comprensione del gusto medievale per il sovrasenso e per la significazione indiretta, nutrita di cultura biblica e teologica.

Un altro argomento che potrebbe militare in favore di una attribuzione dell'*Epistola* a Dante, è che una teoria interpretativa simile si trova nel *Convivio*: un poeta che presenta le proprie poesie corredate da un commento filosofico che spiega come interpretarle correttamente, è un poeta che certa-

mente crede che il discorso poetico abbia almeno un senso in più di quello letterale, che questo senso sia codificabile e che il gioco della decodifica faccia parte integrante del piacere della lettura e rappresenti una delle finalità principali dell'attività poetica.

Tuttavia molti si sono accorti che l'*Epistola XIII* non dice esattamente le stesse cose dette nel *Convivio*.⁴ In questo testo per esempio è netta la distinzione tra allegoria dei poeti e allegoria dei teologi (*Conv.* II, 1), mentre l'*Epistola*, e proprio in virtù dell'esempio biblico così diffusamente commentato, sembra ignorare la divisione. Certo, si dice, Dante avrebbe benissimo potuto scrivere l'*Epistola XIII* e correggere parzialmente quanto dice nel *Convivio*, ma sta di fatto che egli era imbevuto di pensiero tomista, e pare che l'*Epistola* esponga una teoria che è in disaccordo con la teoria tomistica del significato poetico.

Ora, di fronte a questo problema restano solo tre soluzioni possibili.

O l'*Epistola* non è di Dante, ma questo significherebbe che ha avuto credito nell'ambiente dantesco, e in epoca molto prossima alla pubblicazione del poema, una teoria poetica che avrebbe dovuto palesemente discordare dalle idee attribuibili a Dante e al suo *entourage* culturale, a cominciare dalla schiera di tutti i suoi commentatori. O l'*Epistola* è di Dante e Dante ha voluto esplicitamente contrastare l'opinione dell'Angelico dottore. Oppure l'*Epistola* è di Dante, Dante rimane sostanzialmente fedele a san Tommaso, ma l'*Epistola* non dice esattamente quello che sembra voler dire, bensì qualcosa di più sottile.

Per dare una risposta alla nostra domanda e per decidere quale delle tre soluzioni sia la più attendibile, occorre rifarsi alla tematica dell'allegorismo e/o del simbolismo medievale, già trattata nel capitolo 6.

⁴ Valga per tutti Bruno Nardi, "Osservazioni sul medievale 'accessus ad auctores' in rapporto all'*Epistola* a Cangrande", in *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961. Se si tratta di rilevare che nel *Convivio* i sensi sono distinti meglio che nell'*Epistola*, tuttavia vale il riconoscimento "di una sostanziale unità concettuale" dato da M. Simonelli 1967.

È chiaro cosa volesse fare Dante quando nel *Convivio* presenta delle canzoni e poi offre le regole per la loro interpretazione. Da un lato segue la tradizione allegoristica medievale e non riesce a concepire una poesia che non abbia un significato figurale, ma dall'altro non si pone affatto in contrasto con la teoria tomista, perché egli intende suggerire che quanto deriverà dalla interpretazione allegorica della canzone è esattamente quello che egli, il poeta, *voleva dire*. "Sotto il velame delli versi strani", attraverso il modo parabolico, si svela il senso letterale della canzone, e questo è vero a tal punto che Dante scrive il suo commento proprio perché questo senso letterale venga inteso. E per non ingenerare equivoci egli distingue, in spirito abbastanza tomista, tra allegoria dei poeti e allegoria dei teologi.

Accade la stessa cosa nell'*Epistola XIII*, chiunque l'abbia scritta?

Anzitutto, è già abbastanza sospetto che come esempio di lettura allegorica poetica l'autore presenti un brano biblico. Si potrebbe obiettare (vedi Pépin 1969, p. 81) che qui Dante non cita il *fatto* dell'*Esodo*, bensì il *detto* del Salmista che parla dell'*Esodo* (differenza di cui era conscio già Agostino, *Enarr. in psalm. CXIII*). Ma poche linee prima di citare il salmo, Dante parla del proprio poema, e usa una espressione che alcune traduzioni, più o meno inconsciamente, attenuano. Per esempio la traduzione di A. Frugoni e G. Brugnoli,⁵ fa dire a Dante: "Il primo significato è quello che si ha dalla lettera del testo, l'altro è quello che si ha da quel che si volle significare con la lettera del testo". Se così fosse, Dante sarebbe assai ortodossamente tomista, perché parlerebbe di un significato parabolico, inteso dall'autore, che quindi potrebbe essere ridotto, in termini tomisti, al significato letterale (e pertanto l'*Epistola* starebbe ancora parlando dell'allegoria dei poeti e non di quella dei teologi). Ma il testo latino recita: *alius est qui habetur per significata per litteram*, e qui sembra proprio che Dante voglia parlare "delle cose che sono significate dalla lettera" e quindi di una alle-

⁵ *La letteratura italiana. Storia e testi* 5, 11, Dante Alighieri, *Opere minori*, II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, p. 11.

goria *in factis*. Se avesse voluto parlare del senso inteso, non avrebbe usato il neutro *significata* ma una espressione come *sententiam*, che nel lessico medievale vuole dire appunto il senso dell'enunciato (inteso o no che esso sia).

Come è possibile parlare di *allegoria in factis* a proposito di eventi raccontati nell'ambito di un poema mondano il cui modo, Dante lo dice nel corso della lettera, è *poeticus, fictivus*?

Le risposte sono due. Se si assume che Dante era un tomista ortodosso, allora non resta che decidere che l'*Epistola*, che va così palesemente contro il dettato tomista, non è autentica. Ma in tal caso sarebbe curioso che tutti i commentatori danteschi abbiano seguito la via segnata dall'*Epistola* (Boccaccio, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti e così via).

Ma l'ipotesi più economica è che Dante, almeno sulla definizione della poesia, *non sia affatto un tomista ortodosso*. L'opinione è confermata proprio da Gilson (1939) e in particolare da Curtius (1948, XII, 3) quando afferma che "gli specialisti della Scolastica... troppo sovente... soccombono alla tentazione di trovare un'armonia provvidenziale tra Dante e san Tommaso". E Bruno Nardi (1950, I, 20) ricordava che "la maggior parte degli studiosi di Dante s'è preclusa la via a intenderne il pensiero, accettando la leggenda, coniata dai neotomisti, che faceva di lui un fedele interprete delle dottrine dell'Aquinate". Curtius mostra molto bene che, quando Dante definisce, nell'*Epistola*, il suo poema come ispirato a una forma o *modus tractandi* che è *poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus*, aggiunge che esso è parimenti, *cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus*. Egli mette in gioco dieci caratteristiche di cui cinque sono quelle che la tradizione assegnava al discorso poetico, ma cinque sono tipiche del discorso filosofico e teologico.

Dante ritiene che la poesia abbia dignità filosofica, e non solo la sua ma quella di tutti i grandi poeti, e non accetta la liquidazione dei poeti-teologi attuata da Aristotele (e commentata da san Tommaso) nella *Metafisica*. "Sesto tra cotanto senno" (con Omero, Virgilio, Orazio, Ovidio e Lucano

– *Inf.* IV, 78), egli non ha mai cessato di leggere i fatti della mitologia e le altre opere dei poeti classici come se fossero allegorie *in factis*, usanza che, in spregio al *caveat* tomista, era coltivata a Bologna nel periodo che Dante vi visse (come suggerisce Pépin). In questi termini parla dei poeti nel *De vulgari* (1, 2, 7) e nel *Convivio*. Nella *Commedia* afferma apertamente che Stazio fa le persone dotte “come quei che va di notte – che porta il lume dietro e a sé non giova” (*Purg.* XXII, 67-69): la poesia del pagano veicola dei sovrasensi di cui l’autore non era a conoscenza. E nell’*Epistola VII* fornisce una interpretazione allegorica di un brano delle *Metamorfosi*, visto come prefigurazione del destino di Firenze. Puro gusto retorico dell’*exemplum*, si dirà: ma perché l’*exemplum* sia persuasivo occorre pur intendere che i fatti narrati dai poeti abbiano valore tipologico.

Ed è così, il poeta continua a proprio modo la Sacra Scrittura, così come nel passato l’aveva corroborata o addirittura anticipata. Dante vive nel periodo in cui Albertino Mussato celebra il “poeta teologo”, e ha una nozione assai alta della propria *Commedia*. Se a Cangrande la presenta come *commedia*, gli lascia intendere, proprio attraverso gli esempi che abbiamo addotto, che egli la considera una buona e valida prosecuzione del libro divino. Egli crede alla realtà del mito che ha prodotto come crede abbastanza alla verità allegorica dei miti classici che cita, altrimenti non si spiegherebbe perché possa introdurre nel suo poema, accanto a personaggi storici assunti come figure del futuro, anche personaggi mitologici quale Orfeo. E a maggior ragione Catone sarà degno di significare, congiuntamente a Mosé, il sacrificio di Cristo (*Purg.* I, 70-75) o Dio stesso (*Conv.* IV, 28, 15).

Se tale è la funzione del poeta, di figurare sia pure attraverso la menzogna poetica, fatti che funzionino come segni, a imitazione di quelli biblici, allora si capisce perché Dante proponga a Cangrande quella che è stata definita da Curtius “autoesegesi” e da Pépin “auto-allegoresi”. Ed è pensabile che Dante intenda il sovrasenso del poema molto vicino al sovrasenso biblico, nel senso che talora il poeta stesso, *ispirato*, non è cosciente di tutto quello che dice. Per questo egli invoca l’ispirazione divina (rivolgendosi ad Apollo) nel pri-

mo canto del *Paradiso*. E se il poeta è colui che quando amor l'ispira, nota, ed a quel modo che detta dentro va significando (*Purg.* XXIV, 52-54), si potrà dunque adoperare – per interpretare quello che egli non sempre sa di aver detto – gli stessi procedimenti che Tommaso (ma non Dante) riserva alla storia sacra. Se il dettato poetico fosse tutto letterale, come nel senso parabolico tomista, non si vede perché ingombrare vari passi della propria opera con appelli in cui il poeta invita il lettore a decifrare quanto si nasconde sotto il velame delli versi strani (*Inf.* IX, 61-63).

Bisognerà allora concludere che la passione allegorica medievale era così forte che quando Tommaso ne riduce la portata, riconoscendo che ormai, per la cultura del XIII secolo, il mondo naturale si sottrae alla lettura interpretativa e figurale, saranno proprio i poeti, non tenendo in gran cale la riduzione tomista del mondo poetico, ad assegnare alla poesia mondana quella funzione che lo sviluppo dell'aristotelismo aveva sottratto alla lettura del mondo.

12. DOPO LA SCOLASTICA

12.1 Il dualismo pratico medievale

Molti dei concetti fondamentali elaborati dall'estetica medievale sopravviveranno nei secoli seguenti, e sino ai giorni nostri. Li troveremo riaffermati, travestiti, citati come ricorso ad autorità indiscutibili anche se di fatto inseriti in altri contesti e profondamente mutati. Ma in questa sede non siamo interessati a seguire le permanenze di tali concetti. Siamo piuttosto interessati a mettere in luce quegli elementi di rottura, di mutamento del paradigma, rispetto ai quali le posizioni dei teorici medievali entrano in crisi.

Una delle caratteristiche delle formulazioni estetiche medievali è che esse paiono riferirsi a tutto e a nulla. Dire che il bello è chiarezza e proporzione, può ridursi a una formula alquanto vuota quando si veda che essa può essere riferita alla bellezza di Dio, di un fiore, di uno strumento ben costruito, ai capitelli delle abbazie romaniche e alle miniature del tardo gotico.

Nel corso della nostra rivisitazione abbiamo visto che la stessa formula poteva venire predicata di realtà diverse a seconda dei secoli, e che – al di sotto dell'ossequenza verbale alla definizione canonica, di solito ereditata dalla tradizione – si manifestavano diverse accentuazioni del gusto e diverse nozioni dell'arte. E tuttavia, anche tenuto conto di queste sfumature, l'estetica degli scolastici pare raffigurarci un mondo che non corrisponde affatto alla realtà quotidiana in cui quelle formule venivano enunciate. Come mettere d'accor-

do il senso di regolarità geometrica, il limpido razionalismo, il rispetto del dover essere che anima tutte le definizioni dell'armonia del cosmo, con tante manifestazioni di ferocia ed empietà, di miseria e di disuguaglianza patita giorno per giorno? Come mettere d'accordo la fiducia in un mondo voluto da Dio come adornato di ogni grazia e piacevolezza, con l'ossessione delle carestie e delle pestilenze, con la presenza avvertita dovunque del demonio, con l'attesa dell'Anticristo, con la disposizione a spiare in ogni evento mondano i segni premonitori della fine del mondo?

Non si vuole con questo indulgere al cliché degli Evi Bui o del Medioevo come epoca dei roghi. Se mai è proprio con l'epoca moderna che inizia su vasta scala il massacro delle streghe, il cui manuale più illustre, il *Malleus maleficarum*, appare alla fine del Quattrocento, mentre sarà l'umanista Jean Bodin a parlare, credendoci fermamente, di *démonomanie*.

È piuttosto che l'epoca moderna ha, per così dire, messo in scena le proprie contraddizioni, mentre il Medioevo ha sempre teso a occultarle. Non solo l'estetica, ma tutto il pensiero medievale vuole esprimere una situazione ottimale e pretende di vedere il mondo con gli occhi di Dio. Noi moderni non riusciamo a conciliare i trattati di teologia e le pagine dei mistici con la passione travolgente di Eloisa, le perversioni di Gilles de Rais, l'adulterio di Isotta, la ferocia di Fra Dolcino e dei suoi persecutori, i goliardi con le loro poesie inneggianti al libero piacere dei sensi, il carnevale, la Festa dei Folli, l'allegria canea popolare che pubblicamente irride ai vescovi, ai testi sacri, alla liturgia, e ne conduce la parodia. Leggiamo i testi dei manoscritti, che forniscono una immagine ordinata del mondo, e non comprendiamo come si potesse accettare che venissero decorati con *marginalia* che mostravano il mondo a testa in giù (cfr. Baltrusaitis 1955, 1960 e Cocchiara 1963).¹

Non si tratta di ipocrisia o di censura. Caso mai – e la storia della cultura medievale è in questo senso esemplare –

¹ Sul Medioevo "deviante" citeremo Bachtin 1979; Cohn 1965 e 1975; Capitani 1977; Camporesi 1973 e 1978.

si tratta di un tipico atteggiamento “cattolico”: si sa benissimo che cosa sia il bene e se ne parla, raccomandandolo, e si accetta che la vita sia diversa, sperando che alla fine Dio perdoni. Il Medioevo in fondo rovescia il motto oraziano: *Lasciva est nobis vita, pagina proba*. Il Medioevo è una civiltà in cui si dà pubblico spettacolo di ferocia, lussuria ed empietà, e contemporaneamente si vive secondo un rituale di pietà credendo fermamente in Dio, nei suoi premi e nei suoi castighi, perseguendo ideali morali a cui si contravviene con estrema facilità e candore. L'estetica si adegua a questo principio. Ci dice sempre che cosa sia la bellezza ideale, ovvero quale ideale si debba perseguire. Il resto è deviazione casuale e provvisoria, di cui la teoria non si occupa.

Il Medioevo si batte sul piano teorico contro il dualismo manicheo ed esclude – teoricamente – il male dal *piano* della creazione. Ma proprio per questo deve venire a patti con la sua presenza *accidentale*. In fondo anche i mostri, inseriti nella sinfonia della creazione, così come le pause e i silenzi che esaltano la bellezza dei suoni, sono belli. Basta ignorare – di fatto – il particolare in quanto tale.

Ma questo accade perché la cultura medievale non potrebbe giustificare la contraddizione. La contraddizione può essere empiricamente tollerata, ma la teoria deve risolverla.

12.2 Le strutture del pensiero medievale

C'è una *quaestio quodlibetalis* di san Tommaso (V, 2, 3) che si chiede *utrum Deus possit virginem reparare* – e cioè se Dio possa fare sì che una donna, che ha perso la verginità possa essere reintegrata nella propria condizione originaria.

