

MORPHÉ

n. 9

Collana diretta da

Olaf Breidbach e Federico Vercellone

Comitato scientifico:

Claudio Ciancio

Félix Duque

Gian Franco Frigo

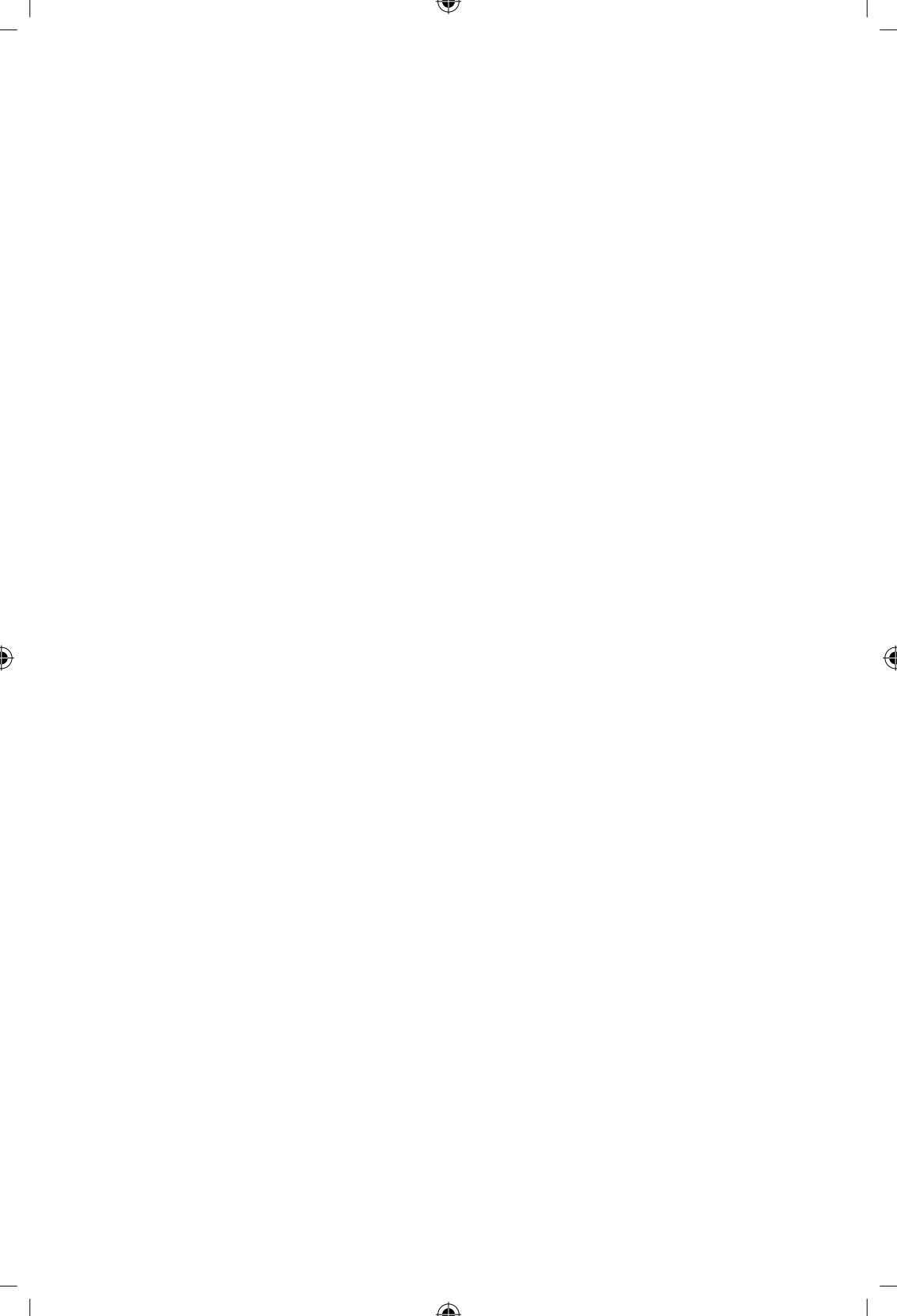
Sergio Givone

Stefano Poggi

Gianni Carlo Sciolla

Paolo Tortonese

Angelo Vianello



GIANLUCA CUOZZO

RAFFIGURARE L'INVISIBILE

Cusano e l'arte del tempo



MIMESIS
Morphé

Volume pubblicato con il contributo del Programma di Ricerca Scientifica di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN) 2008: “Storia, fenomenologia e teoria dei valori”

© 2012 – MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
Collana: Morphé, n. 9
www.mimesisedizioni.it / www.mimesisbookshop.com
Via Risorgimento, 33 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)
Telefono +39 02 24861657 / 24416383
Fax: +39 02 89403935
Via Chiamparis, 94 – 33013 Gemona del Friuli (UD)
E-mail: mimesis@mimesisedizioni.it

INDICE

NOTA BIBLIOGRAFICA p. 11

INTRODUZIONE

PENSARE IN FIGURA: CUSANO E IL MONDO DELL'ARTE p. 13

LIBRO I

CUSANO E LEON BATTISTA ALBERTI.

TRA RIFLESSIONE ESTETICA, MATEMATICA E MORALE

1. 'GIOCHI MATEMATICI' E 'GIOCHI ARTISTICI'.
I *LUDI MATHEMATICI* DI LEON BATTISTA ALBERTI
 - a. Il sapere simbolico della matematica p. 31
 - b. Nuove esigenze del sapere in Alberti e Cusano:
sulle soglie del moderno? p. 33
 - c. I *Ludi rerum mathematicarum*: un esempio
di formalizzazione simbolica del mondo p. 36
 - d. Il risvolto filosofico della proporzione: esperienza
estetica ed esperienza morale del mondo p. 40

2. 'GIOCO DELLA FORTUNA' E 'GIOCO DELLA PALLA'.
FATO, FORTUNA E LIBERTÀ IN ALBERTI E CUSANO
 - a. Il gioco albertiano della palla p. 45
 - b. *Fatum et fortuna*, capisaldi del 'gioco della vita'
di Alberti p. 47
 - c. Aspetti umanistici del cusaniano 'gioco sapienziale
della palla' p. 51
 - d. Dal tema umanistico della libertà alla teologia:
il risvolto mistico del gioco cusaniano p. 54

3. IMMAGINE, VISIONE E PROSPETTIVA IN CUSANO E ALBERTI
 - a. “Raggio centrico” e “visione frontale” di Dio p. 63
 - b. *L'icona Dei* e l'inversione della piramide visiva p. 69

LIBRO II

CUSANO, JAN VAN EYCK E ALBRECHT DÜRER.

L'ARTE QUALE ALLEGORIA DEL *DESIDERIUM INFINITI*

1. NICOLA CUSANO E ALBRECHT DÜRER. *LA RATIO MELANCHOLICA*
AL COSPETTO DELLA MISURA SEGRETA DEL MONDO
 - a. Necessità e tristezza della ragione p. 87
 - b. La conoscenza come arte della comparazione p. 93
 - c. La misura segreta del divino p. 98
 - d. *Melancholia* e peccato originale p. 104
 - e. Pensare per immagini: Cusano, van Eyck,
Leonardo da Vinci e Dürer p. 110

2. ‘PINGENDO FILOSOFARE’. LA DOTTRINA DELLA *VIVA IMAGO*
IN CUSANO, JAN VAN EYCK E ALBRECHT DÜRER
 - a. Cusano, Eckhart e Jan van Eyck p. 117
 - b. La visione metamorfica del divino p. 126
 - c. Autoritratti di una bellezza quasi sovraumana:
Jan van Eyck e Albrecht Dürer p. 129

LIBRO III

LA GEOMETRIA SIMBOLICA, TRA SPECCHI E IMMAGINI MIRACOLOSE

1. CUSANO E LORENZO LOTTO. VISIONE SPECULARE E PROPORZIONE
A PARTIRE DAL *DE VISIONE DEI*
 - a. Il cavaliere e lo specchio p. 135
 - b. L'inversione cusaniana dello statuto ontologico
dell'immagine p. 137
 - c. La virtù trasformatrice e redentiva dell'*imago Christi*:
l'infinito come mondo rovesciato p. 151

| | |
|--|--------|
| 2. LA FIGURA P E LA PROSPETTIVA PITTORICA IN CUSANO E LEONARDO DA VINCI | |
| a. Ritrarre concetti e pensare in figura | p. 161 |
| b. Il prospettografo, ovvero come incantare la natura con l'“arte del guardare” | p. 171 |
| c. Un ritratto che ci guarda: Monna Lisa del Giocondo | p. 181 |
| 3. CUSANO E LEONARDO DA BRESSANONE: UN'IMMAGINE DEL ‘ <i>DEUS TRIVULTUS</i> ' | |
| a. Sguardo ubiquo | p. 189 |
| b. <i>Deus ludens</i> | p. 191 |
| INDICE DEI NOMI | p. 195 |

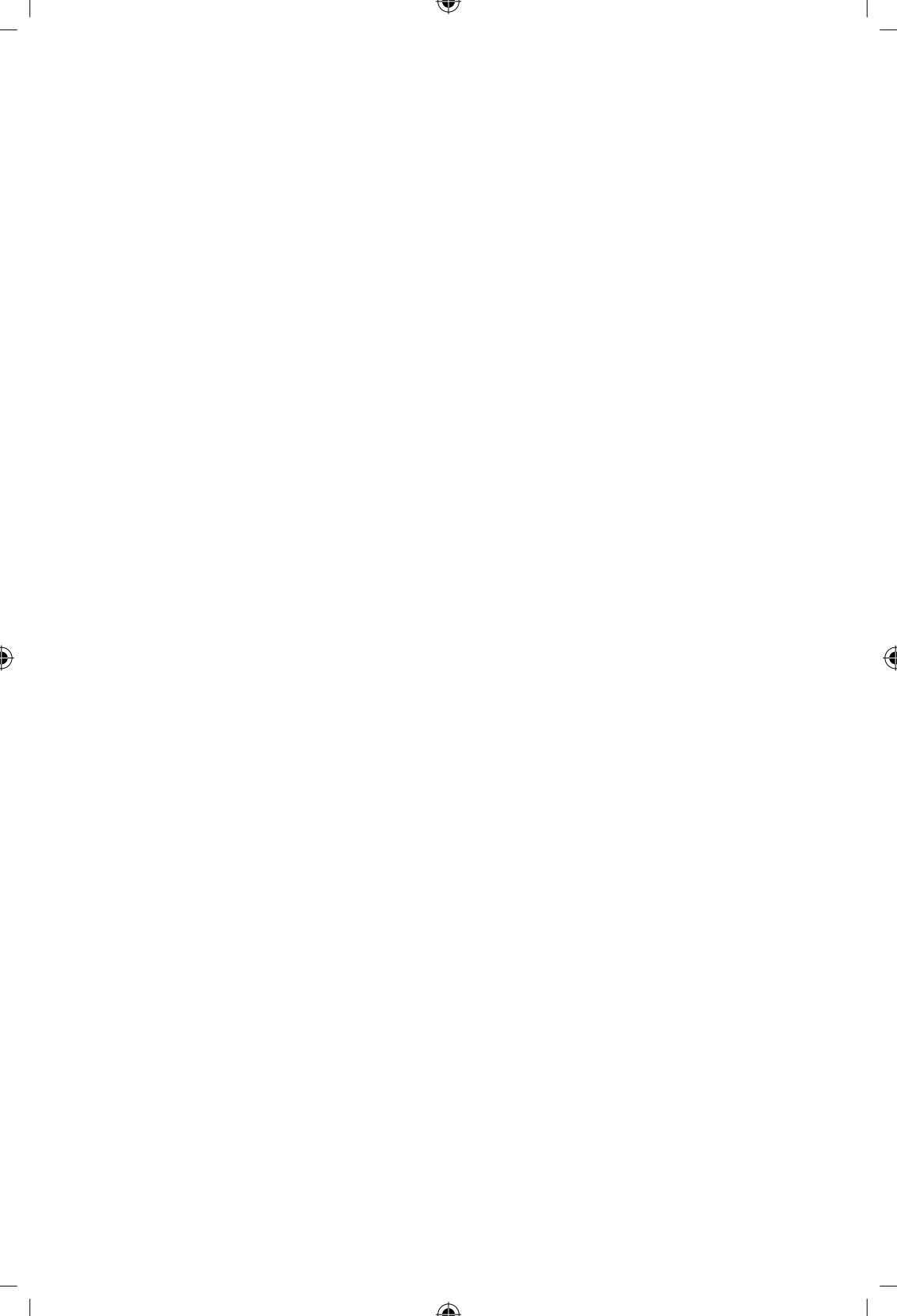
TAVOLE

| | |
|--|--------|
| Jan van Eyck, <i>Adorazione dell'Agnello mistico</i> , 1432 (Cattedrale di Saint Bavon, Gand) Particolare del polittico chiuso | p. 17 |
| Jan van Eyck, <i>Madonna del Cancelliere Rolin</i> , 1435 (Musée du Louvre, Parigi) | p. 19 |
| L.B. Alberti, <i>De ludi mathematici</i> (1450-52) | p. 37 |
| La Figura P di Cusano (<i>De coniecturis</i>) | p. 163 |
| Leonardo, <i>Trattato della pittura</i> , § 618 | p. 164 |



Alcuni dei capitoli del libro sono una rielaborazione e un approfondimento di saggi apparsi su riviste e atti di convegno italiani e internazionali. Rimando pertanto alle seguenti pubblicazioni:

Mystice videre, in AA.VV., *Nicolaus Cusanus: Perspektiven seiner Geistphilosophie*, a cura di K. Reinhardt e H. Schwaetzer, Atti della Internationale Tagung di Treviri (24-26 maggio 2002), Regensburg, Roderer, 2003, pp. 163-176; *Bild, visio und Perspektive. Cusanus und L.B. Alberti*, in AA.VV., *Spiegel und Porträt. Zur Bedeutung zweier zentraler Bilder im Denken des Nicolaus Cusanus*, a cura di I. Bocken e H. Schwätzer, Uitgeverij Shaker, Maastricht, 2005, pp. 177-196; “Ludus globi“ und “Ludus vitae”. *Fatum, fortuna und Freiheit in Leon Battista Alberti e Nikolaus von Kues*, in *Das Europäische Erbe im Denken des Nikolaus von Kues. Geistesgeschichte als Geistesgegenwart*, a cura di H. Schwaetzer e K. Zeyer, Münster, Aschendorff, 2008, pp. 129-146; *Ludi mathematici*, in “Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft” (2008), n. 32, pp. 255-267; *La ragione e la nostalgia dell’infinito. Congettura e visione in Nicola Cusano e Albrecht Dürer*, in “Annuario Filosofico” n. 24 (2008), Milano, Mursia, 2009, pp. 61-80; *Visio circularis. Die imago Dei des ‘Deus trivultus’ der Pfarrkirche Santa Giuliana in Vigo di Fassa*, in AA.VV., *Ars imitatur naturam. Transformationen eines Paradigmas menschlicher Kreativität im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, a cura di A. Moritz, Münster, Aschendorff, 2010, pp. 119-128.



NOTA BIBLIOGRAFICA

Le opere di Nicola Cusano sono state citate secondo l'edizione dell'Accademia delle Scienze di Heidelberg (*Nicolai de Cusa Opera omnia*, iussu et auctoritate Academiae Litterarum Heidelbergensis ad codicum fidem edita) pubblicata dall'editore Felix Meiner in ventidue volumi. A ciò fa eccezione il solo *De ludo globi*, per cui è stato fatto ricorso alla collana Philosophische Bibliothek di Meiner, che sta pubblicando l'opera cusaniana con testo latino-tedesco a fonte, sempre in collaborazione con l'Accademia delle Scienze di Heidelberg, nelle *Schriften des Nikolaus Cusanus in deutscher Übersetzung*. Al titolo dell'opera, dove possibile, segue in numero romano il libro, il capitolo o il paragrafo, mentre in numero arabo la pagina. Dopo il punto e virgola segue inoltre, sempre in numero arabo, la pagina della traduzione italiana adottata. Le opere di Cusano saranno citate direttamente nel testo, tra parentesi tonda, mentre i *Sermones* saranno citati a fondo pagina. Qui di seguito, secondo la numerazione progressiva dei volumi degli *Opera omnia*, si danno le abbreviazioni (tra parentesi quadra) e i riferimenti delle opere citate di Cusano e delle traduzioni italiane delle stesse:

De docta ignorantia, a cura di E. Hoffmann e R. Klibansky in *Opera omnia*, vol. I, Lipsia, 1932; trad. it. di G. Santinello (in Cusano, *La docta ignorantia. Le congetture*), Milano, Rusconi, 1988 [DI]; *Apologiae doctae ignorantiae*, a cura di R. Klibansky, in *Opera Omnia*, vol. II, Lipsia, 1932; trad. it. di G. Santinello (in Nicolò Cusano, *Scritti filosofici*, ed. con testo latino a fronte), vol. II, Bologna, Zanichelli, 1980 [ADI]; *De coniecturis*, a cura di J. Koch, K. Bormann e H. G. Senger, in *Opera omnia*, vol. III, Amburgo, 1972; trad. it. di G. Santinello (in Nicolò Cusano, *Scritti filosofici*), vol. II, cit. [DC]; *De Deo abscondito*, a cura di P. Wilpert, in *Opera omnia*, vol. IV (*Opuscola I*), Amburgo, 1959; trad. it. di G. Santinello (in Nicolò Cusano, *Scritti filosofici*), vol. II, cit. [DDA]; *De filiatione Dei*, in *Opuscola I*, cit.; trad. it. di G. Santinello (in Nicolò Cusano, *Scritti filosofici*), vol. II, cit. [DFD]; *De genesi*, in *Opuscola I*, cit.; trad. it. di G. Santinello (in Nicolò Cusano, *Scritti filosofici*), vol. II, cit. [DG]; *De dato Patris luminum*, in *Opuscola I*, cit.; trad. it. di G. Santinello (in Nicolò Cusano, *Scritti filo-*

sofici), vol. II, cit. [DDPL]; *De quaerendo Deum*, in *Opuscola I*, cit.; trad. it. di G. Santinello (in Nicolò Cusano, *Scritti filosofici*), vol. II, cit. [DQD]; *De idiota (De sapientia, De mente*, a cura di R. Steiger, con due Appendici di R. Klibansky; *De staticis experimentis*, a cura di L. Baur, con l'aggiunta di una breve *Dissertazione* di K. Bormann e H.G. Senger), in *Opera omnia*, vol. V, Amburgo, 1983; trad. it. di G. Santinello (in Nicolò Cusano, *Scritti filosofici*), vol. I, cit. [rispettivamente DIDS, DIDM e DSE]; *De visione Dei*, a cura di A.D. Riemann, in *Opera omnia*, vol. VI, Amburgo, 2000; trad. it. di G. Santinello (in Nicolò Cusano, *Scritti filosofici*), vol. II, cit. [DVD]; *De pace fidei, cum epistola ad Ioannem de Segobia*, a cura di R. Klibansky e H. Bascour, in *Opera omnia*, vol. VII, Amburgo, 1970; trad. it. di P. Gaia (in *Opere religiose di Nicolò Cusano*), Torino, Utet, 1971 [DPF]; *Cribratio Alkorani*, a cura di L. Hagemann, in *Opera omnia*, vol. VIII, Amburgo, 1986; trad. it. di P. Gaia (in *Opere religiose di Nicolò Cusano*), cit. [CA]; *De aequalitate*, a cura di H.G. Senger, in *Opera omnia*, cit., vol. XI (*Opuscola II*, fasc. 1), Amburgo, 2001; trad. it. di G. Federici Vescovini (in *Opere filosofiche di Nicolò Cusano*), Torino, UTET, 1972 [DA]; *De theologicis complementis*, in *Opera omnia*, cit., vol. X2a (*Opuscola II*, fasc. 2a), a cura di A.D. Riemann e K. Bormann, Amburgo 1994; trad. it. di G. Federici Vescovini (in *Opere filosofiche di Nicolò Cusano*), cit. [DTC]; *De Beryllo*, a cura di L. Baur, H.G. Senger e K. Bormann, in *Opera omnia*, vol. XI 1, Amburgo, 1988; trad. it. di G. Santinello (in Nicolò Cusano, *Scritti filosofici*), vol. II, cit. [DB]; *Trialogus de possesset*, a cura di R. Steiger, in *Opera omnia*, vol. XI 2, Amburgo, 1973; trad. it. di G. Santinello (in Nicolò Cusano, *Scritti filosofici*, ed. con testo latino a fronte), vol. I, Bologna, Zanichelli, 1965 [TDP]; *De venatione sapientiae. De apice theoriae*, a cura di R. Klibansky e H.G. Senger, in *Opera omnia*, vol. XII, Amburgo, 1982; trad. it. di G. Santinello (in Nicolò Cusano, *Scritti filosofici*), vol. I, cit. [rispettivamente DVS e DAT]; *Directio speculantis seu de non aliud*, a cura di L. Baur e P. Wilpert, in *Opera omnia*, vol. XIII, Amburgo, 1950; trad. it. di G. Federici Vescovini (in *Opere filosofiche di Nicolò Cusano*), cit. [DNA]; *De concordantia catholica*, in *Opera omnia*, cit., vol. XIV 1, a cura di G. Kallen, 4 voll., Lipsia, 1939-1968; trad. it. di P. Gaia (op. cit.) [DCC]; *De ludo globi*, a cura di G. von Bredow, in *Schriften des Nikolaus von Kues in deutscher Übersetzung*, testo a fronte latino-tedesco, a cura di E. Hoffmann, P. Wilpert e K. Bormann, Heft XXI, Amburgo, Meiner, 1999; trad. it. di G. Federici Vescovini (N. Cusano, *Il gioco della palla*), Roma, Città Nuova, 2001 [DLG].

