



Citation: Fabrizio Amerini (2018) Rappresentazione naturale e simbolica in Tommaso d'Aquino. Alcune note. *Aisthesis* 11(1): 31-44. doi: 10.13128/Aisthesis-23270

Copyright: © 2018 Author. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Rappresentazione naturale e simbolica in Tommaso d'Aquino. Alcune note¹

FABRIZIO AMERINI

(Università degli Studi di Parma)
fabrizio.amerini@unipr.it

Abstract. Talking of “medieval aesthetics” is historiographically disputable. During the Middle Ages, in fact, there is no discipline comparable with the aesthetics as from the eighteenth century we know it. In the medieval period, aesthetic considerations mostly occur in spurious contexts, and are all, so to say, pre-theoretical. They refer to different insights on what is the beautiful (*pulchrum*) and what relationship holds between the beauty (*pulchritudo*) and its artistic expression. In the Middle Ages, that is, one can frequently encounter forms we would nowadays call of descriptive aesthetics, occasionally forms of normative aesthetics, rather sporadically meta-aesthetic considerations. Not even a privileged attention is reserved to aesthetics understood as the description of the conditions of pleasure that follow from the perception of the beautiful, despite the theme of *dilectum* is important in the aesthetic meditations of medieval masters. Aesthetic discussions predominantly concern the relationships between the artist, an object and its representation (especially pictorial). In this essay, I reconsider these relationships by discussing a key point of Thomas Aquinas's reflection on the beauty: the role played by of the notion of *representation* in the explanation of the artistic process.

Keywords. Thomas Aquinas, aesthetics, representation, beauty, cognition.

PREMESSA

Parlare di “estetica medievale” non è facile oltre che storiograficamente discutibile². Nel Medioevo manca una disciplina di studio assimilabile all'estetica come dal Settecento ad oggi viene intesa. Riflessioni estetiche possono essere ricavate in epoca medievale per

¹ Una prima versione di questo studio, dal titolo *Rappresentazione pittorica e rappresentazione poetica in Tommaso d'Aquino*, è apparsa come pre-print in Messori [2007].

² Per un'introduzione all'estetica medievale e per una discussione della legittimità storiografica di questa espressione, si possono vedere Maritain [1920], de Bruyne [1946], de Bruyne [1947], Gilson [1963], Tatarkiewicz [1970], Eco [1987], Aertsen [1991], Fumagalli Beonio Brocchieri [2002], Marenbon [2011], Bisogno [2019], ai quali rinvio per ulteriori riferimenti bibliografici.

lo più da contesti spurî, e sono tutte, per così dire, pre-teoriche. Esse riguardano intuizioni differenti su che cosa sia il bello (*pulchrum*) e su quali rapporti debbano intercorrere tra la bellezza (*pulchritudo*) e la sua rappresentazione artistica. In epoca medievale, cioè, ci s'imbatta di frequente in forme che oggigiorno chiameremmo di estetica descrittiva, saltuariamente in esempi di estetica normativa, piuttosto sporadicamente in considerazioni meta-estetiche.

Neppure un'attenzione privilegiata viene rivolta all'estetica intesa come ricerca sulle condizioni del piacere che segue la percezione del bello, nonostante che la sensibilità nei confronti della bellezza e il tema del diletto giochino un ruolo di primo piano nelle meditazioni estetiche dei maestri medievali³. L'attenzione sembra tutta rivolta al rapporto che si può instaurare tra oggetto, artista e opera d'arte, prevalentemente pittorica, ma anche teatrale o poetica. In questo saggio riconsidererò questo rapporto discutendo un punto-cardine della riflessione di Tommaso d'Aquino sulla bellezza: il ruolo della nozione di rappresentazione nella spiegazione del processo artistico⁴.

1. FORMA E RAPPRESENTAZIONE

È oggigiorno opinione condivisa che i filosofi medievali abbiano sviluppato riflessioni di estetica soprattutto all'interno di una più generale riflessione sulla bellezza (*pulchritudo*) e sul bello (*pulchrum*). Il concetto di bello viene normalmente collegato a quello di ordine (*ordo*) e quest'ultimo è la chiave che consente a molti maestri medievali di proporre una fondazione teologica e scritturale, quindi oggettiva, del bello, dal momento che l'or-

dine è uno degli attributi che Dio ha impresso al mondo all'atto della creazione. Come spiega esemplarmente Bonaventura nel suo *Itinerarium mentis in Deum* (1259), riassumendo una lunga tradizione interpretativa ispirata da Agostino, Dio ha creato il mondo in peso, numero e misura (*Sapienza*, 11,20). Simbolicamente, il peso indica l'ubicazione naturale delle cose nell'universo, il numero il principio della loro distinzione sostanziale e quantitativa, la misura il fattore della loro delimitazione formale e qualitativa. Numero e misura sono la radice dell'intelligibilità del reale, che si delinea come il risultato della piena corrispondenza tra il misurante e il misurato, tra il modello e la copia. Dal numero e dalla misura delle cose scaturisce quindi l'ordine, che altro non esprime che un rapporto di proporzione delle parti o delle cose all'interno di un tutto, per cui, come aveva precisato Agostino nel *De musica* e nel *De civitate Dei*, la bellezza non è altro che uguaglianza numericamente proporzionata, ossia una ordinata disposizione delle parti, accompagnata dalla soavità del colore⁵.

Questa idea agostiniana di bellezza, che si arricchirà nel corso del tempo di sollecitazioni provenienti da altre tradizioni filosofiche, aristoteliche e soprattutto neo-platoniche (i.e. pseudo-Dionigi), godrà di larga fortuna in epoca medievale e sarà ripresa, tra gli altri, anche da Tommaso d'Aquino, il quale ricorda all'inizio della sua carriera, nel Commento alle *Sentenze* (1254-1256), come, fondamentalmente, la «bellezza richieda due cose, lo splendore [del colore] e la proporzione delle parti»⁶. Queste sono le condizioni che

³ Si veda, ad esempio, Bettetini [2005].

⁴ Per una presentazione d'insieme dell'insegnamento di Tommaso d'Aquino sul bello e la bellezza, si vedano de Wulf [1896], Steinberg [1941], Kovach [1961], Eco [1970], Maurer [1983], Aertsen [1996], O'Reilly [2007] e, più di recente, per una riconsiderazione complessiva della sua posizione, Scott Sevier [2015] e Monachese [2016], cui rinvio per ulteriori riferimenti bibliografici. Si vedano anche le brevi, ma interessanti osservazioni di Garfagnini [2017].

⁵ Cfr. *De musica*, VI, 13, 38, e *De civitate Dei*, XXII, 19, 2. Si vedano anche *Epistulae*, 3, 4; *Super Genesim ad litteram*, IV, 3; *De moribus Manichaeorum*, II, 16, 43. Per il riferimento a Bonaventura, invece, si veda *Itinerarium mentis in Deum*, I, 11, e II, 5.

⁶ *Sent.*, I, d. 3, q. 2, a. 3, exp. text., t. I: p. 106: «Pulchritudo consistit in duobus, scilicet in splendore, et partium proportione»; d. 31, q. 2, a. 1: p. 724: «Ad rationem autem pulchritudinis duo concurrunt, secundum Dionysium, scilicet consonantia et claritas, sicut dicimus homines pulchros qui habent membra proportionata et splendentem colorem. His duobus addit tertium Philosophus ubi dicit, quod pulchritudo non est nisi in magno corpore; unde parvi homines possunt dici commensurati

Tommaso poteva derivare dallo pseudo-Dionigi e alle quali Tommaso aggiunge una terza condizione tratta da Aristotele, cioè la grandezza; occasionalmente, Tommaso ne aggiungerà anche una quarta, ossia l'integrità o perfezione della cosa⁷.

La concisa caratterizzazione di bellezza data da Tommaso è molto nota e discussa. Essa rivela alcune cose.

