

DIMENSIONE ESTETICA DEL PENSARE BONAVENTURIANO

ORLANDO TODISCO, OFMCONV

Pontificia Facoltà Teologica di S. Bonaventura «Seraphicum» - Roma

In un importante testo del *Breviloquium*, Bonaventura deduce i trascendentali dall'indole del rapporto dell'ente con se stesso (*indiviso*): l'uno «fonda la sua numerabilità in ragione della sua indivisione da se stesso»; il vero «fonda la sua conoscibilità in ragione della sua indivisione dalla propria specie (*species*)»; il bene «fonda la sua comunicabilità in ragione della sua indivisione dalla propria azione»(1). La ricchezza dell'ente risulta straordinariamente intensa, sollecitandoci a esplorarla. Si ritiene, per lo più, che i medievali con la dottrina dei trascendentali abbiano contrastato l'eresia catara(2), sullo sfondo di un'epoca espansiva e creativa, tendenzialmente ottimistica.

In fondo, tale dottrina è una sorta di meditazione intorno alle infinite risorse dell'essere lungo i sentieri tracciati dalle sue proprietà, andando ben oltre le 10 categorie aristoteliche. Mentre, sotto un profilo categoriale, un oggetto o è sostanza, o è accidente; sotto un profilo trascendentale, un oggetto è simultaneamente uno, vero e buono. Il potere ontologico dell'essere è tale da garantire l'unità, come compattezza dell'essere, la verità come acquietamento dell'intelletto e la bontà come soddisfazione della volontà. Questa densità ontologica, appena evocata, ha l'evidente intento di respingere la prospettiva catara, scalzandone le premesse. E il bello?(3) Quale la *ratio pulchri* rispetto all'essere

(1) Cfr. *Brevil.*, p. I, c. VI (V 215).

(2) Cfr. il compendio e l'analisi del Libro segreto di Giovanni, in C. PUECH (a cura di), *Gnosticisme e manichéisme*, in: *Storia delle religioni*, Bari 1977, 25ss.

(3) Si noti che per la tradizione scolastica i trascendentali sono: «res», «unum», «aliquid», «verum», «bonum». «Pulchrum» è considerato per lo più una determinazione del «bonum», un suo sottogenere, il che pare conseguente alla traduzione del termine ebraico *toḥ* (che significa a un tempo bello e buono) con 'buono' - e Dio vide che ogni cosa era 'buona' - e l'aggettivo greco *kalòs* (bello) con 'buono' - Cristo, «pastor bonus» e non

e alle tre proprietà trascendentali? E quale il suo ruolo nella strategia anticatara?

Se l'uno rivendica la compattezza dell'ente – e il bene e il vero la capacità dell'ente di rispondere alle attese del volontà e di coprire l'orizzonte dell'intelligenza, confermando una linea di appagante comunione contro il terrore millenarista e tutte le forme dualiste – l'idea che il bello mette in evidenza è l'armonizzazione di queste dimensioni, all'interno delle singole creature e tra queste(4). Il bello è simbolo di simmetria, misura, proporzione, ordine, per quanto concerne sia gli enti che i loro rispettivi componenti.

In termini ultimativi, l'uno rinvia a Dio principio di tutte le cose; il vero alla luce di Dio creatore; il bene a Dio che, avendo gratuitamente chiamato all'essere, conserva nell'essere; il bello sospinge verso Dio, garante dell'armonia all'interno delle singole creature e tra queste, come un tutto, complesso e coerente, molteplice e uno. Ecco l'ontologia estetica, espressione di uno spirito ottimista, nemico di posizioni dolenti e divisorie.

Se, però, il discorso si arrestasse a questo livello, senza mettere in luce perché l'essere non possa non essere positivo, questa strategia filosofica non potrebbe dirsi conclusivamente vincente nei riguardi dell'eresia catara. Infatti, il manicheismo – come poi le sue versioni – non nega l'ordine e l'armonia del mondo, anzi, ripone nella sua forza suggestiva il carattere subdolo dell'inganno diabolico. *Sophia* nella rappresentazione gnostico-manichea, rappresenta colei che mette al mondo un figlio deforme – perché, a causa della sua superbia, non ha voluto accettare il contributo maschile – e che poi, per sottrarlo allo scherno degli dèi, lo copre con un velo azzurro, fatto di mille colori, grazie a cui, più che il diletto, attiri il compiacimento e la lode. Le tenebre sono nascoste nel cuore dell'essere, vestito a festa. La for-

'pastore bello' e *erga kalà*, tradotte non con 'opere belle', ma con 'opere buone'. Il bello risultava derivato di 'buono'. Sul tema dell'oscuramento del «pulchrum» a favore del «bonum» cfr. H. U. VON BALTHASAR, *Gloria. Una estetica teologica. I: La percezione della forma*, Milano 1975.

(4) H. POUILLON, *La beauté, propriété transcendente chez les Scolastiques (1220-1270)*, «Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge» 21 (1946) 321: «Bonum enim dicitur Deus secundum quod omnia adducit in esse et bene esse et promovet et consumat et conservat, pulchrum autem dicitur in quantum omnia sibi ipsis et ad invicem in sui identitate facit concordia».

za corrosiva giace nel profondo del mondo, nel senso che l'essere stesso del mondo, i fili, di cui è fatta la stoffa, sono provocatori e subdoli(5). Se non è spinta oltre, l'analisi del bello, compendio dei trascendentali, non scalfisce la superficie del reale, né scopre il vaso di Pandora, restando prigioniera della logica del dualismo cataro, incapace di esserne il trascendimento(6).

Ebbene, il contributo della scuola francescana nel suo insieme e quello bonaventuriano hanno una tonalità originale, che giunge al cuore dell'essere, ne lascia intravedere l'indole, svelandone la positività fontale. Il primato del bene, come forza effusiva, rispetto a cui il vero esprime il volto che quest'onda assume nel tempo, è forse, tra le proposte medievali, la più efficace ai fini dello sradicamento della piega pessimistica del dualismo cataro.

Bonaventura, infatti, non si è limitato a individuare la matrice teologica del mondo, ma ha indicato l'indole della libertà creatrice, dischiudendo un panorama la cui bellezza è per l'uomo più sorgente di stupore che di domande, più di contemplazione che di esplorazione. Tale panorama non è costituito dal fulgore della verità di Dio, in contrasto con la presunta menzogna del mondo, quasi che la verità delle creature possa nascondere un fondo di falsità. Il mondo è espressione della bontà

(5) Cfr. E. BOZOKY, *Le livre secret des Cathares. Interrogatio Johannis. Apocryphe d'origine bogomile*. Édition, traduction, commentaire, Paris 1980.

(6) H. BLUMENBERG è persuaso del fallimento del tentativo, sia dei Padri che degli scolastici, di neutralizzare la gnosi e i suoi dualismi conseguenti. Egli tra l'altro afferma che «la formazione del medioevo può essere compresa solo come tentativo di garantirsi definitivamente dalla sindrome gnostica. Recuperare il mondo come creazione dalla negativizzazione della sua origine demiurgica e salvare la sua antica dignità di cosmo trasferendola nel sistema cristiano, ecco lo sforzo centrale che a partire da Agostino giunge fino all'alta scolastica. Qui ci interessa non la storia stessa di questo sforzo, il cui fallimento rese necessario un secondo superamento della gnosi, bensì il prezzo che si dovette pagare per l'eliminazione del dualismo cosmico all'interno del sistema medievale, la cui fragilità deve essere vista in correlazione con questo sforzo» (*La legittimità dell'età moderna*, Genova 1992, 136-137). La confutazione di questo assunto pare sia possibile solo mettendosi nell'ottica francescana del mondo come 'dono', non come inganno, fondato sull'indole oblativa dell'amore trinitario divino. Il bello ben rende quest'orientamento. Cfr. il mio contributo: *Il bene oltre il dualismo gnostico*. H. Blumenberg e il volontarismo scotista, in: F. BOTTURI (a cura di), *Le ragioni dell'etica. Natura del bene e problema fondativo*, Milano 2005, 119-136.

divina che proprio perché tale è vera e, proprio perché bontà gratuita, senza perché ma non senza senso, si veste dei colori che sommuovono il fondo dell'essere, prima e oltre che l'intelligenza. Se la verità è l'espressione della bontà, la bellezza è il compendio sia della verità che della bontà.

Questa estetica teologica, con i suoi tratti di originalità, fonda l'estetica antropologica, poiché anche l'uomo, sull'esempio di Dio, è chiamato a generare nel bello, come diceva Platone († 347 a.C.), per accrescere lo stupore del creato. Dunque, la radice estetica dell'essere è identificabile con il bene, segno di libertà creativa, sicché il bello è bello se animato da una logica espansiva, aperta cioè all'infinito. Da qui i due momenti della ricerca: l'indole del bello che ha Dio per creatore (I) e l'indole del bello che ha l'uomo per protagonista (II), nel quadro del primato della soggettività, nel senso che non si dà bello – opera artistica – che grazie a un soggetto, come autore e come interprete.

I. ESTETICA TEOLOGICA

Il bello anima il pensare bonaventuriano. I tratti figurativi, metaforici, immaginosi dello stile, come le ricercate assonanze linguistiche, con richiami e corrispondenze triadiche tra i diversi livelli del suo procedere discorsivo, non costituiscono soltanto la cornice. *Il dire, oltre che il pensare, è segnato dalla dimensione estetica.* La raffinatezza letteraria è il primo attestato dell'indole estetica del suo orizzonte filosofico-teologico, sicché, parafrasando H. M. McLuhan († 1980), sociologo canadese, si può dire che in Bonaventura la forma è il contenuto e viceversa. Il che pare confermato dall'obiettivo, che Bonaventura si propose di perseguire, e cioè la «serenitas rationis» e la «suavitas contemplationis», per cui, lungi dall'irrigidire i tratti delle cose ai fini del loro dominio, egli lascia essere e parlare le creature, perché spingano verso quell'Essere di cui sono orma e vestigio, heideggerianamente cifra 'del cielo e della terra, del mortale e del divino'. Dunque, la qualità estetica è inerente al dire e al pensare così come lo è la qualità teologica, in cui conclusivamente rifluisce, grazie a quella costante attenzione all'originario, che consente alle creature di apparire secondo la realtà loro propria e di innalzarsi alla loro effettiva verità.

La *Summa balense* del 1245, nata dalla collaborazione di Jean de la Rochelle († 1245), un certo frater Considerans e

Alessandro d'Hales († 1245), prima palestra della formazione teologica di Bonaventura, pone in modo consapevole il problema del carattere trascendentale del bello, con particolare riferimento allo spazio che spetta al soggetto percepiente (7). Il bello non appartiene all'emozione, piuttosto conseguente, ma alla riflessione critica. E così, Jean de la Rochelle si chiede se bello e buono siano la stessa cosa («Si secundum intentionem idem sunt pulchrum et bonum»). La risposta è inequivoca: «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» (8). Degna di nota la contrazione del discorso, senza seguito e sviluppi significativi. Infatti, nonostante lo spazio riservato al bello, i trascendentali dell'ente restano, per la *Summa halense*, l'uno il vero e il buono. Se non è detto ancora trascendentale, il bello però appartiene in modo consapevole alla forma della cosa bella – e al soggetto che ne fruisce – e gode della stessa radicalità dei trascendentali. Ora, quale il contributo di Bonaventura ai fini dell'individuazione dello spazio del bello?

Appena trentenne, nel 1250, il Dottore Serafico nell'opuscolo di scarsa risonanza – *Un brouillon autographe* – scoperto e pubblicato solo nel 1932 (9), pone l'accento sul bello, quale luce dei trascendentali riuniti insieme, un'intuizione che resterà fondamentale pur nelle variazioni tematiche. Ciò che costituisce il bello in quanto tale è l'esser compendio dei tre trascendentali o – come dice J. Maritain († 1973), filosofo francese – è «il loro splendore» (10). «Pulchrum circuit omnem causam et est commune ad ista [...]. Pulchrum respicit communiter omnem cau-

(7) È da rilevare questo dato e cioè per la *Summa halense* ciò che distingue il bello è il particolare rapporto di fruizione in cui si pone col soggetto conoscente. È un'annotazione importante perché, Alberto Magno, pur avendo contribuito alla disarticolazione del bello, si è fermato alla sua struttura oggettivistica, «dove il bello non è affatto definito «secundum notitiam sui ab aliis», e cioè secondo la percezione che gli altri ne fanno. Anzi di fronte a questa espressione rinvenuta nel ciceroniano *De officiis*, Alberto ribatte che la virtù, ad es., ha una certa *claritas* in se stessa per la quale rifulge come bella anche se nessuno la percepisce, «etiamsi a nullo cognoscatur» (U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano 1987, 37).

(8) «Nam pulchrum dicit dispositionem boni secundum quod est placitum apprehensioni, bonum vero respicit dispositionem secundum quam delectat affectionem»: *Summa theologica*, I 103.

(9) Cfr. *Un brouillon autographe de S. Bonaventure sur le Commentaire des Sentences*, «Études Franciscaines» 44 (1932) 633-655; 45 (1933) 59-82.

(10) *Art et scolastique*, Paris 1920, 183 (trad. it.: Brescia 1980).

sam»(11). In modo introduttorio, si può dire che il bello, poiché «in omnibus est et ad omnia se extendit», impedisce che il cerchio si richiuda su se stesso. In quanto trascendentale, il bello apre l'essere in tutte le direzioni, trasmettendo ai suoi tratti costitutivi il respiro dell'indefinito, conclusivamente inconcettualizzabile. È il sigillo della buona riuscita di un'opera, del «valde bonum», con cui Dio al sesto giorno giudica il creato, progettato e realizzato «numero, pondere et mensura»(12).

Dunque, Bonaventura è persuaso che il bello sia il compendio dei trascendentali, non perché ne è il compimento, ma nel senso che ne è l'armonizzazione. Dire armonia e dire proporzione è la stessa cosa, nel senso che – come dice A. M. T. S. Boezio, filosofo cristiano del VI sec., nel *De musica* – la bellezza è la traduzione del rapporto che trasforma i suoni in musica. La teoria della *proportio* svolge un ruolo strategico, viene da lontano, dai presocratici, e porta lontano. Attraversando per intero il medioevo, tale teoria, con implicazioni gnoseologiche,

(11) *Un brouillon autographe...*, 654: «Cum assignatur quattuor conditiones entis communiter, scil. unum, verum bonum et pulchrum...». F.-M. Henquinet, che ha trovato il manoscritto d'Assisi (Bibl. Comm. 186), contenente l'autografo del Dottore, ritiene che si tratti del trattato sulle proprietà trascendentali dell'essere, databile all'incirca il 1250, anteriore al *Commento alle Sentenze*. Per intenderne la portata si pensi alla posizione dottrinale opposta, cui perverrà ad es. B. Croce, per il quale la dimensione concettuale – il «verum» bonaventuriano – è successiva all'evento artistico, nel senso che questo ha per oggetto l'arte in quanto tale. Se l'arte è la prima forma di conoscenza, Croce esclude dall'arte tutto ciò che viene dopo, e cioè la conoscenza concettuale, logica, filosofica, storiografica. L'arte è intuizione, dunque non concetto. Bonaventura al contrario considera l'arte il modo armonico e luminoso con cui il tutto si presenta, è il punto d'approdo, non l'inizio di qualcos'altro. Una poesia, nutrita di riflessività, o compendio di filosofia e teologia, come quella di Dante, per Bonaventura sarebbe la vera espressione di un'operazione artistica. E per Croce? Pur ribadendo la distinzione tra arte che è intuitiva e dunque anteriore e distinta dal concetto, Croce si è mosso però, almeno nell'età matura, nella direzione bonaventuriana della «totalità e cosmicità dell'arte», con cui, pur salvaguardando l'autonomia categoriale dell'arte, richiede che tutte le attività siano presenti in ogni momento. Cfr. V. STELLA, *Poesia e pensiero*, in: AA. VV., *Forme e significati della storia*. Studi per Luciano Dondoli, Cassino 2000, 573-587.

(12) È Alessandro d'Hales la fonte primaria di Bonaventura per quanto concerne l'uso di questa triade di termini. Cfr. L. CORNET, *Pondus, numerus, mensura (Itiner. 1, 11)*, in: AA. VV., *Bonaventuriana*. Miscellanea in onore di J. G. Bougerol, Roma 1988, 297-310; M. PARODI, *Misura, numero e peso. Un'analogia nel XII secolo*, in: AA. VV., *La storia della filosofia come sapere critico*. Studi offerti a M. Dal Pra, Milano 1984, 52-71.

etiche oltre che estetiche, si arricchisce di un elemento qualificante e cioè del soggetto, che giudica e fruisce o, meglio, fruisce giudicando. Sullo sfondo di questa acquisizione, si potrà dire a buon diritto che «l'estetica della *proportio* è veramente l'estetica del medioevo per eccellenza»(13), riconducibile alla *resplendentia formae*(14), fondata su una cosmologia fisico-estetica – il mondo come ordine, di contro al caos primigenio – e sull'ontologia della forma, quella forma che è appunto *quidditas*, schema essenziale di vita, luogo delle forme.

1. La "ragione cristiana" dell'estetica teologica

La radice remota del carattere teologico dell'estetica bonaventuriana è da riporre nella concezione della "ragione cristiana" e della sua attività, sullo sfondo della persuasione che la stagione pagana della ragione sia conclusa, sicché chi vi si attarda guarda con occhi opachi una realtà che ha bisogno di altra luce. L'evento cristiano è epocale, perché ha dischiuso un'altra prospettiva, ha fatto intravedere un'altra profondità, ha offerto altri strumenti per la comprensione dell'essere. È una nuova sensibilità complessiva che non è possibile trascurare qualunque sia l'area in esame, compendiabile nell'espressione secondo cui Cristo è il «medium omnium scientiarum»(15), senza esclusione alcuna. Non si dà alcunché di impersonale, si afferma la luminosità del soggetto che campeggia alle origini e nel mezzo del creato. A buon diritto, P. Vignaux († 1987), studioso della filosofia medievale, parla di "teologia della conoscenza"(16). La filosofia «iudicio proprio relicta» dei filosofi pagani ha assolto al suo compito esplorativo, mostrando le fondamentali implicazioni del rapporto tra sensibilità e razionalità di un mondo che da sempre è là, nella sua perfezione e insieme nella sua impersonalità.

Ora, questo cerchio, descritto da filosofi di talento, da Platone († 399 a.C.) a Plotino († 270), viene collocato in un cerchio più ampio, che fa capo a una sorgente di luce, che di-

(13) U. Eco, *op. cit.*, 52.

(14) Esempio della definizione del bello data da Alberto Magno: «Ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas vel super diversas vires vel actiones» (*Super Dionysium De divinis nominibus*, IV 72: *Opera omnia*, XXXVII\1, 182).

(15) *Hex.*, I 11 (V 331).

(16) P. VIGNAUX, *De Saint Anselm à Luther*, Paris 1976, 202.

schiede altri orizzonti, affascinanti e coinvolgenti. La ragione si trova confortata da un supplemento di consapevolezza circa l'esperienza filosofica ereditata, da intendere come l'assolutizzazione della razionalità, esercitata intorno a un mondo razionale, tale da sempre e dunque autosufficiente, chiuso in sé. Matura lentamente, entro questo quadro filosofico, l'idea che l'anima del reale sia costituita dalla razionalità, nel senso che il mondo è perché razionale, unica garanzia della sua eternità. La verità, espressione di tale razionalità, si impone come autosufficiente, impersonale, eterna, unica sorgente del bello, tale di per sé, senza volto e senza destinatari. Siamo all'origine remota dell'estetizzazione del reale, nel senso che la sua razionalità si afferma cifra di quell'equilibrio a cui è da ricondurre il bello, sicché vero, razionale e bello si risolvono l'uno nell'altro. La ragione, «proprio iudicio relict», è giudice imparziale e spassionata.