INTRODUZIONE

Pensare in figura: Cusano e il mondo dell'arte

Perché accostare Cusano al tema dell'arte? Questo nesso, sulle prime, potrebbe sembrare azzardato, oppure assolutamente estrinseco. Cos'hanno in comune, ci si potrebbe chiedere, il raffinato filosofo e teologo Cusano, il cui pensiero può essere compendiato nella formula "nihil scire, nisi quod ignoraret", con il multiforme universo delle creazioni artistiche?

Al di là dei concreti rapporti storici, diretti o indiretti, tra Cusano e gli artisti a lui contemporanei (rapporti che via via cercherò di mettere in luce), è lo stesso pensiero di Cusano a farsi trasportare, del tutto naturalmente, verso il tema dell'arte e della rappresentazione artistica. Anzi, a rigore, non sembra nemmeno potersi parlare di una dislocazione in un campo altro da quello proprio della filosofia enunciata da Cusano. Con questo intendo dire che è insito nel suo pensiero un momento 'immaginale', la cui densità empirica (irrisolvibile sul piano dell'autotrasparenza del concetto) si manifesta nel suo linguaggio filosofico come un vero e proprio afflato alla concretezza – e se ho impiegato il termine 'immaginale', forse non così consueto, è perché non trovo traduzione più appropriata per ciò che in tedesco viene espresso con il termine *bildhaft*: se riferito al pensiero (*bildhaftes Denken*), questo aggettivo viene a significare qualcosa di concreto, legato sia all'immagine (*Bild*), sia alla facoltà della fantasia (*Einbildungskraft*), sia al senso del formare (*bilden*), ossia al meticoloso lavoro di formazione con gli elementi empirici per creare, infine, qualcosa di originale che non è dato trovare in natura.

Questa concretezza immaginale è giustificata anzitutto dal riferimento di Cusano ad alcuni giochi di carattere sociale (quello della palla e quello della trottola, in primo luogo) e ad alcune prassi di ordine sperimentale (come quella che Cusano, nel *De visione Dei*, suggerisce ai monaci di Tegernsee di compiere con l'immagine del Cristo onniveggente, *ludus iconae* che è una vera e propria introduzione alla teologia mistica): espressioni ricorrenti come *experimentalis praxis*, *symbolice investigare*, *aenigmatica scientia* – dove simboli ed enigmi devono essere intesi nel loro richiamo

alla dimensione densa e opaca dell'esperienza, come nel riferimento paolino a una visione mondana *in speculo et in aenigmate*, costitutivamente alterata e oscurata – mettono l'accento su questa reciproca contaminazione tra teoria e prassi, filosofia e mondo dell'esperienza o, al limite, tra teologia e lavoro artigianale (come nel caso del sapiente artigiano intagliatore di cucchiai riflettenti al centro del *De idiota*). Uno degli esempi più tipici di questa contaminazione è offerto, nella *Cribratio Alkorani*, dal modo in cui lavora il maestro vetraio: costui “prende una canna di ferro, vi applica all'estremità una materia adatta, vi soffia dentro e foggia un vaso di vetro secondo la forma voluta”. Ora, scrive Cusano, in quel soffio vanno considerate due cose: un elemento estrinseco, “che è sensibile ed è il vento o aria che viene espirata dall'artefice”; e la forma o verbo mentale, “l'elemento intrinseco che è l'intelletto, poiché l'artefice agisce al fine di fare un vaso di vetro”:

Pertanto nella soffiatura del vetraio scorgo la presenza della natura intellettuale, vale a dire l'intelletto, la sua parola e lo spirito. Senza la presenza di tali elementi la soffiatura stessa non introdurrebbe mai la forma del vaso. E tuttavia l'intelletto, il suo verbo e lo spirito di ambedue non si distaccano dal vetraio per il fatto di tradursi sensibilmente nella soffiatura (CA I, 69; 771).

In Cusano, come più tardi in Leonardo da Vinci, l'opera della mano (che disegna, dipinge e plasma la materia nell'esperimento, nella fabbricazione di strumenti e nell'esecuzione di intraprese tecniche) manifesta la potenza creativa del pensiero, da cui non è esente l'attività del *dar forma* – processo formativo che culmina nella visibilità (o dimostrazione oculare) e nel valore didascalico degli *exempla*. L'esempio concreto, la rappresentazione grafica, la fruibilità degli enigmi e dei simboli tratti dall'esperienza, per di più, hanno in Cusano il vantaggio di avvicinare la teologia e la mistica all'immediatezza della vita quotidiana. Si tratta, dunque, di procedure pratiche che, in primo luogo, hanno senso e valore in loro stesse: per esempio, nel gioco della palla si può vincere o perdere, come in qualunque altra competizione ludica in cui si tratta di essere più abili degli altri giocatori; così come il lavoro artigianale culmina nella realizzazione, più o meno riuscita, dell'artefatto, utile a produrre determinati effetti nella vita dell'uomo. Ma queste esperienze, per di più, possono essere anche vissute dal punto di vista del rimando ad altro, del loro riferimento a un livello di realtà che può essere rievocato soltanto con l'analogia, l'astrazione filosofica e uno sforzo d'immaginazione. La palla, allora, oltre ad essere un gioco dilettevole, è *anche* simbolo dell'anima nella sua ascesa rischiosa verso la verità; la trottola, nel suo movimento circolare, diviene *anche* figura della Trinità divina e

della teologia circolare (sintesi di quella affermativa, che osa dire qualcosa su Dio, e di quella negativa, che rifiuta ogni nome, immagine e concetto come inappropriato per definirlo); la produzione di un cucchiaio speculare è *anche* metafora della sapiente creazione della mente umana secondo giuste proporzioni matematiche; e il movimento perimetrale dei monaci intorno all'immagine dell'onniveggente, oltre ad essere una prassi devozionale e di socializzazione che mira a relativizzare le inveterate convinzioni di ciascuno di essi, assume *anche* i tratti simbolici di una schematizzazione della via mistica, in cui vedere il divino significa, in primo luogo, essere guardati – “prima che io mi volga a lui” – dalla sua *assoluta visio* (visione circolare, istantanea e non affetta da alcun angolo di determinata grandezza).

L'arte è una di queste esperienze a doppia faccia: essa raffigura qualcosa di reale, tant'è vero che ogni opera artistica vive e si esaurisce sul piano della visibilità. Ma l'artista, in realtà, può esprimere nel visibile, come nel baluginare remoto di uno specchio, qualcosa che eccede sia la realtà ordinaria, sia il contenuto effettivo della rappresentazione: *spiritualia sub metaphoris corporalium* – sicché, come osserva Jaspers, nel visibile si dà “quell'invisibile che parla nella pienezza figurale del qualitativo”.¹ Ogni figura artistica, all'occorrenza, si carica di valenze simboliche che portano il pensiero oltre il raffigurato, vale a dire in una piega della realtà posta tra il cielo e la terra, tra il piano sensibile e quello intelligibile, dove ogni immagine diviene allusione a qualcosa di più profondo, e rispetto a cui la visione sensibile si approfondisce a tal punto da diventare metafora della contemplazione filosofica e mistica. Allora, scrive Cusano, l'uomo, accedendo alla visione intellettuale, vede con “l'occhio della mente”: qui il filosofo “non ha più bisogno di ragionare, perché la sua prova è data dal vedere stesso” (ADI 14; 225); ma si tratta di un vedere che, per quanto stimolato dal percepibile e dalle leggi prospettiche che vigono nell'esperienza ordinaria della visione, riesce infine a fare a meno degli occhi corporei e della gravità materiale del mondo.

La visione contiene un'immagine della via, per la quale deve incamminarsi colui che ricerca. Bisogna dunque che spieghiamo, innanzi all'occhio della visione intellettuale, la natura della visione sensibile, e che con essa ci fabbrichiamo una scala per la nostra ascesa (DQD I, 14 ; 69).

Una stessa realtà, dunque, è osservabile da due prospettive antitetiche: secondo “un cieco vedere, per cui tutto è una realtà priva di trasparenza”,

1 K. JASPERS, *Leonardo filosofo*, trad. it. di F. Masini, Milano, SE, 1988, p. 26.

e mediante un “verace vedere, per cui tutto il sensibile diviene spirituale, come se l'invisibile fosse la realtà”;² uno stesso mondo, colto ad un tempo *sub specie temporis* (dal punto di vista umano) e *sub specie aeternitatis* (dal punto di vista di Dio, visione incontrata a cui si allude mediante i simboli tratti dall'esperienza).

Questa *duplex perspectiva*, non a caso, è tipica della pittura fiamminga del Quattrocento, in particolare quella di Jan van Eyck. Nell'*Adorazione dell'Agnello mistico* di Gand (1432),³ ad esempio, la rigida forma ieratica tendente all'iconostasi orientale, in cui “il particolare diventa parte integrante del progetto divino”, osservata più da vicino, rivela l'attenzione spasmodica per il dettaglio di vita quotidiana – attenzione micrologica per la quale “ognuno degli innumerevoli particolari è una miniatura dentro l'opera”. Nel grandioso polittico di Gand, mirabile “storia dipinta della salvezza degli uomini”,⁴ l'aspetto maestoso e statuario di gusto bizantino del Cristo in trono tra Maria e il Battista (*Deesis*) si fonde così con il momento della fisicità quotidiana e borghese, assecondando “l'evocazione sensuale e il realismo accurato”;⁵ sicché “i particolari sottili, minuscoli e netti fino al più piccolo capello, si sposano perfettamente con la grandezza monumentale e pietrificata” dell'insieme.⁶ Al di sotto dell'ostentazione e della retorica magniloquente borgognona, per così dire, emerge una realtà stratificata che ci permette di studiare la concretezza del mondo tardogotico in tutti i suoi aspetti – quasi si trattasse di una enciclopedia di *sapientissima empiria* in grado di fornire un compendio in miniatura della vita concreta e delle abitudini di un'epoca, in cui ogni minuto frammento di realtà profana “abbonda di osservazioni corrette e curatissime”;⁷ la scultura, gli interni, il mobilio, le armi, gli strumenti musicali, l'oreficeria, le stoffe e i cappelli, le processioni e i cortei, i parquet e i giardini si offrono al nostro sguardo come dettagli di vita quotidiana estratti da un immenso *cabinet des curio-*

2 Ivi, p. 19.

3 Per il rapporto tra Jan van Eyck e il fratello Hubert pittore, “maior quo nemo reperitus”, in particolar modo a proposito della composizione dell'*Adorazione dell'Agnello mistico*, rimando a O. PÄCHT, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, a cura di M. Schmidt-Dengler, Monaco, Prestel, 2007, pp. 79-80 e a E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mass, 1953, pp. 373-435.

4 A. PINET, *L'Agneau mystique*, Parigi, Nouvelle Cité, 1987, p. 5.

5 H. VAN DE PERRE, *Van Eyck. L'agnello mistico*, trad. it. di E. Romano, Venezia, Leonardo Arte, 1996, p. 13.

6 Ivi, p. 25.

7 J. BIALOSTOCKI, *L'arte del Quattrocento nell'Europa settentrionale*, trad. it. di D. Frigessi, Milano, TEA, 1995, p. 144.



Jan van Eyck, *Adorazione dell'Agnello mistico*, 1432
(Cattedrale di Saint Bavon, Gand) Particolare del polittico chiuso



Jan van Eyck, *Madonna del Cancelliere Rolin*, 1435 (Musée du Louvre, Parigi)

sités – a ulteriore conferma, conformemente alla *sapida scientia* professata da Cusano, della sintesi tra astrazione severa e dettaglio realista, tra spirito estatico e contemplativo della visione mistica e complessione mercuriale e micrologica (quasi fanatica esplorazione del particolare quotidiano e terreno in cui il trascendente si stempera e addolcisce in una “straordinaria miscela di umanità borghese e di pietà secolarizzata”⁸).

A causa di queste suggestioni legate alla prassi quotidiana e alle rappresentazioni artistiche, per cui il contenuto di pensiero più arduo può sempre essere raffigurato più o meno concretamente dal gioco, dalla prassi sperimentale e dall’arte, si è parlato di un “*immaginisismo* del Cusano”:⁹ un pensiero che si articola in immagini suggestive e cariche di dottrina (*Denkbilder*, direbbe Walter Benjamin), che hanno il privilegio di espandersi – mediante i loro addentellati con il mondo della sensibilità – nel regno della fantasia, in cui tutto accede alla raffigurazione. Tale nesso pensiero-immagine, come vedremo, ha il proprio culmine in una interpretazione simbolica della tecnica pittorica dell’autoritratto, secondo cui è Dio stesso ad agire artisticamente nei confronti del mondo esplicito: per Cusano, come più tardi per Ficino, Dio, con il suo raggio che infonde grazia e armonia al creato, “dipinge lo ordine di tutto il mondo” come se volesse realizzare il proprio autoritratto, unico e inalterabile, nelle condizioni del molteplice. Il mondo, allora, è un riflesso, un’immagine del divino, e gli elementi naturali che lo costituiscono sono “dipinture” organizzate armoniosamente in questa “gran pittura del mondo” – un grande affresco che è il riflesso della bellezza e dello splendore del volto di Dio:¹⁰ “Un medesimo volto di Dio riluce in tre specchi posti per ordine, nell’Angelo, nell’Animo e nel corpo mondano: nel primo, come più propinquo, in modo chiarissimo: nel secondo come più remoto e men chiaro: nel terzo come remotissimo, molto oscuro”.¹¹

Su questo sfondo di rimandi, in cui realtà e immagine sembrano incontrarsi in un gioco di reciproci rispecchiamenti, svolgerò alcuni temi centrali della riflessione di Cusano, confrontando il suo pensiero con quello di artisti o teorici dell’arte che, in un modo o nell’altro, sono venuti in contatto con la sua opera. Alcuni di essi sembrano aver suggerito a Cusano esempi e formule feconde a livello filosofico (come Alberti, Jan van Eyck e Rogier

8 L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Van Eyck*, Milano, Jaca Book, 1998, p. 34.

9 G. SANTINELLO, *Introduzione agli Scritti Filosofici di Nicola Cusano*, Bologna, Zanichelli, 1965, vol. I, p. 20.

10 M. FICINO, *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*, a cura di G. Rensi, Milano, SE, 2003, Orazione quinta, IV, p. 74.

11 *Ibid.*

van der Weyden); altri aver ripreso direttamente da lui dottrine facilmente adattabili al linguaggio dell'arte (come Dürer e Leonardo da Vinci) – per non tacere, almeno in un caso, di un probabile rapporto di committenza diretto, come quello fra Cusano e il pittore Leonardo da Bressanone, in cui presumibilmente filosofo e artista hanno dialogato apertamente adattando l'un l'altro il proprio linguaggio in vista di uno stesso fine: la raffigurazione (concettuale o pittorica) del “non raffigurabile”, la resa immaginale dell'invisibile, di ciò che eccede ogni figura e ogni immagine. E dove, si potrebbe dire, una pittura mistica (che, a rigore, “non raffigura nulla”¹²) s'incontra con un pensiero il cui oggetto eccede ogni nome, immagine e concetto. Pittura e pensiero filosofico, in tal senso, sono due specchi, che restituiscono, ciascuno a suo modo, “un'immagine senza somiglianza” (Eckhart) – modulazioni differenti di un solo specchio ustorio della parvenza, capace di distillare da ogni realtà determinata la sua pura essenza metafisica: quel valore simbolico e di rimando ad altro proprio della raffigurazione, capace di portare il pensiero *oltre la stessa immagine*.

Non trovo immagine più bella per descrivere questo incontro (sul piano paradossale della raffigurazione dell'irrepresentabile) tra cielo e terra della *Madonna del cancelliere Rolin* di Jan van Eyck (1435). Questa tavola, per certi versi, può essere vista come una ‘meta-raffigurazione’, in cui il pittore esprime il dilemma intrinseco alla stessa rappresentazione artistica nel suo tentativo di cogliere/raffigurare il divino. Tempo ed eternità sono qui assisi l'uno di fronte all'altra; a sinistra del loggiato il cancelliere, nell'atto di pregare, distogliendo lo sguardo da una Bibbia adagiata sulla sponda dell'inginocchiatoio a cui egli si sorregge, quasi *sine pondus*, con i gomiti; a destra la Vergine con la testa reclinata, le cui mani sostengono Gesù bambino benedicente. Il piccolo ponte al centro della scena, nel paesaggio fluviale alle spalle delle figure in primo piano, sembra prolungare il dito del bambino verso la figura del committente (Nicolas Rolin): quasi *medium, transitus* ‘coincidenziale’ – nel senso di cusano *transcensus*, come passaggio conoscitivo dalla ragione discernente alla coincidenza intellettuale degli opposti – che avvicina le due sponde della raffigurazione: l'una terrestre (dal lato dell'uomo in preghiera), l'altra celeste (dal lato dell'infante divino e della Vergine, dietro cui si staglia in effetti una città sontuosa che può rievocare la Gerusalemme celeste). Questo ponte, un apparente dettaglio marginale della raffigurazione, rappresenta nella tavola pittorica

12 A. MOULONGUET-P. BOUCHE, *Maître Eckhart peint par van Eyck*, Parigi, Edition du Regard, 2001, p. 17.

l'esile punto d'incontro tra l'uomo e la divinità, simbolo della deificazione dell'umano; esso, punto di reciproca conversione degli estremi, appare lontano, in secondo piano, al di là tanto della conoscenza razionale, quanto della rappresentazione artistica – eppure sostanza invisibilmente l'una e l'altra permettendo una rievocazione enigmatica del rapporto dell'umano con ciò che non ha figura (*vultus sine figura*, direbbe Cusano).

In questa situazione di opacità costitutiva, in cui l'enigma sensibile tenta di evocare, ma non può trattenere *in figura* la trascendenza, sono allora i dettagli più marginali (e quasi inappariscanti) a rivelare la presenza enigmatica di ciò che non ha né nome né volto, il *Deus absconditus*. Cercare di intendere queste tracce è un lavoro da *detective* delle immagini; costui, fedele a una *micrologia dell'apparenza*, con l'ausilio di una lente d'ingrandimento, va alla ricerca degli indizi sparsi e dissimulati sulla tavola dipinta – quasi fossero le tessere di un mosaico franto in cui, per quanto si ravvicinino i lacerti, non tutto sembra tornare a beneficio la bella apparenza: la compenetrazione tra sensibile e intelligibile, forma e contenuto, idea e sensibilità lascia sempre dietro di sé un residuo immaginale, un “torso di simbolo” (direbbe Benjamin), il quale – non del tutto risolto sul piano della parvenza estetica – sembra di per se stesso offrirsi all'interpretazione del filosofo. Con questo magico berillo, ciò che è marginale e troppo piccolo per essere notato a occhio nudo, ingrandito oltre misura, si trasforma in totalità di senso in sé conchiusa, dando una torsione particolare all'intera raffigurazione pittorica: essa, rinunciando a qualcosa nei termini di riuscita estetica e di plasticità, quasi per contrappeso, si carica di dottrina – una sorta “di linguaggio [...] per il pensiero, un dialogo silenzioso che fa intendere, dietro il brusio delle cose, il sussurrare di Dio”.¹³

Mi soffermo rapidamente su tre ‘sapidi’ dettagli, che possono essere assunti come enigmi capaci di accennare al rapporto tra umano e divino che si svolge sul piano della rappresentazione artistica:

a. Il viso del bambino, ritratto con una estrema precisione anatomica, sembra l'immagine ‘vergine’, *ante peccatum*, del volto di Rolin: adulto e bambino sono l'uno il riflesso dell'altro, come in un gioco di specchi; l'uomo è a immagine di Dio, ma Cristo, a sua volta, è Dio padre fatto ad immagine dell'uomo (Cusano, di questo gioco di rispecchiamenti, farà il centro metaforico e speculativo del *De filiatione Dei*).

b. Nella sontuosa corona della Vergine recata dall'angelo si riflette, appena percettibile ad occhio nudo, un'immagine a mezzo busto che pare

13 Ivi, p. 22.

potersi identificare con il pittore (sicché la figura dell'artista risulterebbe allo stesso tempo immanente e trascendente la realtà pittorica, come il Dio di Cusano rispetto al mondo esplicito: presente nel tutto e, nondimeno, non coincidente con nessuna cosa particolare). Questo gioco di rifrazioni e rispecchiamenti non è casuale; la verginità di Maria, in effetti, è tradizionalmente rappresentata da uno specchio senza macchia (*speculum sine macula*): il sole che penetra nel vetro senza violarlo è simbolo di colei che è diventata madre senza perdere la propria castità; mentre il piombo raffigura “la sua duttilità, e il colore cinereo dello specchio la sua umiltà”.¹⁴ Nel politico di Gand, in particolare, una caraffa d'acqua in basso a sinistra della Vergine diviene “il simbolo del concepimento irraggiante e casto del Figlio divino nel corpo di Maria per opera dello Spirito Santo, esattamente come il vetro della caraffa non si rompe a contatto con la luce”.¹⁵

c. I due osservatori sul limitare della terrazza, che definisce il contorno dell'*hortus conclusus*, sono figure avulse dalla scena che – rivolte al ponte e poste di spalle rispetto all'osservatore – sembrano non accorgersi dei personaggi in primo piano. Mediante questi due personaggi, come è stato osservato, si ha anzitutto un salto della visione in una zona profonda del quadro, “un salto o una frattura in una immagine del mondo” in cui il nostro sguardo giunge a contemplare lo spazio esterno¹⁶: uno di essi si sporge giù dal parapetto, l'altro, appoggiato ad un *baculus* da passeggio, reca sul capo un turbante rosso (*chaperon*), tipico attributo del pittore nelle Fiandre del Quattrocento. Il pittore, forse accompagnato da un suo pingue assistente, vive dunque prima e dopo l'incontro con il sacro che si svolge, *im Vordergrund*, sul loggiato: una volta dal lato dell'osservatore, quasi fuori dalla raffigurazione (se non fosse per il riflesso sfuggente sulla corona della Vergine), un'altra volta sullo sfondo della scena, egli sembra – con la sua opera strutturata a più livelli – dar luogo ad un evento che eccede la stessa tecnica pittorica, sfuggendo esso in qualche modo alla rappresentazione e alla possibilità di controllo dell'artista. Tutto ciò che il pittore può fare è solo accennare a quell'evento sovranaturale, sottraendo – quasi per pudore – il più possibile se stesso dall'incontro tra divino e umano, ma senza abbandonare del tutto la scena. Nell'atto di rappresentare la vicenda egli si trova al di fuori della rappresentazione (e se vi compare di riverbero, come nei *Coniugi Arnolfini*, è giusto come il creatore dello spazio illusionistico

14 B. GOLDBERG, *Lo specchio e l'uomo*, trad. it. di N. Polo, Venezia, Marsilio, 1989, p. 130.

15 D. DE VOS, *Capolavori fiamminghi. XV secolo*, trad. it. di F. Paris, Milano, Jaca Book, 2002, p. 45.

16 O. PÄCHT, op. cit., p. 86.

dell'opera, secondo una prospettiva esterna ad essa che lo disloca marginalmente a fianco del fruitore); mentre come personaggio marginale all'interno del quadro, egli, dando le spalle all'incontro tra Dio e mondo, vede il ponte – centro metaforico della rappresentazione – non come evento miracoloso, bensì come elemento architettonico profano che unisce, anziché tempo ed eternità, le due sponde della città (Autun?).