La risposta di Tommaso è decisa. Egli distingue tra l'integrità della mente e del corpo, e i rapporti temporali. La perdita della verginità è un fatto che come conseguenza ha causato una affezione spirituale e una affezione fisica. Per quanto riguarda l'affezione spirituale, Dio può perdonare e quindi restaurare la vergine nello stato di grazia. Per quanto riguarda l'affezione fisica, Dio può ridonare alla vergine la propria integrità corporale, attraverso un miracolo. Ma nep-

pure Dio può fare che quello che è stato non sia stato, perché questa violazione delle leggi temporali ripugnerebbe alla sua natura. Dio non può violare il principio logico per cui è impossibile che “questo è avvenuto” e “questo non è avvenuto” siano entrambe affermazioni vere nello stesso momento.

Questo principio non è stato messo in dubbio neppure dal dibattito – che ha attraversato tutta la Scolastica – sulla *potentia absoluta Dei*. Un dio assolutamente onnipotente potrebbe creare o aver creato mondi diversi dal nostro? E potrebbe fare che una cosa sia e non sia allo stesso tempo?

Ebbene, almeno sino a Ockham la risposta si arresta di fronte al limite invalicabile del principio di non contraddizione. La pluralità dei mondi non è un’idea assurda, in linea di principio, ma neppure Ockham riesce ad accettare l’idea che, quando un dado è stato gettato, Dio possa far sì che non sia stato gettato (cfr. Beonio-Brocchieri e Ghisalberti 1986; Randi 1986).

La Scolastica ha una nozione lineare del tempo. Pensare al tempo in modo lineare significa credere nella linearità del rapporto causale. Se A causa B, perché precede B nel tempo, B non potrà causare A. È un principio squisitamente “latino”: l’agnello di Fedro, e Fedro con lui, non si scandalizza per il fatto che il lupo lo mangi (è nell’ordine delle cose) ma per il fatto che il lupo vuole fondare il suo diritto non sulla forza ma sullo stravolgimento dei processi causali: il fiume non può scorrere da valle a monte. Se *superius stabat lupo*, l’acqua del lupo sarà causa dell’acqua dell’agnello, e non viceversa.

Questo principio è lo stesso che regola la logica interna della sintassi latina. La linearità irreversibile del tempo, che è linearità cosmologica, si fa sistema di subordinazioni logiche nella *consecutio temporum*.

Abbiamo visto che sin dai tempi di Agostino la cultura latina coglie, di tutto il pensiero biblico, una formula che viene latinizzata in questi termini: Dio ha costituito il mondo secondo *numerus, pondus et mensura*. Di tutti i concetti matematici greci, il Medioevo accetta come principio metafisico fondamentale, attraverso la rilettura musicologica di

Pitagora, quello di *proportio*. Ma la proporzione va sempre di pari passo con la *claritas* e la *integritas*. Una cosa è quella che è e non può essere un'altra cosa, e questa individualità, che si basa sulla definizione della forma universale attuata in una materia *signata quantitate*, deve apparire in modo chiaro: la legalità di quella forma universale (non di un'altra) risplende sulla individualità di quella cosa (che non è un'altra). Solo così si può capire non solo che quella cosa è, ma anche che è una, che è vera e che è bella.

Principio di identità, di non contraddizione e del terzo escluso: ecco la lezione che la Scolastica mutua dal pensiero greco. Ma la Grecia non ha solo offerto il modello del principio di identità e del terzo escluso. La Grecia ha elaborato anche l'idea della metamorfosi continua, simbolizzata da Hermes. Hermes è volatile, ambiguo, padre di tutte le arti, ma dio dei ladri, *iuvenis et senex* a un tempo. Ed ermetiche saranno le metafisiche della trasmutazione e dell'alchimia, e il principio fondamentale del *Corpus Hermeticum* – la cui scoperta rinascimentale sancisce la fine del pensiero scolastico e la nascita del nuovo neoplatonismo – è il principio della somiglianza e della simpatia universale. La Scolastica viene sfiorata da questa suggestione attraverso l'unico testo ermetico tradotto in latino, l'*Asclepius*, ma cerca di nascondere e rimuovere la tentazione della metamorfosi continua.

Il Medioevo conoscerà il neoplatonismo attraverso la versione cristianizzata del *Corpus Dionysianum*, e il problema dello Pseudo Dionigi è che, visto che l'Uno divino è inconoscibile e anteriore a ogni determinazione, bisogna pur tuttavia attribuirgli dei nomi (ovvero, occorre parlare di Dio anche se Dio sfugge a ogni nostra parola su di lui).

Il neoplatonismo cristiano dell'Areopagita è un neoplatonismo "debole" – a differenza di quello rinascimentale che, come vedremo, sarà "forte". Il neoplatonismo dell'Areopagita, pur riconoscendo la complessità cosmica, non pensa affatto che l'Uno che ne sta all'origine sia il luogo contraddittorio di tutte le determinazioni possibili. Anzi, essendo l'origine e la garanzia della razionalità stessa del Cosmo, l'Uno si conosce senza ambiguità. Chi lo conosce in modo confuso e contraddittorio siamo noi i quali, a causa

dell'inadeguatezza del nostro linguaggio, non sappiamo come nominarlo. Tentiamo di chiamarlo unità, verità, bellezza, ma sappiamo che questi termini sono inadeguati. Dionigi dirà che usiamo alcuni termini per parlare di Dio, ma in senso ipersostanziale. Essi cioè significano molto di più – o di meno, il che è lo stesso – di ciò che significano normalmente. Quindi significano sempre qualcosa d'altro, per cui sarà opportuno chiamare Dio mostro, orso, pantera, perché in tal modo ci accorgeremo che non stiamo veramente dicendo la verità su di lui, e sapremo che stiamo solo parlando *simbolicamente*.

È facile intravedere il rischio di questa situazione: ogni aspetto dell'universo, anche il più impensabilmente sproporzionato, serve per parlare di Dio. Come leggere il libro del mondo, dato che in esso tutto può significare tutto? L'attività fabulatoria del linguaggio mistico, con le sue metafore incontrollate, potrebbe prendere l'iniziativa.

Ma il neoplatonismo medievale non ammette quello che il neoplatonismo greco ammetteva, e cioè che Dio si emana, che l'Universo è, per così dire, un ectoplasma dell'Uno, e che sino agli infimi suoi livelli è fatto della stessa pasta di Dio. La filosofia cristiana deve salvare l'assoluta trascendenza di Dio, e così lentamente – ed è il lavoro che sul *Corpus* faranno i teologi posteriori, sino a san Tommaso – trasforma l'idea neoplatonica di emanazione nell'idea cristiana di *partecipazione*. L'Uno divino è infinitamente distante da noi, noi non siamo fatti della sua stessa pasta, siamo creati da lui ma esiste una distanza, un'interruzione tra lui e noi, non c'è una colata, un magma continuo. Si capisce quindi come in questa prospettiva, anche se si ammette che il mondo sia una selva di forme significanti e che tutte possano parlare in modo diverso di Dio, si cerchi di limitare la polisemia del cosmo. Bisogna pur arrivare a dire in modo univoco quella univocità e non contraddittorietà che Dio è in sé. Si tratta di trasformare un pullulare di allusioni, di imprecisi rapporti di somiglianza, in catene di causa ed effetto su cui si possa ragionare in modo univoco. Il principio tomista dell'analogia non si basa su somiglianze inafferrabili e vaghe, ma su un criterio metodologico che permette di inferire, secondo

regole il più possibile univoche, dagli effetti la natura della causa.

Perché questo discorso sia possibile occorre credere fermamente al principio di identità e sostenere che *tertium non datur*. I principi della logica greca sostengono la fiducia medievale nel fatto che i confini tra le cose, come tra le idee, possono essere tracciati con assoluta esattezza. Ci possono essere opinioni contraddittorie, ma il fine della ricerca filosofica è quello di pervenire a una conclusione priva di ambiguità.

Lo stile scolastico, osserva Chenu (1950, 2), può essere ricondotto a tre procedimenti fondamentali, la *lectio*, la *quaestio* e la *disputatio*.

La *lectio* presuppone un testo. Prima ancora che Aristotele o le sentenze di Pietro Lombardo sarà il testo per eccellenza, la Sacra Scrittura. Qual è l'atteggiamento della latinità cristiana nei confronti del testo?

L'ermeneuta medievale, affascinato dalla labirinticità del libro, dichiara la propria vertigine di fronte all'infinità delle cose che il Libro sacro può dire. Ma esso infine (vedi il capitolo 6) appare come un vulcano in cui però nessuna gittata di lava si perde, ma ciascuna ritorna nel ciclo e si rinnova. In altri termini, il libro deve avere un senso solo, quello inteso dal suo autore divino, e deve dire una cosa sola. L'insistenza sulla ricerca della *intentio auctoris*, che san Tommaso estende anche alla lettura della poesia profana, riflette la fiducia latina in una "cosa" che preceda la superficie linguistica del testo.

La cultura medievale è dunque affascinata dalla vertigine del labirinto scritturale, ma cerca di esorcizzarne il fantasma. Riconosce la labirinticità del libro come un'impressione di superficie: il problema è di trovarvi le regole sottostanti e i percorsi legittimi, delegittimando quelli erronei. Se il libro è stato scritto *digito Dei* e Dio è il principio stesso dell'identità, il libro non può generare significati contraddittori.

La *quaestio* scolastica, che trova la sua massima realizzazione nella *quaestio* tomista, non ignora la varietà delle opinioni. Anzi, le elenca, le classifica, le affronta. Ma nel momento in cui affronta le opinioni discordi, nel momento

in cui intravede la possibilità di due verità contraddittorie, essa si presenta come una macchina, che si vuole infallibile, per ridurre *ad unum* i corni del dilemma. Il *respondeo* della questione non ignora la varietà delle opinioni precedenti: tenta di mostrare che esse non erano in contraddizione, e lo fa a prezzo di distinzioni spesso esageratamente sottili, spesso puramente formali. A ogni costo tenta di evitare che la risposta a un problema possa essere duplice, o plurima.

La *disputatio*, che è pubblica, assume pubblicamente il rischio della sconfitta, perché non affida l'elenco delle ragioni contraddittorie al riassunto del maestro, ma le lascia, per così dire, muoversi liberamente, presentate dagli avversari, nel pieno della loro forza. La *disputatio* è pratica teorica e al tempo stesso torneo, duello, rischio calcolato. Quale gloria verrà al maestro se riuscirà a conciliare le contraddizioni e a provvedere un'unica risposta, nonostante il valore dialettico degli avversari!

Però, come osserva Mandonnet (1928), la *disputatio* non si limita al processo verbale del dibattito, deve concludersi con la *determinatio* affidata al maestro, a colui che dovrà individuare la conciliazione finale, indisputabile.

Tutti questi procedimenti *rivelano il terrore scolastico della contraddizione*. Ebbene, è proprio il principio di contraddizione che verrà legittimato dagli avversari umanistici e rinascimentali del pensiero scolastico.

12.3 L'estetica di Niccolò Cusano

Non si deve pensare al passaggio tra Medioevo e Rinascimento come a una rottura brusca e a un totale cambio di paradigma. Sarebbe un *cliché* maldestro riconoscere nel Medioevo un'epoca di credulità e nel Rinascimento un'epoca in cui si afferma la razionalità critica dell'uomo moderno e dello spirito laico. Al contrario, semmai il Rinascimento sostituisce al razionalismo medievale forme di fideismo ben più accese.

La credulità medievale investiva la tradizione paleocristiana e un mondo naturale ancora in gran parte ignoto; la creduli-

tà rinascimentale investirà la Tradizione preclassica e i rapporti tra mondo celeste e mondo sublunare. Nel Quattrocento si affermano forme di filologia "moderna" (si veda la critica che Lorenzo Valla fa alla "donazione" di Costantino), ma al tempo stesso si accettano testi ritrovati, come il *Corpus Hermeticum*, con la stessa mancanza di criterio filologico con cui i medievali avevano accettato il *Corpus Dionisianum*.

Tuttavia si può affermare che con lo spirito dell'umanesimo si fa strada una nuova concezione del rapporto uomo-Dio-mondo. Se il Medioevo era stato epoca teocentrica, l'umanesimo ha indubbiamente caratteri antropocentrici. Questo non significa che si sostituisce l'uomo a Dio, ma che si vede l'uomo come il centro attivo, il protagonista del dramma religioso, come mediatore tra Dio e il mondo.

Contribuisce a questo panorama la rinascita del platonismo. Il platonismo fiorentino riscopre i testi platonici (il Medioevo conosceva solo il *Timeo*), li legge quasi sempre in spirito neoplatonico, e li trova solidali con l'affermazione di una nuova nozione del ruolo dell'uomo nell'universo. Platone e in genere i classici greci rappresentano la riscoperta di una cultura che il Medioevo aveva ignorata.

Non è che il Rinascimento rinneghi Aristotele. Al contrario da un lato personaggi come Pico della Mirandola cercheranno di mostrare l'unità tra Aristotele e Platone, dall'altro proprio in quest'epoca si affermeranno due fiorenti scuole di rinascita aristotelica, l'alessandrinista e l'averroista, mentre nell'ambito degli studi letterari si leggeranno e si commenteranno attivamente la *Poetica* e la *Retorica*. Quello che veniva rifiutato era Aristotele come era stato definito, inquadrato, ufficializzato, autorizzato dalla teologia scolastica.

All'alba del XV secolo troviamo un pensatore ortodosso, un filosofo cristiano, un uomo di chiesa, che vibra un colpo mortale al pensiero scolastico. Si tratta di Niccolò Cusano, nel cui pensiero il problema della *coincidentia oppositorum*, ovvero della conciliazione degli opposti, assume un ruolo centrale.

Il principio di opposizione si manifesta nella meccanica concreta della sensazione (*De beryllo* 36) e nell'universo astratto delle entità matematiche: la circonferenza di grado

massimo è linea retta al massimo grado (*De docta ignorantia* 1, 13). Questo accade perché tutto è in tutto, e ogni cosa che esiste altro non è che una *contrazione* del tutto divino: Dio è in qualsiasi punto dell'universo e in ogni cosa dell'universo si contrae l'universo intero.

Si configura anche con Cusano una prima idea della infinità del mondo che ha il centro dappertutto e la circonferenza in nessun luogo, perché circonferenza e centro sono Dio, che è dappertutto e in nessun luogo (*De docta ignorantia* 2, 12). Lovejoy (1936) suggerisce che la vera idea rivoluzionaria della cultura rinascimentale non sia stata la scoperta copernicana, ma piuttosto l'idea – che circola in Cusano e si affermerà in Giordano Bruno – della pluralità dei mondi.

Le posizioni metafisiche del Cusano hanno un immediato riscontro nella sua estetica, e per questo ci interessano in modo particolare.²

Apparentemente il Cusano non introduce, nella sua opera, idee estetiche che non fossero già state trattate ampiamente dagli scolastici. Ritroviamo le definizioni della bellezza come *splendor formae*, come *consonantia*, le forme come idee esemplari in Dio, l'*ars* come *imitatio naturae*. Dalle estetiche neoplatoniche della luce alle estetiche pitagoriche della proporzione, sino alle meditazioni albertine e tomiste sull'organismo formato, tutti i filoni della speculazione estetica precedente si ritrovano nel filosofo di Cues senza che apparentemente siano stati sottoposti a rimeditazione e sviluppo.

Eppure Cusano imposta la sua visione del mondo con un senso della polidimensionalità del reale, della sua prospettiva infinita, per cui il tutto può essere messo a fuoco sotto differenti angoli visuali, ritrovandone inesauroibilmente fisionomie complementari. E questa impostazione filosofica si basa sulla nozione metafisica di *contrazione*.

Complicazione, esplicazione e contrazione sono termini frequentissimi nel Cusano e implicano tutta la sua metafisica. L'essere

² L'estetica di Cusano è stata studiata da Santinello 1958, ed è a questo libro che ci rifaremo nei paragrafi che seguono.

complicante contiene in sé, in grado eminente, quegli esseri inferiori a lui, che risultano esplicazioni contratte dell'essere complicante. Il caso tipico è quello di Dio, che nel suo essere complica l'essere di tutte le cose... Dunque in ogni cosa è in atto il tutto, ma... la partecipazione dell'essere non è frazionamento in parti, ma è contrazione di tutto l'essere: ogni essere è il tutto contratto. (Santinello 1958, pp. 23 e 115)

In tal senso ogni ente, nella metafisica cusaniana, è una sorta di prospettiva sul tutto, e del tutto ha, in misura non eminente, l'infinità dei volti. Ma questa stessa natura dell'universo lo provvede di una struttura estetica: ciascuna parte del cosmo si rapporta al tutto per modo di proporzione e di corrispondenza, di armonia, quindi, e di manifestatività, di splendore rivelante.