Pur ammirandone l'orditura complessiva, Bonaventura denuncia i limiti intrinseci di tale pensare, proprio dei «philosophi antiqui», i quali, seguendo una ratio «proprio iudicio relict» e procedendo «per viam sensus et experientiae», hanno assolutizzato quello che invece è solo una condizione d'essere (*status iste*). Ignorando, poi, il tratto proprio di uno scenario che riconduce tutto a un protagonista, i *philosophi antiqui* sono rimasti fuori del respiro della storia, che si afferma a condizione che si ponga al centro il soggetto, rispetto al quale si rileva che oggi siamo non come eravamo e che saremo non come fummo, né come siamo. Questo sguardo storico porta con sé implicazioni teoretiche di enorme peso⁽¹⁷⁾. Ciò che va ribadito è che tale pro-

(17) «...quia eis videbatur esse valde rationabile, hominem sic fuisse conditum; cum tamen catholicis doctoribus non solum fide, sed etiam rationum evidentia certitudinaliter eius contrarium appareat esse verum»: *II Sent.*, d. 30, a. 1, q. 1, concl. (II 716). Come sospettare del contrario dal momento che i «philosophi antiqui» ignoravano la creazione? Se, all'ignoranza della creazione, aggiungiamo che Aristotele «nihil scivit de peccato illo», è facile rendersi conto dello scenario che la fede cristiana ha dischiuso, aprendo altri canali conoscitivi e spingendo l'attenzione oltre le conclusioni cui la filosofia è da sola pervenuta (J. DUNS SCOTUS, *De anima*, q. 18, n. 4). Si pensi alla 'teologia in se', che ha per oggetto 'Dio in quanto Dio' («Deus sub ratione deitatis») e «quae soli intellectui divino sunt naturaliter nota»; si contempi lo scenario aperto dall'esperienza cristiana, scienza propria di Dio («theologia divina»), abissalmente distinta dalla 'teologia in noi' («theologia nostra»). Ebbene, «haec scientia nulli subalternatur [...]. Nec etiam ipsa sibi aliquam aliam subalternat» (*Ord.*, prol., p. 3, q. 3; p. 4, q. 2). Sono squarci rivoluzionari, che aprono nuovi orizzonti.

spettiva non depaupera, ma arricchisce, non chiude ma apre spazi, impreveduti e insieme fecondi, ben oltre quelli dischiusi dalla ragione, abbandonata a se stessa.

Su questo sfondo, oltre l'orizzonte pagano, si impone la critica puntuale e pertanto significativa alla cornice, piuttosto rigida, entro cui è contenuta la proposta teoretica di matrice aristotelica, con un mondo eterno, senza creazione e senza escatologia, ove l'accadere è retto dal moto perpetuo dei cieli(18). La trama razionale della *physis* greca pare più una camicia del centauro Nesso che il tentativo di consentire alle cose di dire tutto ciò che sono e di aprirci al loro mistero; più una prigione che una feritoia sull'abissalità del mondo. Certo, la filosofia naturalistica, come quella aristotelica, è segnata dall'armonia, dalla proporzione, dalla convenienza, attraverso cui la *physis* si rivela e si dà. A null'altro rinviano questi tratti canonici dell'estetica classica se non alle cose stesse, colte nelle loro proporzioni. L'attenzione, dal versante sensibile ed esteriore, si sposta sui tratti sostanziali, di cui le esigenze di equilibrio e di convenienza sono il modo con cui quel contenuto è stato pensato e realizzato.

Eppure, Bonaventura prende le distanze da questo mondo, perché senza soggetto e dunque senza profondità. Egli lo dichiara con forza, allorché dice che questo mondo è "ombra", "via", "vestigio" del sommo protagonista. Il mondo è un libro, scritto fuori e dentro. Non tutti possono decodificarne le ricchezze, perché se, al pari dei filosofi naturali, non inseriamo la natura in un contesto significativo più ampio, ma la riteniamo eterna e in balia delle sole sue leggi, parte rilevante del suo significato sfugge alla nostra attenzione, trasformando il discorso circa l'ombra, la via e il vestigio in un discorso poetico, sostanzialmente retorico, e non propriamente teoretico(19).

(18) È interessante rilevare che negli anni '20 M. MAIMONIDE, nella *Guida dei perplessi* (II 17), propone come plausibile la tesi biblica della creazione del mondo sotto la pressione giustificata e persuasiva della ricchezza del mondo, che invece non traspariva attraverso la prospettiva aristotelica, piuttosto riduttiva e monodimensionale.

(19) «Totus mundus, quia est umbra, via, vestigium, est liber scriptus intus et foris [...]. Hunc librum legere est altissimorum contemplatorum, non naturalium philosophorum, quia solum scieunt rerum naturam in se non ut sunt vestigium»: *Hex.* (ed. Delorme), 144. La modernità procederà a liberare il mondo - casa di Dio - dalle sue tracce, perché sia solo mondo. È il passaggio dal mondo come creato al mondo come natura, dotata di un potere evolutivo e selettivo, ben diverso da quello aristotelico, perché ispirato

Allorché invita a guardare da un altro punto di vista e dunque con una diversa gerarchia di valori, Bonaventura non vuole imprigionare la mente entro una trama sbiadita e ineffabile, per far passare quell'onda potestativa, per lo più legata al primato della volontà, agevolata da contesti generici e indeterminati. Egli, piuttosto, vuole dischiudere un panorama più alto e suggestivo, entro cui lo scenario dei filosofi naturali si ritrova come un momento o un aspetto – e cioè interpretare le leggi dell'essere come espressione dell'amore che si espande e si diffonde, i cui fenomeni, oltre ciò che sono, aprono alla logica oblativa di matrice divina. «Hunc ordinem ignoraverunt philosophi», dice Bonaventura, perché fermi all'ordine sensibile-razionale, decifrato attraverso le facoltà naturali, senza altri accorgimenti e sussidi, e pertanto privati del godimento di un altro orizzonte, ben più profondo e articolato(20).

L'atteggiamento reattivo e guardingo nei riguardi di questa annotazione, volta a rompere vincoli e a liberare condizionamenti oppressivi, è alimentato da quanti danno per presupposto che, nel quadro del primato della verità, o è vera una prospettiva o è vera l'altra e, in ogni caso, oltre la verità non si dà altro. Siamo al nodo dei contrasti tra filosofia razionale e filosofia cristiana, che vengono a torto collocati sullo stesso piano. Trascurando la loro asimmetria, non possiamo renderci conto che l'una è inabile a criticare l'altra e viceversa. La proposta speculativa bonaventuriana libera la logica del pensare da nascoste e sempre incombenti pretese rivendicative e impositive, in nome di una logica effusiva, alimentata nel profondo dal senso della gratuità, che va oltre l'ambito della verità, in quanto ritiene primaria la logica dell'amore espansivo del soggetto – Dio trinitario – prototipo di tutti i soggetti.

2. *Ruolo centrale della luce*

Un tema, che bene introduce all'indole del pensare bonaventuriano, come all'indole dell'estetica teologica, è il tema del *lumen* che nella scuola francescana ha un posto singolare, per-

al primato delle cause efficienti su quelle finali. Cfr. O. FANCESCHELLI, *La natura dopo Darwin. Evoluzione e umana saggezza*, Roma 2007.

(20) «Hunc ordinem ignoraverunt philosophi, qui, negligentes fidem et totaliter se fundantes in ratione, nullo modo pervenire potuerunt ad contemplationem»: *Sermones selecti de rebus theologicis. Sermo IV*, 15 (V 571).

ché in grado di chiarire un problema di grande rilievo e di aprire una prospettiva accattivante. Il problema riguarda la conciliazione della dimensione quantitativa – proporzione matematica tra gli elementi della cosa in oggetto – e la dimensione qualitativa, carattere fascinoso della cosa grazie al suo splendore. Il bello nasce dalla confluenza di entrambe le dimensioni, l'una spiegazione della proporzione, l'altra del suo splendore; l'una contro la propensione verso l'estetica del colore e la forza suggestiva del dedalo di metafore allusive o di cosmologie mistiche; l'altra a favore del trascendimento della prospettiva geometrica della pura proporzione, troppo riduttiva e calcolatoria. Cosa, però, può dar luogo alla fusione tra quantità e qualità, categorie che paiono inconciliabili?(21) La risposta è nella dottrina della luce, eredità araba, al centro dell'attenzione della scuola francescana, da R. Grossatesta († 1253) a Bonaventura e a R. Bacone († 1294). Maestro e animatore culturale della prima comunità francescana di Oxford(22), Grossatesta, vescovo di Lincoln, elabora una feconda metafisica della luce(23), che fa tesoro della tradizione araba. Egli trasmette i risultati della sua riflessione a una schiera di pensatori e, tra questi, a Bonaventura, contribuendo al chiarimento della struttura metafisica del bello.

Ritenuta essenzialmente semplice, identica a se stessa, sorgente delle proporzioni geometricamente perfette, la luce evoca Dio stesso, suprema semplicità e identità di sé con se stesso e dunque insuperata espressione di bellezza(24). Nel suo diffon-

(21) Nel quadro della fusione tra fisica e biologia cfr. la tesi di CH. DE DUIVE, secondo cui la vita, nelle sue molte manifestazioni, sia una manifestazione della materia (*Come evolve la vita. Dalle molecole alla mente simbolica*, Milano 2003).

(22) Pur non essendo francescano, R. Grossatesta lasciò tutti i suoi libri al convento francescano di Oxford. Per un'ottima introduzione cfr. R. W. SOUTHERN, *Robert Grosseteste. The Growth of an English Mind in Medieval Europe*, Oxford 1986.

(23) L'autore più quotato in materia è l'arabo Alhacen († 1040), attento prevalentemente alla sua dimensione scientifica (*De aspectibus* o *Perspectiva*), ripreso da E. Ciolek Witelo († dopo 1280) sotto il profilo della psicologia della visione estetica (*De perspectiva*) e da Adam de Puteorumvilla nel XIII sec. (*Liber de intelligentiis*). Grossatesta privilegia il terreno metafisico-estetico.

(24) «Haec [lux] per se pulchra est 'quia eius natura simplex est, sibi que omnia simul'. Quapropter maxime unita et ad se per aequalitatem concordissime proportionata, proportionum autem concordia pulchritudo est»: H. POUILLON, *art. cit.*, 322.

dersi, la luce segue un perfetto ordine matematico e insieme mostra la sua vocazione all'infinito a causa della sua 'penetrabilità', nel senso che attraversa i corpi senza corromperli, ma rendendoli luminosi. Siamo alla *resplendentia formae*. Salendo dal profondo e avvolgendo la cosa nella sua totalità, la luce l'accompagna nel suo configurarsi, con i tratti della *claritas* e dell'*integritas*, compendiate nella *proportio* o *congruentia*, secondo cui le dimensioni sono determinate l'una in relazione all'altra. Principio di ogni bellezza, la luce è la sorgente del differenziarsi dei colori, confermandosi cifra della proporzione matematica come della dimensione qualitativa della cosa bella (25). Non c'è alcunché che si sottragga a quest'onda luminosa, dalla più piccola creatura alla più complessa: «Omnia sint *pulchra* et quodam modo *delectabilia*» (26). Tutto l'universo si costituisce grazie alla perenne auto-moltiplicazione della luce (27). E Grossatesta aveva detto che «lux per se pulchra est» (28).

Realtà metafisica e sua epifania fisica, a diletto del fruitore che ne coglie la forza elevante; come anche dimensione teologica (*lux tuae claritatis*) e dimensione cosmologica, come suo riflesso creaturale, si ritrovano distinte e insieme compaginate, al punto che le fasi di esplorazione scientifica e di ascesa mistica, fino alla contemplazione beatifica di Dio, sono interpretabili come ondate di luce, lungo un unico percorso, dal mondo fisico al Dio trino. Anche se di difficile decifrazione, è la linea riconducibile a s. Agostino d'Ippona († 430), che ha parlato del Dio-luce, della luce come primo effetto dell'atto creativo – *fiat lux*

(25) «Lux est natura communis, reperta in omnibus corporibus tam caelestibus quam terrestribus»: *II Sent.*, d. 12, a. 2, q. 1 (II 303). «Lux est forma substantialis corporum, secundum cuius maiorem et minorem participationem corpora habent verius et dignius esse in genere entium»: *II Sent.*, d. 13, a. 2, q. 2, concl. (II 320). Grossatesta aveva scritto: «Formam primam corporalem, quam quidam corporeitatem vocant, lucem esse arbitror» (*De luce seu de inchoatione formarum*. Ed. L. BAUR, Münster 1912, 50).

(26) *Itin.*, II 10 (V 302). «Et quod omnia corpora naturam lucis participant, hoc satis de plano ostendunt, quia vix est corpus opacum, quin per multam tersionem et politionem possit effici luminosum, sicut patet, cum de cinere fit vitrum, et de terra carbunculus»: *II Sent.*, d. 13, a. 2, q. 2, concl. (II 321).

(27) «Et sic patet, quod totus mundus est sicut unum *speculum* plenum luminibus praesentantibus divinam sapientiam, et sicut *carbo* effundens lucem»: *Hex.*, II 27 (V 340).

(28) H. POUILLON, *art. cit.*, 322.

– e del nostro intelletto, detto *superior*, nel senso che è in grado di guardare in alto e lontano.

Bonaventura raccoglie e sviluppa questa solida tradizione, coinvolgendo nello stesso raggio di luce tutte le creature, sia pure disposte in modo gerarchico. Egli apre il *De reductione artium ad theologiam*, con il richiamo al *Pater luminum*, origine di ogni illuminazione, e al raggio della sua diffusione:

«...lumen *exterius*, scilicet artis mechanicae; lumen *inferius*, scilicet lumen cognitionis sensitivae; lumen *interius*, scilicet lumen cognitionis philosophicae; lumen *superius*, scilicet lumen gratiae et sacrae Scripturae» (29).

Non c'è aspetto del reale e della nostra attività che si sottragga al calore luminoso della luce, spia della dignità e del senso d'apertura che contrassegna ciò che è, si pensa e si fa. Ogni azione convoca il cielo e la terra. Non c'è alcunché che possa dirsi irrilevante o vile. Bonaventura tradisce tutto il suo entusiasmo per questo sentiero, allorché accenna alla luminosità perfetta entro cui vivrà colui che sarà ammesso alla luce del sole eterno o quando esclama:

«Mira igitur est caecitas intellectus, qui non considerat illud quod prius videt et sine quo nihil potest cognoscere» (30).

Ebbene, la luce è la rifulgenza dell'essere che, in quanto oggetto della volontà, è cifra di acquietamento; in quanto oggetto dell'intelletto è cifra di intelligibilità; in quanto coinvolge a un tempo volontà e intelletto, e dunque la totalità dell'essere, è fonte di bellezza (*bonitas sive pulchritudo*). La sua visibilità affascina perché ciò che si offre e si ammira tradisce il bello invisibile. Con l'occhio alla sua portata universale e alla sua densità teologica, Bonaventura rileva che la bellezza non è senza luce, anzi, in quanto dispiegamento della sapienza divina, la luminosità è l'anima della bellezza (31). È il panorama della sapienza divina, che porta lontano, non solo in alto e in direzione verticale, perché quella luce avvolge anche il panorama orizzontale o mondano. Siamo all'amore della sapienza, che sospinge in alto, là dove, nel massimo splendore, è pensata la soggettività suprema.

(29) *De red. art. ad theol.*, 1 (V 319).

(30) *Itin.*, V 4 (V 309).

(31) Cfr. *Hex.*, XX 8 (V 426).

Ora, è opportuno esplorare l'indole di questa luce e chiarire che tale luminosità è la visibilizzazione della bontà effusiva o, meglio, la luce rinvia alla bontà, rispetto a cui la verità assume il ruolo di funzione normativa, identificandosi con quella proporzione e semplicità che sono l'espressione dell'intelligenza con cui quel bene si diffonde e si moltiplica. In tale caso, il bello può dirsi il modularsi secondo i canoni dell'estetica classica del bene, che sotto forma di luce ci raggiunge e ci investe, senza i vani tentativi di possederla, nel qual caso sfuggirebbe, trasformandosi in tenebra. Istituyendo il rapporto tra l'arte e la verità, M. Heidegger († 1976), filosofo tedesco, annota:

«Il bello secondo la sua essenza è, tra tutto ciò che brilla, ciò che risplende con più evidenza nel dominio del sensibile, di modo che, per la sua propria luminosità, lascerà splendere l'essere stesso» (32).

Sollecitato da tale riflessione, alla domanda, quale volto dell'essere il bello lasci risplendere, o quale aspetto, risplendendo, possa dirsi *ratio pulchri*, si risponde chiamando in causa la luce, cifra della bontà come anima dell'essere. Solo tale approdo – e cioè la bontà come luce dell'essere – pare possa dissolvere le ombre catarate in modo ultimativo, dal momento che la matrice gnostica del catarismo non nega la proporzione, l'armonia, anzi, ritiene non solo che questi tratti si diano, ma che è appunto la *resplendentia formae* la trappola con cui il Dio malevolo trae in inganno (33). Se non si procede a 'bonificare' la sorgente, scendendo nel cuore dell'essere, dove si annidano le tenebre, la risposta pare parziale, e l'impegno a dar luogo a un'etica estetica e a un'estetica etica, fuori di ogni moralismo come

(32) M. HEIDEGGER, *Nietzsche*, Pfullingen 1961, 226.

(33) Pur senza sondare le radici del catarismo, è sufficiente forse ricordare lo spazio che sia il vescovo Ireneo di Lione che Clemente di Alessandria accordano ai 'cainaniti' o discendenti di Caino, in possesso del Vangelo di Giuda. Convinti che il mondo, nel quale viviamo, non sia opera di Dio, ma di una divinità inferiore e malvagia, costoro esaltavano come eroi coloro che si opponevano all'ordine delle cose: Esaù che aveva ceduto la primogenitura, Cores, che aveva guidato la ribellione contro Mosè, i trasgressivi cittadini di Sodoma, infine Caino. In contrasto con quest'indirizzo gnostico vanno interpretate le accentuazioni di quei brani evangelici che sottolineano la corporeità di Gesù, la sua fisicità che rimane anche dopo la resurrezione, come l'incredulità di Tommaso, che rappresenta la verifica più materiale della realtà del corpo del Signore.

di ogni estetizzazione del pensare e del vivere, non pare che sorga o che almeno possa dirsi compiutamente giustificato.

3. *L'amore della sapienza*

Dopo aver detto che le condizioni di ogni ente – uno vero e buono – si trovano in sommo grado in Dio, Bonaventura attribuisce i singoli trascendentali più all'una che all'altra delle tre Persone, non senza aver premesso che sostanzialmente appartengono a tutte e tre. Infatti, gli attributi, che sono comuni, vengono predicati (*appropriari*) (34) di una Persona, a differenza delle altre, allo scopo di accentuare i tratti delle proprietà personali. Ora, se poniamo il trascendentale 'uno' al primo posto, nel senso che non presuppone ma è presupposto dal vero e dal bene, allora si converrà che l'uno viene detto del Padre, origine di tutto; e se il vero suppone l'uno e ne è lo splendore, allora lo si dirà proprio del Figlio, riflesso della luce del Padre, e se il bene, presupponendo sia l'uno che il vero, si presenta come loro effusione, non si esiterà ad attribuirlo allo Spirito (35). Siamo alla fondazione trinitaria dei trascendentali, con la rilevante conclusione che, se è il riassunto dei trascendentali («circuit omnem causam»), il bello è il volto autentico della Trinità. È la luminosità pacificante del bello: «Facies Dei est pulchritudo sapientiae aeternae» (36).