Uno stesso dipinto, per così dire, può essere visto come scena profana o come evento teandrico; e laddove la tavola ci suggerisce, mediante il “ponte della deificazione”, la presenza del sacro, il pittore se ne ritrae insensibilmente – quasi a giustificare l'eccedenza, l'irriducibilità del contenuto religioso della scena alla sua arte, decisamente ‘troppo umana’ per poter dare un volto a ciò che non ha figura alcuna. Eppure, in questo incrocio di sguardi senza fine (tra il cancelliere Rolin, il bambino divino e Maria; tra noi, osservatori davanti alla tavola, e il pittore che compare ben due volte: come artista, che custodisce il segreto dell'intera raffigurazione e che ci guarda da un riflesso nel quadro, e come ignaro e decentrato contemplatore di un dettaglio architettonico profano, prolungando il nostro sguardo là dove esso non può arrivare, giù dal parapetto), si potrebbe dire, “l'invisibile deve balzarci agli occhi”: ed è questo il segreto di un'arte che giunge a far di se stessa raffigurazione di un simbolo immemorabile, rappresentazione di quell'unione miracolosa tra uomo e Dio che si dà sulla scena pittorica solo come la presenza di un'assenza, come l'impossibile memoria di ciò che non può essere ricordato.¹⁷

Forse, l'unico modo per avvicinare i due estremi del reale, finito e infinito, umano e divino, sta in un metodo figurativo di ordine cumulativo (o di saturazione compositiva) dovuto alla profusione di dettagli accuratamente osservati e riprodotti: esso, in virtù di una sorta di *calcolo infinitesimale della parvenza*, aggiunge con esattezza scientifica dettaglio a dettaglio, minuzia a minuzia, quasi che l'illusione del vero indicibile possa essere raggiunta soltanto “sommando pazientemente un particolare all'altro” in una strabiliante enciclopedia profana che è una vera “festa per l'occhio”.¹⁸ Un dipinto di Jan van Eyck, in tal senso, è qualcosa di più di un semplice quadro; “esso vuole essere un oggetto reale – eventualmente anche un oggetto prezioso – e, più che una rappresentazione, una riconfigurazione del mondo visibile”.¹⁹ Nelle opere di Jan van Eyck ogni dettaglio è un microcosmo; l'infinitamente gran-

17 J.-L. NANCY, *Visitazione (Della pittura cristiana)*, trad. it. a cura di A. Cariolato e F. Ferrari, Milano, Abscondita, 2002, p. 14 e segg.

18 E.H. GOMBRICH, *La storia dell'arte*, trad. it. di M.L. Spaziani, Londra-New York, Phaidon, 2009, p. 240.

19 E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, cit., p. 328.

de e l'infinitamente piccolo si convertono l'uno nell'altro, quasi che l'occhio del pittore – dotato di un magico *beryllus* capace di far coincidere i contrari, quantità massima e quantità minima – sia ad un tempo un microscopio (con cui poter vedere l'infinitamente piccolo) e un telescopio (in grado di aprirci ad una visione d'insieme, panoramica sul soggetto raffigurato).²⁰

Nella *Madonna del cancelliere Rolin*, dunque, tutto si gioca nello spazio intermedio del dipinto, *medius locus* dove la rappresentazione – *quasi ammutolendo* – si fa enigmatica, indiretta e indiziaria, sollecitando il riguardante attraverso messaggi simbolici “dissimulati sotto l'apparenza della vita quotidiana e delle cose ordinarie”.²¹ Lo stesso, a maggior ragione, può dirsi dei due piccoli pannelli centrali della maestosa pala chiusa di Gand, l'*Adorazione dell'Agnello mistico*, in cui irrompono i “surrogati domestici dei grandi simboli [teologici] della purezza della Vergine”.²² anche qui, tra l'angelo e Maria, si dischiude uno spazio vuoto, di transizione, in cui avviene il miracolo dell'Annunciazione. Questa *regio aenigmatica*, “vuoto centrale fra le due figure occupato da un placido interno borghese”,²³ è quel luogo metafisico della sottrazione in cui il sacro – ritraendosi dal piano fenomenico – si annuncia timidamente attraverso oggetti quotidiani che divengono simboli eterei e quasi inappariscanti, di una tale evanescenza, delicatezza e discrezione da poter essere soltanto allusivi di ciò che non ha figura alcuna. In particolare, accanto ad un bacile, il panno di lino appeso, candido e puro, nella nicchia a destra (che risalta nel suo contrasto con la colonna scura sul pannello centrale di sinistra), rimanda al *candor lucis aeternae* e allo *speculum sine macula Dei maiestatis* (Sap 7,29) – gli attributi cristiani della Sapienza, ora incarnata e complicata nel ventre gravido di redenzione di Maria, in cui si annuncia il futuro Re del mondo: il Verbo di Dio, in cui, scrive Cusano, “si contiene, in modo pieno e perfetto, ogni sapienza, pensiero, intenzione, verità, concetto” che riguardino il principio divino.²⁴ Questa macchia di colore bianco, si potrebbe dire, ‘dicendo’ ciò che non ha nome, diviene “il punto magico del politico chiuso”, baricentro intorno a cui ruota e risulta sospesa – *in un istante di esitazione della visione* – l'intera rappresentazione disposta sulla parte ‘feriale’ del politico.²⁵

20 Cfr. *ivi*, p. 330.

21 J. BIALOSTOCKI, *op. cit.*, p. 132.

22 E. PANOFSKY, *Early Neitherlandish Painting*, *cit.*, p. 259.

23 L. CASTELFRANCHI VEGAS, *op. cit.*, p. 35.

24 CUSANO, Sermo CCLVIII, *Multivarie multisque modis* (1456), *Opera omnia*, *cit.*, *Sermones* IV, fasc. 5 (*Sermones CCLVII-CCLXVII*), a cura di A.D. Riemann, H. Schwaetzer e F.-B. Stammkötter, Amburgo 2005, p. 379B.

25 H. VAN DE PERRE, *op. cit.*, p. 25.

Il filo conduttore di questa variegata storia degli effetti, che sembra avvolgersi circolarmente su se stessa – dalla filosofia all’arte, e dall’arte alla filosofia – può esser visto nella ricorrenza di alcuni temi, che non a caso possiedono un significato che può essere svolto sia sul piano del pensiero, sia su quello più propriamente estetico: quello dell’autoritratto, lo si è già detto, come tecnica pittorica sperimentale e, allo stesso tempo, come metafora della creazione divina; quello dello specchio, strumento magico che permette sia la riflessione filosofica (pensiamo al ripiegamento introspettivo e alla conoscenza di sé), sia la raffigurazione delle proprie fattezze sul piano della mimesi artistica; l’albertiana piramide visiva, che Cusano articola e duplica specularmente nella Figura P, traducendola in schema grafico della partecipazione tra Dio e mondo; e, non in ultimo, il gioco ben proporzionato tra lumi e ombre, che Leonardo da Vinci sembra aver accolto dal *De coniecturis* di Cusano, spogliandolo però del suo significato metafisico e facendolo assurgere, nel *Trattato della pittura*, a uno dei sommi precetti della raffigurazione pittorica.

Spesso il rapporto tra Cusano e le teorie dell’arte si accompagna ad una riflessione di carattere morale. Ed è così che, nel primo capitolo, metto a confronto il pensiero di Alberti e quello di Cusano su due aspetti dell’etica in particolare: il concetto di “misura”, che fa da tramite tra scienza matematica e riflessione concreta sulle pratiche di vita che permettono di abitare un mondo permeato dal caso (secondo Alberti) o da un principio divino che eccede ogni possibile comparazione (dato che, secondo Cusano, tra finito e infinito non c’è alcuna proporzione); e il cosiddetto il *ludus fortunae*, la dialettica tra fato e libertà, che sta all’uomo orientare secondo una regola che introduca armonia e proporzione nelle dinamiche rischiose della vita morale: si tratta di una norma meramente ipotetica, una “congettura” di ordine performativo, che – almeno nel caso di Alberti – può essere di volta in volta riveduta e perfezionata, a seconda delle circostanze: costruire un mondo improntato alle abitudini convenienti e al decoro è come costringere, nel mondo dell’arte, la riottosa materia a sottostare all’armonia e proporzione della bella forma.

Ma Alberti e Cusano, come si è già anticipato, si incontrano anche a proposito del concetto di piramide visiva – ed è questa la soglia che mi permette di calare Cusano nel vivo del dibattito artistico tra Quattro e Cinquecento: in tutti gli autori che verranno citati la questione prospettica è il centro matematico, artistico e filosofico per intendere e rappresentare la realtà osservabile. La piramide visiva, la rete prospettica e la finestra pittorica, in tutte le loro varianti prese in esame (da Alberti a Dürer a Leonardo), sono strumenti funzionali al tentativo di una formalizzazione geometrica

della realtà, che permette di avvicinare il fare artistico umano all'azione demiurgica di Dio, che ha creato il mondo secondo *numerus, pondus et mensura*: per Cusano, Dio stesso è il sommo artista, il fondamento ultimo del carattere espressivo di ogni cosa creata, secondo cui tutto è traduzione 'in figura' di pensieri allo stesso tempo esatti (finalisticamente orientati secondo brevità e minor impiego di strumenti all'esplicazione del cosmo) e magnifici (il creato, a ben vedere, è allora un'immensa opera d'arte). In tal senso, in questi autori "matematica e scienza s'incontrano ora nel chiedere la stessa cosa: nel chiedere la 'forma'. In rapporto al compito comune cadono i limiti tra teoria dell'arte e scienza. Leonardo da Vinci può, su questo punto, riallacciarsi direttamente a Cusano".²⁶

Nel secondo capitolo metto a frutto il concetto di prospettiva ponendo in dialogo, sulla base di alcune concettose didascalie del pittore, Cusano a Jan van Eyck, con i cui ritratti Cusano pare avere una certa familiarità (il concetto cusaniiano di *viva imago*, a tal proposito, è altamente rivelativo di una pratica pittorica messa in opera magistralmente da van Eyck); e con Albrecht Dürer, la cui dottrina della complessione melanconica sembra essere la traduzione in figura della concezione cusaniiana di una ragione (quale *media speculatio*) affetta dal peccato originale: essa, nel suo stato di prostrazione colpevole e di separazione da Dio, sembra potersi ancora ridestare ascendendo – conformemente al pensiero di Cusano – al piano intellettuale della coincidenza degli opposti: al di sopra di ogni sapere meramente comparativo e distinguente, accedendo *super rationem* al terzo cielo dell'intuizione più semplice. *L'Autoritratto con pelliccia* del 1500 (in cui Dürer ritrae se stesso in una immagine di sé dotata dello "sguardo sconfinato di un'icona"), in questa ascesa spirituale, rappresenta il vero punto di conversione fra immagine dell'uomo e immagine (salvifica) di Cristo: allo stesso tempo ritratto e icona, quest'opera rappresenta la coincidenza meta-razionale dello sguardo umano e dello sguardo divino. In tale autoritratto, si potrebbe dire, Dürer ha raffigurato il proprio volto come se lo avesse catturato sul fondo dello specchio di Dio, essendo guidato nella sua realizzazione artistica dalla "ricerca di un'immagine originaria".²⁷

Nel terzo libro, infine, mi concentro su alcuni temi cari a Cusano, i quali hanno pure una certa tradizione artistica: il tema dello specchio, richiamandomi a un'opera emblematica di Lorenzo Lotto; quello della

26 E. CASSIRER, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, trad. it. di F. Federici, Firenze, La Nuova Italia, 1950, p. 341.

27 H. BELTING, *La vera immagine di Cristo*, trad. it. di A. Cinato, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 128.

vera icon (l'immagine acheropita di Cristo), vero e proprio motivo ricorrente nella filosofia di Cusano, che egli formula nel *De visione Dei* citando espressamente Rogier van der Weyden (autore di un magnifico volto dell'onniveggente); la compenetrazione vicendevole tra piramide della luce e quella delle tenebre, che ricompare nella dottrina del ritratto di Leonardo da Vinci come un vero e proprio *avatar*, sul piano artistico, della cusaniana Figura P; e, per concludere, il tema dello sguardo ubiquo divino, riprodotto nello splendido affresco del *Deus trifrons* nella pieve di Santa Giuliana in Vigo di Fassa: questa immagine dell'onniveggente, com'è assodato, fu realizzata da Leonardo da Bressanone e consacrata da Cusano nel 1452 – e con questo episodio, non che ve ne fosse bisogno, una storia per lo più indiziaria si conclude sul piano del riscontro documentale: Cusano, in almeno un caso, pare aver avuto un rapporto diretto con un pittore a noi noto. Che, invece, sia stato il committente (suggerendo il tema al pittore) o che abbia tratto ispirazione dalla raffigurazione del Dio trivolto per la sua dottrina dello sguardo circolare divino (il *De visione Dei* è del 1453), è solo una congettura.



LIBRO I

CUSANO E LEON BATTISTA
ALBERTI. TRA RIFLESSIONE ESTETICA,
MATEMATICA E MORALE



CAPITOLO 1
 ‘GIOCHI MATEMATICI’ E ‘GIOCHI ARTISTICI’.
 I *LUDI MATHEMATICI*
 DI LEON BATTISTA ALBERTI

a. Il sapere simbolico della matematica

L’obiettivo di questo capitolo è di fornire le linee guida del pensiero di Alberti, attraversando di scorcio una breve opera apparentemente marginale: i *Ludi mathematici* (1450-1452). Occorre a questo proposito fare subito una premessa. Per un intellettuale del ‘400 come Alberti, l’interesse per la matematica non ha a che vedere con uno studio specialistico sulle nozioni di squisita matematica astratta. Nella sua opera si tratta in effetti di *res mathematicae*, cose o circostanze a cui la matematica può essere applicata: esse, per riassumere, vanno dall’arte e dalla prospettiva pittorica fino alle tecniche volte ad arginare le acque; e, ancora, dalla meccanica all’agrimensura, dalla crittografia all’architettura. In tal senso, meglio sarebbe ricordare la sua opera con il suo giusto titolo: *Ludi rerum mathematicarum*. ‘I giochi circa le cose di matematica’ offrono in effetti, anche ai non specialisti, degli “ingegnosi artifizii” con cui poter meglio comprendere situazioni concrete con cui la matematica, di primo acchito, non sembrerebbe aver nulla a che vedere. Matematizzare l’universo è un’esigenza della ragione, da cui tuttavia si può anche trarre diletto; di fatto “misurare e pesare sarebbero il carattere distintivo dello spirito umano”.¹

La matematica, per meglio dire, svolge in Alberti una funzione prevalentemente euristica e simbolica, quale *manuductio* per facilitare l’interpretazione di quegli enigmi di ordine fisico, meccanico, idraulico, bello, ottico e artistico in generale, che abbisognano di una *regula* certa per un’analisi filosofica volta ad una indagine approfondita su di essi. Alberti, nel *De pictura*, anche rispetto alla rivendicazione dell’impiego di strumenti matematici nelle questioni attinenti alla piramide visiva (fulcro geometrico

1 K. FLASCH, *Nicolò Cusano e Leon Battista Alberti*, in AA.VV., *Leon Battista Alberti e il Quattrocento*, Studi in onore di C. Greyson e E. Gombrich (Atti del Convegno internazionale, Mantova 20-31 ottobre 1998), a cura di L. Chiavoni, G. Ferlisi e M.V. Grassi, Firenze, L.S. Olschki, 2001, p. 371.

della dottrina della prospettiva pittorica), esprime chiaramente questo suo afflato alla concretezza dell'esperienza sotto l'egida di un ben più 'grasso' (ovvero concreto, collegato alla reale esperienza) nume tutelare rispetto a quello, scarno ed esangue, sotto la cui guida procede il puro sapere matematico:

Scrivendo *de pictura* in questi brevissimi comentari, acciò che 'l nostro sia ben chiaro, piglieremo dei matematici quelle cose in prima quale alla nostra materia appartengano; e conosciutole, quanto l'ingegno ci porgerà, esporremo la pittura dai primi principi della natura. Ma in ogni nostro favellare molto priego si consideri me non come matematico ma come pittore scrivere di queste cose. Quelli col solo ingegno, separata ogni materia mesurano le forme delle cose. Noi, poiché vogliamo le cose essere poste da vedere, per questo useremo quanto dicono più grassa Minerva, e bene stimeremo assai se in qualunque modo in questa certo difficile e da niuno che io sappi descritta materia, chi noi leggerà intenderà. Adunque priego i nostri detti sieno come da solo pittore interpretati.²

Vale la pena ricordare che, in quegli stessi anni, Cusano poneva al centro del suo pensiero proprio la matematica quale chiave euristico-simbolica per giungere all'interpretazione dei concetti centrali della teologia e della mistica speculativa. Ora, anche in Cusano la matematica ha un valore prettamente simbolico: essa è uno strumento atto a *symbolice investigare*, vale a dire ad indagare in chiave metaforica persino questioni attinenti alla teologia trinitaria, e non soltanto fenomeni di ordine fisico traducibili in sicure 'formule quantitative' attraverso i dioscuroi archimedei *pondus et mensura*. Per Cusano e Alberti, per meglio dire, l'intellettuale umanistico si trova a dover assumere un nuovo atteggiamento rispetto alla scienza matematica e alla tecnica: dal sapiente filosofo all'idiota costruttore di curiosi cucchiari riflettenti (il *coclear speculari* al centro del *De idiota*), dal teologo all'architetto, da chi vuole misurare il peso di ogni cosa con rudimentali bilance (come avviene nel *De staticis experimentis* di Cusano) al saggio e prudente padre di famiglia impegnato a conservare – in equilibrio tra prodigalità e parsimonia – una cospicua rendita per i propri cari (tema, questo, oggetto dei *Libri familiae* e delle *Intercoenales* di Alberti);³ e ancora, dal riformatore religioso ispirato al tema della *concordantia* fino all'artigiano capace di

2 L.B. ALBERTI, *De pictura*, a cura di L. Mallé, Firenze, Sansoni, 1950, I 1, p. 55.

3 Per il rapporto Cusano-Alberti rispetto al concetto di 'ignoranza', cfr. H.G. SENGER, *Nichtwissen als Wissensform. Ignoranzkompensationen von Petrarca bis Erasmus*, in AA.VV., *Nicolaus Cusanus zwischen Deutschland und Italien* (Beiträge eines deutsch-italienischen Symposiums in der Villa Vigoni, 28.3-1.4.2001), a cura di M. Thurner, Berlino, Akademie Verlag, 2002, pp. 633-653.

trasformare una *pila ludens* in un’incudine, e viceversa (cfr. il primo degli *Apologhi* di Alberti, di cui parlerò nel prossimo paragrafo); per tutti costoro, dunque, le applicazioni matematiche, per quanto “cose iocundissime”, devono non soltanto *delectare*, bensì anche introdurre ‘in modo figurato’ ai recessi più riposti del reale ricompresi nei rispettivi campi d’indagine. La matematica, inoltre, proprio per la sua duttilità e fungibilità euristica, pare ad entrambi in grado di poter prospettare un modello – matematico in senso lato – di possibile unificazione dei saperi, dunque di un nuovo *organon* da poter offrire proprio allora, tra la prima e la seconda metà del XV secolo, sulla scena della cultura europea. Si tratta di un modello di unificazione dei saperi di carattere performativo, in grado cioè di agire produttivamente sulla realtà; esso, di fatto, compendia armonicamente discipline di cui “voi, così scrive Alberti, prenderete diletto sì in considerare sì ancora in praticarle e adoperarle”.⁴

b. *Nuove esigenze del sapere in Alberti e Cusano: sulle soglie del moderno?*

Gli enigmi matematici, come verrà mostrato, hanno a che vedere per Alberti con concetti che si applicano in una varietà di casi empirici: essi trovano il loro immediato referente artistico e filosofico nei termini, appartenenti al lessico classico, di *concinnitas*, *proportio*, *harmonia* e – direbbe Cusano – di maggiore *unitas* possibile nel mondo dell’alterità varia della contrazione (unità approssimativa, la quale contraddistingue il mondo esplicito quale infinito soltanto ‘privativo’, immagine depotenziata e contratta dell’infinito attuale divino). Se l’origine di questi concetti è indubbiamente ‘classica’, trovando la propria fonte in autori come Pitagora, Platone, Cicerone, Vitruvio (a cui è esplicitamente ispirato l’albertiano *De re aedificatoria*) nonché Plotino, è il loro impiego ad essere decisamente innovativo. Si tratta allora, così almeno si chiederebbe Cassirer, dei cosiddetti prodromi umanistici del pensiero moderno,⁵ dell’affacciarsi quindi anche da parte di

4 L.B. ALBERTI, *Ludi mathematici*, a cura di R. Rinaldi, *Lettera dedicatoria* a Meliaduso D’Este, Milano, Guanda, 1980, p. 31.