Questa estetica, già umanistica, si contrappone a una estetica classica, che era una estetica della visione, come estetica dell'espressione. Ma uno scarto sensibile avviene anche nei confronti dell'estetica di ispirazione neoplatonica, dalla quale peraltro il Cusano dipende. Già nell'ambito scolastico un Alberto Magno si distingue da un Tommaso per una accentuazione platonica più decisa: dove in Alberto Magno c'è un accento posto sullo splendore della forma (come idea esemplare), *sulla* materia informata e composta in *sinolo* (pur nell'accettazione, dunque, dell'ilemorfismo aristotelico), in Tommaso troviamo una esclusiva attenzione sulla forma in quanto composta in *sinolo*, cioè sull'organismo in quanto formato, in quanto sostanza. Ora il Cusano è legato a tutto il filone neoplatonico e le sue ascendenze estetiche sono da trovare in Alberto e non in Tommaso; ma si distacca dai suoi predecessori per due aspetti nettissimi. Anzitutto alla concretezza assoluta di Dio egli contrappone, al livello della creazione, una concretezza e individualità degli esseri, esplicazioni dell'Uno complicante, ma esplicazioni in quanto atto vivo di concreta formazione non catalogabile per tipi e archetipi. Le idee universali appaiono piuttosto in Cusano uno strumento descrittivo e comprensivo della mente umana che non uno stampo immesso nelle cose e astrabile da esse. In secondo luogo in Alberto Magno l'accento era posto sulla visione di una forma in quanto formata, oggettivata dall'atto creati-

vo: ma in Cusano, proprio per il vivace senso di un atto creativo che dalla assoluta concretezza di Dio passi all'attuazione della concretezza delle cose, l'accento è messo sul processo di formazione, nel vivo del suo dinamismo.

Il concetto di Dio *forma formarum* dà luogo quindi ad una concezione dinamica di Dio e del mondo. Il dinamismo formatore della forma divina è formatore di altrettanti centri di vita dinamica e formatrice, che sono le varie forme, variamente partecipanti alle cose l'essere di Dio.

(Santinello 1958, p. 62)

La potenza creatrice di Dio è assoluta potenza oltre che assoluto atto; e il *posse facere* coincide in essa con il *posse fieri*, con la virtualità di ogni processo formativo – salvo restando il rapporto di trascendenza, non di emanazione, che presiede a tale processo (*ibid.* pp. 91 ss.).

Ora la misura particolare in cui le forme formate esprimono, esplicano, l'esistenza del formante che le ha poste all'essere, è proprio nell'essere a loro volta formanti. Le forme formate sono centri di formazione; la virtù germinativa delle piante esprime, come l'intelligenza umana, la virtù formante del Creatore. Di conseguenza una delle caratteristiche delle forme è proprio quella di manifestare lo stesso processo che le ha formate: e quindi la forma, in tal senso, è contrazione del formatore, e nelle stesse sue dinamiche connessioni, lo dichiara. Proprio per questo Cusano instaura continue analogie tra *ars* umana e creatività divina. E in questa responsabilità espressiva dell'uomo formatore, in questa visione dell'uomo collaboratore di Dio nell'instaurazione di un mondo dalla molteplice vitalità, aperto sempre a spiegazioni complementari, è indubbiamente da vedere, nel seno stesso di una metafisica impregnata di spiriti teologici medievali, una vigorosa impostazione umanistica.

Nel processo dell'arte umana il termine è la mente dell'artista che termina, cioè si attua nell'opera d'arte, il cui organismo, costituito entro la propria perfezione formale, risulta terminato quale complemento dell'atto artistico. Perfetta l'opera nel suo limite, perché il suo *posse fieri* ha assunto una organicità formata e ter-

minata; ma imperfetta, perché trascesa dalla mente dell'artista che è il suo termine; e rimane in essa un margine di *posse fieri*, di formabilità, che l'artista non ha tradotto in atto. Ogni opera, nei suoi limiti, dovrebbe rappresentare il compimento della mente; ma non lo rappresenta mai, e l'artista moltiplica quindi il suo atto terminandolo nelle altre molteplici opere.
(Santinello 1958, p. 220)

Anche se in un suo commento ad Aristotele san Tommaso accenna al fatto che nella forma formata esista un certo *appetito* a una forma ulteriore, l'estetica medievale era tuttavia insensibile a questa preoccupazione: una forma era una forma, qualcosa in cui il *nisus* formante si riposava, un'aggiunta compatta, tetragona, all'univoca solidità dell'universo. In Cusano fremono nuovi presentimenti, il cosmo si frange nella sfaccettatura di mille possibilità, e il compito dell'uomo si colora di un'inquietudine che non lo abbandonerà più.

12.4 L'ermetismo neoplatonico

Posizioni come quelle del Cusano sono consonanti con la nuova cultura che si va diffondendo nell'ambito del platonismo fiorentino dello stesso XV secolo, e di cui dobbiamo ritenere due aspetti pertinenti al nostro discorso. Anzitutto l'idea di un universo denso di contraddizioni che si compongono in modi infiniti, e in secondo luogo la diversa funzione che assume l'arte umana in questo contesto, come possibilità di intervento manipolatore e riordinatore della natura. Queste idee, anche se si inquadrano nell'ambito più vasto della cosmologia neoplatonica, ermetica e cabalistica, e nella giustificazione della magia naturale, avranno ripercussioni sulle teorie del bello e dell'arte.

In opposizione alla limitatezza del *corpus* di autori classici autorizzato dalla Scolastica, l'umanesimo italiano si rivolge alla riscoperta di tutta la sapienza antica e sostituisce (ovvero aggiunge) alla esclusiva interpretazione delle Sacre Scritture il commento dei grandi pensatori religiosi del mondo greco e orientale, fossero personaggi storici oppure autori leg-

gendari a cui venivano attribuiti testi scritti posteriormente.

Nel 1492 la Spagna viene definitivamente liberata dagli arabi, e uno dei primi provvedimenti che conseguono al successo della Reconquista è la cacciata degli ebrei. Tra costoro diasporano i grandi cabalisti della penisola iberica che si disperdono per tutta Europa, e particolarmente in Italia. Ora la tradizione cabalistica insegnava che non solo la Sacra Scrittura ma l'intera creazione dipende da una combinazione delle lettere di un alfabeto primordiale, e che queste lettere (sia nel lavoro di interpretazione scritturale, sia attraverso un'azione magica sulla creazione stessa) possono essere ricombinate in modi infiniti.

Pervengono nel frattempo all'ambiente umanistico gli *Inni orfici* e gli *Oracoli caldaici*, i quali benché di produzione ellenistica sono ritenuti testi di una sapienza arcaica: e attraverso di essi si diffondono varie dottrine orientali.

Insieme ad essi viene introdotto nel mondo occidentale il *Corpus Hermeticum*, una serie di scritti, anch'essi – almeno nella forma in cui li conosciamo – non anteriori al II secolo d.C.

Marsilio Ficino, che tradurrà e commenterà sia i *Dialoghi* di Platone che le *Enneadi* di Plotino, intraprende per ordine di Cosimo de' Medici la traduzione del *Corpus*, che egli tradurrà sia pure in forma incompleta sotto il titolo di *Pimander*. Ficino – e con lui tutto l'ambiente umanistico – ritiene il *Corpus* documento di una antica sapienza pre-egizia, forse opera dello stesso Mosè. Ma, a differenza del racconto biblico, la genesi del mondo di cui si racconta nel primo testo del *Corpus* sottolinea il fatto che l'uomo non solo è creato da Dio, ma è divino esso stesso. La sua caduta non è dovuta al peccato, ma alla sua capacità di piegarsi verso la Natura, mosso da amore per essa.

Il *Corpus Hermeticum*, essendo una compilazione, contiene idee che spesso si contraddicono da libro a libro. D'altra parte tutta la tradizione a cui l'umanesimo si rifà è di carattere sincretistico. E infine gli stessi umanisti, Ficino e Pico della Mirandola per primi, sono intesi a dimostrare la fondamentale concordanza tra le sapienze tradizionali che, a dispetto delle apparenti contraddizioni, tutte riaffermereb-

bero le verità fondamentali del cristianesimo. Un gusto storiografico per un deposito di verità contraddittorie si fonde con i fermenti di quella metafisica della contraddizione espressa già da Cusano. La fusione di neoplatonismo, cabalismo, ermetismo inclina gli studiosi della nuova era a vedere nella contraddizione solo l'infinito dispiegarsi della sapienza divina, della stessa azione di Dio nel cosmo.

Il neoplatonismo umanistico è, rispetto a quello medievale, un neoplatonismo forte, che non viene corretto dall'esigenza di salvaguardare la razionalità e la non contraddittorietà del principio divino. Riacciandosi al neoplatonismo delle origini, da Plotino a Proclo, si ritrova ora una metafisica e una ontologia per cui, al sommo della scala degli esseri, sta un Uno inafferrabile e oscuro che, non essendo suscettibile di nessuna determinazione, le contiene tutte ed è quindi il luogo, fecondissimo, della contraddizione stessa. Ma siccome questo Uno non è trascendente rispetto al mondo, anzi vi si immedesima in un moto di creazione continua, ogni elemento dell'arredo mondano partecipa di questa ricchezza della sua origine. Nel vivo stesso della realtà creata si realizza di continuo, e sotto aspetti sempre nuovi, la coincidenza degli opposti.³

Marsilio Ficino pone al centro del suo platonismo la saldatura tra religione e filosofia. Non era un tema nuovo. Nuova era la via attraverso cui si cercava di realizzarla: il ritrovo di una sapienza antica in cui questa unità non si era spezzata. È comprensibile come questo atteggiamento induca a una rilettura di tutte le rivelazioni, di tutti i tempi e di tutti i paesi, per ritrovare in esse il nucleo centrale di una religione na-

³ In un'opera sull'estetica medievale non si può fornire una bibliografia soddisfacente sulla cultura rinascimentale. Per quanto sarà detto nei paragrafi che seguono, si forniscono solo alcuni testi di riferimento. Sulla storia dell'ermetismo, dal II secolo in avanti, si veda Festugière 1983 e Yates 1964. Per tutti i filoni sotterranei della cultura medievale, a cui si farà cenno nelle pagine seguenti, rimane fondamentale Thorndike 1923. Per informazioni sull'alchimia medievale si veda anche Holmyard 1957. Sulla dottrina delle segnature, Foucault 1966. Sulle dottrine cabalistiche, Scholem 1960 e 1974. Sull'estetica del Rinascimento, Bosanquet 1904, Battisti 1960, Bayer 1961, Garin 1954, Gilbert e Kuhn 1954, Ghyka 1931, Hauser 1953, Panofsky 1924, e per brani antologici Plebe 1965 e Montano 1964.

turale, di origine antichissima. Di qui l'entusiasmo per la riscoperta di codici greci, che coinvolge i dotti e i loro mecenati. Il pensiero platonico appare come il luogo teorico in cui questa saldatura si era verificata con maggiore evidenza, ma del platonismo vengono messi in luce, in questo fervore di riscoperta, la dottrina dell'amore e i suggerimenti che essa poteva dare per una ridefinizione del ruolo dell'uomo nel mondo. Lo scopo di una religione filosofica è per Ficino il rinnovamento dell'uomo. La redenzione è un rinnovamento per cui attraverso l'uomo la natura creata viene restituita a Dio. L'anima umana è la vera copula del mondo perché da un lato si volge al divino e dall'altro si inserisce nel corpo e signoreggia la natura. L'uomo partecipa della provvidenza, che è l'ordine che governa gli spiriti, del fato, che governa gli essere inanimati, e della natura, che governa i corpi. Ma pur partecipando di questi tre ordini l'uomo non è determinato da uno solo di essi. Vi partecipa attivamente.

L'anima adempie alla sua funzione mediatrice attraverso l'amore: Dio ama il mondo e lo crea, l'uomo ama Dio. L'uomo è l'unità vivente dell'essere attraverso il vincolo d'amore che, nelle due direzioni, lo lega a Dio. L'uomo si divinizza nello sviluppo della propria razionalità, in un processo di purificazione e perfezionamento infinito.

In sintesi, possiamo dire che il platonismo ficiniano si appoggia su una idea dell'amore come coscienza di una mancanza e ricerca di un tesoro nascosto, di una rivelazione intellettuale che concerne una verità misteriosa, avvolta di carattere sacrale, per cui il filosofo assume una funzione sacerdotale.

Vediamo immediatamente come queste posizioni impongano a Ficino una visione estetica diversa da quella scolastica. Nel brano che segue (da *Sopra lo amore*, un commento al *Simposio* platonico, vv. 2-4) Ficino riprende tutti i temi classici dell'estetica medievale, ma per contestarli.

Sono alcuni, che hanno oppenione, la Pulcritudine essere una certa posizione di tutti i membri, o veramente commensurazione e proporzione con qualche suavità di colori: l'oppenione dei quali noi non ammettiamo. Imperrocché essendo questa disposizione del-

le parti non solo nelle cose composte, nessuna cose semplici speziose sarebbero. Ma noi veggiamo pure i pari colori, i lumi, una voce, un fulgore d'oro, il candore dello ariente, la Scienza, l'Anima, la Mente, e Dio, le quali cose ci dilettono molto, come cose molte speziose. Aggiugnesi che quella proporzione include tutti i membri del corpo composto insieme: in modo che ella non è in alcuno dei membri di per sé, ma tutti insieme. Adunque qualunque de' membri in sé non sarà bello. Ma la proporzione di tutto il composto nasce pure dalle parti: onde ne risulta una absurdità, e questa è che le cose, che non sono per lor natura speziose, partorirebbero la Pulcritudine.

... La medesima ragione ci ammaestra, che non sospettiamo la Pulcritudine essere suavità di colori: perché spesse volte il colore in un vecchio è più chiaro: e in un giovane è maggior grazia. E nelli eguali d'età alcuna volta accade che quello che supera l'altro di colore è superato dall'altro di grazia e di bellezza. Perché non ardisca alcuno affermare la spezie essere una ammistione di figura e di colori: perché così le scienze e le voci che mancano di colore e di figura, e ancora i colori e i lumi che non hanno determinata figura non sarebbero degni di Amore.

... La Divina Potenza supereminente, allo Universo, agli Angeli e agli animi da lei creati clementemente infonde, sì come a' suoi figliuoli quel suo raggio; nel quale è virtù feconda a qualunque cosa creare. Questo raggio divino in questi, come più propinqui a Dio, dipinge lo ordine di tutto il Mondo, molto più espressamente che nella materia mondana: per la qual cosa questa pittura del Mondo, la quale noi veggiamo tutta, negli Angeli e negli Animi è più espressa che innanzi agli occhi. In quelli è la figura di qualunque spera, del Sole, Luna e Stelle, delli Elementi, pietre, arbori, e animali. Queste pitture si chiamano nelli Angeli esemplari e idee: nelli animi ragioni e notizie: nella materia del Mondo, imagini e forme. Queste pitture son chiare nel Mondo: più chiare nell'Animo e chiarissime sono nell'Angelo. Adunque un medesimo volto di Dio riluce in tre specchi posti per ordine, nell'Angelo, nell'Animo e nel corpo mondana: nel primo come più propinquo, in modo chiarissimo: nel secondo come più remoto men chiaro: nel terzo come remotissimo, molto oscuro.

... E noi non dubitiamo questa bellezza essere incorporale: perché nello Angelo e nello Animo, questa non essere corpo è manifesto: e ne' corpi ancora questa essere incorporale mostriamo

disopra: e al presente di qui lo possiamo intendere, che lo occhio non vede altro, che lume di Sole: perché le figure, e li colori de' corpi, non si veggono mai, se non da lume illustrati: ed essi non vengono con la loro materia a lo occhio: e pur necessario pare, questi dover essere negli occhi, acciò che dagli occhi sieno veduti. Uno adunque lume di sole, dipinto di colori e figure di tutti i corpi in che percuote, si rappresenta a gli occhi: li occhi per l'aiuto di un lor certo raggio naturale pigliano il lume del Sole così dipinto: e poiché l'hanno preso, veggono esso lume, e tutte le dipinture che in esso sono. Il perché tutto questo ordine del Mondo che si vede, si piglia dagli occhi: non in quel modo che egli è nella materia de' corpi: ma in quel modo che egli è nella luce separato già dalla materia, necessariamente è senza corpo. E questo di qui manifestamente si vede, perché esso lume non può essere corpo: concio sia che in un momento di Oriente in Occidente quasi tutto il Mondo riempie: e penetra da ogni parte il corpo della Aria e della Acqua senza offensione alcuna.
(ed. Rensi pp. 64-69)

È chiaro che a Ficino non interessa l'opera d'arte, o in genere la cosa bella, come oggetto materiale, di cui godere il proporzionato ordinarsi della materia all'idea divina o all'idea immessavi dall'artefice. A Ficino interessa l'esperienza della bellezza come mezzo di contatto immediato con la bellezza soprannaturale.