Ora, invece di chiedersi come tale bellezza rifulga nelle processioni della vita trinitaria – l'amore della sapienza – ci chiediamo quale sia l'indole dell'energia che «circuit Trinitatis circum» e se questa non sia la fonte remota della *ratio pulchri* del

(34) «Haec autem dicuntur *appropriari*, non quia fiant *propria*, cum semper sint *communis*; sed quia ducunt ad intelligentiam et notitiam priorum, videlicet trium Personarum»: *Brevil.*, p. I, c. VI (V 215).

(35) «Et quia haec triplex indivisio se habet secundum ordinem quantum ad rationem intelligendi, ita quod *verum* praesupponit *unum*, et *bonum* praesupponit *unum* et *verum*: hinc est, quod haec attribuuntur primo principio in summo, quia *perfecta* et *generalia*; et appropriantur tribus Personis, quia *ordinata*; et ideo *summe unum* Patri, qui est origo Personarum; *summe verum* Filio, qui est a Patre ut Verbum; *summe bonum* Spiritui Sancto, quio est ab utroque ut amor et donum»: *ivi*.

(36) *De santis angelis. Sermo I* (IX 615). Il testo continua: «Omnia originantis, omnia gubernantis, omnia reparantis et omnia consummantis. Omnes rationes sunt in arte aeterna et refulgent in ea, secundum quod se manifestat ad ea omnia».

mondo. Ebbene, la risposta è che l'energia che tiene insieme e fa risplendere di luce singolare il circolo trinitario è l'amore oblativo dell'una Persona all'altra, sicché, a buon diritto, si è parlato di tre amanti e dell'unico amore, quale unico, sostanziale alimento delle tre Persone(37). È l'*agape* nel modo supremo, nella sua più alta esplosione. Siamo alla sapienza dell'amore e insieme davanti a un nuovo metro valutativo: il dono di sé all'altro da sé. Se questa è la sorgente trinitaria, l'atto creativo e l'atto redentivo non sono che rivelazione di tale amore oblativo, una sorta di autorappresentazione e autoesplicazione, autentica epifania di Dio nel tempo, pur nella differenza qualitativa delle due sponde:

«...quod Deus-Trinitas manifestat et testificatur se ipsum trinum per universitatem omnium creatorum»(38).

Il mondo non è impersonale: è la manifestazione della Trinità delle Persone divine, nell'assunto generale, secondo cui il pensare – l'agire, l'amare, il fare – o è personale o non è autentico.

In tale quadro fontale, pare legittimo chiedersi se questo amore oblativo, che è la *pulchritudo Trinitatis*, non possa dirsi la *ratio pulchri* del creato, sicché la «venatio pulchritudinis» non sia da portare avanti che ispirandosi alla logica oblativa dell'essere, in quanto fa capo a quel circolo di Persone che sono in quanto danno e si danno. In breve, non è, forse, la gratuità dell'essere la luce segreta del bello? La risposta positiva comporta come prima acquisizione che, se il gratuito è ciò che è senza perché, in quanto rifluisce nel mistero della propria soggettività, il bello è ciò che è senza perché, tendenzialmente indefinito e, sotto questo profilo, divino. La cosa è bella se apre un orizzonte che ci comprende, ma che non comprendiamo, che attraversa il nostro cosmo noetico, sottraendosi alla sua logica e, insieme, non senza lasciarvi una traccia, tale da liberarci dal morso della nostra egoità e, dunque, cifra della grandezza della persona che

(37) «Tria sunt: amans et quod amatur et amor. Restat etiam hinc ascendere, et superius ista quaerere, quantum homini datur»: S. AUGUSTINUS, *De Trinitate libri quindecim*, VIII 10. 14. L'amore è per sé autentico se trino, nel senso che non si dà senza colui che ama, colui che è amato e il loro reciproco amore.

(38) *Sermo I. De triplici testimonio sanctissimae Trinitatis*, 7 (V 536).

ne è l'artefice e della persona che ne fruisce. Infatti, se il perché è la cifra della delimitazione – J. A. Silesio († 1677) diceva: «La rosa è senza perché: fiorisce perchè fiorisce\, a se stessa non bada, che tu la guardi non chiede» – non dobbiamo forse pensare al bello come a ciò che è indefinito, che spinge l'occhio in una lontananza (o profondità) senza confini? E non è forse questa logica del bello il volto autentico della persona, nell'accezione francescana?

Ora, per meglio giustificare questo assunto, dopo aver detto che «*summe pulchrum et speciosum tenet rationem exprimentis*» (39) e che «*species est in imagine, id est in Verbo, quia summe pulchrum*» (40), nella prima «collatio» dell'*Hexaëmeron*, Bonaventura precisa che il Verbo è la Parola totale del Padre, l'espressione del suo potere:

«Il Padre [*ab aeterno*] generò il Figlio simile a sé e disse, in questo atto, sé e la sua similitudine simile a sé; con ciò il Padre disse tutto il suo potere [*totum posse*]» (41).

Ora, cosa significa il dire che il Padre «esprimit totum se» nel Figlio, se non che ha comunicato tutto il suo amore, al punto da poter dire che il Figlio è l'amore oblativo del Padre? Su questo sfondo, si comprende in quale senso il Verbo sia il luogo di tutti i possibili – «totum posse» – causa esemplare universale; quale l'indole della verità di tutte le cose, di quelle che sono e di quelle che non sono; in che modo e sotto quale angolo debba dirsi modello originario di ogni cosa. Il mondo è il volto che assume il suo amore fuori di sé. Il primato spetta al bene, la cui indole viene chiarita precisando, anzitutto, la libera sovranità del Dio della creazione, la cui decisione di volere questo mondo non può essere riportata ad alcuna dottrina delle idee, ad alcuna forma, per quanto camuffata, di emanazione, ad alcuna gerarchia angelica o a qualsivoglia artificio, ponti fragili e, per il velo di necessità, falsi, tra Dio e le creature.

Qui, al centro, e in forma qualificante, è da porre la libertà assoluta di Dio e il carattere finito del mondo. Il soggetto o è libero o non è. Il che significa che tutte le cose sono state pensate nel Verbo, ma non tutte – l'orizzonte dei possibili è infini-

(39) *Brevil.*, p. I, c. VI (V 215).

(40) *Ivi.*

(41) *Hex.*, I 13 (V 331).

to – sono state volute. Esistono solo quelle che egli ha amato o, meglio, sono perché amate. Le creature sono il capolavoro della fantasia amante di Dio. L'amore precede la conoscenza, nel senso che Dio conosce ciò che ama e nel senso che ciò che ama assume un volto specifico, effetto della sua sapienza. Il mondo rappresenta questa profonda esperienza divina, nel senso che ne esprime la libertà e insieme la sapienza. È questo il principio luminoso – che è al fondo della speculativa francescana – e cioè il primato dell'amore, non alternativo alla verità, poiché questa è la forma che quell'amore assume allorché viene all'essere. Dunque, amore e libertà a un tempo. È questo connubio di amore e libertà la sorgente della bellezza del mondo, prototipo di ogni altra bellezza, nel senso che questa si ha ed è espressione di un'esperienza profonda di amore in Dio, da assimilare e rendere, a propria volta, in modo sapiente.

Il vero, di cui siamo cercatori, è la forma che tale amore assume nel tempo, una forma con i caratteri della proporzione, dell'armonia, della semplicità. È il senso della ricerca, la sua nobiltà e la sua urgenza, quale risposta al desiderio di capire come sia fatta la gemma ricevuta in dono e di quali colori sia stata vestita. Il bello è tale gemma, non importano le proporzioni o il tempo e lo spazio. Come ammirarla se non l'esplori, liberandola dalle scorie che possono offuscarne la perfezione? Come cercarla se non l'ami, collocandoti oltre l'opposizione soggetto-soggetto?

«Non est cognitio sine dilectione». Non è vero che l'esplorazione scientifica, cioè accurata, sia estranea all'indole del pensare francescano, impegnato invece a capire, a misurare, ad analizzare, per apprezzare il gesto di questo sommo artista, titolare di uno scenario che incanta per l'intensità della sua bellezza. Risultano estranei a tale stile solo il pessimismo esistenziale e lo scetticismo radicale. Riportato al livello esistenziale, anche nel mezzo delle contraddizioni più crude, il francescano è sorretto dalla segreta speranza che pur si dia una via d'uscita. È l'occhio che cerca il bello e che trova dappertutto. Anche la tristezza ha la sua nobiltà, come nella casualità c'è forse nascosta una più profonda razionalità. Siamo al rovesciamento dell'eresia catara, che copriva con colori festosi un corpo deforme. Il francescano ricerca il senso anche nel cuore del non-senso e addita la via d'uscita anche dalle contraddizioni più crude.

Ora, è possibile rendere conto di questo stile arrestando la ricerca alle implicazioni della forma, tratto qualificante di ogni es-

sere? Detta anche *species* perché espressiva, la forma cosa esprime? Anzitutto, una "giusta misura", rapporti armonici, ordine ontologico, sigillo del sommo artista, secondo la canonistica della proporzione e dell'armonia. Il fenomeno della vita e delle sue espressioni rappresenta il compendio della perfezione in ogni direzione. È l'*eros* che partorisce nel bello, nel senso che questo allude all'armonia degli elementi, i quali si richiamano l'un l'altro. La forma, che li compone in unità dinamica, rinvia al Verbo, "misura suprema di tutte le cose". Questo duplice momento – la forma considerata in sé e in rapporto all'esemplare supremo – è strettamente collegato.

Il concetto di forma fa riferimento all'elemento che riposa in sé, figurativamente piacente, non ordinabile ad altri scopi oltre sé. Infatti, quando lo sguardo si spinge più in profondità, e le creature, apprese secondo la loro forma costitutiva, vengono riportate alla loro forma esemplare, l'attenzione resta ancora entro l'ambito della forma, lungo il percorso che porta al compimento(42). Non senza significato, formoso o bello viene da forma, sorgente del bello. È per questo che la comprensione della cosa nel proprio genere è imperfetta – non però falsa – in rapporto alla conoscenza della forma contemplata in *ratione aeterna*. Siamo davanti a una verità di primo piano, propria della cosa in quanto tale, creatura tra creature, che non contraddice la verità di secondo piano o mondo esemplare, dove si ritrova nella sua luminosità archetipale. Per questo, la conoscenza della cosa in sé è detta "vesperale", mentre la conoscenza della cosa nella *ratio aeterna* è detta "meridiana" o "solare"(43).

(42) «Unde cum res habeatur esse in mente et in proprio genere et in aeterna arte, non sufficit ipsi animae ad certitudinalem scientiam veritas rerum, secundum quod esse habent in se, vel secundum quod esse habent in proprio genere, quia utrobique sunt mutabiles, nisi aliquo modo attingat eas, in quantum sunt in arte aeterna»: *Quaestiones disputatae de scientia Christi*, q. IV, concl. (V 23).

(43) «...quod cognitio in Verbo assimilatur luci diei, cognitio autem in proprio genere assimilatur vesperi»: *ivi*, q. II, ad 9 (V 10). Facendo eco a s. Agostino, che giocava sulla prossimità di «forma-formosa», «species-speciosa», Bonaventura, a differenza di Tommaso, annovera il *pulchrum* tra i trascendentali, con un proprio spazio ontologico, non risolvibile in un sentimento o *appetitus*: «Item, omne quod est ens, habet aliquam formam; omne autem, quod habet aliquam formam, habet pulcritudinem» (*II Sent.*, d. 34, a. 2, q. 3: II 814). La categoria della «relatio», prima e oltre che al soggetto percipiente o contemplante, allude, conformemente all'uso agostiniano, al rapporto delle parti al tutto.

Questa lettura, se non viene spinta oltre, conduce alla verità che la creatura ha nel Verbo, con la possibilità di accrescere la tracotanza di chi dice di sapere come stiano definitivamente le cose. In tal caso si raggiunge la verità ma non la bellezza e, cioè, si dispone degli elementi costitutivi, ma non si avverte la forza trasfigurante del bello e la sua energia armonizzante. Per evitare tale rischio, davvero deleterio – il teologo, colui che sa, giudice di tutto – non deve trascurare l'orizzonte di amore nella libertà, in cui il mondo esemplato va pensato, perché di esso espressione. Alla luce di tale prospettiva, cresce, non diminuisce, lo stupore della ragione che si imbatte in quell'onda di mistero che fatica a passare attraverso gli angusti reticoli delle creature e per conseguenza si sottrae al plesso altrettanto angusto delle categorie concettuali. Siamo alla logica della bellezza che trascende ogni categoria, perché le riguarda tutte, come, da angolazioni diverse e con diversa sensibilità teoretica, dicono i cultori dell'estetica, sia classica che moderna (44).

Il bello, «circuit omnem causam», è riassunto dei trascendentali, senza identificarsi con alcuno, alludendo a qualcosa che viene prima, che attraversa gli elementi costitutivi della cosa bella e, attraversandoli, li riporta a una rinnovata unità. Se l'uno riguarda l'ente in rapporto a se stesso, il bene alla volontà, il vero all'intelletto, il bello va oltre, interessato, per un verso, alla totalità dell'essere qualificato bello e, per l'altro, alla totalità del soggetto che si conferma artista. Allora, l'indole dell'energia, che attraversa e tiene insieme i trascendentali, offrendosi con una luminosità inconcettualizzabile, si identifica con la logica dell'essere come dono, in contrasto con la logica concupiscenziale, che ripiega le cose su se stesse. Siamo al segreto del fascino della cosa bella, che si dispiega all'orizzonte, senza che sia possibile catturarlo categorialmente. Ciò che il bello lascia trasparire è, in maniera funzionale, il vero e, in modo sostanziale, l'amore, di cui il vero si rivela rivestimento, provvisorio e storico, ma non per questo meno prezioso e significativo.

(44) Anche Tommaso pare che lo sostenga, anche se è difficile distinguere il disinteresse, proprio del bello, dalla forza dominatoria che è propria dell'attività conoscitiva, entro il cui ambito egli riporta il bello: «Ad rationem pulchri pertinet quod in eius aspectu seu cognitione quietetur appetitus» (*Summa theologiae*, I-II, q. 27, a. 1, ad 3).

4. *La sapienza dell'amore*

In questa prospettiva semanticamente intensa, è bene leggere le pagine, propriamente bonaventuriane, secondo cui le creature sono «resonantia», «pictura», «orma», «vestigium Dei» (45). Siamo alla sapienza dell'amore e, cioè, al modo altamente perfetto con cui Dio ha espresso quell'amore. La tesi è che il mondo viene ritenuto bello in quanto espressione dell'amore di Dio-sapienza, a favore dell'uomo, creato a sua volta in modo che possa intenderlo e goderne e così, immerso in tale bellezza, far compagnia a Dio stesso. Siamo al trionfo della soggettività, dove l'uno partecipa all'altro la sua esperienza di amore e dove l'uno intende e apprezza ciò che riceve dall'altro. Siamo fuori dell'impersonalità di un mondo eterno, senza approdo, che gira perennemente su se stesso.

Anzitutto, il carattere segnico del reale è una proprietà essenziale del creato. Se è stato creato, il mondo non può non essere il segno di Dio, come la storia lo è dell'uomo. Un discorso senza soggetto o non rivolto a un soggetto è un discorso originariamente pagano. Le creature nascondono la multiforme sapienza di Dio, luminosamente svelata nella Scrittura (46), anzi, sono paragonabili a un libro (47), proporzionato e "conveniente" al soggetto, fatto per leggerlo e intenderlo. Ora, è forse la proporzione la sorgente della fruizione estetica, o invece la proporzione è solo la condizione della fruizione, la cui sostanza è altra e attinge ad altra fonte? In breve, in cosa consiste la bellezza del mondo, proporzionato e conveniente al soggetto? L'ordine, la simmetria, la proporzione esprimono o costituiscono il bello? Se la fruizione è, a un tempo, godimento e acquietamento, quale il suo contenuto? (48)

(45) «...quod creatura est effectus Trinitatis sub triplici genere causalitatis: *efficientis*, a quo est in creatura *unitas*, *modus* et *mensura*; *exemplaris*, a quo est in creatura *veritas*, *species* et *numerus*; *finalis*, a quo est in creatura *bonitas*, *ordo*, *pondus*. Quae quidem reperiuntur in omnibus creaturis tanquam vestigium Creatoris, sive corporalibus, sive spiritualibus, sive ex utrisque compositis»: *Brevil.*, p. II, c. I (V 219).

(46) Cfr. *De red. art. ad theol.*, 26 (V 325).

(47) «...quod creatura mundi est quasi quidam *liber*, in quo relucet, repraesentatur et legitur Trinitas fabricatrix»: *Brevil.*, p. II, c. XII (V 230). Cfr. anche il classico di H. BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, Bologna 1984.

(48) «*Tertio modo [frui] accipitur, prout complectitur utrumque, scilicet quietationem et delectationem*» che è l'accezione più propria della *fruitio* (*I Sent.*, d. 1, a. 2, q. 1, concl.: I 36).

Senza proporzione c'è stridore, abbaglio, non fruizione. È necessario l'accordo dell'oggetto e la facoltà corrispettiva (49). Il diletto artistico esige che la cosa, in armonia con se stessa e dunque oggettivamente bella, sia proporzionata al soggetto, la cui reazione positiva o di godimento compendia e conferma la duplice proporzione della cosa con se stessa e con il soggetto. Infatti, il principio generale è che il diletto appagante sia provocato dalla proporzione (50), intesa come «disposizione di parti arricchita dai piaceri dei colori» (51). Ora, vuol dire ciò che la bellezza è la risultante di una molteplicità di elementi armonizzati al loro interno, illuminati da colori, convenienti alla cosa in sé e al soggetto? Si risolve il bello nella somma armonica di più elementi?

Qualcuno ha scritto che alla fine del V sec. il pitagorismo sarebbe stato sconfitto dal socratismo e dal platonismo, presto diventati l'anima essenziale del pensare greco. In realtà, ciò non risponde a verità.

«L'armonia' pitagorica si trasmette nell'idea del 'bene' socratico e, di lì, nel concetto di 'bello' e di 'bene' platonico, per emergere nel *Timeo* con una tale evidenza che rianimerà il nome di Pitagora in tutto il pensiero neoplatonico, fin dentro al cuore del rinascimento» (52).

Il concetto pitagorico che la bellezza suprema sia la "consonanza" e l'"armonia" transita attraverso il *Filebo*, proponendosi come l'ordine del mondo e delle parti del discorso che parla del mondo, fino ad Aristotele († 322 a.C.) che, nella *Metafisica* (1078 a 36), afferma che le «idee più grandi del bello sono l'ordine e la simmetria», per ribadire nei *Topici* (III, 1, 1166, 21): «Si deve sapere che la bellezza delle cose mescolate è la simmetria» (53). Aristotele conserva l'essenziale della visione pitagorico-platonica, sia la concezione dialettica del bello, come una realtà che ha luogo nelle e attraverso le forme, e sia il suo tratto più propriamente pitagorico, come cifra dell'armonia.

(49) «Delectatio est coniunctio convenientis cum convenienti»: *Itin.*, II 8 (V 301).

(50) «Omnis autem delectatio est ratione proportionalitatis»: *Itin.*, II 5 (V 300).

(51) «...quia 'pulchritudo nihil aliud est quam aequalitas numerosa', seu 'quidam partium situs cum coloribus suavitate': *Ivi.*

(52) F. RELLA, *L'enigma della bellezza*, Milano 1991, 29.