5 Secondo E. CASSIRER, Cusano, per l’originalità della sua critica della facoltà razionale del conoscere, sarebbe un precursore del cartesianismo o persino del criticismo kantiano, secondo cui “noi comprendiamo l’essenza delle cose solo in quanto possiamo ritrovare in esse le categorie del nostro pensiero”: *Il problema della conoscenza nella filosofia e nella scienza dall’Umanesimo alla scuola cartesiana*,

Alberti su una nuova “soglia epocale”?⁶ Preferisco adottare un'altra formula, allo stesso tempo più sfumata e più complessa: si tratta forse di una “restaurazione creatrice”, come scriverebbe Augusto Del Noce.⁷ Ovvero, di una riformulazione dei grandi temi classici della filosofia e della cultura tradizionale (anche medievale) per risolvere nuove situazioni in cui ne va della dignità del sapere filosofico; ovvero, della sua capacità di offrire spiegazioni esaurienti riguardo alle nuove provocazioni emergenti dalla società protocapitalistica dell'epoca. Queste sono sollecitazioni non soltanto di ordine fisico, ma anche etico-pratiche (come quelle derivanti dal nuovo assetto borghese e mercantile della società soprattutto italiana del '400), o, ancora, religiose e teologiche: sollecitazioni che irrompono sulla scena della *Lebenswelt* a causa dei nuovi strumenti, delle nuove competenze tecnico-scientifiche e, in generale, di una nuova sensibilità etica e religiosa che inducono la *ratio* a una più approfondita indagine dell'esperienza e, infine, a intravedere una nuova possibilità di organizzazione del mondo sociale, economico e persino religioso (a questo proposito, si può ben pensare all'attività di riforma della vita monastica che Cusano intraprese tra il 1452 e il 1458, durante il vescovado di Bressanone, esigenza che ha evidentemente a che vedere con questa mutata temperie culturale).

Nuovi problemi, dunque, che affiorano a partire anche dalle recenti scoperte tecnico-scientifiche, e soluzioni attinte, per così dire, all'inesauribile repository di un'antica *philosophia perennis*: sapere tradizionale sollecitato appunto a rinnovarsi, a rimodularsi al cospetto delle nuove esigenze che si affacciano nella vita pratica dell'uomo. Connubio di antichità e modernità, questo, da cui, su un piano prettamente filosofico, nascono non a caso molti dei giochi metafisici caratterizzanti l'*ars coniecturalis* di Cusano: il gioco della palla (*ludus globi*) e quello della trottola (*ludus trochi*), anzitutto, ma anche l'esperimento filosofico incentrato nel *beryllus* e, ancora, quello imperniato nell'*acies diamantis* – esperienze congetturali tutte convergenti ad attestare, nell'ambito del sapere filosofico, la cusaniana coincidenza dei contraddittori nell'unità massima ed infinita del *principium absconditum* di tutta la realtà.⁸ A questi giochi si può aggiungere quello

trad. dal tedesco di A. Pasquinello, in *Storia della filosofia moderna*, vol. I, Torino, Einaudi, 1952, p. 56.

6 H. BLUMENBERG, *La legittimità dell'età moderna*, trad. it. di C. Marelli, Genova, Marietti, 1992, pp. 516-7.

7 A. DEL NOCE, *Giovanni Gentile. Per una interpretazione filosofica della storia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 210.

8 Sul valore euristico della congettura in Cusano si veda H. PASQUA, *Introduction agli Opuscules de l'année 1459*, in Nicolas de Cues, *Opuscules* (1440-47 et 1459),

che si potrebbe definire il *ludus iconae*, con esplicito riferimento all'icona che doveva accompagnare l'invio da parte di Cusano del *De visione Dei* ai monaci benedettini di Tegernsee: che l'immagine onniveggente del Santo Volto diventi il centro di un esperimento tale da prospettare *in aenigmate*, ad un tempo, la dialettica mistica tra sguardo umano (contratto ed angolare) e sguardo divino (sinottico, a 360 gradi), da un lato, nonché un possibile modello di integrazione prospettica delle varie conoscenze (collaborazione resa possibile dalla complementarità delle varie prospettazioni dell'unico vero da parte dei monaci contemplanti), dall'altro, mi pare senz'altro sorprendente.

Se il quindicesimo secolo è dunque una 'soglia', lo è allora nel senso intravisto da Benjamin: le soglie sono luoghi di passaggio, di transizione; chi vi passa attraverso, come avviene per gli archi degli antichi riti d'iniziazione, appare alla fine profondamente mutato. Ciò che è stato non va perduto, al costo di apparire sotto le spoglie di *revenant*, di spettro che continua a condizionare pesantemente il presente. La soglia, perciò, deve "essere distinta molto nettamente dal confine (*Grenze*). La soglia (*Schwelle*) è una zona"⁹ in cui dentro e fuori, interno ed esterno, medesimo e diverso, prima e dopo confluiscono l'uno nell'altro, coesistendo in quello spazio magico – sacro per certi popoli primitivi – ove gli estremi, cose tra loro lontane nel tempo, si sovrappongono, stratificandosi su se stesse come "a terrazza": le differenze e gli estremi temporali assumono qui "il rango di energie complementari, e la storia si riduce alla frangia colorata di una simultaneità cristallina".¹⁰

Da questa dialettica tra antichità classica, sapere medievale e nuove aperture sul mondo, tra tradizione e nuove esigenze dirompenti, le fonti tradizionali citate, per quanto per nulla obliate, smettono per sempre di essere delle rigide *auctoritates*; esse vengono bensì nuovamente immerse nel flusso della vita storica per mettere in luce nuovi aspetti di quella verità – direbbe Cusano – "per omnem philosophos investigata, sed per neminem, uti est, reperta" (DII 1, 9). Da qui la possibilità di poter assumere le dottrine di quegli stessi "scrittori antichi" non più in senso rigorosamente dogmatico, bensì prevalentemente simbolico, più spregiudicato dunque: esse vengono ora interpretate quali feconde allegorie euristiche. La geometria euclidea, evidentemente, non si sottrae a questo destino di 'approfondimento attua-

testo a fronte latino-francese, introduzione traduzione e a cura di H. Pasqua, Rennes, Centre de Recherche de l'Institut Catholique de Rennes, 2011, pp. 222-3.

9 W. BENJAMIN, *I "passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann e G. Agamben, Torino, Einaudi, 1986, p. 641.

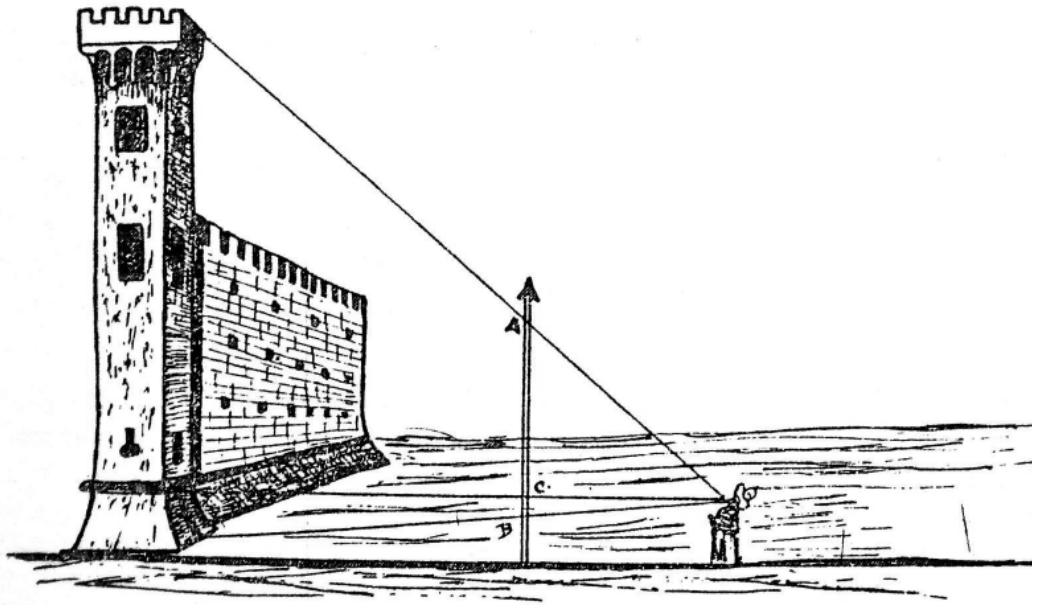
10 Ivi, p. 79.

lizzante'. I nuovi giochi matematici albertiani sono un esempio straordinario di questa nuova costellazione epocale in cui la tradizione torna, con nuova gravidanza, a dare una proficua ed inattesa lettura del presente; il che potrebbe voler anche dire, più che far *tabula rasa* del passato – così scrive Hans Blumenberg – salvarlo “a partire dalla sostanza e con i mezzi intellettuali dell'epoca”.¹¹

c. *I Ludi rerum mathematicarum: un esempio di formalizzazione simbolica del mondo*

Il primo esperimento proposto da Alberti nei *Ludi mathematici* è quello attinente alla misurazione di una torre a partire dalla sola esperienza quotidiana della visione. Da un punto qualsiasi di una piazza, conoscendo precisamente la misura di una sola parte dell'edificio (arco o pertugio), si può misurare l'intera grandezza della torre, dapprima assolutamente ignota. A tal fine, bisogna però saper costruire un modello 'congetturale' di ordine geometrico, fatto di angoli, linee e piani, in cui ritradurre l'esperienza della visione immediata ed empirica: si tratta, potremmo anche dire, della formalizzazione matematica dell'esperienza ordinaria della visione. Alberti, per far ciò, procede alla costruzione di una “piramide visiva”, i cui lati sono costituiti dai raggi della vista che mirano da un lato alla base, dall'altro all'apice della torre. La cuspide di questa piramide è data dall'occhio dell'osservatore, immobile al centro della piazza. Ora, si tratta di fissare davanti all'osservatore, per così dire, un “taglio piramidale”, costituito da un dardo, conficcato perpendicolarmente nel terreno, in un punto qualsiasi tra l'occhio e la torre, con l'ausilio di un piombo. Su questo taglio si segnano i punti d'incidenza dei suddetti due raggi A e B. Inoltre, si procederà a creare una seconda piramide visiva costituita dai due raggi che mirano agli estremi della porzione o particolare (arco o pertugio) conosciuto della torre. Questi estremi, che si situano all'interno della retta del dardo, daranno luogo ad un segmento minore entro quello più esteso determinato dai due 'radi' costituenti, rispettivamente, la visione della base e della cima della torre; tale segmento CD è la base di una nuova piramide visiva CAD. Ora, se il rapporto tra il segmento minore (base della piramide visiva che ha per oggetto il particolare della torre, di cui conosciamo la misura) e quello maggiore (base della piramide visiva che si riferisce all'intera altezza della torre, della cui grandezza siamo al momento all'oscuro) è di uno a dieci, conoscendo che l'arco o il pertugio della torre misura ad esempio dieci

11 H. BLUMENBERG, op. cit., p. 520.



L.B. Alberti, *De ludi mathematici* (1450-52)

piedi, potremmo stabilire con certezza che l'altezza dell'intera torre è pari a cento piedi.¹² Questo esempio di deduzione, evidentemente, si basa sul teorema della proporzionalità semplice tra i lati omologhi di due triangoli rettangoli; esso, al di là dell'inevitabile tecnicismo in cui è formulato, mi pare molto significativo: per Alberti la conoscenza, guidata dai rudimenti della geometria euclidea, ci suggerisce come il sapere in generale sia sempre una *conoscenza di proporzioni*. In questa scienza proporzionale, perché si giunga ad un'estensione delle nostre competenze in determinate esperienze, almeno uno degli estremi deve esserci noto. Questa conoscenza proporzionale, sotto la guida della "grassa Musa" albertiana, può essere inoltre estesa ad una molteplicità di casi empirici: "Così vi seguirà in tutte le cose misurerete, simile ragione sottili ma molto utili a più e più cose, quale appartengono a misurare e anche a trovare i numeri ascosi".¹³

I "numeri ascosi", oggetto d'indagine comparante, sono quei numeri che possono darci la giusta misura delle profondità delle acque, l'ampiezza e la profondità delle valli, ecc. – casi tutti contemplati nelle fitte pagine dei *Ludi mathematici*. Essi possono essere colti soltanto mediante costruzioni geometrico-matematiche di ordine congetturale, così come meramente "simbolico" è il valore euristico della piramide visiva albertiana. Queste costruzioni, scrive Panofsky, possiedono "un valore puramente funzionale e non sostanziale"; esse sono espressione di "relazioni ideali", la cui omogeneità e regolarità – su cui si fonda la possibilità di calcolo e di misurazione del termine ignoto – è fittizia, "astraendo [essa] radicalmente dalla struttura dello spazio psicofisiologico"; nello spazio della percezione immediata il postulato della omogeneità e della regolarità, in effetti, non si realizza mai; sicché "lo spazio visivo e lo spazio tattile concordano in questo: che a differenza dello spazio metrico della geometria euclidea, essi sono 'asintropi' e 'non omogenei': in entrambi gli spazi fisiologici le relazioni fondamentali dell'organizzazione, davanti-dietro, sopra-sotto, destra-sinistra, hanno valori diversi".¹⁴

Ora, rispetto a quanto detto, non può non venire in mente ciò che Cusano scrive nel *De docta ignorantia* (1440), ovvero che ogni conoscenza consiste sempre in una "certa proporzione comparante":

12 Per un'analisi approfondita di queste esperienze di misurazione rimando a T. MÜLLER, *Perspektivität und Unendlichkeit. Mathematik und ihre Anwendung in der Frührenaissance am Beispiel von Alberti und Cusanus*, Regensburg, Roderer, 2010, pp. 168-170.

13 L.B. ALBERTI, *Ludi mathematici*, cit., p. 41.

14 E. PANOFSKY, *La prospettiva come "forma simbolica"*, trad. it. di E. Filippini, Milano, Abscondita, 2007, pp. 13-4.

Tutti coloro che ricercano, giudicano le cose incerte comparandole e proporzionandole con un presupposto che sia certo. Ogni ricerca ha carattere comparativo e impiega il mezzo della proporzione. E quando gli oggetti della ricerca possono venire paragonati al presupposto certo e ad esso venir proporzionalmente condotti per una via breve, allora la conoscenza risulta facile (DI I 1, 3; 68).

Anche per Cusano, dunque, tutta la realtà visibile deve essere ritradotta nei termini matematici di ‘misura e proporzione’: il linguaggio quantitativo permette di tracciare una mappa ordinata della realtà, che si arricchisce progressivamente come la piantina tracciata dal cartografo con l’ausilio delle informazioni ricevute dai propri e indomiti esploratori, i cinque sensi. La *ratio* – questa sembra la sua vera funzione in quanto facoltà discretiva e discernente – dà ordine, attraverso numero e misura, alla rapsodia di percezioni ricevuta dai sensi disponendola, secondo ordine e misura, in una mappa topografica del cosmo la cui validità è meramente ipotetica.

I cinque sensi, spiega Cusano nel *De theologicis complementis*, sono legati indissolubilmente al mondo dell’esteriorità e della materia: gli organi predisposti alla sensibilità, attraverso lo “spirito sottilissimo che circola nelle arterie”,¹⁵ ricevono le *species* moltiplicate provenienti dagli oggetti esterni – quasi “nunzi delle cose visibili” (DTC VIII, 18; 339) –, e trasmettono l’urto (*obstaculum*) che esse offrono al moto di questo spirito corporeo all’anima razionale, che esercita sulle relative impressioni (o ‘segni sensibili’) la propria virtù discretiva per produrre un primo ordine di conoscenze: le nozioni sensibili appunto, che sono *obumbratae variabilitate materiae*; sicché, scrive Cusano, al livello dei sensi la mente coglie le forme delle cose nella materia o possibilità d’essere.

La ragione, rispetto al senso, concepisce “le immutabili essenze delle cose” astratte dalla materia, “usando per strumento se stessa senza spirito organico alcuno” (DIDM VII, 155; 149);¹⁶ essa ha la prerogativa di cogliere le forme “quali esse sono in sé e per sé”, per costruire su di esse le scienze e le arti matematiche. Si pensi a tal proposito alla geometria, mediante cui la nostra mente, ad esempio, può costruire *notionaliter* un triangolo idealmente perfetto e preciso, come non è dato trovare realizzato in natura, tra i cui elementi costitutivi (angoli e lati) possiamo stabilire vari ordini di rapporti e di proporzioni numeriche, il cui valore dal punto di vista della *ratio* è immutabile ed apodittico. In tal modo, afferma Cusano, la mente concepisce le essenze delle cose *in necessitate complexionis*, vale a dire

15 Cfr. TOMMASO D’AQUINO, *In sententiarum* IV, d. 44, q. 2.

16 CUSANO enuncia in proposito il principio aristotelico “nihil sit in ratione quod prius non fuit in sensu”: ivi II, p. 99; trad. it. p. 117.

nella necessità dei loro rapporti eidetici vicendevoli, così come esse appaiono alla ragione “vere in sé medesime”, cioè misurabili e quantificabili in precise proporzioni matematiche (DI II, 84; 153).

Il geometra non si preoccupa se le linee o le figure sono di bronzo, d'oro o di legno, ma delle linee come sono in sé, anche se non si trovano al di fuori della materia. Egli intuisce le figure sensibili con l'occhio sensibile, per poter intuire quelle mentali con l'occhio della mente. Né la mente scorge le figure mentali con verità minore di quanto l'occhio scorga quelle sensibili, bensì con quanta più verità quanto più la mente intuisce in sé le figure astratte dall'alterità sensibile. Il senso non le coglie mai al di fuori dell'alterità. La figura riceve l'alterità dalla sua unione con la materia che è necessariamente altra e diversa. A causa di essa, altro è il triangolo su questo pavimento, altro quello sulla parete, e la sua figura è più vera in un triangolo che in un altro. E in nessuna materia esso è con tanta verità e precisione da non essere più vero e preciso ancora. Il triangolo, astratto da ogni alterità variabile, com'è nella mente, non può invece essere più vero ancora. Perciò la mente stessa che intuisce in sé le figure, siccome le vede libere dalla alterità sensibile, si trova libera dall'alterità sensibile (DTC II, 5-6; 611).

d. *Il risvolto filosofico della proporzione: esperienza estetica ed esperienza morale del mondo*

Ma quale significato filosofico più generale può avere questa “sottile arte della misurazione”? Per prima cosa Alberti, già lo si diceva, si riferisce immediatamente all'arte, in particolare all'architettura. La proporzione, scrive Alberti, è ciò che impedisce all'architetto di realizzare un “monstruo” disarmonico, “con spalle o fianchi diseguali” e “scompagnati”. La composizione architettonica deve essere del tutto simile a quella della lira, “quando le voci gravi corrispondono alle acute, e le mezzane risuonano accordate infra tutte queste”; sicché, grazie a questo *consonans clamor*, “si fa della varietà delle voci una sonora, e quasi meravigliosa unione di proporzioni, che grandemente diletta, e intrattiene gli animi degli uomini”.¹⁷ L'arte della edificazione, consistente in disegni e in muramenti, deve potersi svolgere secondo la regola del “numero determinato”, fondamento di quella “conveniente e ragionevole proporzione” in cui risiede l'idea della bellezza:

17 L.B. ALBERTI, *De architectura*, trad. in lingua fiorentina di C. Bartoli, Venezia, F. Franceschi, 1565 (ristampa anastatica presso A. Forni Editore, Bologna, 1985), I 9, p. 26.

Lo edificare consiste tutto in disegni e muramenti. Tutta la forza, e la regola dei disegni consiste in sapere con buono, e perfetto ordine adattare, e congiungere insieme linee, e angoli; onde la faccia dello edificio si comprenda, e si formi. Appartensi certo, ed è officio del disegno investigando stabilire alli edifici, e alle parti loro luogo atto, numero determinato: maniera bella, e ordine gratioso, acciocché poi tutta la forma dello edificio in essi disegni riposi.¹⁸

Il che significa costringere la materia riottosa, a cui “si provvede con apparecchiamento, e scegliimento”,¹⁹ entro una preordinata forma geometrica fatta di linee e angoli; forma “concepata” e “condotta da animo, e da ingegno buono”,²⁰ nonché ispirato dai fondamenti ipotetici della geometria.