È certo curioso osservare come il Medioevo, sospettato di avere una concezione puramente metafisica del bello, fosse capace (lo abbiamo visto) di riflettere sulla concretezza materiale dell'oggetto contemplato, mentre agli albori dell'epoca moderna pare perdersi il gusto della materia. Non bisogna generalizzare, il Rinascimento ci darà anche riflessioni sull'attività fabrile di chi plasma e interroga la materia, ma è certo che in quest'epoca si manifesta anche la concezione dell'arte come "cosa mentale", e non a caso sarà nel XVI secolo che si affermerà l'estetica manieristica dell'idea (cfr. Panofsky 1924).

Caso mai – e tale è il mutamento di paradigma – il Rinascimento andrà a interrogare le cose concrete, il mondo naturale, ma non tanto per trovarvi dispiegata l'immagine di un ordine cosmico già dato e definito sin dall'inizio, bensì per individuarvi simpatie e somiglianze che garantiscano una

continua metamorfosi, uno scivolare, se così si può dire, di ogni cosa in qualsiasi altra, e questo per ragioni che al medievale sarebbero sfuggite, o che avrebbe rifiutate per motivi di ortodossia.

Il mondo dell'umanesimo fiorentino è quello in cui si afferma, sulla scia della riscoperta dei testi ermetici, una magia naturale e dove il cosmo viene visto come una rete di influenze in cui l'uomo può inserirsi per dominare la natura e correggere la stessa influenza degli astri.

12.5 Astrologia vs provvidenza

Per la tradizione ermetica il cosmo è dominato dagli astri. Anche il Medioevo aveva praticato credenze astrologiche, ma in modo non ufficiale (cfr. Thorndike 1923). Ora l'idea che i vari astri siano potenze intermedie tra Dio e il mondo sublunare porta alla persuasione della *simpatia universale*, e cioè della interdipendenza e mutua influenza di tutte le parti del cosmo, e in particolare dell'azione degli astri sulle vicende dell'universo sublunare.

Inoltre – e convergevano in questa visione influenze ermetiche, neoplatoniche e specialmente gnostiche (cfr. Filoramo 1983) – nell'universo astrologico dipendente dalla catena emanatistica che dall'Uno procede sino agli aspetti infimi della creazione, si stabilisce quella che è stata chiamata una burocrazia dell'invisibile, una catena ininterrotta di coorti angeliche, arconti, demoni, una fitta gerarchia di mediatori che uniscono il mondo spirituale al mondo celeste e al mondo sublunare. Sia che questi mediatori vengano identificati con forze naturali o con vere e proprie entità soprannaturali, l'uomo potrà agire su questa pluralità di dei e di demoni solo se in qualche modo riuscirà a suscitarnne l'attenzione e a orientarne l'influenza attraverso pratiche di teurgia.

Si veda, a Rinascimento ormai avanzato, questa citazione dal *De magia* di Giordano Bruno:

Habent magi pro axiomate, in omni opere ante oculos habendum, influere Deum in Deos, Deos in (corpora caelestia seu) astra, quae

sunt corporea numina, astra in daemones, qui sunt cultores et incolae astrorum, quorum unum est tellus, daemones in elementa, elementa in mixta, mixta in sensus, sensus in animum, animum in totum animal, et hic est descensus scalae; mox ascendit animal per animum ad sensus, per sensus in mixta, per mixta in elementa, per haec in daemones, per hos (in elementa, per haec) in astra, per ipsa in Deos incorporeos seu aetherae substantiae seu corporeitatis, per hos in animam mundi seu spiritum universi, per hunc in contemplationem unius simplicissimi optimi maximi incorporei, absoluti, sibi sufficientis. Sic a Deo est descensus per mundum ad animal, animalis vero est ascensus per mundum ad Deum. Inter infimum et supremum gradum sunt species mediae, quarum superiores magis participant lucem et actum et virtutem activam, inferiores vero magis tenebras, potentiam et virtutem passivam.

I maghi hanno per assioma che in ogni opera bisogna tener d'occhio il fatto che Dio agisce sugli dei, gli dei sui corpi celesti o astri, che sono divinità corporee, gli astri sui demoni, che sono abitatori e curatori degli astri (uno dei quali è la terra), i demoni sugli elementi, gli elementi sui composti, i composti sui sensi, i sensi sull'animo, l'animo su tutto l'essere vivente: e questa è la discesa della scala. Ma ecco che l'essere vivente ascende ai sensi attraverso l'animo, ai composti attraverso i sensi, agli elementi attraverso i composti, e attraverso questi ai demoni, attraverso i demoni agli astri, attraverso questi ultimi agli dei incorporei, o di sostanza e corporeità eterea, attraverso questi all'anima del mondo o spirito dell'universo, e infine attraverso questo alla contemplazione dell'unico, semplicissimo, massimo incorporeo, assoluto e sufficiente a se stesso. Così, a partire da Dio c'è discesa dall'essere vivente attraverso il mondo, e dall'essere vivente c'è ascesa attraverso il mondo fino a Dio. Fra il gradino più basso e il più alto vi sono poi le specie intermedie, le superiori delle quali partecipano maggiormente della luce, dell'atto e della capacità attiva, mentre le inferiori partecipano più delle tenebre, della potenza e della capacità passiva.

(De magia, tr. it. pp. 12-13)

12.6 Simpatia vs “proportio”

La pratica teurgica si presenta come azione a distanza e l'azione a distanza è possibile perché il cosmo intero, nella

sua fondamentale e divina unità, si regge su un ininterrotto legame tra gli esseri: la *simpatia universale*. E la simpatia universale si manifesta attraverso rapporti di *somiglianza*.

Simpatia universale significa che ci sono corrispondenze armonie, rapporti di proporzionalità tra macrocosmo e microcosmo. Un'idea che avevamo già trovato nel platonismo della scuola di Chartres, e non a caso, perché la fonte dei cartrensi e quella della tradizione ermetica è sempre la stessa, il *Timeo* platonico. Ma il quadro metafisico è cambiato. Il rapporto macro-microcosmico dei medievali era tale perché Dio aveva voluto l'uomo e il mondo a sua immagine e somiglianza. Nel neoplatonismo rinascimentale il rapporto esiste di necessità, per le stesse ragioni per cui di necessità Dio si effonde nel mondo.

Quindi, anche se sarebbe facile ritrovare nella dottrina della simpatia universale una ripresa del concetto medievale di allegorismo universale, retto e controllato dai criteri altrettanto medievali di proporzione o convenienza cosmica, occorre invece mettere in luce le differenze, ormai radicali, tra i due universi culturali. E una delle differenze fondamentali appare proprio nel concetto di somiglianza – segno del rapporto di simpatia – che prende forma nella dottrina delle *signature*.

All'origine della dottrina rinascimentale delle *signature* sta la persuasione che le cose racchiudono virtù occulte. Il Medioevo non escludeva affatto queste virtù, anzi esse dipendevano direttamente dalle forme sostanziali e dalle differenze essenziali, che ci sono ignote e che possiamo conoscere solo attraverso le differenze accidentali (si veda per esempio san Tommaso nel *De ente et essentia* VI). Quello comunque che Tommaso non avrebbe potuto accettare è che su queste qualità occulte si potesse agire per mezzo di un'arte qualsiasi – visto che, come si è appurato a proposito della ontologia della forma artistica, l'arte modifica solo terminazioni superficiali e agisce sempre su una materia consegnata all'artista, immodificabilmente, dalla natura.

È invece proprio la natura che il Rinascimento ritiene modificabile attraverso l'arte. Gli unici che nel Medioevo potevano acconsentire a questa ipotesi, e che lo facevano, erano

gli alchimisti ma essi rappresentavano, nella cultura medievale, un filone sotterraneo, marginale e marginalizzato.

In modo radicalmente opposto si comporterà il mago rinascimentale. Le virtù occulte, dirigendo le quali si può modificare magicamente il corso della natura, sono conoscibili perché i rapporti tra esse e le entità celesti che le forniscono di tali virtù sono espressi dalle *segnature*, ovvero dalle somiglianze tra le cose e gli aspetti formali degli astri.

Per rendere percepibile la simpatia tra le cose, Dio ha impresso su ogni oggetto del mondo, come un sigillo, un tratto che ne rende riconoscibile il rapporto di simpatia con qualche cosa d'altro.

Per Paracelso il *signatum* è una certa attività vitale organica che dà a ogni oggetto naturale (diversamente dagli oggetti fatti artificialmente) una certa somiglianza con una certa condizione prodotta dalla malattia, e attraverso la quale può essere restaurata la salute nelle malattie specifiche e nella parte malata. L'*ars signata* insegna inoltre il modo in cui si devono assegnare a tutte le cose i nomi veri e genuini, che Adamo, il Protoplasto, ha conosciuto in maniera completa e perfetta, e quasi sempre questi nomi già esprimono la somiglianza che istituisce il rapporto di simpatia tra gli enti. Per esempio l'eufrasia o *erba ocularis* è detta così perché è utile anche agli occhi malati e offesi. La radice sanguinaria è chiamata così perché, più di ogni altra radice, arresta l'emorragia. Il *satyrion* o *orchis* si chiama così perché a forma di testicoli e su questa parte del corpo umano esercita potere (*De natura rerum* 1, 10).

Agrippa è forse l'autore che si è diffuso maggiormente sulle *segnature* (che chiama *signacula*). Per esempio egli definisce come solari il fuoco e la fiamma, il sangue e lo spirito vitale, i sapori violenti, acri, forti, temperati di dolcezza, l'oro per il suo colore e il suo splendore, e tra le pietre quelle che imitano i raggi del sole per lo scintillio dorato, come l'aetite che guarisce l'epilessia e debella il veleno, e l'occhio di sole, simile a una pupilla raggianti, che fortifica il cervello e irrobustisce la vista. Inoltre il brillante, che riluce fra le tenebre, preserva dalle infezioni e dai vapori pestilenti. Tra le piante sono solari tutte quelle che si volgono verso il sole, come il

girasole, e che ripiegano o chiudono le foglie al tramontare del sole per riaprirle al suo levarsi, come il loto, la peonia, la celidonia, il limone, il ginepro, la genziana, il dittamo, la verbena che fa vaticinare e scaccia i demoni, l'alloro, il cedro, la palma, il frassino, l'edera, la vite e le piante che preservano dalla folgore e non temono i rigori invernali. Sono solari molte droghe, la menta, la lavanda, il mastice, lo zafferano, il balsamo, l'ambra, il muschio, il miele giallo, il legno d'aloe, il garofano, la cannella, il calamo aromatico, il pepe, l'incenso, la maggiorana e il rosmarino. Tra gli animali sono solari quelli coraggiosi e amanti della gloria, come il leone, il coccodrillo, la lince, l'ariete, la capra, il toro (*De occulta philosophia* I, 23).

Per conoscere la forza o la proprietà d'una stella bisognerà riferirsi alle cose che le si riferiscono e che ricevono la sua influenza. Come con la pece, con lo zolfo e con l'olio si prepara il legno a ricevere la fiamma, così, impiegando cose conformi all'operazione e alla stella, un beneficio particolare si riverbera sulla materia giustamente disposta per mezzo dell'anima del mondo.

Per questo gli egiziani hanno chiamato "maga" la natura, perché essa attira i simili per mezzo dei simili (*ibid.* I, 37), e Mercurio Trismegisto scrive che un congruo demone anima immediatamente un'immagine o una statua ben composta di cose.

Ma la convenienza ermetica del *signans* al *signatum* non è più quella dei medievali. Nel Medioevo essa era pura analogia, un *segno* voluto da Dio perché attraverso la natura noi potessimo capire i misteri divini. Il fatto che la rosa dello pseudo Alano di Lilla fosse segno della nostra vita e del nostro stato terreno non voleva affatto dire che la rosa avesse una parentela effettiva con la nostra nascita o con la nostra morte. Soprattutto, salvo che nelle sacche marginali della pratica magica, nessuno nel Medioevo pensava che agendo sulla rosa si potesse agire sul nostro corpo — se non nel senso in cui gli alchimisti medievali, come Arnaldo da Villanova, sapevano che dalla distillazione delle erbe si potevano trarre elisir favorevoli alla nostra salute.

Nel nuovo universo ermetico invece la simpatia è nesso vero

e proprio: se due cose appaiono simili agendo sull'una si potrà agire sull'altra, e sino a Seicento avanzato medici illustri, affascinati dall'azione a distanza, quale si manifesta nei fenomeni magnetici, discuteranno sull'*unguentum armarium*, e cioè su una sostanza che, spalmata sull'arma che ha ferito, potesse contribuire alla guarigione della ferita. Sulla base della simpatia si instaura un gioco, ritenuto effettivo, di metamorfosi e trasmutazioni (principio alchemico) e di azione a distanza sulle forze celesti (magia astrale).

12.7 Talismano vs preghiera

Il medievale conosceva solo un modo per modificare l'ordine delle cose naturali: il miracolo. L'arte aiutava la natura a perfezionare il proprio corso, ma non poteva né modificarla né stravolgerne le finalità. Diverso è il fine della magia astrale del Rinascimento, e ne abbiamo un esempio – dalle chiare implicazioni estetiche – nelle pratiche talismaniche di Marsilio Ficino.

Yates (1964) suppone che tali pratiche siano state suggerite a Ficino da un testo magico arabo del XII secolo, che circolò nel Medioevo in una versione latina: *Picatrix*. Secondo Couliano (1984), un'altra fonte medievale di Ficino sarebbe il *De radiis* dell'arabo Al Kindi (IX sec.): non solo ogni stella, ma ogni elemento emana dei raggi che si modificano grazie ai diversi rapporti tra stelle o altri elementi e oggetti influenzati. Siamo di fronte a un ininterrotto legame di influenze (qui viste come influenze luminose, di tipo fisico, ma che nel platonismo rinascimentale diventeranno legame di amore) che unifica l'universo, dall'alto al basso e viceversa. Allorché l'uomo concepisce con l'immaginazione una cosa materiale, tale cosa acquista una esistenza reale secondo la specie nello spirito immaginario. Tale spirito emette così raggi che muovono le cose esteriori esattamente come la cosa di cui esso è l'immagine. In tal modo dunque l'immagine concepita nello spirito si armonizza in specie con la cosa prodotta in atto, sul modello dell'immagine (*De radiis*, v.).

In questo ambito viene ripresa anche la teoria dello *spiri-*

tus, un principio che compenetra la materia in modo tale che le virtù dei corpi superiori sono la forma degli inferiori e la forma degli inferiori è fatta di un materiale collegato con le virtù dei superiori. Una delle fonti della magia astrale è sicuramente il *De somniis* di Sinesio (V sec.), tradotto da Ficino. Si dà simpatia cosmica perché l'anima contiene l'impronta ideale degli oggetti sensibili e si conosce in virtù di un principio sintetizzatore che, come uno specchio a due facce, riflette al tempo stesso e gli oggetti sensibili e gli archetipi eterni e ne permette la comparazione. C'è quindi una sorta di territorio neutro e comune in cui il mondo interno e il mondo esterno si incontrano e si ritrovano uguali.

Ora i talismani ficiniani – per quanto se ne può inferire dalle pagine del *De vita coelitus comparanda* – sono oggetti costruiti dall'arte umana che agiscono sulle entità superiori in virtù di una somiglianza. Secondo *Picatrix* il Sole apparirà come un re incoronato assiso in trono, col carattere magico del sole sotto i piedi, Venere sarà una donna dai capelli sciolti che cavalca un cervo, tiene nella destra una mela, nella sinistra dei fiori, ed è vestita di bianco. E non diversi sono i criteri forniti per stabilire somiglianza e simpatia tra date pietre, fiori e animali coi vari pianeti.

Per Ficino qualsiasi oggetto materiale quando venga posto in contatto con le cose superiori è colpito immediatamente da un influsso celeste. E la prova classica, dedotta dai testi del *Corpus Hermeticum*, è che i sacerdoti egizi e i Magi evocavano gli dei manipolando statue animate costruite a loro immagine e somiglianza.

Un talismano (ma Ficino parla sempre di "immagini") è un oggetto materiale nel quale è stato introdotto lo spirito di una stella. Immagini diverse possono consentire di ottenere guarigione, salute, forza fisica. Insieme ai talismani Ficino consiglia il canto di inni orfici, secondo una melodia in qualche modo omologa alla musica delle sfere planetarie secondo la tradizione pitagorica.