In primo luogo, come molti studiosi hanno notato, il concetto cardine della teoria tommasiana del bello è ancora quello classico di ordine o proporzione (*proportio*) delle parti in un tutto, che è a sua volta dipendente dal concetto di accordo tra il tutto e il suo esemplare ideale. Tommaso talvolta esprime questo concetto anche attraverso la nozione tecnica di *consonantia* che, impiegata originariamente in ambito musicale a indicare la corrispondenza e armonia dei suoni, viene generalizzata a regola universale per definire l'armonica proporzione delle parti in un tutto. Questa nozione (come quella gemella di *convenientia*) viene anche impiegata da Tommaso per spiegare qualunque stato soggettivo, di tipo sensoriale, che scaturisce dalla relazione tra una cosa bella e il soggetto che la percepisce⁸. La proporzione risulta inoltre anche il criterio per valutare la perfezione e bellezza di un'opera d'arte in quanto tale: una cosa grande può ad esempio essere perfettamente rappresentata da un'immagine piccola, se le proporzioni della cosa sono rispettate e correttamente riportate nella riduzione in scala⁹. Mentre la piccolezza della rappresentazione non incide sulla sua bellezza, il criterio aristotelico della grandezza, non meglio specificato da Tommaso, impedisce di considerare una cosa piccola, pur proporzionata e colorata, come bella.

et formosi, sed non pulchri». Il riferimento dionisiano è al *De divinis nominibus*, IV, quello aristotelico invece a *Eth. Nic.*, IV, 11, 1123b78. Per le sigle e le edizioni delle opere di Tommaso citate nelle note, si veda la bibliografia finale. Per una cronologia delle opere di Tommaso, si veda Porro [2012].

⁷ Si veda, ad esempio, *S. th.*, I^a, q. 39, a. 8; II^aII^{ae}, q. 145, a. 2; e *In Psalmos Davidis Expositio*, 44, 2.

⁸ Cfr. e.g. *Sent. De an.*, I 9 e II 18-19; *Sent. De sensu*, I 17; *Exp. Post.*, I 15.

⁹ Cfr. *Sent.*, II, d. 16, q. 1, a. 1, ad 4.

In secondo luogo, il riferimento al colore e allo splendore (*splendor*)¹⁰ nella caratterizzazione tommasiana della bellezza serve ad ampliare l'orizzonte di considerazione del bello, consentendo una caratterizzazione di quest'ultimo non solo in termini oggettivi, ma anche per così dire soggettivi, grazie al collegamento del bello al processo di percezione sensibile. Infatti, il colore è considerato da Tommaso una proprietà reale delle cose, ma il colore in quanto visibile richiede, nei termini del processo psicologico descritto da Aristotele nel *De anima* e nel *De sensu*, la presenza di un soggetto che percepisce e di un fattore che sia in grado di attivare il processo percettivo. Tommaso identifica il soggetto con il singolo individuo, mentre il fattore di attivazione del processo con la luce, la quale permette la trasformazione dei colori da visibili in potenza a visibili in atto e quindi, una volta ricevuti dal soggetto, a visti in atto.

Il colore può essere considerato il primo collegamento tra fondazione oggettiva e percezione soggettiva del bello. Affinché vi sia bellezza, infatti, Tommaso richiede che in una cosa grande e integra vi sia un'armonica proporzione delle parti, ma soprattutto un colore bello, ossia «un colore che è conveniente alla vista per vedere» e tale è un colore che a sua volta possiede una gradazione cromatica armoniosa e proporzionata¹¹. Colori troppo intensi o troppo poco vividi non sono colori belli, perché non sono convenienti e adeguati alla capacità visiva, così come suoni troppo alti o troppo bassi non sono suoni adeguati per l'udito. Tommaso considera il colore come una proprietà che un corpo esteso, tramite la sua superficie, può acquisire in seguito alla sua illuminazione da parte di una sorgente luminosa. In parte, il colore è un modo di manifestarsi della luce, in quanto esprime l'attualizzazione della potenzialità della luce a essere colorata in modi diversi. In parte, però, il colo-

¹⁰ Sul significato specifico del termine «splendore» (*splendor*), si veda *Sent.*, II, d. 13, q. 1, a. 3; IV, d. 44, q. 2, a. 4, q. la 2. Sul collegamento tra il colore e lo splendore, determinato dall'illuminazione solare, si veda invece *S. th.*, III^a, q. 54, a. 2, ad 1.

¹¹ Cfr. *Q. de ver.*, q. 25, a. 1, t. XXII, III/1, in part.: p. 729-730, 199-226; *Sent. De an.*, II 22 *passim*.

re è qualcosa di diverso dalla luce, perché il corpo possiede di per sé una predisposizione a essere colorato in un dato modo quando viene illuminato. Qualunque sia il rapporto tra luce e colore, Tommaso è dell'avviso che sul piano metafisico il colore (come anche la luce) esprima la condizione di possibilità della visibilità di un oggetto, essendo, aristotelicamente, il sensibile proprio del senso della vista, così come il suono è il sensibile proprio del senso dell'udito. Come corpi silenziosi non sono udibili, così corpi non illuminati o, per assurdo, corpi illuminati ma non colorati non sono visibili. L'intensità della luce e le caratteristiche del corpo intermedio attraverso cui la luce si propaga (il cosiddetto mezzo o diafano, che nel caso della luce è l'aria o l'acqua) e quelle del corpo che riceverà la luce determinano proporzionalmente il tipo e il grado di vividezza dei colori.

Non è necessario soffermarsi oltre sulla natura e funzione del colore, un aspetto che Tommaso discute a lungo nel suo Commento al *De sensu* e che è stato molto approfondito in letteratura. Quello che in questa sede preme soprattutto rilevare è che il colore, così come la luce e lo splendore di un oggetto, esprime per Tommaso un evento reale e non mentale, ma l'interazione con un soggetto che percepisce il colore è necessaria per far emergere questo evento¹².

Se sul piano oggettivo il fenomeno della percezione del bello richiede un corpo che abbia precise caratteristiche (come detto, deve essere proporzionato, colorato, grande, integro), sul piano soggettivo è richiesta una corrispondenza o consonanza tra la forma del ricevente e la forma del ricevuto, sia a livello di percezione visiva sia a livello, più in generale, di intellesione. Tommaso ritiene che le forme esterne non possano agire direttamente

sugli organi di conoscenza e che quindi debbano essere sostituite, tanto negli organi di senso quanto nell'intelletto, da opportune rappresentazioni. Queste sono le cosiddette *species* (sensibili e intelligibili) e i *phantasmata*, cioè i prodotti della facoltà dell'immaginazione. Centrale per una spiegazione della bellezza risulta, così, il legame tra il concetto di *species* e quello di forma.

È convinzione di Tommaso che, nel caso delle realtà naturali, una rappresentazione sensibile riguardi propriamente la *figura* della cosa¹³. Questo vuol dire che le varie caratteristiche ricordate sopra (proporzione, colore, grandezza, integrità) trovano una loro sintesi nella *figura* di una cosa ed è la figura ciò che una rappresentazione sensibile è chiamata in ultima analisi a rappresentare. Rispetto a questa rappresentazione sensibile, che si realizza pienamente con la produzione del *phantasma*, e che è in sé singolare e riguarda aspetti accidentali di cose singolari, la rappresentazione intellettuale ha il compito di astrarre e generalizzare le informazioni che riguardano la *forma* (ossia l'essenza) della cosa che è dotata di quella figura. Questo è, in estrema sintesi, ciò che accade nel processo di conoscenza naturale. Come vedremo, una rappresentazione simbolica, come quella artistica, non sembra avere altro scopo, per Tommaso, che quello di imitare e riprodurre questo processo di rappresentazione naturale.

2. RAPPRESENTAZIONE, FORMA E PIACERE

La rappresentazione sensibile della figura di una cosa, nella quale convergono la proporzione delle parti, l'integrità e la grandezza del tutto, e la vividezza del colore, sembrano essere a fondamento dell'esperienza del bello, il cui indicatore è dato, per Tommaso, dal sentimento di piacere che quella cosa genera nel soggetto conoscente. In letteratura, i diversi elementi coinvolti nella percezione del bello e nella genesi del piacere sono stati esa-

¹² Sull'argomento, si vedano Decaen [2001] e Pasnau [2009]. Fondamentale, per un inquadramento generale del problema del colore e della percezione sensibile nel tardo Medioevo, resta Tachau [1988]. Sulla teoria della conoscenza di Tommaso e sul suo contesto storico-filosofico, si veda anche Pasnau [1997]. Per una recente e dettagliata ricostruzione e discussione della teoria della percezione di Tommaso in particolare, si vedano Scott Sevier [2015]: 13 ss., e Lisska [2016].