L'architettura è dunque un altro esempio concreto di applicazione pratica del sapere matematico e geometrico all'esperienza, in questo caso all'arte dell'edificazione: grazie ad essa “le parti d'uno intero edificio, e per dir così, tutte le interne habitudini di ciascuna delle parti e tutta la unione, e il cogiungimento finalmente di tutte le linee, e di tutti gli anguli in un'opera (havutovi rispetto all'utilità, dignità e piacevolezza) sono misurate da questo solo scompartimento” ispirato a convenienza e proporzione.²¹

È qui però importante notare come la riuscita dell'opera non sia solamente dettata da motivi puramente estetici. Certo, occorre fare in modo che le membra di un edificio siano tali da non apparire “staccate e seminate”, quanto piuttosto che esse siano “talmente proporzionate che paino uno intero”; ovvero, come armonizzate tra loro secondo la massima unità possibile realizzabile dall'umano ingegno nell'inevitabile alterità dei materiali e nella necessaria distinzione delle parti dell'opera (la regione, il sito, lo scopartimento, le mura, le coperture e i vani). Unità nell'alterità e nella differenza, questo è esattamente il significato di “proporzione e misura”, a fondamento di una visione organica dell'opera del tutto simile a quella vigente nel regno animale, in cui “le membra, in un corpo, corrispondono l'una all'altre”; occorre cioè che “i cantoni e le linee, e tutte le parti in certo modo habbino varie forme, ma non però con troppa frequente varietà, né troppo rara, ma talmente collocate secondo che ricerca la bellezza e l'uso, che le intere parti alle intere, e le pari alle pari corrispondano”.²²

18 Ivi, I 1, p. 9.

19 Ivi, Proemio, p. 8.

20 Ivi, I 1, p. 9.

21 Ivi, I 9, p. 25.

22 Ivi, I 8, p. 22.

Alberti, dunque, oltre ad incentrarsi sulla ‘bella apparenza’ di un edificio, fa pure riferimento all’*uso* e alla destinazione dell’opera (come si evince anche dall’ultima citazione): la disposizione degli spazi e delle “*habitudini*” è infatti di estrema rilevanza anche per la qualità della vita dell’abitazione, armoniosa e proporzionata, resa possibile entro le mura perimetrali. “Decoro, utilità e piacevolezza”, spesso associati agli “addornamenti eccellenti” ma non troppo dispendiosi, sono allora i tratti costitutivi dell’*umano abitare*, resi possibili solo dal sapere ad un tempo teorico e pratico dell’architetto: belle proporzioni, un’armoniosa e funzionale distribuzione di spazi “belli e gratiosi”, favoriscono quella peculiarità dell’umano esistere – la sua *humanitas* – confacente al decoro e alla virtù del buon cittadino, sia che egli viva in città, sia che egli soggiorni in villa. Le case private, grazie all’ingegno architettonico, quali edifici “gratiosi e comodi”, devono assurgere cioè a “*honorati luoghi*”, esempi di “temperanza e parsimonia”, le due massime virtù albertiane.²³ Il discorso di Alberti ha qui un’immediata ricaduta etica: se gli edifici privati fossero soverchiamente lussuosi, appariscenti “per troppa ostentazione”, oppure edificati troppo accuratamente e con gran spesa, ciò potrebbe ingenerare nei cittadini “il desiderio di usurpare le cose d’altri”, scatenando in essi – a causa dell’invidia – dissensi e rivolte.²⁴

Virtù, un’altra parola chiave del pensiero filosofico di Alberti: essa corrisponde al saper ‘ben abitare’ il mondo storico-sociale, quasi che esso sia da arredare – come una abitazione privata – con gusto, esatte proporzioni e senso di giustizia da parte di uomini “moderati e composti”. Ma, per venire in chiaro di questa nozione albertiana di virtù, nel prossimo capitolo dovremo compiere una breve digressione nelle *Intercoenales*.

Certo è che, nel pensiero di Alberti, la concretezza della vita etica non si lascia facilmente ricondurre a regole, a proporzioni esatte; così come la realtà che il pittore vorrebbe raffigurare, dovendola ritradurre nel contesto di un unico *quantum continuum* con l’ausilio della costruzione prospettica, spesso è riottosa ad assumere la forma regolare dello spazio matematico (da cui le cosiddette “aberrazioni immaginali”, che nascono dalla discrepanza tra immagini prospettica e visione retinica in movimento).²⁵

Cercare di inquadrare le alterne vicende umane in una *mathesis* universale equivarrebbe a trovare la quadratura del circolo (esperienza geometrica a cui non a caso hanno rivolto il loro interesse sia Alberti sia Cusano): essa,

23 Ivi, IX 1, p. 325.

24 Ivi, IX 1, p. 326.

25 E. PANOFKY, *La prospettiva come “forma simbolica”*, cit., p. 15.

come convergenza della retta e del circolo, è possibile soltanto mediante un'approssimazione indefinita. Questa equazione matematica si fonda infatti su un numero irrazionale ed inafferrabile dalla umana *ratio*, incapace dunque di produrre ordine e decoro stabilendo belle proporzioni ed esatte misure nelle connessioni sociali, morali e storiche degli eventi.

Questo è un numero 'ascoso' in tutti i sensi: non è soltanto difficile da reperire, ma di fatto non può rientrare in nessuna serie numerica continua e omogenea, su cui si fonda ogni possibile comparazione matematica. Non è allora un caso che nel mondo di Alberti, come anche in quello di Cusano, i due estremi della realtà non entrino in nessuno calcolo proporzionale: riprendendo la Figura P, al centro del cusaniano *De coniecturis*, si tratta da un lato della base della piramide della luce, Dio stesso, posto al di là di ogni possibile visione comparativa (sfuggendo l'infinito alla proporzione col finito); dall'altro della base della piramide delle tenebre, dell'opacità oscura della materia, che è puro caos genesiaco, ascosità in cui si contrae, in un sol punto inesteso, l'irradiazione provvidente del principio fino quasi a scomparire dalla base della piramide delle tenebre.

Anche in Alberti i due estremi della neoplatonica catena aurea dell'essere sfuggono ad ogni conoscenza: l'occhio di Dio, *sine perspectiva*, nell'emblema bronzeo di Alberti, è cinto da ali d'aquila: l'occhio alato, così parrebbe, è all'origine di una prospettiva onniveggente e simultanea (*absoluta visio*), la cui piramide visiva risulta assolutamente incomparabile rispetto alle prospettive quantitative, sempre affette da una determinata grandezza, che caratterizzano la visione umana; come scrive Cusano, l'uomo sempre *per angulum quantum videt*. Rispetto alla prospettiva sinottica divina, all'"ubiquità del Dio onnisciente",²⁶ sguardo in cui si compongono acutezza e velocità, la visione contratta umana è troppo simile a quella di Monopo: il più vecchio e saggio dei sacerdoti che, come dice il nome, ha un occhio solo; egli, dalla sua falsa prospettiva, crede addirittura che il vero Dio possa identificarsi con il denaro. E ciò a causa di un banale fraintendimento: in mezzo all'altare del Dio Apollo, infatti, trova casualmente una moneta scordata da qualcuno, scambiandola con il responso del vero dio tanto atteso.²⁷

Inoltre, il fato e la fortuna, concetti centrali nelle *Intercoenales*, impediscono ogni sicura e certa previsione da parte del desiderio umano di stabi-

26 E. WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, trad. it. di P. Bertolucci, Milano, Adelphi, 1999, p. 284. Cfr. anche F.P. FIORE, *Gi inizi*, in AA.VV., *Leon Battista Alberti e l'architettura*, a cura di M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana, F.P. Fiore, Milano, Silvana Editoriale, 2006, pp. 212-3.

27 L.B. ALBERTI, *Intercoenales*, cit., II 6, pp. 60-1.

lità e di felicità. La storia, allo sguardo dello storico albertiano, si concentra in immagini di carattere transitorio, che altro non sono che sedimentazioni instabili di elementi fortuiti nel caotico procedere degli eventi; la nuda verità della storia sfugge cioè ad ogni stabile ordinamento, ad ogni “numero determinato”. La parola narrante, detto altrimenti, è un solo tentativo disperato di ritessere la struttura caleidoscopica dell'accadere degli eventi secondo l'*ornatus* e il *decor*, elementi artistici che, a dire il vero, non fanno poi molto presa sulla realtà. Questo potrebbe riuscire soltanto se i destini umani si lasciassero plasmare artisticamente, così come avviene, ad esempio, per il marmo informato dall'arte scultorea; ciò si realizza, a dire il vero, in certi rilievi che decorano gli archi trionfali, che rappresentano gli accadimenti storici da commemorare con una fittizia armonia d'insieme di carattere meramente compositivo.²⁸ Ma quanto è diverso il concreto succedersi degli eventi!

Momus, il protagonista dell'opera albertiana *Momo o del principe* (1443-1450), vive proprio in questo spazio duplice, lacerato fra follia e apparenza d'ordine, tra cataratta in cui è trascinata “l'intera machina del mondo” e sua possibile rifondazione secondo armonia e giustizia – come suggerisce il volumetto pieno di “provvidi consigli” donato a Giove dallo stesso Momo, nel vano tentativo di salvare le sorti del reale che lui stesso ha compromesso sfidando dei e uomini in un rischioso *ludus fortunæ*. Forse le divinità pagane di Alberti sono giunte al tramonto; esse hanno oramai perso ogni possibilità di arginare la corrosione entropica che caratterizza la vicenda creaturale dell'uomo sulle ‘soglie’ del moderno. L'uomo albertiano, grazie alla sua libertà interamente affidata a se stessa, deve farsi carico di questo vuoto, impegnandosi attivamente in un gioco virtuoso (*serio ludere*) capace se non altro di allontanare l'*extremus necessitatis casus*, intessendo sempre e di nuovo la sua labile rete di armonie e proporzioni che sappiano, almeno occasionalmente, imbrigliare i colpi inferti dal fato e dalla fortuna.

Cusano, ben diversamente, poteva ancora scorgere nello spirito dell'uomo la traccia indelebile di una *Dei imago*: di quel Dio, cioè, che come unità semplicissima, coincidenza di unità massima e di unità minima, è – pur non rientrando in alcun rapporto comparativo – la scaturigine di ogni proporzione numerica nel mondo esplicito. Come a dire: al posto della determinata misura e proporzione di Alberti, l'*unitas abscondita* del divino quale principio creatore di ogni armonia del mondo.

28 M. MARASSI, *Metamorfosi della storia. Momus e Alberti*, Milano-Udine, Mimesis, 2004, p. 85.

CAPITOLO 2

‘GIOCO DELLA FORTUNA’ E ‘GIOCO DELLA PALLA’. FATO, FORTUNA E LIBERTÀ IN ALBERTI E CUSANO

a. Il gioco albertiano della palla

Il primo *Apologo* di Alberti (1437) ha per protagonista una curiosa e strana palla da gioco (*pila*).¹ Essa, evidente trasposizione di tratti umani e dunque parlante, vorrebbe cambiar natura, stanca di prender colpi – metafora delle “busse” inferte dalla sorte –, rotolare e non fermarsi mai. La palla, angustiata dal suo deplorabile stato di sovraesposizione ai vari accidenti che incontra nei suoi imprevedibili movimenti, chiede all’incudine di scendere a patti con lei: esse, palla ed incudine, decidono così di rivolgersi all’uomo, nel caso specifico ad un artigiano, che in molti casi sa compiere mutazioni prodigiose, potendo egli “varias elargiri formas” alle cose. Così, palla ed incudine, gli chiedono all’unisono se sia in grado di compiere una duplice metamorfosi: “Dall’incudine alla palla, e viceversa”. *L’homo faber*, dopo breve analisi, comprende in particolar modo di non poter in alcun modo accontentare la palla: dell’incudine, egli dice, “posso fare marre, rastrelli, bidenti”; ma della palla altro proprio non saprei fare. Ora, l’unica cosa che è concessa alla palla, non potendo essa cambiar natura, è quella di dilettare l’uomo con il gioco (*in ludo*) per cui è stata creata, suscitando ammirazione per quelle che sono le sue doti intrinseche. La palla, in conclusione, non ha altra possibilità se non quella di porsi costantemente ‘in gioco’, sfidando con abilità la sorte e cercando di assecondare lo scopo ‘ludico’ per cui è stata appositamente creata. Si tratta, tuttavia, di un gioco serio, tutt’altro che faceto. Esso, per dirla con Cusano, per quanto non racchiuda in sé “un’alta speculazione”, è in grado di schematizzare “una non piccola filosofia” (DLG II, 37; 51-3).

Ora, *pila ludere*, giocare alla palla, è un’espressione alquanto metaforica. In Plauto, ad esempio, sembra emergere un significato che è centrale

1 L.B. ALBERTI, *Apologhi*, a cura di M. Ciccutto, Milano, BUR, 1989, Ap. I, pp. 72-3.

anche in Alberti: “di nos quasi pilas homines habent”,² ovvero gli dei giocano con noi come alla palla, sbattendoci di qua e di là, favorendo o ostacolando la nostra traiettoria esistenziale volta alla stabilizzazione delle nostre esperienze fluttuanti tra autodeterminazione (libertà) e destino (necessità). Il gioco, si capisce, è allora qui quello della vita umana, in cui ognuno di noi si trova a fare la propria irripetibile scommessa cercando di parare i colpi di Fato e Fortuna, che spesso sono d’impedimento allo strenuo tentativo, da parte dell’uomo, di realizzare e mantenersi stabilmente nella Virtù: concetto antropologico, questo, davvero fondamentale in Alberti. La vita, in cui la palla pratica, pone in gioco il proprio esercizio etico, è il campo da gioco di cui gli dei non soltanto sono spettatori, ma anche coloro che sono in grado di interagire con il gioco stesso, sollecitando – ora favorevolmente, ora negativamente – palla e giocatori. Gli incidenti di percorso sono allora parte costitutiva del ‘gioco della vita’: Alberti ne dà un chiaro esempio nella caleidoscopica storia di *Momus* (1450), ora semidio ora uomo, storia protesa tra follia e apparenza d’ordine, tra la cataratta in cui è trascinata l’“intera macchina del mondo” e possibile rifondazione del cosmo³ (secondo il volumetto pieno di “provvidi consigli” donato a Giove dallo stesso Momo, nel vano tentativo di salvare le sorti del reale che lui stesso ha compromesso).⁴

Proviamo a rileggere da questo scorcio metaforico l’*Apologo* di Alberti. Alla fine, forse, anche mediante l’acquisizione degli snodi più profondi della ‘umanistica filosofia’ albertiana, potremmo osare un passo in direzione di Cusano.

La palla da gioco sembra qui, nell’*Apologo* citato, essere simbolo dell’anima, come nel *De ludo globi* di Cusano (1463); mentre l’artigiano (che in queste trasformazioni tecniche si comporta come un *deus occasionatus*, in quanto *artifex* quasi divino della natura seconda: l’arte, ma anche

2 T.M. PLAUTUS, *Captivi*, Prologus, testo e versione poetica di G. Vitali, Bologna, Zanichelli, 1981, p. XXII.

3 “Non sorprende perciò che la storia, narrata da Momo, assuma la forma degli antichi *dissoi logoi*, come se l’unica descrizione adeguata della radicale contraddittorietà del reale non fosse che il continuo esercizio del proporre a un volto una maschera per poi strapparla, come se l’inseguire le linee distorte delle sue deformazioni fosse l’unico modo concesso ai mortali per raggiungere la sintonia, come se la consapevolezza non fosse acquisibile in un’ideale trasparenza, bensì solo nel gioco ambiguo di una serie illimitata di linee spezzate e chiuse”: M. MARASSI, op. cit., p. 69.

4 L.B. ALBERTI, *Momo o del principe*, a cura di N. Balestrini, Genova, Costa & Nolan, 1986, p. 33.

la tecnica dell'artigiano),⁵ è simbolo enigmatico della *Sapientia divina*; o, direbbe Alberti, delle divinità che presiedono alle umane sorti. Ora, la palla non può cambiare la propria peculiare essenza, per cui le è impossibile assumere altra fisionomia (prendere ad esempio quella dell'incudine); essa può soltanto esplicitare produttivamente le virtù per cui è stata creata, e non le è possibile in nessun caso uscir fuori da quel determinato gioco della vita che le è stato assegnato, eventualmente per collocarsi in altri giochi. Ogni gioco, di fatto, ha le sue regole, e queste sono state essenzialmente improntate dalle divinità alla natura di coloro che vi partecipano.

Ciò pare del tutto simile a ciò che Cusano scrive in relazione all'intimo movimento spirituale concreato al corpo della palla-uomo, impresso in essa come sua legge vitale o potenziale esplicativo immanente. Questa legge altro non è che lo *spiritus* umano, l'"anima intellettiva" in quanto forma eidetica del corpo, insieme "ciò che muove e ciò che è mosso", l'anima non essendo determinata da altro che da se stessa (DLG I, 27; 67). Questo movimento spirituale, "concreato al corpo", tuttavia, può essere in Cusano variamente modulato nell'ambito del gioco dalla libertà dell'anima-palla, affinando progressivamente il proprio *impetus* o slancio esistenziale con l'esperienza, il tentativo (nel suo lanciarsi ripetuto verso il centro della vita), la virtù e la perizia del proprio lancio.

Ora, questo riferimento alla libertà, nel gioco della palla descritto da Alberti nel primo *Apologo*, non pare ancora emergere, sembrando egli porre piuttosto in risalto il momento della necessità (ovvero l'impossibilità di uscire dal gioco, di potersi affrancare dalla propria natura di *pila ludens*). Altre modulazioni del gioco tratte dalle opere di Alberti restituiranno appieno anche quest'aspetto, per il momento ancora latente. Nel far ciò si cercherà di porre in chiaro due concetti cardine di Alberti: *fatum et fortuna*. Essi, a ben vedere, determinano le regole del gioco albertiano della vita in cui ci siamo imbattuti.

b. *Fatum et fortuna, capisaldi del 'gioco della vita' di Alberti*

Alberti, nell'*Intercenale* I, 5 *Fatum et Fortuna* (1424-1439), attribuisce la sorte dell'uomo (il suo destino, la sua felicità) a tre elementi metaforici, corrispondenti ai tre principi della sua visione morale. Essi costituiscono di fatto i 'fondamenti assiologico-normativi' del gioco della vita.

5 "L'arte imita la natura", scrive CUSANO: DLG I, 8; 55.

Anzitutto il Fiume, inteso come vita e natura, ciò che Alberti chiama altrove anche *Bios*, “Vita ed Età dei mortali”; il corso del fiume è pieno di scogli fitti e taglienti, contro cui si possono infrangere gli otri in esso immerse, simbolo delle anime umane. Il fiume *Bios*, detto altrimenti, è il fato, che non è altro che “il corso della vita degli uomini secondo un proprio ordine e cammino” che non si può al tutto mutare.⁶

La Fortuna, rappresentata nell'*Intercenale* dai veri appigli – provvide e provvisorie ancora offerte nel corso tumultuoso della vita – a cui le ombre (le anime degli uomini, “scintille celesti destinate a vita umana”) si possono aggrappare nella loro burrascosa deriva. Questi appigli sono rappresentati come tavole e navicelle, le quali possono impedire a quelle esistenze umbratili e spettrali di affondare nel fiume limaccioso.

Non in ultimo, il saper nuotare, quale virtù dell'animo articolata in prudenza e diligenza, che, scrive Alberti, “sono di grande importanza nelle vicende umane”. Le ombre che agiscono nel fiume della vita facendo esercizio di tali virtù, sono alate, considerate giustamente quasi delle divinità: “Le ali che portano significano verità e semplicità, e i calzari alati il disprezzo delle cose caduche”.⁷ Altre volte la traversata della propria vita o umana sorte è rappresentata da Alberti da grandi sfere contenenti gli spiriti dell'uomo: nell'*Intercenale* IV 1 (*Somnium*), ad esempio, si narra del luogo in cui le anime giungono nel sogno, in cui “ognuno è libero di delirare a proprio piacimento”. Si deve attraversare un fiume per raggiungere la valle delle cose perdute, raggomitolandosi in una sfera (o globo vitreo), per poi rotolare sull'acqua, non diversamente da come devono fare le pietre che precipitano giù da una montagna immergendosi nel fiume.⁸ Anche qui, scrive Alberti, il viaggio richiede perizia ed esercizio, elementi questi atti a contemperare quegli aspetti deterministici a cui è sottoposta l'umana esistenza presa nella stretta di Fato e Fortuna.

Le umane virtù, di cui Alberti ci parla, consistono proprio nella preparazione contro tutti gli attacchi della sorte e, in secondo luogo, nel disprezzo per le cose transitorie.⁹ Questa è la sola forza morale dell'uomo, “l'eterna fortezza dello imperio” che può resistere (adottando una prospettiva sulla realtà confacente a ragione e verità) i “colpi” della stessa Fortuna (le stesse busse subite nel suo tragitto dalla palla da gioco, secondo il primo *Apolo- go*). Quest'ultima, sebbene distribuisca ricchezza ai malvagi, benefici agli

6 L.B. ALBERTI, *Intercoenales*, in *Opera edita et pauca separatim impressa*, a cura di H. Mancini, Firenze, Sansoni, 1980, I p. 137.