Ma il pensiero di Pitagora, così come ci è pervenuto e così come lo ha sviluppato e trasmesso Boezio, si basava sul fatto, incontestabile, che determinate melodie e determinati modi musicali possono suscitare tristezza, gioia, eccitazione o

calma. Invece per Ficino la magia orfica è parallela alla magia talismanica e agisce sugli astri.

Il *De vita coelitus comparanda* abbonda di istruzioni su come indossare talismani, sul nutrirsi con piante in simpatia con certi astri, su come celebrare cerimonie magiche usando profumi e canti adeguati, e abiti dai colori appropriati agli astri che si vogliono influenzare, o di cui si sollecita l'influenza benefica. Il sole può essere sollecitato indossando abiti dorati, usando fiori connessi al sole come l'eliotropio, miele giallo, zafferano, cinnamomo. Sono animali solari il gallo, il leone e il cocodrillo. L'influenza di Giove può essere attratta grazie al giacinto, all'argento, al topazio, al cristallo, ai colori verdi e bronzei. nick2nick - www.dasolo.org

12.8 L'estetica come norma di vita

Couliano (1984) vede nella magia ficiniana una tecnica per il controllo personale, capace di disporre il mago a stati di tensione o distensione, come accade ai monaci orientali che meditano per ore e ore pronunciando un *mantra* e attraverso quella concentrazione trovano una disposizione di spirito rilassata e serena – o come accade con le tecniche corporali dello *yoga*. Fa parte infatti della pratica ficiniana una serie di consigli che riguardano una dieta sana, il compiere passeggiate in luoghi ameni dall'aria mite e pura, la pratica della pulizia personale, l'uso di sostanze come il vino e lo zucchero. Si tratta di purgare lo spirito dell'uomo dalle sue sozzure per renderlo più simile allo spirito del mondo e quindi più celeste.

Ma dobbiamo pensare a tali riti anche come a manifestazioni artistiche, compiute da esteti che coltivano con amore il proprio corpo, la gradevolezza del proprio ambiente e degli oggetti che li circondano. C'è una componente estetica in questo disporsi alla meditazione di belle figure e al canto di gradevoli melodie. Il mago neoplatonico è più innamorato delle armonie terrene che dei mondi infernali. La magia sembra permettere, più che un tenebroso dominio del soprannaturale, un gradevole equilibrio naturale.

Abbiamo visto che Ficino sembra privilegiare il riflesso dell'idea celeste sulla materia che essa informa. Ma, ed è un altro aspetto del nuovo paradigma rinascimentale, questa concezione del sapiente che cerca di farsi simile a Dio penetrandone i misteri, ha come effetto collaterale una rivalutazione del corpo e delle piaceri della vita. Curiosa contraddizione, il teorico medievale può spendere pagine e pagine sulla bellezza della natura ma non ne trarrà mai la conclusione che anche il modo di trattare il proprio corpo e il proprio ambiente facciano parte del suo ideale di bellezza. Al contrario il teorico rinascimentale sembra volto alla scoperta di un'idea smaterializzata di bellezza, ma di fatto si comporta come se il problema estetico non riguardasse soltanto la contemplazione del mondo, ma anche la propria pratica quotidiana, la gestione del proprio corpo e dei luoghi in cui piacevolmente, con equilibrio ma con pienezza dei sensi, si avvia a celebrare la propria avventura terrena.

Lungi dall'evocare gli spiriti dei defunti per dar spettacolo, come il negromante descritto da Benvenuto Cellini, lungi dal volare nell'aria e incantare uomini e animali, come le streghe tradizionali, lungi persino dal dedicarsi, come Enrico Cornelio Agrippa, alla pirotecnica o, come l'abate Tritemio, alla criptografia, il mago di Ficino è un personaggio inoffensivo, le cui abitudini non hanno nulla di represso o di scandaloso agli occhi di un buon cristiano.

Si è certi che facendogli visita — a meno che egli non ritenga poco raccomandabile la nostra compagnia, fatto questo assai probabile — ci si sentirà proporre di accompagnarlo nella sua passeggiata quotidiana. Furtivamente, per evitare incontri importanti, ci condurrà a un giardino incantato, luogo ameno dove i raggi del sole incontrano, nell'aria fresca, solo i profumi dei fiori e le onde pneumatiche emanate dal canto degli uccelli. Potrà darsi anche che il nostro teurgo, avvolto nella sua veste di lana bianca esemplarmente pulita, prenda a ispirare ed espirare fino a che, scorta una nuvola, rincaserà, preoccupato all'idea di prendersi un raffreddore. Per attirarsi la benefica influenza di Apollo e delle Grazie celesti suonerà la lira, dopodiché si accomoderà a una mensa frugale, e consumerà, oltre a un po' di verdura cotta e a qualche foglia di insalata, due cuori di gallo per irrobustire il proprio, e un cervello di montone per rafforzare il proprio cer-

vello. Unico lusso, si concederà qualche cucchiata di zucchero bianco e un bicchiere di buon vino, ancorché quest'ultimo, osservato da presso, riveli di contenere una polvere insolubile nella quale sarà riconoscibile un'ametista tritata, che gli attirerà senza fallo i favori di Venere. Noteremo che la sua casa è pulita quanto le sue vesti, e che, al contrario della maggior parte dei suoi concittadini, i quali non sono tenuti a seguire le sue buone abitudini, il nostro teurgo si lava sistematicamente un paio di volte al giorno.

Né ci si stupirà che quest'individuo, attentissimo a non creare imbarazzo a nessuno, e per di più pulito come un gatto, non sia incorso nell'ira delle autorità, laiche o religiose che siano. È stato tollerato nella misura della tolleranza, o piuttosto dell'indifferenza, di cui egli stesso dà prova nei confronti dei suoi simili meno evoluti, il cui pneuma non è mai stato trasparente quanto il suo.

(Coulano 1984, tr. it. pp. 24-25)

L'estetica si fa norma di vita. Non si tende più a fornire una giustificazione teologica del piacevole: si pratica la piacevolezza come una delle forme efficaci della religiosità naturale.

12.9 L'artista e la nuova interpretazione dei testi e del mondo

Torniamo ora alla posizione assunta da Dante nella sua implicita polemica con san Tommaso, come è stata tratteggiata nel paragrafo 11.6. Avevamo visto che la nozione dantesca di poeta veggente assegnava al discorso poetico quella interpretazione del mondo, per non dire delle scritture mondane, che per Tommaso doveva essere limitata agli interpreti della Scrittura divina. Quale sia il cambio di paradigma che Dante annunciava dovrebbe essere risultato chiaro dall'esplorazione appena condotta nell'universo rinascimentale.

Ciò che rendeva Dante ancora medievale era il fatto che al postutto egli credeva pur sempre che i testi letterari non avessero significati infiniti: egli sembra conservare la persuasione scolastica che i sensi siano quattro, e che quindi possano essere decodificati sulla base di un'enciclopedia.

Ma è la nozione di enciclopedia come regesto del sapere che dopo Dante muta. Non è che al Rinascimento e alle epoche successive manchi la nozione di enciclopedia del sapere – anzi, l'enciclopedismo rinascimentale e barocco è più vorace e totalitario di quello medievale, perché invade anche i territori della nuova scienza. Ma per quanto riguarda il filone neoplatonico ed ermetico, che è quello che influenzerà gran parte dell'estetica moderna, l'enciclopedia non può più essere né chiusa né univoca, né garantita da un'autorità, come avveniva per la chiesa medievale. Se il mondo è infinito e se tutti gli esseri possono apparentarsi secondo una rete continuamente mutevole di simpatie e somiglianze, l'interrogazione della foresta simbolica del mondo rimarrà perennemente aperta. E quanto più sarà aperta, tanto più sarà difficile, sfuggibile, misteriosa, riservata a pochi. Il didascalismo scolastico usava e legittimava le allegorie *per spiegare* meglio un mistero *a tutti*, anche agli indotti. Il simbolismo rinascimentale ricorre a geroglifici esotici e a lingue ignote *per celare al volgo* delle verità che sono comprensibili solo all'iniziato. Pico della Mirandola dirà nella sua *Apologia* che le sfingi egizie ci ammoniscono che i dogmi mistici debbono rimanere enigmaticamente celati ai profani: *Aegyptiorum templis insculpitae Sphinges hoc admonebant, ut mystica dogmata per aenigmatum nodos a prophana multitudine inviolata custodirent*.

Ci vuole poco a trasferire questa nozione della lettura dell'universo nella nozione di lettura aperta dei testi poetici e delle opere d'arte in generale. Né sarà arbitrario osservare che queste idee sono contemporanee al profilarsi del principio protestante della libera interpretazione delle Scritture, e quindi alla nascita dell'ermeneutica moderna. All'inizio del capitolo su simbolo e allegoria si era esaminata una definizione goethiana, che privilegiava nel simbolo la pluralità inafferrabile dei sensi, la continua levitazione del significato (cfr. Eco 1984, 4). È una nozione che abbiamo visto estranea alla cultura medievale, tanto che per molte storie contemporanee dell'estetica la concezione medievale è stata identificata soltanto con quella (ripudiata) di allegoria.

Parimenti estranee alla cultura medievale saranno le dot-

trine manieristiche dell'ingegno, dell'Idea, la rivalutazione barocca della metafora come mezzo di conoscenza, le estetiche settecentesche del sublime, per non dire delle estetiche romantiche del genio e dell'ispirazione. È un susseguirsi di idee dell'arte dove la figura dell'artista acquista sempre più connotazioni di eccezionalità, di felicità intuitiva che gli consente una conoscenza privilegiata, e il discorso artistico viene differenziandosi sempre più dal discorso filosofico, per non dire dal discorso didascalico, assumendo infine nelle estetiche dell'idealismo caratteristiche di assoluta autonomia, spesso apparendo come il modo più completo e profondo di conoscenza dell'uomo e del mondo.

Questo sviluppo va ricordato, per capire che, se le costruzioni estetiche medievali rimangono estranee a questa vicenda, tuttavia – come si è variamente suggerito – è nel corso della loro secolare elaborazione e rielaborazione che molti di questi fermenti si sono prefigurati. Il caso di Dante rimane esemplare.

12.10 Conclusioni

Non si è cercato, nel corso di questa ricostruzione delle teorie scolastiche del bello e dell'arte, di tentare alcun "ricupero": se molte delle idee medievali siano sopravvissute, se e come siano state rivisitate in varie epoche, se possano essere rilette alla luce dei nostri interessi contemporanei, è conclusione che viene lasciata al lettore. Ma, come non ci si propone alcun ricupero teorico, così non si deve neppure indulgere ad alcuna liquidazione ispirata al principio storiografico per cui, a dirla in parole povere, "tanto dopo tanto meglio". Ovvero, sempre in parole povere, non si ritiene utile aderire a una visione dello sviluppo storico per cui ogni teoria appena datata altro non appare che come uno degli imprecisi tentennamenti con cui lo Spirito, o chi per esso, si affanna a pervenire a sintesi sempre più alte e comprensive.

Per intanto, sarebbe già discutibile rintracciare, nei secoli che seguono il Medioevo, solo le proposte che paiono negare e "superare" le fasi precedenti. Lo abbiamo appena fatto

nei paragrafi precedenti, perché occorre pure mettere in luce l'insorgere e l'affermarsi di proposte alternative. Ma si potrebbe riscrivere una storia delle idee estetiche in cui si mettessero invece in luce privilegiata tutti i casi in cui sono stati ripresi o appena riformulati i principi dell'estetica classica e medievale. Si potrebbe anche mostrare quanto delle idee medievali è stato riutilizzato, più o meno coscientemente, da molti teorici e molti artisti contemporanei. Valga un solo esempio, e il più contraddittorio fra tutti: quello di Joyce, che costruisce la sua dottrina delle epifanie, abbondantemente debitrice delle estetiche post-romantiche, rielaborando in *Stephen Hero* e nel *Portrait* i criteri del bello dell'"Angelico Dottore" Tommaso d'Aquino (cfr. Eco 1957 e 1962). E d'altra parte queste esplorazioni darebbero risultati curiosi: si scoprirebbe per esempio che Maritain (1920) parte da un ricupero dell'estetica medievale in chiave (apparentemente) neotomista, e perviene (1953) a costruire su queste stesse basi un'estetica dell'intuizione creativa che pare assai più in tono col platonismo ermetico rinascimentale che non con la lezione degli scolastici (cfr. Eco 1961).

Ma se il gioco della riattualizzazione consiste nel mostrare che — poniamo — la *claritas* tomista definisce anche un concerto rock o un quadro di Pollock, allora è troppo facile. Facile nel senso che è *vero*, ma nel senso in cui è vero dire che in tutte le culture il fuoco è simbolo del calore. Ogni concetto filosofico, assunto nel suo senso più generico, spiega qualsiasi cosa. Certamente il concetto aristotelico di *potenza* spiega anche il funzionamento di un'automobile, e tuttavia la metafisica aristotelica non è traducibile in termini di fisica moderna.

La nostra ricostruzione storica mirava invece a mostrare come il mondo medievale abbia risposto agli interrogativi che si poneva sui fenomeni estetici, nell'ambito della propria metafisica influente, della propria cultura, della propria visione del mondo. In altri termini, una ricostruzione storica dell'epoca medievale (come di qualsiasi altra epoca) deve anzitutto aiutarci a capire meglio quell'epoca. Se capendola meglio saremo portati a riflettere anche sulla nostra (visto che lo storiografo è pur sempre, se non altro per ragioni d'ana-

grafe, “dei nostri” e non “dei loro”) tanto meglio. Ma se si tenta una storia dell'estetica medievale è per cercare di dire come pensavano i medievali, non come pensiamo o dovremmo pensare noi.

Questo libro ha tentato, sommariamente, di raccontare una vicenda che, svoltasi dai secoli prima del Mille alle discussioni della tarda Scolastica nell'ambito culturale del Medioevo latino, ha avuto delle caratteristiche proprie. C'è stato un pensiero estetico medievale, diverso da quello dei secoli precedenti e da quello dei secoli successivi, e al di là del ricorrere costante di termini e di formule quasi canonici. Questo pensiero non è stato monolitico e si è variamente differenziato nel corso del tempo. Da una estetica pitagorica del numero che reagiva al disordine delle età barbariche si passa a un'estetica umanistica, attenta ai valori dell'arte e al deposito di bellezze tramandato dall'antichità, che esprime la rinascita del mondo carolingio. Da questa, sulla garanzia di un ordine politico stabile, elaborando il sistema di un ordine teologico dell'universo, passata la crisi intorno al Mille, l'estetica diviene filosofia dell'ordine cosmico, sulle sollecitazioni ancor precedenti dell'Eriugena che rappresenta una cultura anglosassone già ricca e matura anche durante gli anni della depressione precarolingia. Mentre l'Europa si sta coprendo di un bianco mantello di chiese (come dice, dopo l'anno Mille, Rodolfo il Glabro), le crociate sommuovono la vita provinciale dell'uomo medievale, le lotte comunali gli danno una nuova coscienza civile, la filosofia si apre al mito di Natura, prima, al senso concreto delle cose naturali, poi, e il bello diviene l'attributo non più dell'ordine astratto ma delle cose singole. Tra Origene che insiste rigoristicamente sulla bruttezza fisica di Cristo e i teologi del Duecento che fanno di Cristo il prototipo dell'immagine artistica splendente di bellezza, c'è una maturazione dell'ethos cristiano e la nascita di una teologia delle realtà terrene. Le cattedrali esprimono il mondo delle *Summae* dove tutto è al proprio posto, Dio e le coorti angeliche, l'Annunciazione e il Giudizio, la morte, i mestieri, la natura, il diavolo stesso, inserito in un ordine che lo giudica e lo riduce nel cerchio della positività

sostanziale del creato, esprimibile in forma.

Al colmo della sua evoluzione la civiltà medievale tenta, per il bello come per ogni altro valore, di fissare l'essenza stabile delle cose in una formula limpida e complessa. Ma lo fa dopo un travaglio secolare, fidando nel suo umanesimo dell'intemporale. Invece il tempo passa, e mentre la filosofia fissa l'essenza delle cose, questa, agli occhi dell'esperienza e della scienza, è già mutata. La teoria sistematica, necessariamente in ritardo rispetto al fermento e alla tensione pratica, porta a termine l'immagine estetica dell'*ordo* politico e dell'*ordo* teologico quando questo è già minato da mille parti: dalla coscienza nazionale, dalle lingue volgari, dalle nuove tecnologie, da un nuovo sentimento mistico, dal sommovimento sociale, dal dubbio teoretico. A un certo punto la Scolastica, dottrina di uno Stato universale cattolico di cui le *Summae* sono la costituzione, le cattedrali l'enciclopedia, e l'università di Parigi la capitale, deve fare i conti con la poesia in volgare, con il Petrarca che disprezza i "barbari" di Parigi, con i nuovi fermenti ereticali, con il riemergere di testi più o meno arcaici, scritti in lingue che il Medioevo aveva dimenticato, con la nuova scienza sperimentale e quantitativa, con diverse concezioni dell'individuo e della società, del lecito e dell'illecito, della felicità e del peccato, della sicurezza e dell'inquietudine — e quindi, fatalmente, anche del bello, del brutto e dell'arte.