¹³ Si veda, ad esempio, *Exp. Phys.*, VII, lec. 5; ma anche *Sent.*, I, d. 3, q. 4, a. 4; III, d. 16, q. 2, a. 1, ad 1; *Q. de ver.*, q. 10, a. 7; *Exp. Met.*, V, lec. 18. Per qualche eccezione, si veda *In libros Aristotelis Meteorologicorum Expositio*, I 8.

minati in dettaglio, ma in questa sede vorrei ritornare su uno di questi elementi, quello di *repraesentatio*, che a mio avviso è ciò che consente di tenere insieme il processo rappresentativo naturale (tipico delle *species*) e quello rappresentativo simbolico (tipico di un'opera d'arte).

2.1. Rappresentazione e somiglianza

Il lemma *repraesentatio*, nelle sue diverse forme e declinazioni, ricorre quasi mille volte in Tommaso ed è utilizzato nei contesti più diversi. Ci sono tuttavia dei luoghi classici dove questa nozione poteva essere introdotta e questi luoghi si ripresentano nelle opere di Tommaso: essi riguardano la teoria della conoscenza, il tema della significazione di Dio da parte delle creature o quello dei segni/impronte che Dio ha lasciato nel mondo, solo per ricordarne tre tra i più rilevanti. Anche se nei diversi contesti presenta peculiarità proprie, il processo rappresentativo sembra avere, per Tommaso, alcune costanti. Questo punto è illustrato da Tommaso molto chiaramente nelle *Quaestiones de veritate*, un'opera della giovinezza, risalente al suo primo soggiorno parigino (1256-1259).

Tommaso ritiene che i processi di rappresentazione riguardino esclusivamente le forme. In generale, una forma F è detta rappresentare un'altra forma G se (i) F sta al posto di G in un contesto in cui G non può stare e (ii) tra F e G vi è una qualche relazione di somiglianza che permette il riferimento di F a G. Quanto alla prima condizione, la sostituzione riguarda sia i concetti di genere naturale che, essendo immateriali, stanno al posto delle forme delle cose materiali che essi rappresentano, sia le opere d'arte, che hanno il compito di riprodurre una certa cosa. Quanto invece alla seconda condizione, a differenza di una relazione di somiglianza naturale che richiede una relazione effettiva tra le due forme (ad esempio, se un corpo viene riscaldato, tra la causa del calore e il corpo riscaldato vi è reale condivisione della forma di calore), la somiglianza rappresentativa implica solo una relazione conoscitiva o semantica: dalla conoscenza di una forma siamo condot-

ti alla conoscenza dell'altra forma¹⁴. Ovviamente, non ogni somiglianza tra F e G è sufficiente affinché l'una possa dirsi rappresentazione dell'altra. Occorre che le proprietà su cui si basa la somiglianza siano appropriate e che la rappresentazione sia una *expressa* o *expressissima repraesentatio rei*, precisa Tommaso¹⁵. Essere una somiglianza ed essere una rappresentazione non coincidono, dunque, anche se una rappresentazione può essere considerata più o meno perfetta a seconda che sia più o meno somigliante alla cosa rappresentata.

Il concetto di rappresentazione è molto ampio in Tommaso e include ogni processo referenziale largamente inteso; punto in comune dei diversi processi è che il riferimento sia mediato da un'attività di comparazione o collazione (*collatio*) operata dalla ragione, che è la facoltà discorsiva dell'anima umana¹⁶. Questo avviene chiaramente nelle rappresentazioni artistiche in cui continuamente ci muoviamo dal rappresentante al rappresentato, ma a suo modo vale anche nel processo di conoscenza naturale, soprattutto quando si struttura in forme più complesse, proposizionali o argomentative. Tommaso sembra ritenere che le rappresentazioni siano ineliminabili a livello conoscitivo e artistico, ma che tuttavia conoscere tramite rappresentazioni non equivalga a conoscere le rappresentazioni. Ogni rappresentazione può infatti essere considerata in due modi, o come una certa cosa in sé, o come la rappresentazione di qualcos'altro, e i due atti di conoscenza sono diversi. Quando ci rivolgiamo a una rappresentazione intesa nel secondo modo, siamo immediatamente re-indirizzati a ciò che essa rappresenta¹⁷.

¹⁴ Per una chiara affermazione che la somiglianza tra una specie intelligibile e la forma della cosa esterna è una somiglianza per rappresentazione, si vedano *Sent.*, IV, d. 8, q. 2, a. 1, q. la 4, ad 1; *Q. de ver.*, q. 3, a. 1, ad 2, t. XXII, I/2: pp. 100-101, 275-281; q. 8, a. 14, sol. e ad s.c. 2.

¹⁵ Cfr. *S. th.*, I^a, q. 93, a. 9.

¹⁶ Si veda, ad esempio, *S. th.*, II^aII^{ae}, q. 110, a. 1: p. 1541: «omnis enim repraesentatio consistit in quadam collatione, quae proprie pertinet ad rationem»; anche *In Psalmos Davidis Expositio*, 26,6.

¹⁷ Si veda, ad esempio, *Q. de ver.*, q. 22, a. 14, t. XXII, III/1: p. 647,64-77: «Omnia autem quae sunt ad invicem ordi-

2.2. Tipi di rappresentazione

Più volte nel corso della sua carriera Tommaso ha occasione di tornare sulla natura e funzione della rappresentazione ed egli lo fa distinguendo vari tipi di rappresentazione. Tra rappresentazione e rappresentato, osserva Tommaso, ci può essere una relazione causale oppure no. Nel secondo caso, abbiamo una rappresentazione per somiglianza, nel primo caso, invece, la rappresentazione si divide in due: se la rappresentazione fa riferimento solo alla causalità del rappresentato, allora si ha una rappresentazione *per modum vestigiū*; se invece la rappresentazione fa riferimento alla causalità e anche alla forma del rappresentato, allora si ha una rappresentazione *per modum imaginis*. Il primo tipo si verifica, ad esempio, nel caso del fumo che rimanda al fuoco. Tra fuoco e fumo vi è solo relazione causale, per cui vale solo l'inferenza: c'è il fumo, dunque c'è un fuoco che ha causato il fumo. Il secondo tipo, invece, si verifica nel caso del calore che rimanda al fuoco o di una statua o pittura che rimanda alla cosa rappresentata. In quel caso, si possono fare anche inferenze dalle proprietà che la cosa rappresentata esibisce alle proprietà della cosa reale¹⁸. All'interno di questa

nata, sunt quidem plura in quantum sunt res quaedam per se consideratae, sunt vero unum in ordine quo ad invicem ordinantur; et ideo actus animae qui fertur in ea secundum quod sunt ad invicem ordinata est unus; actus vero animae qui fertur in ea secundum quod sunt in se considerata est multiplex: sicut patet in consideratione statuæ Mercurii, quam si aliquis consideret ut est quaedam res, erit alia consideratio eius et consideratio Mercurii, cuius statua est imago; si autem consideretur statua ut imago Mercurii, erit idem modus considerationis in statuam et in Mercurium»; anche q. 8, a. 5, t. XXII, II/1: p. 236, 101-116. Sui diversi modi in cui una rappresentazione può essere considerata un intermediario di conoscenza, si vedano *Sent.*, III, d. 14, q. 1, a. 3, q. la 1; IV, d. 49, q. 2, a. 1, ad 15; *Quod.* VII, q. 1, a. 1; *Q. de ver.*, q. 2, a. 3, ad 3. La relazione di rappresentazione è ovviamente asimmetrica. Questa caratteristica è ribadita varie volte da Tommaso: si vedano, ad esempio, *Sent.*, I, d. 19, q. 1, a. 2; *Q. de ver.*, q. 4, a. 4, ad 2; q. 23, a. 7, ad 11; *Exp. Per.*, I 3.