(53) *Ivi.*, 39.

«Le supreme forme del bello sono l'ordine, la simmetria, il definito e le matematiche che fanno conoscere più di tutte le altre scienze» (54).

Sia pure nell'ordine del dire e della composizione, il concetto del bello, cifra dell'ordine nell'unità delle parti, è ribadito anche nella *Poetica* (1450 b 34-1451 a 4) (55). Siamo all'estetica classica, segnata dall'armonia pitagorica, il cui linguaggio matematico è ancora presente nelle tragedie, là dove è detto che l'uomo è un segno (*semeion*) e che, in quanto tale, è uguale a zero (*isa to meden*) nel momento in cui ha preteso vedere l'originario, sporgendosi sull'abisso. Ha infranto il divieto del "nascosto". È il *nefas* di Edipo; o, anche, è la *dike*-contesa, da Anassimandro di Mileto († 546 a.C.) a Eraclito di Efeso († 475 a.C.), in cui sono contenuti i contrari, di cui è tessuto il destino delle cose e dell'uomo, che vive e muore nel loro mezzo. Misurandosi con questo punto di perenne tensione e oscillazione, Platone si immergerà nell'immenso mare del bello, sia pure lasciando nell'ombra la dimensione che F. W. Nietzsche († 1900) chiamerà "dionisiaca" (56). L'armonia, la proporzione sono dunque il modo con cui questa energia cosmica emerge dalle latebre della materia o dalle altezze dei cieli e ci raggiunge perché ne godiamo.

Certo, Bonaventura fa suo tale tracciato del bello, soprattutto platonico, purgandolo dei tratti tragici, alla ricerca di ciò che lega il sensibile all'intelligibile, fluido, ondeggiante. In questa fles-

(54) *Metafisica*, 1078 a 31.

(55) La rimozione platonica della contraddizione tragica, con cui l'armonia pitagorica poteva entrare in crisi, diventerà attraverso J. C. F. Hölderlin († 1843), il più grande poeta lirico tedesco dopo J. W. von Goethe, l'ingresso del tragico nel moderno. E tuttavia, nonostante la contraddizione, l'armonia permane, sia pure discorde e tesa.

(56) Se è vero che, come ritiene V. S. Soloviev († 1900), Platone ha teorizzato un altro mondo di contro all'attuale, perché non sopportava come reale un mondo che aveva condannato Socrate, resta vero – ed è degno di nota che verso la fine della vita, con il *Timeo* Platone propone una cosmologia antimitica, antiorfica o – come dirà Calcidio (IV sec. d.C.), filosofo neoplatonico greco – una *cogitatio* adulterina, «un pensiero strano e difficile, che metterà in imbarazzo Aristotele, e che finirà col generare un pensiero della fluidità del mondo, dell'intrico, del labirintico, che si svilupperà nel senso stesso della tradizione platonica: quasi come il suo segreto tragico ineliminabile, custodito nello scrigno degli archetipi immobili e perfetti» (F. RELLA, *op. cit.*, 33).

sibilità sta la sua grazia; è ciò che splende e si offre alla vista, la più acuta delle percezioni, che porta là dove la bellezza risiede pura e totale. Egli riprende l'esperienza che vede fusi *eros*, *logos* e *kalôn*, oggetto di esperienza metafisica di una realtà che sta in sé e che si mostra. Attraverso Agostino (57), questa concezione del bello rifluisce nell'estetica del primo e tardo medioevo e si ritrova nel concetto di simmetria e armonia del rinascimento. Lo stile palladiano è, per es., incomprendibile senza questa formulazione platonica (58). Bonaventura ha assimilato questi elementi, come anche la tesi della luminosità dell'occhio, sicché, come vediamo il sole perché quella luce è in noi, così l'anima non potrebbe tendere alla bellezza se non fosse essa stessa bella.

Il fatto che Bonaventura abbia dato all'estetica classica un taglio positivo – lasciando fuori quella dimensione tragica e conflittuale, che invece pare rilevante nell'ottica pagana – come spiegarlo? Quale energia ha egli immesso nel circuito, che ha consentito questa operazione?

Il piacere estetico è la reazione complessiva di appagamento e di gioia, che il bello, con il suo peso ontologico, esercita sul soggetto, cosciente della sua ricchezza e della sua armo-

(57) Nell'opera giovanile *Contra Academicos* scrive che filosofia «*philocalia ista vulgo dicitur*» e dunque «amore di bellezza», *filocalia*, è già espressione popolare per filosofia. «Non disprezzare questo termine – scrive – a causa dell'uso popolare: infatti, *filocalia* e filosofia sono denominate quasi allo stesso modo, e vogliono apparire per così dire sorelle, e lo sono. Che cosa è, infatti, filosofia? L'amore della sapienza. Che cosa *filocalia*? L'amore della bellezza. Interroga i greci! Che cosa è dunque sapienza? Non è essa stessa l'autentica bellezza? Sono dunque sorelle e generate dallo stesso genitore» (II 3, 7). Non è però una pura saccenteria il richiamo alle *Retractationes* (I 1, 3), là dove parlerà di questo suo capitolo come di «*illa quasi fabula*», inutile e quasi senza senso.

(58) A. Palladio, pseudonimo di Andrea di Pietro della Gondola († 1580), è stato un architetto e scenografo italiano. Ha dato il nome ad uno stile – lo stile palladiano, appunto – che aderisce ai principi classico-romani, in contrapposizione ai ricchi ornamenti rinascimentali. Palladio progettò numerose chiese, ville e palazzi, soprattutto a Vicenza, dove si formò e visse, a Venezia e nelle aree circostanti. Fu l'architetto più importante della Repubblica di Venezia. I suoi modelli hanno avuto una profonda influenza nell'architettura europea; l'imitazione del suo stile diede origine ad un movimento destinato a durare per secoli – il palladianesimo e neopalladianesimo. La Casa Bianca, residenza del presidente degli Stati Uniti d'America, è progettata in stile palladiano.

nia(59); o, anche, rimanda a quell'immagine, che è contemporaneamente forma, virtù e azione; forma in rapporto all'oggetto da cui emana; virtù in quanto potenza in ordine al mezzo per cui passa; azione in ragione del termine sul quale agisce. Non è agevole intendere la complessità della proporzione dell'oggetto al soggetto. Il giudizio – ribadisce Bonaventura – segue l'apprensione e il piacere. Col giudizio, noi non giudichiamo solo se una cosa è bianca o nera – il che appartiene al senso particolare – ma diamo anche ragione perché la cosa sia piacevole, grazie al rapporto di uguaglianza, che non cresce né diminuisce nel tempo(60). Il che significa che il giudizio estetico è, per un verso, debitore alle cose che mutano e, per l'altro, alla scintilla di eterno che si accende nel soggetto. Siamo ben oltre l'emozione estetica, perché trattenuti e illuminati da principi invariabili, che Bonaventura evoca assieme a Platone e Agostino. In fondo, si tratta di un rilievo elementare e insieme qualificante l'estetica di Bonaventura, come la sua gnoseologia.

«Ratio autem aequalitatis est eadem in magnis et parvis nec extenditur dimensionibus nec succedit seu transit cum transeuntibus nec motibus alteratur»(61).

Ciò che si dice del rapporto di eguaglianza si dica, ad es., del rapporto di grandezza che è tale invariabilmente, nel senso che non può mai essere stata né potrà mai essere piccola; la grandezza non incomincia a essere grandezza, né a un certo momento cesserà. Quest'uomo nasce e si trasforma crescendo; l'uomo invece, considerato per se stesso, è eternamente identico a sé. Non può darsi che a un certo momento l'esser-uomo, la proporzione, la grandezza, la giustizia, la bellezza... non siano eternamente se stessi. Dunque, Bonaventura inserisce il diveniente nella cornice dell'indiveniente e, se lo sguardo scorre sulle cose che cambiano, il giudizio, pur nella mutevolezza dei singoli con-

(59) «...et sic dicitur *suavitas*, cum virtus agens non impropotionaliter excedit recipientem; quia sensus tristatur in extremis et in mediis delectatur»: *Itin.*, II 5 (V 301).

(60) «Post hanc apprehensionem et oblectationem fit *diudicatio*, qua non solum diudicatur, utrum hoc sit album, vel nigrum [...]; verum etiam, qua diudicatur et ratio redditur, *quare* hoc delectat; [...] et invenitur, quod haec est *proportio aequalitatis*. Ratio autem aequalitatis est eadem in magnis et parvis»: *Itin.*, II 6 (V 301).

(61) *Ivi*.

tenuti, gode di una certa stabilità e invarianza. La comprensione precede e giustifica il giudizio e questo alimenta il piacere (*oblectamentum*).

Allora, si impone la domanda: da cosa è provocato il piacere? Occorre dar ragione per qual motivo una cosa generi diletto. Con l'attività del giudizio si indaga appunto la ragione del diletto, provocato da un oggetto nel senso (62). È però sufficiente evocare i principi in base ai quali il giudizio viene emesso? Non si cade, così, nell'ambito puramente metafisico-gnoseologico, perdendo quel tratto tipico del bello che trascende qualunque concettualizzazione? Gli elementi che rendono possibile il giudizio non sono il bello, ma il modo con cui il bello si lascia intravedere, provocando il piacere o l'acquietamento di tutto l'essere del soggetto. Il giudizio estetico implica entrambe le cose: la comprensione e il piacere. E allora, cosa, attraversando la comprensione, provoca piacere? Quale, dunque, il contenuto del bello, che filtra attraverso i trascendentali, andando oltre il raggio attivo della ragione e, dunque, oltre qualunque concettualizzazione? Cosa ci raggiunge attraverso gli elementi che rientrano nella tessitura effettiva del bello, provocando il diletto estetico? Pur nella condivisione della canonistica, cui si è fatto riferimento, cosa distingue l'estetica cristiana da quella pagana?

Per disporre degli elementi essenziali ai fini di una risposta pertinente, si rilevi che l'espressione più alta del diletto (*oblectamentum*) si realizza tra due soggetti coscientemente protesi l'uno verso l'altro, essendo questo il trionfo della generosità o anche della gratuità, nel senso del dare per il dare, in una gara oblativa. Ciò che misura la gradazione del diletto è l'indole dell'unione, fino alla comunione, con l'evidente sottinteso della proporzione, senza la quale non è possibile intesa alcuna.

«La passione amorosa è la più nobile fra tutte, poiché partecipa maggiormente della generosità [*de ratione liberalitatis*]. Quindi, tra le cose create, nulla deve essere considerato più gioioso dell'amore reciproco: senza amore le cose deliziose sono un nulla» (63).

(62) «...et ratio redditur, *quare* hoc delectat; et in hoc actu inquiritur de *ratione* delectationis, quae in sensu percipitur ab obiecto»: *ivi*.

(63) «Et ista affectio [amoris] *nobilisssima* est inter omnes, quoniam plus tenet de ratione liberalitatis [...]. Unde nihil in creaturis est considerare ita deliciosum, sicut amorem mutuum; et sine amore nullae sunt deliciae»: *I Sent.*, d. 10, a. 1, q. 2, concl. (I 198).

Un'onda di benevolenza scorre tra due polarità illuminandone il percorso e riscaldandone la relazione. Se è vero che l'indole di tale rapporto è frutto della donazione reciproca nel contesto della presupposta proporzione o convenienza dei soggetti in questione, non pare possibile cogliere pienamente la dimensione del diletto estetico, cui fa riferimento Bonaventura, se non interpretando il mondo come il tentativo di Dio di adeguarsi alle nostre potenze sensibili con le creature materiali e alle potenze spirituali, creandole a sua immagine e somiglianza, perché sia possibile intendere il disegno d'amore e dividerlo. Siamo alla ricchezza semantica della *fruitio*, con sullo sfondo alcune implicazioni della *proportio*, come della *convenientia* tra l'uomo, il mondo e Dio (64).

Applicato al nostro tema, chiediamoci anzitutto in cosa consista il nostro rapporto estetico con il mondo. La risposta è che esso dipende dal rapporto che abbiamo con Dio (65), nel senso che il rapporto con il mondo si iscrive all'interno del rapporto con Dio. Infatti, il creato è il bellissimo carne (*pulcherrimum carmen*) (66) creato dall'amante per l'amato, la grande costruzione con cui la Trinità ha voluto farsi presente, sotto forma sia di orma e di vestigio e, per quanto concerne l'uomo, sotto forma di immagine e di somiglianza, in modo da essere percepibile, quale presenza amorovente, sia nelle creature sensibili, sia in quelle intellettuali e sia in quelle deiformi, in una gradazione di prossimità ascendente (67):

(64) «Ubi est fruitio, ibi est delectatio; 'sed delectatio est coniunctio convenientis cum convenienti'; Dei autem ad creaturam nulla est convenientia»: *I Sent.*, d. 1, a. 3, q. 1, sed contra (I 38).

(65) «Dei autem ad creaturam nulla est convenientia, immo summa distantia; ergo nec delectatio, ergo nec fruitio»: *ivi*. «Ad delectationem enim concurrunt *delectabile* et *coniunctio* eius cum eo quod *delectatur*»: *ivi*, d. 1, a. 3, q. 2, concl. (I 41).

(66) «...quia universum est tanquam pulcherrimum carmen, quod decurrit secundum optimas consonantias, aliis partibus succedentibus aliis, quousque res perfecte ordinentur in finem»: *I Sent.*, d. 44, a. 1, q. 3, concl. (I 786).

(67) «...quod creatura mundi est quasi quidam *liber*, in quo relucet, repraesentatur et legitur Trinitas fabricatrix secundum triplicem gradum expressionis, scilicet per modum *vestigii*, *imaginis* et *similitudinis*; ita quod ratio *vestigii* reperitur in omnibus creaturis, ratio *imaginis* in solis intellectualibus seu spiritibus rationalibus, ratio *similitudinis* in solis deiformibus»: *Brevil.*, p. II, c. XII (V 230).

«Omnia enim vera sunt et nata sunt se exprimere per expressionem illius summi luminis; quod si cessaret influere, cetera desinerent essa vera» (68).

Accese alla luce dell'amore oblativo, le creature svelano il loro potere segnico. Le pagine più intense di Bonaventura si soffermano sulle creature *revelatio*, *manifestatio*, *similitudinem exprimens*, che si offrono reciprocamente le proprie *species*, il loro poter-essere-fuori-di-sé, la loro capacità di "apparire", pur tra delimitazioni e proporzioni. È l'indole teologica della fenomenologia di Bonaventura. L'autodischiudersi delle cose, autentico mistero della luce con i suoi mille colori e forme (69), è solo il diverso modularsi dell'amore di Dio per l'uomo, non percependo il quale il bello si offusca, la luminosità si attenua. La varietà delle forme, lo spettacolo dei colori, la molteplicità delle situazioni conservano la loro identità e, tuttavia, questa perde di tono e di intensità se non letta come il rinnovarsi di un gesto di amore, la cui consapevolezza alimenta quell'emozione che trasforma la conoscenza in ri-conoscenza.

Quale, allora, la dimensione estetica del pensare bonaventuriano? La coscienza critica che non solo ciò che percepiamo, ma finanche i principi con i quali giudichiamo sono nel loro insieme dono di un amore profondo, sicché, nel momento più alto della nostra attività, ci ritroviamo dono di colui che ha voluto noi e le cose, eclissandosi dietro il dono, lasciando che il dono appaia senza il donatore, che è il tratto più alto del dono, e cioè, come dice J. Derrida († 2004), filosofo francese, il dono che nel suo momento più puro non appare dono (70). È l'opera del supremo artista, è l'esaltazione francescana della soggettività divina che, eclissandosi, esalta la soggettività umana perché

(68) *I Sent.*, d. 8, p. 1, q. 1, concl. (I 151). Il testo continua: «Ideo nulla veritas creata est vera per essentiam, sed per participationem» (*ivi*). Cos'è la verità se non la forma che l'amore creativo di Dio assume nel tempo?

(69) «*Pulcritudo* autem rerum secundum varietatem luminum, figurarum et colorum...»: *Itin.*, I 14 (V 299).

(70) «Al limite, il dono come dono dovrebbe non apparire come dono: né al donatario né al donatore. Esso può essere dono come dono solo non essendo presente come dono»: J. DERRIDA, *Donare il tempo. La moneta falsa*, Milano 1996. Cfr. quanto ho scritto in *Il dono dell'essere. Sentieri inesplorati del medioevo francescano*, Padova 2006.

non risulti sovrastata, sia pure da un eccesso di luce(71). Questa consapevolezza ci inebria, ci esalta, ci commuove, avvedendoci che tutto ciò è stato offerto in modo sapiente, con i tratti della semplicità, dell'armonia, dei colori. È l'esperienza del bello che si rinnova davanti a qualunque spettacolo della natura; è finezza spirituale, non emozione, e sorge non senza il sapere, senza, tuttavia, ridursi al sapere.

Cosa è accaduto ad Adamo? Inebriato dalla bellezza delle cose, egli non le ha percepite come il dono dell'amante all'amato, ma ne ha esaltato la forma distorcendone il contenuto. L'amore non ha guidato la conoscenza, né alimentato la fruizione. E cosa è mancato a Lucifero? Egli «non considerò che era stato creato dal nulla, ma guardò piuttosto alla sua bellezza e se ne invaghì»(72), isolandola dalla sua logica originaria. Non avendone colta la dimensione gratuita, la bellezza svanì; o, anche, Lucifero se ne diletto alterandola, cadendo nell'estetizzazione dell'esistenza, privata della sua anima ontologica. Siamo alla logica della forma per la forma, in cui si risolve l'estetizzazione dell'esistenza.

Quando non è, in ultima analisi, ri-conoscenza, la conoscenza o è superficiale o è falsa e la sua fruizione è fatua, perché non alimenta la gratitudine e, dunque, l'apertura all'altro, ma la tracotanza. Il che si impone soprattutto con il bello che, essendo qualcosa di ultimo, sia perché culminante e sia perché rie-

(71) È qui il nodo divisorio rispetto all'estetica di matrice empirica, nel senso che, analizzando l'origine dell'idea di bellezza, si sostiene il suo radicamento nell'esperienza sensibile, ritenendo che l'idea di ordine, proporzione, armonia siano cartesianamente idee "fittizie". Così D. Diderot († 1784), filosofo e scrittore francese, compendia, e approva, l'orientamento di quanti ritengono frutto di esperienza la canonistica dell'estetica: «Ecco dunque che i nostri bisogni e l'esercizio più immediato delle nostre facoltà concorrono a darci, fin dalla nascita, le idee di ordine, connessione, simmetria, meccanismo, proporzione, unità; e noi siamo passati dalla nozione di moltitudine di esseri artificiali e naturali connessi, proporzionati, combinati, simmetrici, alla nozione positiva e astratta di ordine, connessione, proporzione, combinazione, rapporti, simmetria, e alla nozione astratta e negativa di sproporzione, disordine e caos» (*Ricerche filosofiche sull'origine e la natura del bello*, Gaeta 1996, 96-97). Lungo questo percorso non si dà una risposta soddisfacente all'eresia catara che invece la scuola francescana intendeva contrastare.

(72) «Non considerabat lucifer se de nihilo factum, sed potius aspiciebat suum decorem, suam pulcritudinem [...] et extulit eum superbia cordis sui»: *De perfectione vitae ad sorores*, I 2 (VIII 110).

pilogante («circuit omnem causam»), o è percepito come forma del dono o si trasforma in una sorta di conchiglia vuota che finge il rumore del mare. Il bello non appartiene alla conoscenza, ma alla ri-conoscenza, che è conoscenza pervasa di emozione. Proprio per questo «con essa [bellezza] è più difficile rimanere nell'*analogia entis* che con gli altri trascendentali» (73), nel senso che ha un fondo omogeneo. Si comprende, alla luce del carattere conclusivo del bello, perché i pagani abbiano divinizzato gli astri del cielo. La bellezza è un *unicum*, o c'è o non c'è, più vicina all'univocità che all'analogia.