Si potrebbe certo anche fare la storia dei concetti estetici presso i commentatori quattro e cinquecenteschi di san Tommaso, e nella Scolastica controriformista, sino a Mercier e alle estetiche della neoscolastica, ma si tratterebbe di un'altra indagine. Nell'introduzione avevamo criticato l'ambiguità della nozione di Medioevo, ma pur nella sua imprecisione questa nozione fissa dei termini cronologici che ci permettono di ritenere conclusa la nostra storia.

FONTI BIBLIOGRAFICHE

Abbreviazioni

CC	<i>Corpus Christianorum, series Latina</i>
CSEL	<i>Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum</i>
PL	<i>Patrologiae cursus completus, series Latina</i>
S. Th.	<i>Summa Theologiae</i>
Sent.	<i>In libros Sententiarum Petri Lombardi</i>

A. Fonti

ADAMO DI BELLADONNA (*Adam Pulchrae Mulieris*)
Liber de intelligentiis, in Baeumker 1908 (attribuito erroneamente a Witelo o Vitellione)

AGOSTINO AURELIO (354-430)

Opera, in CC 27-57, Turnholt, Brepols, 1954-
Opere di Sant'Agostino, ed. latino-italiana, Roma, Città Nuova, 1965-

Confessionum libri XIII, in *Opera*, ed. L. Verheijen, CC 27, 1981 (tr. it. in *Opere* I, 1965)

De doctrina christiana, in *Opera*, ed. I. Martin, CC 32, 1962

De ordine, in *Opera*, ed. W.M. Green, CC 29, 1970 (tr. it. in *Opere* III/1, 1970)

De quantitate animae, PL 32 (tr. it. in *Opere* III/2, 1976)

De vera religione, in *Opera*, ed. K.D. Daur, CC 32, 1962 (tr. it. a c. di M. Vannini, Milano, Mursia, 1987)

Enarrationes in Psalmos, in *Opera*, ed. E. Dekkers e

I. Fraipont, CC 38-40, 1956
Epistulae, ed. A. Goldbacher, CSEL 34/1-2, 44 e 57,
 Wien-Leipzig, Tempsky-Freytag, 1895-1911 (tr. it. in
Opere XXI/1-3, 1969-74)

ALANO DI LILLA (*Alanus ab Insulis*) (1128 c.-1202)
Anticlaudianus, PL 210 (ed. crit. R. Bossuat, Paris,
 Vrin, 1955)
De planctu naturae, ed. N. Häring, Spoleto, Centro
 Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1978

ALBERTO MAGNO (1193-1280)
Super Dionysium de divinis nominibus, ed. P. Simon,
 Münster, Aschendorff, 1972 (*Opera omnia*, t.
 XXXVII/1)

ALCUINO DI YORK (*Alcuinus Turonensis*) (730 c.-804)
De rhetorica et virtutibus, in Halm 1863

ALESSANDRO DI HALES - JEAN DE LA ROCHELLE - FRATER CON-
 SIDERANS
Summa theologica, a c. dei Padri del Collegio S. Bo-
 naventura, Firenze, Quaracchi, 1924-48

ANONIMO MONACO CERTOSINO
Tractatus de musica plana, in Coussemaker 1864-76

BALDOVINO DI CANTERBURY (*Balduinus Cantuariensis*)
Tractatus de beatitudinibus evangelicis, PL 204

BEDA IL VENERABILE (672 c.-735)
De arte metrica, PL 90
De schematibus et tropis, in Halm 1863

BERNARDO DI CHIARAVALLE (1090-1153)
Apologia ad Guillelmum abbatem, PL 182 (ed. crit.
 in *S. Bernardi Opera*, vol. III, ed. J. Leclercq - H.M.
 Rochais, Roma, Ed. Cistercienses, 1963; tr. it. con te-
 sto latino a fronte in *Opere di S. Bernardo*, vol. I, *Trat-
 tati*, a c. di F. Gastaldelli, Milano, Scriptorium
 Claravallense, 1984)
Sermones super Cantica Canticorum, in *S. Bernardi*

Opera, voll. I-II, ed. J. Leclercq - C.H. Talbot - H.M. Rochais, Roma, Ed. Cistercienses, 1957-58 (tr. it. *Sermoni sul Cantico dei Cantici*, a c. di D. Turco, 2 voll., Roma, Ed. Vivere, 1982)

BOEZIO ANICIO MANLIO SEVERINO (480 c.-524)

Consolatio Philosophiae, ed. L. Bieler, in CC 94, 1957 (tr. it. a c. di L. Orbetello, Milano, Rusconi, 1979)
De musica libri quinque, PL 63 (con il titolo di *De institutione musicae*, ed. Friedlein, Lipsia, Teubner, 1867 - rist. anast. Frankfurt a.M., Minerva, 1966-; tr. it. parz. in Damerini 1949)

BONAVENTURA DA BAGNOREGIONE (1221-1274)

Itinerarium mentis in Deum, in *Opera theologica selecta*, t. V, ed. A. S epinski, Firenze, Quaracchi, 1964 (tr. it. a c. di L. Mauro, Milano, Rusconi, 1985)
Libri I, II, III, IV Sententiarum, in *Opera Theologica selecta*, tt. I-IV, ed. L.M. Bello, 1934-49

BRUNO, GIORDANO (1548-1600)

De Magia, in *Opera latine conscripta*, Napoli-Firenze, 1879-91, III, pp. 395-454 (tr. it. con testo latino a fronte a c. di Albano Biondi, *De Magia-De vinculis in genere*, Padova, Edizioni Biblioteca dell'immagine, 1986)

CASSIODORO MARCO AURELIO (485 c.-580 c.)

De artibus et disciplinis liberalium litterarum (:= *Institutionum liber II*), PL 70

CENNINO CENNINI

Il Libro dell'arte, ed. Simi, Lanciano, Carabba, 1913

CORRADO DI HIRSCHAU (1070 c.-?)

Dialogus super auctores, ed. R.B.C. Huygens, Leiden, Brill, 1970

DANTE ALIGHIERI (1265-1321)

Epistola XIII, in D. Alighieri, *Opere minori*, t. II, *Epistole*, a c. di A. Frugoni e G. Brugnoli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979

DOMENICO GUNDISSALVI (*Dominicus Gundisalvus* o *Gundissalinus*)
De divisione philosophiae, ed. L. Baur, Münster,
 Aschendorff, 1903

FILIPPO II. CANCELLIERE (?-1236)
Summa de bono, ed. R. Wicki, Bern, 1985

GILBERTO DI HOYLAND (*Gillebertus de Hoilandia*) (?-1172)
Sermones in Canticum Salomonis, PL 184

GIOVANNI DI SALISBURY
 (*Johannes Saresberiensis*) (1110/20-1180)
Metalogicus, in *Opera omnia*, vol. V, ed. J.A. Giles,
 Oxford, Parker, 1948

GIOVANNI DUNS SCOTO (1265 c.-1308)
Ordinatio I, ed. Commissione Scotistica, vol. I, Prol.,
 dd. 1-3, Città del Vaticano, Tip. Poliglotta Vaticana,
 1950

GIOVANNI SARACENO (*Ibn Dahut*)
 Traduzione latina dei *Nomi divini* dello Pseudo Dionigi
 (1160 ca.) in *Dionysiaca. Recueil donnant l'ensemble
 des traductions latines des ouvrages attribués au
 Denys de l'Aréopage*, t. I, Bruges, Desclée de Brouwer,
 1937

GIOVANNI SCOTO ERIUGENA (800/15-870 c.)
De divisione naturae libri quinque, PL 122 (ed. crit.
 dei libri I-III a c. di I.P. Sheldon-Williams e L. Bie-
 ler, Dublin, The Dublin Inst. for Advanced Studies,
 1968, 1972 e 1981)

GIUDA LEVITA (*Jehudah Levi*) (1070/75-?)
Liber Cosri, prima trad. latina con testo ebraico a fron-
 te, a c. di J. Buxtorf, Basel, Decker, 1660

GOFFREDO DI VINSAUF (*Galfridus de Vino Salvo*)
Poetria nova, in Faral 1924

GUGLIELMO D'ALVERNIA (1198 c.-1249)
Tractatus de bono et malo, in Pouillon 1946, 315-319

(ed. crit. a c. di J.R. O'Donnell, in *Medieval Studies* 8, 1946 - *De bono* - e 16, 1954 - *De malo*)

GUGLIELMO DI CONCHES (1080 c.-1145)

Dragmaticon (tr. it. *Dialogo di filosofia* - sul testo stabilito da Piccard-Parra 1943 - in *Il divino e il megacosmo*. Testi filosofici e scientifici della scuola di Chartres, a c. di E. Maccagnolo, Milano, Rusconi, 1980)

Glosae super Platonem, ed. E. Jauneau, Paris, Vrin, 1965

GUGLIELMO DI OCKHAM (1280 c.-1348)

Quodlibeta septem, in *Opera Theologica*, vol. IX, ed. C. Wey, St. Bonaventure, N.Y., St. Bonaventure Univ., 1980

Scriptum in librum primum Sententiarum. Ordinatio, in *Opera Theologica*, voll. I-IV, ed. G. Gál - S. Brown - F. Kelley, St. Bonaventure, N.Y., St. Bonaventure Univ., 1967-79

GUGLIELMO DURANDO

(*Guillelmus Duranti* detto *Speculator*) (1231 c.-1296)

Rationale divinorum officiorum, Lione, Giunti, 1562

GUIGO I (abate della "Grand Chartreuse") (1083-1136)

Annales ordinis Carthusiensis sive Consuetudines, PL 153 (ed. crit. in *Sources Chrétiennes* 313, Paris, Éd. du Cerf, 1984)

HILDEGARDA DI BINGEN (1098-1179)

Liber divinorum operum simplicis hominis, PL 197

ILDUINO DI SAINT DENYS (?-844)

Traduzione latina dei *Nomi divini* dello Pseudo Dionigi (ca. 823) in *Dionysiaca*, v. Giovanni Saraceno

ISIDORO DI SIVIGLIA

(*Isidorus Hispalensis* o *Portugalensis*) (560-636)

Etymologiarum sive originum libri XX, ed. W.M. Lindsay, Oxford, Clarendon Press, 1911

Sententiarum libri tres, PL 83

LULLO RAIMONDO (1235-1315)

Opera, Strasburg, Zetzner, 1598 (anche *Opera latina*, CC, Continuatio Mediaevalis, 32-39 e 75-76)

MARSILIO FICINO (1433-1499)

Sopra lo amore, ed. Rensi, Lanciano, Carabba, 1914

ONORIO DI AUTUN (*Honorius Augustodunensis*)

Gemma animae, PL 172

Liber duodecim quaestionum, PL 172

OTLOH DI SANT'EMMERAN (*Othlonus* o *Othlohus Frisingensis, monachus S. Emmerammi*) (1010 c.-1070)

Dialogus de tribus quaestionibus, PL 146

PSEUDO DIONIGI AREOPAGITA

De coelesti hierarchia, in *Dionysiaca. Recueil donnant l'ensemble des traductions latines des ouvrages attribués au Denys de l'Aréopage*, t. II, Bruges, Desclée de Brouwer, 1937 (tr. it. in *Tutte le opere*, a c. di P. Scazzoso, Milano, Rusconi, 1981)

De divinis nominibus, in *Dionysiaca*, cit. (v. Giovanni Saraceno), t. I (tr. it. in *Tutte le opere*, cit.)

Theologia mistica, in *Dionysiaca*, cit., t. I

RICCARDO DI SAN VITTORE (?-1173)

Benjamin major (De gratia contemplationis libri quinque), PL 196

ROBERTO GROSSATESTA (*Robertus Lincolniensis*) (1168/75-1253)

Commentaire sur les "Noms divins", in Pouillon 1946, 319-22 (trascr. del cap. 1, dal ms. Paris, Bibl. nat. lat. 1620, in appendice a Ruello 1959)

Commentaire sur l'Hexaëmeron, in Pouillon 1946, 322-3 (ed. crit., *Hexaëmeron*, ed. R.C. Dales and S. Gieben, Londra, Oxford Univ. Press, 1982)

De luce, in Baur 1912 (tr. it. in *Metafisica della luce. Opuscoli filosofici e scientifici*, a c. di P. Rossi, Milano, Rusconi, 1986)

SUGER DI SAINT DENYS (1081-1151)

Liber de rebus in administratione sua gestis, PL 186 (ed. con testo latino e tr. inglese in Panofsky 1946)

TEODULFO DI ORLÉANS (?-821)

Libri Carolini, PL 98

TEOFILO

Schedula diversarum artium, in Ilg 1874

TOMMASO D'AQUINO (1225/6-1274)

Opera omnia, iussu impensaue Leonis XIII p.m. edita, Roma, Commissio Leonina, 1882-*De mixtione elementorum*, in *Opera omnia*, t. XLIII, cura et studio fratrum Praedicatorum, Roma, Ed. di S. Tommaso 1976 (tr. it. a c. di A. Tognolo, in *L'uomo e l'universo. Opuscoli filosofici*, Milano, Rusconi, 1982)*De principiis naturae ad fratrem Sylvestrum*, in *Opera omnia*, t. XLIII, cit. (tr. it. in *L'uomo e l'universo*, cit.)*In duodecim libros Metaphysicorum Aristotelis expositio*, a c. di R. Spiazzi, Torino, Marietti, 1950*In librum beati Dionysii De divinis nominibus expositio*, a c. di C. Pera, Torino-Roma, Marietti, 1950*In octo libros Physicorum Aristotelis expositio*, a c. di P.M. Maggiolo, Torino-Roma, Marietti, 1954*Quaestiones disputatae de veritate*, in *Opera omnia*, t. XXII, ed. A. Dondaine, Roma, Ed. di S. Tommaso, 1970-76*Quaestiones quodlibetales*, a c. di R. Spiazzi, Torino-Roma, Marietti, 1949*Scriptum super librum Sententiarum Magistri Petri Lombardi*, ed. P. Mandonnet - M.F. Moos, 4 voll., Paris, Lethielleux, 1929-47*Sententia libri de anima*, ed. R.A. Gauthier, *Opera omnia*, vol. XLV/1, Roma-Parigi, Commissio Leonina-Vrin, 1984 (tr. it. a c. di A. Caparello, Roma, Ed. Abete, 1975)*Summa contra Gentiles*, in *Opera omnia*, voll. XIII-XV, cura et studio fratrum Praedicatorum, Roma, 1918-30 (tr. it. a c. di T.S. Centi, Torino, UTET, 1978, 2^a ed.)*Summa theologiae*, in *Opera omnia*, voll. VIII-XII, cura et studio fratrum Praedicatorum, Roma, 1882-1906 (riprodotta in 6 voll. a c. di P. Caramello,

Torino-Roma, Marietti, 1948; tr. it. a c. dei Domenicani italiani sul testo latino dell'ed. Leonina, Firenze, Salani, 1952-75)

UBALDO DI SAINT AMAND (840 c.-930 c.)

Musica enchiriadis, in Gerbert 1784 (e PL 132)

UGO DI SAN VITTORE (?-1141)

De Scripturis et scriptoribus sacris praenotatiunculae, PL 175

De tribus diebus, PL 176 (come libro VII del *Didascalicon*; tr. it. *I tre giorni dell'invisibile luce*, a c. di V. Liccaro, Firenze, 1974)

Didascalicon de studio legendi, PL 176 (con il titolo di *Eruditionis didascalicae libri septem*; ed. C.H. Buttimer, Washington, The Catholic Univ. of America, 1939; tr. it. in *Didascalicon. I doni della promessa divina. L'essenza dell'amore. Discorso in lode del divino amore*, a c. di V. Liccaro, Milano, Rusconi, 1987)

In hierarchiam coelestem expositio, PL 175

Soliloquium de arrha animae, PL 176 (tr. it. *I doni della promessa divina*, in *Didascalicon*, cit.)