¹⁸ *S. th.*, I^a, q. 45, a. 7: p. 227: «Respondeo dicendum quod omnis effectus aliquo modo repraesentat suam causam, sed diversimode. Nam aliquis effectus repraesentat solam

seconda modalità di rappresentazione, Tommaso talvolta distingue la rappresentazione *per modum doctrinae* da quella *per modum exemplaris*: la prima riguarda l'udito e prende la forma di una rappresentazione verbale, mentre la seconda riguarda la vista e prende la forma di una rappresentazione visiva¹⁹. La rappresentazione esemplare è idealmente unica: se l'esemplato potesse rappresentare perfettamente l'esemplare, non ci sarebbe formalmente che un solo esemplato, anche se potrebbero esserci accidentalmente più esemplati qualora quello stesso esemplato fosse moltiplicato in più occorrenze materiali²⁰. Di solito, tuttavia, gli esemplati sono copie imperfette: rappresentano tutti la stessa forma esemplare, ma la rappresentano secondo modalità e gradi di perfezione diversi²¹.

C'è stata molta discussione sul realismo vs. rappresentazionalismo della teoria della conoscenza di Tommaso, e anch'io ho preso posizione in merito in un mio recente contributo, dove ho difeso la primitività e necessità della nozione di rappresentazione nella teoria della conoscenza naturale di Tommaso²². L'aspetto cognitivo del processo rappresentativo è decisivo, perché Tommaso

causalitatem causae, non autem formam eius, sicut fumus repraesentat ignem, et talis repraesentatio dicitur esse repraesentatio vestigiū; vestigiū enim demonstrat motum alicuius transeuntis, sed non qualis sit. Aliquis autem effectus repraesentat causam quantum ad similitudinem formae eius, sicut ignis generatus ignem generantem, et statua Mercurii Mercurium, et haec est repraesentatio imaginis». Per approfondimenti sulla nozione di "immagine" in Tommaso, si veda Imbach & Putallaz [1997].

¹⁹ Cfr. e.g. *S. th.*, I^a, q. 7, a. 1.

²⁰ Cfr. *Q. de pot.*, q. 3, a. 16, ad 12; anche *S. th.*, I^a, q. 47, a. 1, ad 2.

²¹ Cfr. *Q. de pot.*, q. 7, a. 4, ad 5; anche *Sent.*, I, d. 22, q. 1, a. 2.

²² L'interpretazione tradizionale e prevalente è stata quella realista, anche se in tempi recenti sono state avanzate interpretazioni rappresentazionaliste. Si vedano, ad esempio, Panaccio [2001] e Brower & Brower Toland [2008]. Ho riconsiderato questo dibattito in Amerini [2013a], cui rinvio per ulteriori riferimenti bibliografici. Per una recente riaffermazione del realismo, si veda invece Perälä [2016]. Per una panoramica sulle teorie medievali della rappresentazione mentale, si veda Lagerlund [2011].

collega esplicitamente il fenomeno della bellezza a quello della conoscenza. Per i nostri scopi, possiamo tuttavia evitare di addentrarci nei dettagli della teoria della conoscenza di Tommaso e limitarci a ricordare che Tommaso segue Aristotele nel descrivere il processo di conoscenza come un processo di *assimilazione* che, come tale, presuppone la ricezione di una forma. Tutta la teoria della conoscenza di Tommaso è basata sulla convinzione che la percezione sensibile sia normalmente affidabile (anche i casi illusori sono, per Tommaso, distinguibili e spiegabili) e che il processo di ricezione della forma, che si conclude con la genesi di una rappresentazione mentale (i.e. la specie intelligibile) che sta al posto della forma della cosa esterna, non sia un processo di falsificazione della realtà. Come detto, la rappresentazione non è immediatamente conosciuta quando si conosce una cosa, ma non potremmo conoscere una cosa senza una rappresentazione. La rappresentazione mentale svolge una mediazione essenziale e la ragione di questo è che, per Tommaso, una cosa singolare non può essere oggetto diretto di conoscenza intellettuale. Ci sono due aspetti della cosa esterna che impediscono la sua intelligibilità: la singolarità e la materialità²³.

Per Tommaso, la mente è quindi rappresentativa per natura. L'astrazione della *species* dai *phantasmata* è naturale e per così dire immediata. Essendo immateriale, la mente è incapace per natura di entrare in contatto con la realtà esterna, che è materiale, così le rappresentazioni mentali risultano intermediari necessari e gli atti di pensiero che tali rappresentazioni attivano sono azioni che Tommaso descrive come immanenti e intransitive. Gli atti di pensiero, cioè, non producono niente né sono capa-

ci di transitare al di fuori della mente, verso l'esterno²⁴. La nostra mente può entrare in contatto con la realtà esterna unicamente tramite l'immaginazione e la percezione. La natura rappresentativa della nostra mente è in definitiva una conseguenza della sua natura ricettiva e astrattiva, che la rende completamente isomorfa rispetto alla realtà.

2.3. Rappresentazione, mente e misura

Questa concezione della natura e funzionamento della mente umana emerge con chiarezza, ad esempio, quando Tommaso deve spiegare il significato del termine «mente» (*mens*), usato per designare la facoltà intellettuale superiore dell'uomo. Il contesto è dato dalla discussione agostiniana della mente come immagine della Trinità. Tommaso poteva fare riferimento a due diverse etimologie. La prima, remotamente agostiniana, era registrata nelle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia. Essa collegava il termine «mente» al termine «memoria» o, alternativamente, alla parte più eminente dell'uomo (*quod eminent*), che tuttavia era considerata coincidente, agostinianamente, con la memoria. La mente fa tutt'uno con la memoria al punto che uomini privati di memoria sono detti semplicemente amenti o dementi. Già dalla sua prima opera teologica, il Commento alle *Sentenze*, Tommaso dimostra di conoscere questa etimologia, ma di non seguirla.

Tommaso preferisce adottare l'etimologia che ha la sua fonte remota nel X libro della *Metafisica* di Aristotele e che gli giunge tramite la formulazione che ne aveva dato Giovanni Damasceno nel *De fide orthodoxa*. In questa seconda etimologia, il termine «mente» è fatto derivare dal termine «misura». La mente è così detta perché misura le cose o, meglio, perché è misurata dalle cose, e l'unità di misura di questo processo di misurazione è data dalla forma, che esprime la perfetta *convenientia* di misurante e misurato²⁵.

²³ Per un'affermazione della primitività e necessità della nozione di rappresentazione nella spiegazione del processo di conoscenza naturale, si possono vedere, tra i molti passi, *Q. de ver.*, q. 2, a. 5, ad 7, t. XXII, I/2: pp. 63-64, 355-360; q. 3, a. 1, ad 3; q. 4, a. 4, ad 2; *S. th.*, I^a, q. 85, a. 1, ad 3. Sul processo di formazione delle *species*, si può consultare l'ormai classico Spruit [1994]. Il ruolo dell'astrazione in Tommaso è stato recentemente riconsiderato in Scarpelli Cory [2015a] e Scarpelli Cory [2015b].

²⁴ Per approfondimenti su questo aspetto, si veda Pini [2015].

²⁵ Sui vari sensi e le diverse etimologie di «mente» (*mens*), si veda *Sent.*, I, d. 3, q. 5, a. 1, t. I: pp. 123-124; sul col-

Questa concezione della mente ha alcune implicazioni interessanti sulla dottrina tommasiana del bello. Il processo di misurazione di un soggetto conoscente da parte della forma della cosa conosciuta è ciò che permette quella saldatura tra fondazione oggettiva e percezione soggettiva del bello cui abbiamo fatto cenno sopra. Questo vale nel processo di rappresentazione naturale, ma vale anche in quello di rappresentazione artistica. Per quanto ci possano essere opere d'arte la cui funzione è esclusivamente quella di esprimere o suscitare emozioni (Tommaso assegna questa funzione soprattutto alle rappresentazioni teatrali o poetiche), in genere un'opera d'arte deve essere valutata rispetto alla sua capacità di rappresentare una certa cosa, e nel caso paradigmatico di rappresentazioni pittoriche, di rappresentare la figura di una cosa proporzionata nelle sue parti, di colore vivace, e adeguatamente grande e integra, riproducendo così la forma che la cosa ha impresso nel soggetto conoscente.