È possibile forse ritrovare qui capovolta una rilevante tesi aristotelica, secondo cui il movimento circolare del primo mobile è l'espressione del suo amore perfetto per il motore immobile, il quale muove «come l'amato muove l'amante» (74). Il movimento astrale, pluriarticolato e al suo interno variamente collegato – le intelligenze motrici, eterne e cause finali dei singoli movimenti celesti – viene inteso come espressione dell'amore da parte del primo mobile per il motore immobile, cui tende senza mai raggiungerlo, eppure senza mai desistere – da qui, la circolarità del moto. L'universo è l'espressione del desiderio del primo mobile di emulare il motore immobile. La forza, che attiva le forme perché informino la materia, è il riflesso di tale amore, di cui Dante Alighieri († 1321) si fa interprete quando scrive: «L'amor che move il sole e l'altre stelle» (75). «La vista dell'amato rende il primo mobile gravido del mondo» (76). Il motore immobile si lascia amare, non ama.

La bellezza greca si risolve in tale amore e, questo, nella sua circolarità, segno di perfezione, di armonia e semplicità. È quanto custodisce in sé il cosmo come termine e come realtà, cifra di armonia, ordine, semplicità. Ebbene, se per Aristotele l'uni-

(73) H. U. VON BALTHASAR, *Stili ecclesiastici*, II, Milano 1975, 317.

(74) «Dunque [il primo motore] muove come ciò che è amato [*kinete os eròmenon*], mentre tutte le altre cose muovono essendo mosse»: *Metafisica*, 1072 b 3.

(75) Canto XXXIII 145, in: DANTE ALIGHIERI, *La divina commedia. Paradiso*. A cura di N. SAPEGNO, Scandicci (Firenze) 1985, 429.

(76) E. SEVERINO, *La filosofia dai greci al nostro tempo. La filosofia antica e medievale*, Milano 2006, 180. In merito al problema se il motore immobile di Aristotele sia anche causa efficiente del movimento, occorre rispondere che è causa efficiente in grazia del suo essere causa finale, in nessun altro modo, e cioè mette in moto attirando a sé.

verso astrale e sublunare è l'espressione necessaria dell'amore del primo mobile per il motore immobile – il meno che tende verso il più – per Bonaventura il mondo è l'espressione gratuita – il più verso il meno – dell'amore personale di Dio per l'uomo, voluto perchè intenda il dono e diventi, come segno di consapevole gratitudine, dono a sua volta. Il carattere della soggettività e della gratuità, considerate indisgiunte, costituisce la parete divisoria tra Bonaventura e Aristotele. Il pensare bonaventuriano è segnato da una profonda dimensione ablativa, che anima e qualifica l'anima estetica del suo discorso complessivo, sorgente di *oblectamentum*, onda d'amore di Dio trinitario a favore dell'uomo, voluto e custodito in quanto partecipe della stessa logica.

In tale ottica, si restituisce l'oggettiva densità tematica all'esplosione di Bonaventura:

«È cieco chi non è illuminato da uno splendore così grande delle cose create; è sordo chi non è svegliato da tanto clamore; è muto chi non loda Dio per tutte le sue opere. È stolto chi non riconosce il primo principio da indizi tanto evidenti» (77).

Come non avvedersi che il creato è l'espressione dell'immaginazione amante di Dio e, per questo, proporzionato, armonico, piacevole e, dunque, bello? E come è possibile che l'intelletto, che vede tutto, non s'accorga della luce grazie a cui vede ogni cosa? La riflessione diventa meditazione e questa si trasforma in contemplazione di una bellezza diffusa, che sale dalle creature e porta verso quella fonte trinitaria, da cui pur trae origine e alimento.

II. ESTETICA ANTROPOLOGICA

È bene insistere sull'indole della distanza di Bonaventura da Aristotele, facendo riferimento non più alla bellezza divina del creato, ma alla bellezza delle opere dell'uomo. Come intendere il bello che ha per protagonista l'uomo? Se finora si è parlato dell'estetica teologica, volta a individuarne la sorgente remota e primaria, è bene accennare a ciò che rende bella la produzione

(77) «Qui igitur tantis rerum creaturarum splendoribus non illustratur caecus est; qui tantis clamoribus non evigilat surdus est; qui ex omnibus his effectibus Deum non laudat mutus est; qui ex tantis indiciis primum principium non advertit stultus est»: *Itin.*, I 15 (V 299).

umana. L'arte si risolve nel bello se è espressione di una soggettività matura e creativa. L'analogia tra l'arte divina e quella umana è sostenuta dal fatto che in entrambi i casi è qualificante il modello e, dunque, la progettualità soggettiva, nel cui contesto l'arte umana deve dirsi più prossima all'arte divina che all'arte della natura, perché questa ha luogo nel quadro di forme già esistenti sia pure in modo solo potenziale (78). Bonaventura non si limita a indicare i criteri di valutazione del bello del mondo, né a fare dell'uomo colui che si limita a imitare la natura. L'uomo è in grado di "creare numerose forme d'arte" che, pur ispirandosi ai ritmi segreti dell'armonia della natura, ne costituiscono un ampliamento (79).

1. *La produzione artistica come imitazione creativa della natura*

Nel *Commento alle Sentenze*, alla luce del carattere trascendentale del bello, Bonaventura ribadisce che la forma è fonte immediata della bellezza o *speciositas*. Dunque, non si dà alcunché che non abbia una qualche forma (80) e, quindi, che non possa dirsi bello. Il che è da precisare, ricordando che Bonaventura è a favore della pluralità delle forme, cui è collegata l'indole dinamica del concetto di ordine, di armonia e di proporzione e dunque di bello, ben distinto dal concetto aristotelico, fermo al carattere delimitante e definitorio della forma sostanziale. Lo sguardo dell'estetica è uno sguardo acuto, in grado di cogliere la pluralità senza perdere il senso dell'unità, la complessità senza perdere la semplicità che si esprime nell'armonia (81). Non è difficile estendere il discorso dal singolo ente all'universo come

(78) «...quia agens per naturam producit sibi similem secundum *veritatem*, sed agens secundum artem similem solum secundum *speciem* vel ideam vel exemplar»: *II Sent.*, d. 7, p. 2, a. 2, q. 2, concl. (II 202).

(79) «...ex quibus [numeris iudicialibus] creantur numerosas formae *artificiatorum*»: *Itin.*, II 10 (V 302).

(80) «Item, omne quod est ens, habet aliquam formam; omne autem, quod habet aliquam formam habet pulcritudinem»: *II Sent.*, d. 34, a. 2, q. 3, fund. 6 (II 814).

(81) «È l'idea non aristotelica di una forma che, anziché determinare in termini definitivi e conferire la perfezione ultima alla sostanza, prepara e apre ad altre forme o a successive perfezioni, secondo regole insite nella natura, che sono regole di trasformazione, di sviluppo, quasi di ascensi della natura stessa»: M. PARODI, *Introduzione a Itinerario della mente verso Dio*, Milano 1994, 31.

insieme dinamico di creature, nel qual caso l'immagine compendiosa è quella del canto di lode, che si leva da più parti, con una pluralità di voci, non dissonanti l'una rispetto all'altra, ma armoniche e per questo piacevoli.

Se la pluralità delle forme non è aristotelica, deve dirsi aristotelico il motivo che induce Bonaventura ad agganciare il discorso del bello alla forma, se è vero che, per lo Stagirita, l'arte è «un produrre disvelante, un portare a manifestazione» ciò che è già nella *physis*, luogo di *morphé*, in modo innovativo (82). Tre sono le forze che a parere di Bonaventura operano nel mondo: Dio, che crea dal nulla; la natura, che opera sull'essere in potenza e l'arte, che opera creativamente sulla natura e presuppone l'*ens completum*, che intende modificare. Soffermandoci su quest'ultimo elemento, è bene dire subito che l'artista è colui che aiuta o affretta il processo produttivo, o abbrevia il corso della natura, individuando i ritmi della sua armonia, come sua specifica sorgente ispirativa (83).

L'artista imita la natura *in sua operatione*, non senza invenzione, congiungendo cose disgregate, separando quelle congiunte, portando in luce una nuova forma, potenzialmente sepolta nella *physis* o facendo interagire più forme tra loro, secondo modalità del tutto inusitate. Dal latino *arcuare* – secondo F. M. A. Cassiodoro († ca. 583) – e cioè costringere, o dal greco *aretés* e cioè virtù, capacità di fare qualcosa di nuovo, l'arte si iscrive nel dominio del fare, non dell'agire, proprio della morale, e regola le operazioni in vista del *bonum operis* o buon risultato. *Artifex* è il maniscalco, il retore, il poeta, il pittore, l'architetto. L'arte riguarda la formatività della tecnica umana, con i tratti della semplicità, dell'armonia e dunque della bellezza, propri della natura, cui deve ispirarsi per essere all'altezza del compito. Si è notato che l'apprensione degli oggetti è accompagnata da un sentimento di piacere, provocato dalla bellezza del mondo, se-

(82) Cfr. F. PELLECCIA, *Il mondo della mente: note sulla trasformazioni della prassi nell'epoca della tecnica*, in: AA. VV., *Forme e significati della storia*. Studi per Luciano Dondoli, Cassino 2000, 513-546, spec. 513-515.

(83) «Cum enim sit triplex agens, scilicet *Deus, natura et intelligentia*, ista sunt agentia ordinata, ita quod primum praesupponitur a secundo, et secundum praesupponitur a tertio. *Deus enim operatur ex nihilo; natura vero non facit ex nihilo, sed ex ente in potentia; ars supponit operationem naturae et operatur super ens completum*; non enim facit lapides, sed domum de lapidibus»: *II Sent.*, d. 7, p. 2, a. 2, q. 2., concl. (II 202).

guita poi dal "giudizio". In ciascuno dei momenti di tale processo l'artista coglie una musicalità (*ritmi sonantes*), che egli gusta e apprezza, lasciandone traccia nella memoria (*ritmi memoriales*) o esprimendoli con il gesto e nella danza (*ritmi progressores*). A questo capitolo, del coinvolgimento dell'artista nel bello, fa seguito il momento della produzione dei ritmi *artificiales*, che presiedono all'artisticità del prodotto.

Pertanto, il vero artista si sente investito da un'onda creativa di cui gode, consentendole di esprimersi attraverso «altre forme di opere d'arte», con cui traduce in modo originale quell'esperienza di bellezza a lungo assimilata. Vedendo cose che altri non vedono, egli fa ricorso all'arte, con cui affina l'occhio del fruitore, perché veda in modo nuovo cose antiche o faccia spazio a ciò che viene all'essere, se accolto e custodito. Quei ritmi segreti, che egli ha colto ammirando la natura (84), si trasformano in musica che l'artista non può trattenere, ma deve tradurre ed esprimere. Le forme sono le più disparate, al servizio della comunità e della fede, e vanno dalla pittura, alle cattedrali, alle composizioni poetiche. L'obiettivo è di comunicare, attraverso il piacere della bellezza, le verità della scienza e della fede, reinterpretate a proprio modo, in analogia alla natura. Non senza buon motivo, l'arte viene detta *ministra creatoris*, con tutte le varianti e le tonalità che l'immaginazione creativa è capace di produrre.

In quanto riguardano il "fare", sia Ugo di San Vittore († 1141), canonico dell'abbazia di San Vittore a Parigi, teologo e filosofo, sia in genere gli aristotelici considerano le arti meccaniche "servili", ben inferiori alle arti del trivio e del quadrivio, ritenute nobili, perché riguardano il conoscere o il contemplare, le une soggette al corpo, o in genere alla materia, al cui giogo soggiacciono – da qui il loro carattere servile – le seconde intente a organizzare il cosmo noetico o puramente razionale, luogo di elevazione e di liberazione dal peso ingombrante dell'empiricità,

(84) «Ab his [numeris iudicialibus] autem imprimuntur mentibus nostris numeri *artificiales*, quos tamen inter illos gradus non enumerat Augustinus, quia connexi sunt *iudicialibus*; et ab his manant numeri *progressores*, ex quibus creantur numerosae formae *artificiatorum*»: *Itin.*, II 10 (V 302). F. Corvino ha notato che il termine *numerosae* significa in latino sia "numerosa" e sia "armoniche" (*Bonaventura da Bagnoregio francescano e pensatore*, Bari 1980, 309, nota 14).

per cui vengono dette anche "liberali" (85). È questo un passaggio significativo, perché mette in luce la mentalità intellettualistica, secondo cui il conoscere e il contemplare esprimono il massimo livello dell'essere, rispetto al quale il versante materiale è qualitativamente inferiore. Sullo sfondo di questa diffusa valutazione delle arti meccaniche, si comprende perché nei prodotti degli artisti fosse raro il marchio personale, o perché l'architetto o lo scultore non aspirassero o lasciare traccia del proprio lavoro (86).

Bonaventura, con il *De reductione artium*, condivide la distinzione tra *physis* e *tékne* di Aristotele. Costui, nel secondo libro della *Fisica*, scrive che ciò che è *physei* ha in se stesso il principio del mutamento, grazie al quale entra nella presenza dell'essere, mentre ciò che è *tékne* trova il principio delle cose nell'attività produttiva dell'uomo, il quale tenta di portare a compimento quanto resta incompiuto nell'ambito dei *physei onta*, cui, quindi, tale principio viene ricondotto. A differenza di Aristotele e della linea teoretica che genera, Bonaventura, però, non pone le arti meccaniche all'infimo rango, né condivide di Ugo di San Vittore l'etimologia di meccanica da *moechari* o mescolamento di elementi di contrapposto significato e valore. La tesi innovatrice di Bonaventura è che tutte le arti siano nobili, rese possibili dal-

(85) In merito alle arti meccaniche è bene ricordare che sono sette e sono collocate accanto alle sette arti liberali (trivio e quadrivio). Ugo di San Vittore ne distingue tre per i bisogni esterni dell'uomo e quattro per i bisogni interni del corpo e dell'anima. Queste arti sono: la tessitura, l'arte fabbrile (lavorazione del legno, architettura, carpenteria), agricoltura, caccia (comprende ogni genere di preparazione di cibi), navigazione (commercio in genere), medicina e teatrale (arte degli spettacoli). Queste arti agevolano il cammino verso Dio eliminando una serie di ostacoli, legati alle infermità del corpo e ai bisogni materiali. Oltre che soddisfare questi bisogni, le arti contribuiscono a rimuovere la tristezza, per cui oltre all'utile, va messo nel conto anche il dilettevole. Da qui il significato della "teatrica", che comprende i canti, la musica, la recitazione, la mimica, la danza. «Quoniam omnis ars mechanica aut est ad *solarium*, aut ad *commodum*; sive aut est ad excludendam *tristitiam*, aut *indigentiam*; sive aut *prodest*, aut *delectat*, secundum illud Horatii: 'Aut prodesse volunt, aut delectare poetae'. Et iterum: 'Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci'. Si est ad *solatium* et delectationem, sic est *theatrica*, quae est ars ludorum, omnem modum ludendi continens, sive sit in cantibus, sive in organis, sive in figmentis, sive in gesticulationibus corporis»: *De red. art. ad theol.*, 2 (V 319).

(86) «Occorre ricordare che i lavori di arte figurativa, accentrati intorno a un fatto urbanistico e architettonico, erano lavori d'*equipe*, e il massimo ricordo individuale che gli artisti o artigiani potevano lasciare erano le sigle di riconoscimento sulle pietre principali»: U. Eco, *op. cit.*, 158.

l'illuminazione divina e generatrici di un particolare diletto sensibile-spirituale, che lascia trasparire o rinvia a quel diletto che scaturisce dall'unione dell'anima a Dio(87).

Nella comune significazione della sensibilità, quale tramite nell'itinerario ascensionale verso Dio, Bonaventura invita a cogliere nel godimento dei sensi la prefigurazione dell'unione con Dio, sicché, come i sensi cercano con desiderio il sensibile che sia loro conveniente, così l'anima cerca Dio, fonte conclusiva di gioia(88). Individuando altri aspetti del bello con nuovi attributi in rapporto ai singoli centri sensoriali, Bonaventura mette il cuore al centro e indica il percorso lungo il quale la bellezza del sensibile si esprime e ci invade, in conformità alla logica espansiva della sapienza divina:

«Con gioia il senso del nostro cuore [*sensus cordis nostri*] ora sotto l'aspetto dell'odorifero, ora sotto l'aspetto del dolce, ora sotto quello del morbido, è portato a ricercare, a scoprire con diletto e a ritornarvi senza tregua. Ed è in tal maniera che nella conoscenza sensitiva si occulta la divina sapienza»(89).

È quella sapienza da scoprire in ogni esperienza estetica, punto di riferimento per una sua corretta decifrazione. Quale sapienza? Poiché, sotto l'influsso dell'identica "illuminazione divina", tutte le arti devono dirsi ognuna a suo modo bella, purché rispettosa della misura o proporzione(90). È il tema dell'attività artistica, guidata dalla stessa divina sapienza, che è

(87) «Si autem consideremus *oblectamentum*, intuebimur Dei et animae unionem»: *De red. art. ad theol.*, 10 (V 322).

(88) «Omnis enim *sensus suum sensibile conveniens quaerit cum desiderio, invenit cum gaudio, repetit sine fastidio, quia non satiatur oculus visu, nec auris auditu impletur*»: *ivi*.

(89) «Per hunc etiam modum *sensus cordis nostri sive pulcrum, sive consonum, sive odoriferum, sive dulce, sive mulcebre debet desideranter quaerere, gaudenter invenire, incessanter repetere. Ecce, quomodo in cognitione sensitiva continetur occulte divina Sapientia*»: *ivi*.

(90) Il che diventa più pregnante se ricordiamo con Aristotele che «la *tékne* porta a compimento [*éptélel*] ciò che la *physis* è incapace di operare [*apergâsasthai*]; d'altra parte essa imita» (*Fisica*, II 194a). In questa ottica, se per Aristotele si tratta di portare a compimento quanto resta incompiuto nell'ambito dei *physei ònta* - la *tékne* colma un'originaria deficienza ontologica della *physis*, incapace di organizzare ogni cosa fino in fondo - per Bonaventura oltre che imitare la natura, l'artista partecipa all'opera creatrice di Dio, rispettando la sua somiglianza attraverso un'azione tecnica innovativa e non puramente ripetitiva.

«reperibile – scrive Bonaventura – nell'illuminazione dell'arte meccanica, che tende interamente alla produzione degli oggetti artificiali. Nella quale produzione possiamo scorgere queste tre cose: la generazione e l'incarnazione del Verbo, l'ordinamento della vita e l'unione dell'anima con Dio» (91).

È la dinamica del mondo artificiale che, al pari del mondo naturale, apre alla sapienza divina, in obbedienza a quella logica che portiamo iscritta nel profondo dell'essere.

«Considerando l'illuminazione dell'arte meccanica – scrive Bonaventura – quanto all'origine dell'opera, ci troviamo [...] la divinità e l'umanità, oltre all'integrità di tutta la fede. Se poi consideriamo l'effetto [di tale atto produttivo], vi ritroveremo un ordinamento simile a quello della vita. Infatti, ogni artefice mira a produrre opera bella e utile e durevole, essendogli cara e gradita l'opera che possenga queste tre prerogative» (92).