7 Ivi, p. 142.

8 IDEM, *Le intercenali*, a cura di I. Garchella, Napoli, ESI, 1998, I 5, p. 77.

9 Ivi, IV 5, p. 94.

empi e conceda dignità ai disonesti, perseguitando invece coloro che agiscono bene, può essere dunque entro certi limiti essere combattuta, arginata dall'umana oculatezza e temperanza.¹⁰ Il Fato "è un succedersi di eventi che è come una catena intrecciata e annodata"; eppure esso, contro ogni rassegnazione, deve essere affrontato con animo forte e virile.¹¹ Le parole dello schiavo Parmenone sono a tal proposito istruttive: "Non è permesso ai mortali premunirsi contro ogni evento accidentale, anzi [spesso] devono sottomettersi alle circostanze. Quando fai il tuo dovere [e questo è ciò che soltanto è concesso all'uomo] è meglio accettare di buon grado ciò che non può essere evitato".¹² Comprendere il proprio destino, in quanto governato da Fato, Necessità e dai capricci della dea Occasione, fa diventare saggi: ci si adatta alle circostanze, accettando con ragionevolezza (fonte della *iusta aextimatio* circa l'ingovernabilità del Caso nelle vicissitudini varie della vita) qualsiasi cosa accada,¹³ imparando così a discernere ciò che è in nostro potere da ciò che non lo è. Questa ragionevolezza, fatta ad un tempo di impegno nella virtù e di rassegnazione all'inevitabile, è forse la *magna regula* con cui dover affrontare il mutevole gioco della vita. Tale meta-regola, valida per ogni umana traiettoria esistenziale, può essere espressa anche così: "Tiene gioco la fortuna solo a chi se gli sottomette",¹⁴ per cui "la fortuna coi suoi immanissimi flutti, ove sé stessi abbandonano, infrange e somerge le famiglie";¹⁵ come a dire, scrive Alberti, "solo è senza virtù chi nolla vuole".¹⁶

Non si tratta certo di rinnegare l'incidenza nefasta degli "acerbi casi e' furiosi impeti de' nostri iniqui fati";¹⁷ anzi, proprio perché la vita dell'uomo è spesso insidiata dal Caso, Alberti vi vuol reagire, per quanto sta alle umane forze, con "e' maturi consigli, le oneste essercitazioni, le iuste volontà, le ragionevoli spettazioni".¹⁸ Questa capacità di resistenza, adattandosi di volta in volta alle circostanze, rende l'uomo proteiforme, quasi creatura mimetica; si tratta in effetti di un tentativo di domare le circostanze dal di dentro, senza opporvisi platealmente (il che darebbe come unico risultato la sconfitta). Come a dire che mentre le canne, apparentemente più fragili,

10 Ivi, IV 5, p. 99.

11 Ivi, VIII 1, p. 175.

12 Ivi, IV 6, p. 107.

13 Ivi, IV 6, pp. 111-2.

14 IDEM, *I libri della famiglia*, a cura di F. Furlan, Torino, Einaudi, 1994, Prologus, p. 7.

15 Ivi, Prologus, p. 11.

16 Ivi, Prologus, p. 10.

17 Ivi, Prologus, p. 4.

18 Ivi, Prologus, p. 11.

non sono divelte dalla tempesta, al contrario le possenti querce, che sembrano resistere a tutto, spesso giacciono infine esauste a terra sradicate dai venti proprio per eccesso di resistenza: “Noi [dunque], umili piante evitiamo gli attacchi della sorte con condiscendenza e flessibilità”.¹⁹ In tal senso, recita Lionardo nel secondo dei *Libri della famiglia* (1434-1439), “in ogni esercizio famosissimo e glorioso converrà non escludere la fortuna, ma moderarla [per quanto è possibile] in prudenza e consiglio”.²⁰ Sulla base del riconoscimento sapiente della stretta della necessità, Lionardo-Alberti perviene così, nell’ambito del *ludus vitae*, ad una vera e propria esaltazione della libertà e responsabilità umane: “Potremo dunque statuire [...] sia ne’ nostri essercizii l’animo mai fermo, sempre libero, il corpo non soggetto ad alcuna disonestà e turpitudine, ma sempre ornato di modestia e temperanza, e seguasi in quegli essercizii ne’ quali la fortuna tenga, non vo’ dire niuna, ma non troppa licenza”.²¹

È a questo punto opportuno riassumere la posizione di Alberti. I tratti filosofici individuati nel *ludus vitae* albertiano sono i seguenti: l’opposizione di virtù, ragione e temperanza a Fato e Fortuna “iniqua e maligna”; l’impossibilità di prescindere comunque dalla potenza del Caso; il riconoscimento della contingenza del destino umano e della relativa inevitabilità della sorte; di tutto ciò si viene a capo con un atteggiamento prudenziale, fatto di consolidamento della virtù e di rassegnazione rispetto all’inevitabilità degli eventi; infine, la costante scommessa dell’anima – qui è più che mai centrale la metafora del gioco – nell’intraprendere il proprio percorso di vita, facendo come se nelle cose civili e nel vivere degli uomini “più vaglia la ragione che la fortuna, più la prudenza che alcuno caso”.²² Il linguaggio di Alberti, a tal proposito, se non possiede il carattere dell’imperativo etico, è sicuramente di carattere esortativo: “Così adunque si può statuire la fortuna essere invalida e debolissima a rapirci qualunque nostra minima virtù, e dobbiamo giudicare la virtù sufficiente a conscendere e occupare ogni sublime ed eccelsa cosa, amplissimi principati, eterna fama e immortal gloria”.²³

La metafora del gioco ci pone costantemente di fronte all’immagine del tentativo e dell’esercizio (“esercitazione”) come autentiche strategie di vita etica, quasi che nel gioco della vita non sia valido alcun insegnamento a

19 IDEM, *Le intercenali* X 2, p. 194.

20 IDEM, *I libri della famiglia* II, p. 180.

21 Ivi, II, p. 181.

22 Ivi, Prologus, p. 11.

23 Ivi, Prologus, p. 10.

priori, alcuna norma aprioristica e di carattere dogmatico. Altra forma di sapere rispetto al semplice apprendimento per prova ed errori, sembra dire Alberti, nella vita non è data. Anche la semplice ricchezza, scrive Alberti nell'*Intercenale* II, 8 (*Divitiae*), su cui anche gravano minacciosamente Fato e Fortuna ("unica signora delle nostre azioni"), nella vita di un uomo "è come il giuoco della palla (*pila ludant*), perché non è il trattenerla a lungo fra le mani, ma il tirarla con bravura e il respingerla con abilità che aiuta a raggiungere la vittoria. Allo stesso modo ritengo che non è possedere le ricchezze ma l'usarle [correttamente] ciò che contribuisce ad essere felici".²⁴

L'abilità, la perizia nel lancio della palla nel *ludus divitiarum* (evidente sottoinsieme del più ampio *ludus vitae*) sono qui, come in Cusano, simbolo di prudenza e moderazione. Queste virtù traggono tutta la loro validità da un repertorio filosofico che ha a che vedere con una forma di sapere pratico, puramente empirico (forse più simile alla competenza tecnica, o sapere meramente applicato, dell'artigiano intento ad intagliare un *coclear specular*, che a una vera e propria dottrina filosofica, come avviene esemplarmente nel cusaniaco *Idiota De mente*) (DIDM V, 131; 135). Con questa abilità pratica, attraverso l'esercizio ripetuto, si può imparare ad arginare "la volubilità e volontà della Fortuna"; per cui – come afferma anche Cusano – l'uomo, in quanto libero, è sempre responsabile degli esiti delle proprie azioni, e non deve mai rassegnarsi ad una ipotetica *necessitas complexionis*, o Anima del mondo, quale principio del movimento e della vita di tutta la realtà, che sia tale da predeterminare ogni lancio del giocatore. Questo è il punto di contatto etico-metafisico tra Alberti e Cusano: forte incidenza del Caso, certo, ma anche appello alla perizia e all'abilità dell'uomo, le quali si acquisiscono tuttavia soltanto mediante lanci ripetuti nella prassi effettiva del gioco dell'umana esistenza. Ciò non può che dar rilievo alla responsabilità dell'uomo, che in ogni azione deve considerarsi, se non essere assolutamente autodeterminantesi, almeno 'relativamente' libero: libero anche solo d'imparare dagli errori del proprio lancio di sé stessi, quale globo spirituale, nelle spire variamente accidentate e rischiose della vita.

c. Aspetti umanistici del cusaniaco 'gioco sapienziale della palla'

Ci si soffermerà ora su alcuni tratti prettamente umanistici del *ludus globi* di Cusano, tali da poter essere ricordati ai presupposti filosofici

24 Ivi, II 8, p. 176.

dell'albertiano gioco della palla. Ovviamente si intende tralasciare per ora il motivo tipicamente 'cristocentrico' dell'umanesimo di Cusano, che evidenza in esso degli aspetti teologico-trinitari tali da condurre il suo discorso verso una antropologia ad un tempo di carattere metafisico-teologico e, soprattutto, di carattere mistico.

Il gioco della palla, com'è noto, è simbolo dell'approssimazione dell'anima dell'uomo a Dio nella *unitiva visio*, al di là di ogni ragione ed intelletto; esso ha il proprio fulcro in una palla concavo-convessa, enigma sensibile dell'anima; quest'ultima deve essere lanciata da un giocatore verso il centro di nove sfere concentriche tracciate sul piano di gioco. Ad ogni sfera corrisponde un numero, da uno a dieci; il numero è maggiore man mano che si passa alle circonferenze più interne, fino a giungere al dieci, centro permanente e punto d'irradiazione di tutti i circoli tracciati. Il gioco consiste allora in lanci ripetuti, cercando di totalizzare il punteggio maggiore possibile, conformemente alla circonferenza in cui la palla lanciata arresta infine il proprio movimento.

Cusano, nella descrizione fenomenologica del gioco, fa riferimento all'incidenza del caso nella riuscita o meno del lancio: asperità del terreno, condizioni atmosferiche ed imprevedibilità del movimento della sfera sul piano irregolare (dal momento in cui ogni volta la palla concavo-convessa tocca il terreno offrendo una parte diversa della propria superficie gibbosa) fanno di ogni lancio un *unicum* irripetibile. Fortuna, scrive a tal proposito Cusano, "si può chiamare ciò che accade al di fuori dell'intenzione", non potendo rientrare che alla stregua di mera 'variabile' assolutamente imprevedibile nella strategia di gioco del giocatore. La palla, in tal senso, "non si muove [soltanto] secondo l'intenzione di chi la lancia, ma anche secondo la fortuna" (DLG I, 61; 86). Questo elemento di contingenza, che distingue profondamente ogni lancio dall'altro a prescindere dall'intenzione del giocatore, è esemplificato da Cusano mediante il lancio di una manciata di piselli su un pavimento piano: "Essi si comportano in modo tale che nessun pisello si muove o si ferma allo stesso modo di un altro, e il luogo e il movimento di ognuno è diverso" (DLG II, 93; 106); tutto ciò dipende appunto dalla contingenza, che ha a che vedere con il Caso, ciò che non può essere ascritto alla responsabilità di colui che lancia i piselli contemporaneamente in un sol gesto e, dunque, apparentemente allo stesso modo.

Il caso, quell'elemento fortuito che determina l'irregolarità del percorso tracciato dalla palla, scrive Cusano in modo molto simile all'Alberti del primo *Apologo*, costituisce proprio quell'elemento d'imprevedibilità che produce fascino e divertimento nel gioco della palla: si tratta in effetti di un gioco "che tutti comprendono e giocano volentieri per il divertimento pro-

lungato dovuto al procedere diverso, e mai sicuro [della palla], in quanto non accade mai che essa proceda in modo sicuro secondo l'ordine che ci siamo proposti" (DLG I, 55; 83).

Tuttavia, nel *De ludo globi*, l'invito di Cusano è di relativizzare queste circostanze accidentali: "Anche se una costellazione del cielo avesse [la proprietà] di tenere necessariamente ferma la palla, l'influsso del cielo non tratterrà le tue mani dal muovere la palla, se lo desideri. Il regno di ognuno è libero", e "nessuno deve imputare la sorte avversa se non a se stesso" (DLG I, 63; 84-5). Ora, continua Cusano, "questa è [dunque] la forza mistica del gioco: di poter regolare, con l'esercizio della virtù, anche una palla curva, in modo che il suo movimento si arresti, dopo giri instabili, nel regno della vita" (DLG I, 61; 85). Filosofia del tentativo e progresso nella perizia del giocatore attraverso lanci ripetuti sempre più precisi: ecco in sintesi il tratto tipicamente 'umanistico' del gioco della palla cusano. La libertà dell'uomo è il vero motivo discriminante tra chi traguarda la propria anima – anche mediante l'esercizio della virtù – verso la propria beatitudine, e chi vaga nelle spire di un'esistenza lontana dal centro della vita di ogni intelletto: in quelle regioni oscure e caliginose che – così scrive Cusano a proposito della base delle tenebre della Figura P al centro del *De coniecturis*²⁵ – è la morte di ogni spirito: quell'"ombra di una morte intellettuale" in cui l'uomo "rimarrà afflitto da una perenne povertà" (TDP 47; 275).

Centrale, nel *ludus sapientiae* di Cusano, come nell'opera di L.B. Alberti, è dunque il libero arbitrio del giocatore, la sua capacità di apprendere e perfezionarsi tentativo dopo tentativo, lancio dopo lancio sottraendosi a quella necessità che il poeta Virgilio (*Eneide* VIII), con alcuni filosofi Platonici (forse Boezio: *De consolazione* I, carm. 4 e 12), ha chiamato fortuna, quale "disposizione di tutte le cose nel loro esser proprio", "una necessità inevitabile e onnipotente": "Neppure questa fortuna, che abbiamo chiamato [...] anima del mondo, stabilisce nel nostro regno quello che è proprio dell'uomo. Ogni uomo ha libero arbitrio, cioè [è libero] di volere o non volere, conoscendo la virtù e il vizio, l'onesto e il disonesto, il giusto e l'ingiusto [...]; ed è re e giudice di tali cose, che, ignorate dai bruti, appar-

25 "Poiché Dio che è unità, è quasi la base della luce, la base delle tenebre è come fosse il nulla. Tra Dio e il nulla congetturiamo che vi siano tutte le creature. Il mondo superiore abbonda di luce [...]. Esso non è però senza tenebra, sebbene essa appaia assorbita nella luce a causa della sua semplicità. Nel mondo inferiore regna, invece, la tenebra, sebbene la luce non scompaia del tutto. La figura mostra, però, che nella tenebra questo lume è nascosto e non vi si manifesta. Nel mondo intermedio la luce si comporta in modo intermedio": DC I, 46-7; 272.

tengono all'uomo in quanto uomo" (DLG I, 61-2; 88). Egli, per quanto non possa sapere prima, "mentre la palla è in movimento, in quale punto essa si arresterà [...] tuttavia, sulla base della consuetudine e dell'esercizio" – e dunque migliorandosi costantemente nella traiettoria fatta assumere alla propria sfera, lancio dopo lancio –, "potrà prevedere con una congettura verisimile se la palla si arresterà nel circolo". Ogni sfera, dunque, conclude Cusano, "può terminare il suo giro nel circolo, con l'esercizio della virtù" (DLG I, 65; 89) – virtù che tuttavia trascende la sfera della ragione discernente, costituendo quel "regno nobile dell'uomo" di natura intellettuale: la virtù, scrive Cusano ancora nel Sermone CCXI, è fede, la quale conduce dalle regioni mortali a quelle immortali, quella "via transitus de gratia generationis in hoc mundo ad gratiam regenerationis in alio mundo".²⁶ Come a dire, vi è solo una speranza di poter convergere verso il centro, la verità di Cristo (centro delle nove sfere concentriche), ponendo così fine a questo movimento vorticoso e danzante dello spirito: che Dio stesso si riveli, strappando così l'uomo a quel mero 'probabilismo del lancio' sintomatico di una ragione che non può accedere direttamente alla verità.

d. Dal tema umanistico della libertà alla teologia: il risvolto mistico del gioco cusano

Alberti e Cusano, dunque: uno stesso gioco, regole affini, un medesimo calcolo prudenziale alla base di ogni lancio per scongiurare i colpi di Fato e Fortuna, imparando a permanere stabilmente, mediante esercizi ripetuti, sulla navicella 'virtù'. Ma si tratta davvero di uno stesso ed identico gioco? Formalmente, almeno, potremmo dire di sì. Anche per Cusano, infatti, "ognuno deve dominare le inclinazioni e le passioni della sua palla con l'esercizio":

È il mistero più alto di questo gioco, per cui apprendiamo che le inclinazioni e i modi naturali di procedere in linea curva si modificano con l'esercizio della virtù in modo che, dopo molti cambiamenti, mutevoli giri in tondo e deviazioni, possiamo riposare nel regno della vita. Vedi che uno lancia la palla in un modo e l'altro in un altro, pur rimanendo nella palla la medesima curvità. Essa si muove e si arresta in modo diverso a seconda della diversità dell'impulso e non sappiamo mai con sicurezza, prima che si arresti, dove infine si fermerà.

26 CUSANO, Sermo CCXI, *Mitto angelum meum ante faciem tuam, qui praeparabit viam ante te* (1455), in *Opera omnia*, cit., vol. XIX I, *Sermones IV* (1455-1463), fasc. 1 (Sermones CCIV-CCXVI), a cura di K. Reinhardt e W.A. Euler, Amburgo 1996, p. 45B.

Chi vede che la palla, lanciata da uno ha raggiunto il centro, e pensa di volerlo imitare, effettua parecchi [lanci] e [così] progredisce (DLG I, 65; 89).

Ma tutto dipende, come in ogni autentico gioco, dal fine che ci si propone di raggiungere. Che cosa si vince in questi giochi? Il risultato è davvero lo stesso? La vincita, per dir così, posta in palio nel gioco albertiano è senza dubbio l'autarchia del saggio e provvido padre di famiglia, o anche l'indipendenza materiale e spirituale dello studioso di lettere. Essi devono imparare a rendersi indipendenti dai propri bisogni superflui (eccesso di ricchezza, la fama a tutti i costi), esigenze e desideri naturali che non possono che esporre la vita dell'uomo ai colpi della fortuna. È questo l'ideale normativo, il *télos* del gioco anche per Cusano? Seguiamo più a fondo, sebbene brevemente, le pagine del *De ludo globi* cusano. Nel far ciò non potremo non fare riferimento alle dottrine più propriamente teologiche di Cusano.

Il gioco della palla è descritto da Cusano anche come *ludus sapientiae*. Forse questa formulazione è un'espressione transitiva, che cela in sé il proprio fine, come sembra emergere se la si accosta all'altra espressione cusana di *venatio sapientiae* (come non a caso s'intitola un'altra fondamentale opera di Cusano): essa indica quella indomita caccia che ha per fine la Sapienza. Chi gioca alla palla, detto altrimenti, ha di mira la conquista della Sapienza divina stessa. Questa è dunque la 'posta in gioco' che ciascun giocatore, se ben istruito circa le regole che normano il gioco stesso, può infine ottenere.

Il lancio della palla, a causa della forma concavo-convessa di quest'ultima, produce una traiettoria spiraliforme. La palla, come si è visto, è simbolo dello spirito umano; lo *spiritus* si esplica dunque in un movimento spiraliforme, moto elicoidale che altro non è che la vita stessa dello spirito dell'uomo protesa al raggiungimento della massima esplicazione delle sue virtù morali ed intellettive. Questo potenziamento spirituale (l'*extremum posse mentis*, o *apex mentis*) coincide in Cusano con la *filiatio Dei per adoptionem*, ovvero con la visione unitiva del Verbo, la trasfigurazione cristoforme dell'anima.

Ora Dio, secondo Cusano, in quanto Unità massima ed infinita, è essenzialmente *Triunitas*: attraverso il suo autocostituirsi nelle relazioni trinitarie, Dio è così un'unità relazionale, relazione o "specchialità assoluta" (come si esprimeva Gioberti commentando in un manoscritto inedito proprio il *De docta ignorantia* del 'gran Cardinale da Cusa').²⁷ Questa rela-

27 G. Cuozzo, *Dal "panteismo ontoteistico" alla "teologia infinitesimale"*. Con inediti di Vincenzo Gioberti su G. Bruno e N. Cusano, Torino, Arago, 2007, p. 85.

zionalità infinita, precedente i termini del rapporto, si esplica nel 'nesso riflessivo' con sé dello spirito che è l'evento intemporale mediante cui il 'principio diviene eternamente dal principio', tornando in un solo *nunc* intemporale a se stesso come eterna identità senza principio alcuno: Dio Padre genera se stesso nel Figlio, come una luce nello specchio a essa consustanziale; il Padre stesso è uno specchio, capace di generare da tutta l'eternità la propria *imago* consustanziale nello *speculum* infinito del Figlio unigenito. Da questa relazione di specchi Dio si pone eternamente come *sui ipsius conceptus, conceptus de conceptu, absolutus conceptus, cogitationum cogitatio* (DNA VIII, 62; 852), ovvero come istantanea ed intuitiva autocoscienza riflessiva e spirituale. Dio Padre, attraverso il Verbo, conosce se stesso come nella propria *absoluta imago*. Il ritorno a se stesso, in quanto mediato dalla sapienza 'immarcescibile' del Figlio, è il *nexus* amoroso ed onnisciente dello Spirito Santo, la divina *connexio* del Padre e del Figlio. Dio, nella circuminsessione delle divine persone, descrive così un movimento circolare che da sé ritorna su se stesso, autoponendosi eternamente come Spirito autocosciente e onnisciente. La terza persona, a questo proposito, sembra meglio esprimere questo movimento che caratterizza l'intera Trinità: lo spirare della terza persona, in cui cooperano all'unisono l'*unitas* e l'*aequalitas*, è proprio dello Spirito, come 'relazione d'infinita eguaglianza'. Descrivere Dio come Spirito, per Cusano, significa infatti concepirlo come processo, vita, pensiero e persona – ecco forse il primato di questa nozione ipostatica.