Tommaso precisa questo processo di "misurazione" nel contesto di quella che Tommaso stesso presenta come un'indagine sui cosiddetti trascendenti, ovvero su quelle nozioni (come *ens*, *unum* o *bonum*) che non rientrano in nessuna delle dieci categorie aristoteliche in particolare. La questione se quella di *bello* (*pulchrum*) sia per Tommaso una nozione trascendente è stata molto dibattuta in letteratura²⁶. Per i nostri scopi, stabilire questo punto non è tuttavia necessario. Quello che è suffi-

ciente qui notare è che Tommaso approfondisce la nozione di bello in questo contesto, discutendola in relazione a un'altra nozione trascendente, quella di bene. La sua posizione è nota: le nozioni di bello e di bene sono realmente identiche se considerate rispetto a una data cosa di cui si predicano, perché si fondano su una stessa entità, cioè sulla forma di questa cosa. Differiscono tuttavia concettualmente, perché mentre il bene è misura della facoltà appetitiva dell'uomo e si pone come la causa finale rispetto all'appetito sensibile, il bello è misura della facoltà apprensiva e si pone come la causa formale rispetto alla percezione sensibile della cosa. Belle, infatti, sono dette da Tommaso quelle cose che piacciono una volta viste (*pulchra dicuntur quae visa placent*) e la vista è una facoltà conoscitiva; ma siccome la conoscenza avviene per assimilazione dell'oggetto conosciuto al soggetto conoscente, e l'assimilazione dipende dalla forma, allora il bello riguarda propriamente la forma della cosa²⁷.

Per quanto il bello svolga soprattutto il ruolo di causa formale, Tommaso sembra concedere che il bello abbia anche una valenza finale. Non solo infatti conosciamo le forme delle cose, ma anche alcune forme sono il fine del nostro conoscere. Percepire le cose belle, in particolare, è fine e perfezione del senso della vista, anche se ovviamente la vista può vedere cose non belle, senza che questo determini una qualche imperfezione nel sog-

legamento della mente all'azione del misurare, si veda anche *Q. de ver.*, q. 10, a. 1, t. XXII, 2/1: p. 296,99-105: «Dicendum quod nomen mentis a mensurando est sumptum; res autem uniuscuiusque generis mensurantur per id quod est minimum et principium primum in suo genere, ut patet in X Metaphysicae; et ideo nomen mentis hoc modo dicitur in anima sicut et nomen intellectus»; *S. th.*, I^a, q. 79, a. 9, arg. 4 e ad 4. La fonte remota è *Met.*, I 1, 1053a30 ss., quella prossima Giovanni Damasceno, *De fide orthodoxa*, II, c. 22 (=c. 36, n. 6: p. 134,45 ss.). Per l'etimologia di Isidoro di Siviglia, si veda *Etymologiae*, XI, i, 12. Sull'intera questione si veda Wéber [1983].

²⁶ Per uno stato dell'arte, si vedano Scott Sevier [2015]: 103 ss., e Monachese [2016]: 160 ss. Sulle nozioni trascendenti in epoca medievale e sul *pulchrum* in particolare, si vedano anche Aertsen [1991] e Aertsen [1996].

²⁷ Cfr. e.g. *S. th.*, I^a, q. 5, a. 4, ad 1: p. 26: «Ad primum ergo dicendum quod pulchrum et bonum in subiecto quidem sunt idem, quia super eandem rem fundantur, scilicet super formam, et propter hoc, bonum laudatur ut pulchrum. Sed ratione differunt. Nam bonum proprie respicit appetitum, est enim bonum quod omnia appetunt. Et ideo habet rationem finis, nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam, pulchra enim dicuntur quae visa placent. Unde pulchrum in debita proportione consistit, quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva. Et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis»; anche *In Psalmos Davidis Expositio*, 26,3.

getto che vede²⁸. Ora, Tommaso assume che anche nel caso di una rappresentazione artistica, il rappresentato sia il fine della rappresentazione; questo implica che, se il rappresentato è il bello, il bello risulterà anche il fine della rappresentazione²⁹.

Stando a queste assunzioni, mentre la percezione del bene si perfeziona completamente nel raggiungimento di ciò che perfettamente appaga la tendenza appetitiva (*appetitus*), la percezione del bello si realizza pienamente nell'acquisizione cognitiva (*apprehensio, aspectus, cognitio*) di una forma e quindi nel piacere di questa acquisizione, e questa compete solamente a quelle che sono le più nobili facoltà conoscitive sensitive, ossia la vista e l'udito³⁰. La limitazione di ciò che è bello a due sole rappresentazioni sensibili, quella della vista e quella dell'udito, ci spinge necessariamente a diversificare, come nel caso dell'uno e del bene, il senso trascendentale del bello da quello non trascendentale. Ammesso che Tommaso abbia accettato la trascendentalità del bello, allora, una volta supposta la convertibilità di essere e bello, si può pensare che per Tommaso ogni cosa sia bella nella misura in cui è, e questo perché ogni cosa che è, è una cosa luminosa e quindi visibile, e in quanto tale bella. Nel secondo senso, invece, belli possono essere solo i colori e i suoni; sensazioni odorose, gustative e tattili non possono essere dette, pro-

priamente parlando, belle, perché non realizzano nessun appagamento della corrispondente facoltà apprensiva sensibile.

2.4. Rappresentazione, bello, piacere: alcuni problemi

L'accentuazione del valore cognitivo del bello e la sua connessione al processo apprensivo sensitivo costituiscono senza dubbio il filo rosso della riflessione 'estetica' di Tommaso. Si possono notare tre cose al riguardo. In primo luogo, dalla prospettiva di Tommaso, portatori di valore estetico sono le cose stesse, che sono dette (più o meno) belle o brutte a seconda delle quattro condizioni che Tommaso assume come definitorie del bello in sé stesso (proporzione, colore, grandezza, integrità). Le percezioni degli organi sensoriali possono essere dette piacevoli o non piacevoli, convenienti o non convenienti, ma non belle o brutte. In secondo luogo, la piacevolezza non è in assoluto un criterio per il riconoscimento del bello. Possono essere piacevoli anche le sensazioni gustative o olfattive, ma né i sapori né i profumi possono essere detti belli o brutti, per Tommaso. Solo la piacevolezza visiva e, in aggiunta, quella uditiva permette di asserire che stiamo apprendendo qualcosa di bello. In terzo luogo, il collegamento del bello alla facoltà apprensiva e del bene a quella appetitiva implica una priorità del bello sul bene, perché solo le cose apprese risultano per Tommaso appetibili, così solo le cose belle risultano buone e dunque appetibili. Inoltre, tale connessione porta a concludere che la piacevolezza è qualcosa che riguarda primariamente la facoltà apprensiva, che è per Tommaso una facoltà corporea e non spirituale.

Per quanto la spiegazione di Tommaso possa apparire lineare, a uno sguardo ravvicinato essa nasconde in realtà alcune difficoltà. Tra gli altri, essa solleva due problemi.

Da un lato, l'asimmetria tra il senso della vista e dell'udito e gli altri sensi non è giustificata da Tommaso. Possiamo immaginare che vi siano odori e sapori che una volta odorati e gustati possano piacere, per cui non sarebbe così privo di senso parlare di begli odori e di bei sapori. Tom-

²⁸ Cfr. *Sent.*, IV, d. 50, q. 2, a. 4, q.la 1, ad 2, e soprattutto *Sent. Eth.*, X 6.

²⁹ Sui diversi fini delle arti, si veda *S. th.*, I^a, q. 103, a. 2, ad 2.

³⁰ Cfr. *S. th.*, I^a-II^{ae}, q. 27, a. 1, ad 3: p. 672: «Ad tertium dicendum quod pulchrum est idem bono, sola ratione differens. Cum enim bonum sit quod omnia appetunt, de ratione boni est quod in eo quietetur appetitus, sed ad rationem pulchri pertinet quod in eius aspectu seu cognitione quietetur appetitus. Unde et illi sensus praecipue respiciunt pulchrum, qui maxime cognoscitivi sunt, scilicet visus et auditus rationi deservientes, dicimus enim pulchra visibilia et pulchros sonos. In sensibilibus autem aliorum sensuum, non utimur nomine pulchritudinis, non enim dicimus pulchros sapes aut odores. Et sic patet quod pulchrum addit supra bonum, quendam ordinem ad vim cognoscitivam, ita quod bonum dicatur id quod simpliciter complacet appetitui; pulchrum autem dicatur id cuius ipsa apprehensio placet».

maso sembra ipotizzare questo caso, ma non concederlo, forse perché contrario all'uso linguistico comune, secondo il quale solo le cose visibili possono essere dette propriamente belle; gli odori e i sapori sono comunemente detti *soavi* piuttosto che belli, e questo vale, a ben vedere, anche per i suoni e le melodie³¹.