ULRICO DI STRASBURGO (?-1277)

Liber de summo bono II, tr. 3, c. 5, in Pouillon 1946, pp. 327-8

VILLARD DE HONNECOURT

Livre de portraiture, in Hahnloser 1935

VINCENZO DI BEAUVAIS (1190 c.-1264)

Speculum maius, 4 voll. (I, *naturale*; II, *doctrinale*; III, *morale* - spurio -; IV, *historiale*), Douai, B. Belle-ri, 1624 (rist. anast. Graz, Akademische Druck-Verlagsanstalt, 1965)

WITTELO O VITELLIONE (1220/30-?)

De perspectiva, in Baeumker 1908

B. Studi

- AA.VV.
1975 *Towards a Medieval Aesthetics*, in *Viator* 6 (numero monografico)
- AA.VV.
1976 *Simboli e simbologia nell'Alto Medioevo* (Spoleto, 3-9 aprile 1975), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo
- AA.VV.
1977 *L'érotisme au moyen âge. Études présentés au III^e Colloque de l'Institut d'études médiévales*, ed. B. Roy, Montréal, L'Aurore
- AA.VV.
1986 *Sopra la volta del mondo. Onnipotenza e potenza assoluta di Dio tra Medioevo e età moderna*, Bergamo, Lubrina
- ALESSIO, F.
1961 "Per uno studio sull'ottica del Trecento", in *Studi Medievali*, s. 3, 2, pp. 444-504 (ried. in *La filosofia e le "artes mechanicae" nel secolo XII. Per uno studio sull'ottica del Trecento*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1984)
- ANTONI, C. - MATTIOLI, R.
1950 *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane (2^a ed. 1966)
- ASSUNTO, R.
1961 *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano, Il Saggiatore
1963 *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln, DuMont
1975 *Ipotesi e postille sull'estetica medievale con alcuni rilievi su Dante teorizzatore della poesia*, Milano, Marzorati
- AUERBACH, E.
1944 "Figura", in *Neue Dantenstudien*, Istanbul Schriften 5 (tr. it. *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963)

- AZZARO, G.
1968 *Durando di Mende*, Catania, Edigraf
- BACHIN, M.
1979 *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (tr. it.), Torino, Einaudi
- BAEUMKER, C.
1908 *Witelo, ein Philosoph und Naturforscher des XIII Jahrhunderts*, Münster
- BALTRUSAITIS, J.
1955 *Le Moyen Âge*, Paris, Colin
1960 *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*, Paris, Colin
- BARISONE, E. (ed.)
1982 John Mandeville, *Viaggi*, Milano, Il Saggiatore
- BARON, R.
1957 "L'esthétique de Hugues de St. Victor", in *Les études philosophiques* 3
- BATTISTI, E.
1960 *Rinascimento e barocco*, Torino, Einaudi
- BAUR, L.
1912 *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln*, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung
- BAYER, R.
1961 *Histoire de l'esthétique*, Paris, Colin
- BECHMAN, R.
1981 *Les racines des cathédrales*, Paris, Payot (tr. it. *Le radici delle cattedrali*, Casale Monferrato, Marietti, 1984)
- BEONIO-BROCCHIERI FUMAGALLI, M.T.
1981 *Le enciclopedia dell'Occidente medievale*, Torino, Loescher
1986 "Più cose in cielo e in terra", in AA.VV. 1986

BETTONI, E.

- 1966 *Duns Scoto filosofo*, Milano, Vita e pensiero
1973 *S. Bonaventura da Bagnoregio. Gli aspetti filosofici del suo pensiero*, Milano, Vita e pensiero

BIANCHINI, R. (a c. di)

- 1957 *Romanzi medievali d'amore e d'avventura*, Roma, Casini

BIOLEZ, J.

- 1896 *St. Thomas et les Beaux-Arts*, Louvain

BIONDOLILLO, F.

- 1924 *Breve storia del gusto e del pensiero estetico*, Messina, Principato (cap. II)

BIZZARRI, R.

- 1938 "Abbozzo di una estetica secondo i principi della Scolastica", in *Rivista Rosminiana* 32

BOLOGNA, C.

- 1977 "Introduzione" a *Liber monstrorum - Libro delle mirabili difformità*, Milano, Bompiani

BORGESSE, G.A.

- 1952 "Sommaro di storia della critica letteraria dal Medioevo ai nostri giorni", in *Poetica dell'unità*, Milano, Mondadori

BOSANQUET, B.

- 1904 *A History of Aesthetics*, London, Swan Sonnenschein & Co. (cap. IV)

BULLONGHI, A.

- 1951 "St. Thomas and Music", in *Dominican Studies*

BURBACH, H.J.

- 1966 *Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin*, Regensburg, Bosse

CALLAHAN, L.

- 1927 *A Theory of Aesthetics according to the Principles of St. Thomas of Aquino*, Washington

CAMPORESI, P.

1973 *L'Europa dei vagabondi*, Torino, Einaudi

1978 *Il paese della fame*, Bologna, Il Mulino

CAPITANI, O. (a c. di)

1977 *Medioevo ereticale*, Bologna, Il Mulino

CARREGA, A. - NAVONE, P.

1983 *Le proprietà degli animali. Bestiario moralizzato di Gubbio, Libellus de natura animalium*, Genova, Costa & Nolan

CATTIN, G.

1979 *Storia della musica*, vol. I, *Il medioevo*, Torino, E.D.T.

CAZENAVE, A.

1979 "Pulchrum et formosum, notes sur le sentiment du beau au moyen âge", in *Philologie et histoire jusqu'à 1610. Études sur la sensibilité au moyen âge*. Actes du 102^e Congrès national des Sociétés Savants, Limoges, 1977, Paris, Bibliothèque Nationale

CERVI, A.M.

1951 *Introduzione all'estetica neoplatonica*, Roma, S.A.P.I.

CHAILLEY, J.

1950 *Histoire musicale du moyen âge*, Paris, Presses Univ.

CHENU, M.-D.

1946 "Imaginatio. Note de lexicographie philosophique", in *Miscellanea Mercati*, Roma

1950 *Introduction à l'étude de Saint Thomas d'Aquin*, Paris, Vrin (tr. it. Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1953)

COCCHIARA, G.

1963 *Il mondo alla rovescia*, Torino, Einaudi

COHN, N.

1957 *The Pursuit of Millennium*, London, Secker (tr. it. *I fanatici dell'apocalisse*, Milano, Comunità, 1965)

1975 *Europe's Inner Demons*, London, Heinemann

- COMBARIEU, J.
1938 *Histoire de la musique*, Paris, Colin (6^a ed.)
- COMPAGNON, A.
1979 *La seconde main*, Paris, Seuil
- COMPARETTI, D.
1955 *Virgilio nel Medioevo*, Firenze, La Nuova Italia (2^a ed.)
- COOMARASWAMY, A.K.
1935 "Medieval Aesthetics. Dionysius the Pseudo-Areopagite and Ulrich Engelberti of Strasburg", in *Art Bulletin* 17
1938 "St. Thomas on Dionysius and Note Relation of Beauty to Truth", in *Art Bulletin* 20
1956 *The Transformation of Nature in Art*, New York (2^a ed.)
- CORTI, M.
1981 *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze, Società Dante-sca Italiana-Libreria Commissionaria Sansoni
- CORVINO, F.
1980 *Bonaventura da Bagnoregio francescano e pensatore*, Bari, Dedalo
- COULIANO, I.P.
1984 *Eros et magie à la Renaissance*, Paris, Flammarion (tr. it. *Eros e magia nel Rinascimento*, Milano, Il Saggiatore, 1987)
- COUSSEMAKER, E.
1864-76 *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, 4 voll., Paris, Durand et Pedonne Mauriel
- CRANE, R.S. (ed.)
1952 *Critics and Criticism*, Chicago, University of Chicago Press
- CREUZER, G.F.
1919-23 *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, Leipzig,

Leske (tr. it. in AA.VV., *Dal simbolo al mito*, Milano, Spirali, 1983)

CROCE, B.

1958 *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Bari, Laterza (parte II, *Storia*) (10^a ed.)

CURTIUS, E.R.

1948 *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke

CZAPIEWSKI, W.

1964 *Das Schöne bei Thomas von Aquin*, Freiburg-Basel-Wien, Herder

DAL PRA, M.

1941 *Scoto Eriugena*, Milano, Bocca (2^a ed. 1951)

D'ALVERNY, M.T.

1953 "Le cosmos symbolique du XII^e siècle", in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* 20

DAMERINI, A. (a c. di)

1949 *Boezio, Pensieri sulla musica*, Firenze, Fussi

DE BRUYNE, E.

1946 *Études d'esthétique médiévale*, 3 voll., Brugge, De Tempel

1947 *L'esthétique du moyen âge*, Louvain, Édition de l'Institut Supérieur de Philosophie

DE CHAMPEAUX, G. - STERCKX, S.

1972 *Introduction au monde des symboles*, St. Léger Vauban, Zodiaque (tr. it. *I simboli del Medioevo*, Milano, Jaca Book, 1981)

DE LUBAC, H.

1959-64 *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier (tr. it. *Esegesi medievale*, Roma, Paoline, 1972, 2 voll.)

DE MUNNYNCK, M.

- 1923 "L'esthétique de St. Thomas", in AA.VV., *S. Tommaso d'Aquino*, Milano, Vita e Pensiero

DE TONQUÉDEC, J.

- 1950 *Questions de cosmologie et de physique chez Aristote et St. Thomas*, Paris, Vrin

DE WULF, M.

- 1896 *Études sur l'esthétique de St. Thomas*, Louvain

DE ZURKO, R.

- 1957 "Alberti's Theory of Form and Function", in *Art Bulletin* 38

DUBY, G.

- 1967 *L'An Mil*, Paris, Julliard (tr. it. *L'anno Mille, storia religiosa e psicologia collettiva*, Torino, Einaudi, 1976)
- 1976 *Saint Bernard et l'art cistercien*, Paris, Arts et Métiers Graphiques (tr. it. *San Bernardo e l'arte cistercense*, Torino, Einaudi, 1982)

DYROFF, A.

- 1929 "Über die Entwicklung und den Wert der Ästhetik des Thomas von Aquin", in *Archiv für systematischen Philosophie und Soziologie* 33

ECO, U.

- 1956 *Il problema estetico in San Tommaso*, Torino, Edizioni di Filosofia (2^a ed. riv. *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milano, Bompiani, 1970)
- 1957 "Poetica ed estetica in J. Joyce", in *Rivista di estetica* 2
- 1958 "Problemi di estetica indiana", in *Rivista di estetica* 3 (ora in Eco 1968)
- 1961 "Storiografia medievale e estetica teorica", in *Filosofia* (ora in Eco 1968)
- 1962 *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani
- 1968 *La definizione dell'arte*, Milano, Mursia
- 1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi
- 1985 "L'epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno", in *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani

FAGGIN, G.

- 1946 *Meister Eckhart*, Milano, Bocca
 1962 *Il pensiero di S. Agostino*, Milano, Bocca

FARAL, E.

- 1924 *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Paris, Champion (rist. anast. Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1982)

FEDERICI VESCOVINI, G.

- 1965 *Studi sulla prospettiva medievale*, Torino, Giappichelli

FESTUGIÈRE, A.-J.

- 1983 *La révélation d'Hermès Trismégiste*, 3 voll., Paris, Les Belles Lettres

FILORAMO, G.

- 1983 *L'attesa della fine. Storia della Gnosi*, Bari, Laterza

FOCILLON, H.

- 1947 *Art d'Occident*, Paris, Colin
 1952 *L'an mil*, Paris, Colin

FOUCAULT, M.

- 1966 *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard (tr. it. *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1967)

FRANCESCHINI, E.

- 1935 "La Poetica di Aristotele nel secolo XII", in *Atti dell'Istituto Veneto*
 1956 "Ricerche e studi su Aristotele nel Medioevo latino", in AA.VV., *Aristotele*, Milano, Vita e Pensiero

GARFAGNINI, G.C.

- 1978 *Cosmologie medievali*, Torino, Loescher

GARIN, E.

- 1954 *Medioevo e rinascimento*, Bari, Laterza

GERBERT, M.

- 1774 *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, St. Blasien

- 1784 *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*,
3 voll., St. Blasien
- GETTO, G.
1947 "Poesia e teologia nel *Paradiso* di Dante", in *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, Sansoni
- GHISALBERTI, A.
1972 *Guglielmo di Ockham*, Milano, Vita e pensiero
1976 *Introduzione a Guglielmo di Ockham*, Roma-Bari, Laterza
1986 "Onnipotenza divina e contingenza del mondo in Guglielmo di Ockham", in AA.VV. 1986
- GHYKA, M.
1931 *Le nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, 2 voll., Paris, Gallimard
- GILBERT, K. - KUHN, H.
1954 *A History of Esthetics*, Bloomington, Indiana Univ. Press (cap. V)
- GILBY, T.
1934 *Poetics Experience. An Introduction to Thomist Aesthetics*, New York
- GILSON, E.
1939 *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin
1943a *Introduction à l'étude de Saint Augustin*, Paris, Vrin (tr. it. Casale Monferrato, Marietti)
1943b *La philosophie de Saint Bonaventure*, Paris, Vrin
1944 *L'esprit de la philosophie médiévale*, Paris, Vrin (tr. it. *Lo spirito della filosofia medievale*, Brescia, Morcelliana, 1969)
1949 *Le thomisme*, Paris, Vrin
1952a *Jean Duns Scot. Introduction à ses positions fondamentales*, Paris, Vrin
1952b *La philosophie au moyen âge. Des origines patristiques à la fin du XIV^e siècle*, Paris, Payot (2^a ed.) (tr. it. *La filosofia nel Medioevo dalle origini patristiche alla fine del XIV secolo*, Firenze, La Nuova Italia, 1973)

- 1958 *Peinture et réalité*, Paris, Vrin
 1963 *Introduction aux arts du beau*, Paris, Vrin
- GLUNZ, H.H.
 1937 *Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters*, Bochum-Langendreer, Pöppinghaus
- GREGORY, T.
 1955 *Anima mundi*, Firenze, Sansoni
 1963 *Giovanni Scoto Eriugena. Tre studi*, Firenze, Le Monnier
- GUGLIELMINETTI, M. (ed.)
 1985 *Jacopo da Sanseverino, Libro piccolo di Meraviglie*, Milano, Serra e Riva
- GUIDUBALDI, E.
 1978 *Dal "De luce" di Roberto Grossatesta all'islamico "Libro della Scala". Il problema delle fonti arabe una volta accettata la mediazione oxoniana*, Firenze, Olschki
- GUIFFREY, J.
 1894-96 *Inventaire de Jean de Berry, 2 voll.*, Paris
- HAHNLOSER, H.R. (ed.)
 1935 *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches, ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Wien, Schroll
- HALM, C. (ed.)
 1863 *Rhetores latini minores*, Leipzig, Teubner
- HASKINS, C.
 1927 *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge (tr. it. Bologna, Il Mulino, 1972)
- HAUSER, A.
 1953 *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, Beck (tr. it. *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1955 - ripubbl. nella P.B.E. nel 1967)
- HOLLANDER, R.
 1980 "Dante theologus-poeta", in *Studies in Dante*, Ravenna, Longo

- HOLMYARD, E.J.
1957 *Alchemy*, Hardmondsworth, Penguin (tr. it. *Storia dell'alchimia*, Firenze, Sansoni, 1959)
- HOLT, E.G. (ed.)
1957 *A Documentary History of Art*, vol. 1, *The Middle Ages and the Renaissance*, New York, Doubleday Anchor Books
- HUIZINGA, J.
1919 *Herfsttij der Middeleeuwen*, Haarlem (tr. it. *Autunno del Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1942, nuova ed. 1955)
- ILG, A.
1874 *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, Wien
- JAEGER, W.
1943 *Humanism and Theology*, Milwaukee, Marquette Univ. Press (tr. it. *Umanesimo e teologia*, Milano, Ed. della Corsia dei Servi, 1958)
- KAPPLER, C.
1980 *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot (tr. it. Firenze, Sansoni, 1983)
- KOVACH, F.J.
1961 *Die Ästhetik des Thomas von Aquin*, Berlin, De Gruyter
1963 "The Transcendentality of Beauty in Thomas Aquinas", in *Die Metaphysik in Mittelalter. Ihr Ursprung und ihre Bedeutung*, Berlin, De Gruyter, pp. 389-92
1966 "The Role of Nature in the Aesthetics of St. Thomas Aquinas", in *La filosofia della natura nel Medioevo*, Milano, Vita e Pensiero, pp. 502-8
1972 "Divine and Human Beauty in Duns Scotus' Philosophy and Theology", in *Deus et homo ad mentem I. Duns Scoti*, Roma, Societas Internationalis Scotistica, pp. 445-59
- LADNER, G.B.
1979 "Medieval and Modern Understanding of Symbolism, a Comparison", in *Speculum* 54

LECLERCQ, J.