Cusano descrive la Trinità come un circolo infinito, in cui i vari punti che si possono tracciare su di esso – immaginando questa circonferenza come muoventesi di un moto infinitamente veloce intorno al proprio centro – coincidono in un sol punto identificantesi con lo stesso centro immobile. Nel *ludus trochi*, il gioco della trottola approfondito nel *De possess* (1460), Cusano scrive: chiamiamo il primo punto sulla circonferenza della trottola Padre, il secondo Figlio, il terzo Spirito Santo; si imprima su di essa un movimento infinitamente veloce, coincidente (in quanto massimo) con la quiete (in quanto misura minima del movimento); i punti B, C e D, in tal modo, si sovrapporranno, fino a sembrare fermi alla stregua del fulcro A di questo movimento rotatorio infinitamente veloce (TDP, 23-8; 255-61). In tal senso, scrive Cusano nel *De docta ignorantia* (1440), "i termini che esprimono gli attributi [divini] si riferiscono fra loro reciprocamente come in un circolo (*invicem verificentur circulariter*), come quando si dice che la somma giustizia è somma verità, e che la somma verità è somma giustizia, e così via" (DDI I, 44; 110-1). Raimondo Lullo, autore ben noto a Cusano, faceva lo stesso esperimento riguardo le nove *dignitates* (o *virtutes*) fonda-

mentali del divino (quali *bonitas, magnitudo, duratio, potestas, sapientia, voluntas* ecc.), descrivendole come partizioni determinate della circonferenza divina. La loro identificazione con la semplicità dell'essere divino, espressa da Lullo con il "mescolarsi degli attributi di Dio", può essere così rappresentata mediante la risoluzione circolare (detta da Lullo *circulatio* o *conversio*) di ogni principio nell'altro e nell'affermazione dell'insidenza della loro totalità in ogni singolo principio: *omnimoda coincidentia*.²⁸ Lo stesso dicasi per le persone divine: Dio Padre non è più Padre che Figlio e Spirito Santo; il Figlio non è maggiormente Verbo che Spirito, e lo Spirito non è più Padre che Figlio: o, detto altrimenti, come scrive Cusano, "Dio non è né Padre, né Figlio, né Spirito Santo, ma soltanto infinito", quella "presenza massima" ed indivisibile, cioè, che è *principium sine principio* (DII, 55; 123).

Cusano, nel dialogo socratico *De Deo abscondito* (1440-1445) che si svolge tra un cristiano ed un pagano intorno alla vera natura della divinità, sostiene che la Santissima Trinità può essere conosciuta soltanto attraverso una circolazione infinita di discorsi. Qui ogni affermazione coincide immediatamente con quella opposta, dovendosi essa costantemente negare alla luce di una definizione ulteriore che però dovrà essere ben tosto negata: Cusano parla di un movimento 'vorticoso e danzante' dell'anima umana,²⁹ che pone capo ad una 'possibilità espressiva essenzialmente ossimorica', per cui il potere discretivo e definitorio della mente, dovendo definire la semplicità divina in sé ineffabile che "precede tutte le cose, sia le nominabili, sia le non-nominabili" (DDA 9; 9), si risolve nella simultaneità paradossale di affermazione e negazione. Mediante questo procedimento, "i pensieri speculativi vanno verso la verità nascosta procedendo per concetti che, appena chiaramente intesi, si superano da se stessi".³⁰ Nella risposta data dal cristiano al pagano, il quale chiedeva se il nome del vero Dio, sia esprimibile o meno, Cusano scrive:

-
- 28 Cfr. R. HAUBST, *Streifzüge in die cusanische Theologie*, Münster, Aschendorff, 1991, p. 124; IDEM, *Das Bild des Einen und Dreieinen Gottes in der Welt nach Nikolaus von Kues*, Trier, Paulinus Verlag, 1952, pp. 60-8 e p. 334; IDEM, *Die Thomas- und Proklos-Exzerpte des "Nicolaus Treverensis" in Codicillus Strassburg 84*, in "Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft" (1961), n. 1, p. 45.
- 29 M. THURNER, *Theologische Unendlichkeitsspekulation als endlicher Weltentwurf. Der menschliche Selbstvollzug in Aenigma des Globusspiels bei Nikolaus von Kues*, in "Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft", n. 27 (2001), p. 22.
- 30 K. JASPERS, *Cusano*, in *I grandi filosofi*, trad. it. e presentazione di F. Costa, Milano, Longanesi, 1973, p. 904.

Dirò che non è né nominato né non nominato, e neppure che è nominato e non nominato insieme, ma che tutte le cose che si possono dire disgiuntivamente (*disiunctive*) e congiuntivamente (*copulative*), per consenso o contraddizione, non gli convengono a causa dell'eccellenza della sua infinità. Egli è infatti il principio unico, anteriore a ogni pensiero che sia possibile formulare intorno a lui (DDA 8; 8).

Alla replica del pagano: “Ma voi [cristiani] chiamate ‘Dio’ il vostro Dio”, e pertanto “dite il vero o il falso?”, Cusano – ovvero il protagonista del suo dialogo, che si presenta in modo perentorio dicendo “io sono un cristiano” –, sfidando la capacità di comprendere di chiunque voglia afferrare l'assoluto con qualsiasi concetto o definizione della ragione discernente, così ribadisce:

Né l'una o l'altra cosa, né entrambe. Non diciamo il vero sostenendo che questo sia il suo nome, né tuttavia affermiamo il falso, giacché non è falso che questo sia il suo nome. E neppure dichiariamo il vero e il falso insieme, perché la semplicità divina precede tutte le cose, sia le nominabili, sia le non nominabili (DDA 9; 9).

Solo una *theologia circularis* (o *in circulo*, come in circolo è la generazione e processione trinitaria), nella quale ogni pensiero affermativo o negativo si tramuta paradossalmente nel suo opposto – non potendo essa indugiare in nessuna delle enunciazioni parziali (o congetturali) in cui di volta in volta si è espressa e realizzata; sì che “quando una proposizione resta fissata come assolutamente valida, allora questo pensiero devia dalla sua retta via e s'imbatte nel vicolo cieco di false proposizioni razionali”³¹ che irrigidiscono l'indefinita ‘ascesa spiraliforme’ all'assolutamente indeterminabile –, può essere all'altezza di questa ‘cortocircuitazione logica’ delle determinazioni di pensiero che si produce nell'intimo dell'assoluto stesso. Al circolo dell'autocoscienza divina, identico al proprio centro cogitante immobile, deve cioè corrispondere *ex parte hominis* il circolo dello spirito creato, la teologia mistica dovendosi esplicitare in un discorso paradossale, e ai limiti dell'umanamente comprensibile, che risolve ogni affermazione contraria nell'identità del proprio concetto centralmente assolutamente indifferenziato, inattuabile ed ineffabile, portando così il pensiero logico-argomentativo all'assurdo.³²

31 Ivi, p. 855.

32 Questa risoluzione circolare di tutte le umane affermazioni sulla verità potrebbe inaugurare in Cusano una ‘logica’ dell'infinito in atto, “essenzialmente diversa da quella logica e teoria della conoscenza guidata dal principio secondo cui si

Questa *theologia in circolo*, per la quale “chi dice che Dio è tutte le cose, non parla con maggior verità di chi afferma che Dio è nulla o che egli non esiste affatto” (DFD VI, 60; 127), è ad un tempo e “la teologia affermativa che, dell’uno, afferma tutte le cose, e la negativa che, dello stesso uno, nega ogni cosa, e la dubitativa, che né nega né afferma, e la disgiuntiva che una cosa nega e l’altra afferma, e la copulativa che congiunge affermativamente gli opposti o che, negativamente, questi stessi opposti congiunti del tutto rifiuta” (DFD V, 59;125).

Torniamo al *ludus globi*; questa volta in quanto figura (o *sensibilis aenigma*) mistico-sapienziale dell’unione dell’anima a Dio. L’anima, in quanto spirito, per conoscere l’assoluto deve conformarsi al movimento circolare della *Triunitas* divina: il suo moto conoscitivo, che è per natura rettilineo, deve diventare circolare nel momento in cui supera ogni facoltà naturale del conoscere (senso, ragione, immaginazione e intelletto) per farsi pura estasi mistica, al di là del *murus absurditatis*. Qui essa si rende conforme allo Spirito divino, facendo coincidere nella propria ascesa al principio la retta con il circolo: come la palla lanciata dal giocatore, essa seguirà un percorso rettilineo che rischia di diventare una tangente del circolo divino, mancando così il proprio bersaglio; tuttavia, essa sarà insensibilmente attirata verso il centro di quelle nove sfere concentriche (che rappresentano i diversi livelli di perfezione raggiunti dall’anima umana: “circuli sunt visionis gradus”, scrive Cusano) (DLG II, 80), passando da un movimento lineare ad un movimento né perfettamente rettilineo né perfettamente curvo; o, si potrebbe dire, allo stesso tempo lineare e curvo: *coincidentia oppositorum*. Chi opera questa connessione tra potenza del movimento (linearità) e atto (il circolo rappresentando la perfezione di ogni movimento) è lo stesso *Spiritus* divino, che all’atto dell’*explicatio* creativa di tutta la realtà si manifesta contrattamente nel cosmo come *Spiritus universi* o *Anima mundi*: la congiunzione del Padre (come eterna materia o infinita possibilità del creato) e Verbo (la forma assoluta delle cose) è attuata da questo Spirito che è diffuso tanto in tutto l’universo quanto nelle singole parti di esso (DI II, 83; 153).

Al centro dei nove circoli, se lo spirito umano converge verso l’assoluto, l’anima troverà Cristo, che “si muove intorno al centro della sua persona”

deve evitare la contraddizione”: W. BEIERWALTES, *Mystische Elemente im Denken Cusanus*, in AA.VV., *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang. Neue erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte* (Kolloquium Kloster Fierschingen, 1998), a cura di W. Haug e W. Schneider-Lastin, Tübinga, Niemeyer, 2000, p. 431.

con un movimento infinito: si tratta di un movimento allo stesso tempo rapidissimo ed infinitamente lento, identico alla quiete *sine intermissione* dell'eternità sempre in atto, "in modo tale da rimanere fermo nel centro della vita" divina. Questo movimento spirituale dell'anima è "a elica, a spirale o a curva avvolta su se stessa", tale da non poter raggiungere la perfezione del circolo, chiuso perfettamente su di sé, ricongiungendo principio e fine del proprio movimento. La spirale, di fatto, è un cerchio aperto, tendente indefinitamente alla figura del circolo; il movimento conforme a questa figura, essendo *nec penitus rectus nec penitus curvus* (DLG I, 4; 54), è simbolo della creaturalità umana nel suo tentativo di raggiungere la perfezione del suo principio e del proprio essere *ad imaginem* del divino. Questo moto spirale o elicoidale rappresenta dunque la fluidificazione delle varie facoltà naturali, delle varie conoscenze, dei vari nomi e definizioni nel loro processo di incessante autosuperamento vicendevole in vista del centro divino in cui tutta la realtà è ineffabilmente complicata: questo, a ben vedere, è il significato gnoseologico della *theologia circularis* di Cusano. Assecondando questo vortice, che è l'essenza di quell'ineffabile *radix simplex* da cui scaturisce ogni possibile opposizione, lo spirito è catturato nella spire della propria meditazione, la cui meta – la semplicità ineffabile di quel Dio che è *ante omnem oppositionem* – è un'ideale irraggiungibile in questa vita terrena: *spiritus sive spiralis*, ecco la condizione dell'umana ricerca del vero. Vi è solo una speranza di poter convergere verso il centro, la verità di Cristo (centro delle nove sfere concentriche), ponendo così fine a questo movimento vorticoso e danzante dello spirito: che Dio stesso si riveli, strappando così l'uomo – *quasi via momentanei raptus* (ADI 12) – a quella circolazione infinita di interpretazioni e discorsi che ogni essere umano intrattiene incessantemente fra sé e sé e con qualsiasi compagno di ricerca nella caccia interminabile della sapienza. In questa apparizione miracolosa di una verità che si possa manifestare attraverso la coincidenza dei 'Nomi divini' nell'unico *Verbum* ineffabile, si può soltanto credere: i vari monaci contemplanti, protagonisti della prassi sperimentale del *De visione Dei*, i quali si spostano circolarmente sul perimetro di una circonferenza ideale per contemplare da ogni angolo l'icona del Cristo onniveggente, possono uscire dalla situazione di stallo in cui si trovano – come difatti è possibile, si chiederà ciascuno di loro, che quell'immagine che guarda me che mi sposto da oriente ad occidente, guardi anche te che ti sposti con un movimento contrario? – soltanto attraverso un vero e proprio atto di fede; essi dovranno 'credere' che le loro antagonistiche prospettive possano essere ricomprese (risolvendosi circolarmente l'una nell'altra) nello sguardo assoluto divino, capace di vedere a trecentosessanta gradi (*visio circula-*

ris). Quando il monaco incontrerà il confratello precedente in direzione a lui opposta, dunque,

gli chiederà se lo sguardo dell'immagine stia continuamente accompagnandolo; e se si sentirà dire che lo sguardo [di Cristo] sta muovendosi parimenti in direzione opposta, dovrà credergli; e, se non gli prestasse fede, non riuscirebbe a capire come ciò sia possibile (*et nisi crederet, non caperet hoc possibile*). Così, solo perché glielo rivela chi glielo dice, egli saprà che lo sguardo del volto non abbandona tutti coloro che camminano, anche se in direzioni opposte. Avrà, dunque, la prova che il volto immobile si muove simultaneamente tanto nella direzione orientale che in quella occidentale, tanto nella direzione settentrionale che in quella meridionale, tanto in direzione di un luogo quanto in direzione di tutti i luoghi insieme, e che esso guarda sia ad un movimento che a tutti i movimenti insieme (DVD 6; 265).

Forse è proprio qui il punto di rottura tra i giochi di Cusano e di Alberti: l'oggetto della vincita è un essere personale, ovvero Spirito, come stato di beatitudine *sine intermissione* dei figli adottivi di Dio; a lui ci si rivolge non soltanto con la virtù, ma anche con quell'atto di remissione intellettuale, o *docta ignorantia*, che culmina nella *fides formata*, in quanto *explicitio intellectus* e coronamento della ricerca filosofica. Lo Spirito divino, il cui raggiungimento estatico rappresenta lo scopo del gioco, non è poi solamente un fine – sebbene intrinseco – ad esso. Dio, o il Verbo, partecipa al gioco stesso, assistendo l'impegno del giocatore esperto e virtuoso con intelligenza caritatevole e benevolenza provvidente: "Dio, che è cercato nel movimento, aiuta l'intenzione buona e perseverante, e fa realizzare la buona volontà. Egli è colui che guida il fedele, lo conduce alla perfezione e provvede con la sua clemenza onnipotente alla impotenza di chi spera in lui" (DLG I, 65; 89).

Libertà, caso e grazia, e non soltanto libertà e fato, come in Alberti: ecco tutti gli elementi del gioco cusano. In esso il sommo giocatore è Dio stesso: è lui, per così dire, ad aver aperto lo spazio del gioco, permettendo a ciascun giocatore di raggiungere la propria autentica *imago* (o immagine archetipa ed esemplare) custodita da tutta l'eternità nel Verbo: "specchio di ogni grazia", in cui vedendosi ogni spirito perviene a quel modello della vera *humanitas* così come Dio stesso si è eternamente rappresentato *ante peccatum*. Stabilizzarsi nella virtù, nel *ludus globi* di Cusano, equivale allora al raggiungimento del Figlio di Dio: istitutore, arbitro compassionevole e assistente provvidente all'esito felice del gioco stesso.

D'altronde quel "fato nella sostanza" da cui, secondo i platonici, discenderebbe con necessità ogni movimento della realtà contratta, altro non è

che quel nesso amorevole che “fa di tutte le cose un universo solo”, confederando a esso armonia, proporzione e ordine, ovvero lo stesso spirito infinito di Dio. Atropo, Cloto e Lachesi, le tre facce del destino degli antichi – fato che gioca al di là del bene e del male con le umane sorti –, scrive Cusano nel *De docta ignorantia*, si risolvono in realtà nell'unità semplice di quello *spiritus* divino “per il quale tutte le cose con amore si connettono all'unità”, essendo esse governate con mano sapiente e provvidente (DI II, 154-5; 169). Il gioco dell'anima nelle spire della sua vita mortale non sfugge a questa legge compassionevole inscritta nella *mens divina*, la sua sapienza onnisciente che segue “come un'ombra” ciascun movimento della creatura (DVD 53; 325): quel Verbo o Figlio eguale al Padre Dio, che “si chiama *logos* o ragione, in quanto ragion d'essere di tutte le cose” (DI I, 149; 165).

CAPITOLO 3 IMMAGINE, VISIONE E PROSPETTIVA IN CUSANO E ALBERTI

a. “Raggio centrico” e “visione frontale” di Dio

Nel cusano *De filiatione Dei*, la metafora catottrica, già dionisiana,¹ della luce e degli specchi diviene il centro di una speculazione ermeneutica che apre la riflessione filosofica ad una dimensione polifonica ed essenzialmente dialogica: in essa, per così dire, l'unicità del vero si coniuga con la molteplicità delle prospettive di apprensione, sempre diverse e irriducibili l'una all'altra. Gioberti, che ha ripreso in più di un punto il pensiero del “Gran Cardinale da Cusa”,² scrive – riferendosi proprio a Cusano – che “la poligonia delle idee è infinita e quindi circolare [...]. Onde noi conosciamo per angoli e non per cerchi, e veggiamo solo una parte della periferia, perché il centro ci sfugge. La cognizione per isbieco e obliqua è tuttavia obiettiva, perché afferra l'obbietto in sé, benché il pigli inadeguatamente”.³

Secondo Cusano, nel *De filiatione Dei*, bisogna concepire come la più alta maniera di risplendere del principio si trovi nel Verbo, l’“immagine consustanziale del Padre”. Si tratta di quell’*altissima resplendentia* nella quale “appare Dio stesso, ed essa è come lo *specchio* della verità senza macchia, sommamente retto, senza fine e perfetto, mentre tutte le creature sono come specchi più contratti e curvi in maniera differente” (DFD III 48; 111). Questi specchi contratti, allo stesso modo dei monaci contemplanti nell’esperimento dell’icona del Cristo onniveggente (al centro del *De visione Dei*), mantengono una disposizione circolare intorno al Verbo centrale, l’icona vivente del Padre. Essi istituiscono uno spazio geometrico (in

1 Cfr. PSEUDO-DIONIGI, *Caelestis hierarchia*, in PG, vol. III, col. 148B.

2 G. CUOZZO, *Dal “panteismo ontoteistico” alla “teologia infinitesimale”*, cit., p. 57.

3 V. GIOBERTI, *Della protologia*, Ediz. Naz. delle Opere edite e inedite di V. Gioberti (Promossa dall’Istituto di Studi filosofici «E. Castelli» e dal Centro internazionale di Studi Umanistici), a cura di G. Bonafede, Padova, CEDAM, 4 voll., 1983-1986, vol. III, pp. 109-110.

cui sono possibili diversi modi di partecipazione alla verità) del tutto simile a quello che si irradia dal centro immobile rappresentato dall'*imago cuncta videns*. Ora, tra tutti gli specchi, scrive Cusano, alcuni sono piani, alcuni sono concavi, altri convessi, altri di superficie levigatissima e splendente, altri offuscati, capaci di riflettere soltanto in modo deforme ed alterato, la luce originariamente riflessa da quello "specchio senza macchia, assolutamente retto, senza limiti e perfetto" (DFD III, 48; 111) che è il *Verbum* divino, la perfetta *aequalitas consubstantialis Patris*.⁴

Questo particolare stato di contrazione degli specchi finiti non è però precostituito e fissato una volta per tutte. Gli specchi mentali, in quanto liberi, sono capaci cioè di mondarsi, correggersi e sciogliersi dall'alterità sensibile che li offusca; essi possono dunque orientarsi in modo vario al lume impartibile della verità, per riflettere il suo bagliore inesauribile in misura più o meno perfetta – anche se nessuno di essi potrà mai raggiungere la precisione assoluta, che difatti "resta in se stessa impartecipabile" (DC II, 100; 310). Cusano, nel *De filiatione Dei*, dunque scrive: "Fra le creature, pensa alle nature intellettuali come a specchi vivi, luminosi e piani, tali che, essendo vivi, intellettuali e liberi, possano da se stessi incurvarsi, spianarsi e purificarsi" (DFD III, 48-9; 46). Lo specchio *rectus*, orientato *frontalmente* rispetto al Padre dei lumi (o secondo l'angolo d'incidenza del "raggio centrico", come scrive Alberti, con il quale la vista "ferisce la quantità, di modo che gli anguli eguali d'ogni parte rispondano a gli anguli che gli si accostano"),⁵ rappresenta la "visione intellettuale" (*intellectualis oculus*). Questa vista "ha vinto lo spirito più alto della ragione", per giungere infine, con l'ausilio della lente spirituale della *coincidentia oppositorum*, alla visione unitiva e rivelata di Dio. L'intelletto, infatti, nell'ascensione verso il vertice della piramide della luce (secondo la Figura paradigmatica P presentata da Cusano nel *De coniecturis*), si scioglie da ogni opposizione e contrarietà per poter infine intuire, in modo rivelato, quella verità semplicissima che è prima d'ogni possibile alterità e contraddizione, al di là

4 "Il tuo volto viene ricevuto in uno specchio in maniera varia, rendendo molteplici, rispetto a se medesimo, l'eguaglianza nella disposizione delle sue superfici, a seconda della varietà degli specchi che lo ricevono; in uno, quindi, viene ricevuto con più chiarezza, perché più chiara è la capacità ricettiva dello specchio, in un altro più oscuramente, ma in nessuno specchio mai il tuo volto viene ricevuto così com'esso è in se stesso. In altro esso viene ricevuto necessariamente con alterità (*in alio enim aliter recipi necesse est*). C'è uno specchio solo senza macchia, cioè Dio stesso, nel quale il tuo volto viene ricevuto così com'esso è, in quanto quello specchio non ha alterità rispetto all'essere di una cosa [...]": DDPL II, 74; 143.