Dall'altro, anche la simmetria tra vista e udito risulta poco rispettata nella *Summa theologiae* (I^a, q. 5, a. 4, ad 1). Se l'udito infatti percepisce il suono, che è il suo sensibile proprio, e così possiamo dire che un suono è bello o brutto a seconda che sia più o meno conveniente e, quindi, che provochi o meno appagamento della facoltà apprensiva uditiva, la vista è detta percepire delle cose visibili (*visibilia*) e non, come sarebbe stato invece più corretto, i colori: in quel caso, infatti, solo i colori potrebbero essere detti belli o brutti, e non le cose³².

Ora, riguardo a questo secondo problema, va detto che il termine *visibilia* può essere inteso in due modi. Se viene preso come sinonimo di «colori visibili», Tommaso starebbe dicendo correttamente che la vista percepisce i visibili, ossia i sensibili propri del senso della vista, i quali sono la risultante metafisica di colore e luce³³. Se invece viene inteso come un'estensione per le «cose visibili», allora il fatto che Tommaso allarghi alle cose la

percezione visiva ci deve portare a concludere che solo con la formazione dell'immagine della cosa la facoltà apprensiva sensitiva, nel suo complesso, può trovare completo appagamento. Ma in quel caso, qual è il soggetto dell'atto di apprensione? Tommaso non lo specifica, ma si dovrebbe pensare che è uno dei sensi interni a ricevere appagamento e quindi a provare piacere. Sempre nella *Summa* (I^aII^{ae}, q. 27, a. 1, ad 3), Tommaso precisa infatti che *pulchrum autem dicatur id cuius ipsa apprehensio placet*: bello è ciò del quale l'apprensione sensibile suscita piacere. Se l'apprensione della figura della cosa avviene a livello della facoltà immaginativa, allora dobbiamo concludere che sia quella facoltà a provare piacere. Comunque sia, sul piano intellettuale nessun piacere è invece possibile, essendo il soggetto dell'atto apprensivo sensitivo un organo corporeo. Tuttalpiù, si può ipotizzare che l'intelletto, di fronte a una cosa bella che piace, possa formulare un giudizio estetico, attribuendo l'essere bello a una cosa e prendendo atto del piacere che la cosa suscita.

Comunque si voglia procedere a risolvere queste difficoltà, è chiaro che il bello ha, per Tommaso, una fondazione oggettiva, anche se il bello può emergere solo quando viene appreso dalla facoltà sensitiva dell'anima. Rispetto a questo processo naturale di acquisizione del bello, Tommaso sembra assegnare a un'opera d'arte solamente il compito di rappresentare di nuovo una cosa bella, ossia di *riprodurre* la sua forma alla mente del soggetto conoscente. Come ogni rappresentazione, anche quella artistica deve garantire e permettere il riconoscimento e, in questo "acquietamento" della facoltà apprensiva sensitiva, generare una sensazione di piacere. Il bello ha una sua gradualità³⁴ e più alto è il valore mimetico dell'opera d'arte, più alto è il riconoscimento e quindi il piacere che essa determina nello spettatore. L'idea che il bello abbia una gradualità ha un preciso fondamento teologico. Le cose corrispondono a un esemplare divino, per cui una cosa risulta bella se partecipa della bellezza ideale e una cosa ne può partecipare a vari gradi, a seconda del modo in cui l'idea di

³¹ In *Sent. Eth.*, X 6, ad esempio, Tommaso afferma che la *delectatio* riguarda tutti e cinque i sensi, anche se poi la esemplifica ricorrendo solo alle visioni *pulchrarum formarum* e agli ascolti *suavium melodiarum* (t. XLVII, 2: pp. 568-570, in part.: p. 568, 19 ss.).

³² Tommaso si esprime invece con più precisione nel *Comp. th.*, I, c. 165, t. XLII: pp. 144-145, 1-7: «Rursus considerandum est quod ex apprehensione convenientis delectatio generatur, sicut visus delectatur in pulchris coloribus et gustus in suavibus saporibus. Sed haec quidem delectatio sensuum potest impediri propter organi indispositionem: nam "oculis aegris odiosa est lux, que puris est amabilis"». In *Sent. Eth.*, IX 14, invece, Tommaso genericamente afferma che la vista percepisce la bellezza («... ex pulchritudine quam visus percepit»).

³³ Per questa accezione di *visibile*, si veda *Quodl.* VII, q. 1, a. 1, sol. e ad 4; ma si vedano anche *Sent.*, III, d. 24, q. 1, a. 1, q. la 1; d. 33, q. 1, a. 1, q. la 1; *S. th.*, I^a, q. 54, a. 2; *Q. de an.*, q. 13, ad 9.

³⁴ Cfr. *Sent. Eth.*, X 3.

bellezza in Dio – che altro non è che Dio stesso considerato in quanto bello – è partecipabile dalle creature³⁵. Nella misura in cui una cosa ha un grado di bellezza, essa può generare un sentimento di piacere. Un'opera d'arte, così, è bella se rappresenta il bello, che è considerato da Tommaso, sulla scorta dello pseudo-Dionigi, un fine universalmente e naturalmente ricercato dall'uomo, fine a sé stesso della facoltà apprensiva sensibile³⁶.

2.5. Rappresentare il bello e rappresentare in modo bello

Tommaso ritiene dunque che un'opera d'arte possa essere detta bella se rappresenta il bello. Ciononostante, nella *Summa theologiae* Tommaso precisa che, in quanto *rappresentazione*, un'opera d'arte può essere valutata come bella o brutta anche a seconda che rappresenti o meno una cosa in modo bello (ossia, in modo perfetto), anche se la cosa è in sé non-bella³⁷. Come nel caso delle rappresentazioni naturali delle cose, anche nel caso delle rappresentazioni artistiche la perfezione o bellezza deve essere valutata, da un punto di vista formale, esclusivamente nei termini della capacità di *rassomigliare in modo vero* a una certa cosa. Ci sono, così, rappresentazioni che rappresentano perfettamente e altre che rappresentano imperfettamente o secondo un certo aspetto³⁸. Le prime possono rappresentare cose belle e

cose non-belle; delle seconde è possibile avere più rappresentazioni di una stessa cosa, bella o brutta che sia, mentre una rappresentazione perfetta può essere di una sola cosa. Per quanto riguarda le rappresentazioni imperfette, Tommaso precisa che esse non sono di per sé rappresentazioni false. Tali sono solo quelle rappresentazioni che inducono un'opinione falsa nel soggetto conoscente riguardo alla cosa rappresentata³⁹. Non solo, ma una cosa che è rappresentata in maniera imperfetta può essere rappresentata attraverso rappresentazioni differenti per numero e tipo, al fine di giungere a una rappresentazione complessiva affidabile. Anche le rappresentazioni naturali, come i concetti, talvolta sono rappresentate dalle parole di un linguaggio convenzionale in maniera imperfetta, così che si deve ricorrere a diverse parole o giri di parole per esprimere un unico concetto⁴⁰.

Il processo di rappresentazione simbolica del bello, anche terminologicamente, è descritto da Tommaso come in tutto e per tutto simile al processo di rappresentazione naturale di una cosa. Questo collegamento non deve stupire, se si pensa che nel *De anima* Aristotele aveva descritto l'intelletto come una *tabula* su cui possono essere impresse *picturae* differenti. Come una rappresentazione naturale, anche la rappresentazione artistica ha lo scopo di ripresentare una forma, riproducendo così il processo percettivo che ha suscitato un certo piacere⁴¹.

Questa analogia potrebbe tuttavia sollevare ancora un problema. Qualcuno si potrebbe infatti domandare se il piacere che si prova di fronte

³⁵ Cfr. *Sup. De div. nom.*, V, lec. 4.