- 1948 "Le commentaire de Gilbert de Stanford sur le Cantique des Cantiques", in *Analecta Monastica*, 1^a serie, Città del Vaticano, Libreria Vaticana (*Studia Anselmiana* XX)
- 1957 *L'amour des lettres et le désir de Dieu*, Paris, Les Éditions du Cerf (tr. it. *Cultura umanistica e desiderio di Dio*, Firenze, Sansoni, 1983)
- 1981 "The Love of Beauty as a Means and an Expression of the Love of Truth", in *Mittellateinisches Jahrbuch* 16

LE GOFF, J.

- 1964 *La civilization de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud (tr. it. *La civiltà dell'Occidente medievale*, Firenze, Sansoni, 1969, e Torino, Einaudi, 1981)

LORETI, I.

- 1979 "Simbolica dei numeri nella 'Expositio Psalmorum' di Cassiodoro", in *Vetera Christianorum* 16

LOVEJOY, A.O.

- 1936 *The Great Chain of Being*, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press (tr. it. *La grande catena dell'essere*, Milano, Feltrinelli, 1966)

LUTZ, E.

- 1913 "Die Ästhetik Bonaventuras", in *Festgabe zum 60. Geburtstag Clem. Baeumker*, Münster

MACCAGNOLO, E.

- 1980 "Introduzione" a *Il divino e il megacosmo*. Testi filosofici e scientifici della scuola di Chartres, Milano, Rusconi

MÂLE, E.

- 1931 *L'art religieux du XIII^e siècle*, Paris, Colin (7^a ed.)
- 1941 *L'art religieux du XII^e siècle*, Paris, Colin (4^a ed.)
- 1947 "Le portail de Senlis", in *Arts et artistes du Moyen Âge*, Paris, Colin

MANDONNET, P.

- 1928 "Chronologie des questions disputées de saint Thomas d'Aquin", in *Revue Thomiste* 23

- MANFERNINI, T.
1969 *L'estetica religiosa in S. Agostino*, Bologna, Zanichelli
- MARC, A.
1951 "Métaphysique du Beau", in *Revue Thomiste* LIX, t. 51
- MARITAIN, J.
1920 *Art et Scolastique*, Paris, Art Catholique (tr. it. Brescia, Morcelliana, 1980)
1953 *Creative Intuition in Art and Poetry*, New York (tr. it. Brescia, Morcelliana, 1958)
- MARMO, C.
1981-82 "Ontologia e semantica nella logica di Duns Scoto", in *Annali di discipline filosofiche* 3
- MARROU, H.I.
1958 *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, Paris, Boccard (4^a ed.) (tr. it. *S. Agostino e la fine della cultura antica*, Milano, Jaca Book, 1987)
- MASSERA, G.
1976 *Severino Boezio e la scienza armonica tra l'antichità e il Medio Evo*, Parma, Studium Parmense
- MCEVOY, J.
1979 "The Metaphysics of Light in the Middle Ages", in *Philosophical Studies* (Dublin) 26
- MCINERNEY, R.M.
1961 *The Logic of Analogy. An Interpretation of St. Thomas*, The Hague, M. Nijhoff
- MCKEON, R.
1952 "Rhetoric in the Middle Ages", "Poetry and Philosophy in the Twelfth Century", in Crane 1952
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M.
1883 *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, Perez Dubrull

MEYVAERT, P.

- 1979 "The Authorship of the *Libri Carolini*. Observations Prompted by a Recent Book", in *Revue Bénédictine* 89

MIELE, F.

- 1965 *Teoria e storia dell'estetica*, Milano, Mursia

MINUTO, F.

- 1952 "Preludi di una storia del bello in Ugo di San Vittore", in *Aevum* 26

MONTANO, R.

- 1952 "Estetica medioevale", in *Delta*, n.s., 1
 1953 "Introduzione ad un'estetica del Medioevo", in *Delta*, n.s., 5
 1954 "L'estetica nel pensiero cristiano", in *Grande Antologia Filosofica*, vol. V, Milano, Marzorati
 1964 "L'estetica del Rinascimento e del Barocco", in *Grande Antologia Filosofica*, vol. XI, Milano, Marzorati

MORTET, V.

- 1911-29 *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture*, Paris, Picard

MULLER, W.

- 1926 *Das Problem der Seelenschönheit im Mittelalter*, Berlin

MUMFORD, L.

- 1944 *The Condition of Man*, New York, Harcourt (tr. it. *La condizione dell'uomo*, Milano, Comunità, 1957)

MURPHY, J.J.

- 1974 *Rhetoric in the Middle Ages*, Berkeley-Los Angeles, California Univ. Press (tr. it. a c. di V. Licitra, Napoli, Liguori, 1983)

NARDI, B.

- 1942 *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza (nuova ed. 1985)
 1950 "Studi di storia della filosofia medievale", in Antoni - Mattioli, I, 1950

NORDENFALK, C.

- 1957 "L'enluminure", in *Le haut moyen âge*, Skira

OBERTELLO, L.

- 1967 "Motivi dell'estetica di Boezio", in *Rivista di Estetica* 12
 1979 "Introduzione" a Boezio Severino, *La consolazione della filosofia. Gli opuscoli teologici*, Milano, Rusconi

PANOFSKY, E.

- 1924 *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin, Teubner (tr. it. *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1952)
 1946 *Abbot Suger in the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*. Edited, translated and annotated, Princeton, Princeton Univ. Press (2^a ed. 1973)
 1955 *Meaning in the Visual Arts*, New York, Doubleday (tr. it. *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962)
 1957 *Gothic Architecture and Scholasticism*, London, Thames

PARÉ, G.

- 1947 *Les idées et les lettres au XIII^e siècle. Le "Roman de la Rose"*, Montréal, Le Centre de Psychologie et de Pédagogie

PARÉ, G. - BRUNET, O. - TREMBLAY, P.

- 1933 *La renaissance du XII^e siècle. Les écoles et l'enseignement*, Paris-Ottawa, Vrin-Inst. Études Médiévales

PÉPIN, J.

- 1958 *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Mouton
 1970 *Dante et la tradition de l'allégorie*, Montréal-Paris, Inst. d'Études Médiévales-Vrin (Conférence Albert le Grand, Montréal, 1969)

PHELAN, G.B.

- 1967 "The Concept of Beauty in St. Thomas Aquinas", in *Selected Papers*, Toronto, Pont. Inst. of Med. Stud.

PICCARD-PARRA, C.

- 1943 *Guillaume de Conches et le "Dragmaticon Philosophiae"*, Nogent-le-Rotrou, École Nat. des Chartres (tesi)

- PLEBE, A.
1965 *Estetica*, Firenze, Sansoni
- POUILLON, H.
1939 "Le premier traité des propriétés transcendantes",
in *Revue Néoscholastique de Philosophie* 41
1946 "La beauté, propriété transcendante chez les Scola-
stiques (1220-1270)", in *Archives d'histoire doctrinale
et littéraire du Moyen Âge* 15
- RANDI, E.
1986 *Il sovrano e l'orologiaio*, Firenze, La Nuova Italia
- RAYNAUD DE LAGE, G.
1951 *Alain de Lille, poète du XII^e siècle*, Paris-Montréal
- RÉAU, L.
1951 "L'influence de la forme sur l'iconographie de l'art
médiéval", in *Formes de l'art, formes de l'esprit*, Pa-
ris, P.U.F.
1955 *Iconographie de l'art chrétienne. Introduction*, Paris,
Presses Univ.
- RICHE, P.
1972 "Trésors et collections d'aristocrates laïques carolin-
giens", in *Cahiers archéologiques* 22 (ora anche in *In-
struction et vie religieuse dans le haut Moyen Âge*,
London, Variorum Reprints, 1981)
- RIEDL, C.C.
1942 *Grosseteste on Light*, Milwaukee
- RIEGL, A.
1901 *Spätromische Kunstindustrie*, Wien, Druck und Ver-
lag der Österr. Staatsdruckerei (tr. it. *Arte tardoro-
mana*, Torino, Einaudi, 1959)
- RIGGI, C.
1970 "Il simbolismo dionisiano dell'estetica teologica", in
Salesianum 32
- RODRIGUEZ, M.T.
1957 "Aspectos de estética carolingia", in *Revista portu-
guesa de filosofia* 2

ROLAND-GOSSELIN, M.D.

- 1930 "Peut-on parler d'intuition intellectuelle dans la philosophie thomiste?", in *Philosophia perennis*, Regensburg, Habel

ROSSI, P.

- 1986 "Introduzione" a Roberto Grossatesta, *Metafisica della luce*. Opuscoli filosofici e scientifici, Milano, Rusconi

ROSTAGNI, A.

- 1955 "Sulle tracce di un'estetica dell'intuizione presso gli antichi", in *Scritti minori. Aesthetica*, Torino, Bottega d'Erasmus

ROUGEMONT, D. DE

- 1939 *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon (tr. it. *L'amore e l'Occidente*, Milano, Rizzoli, 1977)

RUELLO, F.

- 1959 "La *Divinorum nominum reseratio* selon Robert Grosseteste et Albert le Grand", in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* 34

SAINTSBURY, G.

- 1902 *History of Criticism*, London

SANTINELLO, G.

- 1958 *Il pensiero estetico di Niccolò Cusano*, Padova, Liviana

SCHLOSSER-MAGNINO, J.

- 1924 *Die Kunstliteratur*, Wien, Schroll (tr. it. *La letteratura artistica*, Firenze, La Nuova Italia, 1935)

SCHOLEM, G.

- 1960 *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Zürich, Rhein-Verlag (tr. it. *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Torino, Einaudi, 1980)
- 1974 *Kabbalah*, Jerusalem, Keter Publ. House (tr. it. *La Cabala*, Roma, Ed. Mediterranee, 1982)

SIMONELLI, M.

- 1967 "Allegoria e simbolo dal Convivio alla Commedia sul-

lo sfondo della cultura bolognese", in AA.VV., *Dante e Bologna ai tempi di Dante*, Bologna, Commissione per i testi di lingua

SIMSON, O. VON

1953 "Wirkungen des christlichen Platonismus auf die Entstehung der Gothik", in Koch, J. (ed.), *Humanismus, Mystik und Kunst in der Welt des Mittelalters*, Leiden, Brill

1956 *The Gothic Cathedral*, New York, Pantheon (2^a ed. riv. 1962)

SINGER, C.

1917 *Studies in History and Method of Science*, Oxford

SINGLETON, C.

1958 *Journey to Beatrice*, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press (tr. it. *Viaggio a Beatrice*, Bologna, Il Mulino)

SPAMER, A.

1912 *Texte aus der deutschen Mystik des XIV und XV Jahrhunderts*, Jena

SPARGO, E.J.M.

1953 *The Category of Aesthetics in the Philosophy of St. Bonaventure*, Louvain-Paderborn, Nauvelaerts-Schöningh

SVOBODA, K.

1927 *L'esthétique de St. Augustin et ses sources*, Paris-Brno, Les Belles Lettres

TATARKIEWICZ, L.

1979 *Storia dell'estetica*, vol. II, *L'estetica medievale* (tr. it. a c. di G. Cavaglià, Torino, Einaudi)

TAYLOR, F.H.

1954 *The Taste of Angels, A History of Collecting from Ramses to Napoleon*, Boston, Little-Bowne & Co. (tr. it. *Artisti, principi e mercanti*, Torino, Einaudi, 1954)

TAYLOR, H.O.

1925 *The Medieval Mind. A History of the Development*

of Thought and Emotion in the Middle Ages, 2 voll., London (2^a ed.)

- TEA, E.
1927 "Witelo, prospettico del XIII secolo", in *L'arte* 30
- THORNDIKE, L.
1923 *A History of Magic and Experimental Science*, 8 voll., New York, Columbia Univ. Press
- TODOROV, T.
1977 *Théorie du symbole*, Paris, Seuil (tr. it. *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti, 1984)
1978 *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil (tr. it. *Simbolismo e interpretazione*, Napoli, Guida, 1986)
- TSCHOLL, J.
1967 *Gott und das Schöne beim Hl. Augustinus*, Heverlee-Leuven, Augustijns Historisch Instituut
- VANNI ROVIGHI, S.
1981 *Introduzione a Tommaso d'Aquino*, Roma-Bari, Laterza (2^a ed. con bibliografia aggiornata)
- VASOLI, C. (a c. di)
1971 *Il pensiero medievale. Orientamenti bibliografici*, Bari, Laterza
- VOSSLER, K.
1906 *Die gottliche Komödie*, Heidelberg (tr. it. *La divina Commedia*, Bari, Laterza, 1983)
- WAGNER, D.L.
1983 *The Seven Liberal Arts in the Middle Ages*, Bloomington, Indiana Univ. Press
- WALLACH, L.
1977 "Philological and Historical Evidence Disproving Theodulph of Orléans Alleged Authorship", in *Diplomatic Studies in Latin and Greek Documents from the Carolingian Age*, Ithaca-London, Cornell Univ. Press
- YATES, F.
1964 *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London,

Routledge (tr. it. *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Bari, Laterza, 1981, 3^a ed.)

ZAGANELLI, G.

1985 "La Terra Santa e i miti dell'Asia", in AA.VV., *Storici e viaggiatori italiani, l'Oriente*, Milano, Electa

ZAMBON, F.

1974 "Introduzione" a *Il Bestiario di Cambridge*, Milano, F.M. Ricci

1975 (a c. di) *Il Fisiologo*, Milano, Adelphi

ZIMMERMANN, R.

1858 *Geschichte der Ästhetik als philosophische Wissenschaft*, Wien

ZUMTHOR, P.

1972 *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil (tr. it. *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli, 1973)

1975 *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil

1978 *La masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil

1980 *Parler du Moyen Âge*, Paris, Minuit (tr. it. *Leggere il medio evo*, Bologna, Il Mulino, 1981)

Il campo semiotico

AA.VV., L'analisi del racconto

Gianfranco Bettetini, Cinema, lingua e scrittura

Gianfranco Bettetini, Il segno dell'informatica

Gianfranco Bettetini, La conversazione audiovisiva

Gianfranco Bettetini, Tempo del senso

Massimo A. Bonfantini, La semiosi e l'abduzione

A. Bonomi (a cura di), La struttura logica del linguaggio

Francesco Casetti, Dentro lo sguardo

Maria Corti, Principi della comunicazione letteraria

Marco De Marinis, Semiotica del teatro

Umberto Eco, Lector in fabula

Umberto Eco, Trattato di semiotica generale

U. Eco (a cura di), Il segno dei tre

Erving Goffman, Relazioni in pubblico

Algirdas J. Greimas, Del senso 1

Algirdas J. Greimas, Del senso 2

Gruppo μ , Retorica generale

Roman Jakobson, Lo sviluppo della semiotica

Charles S. Peirce, Le leggi dell'ipotesi

Ferruccio Rossi-Landi, Il linguaggio come lavoro
e come mercato

Ferruccio Rossi-Landi, Metodica filosofica

Ferruccio Rossi-Landi, Semiotica e ideologia

Antropologia e sociologia

Edward T. Hall, La dimensione nascosta

Fred Hirsch, I limiti sociali allo sviluppo

Albert O. Hirschmann, Lealtà, defezione, protesta

Dell Hymes, Antropologia radicale

Christopher Lasch, La cultura del narcisismo

Marshall Sahlins, L'economia dell'età della pietra

Carlo Tullio-Altan, Manuale di antropologia culturale

Storia

S. Bertelli e G. Crifò (a cura di), Rituale cerimoniale etichetta

Lucio Villari, Settecento "Adieu"

Lucio Villari, Viaggi indifferenti

Psicologia e psicoanalisi

Eric Berne, "Ciao!"... e poi?

Ludwig Binswanger, Il caso di Ellen West e altri saggi

Aldo Carotenuto, La colomba di Kant

Erich Fromm, Il linguaggio dimenticato

Helen S. Kaplan, Nuove terapie sessuali

Giuseppe Maffei, I linguaggi della psiche

Mario Trevi, Per uno junghismo critico

*Finito di stampare
nel mese di ottobre 1987
dalla Milanostampa - Farigliano (CN)*

nick2nick - www.dasolo.org