Con ciò, siamo per davvero oltre l'intuizione greca, secondo cui la *tékne* completa la *physis* traendo da essa spunti e ritmi? Sotto un certo punto di vista, siamo ancora nella sua logica. Come la bellezza delle cose naturali è legata alla forma e questa rinvia alla causa esemplare, la bellezza delle cose artificiali è condizionata alla capacità dell'artista di «imitare, sia pure in modo creativo, la natura», secondo quanto rilevava Aristotele (*bè tèknè mimetai tèn physin*) (93). Nonostante che il principio pro-

(91) «Per hunc modum est reperire in illuminatione *artis machinicae*, cuius tota intentio versatur circa *artificialium productionem*. In qua ista tria possumus intueri, scilicet *Verbi generationem* et *incarnationem*, *vivendi ordinem* et *Dei et animae foederationem*. Et hoc, si consideremus [...] *artem operandi*, *qualitatem effecti artificii* et *utilitatem fructus eliciti*: *De red. art. ad theol.*, 11 (V 322).

(92) «Considerantes igitur illuminationem artis mechanicae quantum ad operis egressum, intuebimur ibi [...]. Divinitatem et humanitatem et totius fidei integritatem. Si vero consideremus *effectum*, intuebimur *vivendi ordinem*. Omnis enim artifex intendit producere opus pulcrum et utile et stabile; et tunc est carum et acceptabile opus, cum habet istas tres conditiones: *ut*, 12-13 (V 323). Solo a partire dal sec. XVIII, con la prima rivoluzione industriale, si opera la netta divisione tra le opere d'arte, oggetto di fruizione, e i prodotti della tecnica, oggetto d'uso. Con la produzione artificiale il principio formale si risolve nell'essere un modello estrinseco, uno stampo (*typos*), a cui il prodotto deve conformarsi per venire all'essere. La scomparsa delle istituzioni sociali, come le botteghe e le scuole d'arte, è stata una conseguenza inevitabile. Sorge la figura dell'artista "solitario", con il tratto dell'estraneità sociale, dal carattere apolide, e dunque "originale".

(93) *Fisica*, II 194a.

duittivo sia esterno alla natura, la produzione si rivela artistica, in quanto prolungamento della forza produttiva della *physis*. L'opera è tale nella compiuta attualità (*energeia*) del suo venire all'essere, con un'autonoma stazione nella presenza rispetto al produttore. In quanto è in opera (*en-ergeia*), l'opera è propriamente *en-tele-kia*, cioè si possiede nella propria forma come nel proprio fine e dunque è bella. Siamo nel cuore della classicità, per la quale la logica della *physis* è il parametro essenziale del pensare e dell'operare, sia pure nella distinzione dei principi produttori, per le cose naturali di carattere intrinseco e costitutivo della *physis*, per le cose artificiali di carattere estrinseco ma non estraneo. L'artista non ripete, ma inventa, non però dal nulla e, dunque, sviluppa la forza produttiva della natura, dal cui abisso trae le forme.

Per l'estetica classica, greco-medievale-rinascimentale, la distinzione – tra l'attività dell'artigiano che fabbrica suppellettili e l'attività dell'artista che plasma una statua o scrive un poema – non è di qualità, ma solo di eccellenza. Se entrambe portano a presenza attraverso l'installazione di qualcosa in una forma, entrambe si richiamano alla legge della prossimità all'origine. L'opera, sia dell'artigiano che dell'artista, viene valutata in base alla capacità di riflettere l'*eidōs*, nel senso che, nell'entrare nella presenza, la cosa esibisce la forma eidetica che apre a quell'origine, di cui può dirsi imitazione originale. *Speciosus*, da "spece-re", "guardare", "vedere", raccolto poi in *speculum* o specchio, è tradotto con "bello", nel senso che la cosa si dà a vedere, grazie all'*eidōs* che vi rifulge, nel senso che è nella luce dell'*eidōs*, tesa (*tensio*) a farsi immagine, a comunicarsi sotto l'impulso dell'*eidōs*, fondo nascosto ma reale. L'opera vale in base alla prossimità a quella forma o *eidōs*.

È a questa matrice che va ricondotto il canone della proporzione e dell'armonia delle parti, senza lasciare ai margini i tratti della durezza e dell'utilità, qualità integranti dell'atto creativo e insieme risposta adeguata all'io che ne fruisce. L'artista, attraverso la natura, guarda al prototipo divino, come alla sua origine (94), per portare alla luce *nova et vetera*. Le arti mecca-

(94) Con il trionfo della tecnologia viene meno il raccordo con l'origine e si afferma uno statuto per il quale l'atto poetico risulta infinitamente riproducibile. A Dio Creatore della natura e all'uomo partecipa alla sua ricreazione si sostituisce l'*homo technologicus*, cifra di una produttività origina-

niche rientrano nella logica dell'arte, cifra di bellezza, in quanto portano a compimento l'armonia e l'ordine della natura, in uno sforzo di lodevole fedeltà creativa.

2. *L'artista voce del creato oltre la "physis"*

Come mai, se il rapporto della *tékne* alla *physis* è sostanzialmente concorde, il giudizio valutativo circa le scienze artificiali o meccaniche non lo è? Cosa implica il fatto che Bonaventura non qualifichi le arti meccaniche servili, ma, pur ritenendole inferiori nella gerarchizzazione generali delle arti, le consideri nobili al pari delle arti superiori? Mentre Aristotele e quanti ne seguono l'ispirazione considerino queste arti servili – perché si concretizzano agendo sulla materia, che è l'area dei servi, con un criterio valutativo oggettivistico – Bonaventura, al contrario, assumendo a criterio valutativo il soggetto che opera sotto l'influsso dell'illuminazione divina, esalta tutte le arti, sottoponendo a critica il punto di vista propriamente aristocratico di quanti le ritengono non solo inferiori, ma servili (95). Siamo al motivo critico nei riguardi dell'ideologia della società feudale e, prima ancora, della gerarchia oligarchica greca, secondo cui il lavoro manuale risulta inevitabilmente inferiore (96).

Il privilegiamento delle arti liberali, conseguente al primato del conoscere in quanto tale, allude a una scelta di campo fondamentale, che va evidenziata ai fini della distanza tra la linea bonaventuriana-francescana e la linea aristotelica-tomista. Se l'opera artistica viene valutata in base alla vicinanza all'*eidos* o forma, l'interrogativo si concentra sull'indole della sorgente cui la

le, «nella quale l'origine del produrre è essa stessa prodotta, cioè portata a manifestazione nell'opera di cui è origine» (F. PELLECCIA, *art. cit.*, 515). La pura riproducibilità tecnica presuppone l'origine come sempre già avvenuta.

(95) Non è fuori luogo riportare a sostegno della tesi di fondo – il bello pone la forma in rapporto con la pura conoscenza – a cui questa valutazione delle arti meccaniche è riconducibile, il testo: «Nam bonum proprie respicit appetitum [...]. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam: pulchra enim dicuntur quae visa placent» (*Summa theologiae*, I, q. 5, a. 4, concl.).

(96) U. Eco, *op. cit.*, 139: «La divisione tra arti liberali e servili è tipica di una mentalità intellettualistica che pone nel conoscere e nel contemplare il massimo bene». Accennando al fatto che ripara materialmente la chiesa di S. Damiano in Assisi, J. Le Golf annota che «Francesco prende la cazzuola, monta sull'impalcatura e si fa muratore. Un altro tema entra nella sua vita, il lavoro manuale» (*Francesco d'Assisi*, Milano 1998, 65).

forma fa riferimento. Perché, in misura che l'attenzione si concentri sulle forme allontanandosi dalla materia, si va verso le arti liberali o nobili, mentre, in misura che l'azione riguardi la dimensione materiale, si resta nell'ambito delle arti servili?

Ebbene, si tratta della tesi, non discussa, che le cose sono perché razionali, sicché è tale razionalità il fondo vero e alto del reale, in base a cui stabilire la gerarchia delle attività, da quella pura a quella faticosamente realizzata nella materia, luogo di oscuramento di tale razionalità. Siamo all'identificazione tra ontologia e logica, o al carattere ontologico dei principi logici. È questa la tesi di fondo, che fatica a venire alla luce nella corretta valutazione del contributo di Bonaventura. È la linea sotterranea dell'Occidente. Quando verrà meno il pilastro della classicità e cioè la natura o *physis* come fonte del fare, grazie alla rivoluzione industriale, si assisterà all'inevitabile trasformazione della dimensione razionale nel marxiano *General Intellect*, remoto frutto dell'aristotelismo arabo o della platonizzazione dell'aristotelismo.

«Il pensiero e l'intelligenza cessano di presentarsi come l'esercizio individuale di una facoltà psichica, per diventare il fondamento di un modo d'essere o di una forma di vita nella quale si fa esperienza del carattere potenziale della vita e dell'intelligenza umana» (97).

È la rete intellettuale o razionale, quale comune, unitaria potenza, in grado di tenere insieme sia i molti modi di vivere, sia i molti modi di pensare, alimento e giustificazione del *bios politikòs*, che non è arbitrario cogliere al fondo del pensare e del vivere occidentale. Si afferma una sorta di politicizzazione dell'esistenza, lungo un percorso reticolare, variamente percorribile, all'insegna dell'efficienza e della rapidità. È l'epilogo dell'*eidòs* platonico o della forma aristotelica in una rete mediatica, dove il mezzo è il messaggio. A causa dell'armonia e dell'ordine, quali condizioni della rete e della sua sopravvivenza, siamo all'estetizzazione dell'esistenza e insieme al suo crescente svuotamento di quel fondo di luce, costituito dalla *physis*, cui l'umanità in vario modo aveva attinto per le sue imprese. Consumatesi le tradizioni, la comunità si scioglie nella pluralità dei suoi componenti, alla ricerca dei dispositivi sociali che garantiscano l'armo-

(97) F. PELLECCIA, *art. cit.*, 526.

nia, l'ordine, in vista non della neutralizzazione dell'angoscia, conseguente alla perdita della *physis*, oramai sotto controllo, e dunque ridotta a miniera di energia da sfruttare, ma entro la logica dell'efficienza. Assieme alla trasformazione della fonte originaria – la *physis* – in miniera di energia da sfruttare, cede il confine rassicurante della forma, con la conseguente esposizione all'amorfia individuale e all'indeterminatezza del mondo, dove si abita senza alcun riparo.

E l'arte? Nasce e si afferma il ruolo solitario dell'artista, non più compaginato nella società, né ad essa funzionale, bensì una sorta di isola a sé stante, vivente-eccezione, voce solitaria e per questo forte e debole insieme. È l'esaurimento della prospettiva greca, segnata dal primato della razionalità. Con questa, però, viene meno forse anche la prospettiva medievale-bonaventuriana? La risposta è negativa, a condizione che se ne indichi la distanza qualitativa e se ne individui l'indole.

L'assunto generale è che il reale è perché voluto, sottomesso al metro della gratuità. In tale ottica, l'attività dell'uomo, qualunque sia, è raggiunta dalla luce divina, grazie a cui si disegna il quadro entro cui l'artista matura e realizza la sua produzione. Egli apre un altro fronte, che l'Occidente non ha raccolto, evidenziando lo stile secondo cui le forme si danno; o, anche, che la sorgente e l'anima delle forme sono di carattere oblativo e creativo insieme, espressione di un'immaginazione amante, entro la cui logica porsi e ridecifrare la realtà e noi stessi. Bonaventura ha inteso richiamare l'attenzione sulla natura come volto di Dio, innamorato dell'uomo, e dunque da amare e non profanare, da abbellire, non deturpare.

«Il volto di Dio – scrive – è la bellezza della sapienza eterna, che origina ogni cosa e tutto governa con sapienza, che tutto ricompone nell'originale bellezza e perfezione. Tutte le ragioni eterne sono nell'arte eterna e in essa rifulgono, nella misura in cui ogni essere si manifesta in essa» (98).

Come ogni essere rifugge nell'arte eterna, se non in quanto questa è identificata con l'immaginazione di Dio che creando ha voluto manifestare il suo amore? Il *logos*, nel quale si illumina la *physis*, è il Verbo che esprime tutto l'amore del Padre e lo

(98) *De santis Angelis. Sermo I* (IX 616a).

partecipa fuori di sé. Da qui il compito di disporre l'io a quella capacità di segno oblativo, segno della vicinanza alla sorgente delle cose, elemento qualificante dell'*eidōs* artistico (99). L'artista si ispira creativamente alla natura se si lascia stupire da essa, percependola come dono inatteso, con caratteri di armonia, proporzione, semplicità, conferma del modo sapiente con cui Dio ha realizzato il suo amore. Per stupire, l'artista deve aver fatto l'esperienza dello stupore, scendendo nel cuore del fenomeno, ove si raccoglie la gratuità e germoglia la bellezza. Chi non si lascia prendere dalle cose, su cui intende esercitare la sua attività artistica, resta in superficie e le sue forme appaiono vuote, espressione di un atteggiamento distaccato e freddo (100). Il soggetto deve dar prova di aver raggiunta una conoscenza, diventata riconoscenza e, dunque, forza espansiva e partecipativa della sua stessa esperienza. Non c'è bello che per un soggetto e a opera di un soggetto, forma suprema del dialogo tra gli uomini e, prima, tra l'uomo e Dio. Siamo all'apice dell'estetica bonaventuriana, eco dello stupore di Francesco per le creature, dono di Dio sul nostro cammino.

3. La "follia divina" dell'artista

E cosa dire dell'attività con cui l'artista traduce a beneficio della comunità il fascino divino della cosa? Il contenuto dell'operazione artistica viene tratto dalla vita quotidiana, anche la più umile o emarginata, e la facoltà che si impone è la *phantasia* o immaginazione, che già Avicenna († 1037), medico e filosofo musulmano, aveva esaltato, perché in grado di comporre e scomporre, imitare e creare. La fantasia si leva sopra le sollecitazioni sensibili e plasma quel fascio di stimoli in un tutto ar-

(99) Cfr. G. AGAMBEN, *Profanazioni*, Roma 2006, 59-65 (L'essere speciale).

(100) Riprendendo alcune suggestioni del VI libro del *De musica* di Agostino, Bonaventura fa intendere che l'artista è solo colui che individua nei singoli passaggi delle esperienze sensibili quei ritmi che caratterizzano la musicalità della natura, i suoni, le voci (*ritmi sonantes*), il diletto (*ritmi sensuales*) fino ai ritmi che l'anima avverte dentro di sé (*ritmi progressores*). A questi ritmi Bonaventura aggiunge di suo i *ritmi artificiales*, che riguardano i prodotti artistici, sicché oltre che percepire la bellezza del mondo esterno, l'uomo di Bonaventura, grazie a questa sensibilità, è in grado di creare numerose forme di opere d'arte, confermandosi artista. «Ab his autem [numerus iudicialibus] imprimuntur mentibus nostris numeri artificiales, quos tamen inter illos gradus non enumerat Augustinus»: *Itn.*, II 10 (V 302).

monico e significativo. Siamo all'impasto di idee, sentimenti, intuizioni, quale disarticolazione dell'estetica del sentimento, espressa e contenuta in nuce nel primato francescano della volontà e dell'amore. Il regno del "fantasma", come prima configurazione di un mondo che nasce, è un abbozzo di ciò che può perdersi nell'evanescenza dell'emozione o assumere un volto definito.

«Quando s. Bonaventura legge nell'intimo dell'anima le regole e l'esigenza dell'*aequalitas numerosa*, suggerisce alle future estetiche dell'ispirazione e dell'idea una via verso la definizione del fantasma interiore» (101).

Ebbene, questo discorso relativo alla fonte ispirativa di carattere empirico è un'implicita critica dell'impianto teoreticistico, che avrà nella storia molte versioni. La critica però diventa chiaramente costruttiva con il richiamo alla fonte razionalmente non controllabile, nota come "follia divina" di origine platonica (102), che Bonaventura ripensa a suo modo (103). È noto che, per rendere conto delle immense potenzialità della ragione, Platone non chiuse l'abisso del caos, né ostruì i canali con gli dèi: il caos sede dei fantasmi, gli dèi sorgente di un'energia creativa, di carattere universale e divino, come lo sono le idee. Per questo, nel *Fedro* egli può dire che «i beni più grandi vi vengono dalla follia naturalmente data per dono divino» e, poco dopo, «la follia dal dio proveniente è assai più bella della saggezza d'origine umana». Siamo al fondo dell'anima, le cui esperienze sfuggono a qualsiasi tentativo di fissarle e disporle in successione ordinata, perché, al di là di ogni ordine, l'anima sente che ogni razionalizzazione non può essere che parziale e provvisoria.

Bonaventura riapre il doppio circuito con il mondo inferiore attraverso la pluralità delle forme e, con il mondo superiore, in comunione con lo Spirito, con la tesi avicenniana del *dator formarum*. Già Theophilus Presbyter, con la famosa opera dell'alto medioevo *Schedula diversarum artium* – scoperta da G. E.

(101) Cfr. U. Eco, *op. cit.*, 155.

(102) Cfr. I. P. VERNANT-P. VIDAL-NAQUET, *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale, estetico e psicologico*, Torino 1976, 61. Per i greci, tanto i poeti quanto gli artigiani assolvono alla funzione di «incarnare nella materia una forma preesistente, indipendente e superiore alla loro *técne*».

(103) Bonaventura conosce il Salmo: «Tu illuminabis lucernam meam, Domine, lumine tuo illuminabis tenebras meas» (*Ps* 17, 29).

Lessing († 1781), poeta, drammaturgo e saggista, ritenuto il massimo esponente dell'illuminismo letterario tedesco, nella biblioteca di Wolfenbüttel – aveva messo in luce come e perché l'artista lavori sotto il soffio ispiratore dello Spirito. Se, attraverso la saggezza, capisce che la sua arte gli viene da Dio, l'artista, attraverso l'intelligenza, comprende le regole di *varietas et mensura*, di semplicità e simmetria. Se il creato è il trono del Signore, al punto da ripetere con Salomone: «Dilexi decorem domus tuae», Bonaventura trova agevole porre anche la vena creatrice dell'artista sotto le ali dei doni del settoplice spirito, da cui piove quella luce, che si pluripartisce in luce esteriore per le arti meccaniche, in luce inferiore per la conoscenza sensibile, in luce interiore per la conoscenza intelligibile e, finalmente, chiudendo il cerchio, in luce superiore per la conoscenza mistica. Siamo in qualche modo alle condizioni di possibilità di sapore kantiano, nel senso che, senza la luce del Verbo eterno, l'intelletto umano risulterebbe insufficiente ai fini della comprensione certa di una qualunque cosa e, più ancora, per la produzione artistica (104).

Tale prospettiva estetica riceve forse un conforto inatteso dalle parole che M. Heidegger scrive nel *Poscritto* del 1943 alla prolusione friburghese su *Che cos'è metafisica?*

«L'offerta è il dono prodigo, sottratto ad ogni obbligazione, perché elevantesi dall'abisso della libertà, dall'essenza dell'uomo, in vista della salvaguardia della verità dell'essere per l'essente. Nell'offerta ha luogo il ringraziamento tacito che solo onora la benevolenza [*die Huld*], in virtù della quale l'essere si è trasmesso all'essenza dell'uomo nel pensiero affinché, nella relazione all'essere, l'uomo ne assuma la custodia. Il pensiero originario è l'eco del favore [*der Widerball der Gunst*] dell'essere, nel quale si illumina e accade l'unica realtà degna del nome: che l'essente è. Questa eco è la risposta umana alla parola della voce silenziosa dell'essere. La risposta del pensiero è l'origine della parola umana, parola che sola dà origine al linguaggio come dizione della parola nei vocaboli» (105).