³⁶ *Ibid.* Sul bello come fine a sé stesso della facoltà apprensiva sensibile, si veda anche *S. th.*, I^a, q. 91, a. 3, ad 3. Sulla rappresentazione come diletto naturalmente ricercato dall'uomo, si veda anche *Super I Epistolam ad Timotheum Lectura*, IV, lec. 2, dove la *dilectio* è detta ricorrere *in miro bene repraesentato, quia ratio delectatur in collatione*.

³⁷ Cfr. e.g. *S. th.*, I^a, q. 39, a. 8: p. 193: «Unde videmus quod aliqua imago dicitur esse pulchra, si perfecte repraesentat rem, quamvis turpem». Si veda anche *Sent.*, IV, d. 50, q. 2, a. 4, q. la 1, ad 2.

³⁸ Per una distinzione tra rappresentare *perfecte* e *imperfecte*, e sulla molteplicità delle rappresentazioni imperfette, si veda *De 108 articulis*, q. 1. Sull'univocità delle rappresentazioni perfette si veda invece *Sent.*, IV, d. 7, q. 2, a. 1, q. la 2, ad 1. Sull'equivalenza tra rappresentare in modo imperfetto e rappresentare secondo un certo aspet-

to (*secundum quid*), si veda *Sent.*, I, d. 3, q. 3, a. 1, ad 5.

³⁹ Si veda *S. th.*, I^a, q. 17, a. 1, ad 4; a. 2, ad 2; ma già *Sent.*, I, d. 16, q. 1, a. 3, ad 3; d. 22, q. 1, a. 2, ad 4; *Q. de ver.*, q. 1, a. 10, ad 5.

⁴⁰ Si veda su questo punto *S. c. Gent.*, III, cc. 97 e 99.

⁴¹ Sull'analogia tra i due processi rappresentativi, si vedano *Sent.*, I, d. 28, q. 2, a. 1 ss.; *Q. de ver.*, qq. 2, a. 3; 4, a. 4, ad 2; 8, a. 5; 22, a. 14; 23, a. 7, ad 11; *S. th.*, I^a, q. 93; *Sent. De an.*, III 10. In letteratura è discusso se le rappresentazioni naturali abbiano, per Tommaso, una natura linguistica e quindi simbolica. Per un recente stato dell'arte sull'argomento e relativa bibliografia, si veda Amerini [2013b].

a una cosa bella sia davvero identico a quello che si prova di fronte a una rappresentazione bella di quella cosa. Tommaso solleva questo dubbio sotto forma di un argomento aristotelico che ricorre un paio di volte nei suoi scritti. Nel III libro del *De anima*⁴² Aristotele aveva osservato che l'immaginazione non è in grado di muovere la nostra anima come è in grado di farlo una cosa reale. Tommaso acconsente che la semplice contemplazione di una rappresentazione (ad esempio, una pittura o un'immagine) sia insufficiente a muovere la volontà, a meno che alla contemplazione non sia unita una valutazione della rappresentazione o della cosa rappresentata come un bene, oggetto quindi dell'appetito sensitivo. Il caso del bello, però, potrebbe essere diverso. Risiedendo il bello nella facoltà apprensiva sensitiva, la semplice contemplazione della rappresentazione potrebbe essere sufficiente a generare un sentimento di piacere analogo a quello che si prova di fronte alla cosa rappresentata in sé stessa. Si tratta in qualche modo di un piacere estetico per così dire "puro", che scaturisce naturalmente dalla *convenientia* tra una cosa figurata in un dato modo e la facoltà apprensiva predisposta per natura a ricevere quella cosa. In definitiva, Tommaso non sembra disposto a diversificare i due tipi di piacere⁴³.

3. CONCLUSIONE

Tirando le fila del nostro discorso, possiamo dire che Tommaso riconosce all'opera d'arte un intrinseco potere rappresentazionale e una capacità di generare nello spettatore un sentimento di piacere, identico a quello che lo spettatore ha provato vedendo la cosa che è stata rappresentata. Ogni rappresentazione simbolica è vista come un segno complesso, composto di altri segni, capace di riferirsi di per sé a qualcos'altro, indipendentemente dall'intenzione dell'artista. Come spiega Tommaso, discutendo nella *Summa theologiae* il concetto di *liber*, un libro considerato rispetto

allo scrittore che l'ha prodotto è descrivibile come un manufatto; solo quando il libro è considerato rispetto alle cose che sono scritte in esso e, quindi, rispetto alle cose cui esso rinvia, allora esso è descrivibile propriamente come *libro*: un libro potrebbe essere tale anche se, per assurdo, nessuno lo scrivesse o se nessuno lo abbia intenzionalmente scritto⁴⁴. Rispetto tuttavia al produttore o al fruitore dell'opera, la rappresentazione simbolica si configura come un meccanismo tecnicamente elaborato di rappresentazione della forma di una cosa, rappresentazione che necessita per essere compresa di una chiave interpretativa più o meno immediata. Ciò che distingue la rappresentazione per parole, in genere, da quella per immagini è proprio l'immediatezza dell'interpretazione⁴⁵. Più la rappresentazione si allontana dalla realtà e maggiore è il processo di interpretazione richiesto, meno rappresentativa essa è. Questo vale soprattutto per le rappresentazioni simboliche, ma in alcuni casi anche per le rappresentazioni naturali⁴⁶. Quello che è certo è che, per Tommaso, né il processo di conoscenza naturale né quello di produzione artistica può essere spiegato senza ricorrere alla nozione di rappresentazione.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Tommaso

- *Scriptum super Sententiis* (=Sent.), I-II, ed. P. Mandonnet, 2 voll., Lethielleux, Paris, 1929.
- *Scriptum super Sententiis* (=Sent.), III-IV, ed. M. F. Moos, 2 voll., Lethielleux, Paris, 1933 e 1947.
- *Quaestiones disputatae de veritate* (=Q. de ver.), ed. A. Dondaine, in *Opera omnia*, t. XXII, 3 voll., 5 fasc., Ad Sanctae Sabinae, Roma, 1970-1976.

⁴² *De an.*, III, 3, 428a7 ss.

⁴³ Cfr. *Sent.*, III, d. 23, q. 2, a. 3, q. la 2, arg. 2; *S. th.*, I^aII^{ae}, q. 9, a. 1, arg. 2 e ad 2. Ma si veda anche *Sent. De an.*, III 4.

⁴⁴ Si veda *S. th.*, I^a, q. 7, a. 2. Sull'importanza invece dell'intenzione dell'artista nella rappresentazione per immagini, si veda *Qu. de ver.*, q. 3, a. 1.

⁴⁵ Cfr. e.g. *Q. de ver.*, q. 7, a. 1, ad 14, t. XXII, 1/2: pp. 200-201, 270-277.

⁴⁶ Cfr. *Sent.*, III, d. 14, q. 1, a. 1, q. la 3, t. III: p. 438.