L'orizzonte, entro cui ha luogo il pensare bonaventuriano, è segnato prioritariamente dalla gratuità oblativa, fonte di stupore, da tradurre ed esprimere obbedendo ai canoni dell'estetica, pro-

(104) Cfr. *Sermo IV. Christus unus omnium magister*, 10 (V 569-570); *Quaestiones disputatae de scientia Christi*, q. 4, concl. (V 23).

(105) M. HEIDEGGER, *Poscritto a «Che cos'è la metafisica?»*, in: ID., *Che cos'è metafisica?*, Milano 1987, 264.

porzione e *misura, claritas e integritas*. Ogni uomo è un artista, anche se non sempre né tutte le opere sono artistiche. Siamo oltre il cerchio pagano, segnato dal *logos*, che si è rivelato pura razionalità, *General Intellect*, politicamente funzionale, economicamente efficiente, scientificamente fecondo, perché sostanzialmente monodimensionale.

4. *Il bello bonaventuriano è il semplice nel complesso*

Volendo fondere insieme la logica del bello, che presiede all'opera creatrice di Dio, e la logica del bello, che guida la produzione artistica dell'uomo, dobbiamo individuare l'elemento emergente e qualificante l'una e l'altra. L'opinione diffusa, circa il bello come proporzione, ordine, simmetria delle cose e delle loro parti, come delle parti del discorso che di quest'ordine deve parlare, ha sollevato un problema, a lungo discusso. Il problema è questo – e, cioè, se il bello è essenzialmente simmetria, ordine, proporzione, allora il semplice non può avere bellezza alcuna; se, al contrario, il bello è assoluto, puro, semplice, allora la simmetria, l'ordine, la proporzione rientrano nella logica dell'epifenomeno della bellezza e alludono alla fatica necessaria per tradurre qualche riflesso e renderla presente. Le due risposte alludono a due percorsi ben distinti tra loro. A cominciare da Plotino, si afferma il carattere assoluto del bello che si scolora in misura che si allontana dal vertice e, sia pure con modulazioni diverse, grazie alla rilettura di Dionigi († ca. 279) e G. Scoto Eriugena († ca. 880), passa in Agostino e attraversa il medioevo (106), trovando in M. Ficino († 1499), nel rinascimento, il sostenitore del bello come manifestazione dell'assoluta semplicità del divino.

Accanto a questo orientamento, se ne afferma un altro, volto a porre in primo piano la proporzione, la simmetria, l'ordine delle parti, con l'occhio alla *vis congregativa* della bellezza. È la linea aristotelico-averroista-tomista che, con particolare attenzione alla natura, identifica il bello con l'ordine del mondo, quale *splendor formae substantialis vel accidentalis*. Chi nel rinascimento, opponendosi a M. Ficino, insisterà su questa particolare in-

(106) Oltre a questo percorso, ci sono le traduzioni e i commenti del platonismo arabo. Si ricordi il *Liber de causis*, attribuito ad Aristotele, in realtà compendio delle teorie di Proclo († 487), filosofo neoplatonico, come la *Theologia Aristotelis*, che è invece un'antologia plotiniana.

terpretazione del bello, sarà G. Pico della Mirandola († 1494), che proporrà una bellezza composta di parti, in contesa tra loro. Comincia ad affermarsi in modo consapevole la bellezza come contrasto e tensione dei contrari.

Ebbene, Grossatesta pare ribadire il ruolo essenziale dell'identità della cosa bella e della sua proporzione al suo interno e in rapporto all'ambiente circostante, senza pronunciarsi su ciò che alimenta siffatta armonia:

«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. Dio, poi, sommamente semplice è somma concordia e convenienza di sé a sé, senza alcuna possibilità di dissonanza o discrepanza, non soltanto concorde con tutti, ma a tutti superiore essendo egli la stessa concordia» (107).

Interrogandosi su questo delicato argomento, Bonaventura giunge alla conclusione che la bellezza è essenzialmente semplice e i caratteri dell'armonia, della proporzione sono epifenomeni, bagliori della fonte luminosa. Egli non ha la fretta (*inquietudo*) di Agostino di arrivare a Dio e, insieme, vuole che tutte le creature elevino il canto di lode, fondendo insieme le due prospettive. In breve, la bellezza è il rifrangersi in mille colori della gratuità del gesto creativo di Dio, come dell'amore folle dell'artista, intento a tradurre le sue esperienze, varie nelle espressioni e nei contenuti, ma non nella forza ispirativa. Dio, allora, è «fontana bonitatis, origo pulchritudinis» e le cose, che l'uomo produce, sono belle in quanto immerse in quella identica onda d'amore. Bonaventura lo fa intendere allorché nota:

«La diffusione, fatta nel tempo del suo essere nella creatura, non è che un centro o un punto nell'immensità della bontà eterna» (108).

Dio e mondo non sono due realtà distanti l'una dall'altra. Il mondo è nel circuito di Dio, la cui sorgente luminosa avvolge

(107) «Est autem pulchritudo concordia et convenientia sui ad se et omnium suarum partium singularium ad seipsas et ad se invicem et ad totum armonia. Et ipsius totius ad omnes. Deus autem summe simplex est sui ad se summa concordia et convenientia»: R. GROSSETESTA, *De divinis nominibus*, in: H. POUILLON, *art. cit.*, 320.

(108) «Nam diffusio ex tempore *in creatura* non est nisi centralis vel punctualis respectu immensitatis bonitatis aeternae»: *Itin.*, VI 2 (V 310).

nel suo calore tutte le creature, fasciandole di luce. Altrettanto si dica del mondo umano, attraversato da quell'amore che, per il tramite degli artisti, assume il volto della semplicità, dell'armonia, testimoni e, in qualche modo, salvatori dell'umanità. È tale calore la forza nascosta del bello, da nulla oscurata, nemmeno, pare, dall'abbuiamento del mondo, nell'istante della morte del Signore. È l'epilogo della tesi bonaventuriana di Dio uno e trino, il cui centro è «ubique, circumferentia nusquam» (109).

Siamo all'epilogo. La tesi gnostica si ritrova non solo respinta, ma radicalmente confutata, perché la bellezza delle creature risulta il riverbero della bellezza stessa di Dio, i cui riflessi raggiungono l'artista, che se ne lascia investire a seconda delle circostanze e dei tempi. Siamo oltre la dissomiglianza tra Dio e mondo, alimento della teologia negativa o apofatica. Se, a livello ontologico, si parla dell'essere e della sua partecipazione, a livello teologico Bonaventura parla dell'amore trinitario, riversato nel tempo e nello spazio, con tracce disseminate a seconda del grado d'essere delle creature, fino all'uomo, vertice delle creature. Se queste sono il modo con cui Dio dice all'uomo il suo amore, l'opera dell'artista è la risposta data a nome della comunità. Siamo alla *ratio pulchri* del mondo e delle opere e, dunque, all'affermazione della tesi che il bello è semplice, perché si identifica con l'amore trinitario di Dio e si rivela con e attraverso le creature, la cui armonia l'artista coglie e rielabora, secondo i mille volti del tempo.

L'artista, infatti, è colui che si lascia raggiungere da questo raggio di luce, pervenendo al fondo abissale delle cose, da cui, nel risalire, si sente spinto a tradurlo, dandogli volto e colore, qualunque sia il tracciato e il contenuto. È quest'onda creativa, con i tratti della gratuità o del dono, che qualifica originariamente la produzione artistica e la rende bella, qualunque sia il tema. La percezione della gratuità, come tratto proprio della sua vena creativa, che sente urgere dentro, si dilata e insieme si affina in misura che si lascia prendere dal volto nascosto della cose, espressione della liberalità suprema. È questa l'esperienza che qualifica l'artista, preso dalla bellezza nella sua semplicità e in-

(109) «Quoniam igitur virtus divina in substantia est simplicissima et nunquam a substantia elongatur, ideo in multis est infinitissima, quia unitissima in multis, ut in uno. 'Ubique enim est centrum illius potentiae', sicut dicit Trismegistus»: *I Sent.*, d. 37, p. 1, a. 1, q. 1 (I 639).

tensità, sia pure colta nei suoi ultimi bagliori e, dunque, estenuata o contraddetta. È il tratto divino di qualunque opera, dono dell'uomo all'umanità, nel comune bisogno di rispondere al dono dell'essere, grazie a cui si è in grado di operare.

«Ubi ergo empietas?», si chiede s. Paolo. «Quia videlicet cum cognovissent Deum, non sicut Deum glorificaverunt aut gratias egerunt, sed evanuerunt in cogitationibus suis»(110). Conoscere Dio non equivale a riconoscerlo e se non lo si riconosce non lo si conosce, come rileva acutamente B. Pascal († 1662)(111). Talvolta, la conoscenza di Dio è solo l'ultimo tassello della costruzione esplicativa del reale – il deismo. La ragione che non rende grazie si ritrova vittima della sua stessa logica, intenta a costruire la piramide della tracotanza razionale. Al centro c'è l'io, non Dio o, meglio, c'è la logica di segno necessario, non la libertà creatrice divina, da esaltare rendendo grazie e lasciandosi avvolgere dalla sua logica. Non si tratta di misconoscere ogni altra forma di bello, ma di segnalarne la diversa profondità. Il bello bonaventuriano non si dà senza quell'onda di luce, con il colore della gratitudine, che apre gli spazi e illumina il percorso, lungo il quale le sue tracce prendono e incantano. L'occhio dell'artista non è segnato dalla presunzione (*prae-sumere*), ma dal riconoscimento (*confessio*)(112); non dalla *concupiscentia cordis*, ma dalla *concupiscentia gratiae*(113).

(110) S. AUGUSTINI *De spiritu et littera liber unus*, 12. 19.

(111) Secondo B. PASCAL, «il deismo è quasi altrettanto lontano dalla religione cristiana quanto l'ateismo» (*Pensieri*. Introduzione, note e apparati di A. BAUSOLA. Testo francese a fronte, n. 602 (556), Milano 1997⁴, 357).

(112) «...discernerem atque distinguerem, quid interesset inter praesumptionem et confessionem» (S. AGOSTINO, *Le confessioni*. Introduzione di C. MOHRMANN. Traduzione di C. VITALI. Testo latino a fronte, VII 20, Milano 2000²⁵, 334). È quanto presuppone Bonaventura, allorché in *Hexaëmeron* (I 26: V 333-334) parla del «sillogismo diabolico», con il quale il serpente indusse Eva a disubbidire a Dio, il che avvenne in seguito all'interpretazione della bellezza – buono da mangiare, gradito agli occhi, desiderabile (*Gen* 2, 6) – in rapporto al soggetto, inteso come centro della realtà.

(113) Occorrerebbe riflettere sulla «lex libertatis, lex caritatis» di Agostino (*Epistola*, 167, 6, 19). Per questo occorre procedere oltre la bellezza delle creature. Per il suo tramite, occorre tendere verso la sorgente. Chi non si arresta all'incantesimo delle creature non può considerarle che come «via in aliud», verso la bellezza assoluta: «Unde aut sistitur in pulcritudine creaturae, aut per illam tenditur in aliud. Si primo modo, tunc est via deviationis [...]. Si secundo modo, prout est via in aliud, sic est ratio cognoscendi per superexcellentiam, quia omnis proprietates nobilis in creatura Deo est attribuenda in summo» (*I Sent.*, d. 3, p. 1, a. 1, q. 2, concl.:

Siamo alla bellezza come *diffusio sui*, cifra di quella vena liberale che non sta in sé, non riducibile a un rapporto di soddisfazione o anche di una *salubritas* di segno utilitario; anzi, la stessa automanifestazione delle creature non può dirsi legata di per sé all'appagamento di una qualche necessità. In ogni offrirsi del bello vi è, come anima sotterranea, un tratto di gratuità che, passando attraverso l'armonia dei colori e la proporzione delle parti, dischiude un panorama che si sottrae alla rigidità di qualsiasi classificazione. Bonaventura parla del riverbero della gratuità trinitaria in tutte le creature e, in forma suprema, nell'uomo, per cui il culmine della vita spirituale è costituito dallo «stupor admirationis» (114).

Il traboccare della bellezza (*excessus*) autorivelantesi (*expressio*), colta dal soggetto (*impressio*), non va inteso come qualcosa in più, ma come un *surplus*, funzionale alla riconduzione del fruitore alla sorgente, segno infallibile della gratuità. Il che non significa che la bellezza disinteressata venga, in ultima analisi, finalizzata, perché, se essa viene intesa per come si dà, l'eccesso che produce è già di per sé il superamento di sé e cioè il dischiudere l'*io* a ciò che è altro e oltre, non più centro o punto di riferimento assoluto, preso dal fascino di quei bagliori di luce che, sia pure in una tempesta, lasciano intravedere la fonte.

Il processo bonaventuriano della *reductio* o della *resolutio* (115), prima che logico-ontologico, è un movimento etico-estetico, che di grado in grado porta là dove l'orizzonte dell'amore divino si dischiude in tutto il suo splendore e aiuta a intendere perché occorra fruire, non sfruttare, servirsi, non profanare, le creature. È la logica del ringraziamento che assume le movenze della *reverentia*, dell'*adoratio*, dell'*excessus*, della *genuflexio*, della *prostratio* (116). Se la creazione è *expressio Dei*, quale movi-

I 72). Il frammento non può essere bello se disgiunto dal tutto. E l'intelligenza che coglie il tutto, cui il frammento sospinge l'anima. All'*oculus carnis*, che ammira il mondo, come via introduttiva alla verità plenaria, fa seguito l'*oculus rationis* che porta alla verità. Panorama già di per sé meraviglioso su cui si appunta l'*oculus contemplationis*, col quale si attinge Dio come ragione risolutiva di ogni realtà, «et hoc est laetari in Dei notitia [il che significa gioire nella conoscenza di Dio] et reverentia maiestatis [e nella venerazione della sua grandezza]» (*Itin.*, I 2: V 297).

(114) *itin.*, VI 3 (V 311).

(115) Cfr. E. CUTTINI, *Ritorno a Dio. Filosofia, teologia, etica nel pensiero di Bonaventura da Bagnoregio*, Rubbettino 2002.

(116) Cfr. *De triplici via, alias incendium amoris*, c. II, par. 3, n. 6 (VIII 9).

mento epifanico del suo amore oblativo, la *resolutio* o la *reductio* è il movimento di ritorno, che convoglia nel suo solco tutte le creature, confermando il carattere sociale dell'arte.

L'estetica bonaventuriana pare più teologica che propriamente mondana, dal momento che è poco attenta alle contraddizioni della vita, ai momenti di ferocia ed empietà, di miseria e di vessazione, come alle manifestazioni disastrose di una natura matrigna, con le sue carestie e pestilenze, con le perturbazioni atmosferiche e i terremoti. Certo, la dimensione positiva prevale su quella negativa e il mondo, come compendio dell'opera divina, induce a esaltare la bellezza dell'essere, il suo splendore, lasciando ai margini le ombre o gli abissi del nulla. Tale estetica illumina in maniera trasversale non solo l'essere, ma anche il modo di pensare e di agire, tratto implicito di ogni forma di sapere e misura dell'operare. L'etica è in fondo consonanza estetica, non nel senso dell'estetizzazione dell'etica, ma nel senso della fondazione dell'etica sull'estetica, intesa questa come compendio dell'ontologia dell'essere-dono e questo come rivestimento di un gesto di amore, autentico se libero, e libero se gratuito.

Siamo all'etica come riflesso dell'anima *symphonizans* della mistica medievale Ildegarda da Bingen († 1179)(117) o all'*unità ritmica* della sinfonia del nostro contemporaneo P. A. Florenskij († 1937), filosofo e mistico, poeta e sacerdote ortodosso(118). In breve, siamo all'estetica del *Cantico delle creature* di Francesco, il quale si fece voce della gratitudine delle creature, chiamate dal nulla all'essere senza averne diritto alcuno. È la filosofia del bello, cifra del positivo, del non-contraddittorio o della vittoria sulle contraddizioni, aborrite in filosofia e teologia, alleggerite in estetica grazie al calore effusivo di Dio. In fondo, l'artista è per Bonaventura colui che cerca di far vedere il mondo con gli occhi di Dio, non del Dio della verità vincente, ma del Dio accondiscendente e misericordioso.

(117) Cfr. M. FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI, *Invito alla lettura di Ildegarda di Bingen*, Cinisello Balsamo 2000.

(118) «I temi scorrono l'uno dietro l'altro, si raggiungono l'un l'altro, per poi, dopo aver cessato di echeggiare, cedere il posto a nuovi temi. Nei nuovi, però, risuonano i vecchi, pur già da tempo passati [...]. Così, nell'insieme dell'opera, tutti i temi si ritrovano, in una o nell'altra maniera, legati tra loro. Questa è l'espressione della responsabilità collettiva: il palpitar ritmico di temi che si compenetrano reciprocamente l'un l'altro»: P. A. FLORENSKIJ, *Le vie e i punti di incontro*, nella traduzione e con il commento di S. TAGLIAGAMBE, *Come leggere Florenskij*, Milano 2006, 16.

Certo, non si tratta di un'estetica che si forma in un ambiente rarefatto e falsamente devoto. Il medioevo non ignora la passione travolgente di Eloisa, l'adulterio di Isotta, la ferocia di fra Dolcino, i goliardi con le poesie inneggianti al piacere dei sensi, come anche i roghi, oltre alle pestilenze e alle carestie. E tuttavia, è un'estetica che si sforza di fare scendere su tutto ciò un velo che ne smorza l'asprezza e faccia intravedere il senso che l'attraversa e l'addolcisce. L'onda di calore che riattiva la logica dell'essere non ha per Bonaventura il carattere della verità risolutoria delle contraddizioni, ma ha il volto dell'amore oblativo che, se non risolve le contraddizioni, certamente ne alleggerisce il peso e ne attenua l'asprezza. L'esperienza medievale è segnata dall'unità e, anche quando paragona il mondo a un libro, sa che la labirinticità del libro è di superficie. «Se il libro è stato scritto digito Dei e Dio è il principio stesso dell'identità, il libro non può generare significati contraddittori» (119). A causa di questo assunto comune dell'unità, risulta decisivo il volto di Dio, se quello della verità che risolve le contraddizioni o quello dell'amore che le addolcisce senza eliminarle.

L'estetica medievale entrerà in crisi quando, con l'epoca moderna, si metteranno in scena e in primo piano le contraddizioni, le quali, in misura che risulteranno insuperabili, attiveranno il processo inesorabile di rimozione di Dio, prima sullo sfondo, poi ai margini e alla fine nel sepolcro. Il reale viene decomposto e rappresentato come un insieme di granuli sempre più inafferrabili, il tempo come lo spazio di mezzo tra ciò che non è più e ciò che non è ancora, dove tutto è possibile, e il soggetto come un fascio di *io*, l'uno contro l'altro o, al più, come un treno che nella notte corre sempre più velocemente verso il nulla. Qui non c'è più spazio per l'estetica teologica, perché le contraddizioni si impongono nella loro radicalità e il Dio-verità non svolge ruolo alcuno, se non di carattere ideologico e potestativo. E', comunque, legittimo estendere questa conclusione all'estetica francescana di matrice bonaventuriana, per la quale al centro va posto il Dio amante e benevolo?

La grande rivoluzione, che apre l'epoca postcopernicana, prendendo le distanze dalla filosofia medievale – e da Platone e Aristotele dietro di essa – opererà uno scarto anche rispetto alla bellezza (120). L'effetto più vistoso è la scomposizione dei tra-

(119) U. ECO, *op. cit.*, 173.