- *Summa contra Gentiles* (=S. c. *Gent.*), ed. P. Marc, C. Pera, P. Caramello, Marietti, Torino-Roma, 1961.
- *Summa theologiae* (=S. th.), in *Opera omnia*, t. IV-XII, Roma 1888-1906; S. Paolo, Cinisello Balsamo (Milano), 1988.
- *Compendium theologiae* (=Comp. th.), ed. H.-F. Dondaine, in *Opera omnia*, t. XLII, Editori di San Tommaso, Roma, 1979.
- *Quaestiones disputate de potentia Dei* (=Q. de pot.), ed. P.M. Pession, in *Quaestiones disputatae*, 2 voll., Marietti, Torino-Roma, 1965, t. II.
- *Expositio libri Posteriorum* (=Exp. Post.), ed. R.-A. Gauthier, in *Opera omnia*, t. I* 2, Commissio Leonina-Vrin, Roma-Paris, 1989.
- *Sententia libri Ethicorum* (=Sent. Eth.), ed. R.-A. Gauthier, in *Opera omnia*, t. XLVII, 2 voll., Ad Sanctae Sabinae, Roma, 1969.
- *In duodecim libros Metaphysicorum Aristotelis Expositio* (=Exp. Met.), ed. R. Spiazzi, Marietti, Torino-Roma, 1964.
- *Sententia libri De anima* (=Sent. De an.), ed. R.-A. Gauthier, in *Opera omnia*, t. XLV, 1, Commissio Leonina-Vrin, Roma-Paris, 1984.
- *Sententia libri De sensu* (=Sent. De sensu), ed. R.-A. Gauthier, in *Opera omnia*, t. XLV, 2, Commissio Leonina-Vrin, Roma-Paris, 1984.
- *Sententia libri Ethicorum* (=Sent. De sensu), ed. R.-A. Gauthier, in *Opera omnia*, t. XLVII, 2 voll., Ad Sanctae Sabinae, Roma, 1969.
- *In De divinis nominibus Expositio* (=In De div. nom.), edd. C. Pera, C. Caramello, C. Mazzantini, Marietti, Torino-Roma, 1950.
- Bettetini, M., 2005: *Il lecito piacere della finzione artistica*, in Bettetini, M., Paparella, F.D., (a cura di), *La felicità nel Medioevo*, Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales, Louvain-La-Neuve, 2005, pp. 53-67.
- Bisogno, A., 2019: *L'estetica nel pensiero tardo-antico, medievale e umanistico*. Atti del convegno svoltosi a Fisciano, 17-19 dicembre 2012, di prossima pubblicazione.
- Black, D.L., 1990: *Logic and Aristotle's Rhetoric and Poetics in Medieval Arabic Philosophy*, Brill, Leiden.
- Brower, J.E., Brower-Toland, S., 2008: *Aquinas on Mental Representation: Concepts and Intentionality*, "The Philosophical Review" 117 (2), pp. 193-243.
- Decaen, C.A., 2001: *The Viability of Aristotelian-Thomistic Color Realism*, "The Thomist" 65 (2), pp. 179-222.
- De Bruyne, E., 1946 : *Etudes d'esthétique médiévale*, 2 voll., De Tempel, Bruges.
- De Bruyne, E., 1947 : *L'esthétique du moyen âge*, Editions de l'Institut Supérieur de Philosophie, Louvain.
- De Wulf, M., 1896: *Études historiques sur l'esthétique de St. Thomas d'Aquin*, Editions de l'Institut Supérieur de Philosophie, Louvain.
- Eco, U., 1970: *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Bompiani, Milano.
- Eco, U., 1987: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Bompiani, Milano.
- Fumagalli Beonio Brocchieri, M.T., 2002: *L'estetica medievale*, Il Mulino, Bologna.
- Garfagnini, G.C., 2017: *Bello e bellezza in Tommaso*, URL=http://www.academia.edu/3309963/Bello_e_bellezza_in_Tommaso.
- Gilson, E., 1963: *Introduction aux arts du beau*, Vrin, Paris.
- Giovanni Damasceno, 1955: *De fide orthodoxa. Version of Burgundio and Cerbanus*, ed. by E.M. Buytaert, The Franciscan Institute, St. Bonaventure, N.Y.
- Haldane, J., 2009: *Aquinas, Thomas*, in Davies, S., Higgins, K.M., Hopkins, R., Stecker, R., Cooper, D.E. (eds.), *A Companion to Aesthetics*, Second Edition, Oxford, pp. 145-147.

Studi

- Aertsen, J.A., 1991: *Beauty in the Middle Ages: A Forgotten Transcendental?*, "Medieval Philosophy & Theology" 1, pp. 68-97.
- Aertsen, J. A., 1996: *Medieval Philosophy and the Transcendentals: The Case of Thomas Aquinas*, Brill, Leiden-Boston-Köln.
- Amerini, F., 2013a: *Tommaso d'Aquino e l'intenzionalità*, ETS, Pisa.
- Amerini, F., 2013b: *Thomas Aquinas on Mental Language*, "Medioevo" 38, pp. 77-110.

- Kovach, F.J., 1961: *Die Ästhetik des Thomas von Aquin*, de Gruyter, Berlin.
- Imbach, R., Putallaz, F.-X., 1997: *Notes sur l'usage du terme imago chez Thomas d'Aquin*, "Micrologus" 5, pp. 69-88.
- Isidoro di Siviglia, 1911: *Etymologiae*, ed. by W. L. Lindsay, 2 voll., Clarendon Press, Oxford. Trad. it. a cura di A. Valastro Canale, *Etimologia o origini*, 2 voll., Utet, Torino, 2004.
- Lagerlund, H., 2011: *Mental Representation in Medieval Philosophy*, in Zalta, E.N. (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2011 Edition)*, <https://plato.stanford.edu/entries/representation-medieval/>.
- Lisska, A.J., 2016: *Aquinas's Theory of Perception: An Analytic Reconstruction*, Oxford University Press, Oxford.
- Marenbon, J., 2011: *Aesthetics*, in Lagerlund, H. (ed.), *Encyclopaedia of Medieval Philosophy*, Springer, Dordrecht, pp. 26-32.
- Maritain, J., 1920: *Art et Scolastique*, Librairie de l'Art Catholique, Paris.
- Maurer, A., 1983: *About Beauty: A Thomistic Interpretation*, Center for Thomistic Studies, Houston.
- Messori, R., 2007 (a cura di): *Dire l'esperienza estetica*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Aesthetica Preprint, Palermo.
- Monachese, A., 2016: *Tommaso d'Aquino e la bellezza*, Armando, Roma.
- O'Reilly, K., 2007: *Aesthetic Perception: A Thomistic Perspective*, Four Courts Press, Dublin.
- Panaccio, C., 2001: *Aquinas on Intellectual Representation*, in Perler, D. (ed.), *Ancient and Medieval Theories of Intentionality*, Brill, Leiden-Boston, pp. 185-201.
- Pasnau, R., 1997: *Theories of Cognition in the Later Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Pasnau, R., 2009: *The Event of Color*, "Philosophical Studies" 142 (3), pp. 353-369.
- Pasnau, R., 2018: *On What There Is in Aquinas*, in Hause, J. (ed.), *Aquinas's Summa Theologiae: A Critical Guide*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 10-28.
- Perälä, M., 2014: *Aristotle's Direct Realism and Some Later Developments*, in Westphal, K.R. (ed.), *Realism, Science, and Pragmatism*, Routledge, New York-London, pp. 21-45.
- Pini, G., 2015: *Two Models of Thinking: Thomas Aquinas and John Duns Scotus on Occurrent Thoughts*, in Klima, G. (ed.), *Intentionality, Cognition, and Mental Representation in Medieval Philosophy*, Fordham University Press, Fordham, N.Y., pp. 81-103.
- Porro, P., 2012: *Tommaso d'Aquino. Un profilo storico-filosofico*, Carocci, Roma.
- Scarpelli Cory, T., 2015a: *Averroes and Aquinas on the Agent Intellect's Causation of Intelligibles*, "Recherches de théologie et philosophie médiévales" 82, pp. 1-60.
- Scarpelli Cory, T., 2015b: *Rethinking Abstractionism: Aquinas's Intellectual Light and Some Arabic Sources*, "Journal of the History of Philosophy" 53 (4), pp. 607-646.
- Scott Sevier, C., 2015: *Aquinas on Beauty*, Lexington Books, Lanham, MD.
- Spruit, L., 1994: *Species intelligibilis. From Perception to Knowledge*, 2 voll., Brill, Leiden-Boston, vol. 1.
- Steinberg, C.S., 1941: *The Aesthetic Theory of St. Thomas Aquinas*, "The Philosophical Review" 50 (5), pp. 483-497.
- Tachau, K.H., 1988: *Vision and Certitude in the Age of Ockham. Optics, Epistemology, and the Foundations of Semantics: 1250-1345*, Brill, Leiden-Boston-Köln.
- Tatarkiewicz, W., 1970: *History of Aesthetics. Vol 3: Mediaeval Aesthetics*, ed. by C. Barrett, Polish scientific publishers-Mouton, Warszawa-Paris 1970. Trad. it. di G. Cavaglia, *Storia dell'estetica. Vol. 3: L'estetica medievale*, Einaudi, Torino, 1979.
- Wéber, E.-H. , 1983: *Commensuratio de l'agir par l'objet d'activité et par le sujet agent chez Albert le Grand, Thomas d'Aquin et Maître Eckhart*, in Zimmermann, A. (ed.), *Mensura. I. Halbband*, de Gruyter, Berlin-New York 1983 ("Miscellanea Mediaevalia" 16, 1), pp. 43-64.