(120) Cfr. F. RELLA, *op. cit.*, 39.

scendentali, per cui il bello è solo bello, il vero è solo vero e il bene è solo bene. Assieme alla scomposizione dei trascendentali, viene meno anche la strumentazione teoretica con cui far fronte alle contraddizioni, motore della storia. Per qualcuno, questa è la crisi irreversibile della concezione di Bonaventura. Infatti, se il bello è il compendio dei trascendentali e questi non si sostengono più l'un l'altro, assieme a questa forza coesiva crolla l'impalcatura estetica del Dottor Serafico.

Ebbene, questo è solo parzialmente vero. Certo, l'uomo oggi non contempla un ordine dato, né si muove in un mondo dai significati definiti e conchiusi nei rapporti fissi dei generi e delle specie. Le contraddizioni costituiscono l'ossatura portante del vivere e pensare. È però vero che, per questo motivo, l'uomo è chiamato a realizzare le infinite possibilità, traendole dal profondo del suo essere. Ebbene, la soggettività individuale non ha, sin dalla *Summa balense*, un ruolo privilegiato e qualificante, accentuato poi da G. Duns Scoto († 1308) e Guglielmo di Ockham († ca. 1349)? Anzi, il ruolo del soggetto, sia per quanto concerne la bellezza mondana che la bellezza della produzione umana, è qualificante, nel senso che, nell'uno e nell'altro caso, il mondo è bello se esprime in modo sapiente il fondo nascosto dei soggetti in questione, perchè, ammirando la propria opera, possa ciascuno esclamare: «Valde bonum!». Inoltre, il bello è «circuit omnem causam», sia nel senso che presuppone l'unità, la verità e la bontà della cosa e sia nel senso che trasmette la sua energia liberatoria da tutte le tentazioni di chiudere il cerchio. Ora, se è venuta meno l'ossatura ontologica, pare che non sia scomparsa o, comunque, si avverta la nostalgia dell'aperto, identificabile con la logica della gratuità, cifra del senza-perché e, dunque, fuori di ogni clausura. Anzi, questo nucleo dell'estetica bonaventuriana si impone come tratto essenziale del bello e respiro dell'anima, senza la pretesa di sciogliere o ideologicamente occultare le contraddizioni.

Il volto del Dio trinitario di Bonaventura non è costituito dalla potenza o dalla verità, cifra risolutoria di tutte le contraddizioni, ma dalla bontà oblativa che lo ha portato a creare e a redimere ciò che ha creato, perché l'artista assimili tale logica per essere all'altezza dell'artista supremo. In tale contesto, l'estetica aiuta a intendere il bello come ciò che dilata gli orizzonti, attutisce le contraddizioni e mostra il ruolo insostituibile della creatività soggettiva entro la logica della gratuità, segreto e chiave interpretativa dell'essere.

Ebbene, questa filosofia del bello pare tuttora significativa. Il bello non è determinato da alcun fine specifico, non dal fine della soddisfazione, perché è altro il piacere del bello; non dal fine utilitario, perché il bello non è subordinato ad alcunché. Escluso qualsiasi fine, resta l'idea stessa della finalità, come idea di un accordo quasi intenzionale di parti in un tutto armonico e proporzionato, come risulta evidente se, con I. Kant († 1804), rapportiamo tra loro il bello di natura e il bello d'arte. Di fronte al bello di natura, noi avvertiamo come la presenza di un disegno intenzionale – per cui l'oggetto bello si configura come un'opera d'arte – e di fronte a un'opera d'arte, che pur esegue un disegno intenzionale, sentiamo che essa è bella se e quando quell'intenzionalità svanisce e l'oggetto sembra una creazione spontanea della natura. Dunque, nel bello, di natura o d'arte, bisogna che il fine vi sia e non vi sia o, meglio, vi sia come se non vi fosse e cioè che l'intenzionalità e la spontaneità siano talmente fuse che la natura sembri arte e l'arte natura. Siamo alla gratuità del bello, analoga alla superficie trasparente di un lago alpestre, le cui ricchezze intende colui che le contempla, lasciando che la sua ombra si rifletta sul fondo.

Ebbene, questo tratto della gratuità dell'arte, rimasto inalterato nel cuore di tutte le estetiche, è la perla da custodire e, perché tale, da rendere obbedendo ai canoni della semplicità e della misura, della proporzione e dell'armonia. Affinché questa sia propriamente bonaventuriana, l'artista, però, va oltre l'imitazione, scende nelle profondità delle creature e vi coglie il battito stesso di Dio, grazie a quella finezza spirituale che individua le venature dell'essere. L'artista è tale se ama le cose, come nessun altro, perché allora dissolve le immagini già date e abusate, fino a rischiare l'inabissamento nel vuoto, pur di restituire il senso di una differenza, che l'intimità amorosa non cancella, ma esalta. L'artista coglie il limite dentro la cosa, il limite come *limen*, soglia o spazio nella contraddizione, da abitare come luogo del possibile, immettendovi quell'onda di amore oblativo che, se non risolve, certamente allenta e addolcisce la morsa delle stesse contraddizioni.

Quest'onda di gratuità rappresenta l'aspetto più nobile dell'essere, giustificabile a livelli disparati, dal minimo al massimo. Bonaventura ha richiamato il livello più alto – l'amore oblativo trinitario – di cui il nostro dovrebbe essere prolungamento o riflesso, sia pure attenuato o remoto. Il senso del bello sospinge oltre la logica concupiscenziale, che si veste di colori smaglianti

per occultare il suo volto dominatorio e possessivo. È la logica della gratuità che si impone ed è ad essa che forse si pensa alorché si dice che la bellezza salverà il mondo.

5. *Tratti distintivi dell'estetica cristiana nella lettura bonaventuriana*

Volendo meglio articolare i punti richiamati, possiamo chiederci, anzitutto, cosa sia il bello per un pensatore medievale. Ebbene, per il medievale ogni cosa è bella, piccola o grande che sia. Ogni cosa, oltre che essere se stessa, conoscibile e desiderabile, è anche bella. Ma cos'è il bello? Non si dà bello che non abbia una propria identità, una sua verità e una sua bontà. Il che implica un giudizio, un atteggiamento riflessivo. Il bello non appartiene all'area dell'emozione. Coinvolge la conoscenza come dato proemiale.

Il bello è una sorta di compendio delle perfezioni, sia nel senso che le presuppone e sia nel senso che ne è l'armonizzazione. Come le tiene insieme? Le armonizza aprendo le singole perfezioni, impedendo, cioè, che si ripieghino su se stesse. È quel tocco di infinito o di indefinito che è agevole cogliere in una cosa bella. I canoni del bello risalgono allo stesso Pitagora († 490 a.C.), il primo teorico dell'armonia cosmica. I suoni di per sé non sono la musica. Perché questa abbia luogo è necessario che i suoni si rapportino tra loro in un certo modo. Ecco la matematica, come scienza dei rapporti. Può, però, il bello ridursi a un puro gioco matematico? Con Platone l'ambito della quantità, o regno della matematica si carica della qualità, cifra del regno delle idee. Si ha così la prima configurazione formale del bello – e cioè il bello è armonia, proporzione, nella coniugazione sia della quantità che della qualità. Il richiamo, oltre che ad Agostino, è a Boezio, interprete autorevole del pensiero greco.

Dunque, i pensatori medievali attingono all'estetica classica, condividendone i caratteri formali. Quando parla del bello descrivendolo come *resplendentia formae*, Bonaventura fa riferimento a questa filosofia del bello e cioè alla proporzione tra i componenti della cosa che si ritiene bella e tra questa e le altre cose. L'ambiente, il contesto o, meglio, lo sfondo, è un elemento essenziale del bello, parte dell'armonia complessiva che qualifica la cosa bella. A questa proporzione relativa alla cosa bella fa seguito la proporzione rispetto al soggetto che ne fruisce.

In che senso, allora, l'estetica medievale trascende, in quanto cristiana, l'estetica pagana? Per il pensatore medievale il mon-

do è il capolavoro di Dio e cioè l'universo è un progetto, pensato e voluto e, dunque, realizzato. Anzitutto, si dà un soggetto con un potere creativo. Il mondo è qualcosa di nuovo, che un tempo non era. Per la filosofia pagana, dal nulla non viene nulla, dall'essere l'essere. È inconcepibile che qualcosa che non era affatto cominci ad essere. È ipotizzabile il passaggio dal possibile all'attuale, ma che qualcosa dal nulla assoluto venga all'essere, questo non è concepibile. Per l'estetica pagana il mondo è da sempre, è lì, nella sua oggettività, e il bello è dato dai caratteri di armonia, di proporzione, di cui si è detto.

Per l'ottica cristiana, il mondo è espressione del potere immaginativo di un soggetto, il cui atto creativo risulta purificato e arricchito dall'atto redentivo. Dunque, per il pensatore medievale è centrale la mediazione della soggettività. Dio, soggetto supremo, che apprezza quanto ha creato – “e vide che era una cosa buona” – dice il *Genesi*. Qui, il soggetto esprime la sua soddisfazione e l'offre a un altro soggetto – l'uomo – perché, comprendendo, partecipi a tale gesto creativo, ne colga l'originalità e la bellezza, esaltandone l'artefice. Il bello è bello in rapporto a un soggetto, non perché il bello non sia tale di per sé. A quale fine il soggetto? Perché ne sia l'interprete, la voce. È questo il tratto proprio dell'estetica medievale, il suo tratto distintivo rispetto a quella pagana. Nel prendere coscienza della ricchezza del mondo come dono, egli fonde insieme fruizione e conoscenza, perché il suo canto a Dio sia consapevole e puro.

Cos'è, allora, il bello per un pensatore medievale che è anche francescano? Bonaventura ha due fonti – la *Summa balense* e il *Cantico di frate Sole* – e ha, come sponda polemica, l'eresia catara. Tale eresia aiuta a intendere la preoccupazione di Bonaventura di assegnare un ruolo centrale e riassuntivo al bello, rispetto alle componenti della cosa, come a meglio contestualizzare la proposta. Questa linea filosofico-teologica accentuava il contrasto tra spirito e materia, tra puri e impuri, espressione aggiornata della dottrina dualista di origine iraniana. Sappiamo che questo orientamento non negava che il mondo goda dei tratti formali del bello, anzi riteneva che l'ordine, la proporzione, la simmetria siano i tratti con cui lo spirito del male cerca di indurre gli uomini ad abbandonarsi alla sua logica, a lasciarsene suggestionare. La vera trappola del maligno è di presentarsi con i colori della luce, con l'ordine della proporzione, con la semplicità dell'armonia, in maniera da non scoprire il suo vero volto. Dunque, secondo l'eresia gnostico-manicheo-catara, il

negativo è nascosto nel profondo dell'essere, vestito con i colori della festa. Come rispondere a tale prospettiva, ostile a quanto è in qualunque modo legato alla materia? È forse sufficiente dire che le cose sono belle, sono proporzionate, nell'ordine?

La risposta di Bonaventura è, in fondo, la stessa di Francesco e, cioè, il mondo è il capolavoro che Dio ha immaginato e voluto. Dio poteva non volerlo. Il che significa che il mondo è l'espressione della libertà creativa divina e suo dono. Riflettendo su questa tesi, ci si rende conto che la conoscenza del mondo non sarà adeguata se non diventa ri-conoscenza, grazie alla consapevolezza che si tratta di un gesto d'amore. Ora, i caratteri dell'estetica classica – la proporzione, la simmetria, l'ordine, il senso della misura ecc. – non vengono misconosciuti, ma neppure idolatrati, bensì considerati il modo con cui Dio ha espresso il suo amore. Dunque, la bellezza non va ricercata prescindendo da questo fondo nascosto, costituito dall'amore oblativo di Dio, nel qual caso andremmo dietro la forma ignorando la sostanza. Anzi, sia i principi generali, con cui giudichiamo, come la nostra stessa intelligenza, non sono che il dono nobile di Dio, il quale, oltre che offrirci il mondo, ci ha dato anche i mezzi con cui riconoscere che il mondo è suo dono. È il *Cantico delle creature*, risposta adeguata all'eresia catara.

Quale, dunque, il senso francescano del bello? Il bello è il modo con cui Dio ci offre in dono il mondo, che dunque può dirsi la visibilizzazione del suo amore gratuito. In cosa consiste il peccato di Adamo, posto nel giardino dell'Eden, se non nel misconoscimento del carattere gratuito di quel luogo di meraviglie e di frutti deliziosi, ove vivere e operare ringraziando? E quale il peccato di Lucifero, il bello per eccellenza, il simbolo della luce? Non ne comprendeva forse l'altezza e la prossimità a Dio? Ciò che restò nell'ombra fu l'indole del suo essere e cioè la gratuità assoluta, con la lezione conseguente di restare travolto nel vortice di una bellezza senza profondità, perché senza anima. Dunque, per il francescano il bello è tale se il giudizio, raggiungendo il fondo del reale, si esprime in una conoscenza che è insieme ri-conoscenza. E la riconoscenza è conoscenza ed emozione insieme, alimentate dalla consapevolezza che la cosa ha la luminosità discreta del dono, del tutto immeritato, senza perché, ma proprio per questo pieno di senso. Senza l'amore non si dà il bello e il bello senza amore non è bello in senso bonaventuriano.

Ora, a quali condizioni l'uomo è in grado di partecipare alla produzione del bello? Oltre all'estetica teologica, che ha Dio

per autore, Bonaventura fa spazio all'estetica antropologica, alimentata dalle riflessioni dell'opuscolo *De reductione artium ad theologiam*. Qui, nel prendere in esame le 7 arti meccaniche, egli ne critica il carattere servile, con cui per lo più venivano analizzate, persuaso che, anche se in un contesto gerarchico, ogni cosa ha una sua dignità. Egli è d'accordo nel dire che l'attività produttiva dell'uomo si inserisce nella vita della natura, nel suo aspetto produttivo, per accelerarne il ritmo o realizzarne alcune potenzialità. Ecco, nonostante questa intesa nella concezione dell'arte come partecipazione alla vita della natura, Bonaventura si rifiuta di considerare servili queste arti. Perché? Occorre, ancora una volta, richiamare la scelta di fondo, quella che distingue la scuola francescana da tutte le altre e cioè: il reale non è perché razionale, ma è perché voluto, sicché la cosa ha la dignità di colui che la vuole e, comunque, ne porta le tracce. L'attività artigianale è artistica, purché rispettosa dei canoni formali, con una sua nobiltà non inferiore a quella delle arti liberali.

Il francescano ritiene che tutti gli uomini siano o debbano diventare artisti, anche se non tutte le opere possano dirsi artistiche in senso proprio e allo stesso modo. È questa la perla da custodire, e, perché tale, da rispettare obbedendo ai canoni della semplicità e della misura, della proporzione e dell'armonia, lungo la gamma indefinita delle traduzioni. Il che porta oltre l'imitazione delle cose, nella profondità delle creature, per coglierle il battito lieve di Dio. L'artista è tale se ama le cose, come nessun altro, in grado di intercettare e di accrescere quell'onda creativa che parte dall'alto del mistero trinitario, attraversa i sentieri del tempo e si raccoglie nel suo spirito sommuovendolo dall'interno, perché la riesprima con nuovi colori, ma con immutata passione.

CONCLUSIONE

Due sono i momenti più significativi del discorso fatto fin qui: il primo riguarda il bello, che ha Dio per autore, il secondo il bello che ha l'uomo per protagonista. La porta d'ingresso è costituita dalla tematica della "luce" che, nel suo diffondersi, segue un perfetto ordine matematico e insieme mostra la sua vocazione all'infinito a causa della sua "penetrabilità", nel senso che attraversa i corpi senza corromperli, rendendoli luminosi. Siamo alla *resplendentia formae*. Salendo dal profondo, la luce accompagna la cosa nel suo configurarsi, con i tratti della *claritas* e

dell'*integritas*, compendiati nella *proportio* o *congruentia*, per cui le dimensioni sono determinate l'una in relazione all'altra. Principio di ogni bellezza, la luce è la sorgente del differenziarsi dei colori, confermandosi cifra della proporzione matematica come della dimensione qualitativa della cosa. Non c'è alcunché che si sottragga a quest'onda luminosa, dalla più piccola creatura alla più complessa: «*Omnia sunt pulchra et quodammodo delectabilia*» (121). Cosa fa splendere questa luce e provoca diletto? Quale la sorgente della bellezza?

Il creato, scrive Bonaventura, è il bellissimo carne (*pulcherrimum carmen*) che l'amante compone per l'amato, la grande costruzione attraverso cui la Trinità si è resa presente nel tempo, sotto forma di orma e di vestigio e, per quanto concerne l'uomo, sotto forma di immagine e di somiglianza, in modo da essere percepibile, sia nelle creature sensibili, sia in quelle intellettuali, sia in quelle deiformi, in una gradazione di prossimità ascendente.

Accese alla luce dell'amore oblativo, le creature svelano il loro potere segnico. Le pagine più intense di Bonaventura si soffermano sulle creature *revelatio*, *manifestatio*, *similitudinem exprimens*, felici di offrirsi reciprocamente le proprie *species*, il loro poter-essere-fuori-di-sé, la loro capacità di "apparire". È l'indole teologica della fenomenologia estetica di Bonaventura, per il quale l'autodischiudersi delle cose, autentico mistero della luce con i suoi mille colori e forme, è solo il diverso modularsi dell'amore di Dio per l'uomo, non percependo il quale il bello si offusca, perde la sua originaria luminosità. Dunque, cos'è il bello? È il configurarsi dell'amore di Dio nel tempo, il suo passare attraverso le cose, animandole, illuminandole, aprendole, in uno scenario che non è mai solo o puramente "naturale", ne tantomeno formale.

Quale, allora, la dimensione estetica del pensare bonaventuriano? La consapevolezza che non solo ciò che percepiamo, ma finanche i principi e le facoltà con cui giudichiamo sono nel loro insieme dono armonico e semplice, che il peccato ha sconvolto, ma che la rivelazione ha insegnato a porre nel giusto ordine, sicché, nel momento più alto della nostra attività, ci sentiamo rinviiati a colui che ha voluto noi e le cose, eclissandosi

(121) *Itin.*, II 10 (V 302).

dietro il dono, perché sia riconosciuto come tale, sorprendendoci. È l'opera del supremo artista. Questa consapevolezza ci inebria, ci esalta, ci commuove. Quando ci avvediamo che tutto ciò ci è stato offerto con i tratti della semplicità, dell'armonia, dei colori e che, dunque, l'esperienza del bello si rinnova davanti a qualunque spettacolo, sia della natura intorno a noi e sia della natura che è dentro di noi, quale prologo allo spettacolo che si dischiude sopra di noi, possiamo dire di aver colto il senso teologico dell'estetica bonaventuriana. Questa è finezza spirituale, non semplice emozione, non riducibile, però, al semplice sapere che, per quanto elevato, resta al di qua. Il bello è nel suo nucleo più proprio inconcettualizzabile.

La seconda parte ha riguardato il bello che ha l'uomo per protagonista. È il tema dell'opuscolo *De reductione artium ad theologiam*, con l'annotazione che le arti meccaniche sono nobili al pari delle arti liberali e la ragione è che, se è vero che l'arte si ispira alla natura, è anche vero che per Bonaventura l'artista è colui che anzitutto si è lasciato stupire dalla natura, con il manto dei suoi colori e la varietà indefinita delle sue creature. Se Dio, amandole, le ha create, noi, riamandole, siamo chiamati a ricrearle. Scendendo nel cuore delle cose, l'artista rischia l'inabissamento nel vuoto, al riparo però da quell'estetismo che si perde dietro la fatuità dei colori. Se si inebria della bellezza del creato, l'artista bonaventuriano non disdegna lo spazio della contraddizione, con l'intento di farvi affluire quell'onda di amore oblativo, di origine trinitaria, non perché lo sciolga o lo estenui, ma perché lo illumini e l'addolcisca.