5 L.B. ALBERTI, *De pictura* (1435), trad. it. di L. Dominichi, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1547 (ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1988), fol. 8v.

di quel muro della coincidenza “che nessuna mente può scalare per virtù propria” (DVD XII, 41-2; 309).

Il rapporto qui stabilito tra Cusano e l'Alberti non è casuale. Questo parallelo, come ha sottolineato Santinello, appare giustificato, al di là dei riferimenti interni alle opere cusaniene che qui saranno via via presi in esame, anche dal fatto che Cusano possedesse dell'Alberti gli *Elementa picturae* (Cod. Cus. 112, ff. 67r-73r), di poco posteriore al *De pictura* (1435).⁶ Ora, il tema della prospettiva rimanda in Alberti alla piramide “dei raggi” visivi, ministri dei simulacri delle cose che s'imprimono sul senso della vista. La loro intersecazione, a una data distanza, mediante una superficie sulla quale si proiettano i rapporti geometrici tra gli elementi oggetto della raffigurazione (la tavola della rappresentazione artistica), fonda la proporzione pittorica. Il grande e il piccolo e la disposizione armonica delle parti, nella prospettiva pittorica, sono concetti relativi al vertice (o cuspide) della piramide, l'uomo, colui che dipinge ed osserva la disposizione della materia artistica; ovvero, l'occhio dell'osservatore, che si colloca secondo un certo angolo d'incidenza rispetto al “taglio” dato dal piano piramidale.⁷ L'intersecazione della piramide visiva attraverso la superficie pittorica, secondo l'Alberti, se la raffigurazione vuol essere fedele alla realtà, deve dare origine ad un triangolo *proporzionale* (abc) a quello che ha come base il mondo naturale che funge da modello della raffigurazione (ab¹c¹). Il raggio centrico (che parte dall'occhio e colpisce la base ingenerando due angoli retti) deve cioè rimanere tale (ovvero *perpendicolare*) anche rispetto al taglio della piramide generato dal piano ravvicinato della raffigurazione artistica, definito da Alberti come una sorta di “quadrangolo scorciato”. Quest'ultimo, come si evince dagli *Elementa picturae*, è dato dalla *communita et proportionalis area*, che è quel lembo in cui consiste la superficie *in pictura*; essa, “chiusa da angoli e linee abbreviate”, restituisce in immagine quella porzione del reale (detta *concentrica in corpore superficies*) che è posta “sotto un certo vedere”.⁸

6 Si sa inoltre come L.B. Alberti avesse inviato il *De statua* a Giovanni Andrea de' Bussi, amico e segretario di Cusano, accompagnato da una lettera in cui si dice che lo stesso era precedentemente avvenuto per il *De pictura* e gli *Elementa*. Questa lettera è stata pubblicata da H. Mancini in L.B. ALBERTI, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Firenze, Sansoni, 1890, pp. 284-5.

7 G. SANTINELLO, *Niccolò Cusano e Leon Battista Alberti: pensieri sul bello e sull'arte*, Padova, Società Cooperativa Tipografica, 1962, p. 27.

8 L. B. ALBERTI, *Elementa picturae*, in *Opera inedita*, cit., a cura di H. Mancini, pp. 51-2.

La piramide pittorica albertiana, più precisamente, è costituita dagli “ultimi raggi”, che toccano i dintorni delle superfici misurandone la quantità (le “ultime parti” di esse); e dai “raggi di mezzo”, che scorrendo dentro la piramide, sono “ricevuti da ogni dosso della superficie”,⁹ e si riempiono (subendo svariate increspature) di luci ombre e colori, attraverso cui la superficie pittorica risplende nella sua bellezza: questi raggi mediani, racchiusi nella “gabbia” della piramide visiva, danno le qualità visive. Per gli ultimi raggi, o *estremi* (con cui si misurano le quantità), scrive Alberti, “la vista si fa [dunque] per triangolo”: “La base de la quale è la quantità veduta, e i lati de la quale sono proprio quei raggi [estremi], i quali si estendono da i punti della quantità a l’occhio”.¹⁰ Sulla base della piramide, dalla cui estremità partono gli ultimi raggi, si formano dunque due angoli; il terzo si forma nello “specchio animato” interno all’occhio, che è il vertice in cui si genera propriamente la visione. Da qui si trae la seguente regola: quanto più è acuto l’angolo dell’occhio, tanto più la quantità percepita sulla base della piramide visiva sarà *breve*. La quantità dipende dunque dalla distanza della base dal vertice. I raggi di mezzo, d’altro canto, si affievoliscono per intensità e luminosità man mano che la base si allontana dal vertice della piramide visiva. Questo perché l’aria contiene delle impurità (essendo “sparsa d’alcuna grossezza”) che ostacolano la vista, rendendola stanca e debole con l’aumentare della distanza e del mezzo che s’interpone tra l’occhio e l’oggetto della visione.

Il raggio centrico, secondo Alberti, è di gran lunga il “più gagliardo e più vivo” degli altri costituenti la piramide visiva: esso, diretto dall’occhio al centro della base della piramide, è “il capitano, il principe dei raggi”. Se esso viene in qualche modo alterato, l’oggetto della vista ne risulterà mutato in proporzioni e fedeltà/somiglianza al proprio modello. Questo vale tanto per la distanza (perché, come si è visto, essa incide sia sulla grandezza, sia sulla vivacità dei colori); quanto per l’angolo d’incidenza che il raggio centrico determina sulla base che colpisce. Se esso, infatti, perde la sua perpendicolarità, com’è evidente, le proporzioni costituenti la materia pittorica risultano inevitabilmente alterate: “Si vede [...] mutata la distanza, e’l fondamento del centrico, quanto la cosa veduta paia, che si sia alterata”.¹¹

9 IDEM, *De pictura*, cit., fol. 6v.

10 Ivi, fol. 7r.

11 Ivi, fol. 22v.

Anche l'intuizione intellettuale cusaniana, quale preambolo dell'*absoluta visio*, deve essere orientata *frontalmente* rispetto allo specchio divino (il Verbo): essa, conformemente al raggio centrico albertiano, colpisce direttamente e perpendicolarmente lo specchio piano e assolutamente terso del vero. L'apprensione della verità, dunque, dipende per Cusano dal punto di vista (o *collocatio*) assunto dall'osservatore e dalla "forza del vedere". Se, rispetto allo specchio divino, con "l'allontanarsi dalla rettitudine" varia l'angolo d'incidenza della vista, anche solo di pochissimo, l'oggetto della visione muterà di conseguenza. Di fatto, scrive Cusano, "la nostra vista vede [sempre] mediante un angolo di determinata grandezza (*per angulum quantum videt*)" (DVD VIII, 30; 293). Quest'inflexione prospettica del sapere, ricca d'implicazioni ermeneutiche, d'altro canto, si riflette nella molteplicità varia dei punti di vista assunti dagli osservatori, nessuno dei quali può essere identico all'altro: "Quando una sola cosa visibile è vista da molte persone, non [è vista] mai allo stesso modo, poiché due persone non possono vedere mai con precisione allo stesso modo. Ognuno coglie e misura il visibile *con il suo proprio e singolare angolo ottico* e non ritiene che il visibile sia più grande o più piccolo di come lo vede con i suoi occhi. Tuttavia il visibile non è mai colto da un occhio nel modo preciso in cui è visibile. Lo stesso vale per la mente e il suo oggetto, ossia della verità di Dio. Quello che è l'angolo con cui la vista vede, è la capacità con cui la mente misura" (DTC XI, 57; 631).

Nell'esempio della cusaniana Figura P, si possono individuare due piramidi, quella della luce e quella delle tenebre, compenetrantisi vicendevolmente ed aventi altezza comune; esse corrispondono, almeno formalmente, al modello della piramide visiva dell'Alberti. Il vertice dell'una cade al centro della base della piramide ad essa contrapposta, tagliandola in due parti di eguale grandezza. Questa figura, ricorda Cusano, risulta dal punto di vista euristico esemplare anche per la descrizione dei vari gradi del sapere, dal molteplice della percezione sensibile all'unità dell'apprensione intellettuale fino alla visione mistica. La Figura P, scrive infatti Cusano, "ti servirà per tutti i modi della visione e per ciascuno: per la vista sensibile, se considererai come luce l'unità della sensibilità e come ombra l'alterità dei sensi; per la visione della ragione, se chiamerai luce il potere discorsivo, ossia l'unità della ragione; e ti servirà parimenti per la visione dell'intelletto, considerando come luce l'unità intellettuale" (DC II, 52; 291). La vista (enigma sensibile del conoscere) può dunque essere raffigurata attraverso una 'piramide ottica', come Cusano poteva aver riscontrato anche nelle *Quaestiones methaurorum* di Biagio Pelacani, matematico filosofo e

maestro di Prosdocimo Beldomandi, le cui lezioni erano state frequentate assiduamente da Cusano all'Università di Padova dal '17 al '23.¹² Essa, conformemente a questo modello, consiste per Cusano in un triangolo che parte dal vertice (l'occhio) ed ha come oggetto la base della piramide della luce, su cui è dato il proprio oggetto intenzionale. Questo termine, in ultima istanza, costituisce il campo o "cielo del sapere" (detto dell'intuizione più semplice) della facoltà dell'*intellectus*, in cui le tenebre (l'ignoranza) si contraggono in un sol punto inesteso. Esso, secondo Cusano, è dato dal vertice della piramide contrapposta a quella luminosa della visione, vertice che cade al centro della base di quest'ultima permanendo in essa quale 'contrazione residua' di quell'oscurità comunque ineliminabile dalla nostra virtù visiva. Gli oggetti delle altre facoltà inferiori (*sensus, imaginatio, ratio*), di conseguenza, possono essere rappresentati da Cusano da progressivi *tagli* della piramide che cadono tra il vertice e la base della piramide della luce, in cui le tenebre subiscono vari gradi di contrazione. Ora, questi gradi proporzionali di compenetrazione tra luce ed oscurità, che in Cusano esprimono i gradi di contaminazione tra *idem* ed *aliud*, *unitas* ed *alteritas*, sembrano essere affini all'albertiano 'chiaro-scuro' pittorico: esso è infatti "un infinito svariare" nella intensità del gioco di luci ed ombre sulla base dei loro rapporti di compenetrazione vicendevoli. Da questa combinazione proporzionale del bianco e del nero, secondo Alberti, derivano inoltre i vari colori, che sono come le "spetie" individuate di essi.

Tuttavia, in Cusano, la Figura piramidale P, nonostante l'analogia formale riscontrata, si arricchisce di significati metafisici che esulano dalla considerazioni ottiche di Alberti. Questi significati, infatti, convergono verso una teoria dei gradi proporzionali di partecipazione tra assoluto e mondo della contrazione, in cui il valore euristico e paradigmatico della *visio* sembra attenuarsi. Questa teoria, a sua volta, attraverso lo stupendo movimento di reciproca progressione (*admiranda in invicem progressio divina*) "che va dall'infinito al nulla" (DC I, 36; 138), rimanda alla coppia metafisico-teologica *complicatio-explicatio* ed ai loro rapporti dialettici e dinamici.

Nel *De visione Dei* e nel *De filiatione Dei*, l'impiego cusano della piramide visiva (formata secondo Alberti dalla base della visione e dai raggi estremi), rispetto ad un oggetto che si dà come l'infinito in atto (Dio stesso), sembra dissolversi nell'abolizione di ogni riferimento quantitativo che caratterizza propriamente la *visio mystica*: quest'ultima, avendo come

12 Su Biagio Pelacani da Parma si può vedere G. FEDERICI VESCOVINI, *Studi sulla prospettiva medievale*, Torino, Giappichelli, 1965, pp. 243-5.

termine la coincidenza dell'assolutamente grande e dell'assolutamente piccolo (l'*immensurabilis omnium mensura*) (DVD XIII, 48; 316), è sciolta (*absoluta*) da ogni riferimento alla quantità, su cui si fonda ogni grandezza proporzionale. La piramide della visione, per di più, sembra in Cusano addirittura *rovesciata*: il vertice (l'angolo acuto) è nell'oggetto della visione (Dio), in cui i raggi visivi si raccolgono come 'in un sol fuoco'; mentre la base di essa piramide viene collocata dalla parte del soggetto veggente. Essa, conformemente alla struttura polifonica di molte opere cusaniene (secondo cui il *consonans clamor* delle varie prospettive interpretative dei singoli ricercatori concernenti l'unico vero può essere di vantaggio nell'avventura interminabile della "caccia della sapienza") risulta costituita dallo scambio orizzontale degli sguardi reciproci e complementari tra le molteplici 'prospettive modali' dei singoli soggetti veggenti. Secondo Cusano, "non si può mai esprimere in modo adeguato ciò che si vuol dire; per questo è utile moltiplicare i discorsi" (DIDM IV, 113; 125); "la molteplicità, infatti, partecipa dell'unità variamente nell'alterità varia" (DFD I, 42; 103).

Come si evince dalla prassi sperimentale dei monaci contemplanti del *De visione Dei*, la base della piramide subisce una decisiva metamorfosi: essa si piega intorno all'oggetto della visione (l'icona del *Deus cuncta videns*), assumendo una forma curvilinea. Su di essa si dispongono gli osservatori nelle loro varie peregrinazioni, "da oriente ad occidente", in cui sono miracolosamente accompagnati, *simul et semel*, dallo "sguardo circolare" ed onniavvolgente (perché *interminatus*) dell'immagine del divino.

A questo proposito, si potrebbe pensare che la cusaniense *icona Dei*, la raffigurazione pittorica del santo volto di Cristo, possa rimandare al taglio della albertiana piramide della visione. Tuttavia, come è stato rilevato, "dal punto di vista dell'onniveggente la prospettiva appare rovesciata: l'immagine si pone come vedente, mentre gli osservatori che si muovono circolarmente intorno ad essa descrivono quasi un orizzonte"¹³.

b. L'icona Dei e l'inversione della piramide visiva

L'icona cusaniense dell'onniveggente rappresenta un'effigie ravvicinata del divino. Suo compito è quello di 'schematizzare' l'assoluto attraverso

13 M. RIEDENAUER, *Spielraum der Welt: Perspektivität im Quattrocento*, in AA.VV., *Orte des Schönen. Phänomenologische Annäherungen*. Für Günther Pöltner zum 60. Geburtstag, a cura di R. Esterbauer, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003, p. 361.

i tratti distinguibili lasciati dall'impronta misteriosa del suo volto (la *figura substantiae Patris*) (TDP 69; 296), permettendoci così di accostarci, in *speculo et in aenigmate*, alla verità ineffabile: Dio, infatti, come "archetipo privo di forma", è "al di là di tutte le figure del viso", transcendendo ogni possibile figura determinata che un volto può assumere.¹⁴ La sacra icona, nella prassi sperimentale cusana (che è propriamente una *manuductio* alla teologia mistica), non sembra però doversi concepire come un prodotto del fare artistico umano. Essa, piuttosto, conformemente alla tradizione pittorica della *vera icon* (allo stesso tempo *imago* e *reliquia* in cui valore artistico e aspetto culturale-devozionale si saldano inscindibilmente), è simbolo dell'auto-ostensione (*sui ipsius ostensio*) del Dio nascosto nel *Deus incarnatus sive revelatus*, Cristo. L'icona, in quanto ἀχειροποίητος (immagine acheropita fatta da Dio stesso, 'senza usare mani umane', in cui "la presenza effettiva dell'esemplare nella copia appare costitutiva per l'idea dell'immagine" stessa),¹⁵ è allo stesso tempo il simbolo e il prolungamento dell'evento sovranaturale dell'incarnazione del Figlio di Dio, "una conseguenza dell'incarnazione divina" stessa.¹⁶ Essa, allora, come *imago* del Verbo incarnato, è l'immagine dell'immagine dell'invisibile, rivelazione miracolosa della rivelazione ipostatica dell'assolutamente irrivelabile, la rappresentazione della rappresentazione *in carne* di ciò che è in se stesso non rappresentabile. L'icona, in altri termini, è quella *revelatio* enigmatica offerta da Dio stesso, attraverso cui la mente "ha la capacità di rendere se stessa senza fine sempre più conforme all'attualità divina, anche se rimane sempre inaccessibile la precisione dell'arte infinita" (DIDM XIII, 205; 193). Mi pare che questo fenomeno sia ben raffigurato nella chiave di volta del chiostro St. Nikolaus Hospital di Bernkastel-Kues (Cusanusstift), scultura raffigurante un sudario del Santo Volto sorretto dalle mani del Padre invisibile sospese a lingue di fuoco che si protendono al cielo attraverso le nubi del firmamento:¹⁷ l'immagine di Cristo è qui l'immagine della vera umanità redenta e libera dal peccato a cui ogni uomo, se vuol essere veramente figlio

14 A. STOCK, *Die Rolle der "icona Dei" in der Spekulation* "De visione Dei", in *Das Sehen Gottes nach Nikolaus von Kues*, "Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft" (1989), n. 18, p. 57.

15 IDEM, *Das Christusbild. Bildtheologische und bilddidaktische Aspekte*, in M. VICHELHAUS-A. STOCK, *Bildtheologie und Bilddidaktik. Studien zur religiösen Bildwelt*, Düsseldorf, Patmos, 1981, p. 67.

16 L. USPENSKIJ, *La teologia dell'icona*, trad. it. di A. Lanfranchi, Milano, La Casa di Matrona, 1995, p. 6.

17 Di quest'immagine si può vedere un breve ed utile commento nella Nota dell'editore allo scritto di A. STOCK, *Die Rolle der "icona Dei" in der Spekulation* "De visione Dei", cit., p. 68.

di Dio (divenendo così cristoforme), deve conformarsi, superando così se stesso *ut causatum et imaginem* (cfr. DA 20). Come afferma Eckhart, “la grazia è il volto di Dio: essa s’imprime senz’alcuna distinzione nell’anima mediante lo Spirito santo, formandola così ad immagine di Dio”.¹⁸

L'icona, a motivo dell'inversione cusaliana del concetto di prospettiva proprio di Alberti, può qui essere accostata alla punta sottilissima del diamante a cui Cusano accenna nel *De Idiota*, assolutamente terso e diafano come il berillo. Anch'esso, quale simbolo della mente nel suo tentativo di giungere ad una intuizione intellettuale, conformemente allo schema prospettico proposto da Alberti, ha una struttura piramidale: “Quanto più il suo angolo fosse acuto e semplice, tanto più chiaramente in esso risplenderebbero tutte le cose”. Nella pluralità delle forme così percepite sulla base speculare della piramide mentale, secondo Cusano, si esplica l'unico esemplare di tutto ciò che è visibile (la *forma formarum*); esso si proietta sullo specchio spirituale della mente rifrangendosi nella molteplicità delle ragioni delle cose. Il progresso delle facoltà conoscitive, in tal senso, consiste in successivi tagli piramidali che, a partire dalla base, si accostano sempre di più al vertice; nella cuspide del diamante la mente coglie (con una intuizione semplicissima dello spirito, che si fa *viva descriptio* della Sapienza divina) se stessa e l'unità delle forme nella *species specierum*: “Se la punta semplicissima e indivisibile di un diamante levigatissimo, nella quale risplendessero le forme di tutte le cose, fosse viva, essa, intuendo se stessa, troverebbe in sé le similitudini di tutte le cose, per mezzo delle quali potrebbe formarsi le nozioni di tutto” (DIDM V, 128; 133-5). Quanto stabilito a proposito della virtù riflettente del diamante, in un ulteriore enigma sensibile, può essere osservato nel fenomeno fisico della varia terminazione della semplicità della luce nei colori dell'arcobaleno (cfr. DQD II, 24; 81); esso, come già nel *De iride* di Roberto Grossatesta,¹⁹ diviene anche simbolo del prospettivismo dell'umano *vedere*. Nell'arcobaleno, dunque, è dato osservare come la luce del sole, “sebbene nel comunicarsi doni se medesima con purezza [e semplicità], tuttavia dalla diversità delle maniere in cui è ricevuta nella sua discesa, produca la varietà dei colori” (DDPL II, 75; 143). Compito della mente, attraverso l'inversione della piramide

18 M. ECKHART, *Ave gratia plena*, in *Die deutschen und lateinische Werke, Die deutsche Werke*, vol. I (*Meister Eckharts Predigten*), a cura di J. Quint, Stoccarda, Kohlhammer, 1958 (Predigt XXII), p. 127; trad. it. di M. Vannini, in *Sermoni tedeschi*, Milano, Adelphi, 1985, p. 49.

19 R. GROSSATESTA, *De iride seu de iride et speculo*, in *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln*, ed. critica a cura di L. Baur, Münster, Aschendorff, 1912.

della luce della Figura P, è ricongiungere la molteplicità dei colori nella purezza e semplicità della luce, avvicinandosi a quel punto sottilissimo (l'*apex mentis*, l'angolo acuto dell'occhio e vertice della piramide visiva) in cui essa si offre complicativamente prima di ogni differenziazione e contrazione.

L'icona, dal punto di vista dell'umano *posse cognoscere*, ha qui la stessa funzione ottica di un cristallo o prisma di cristallo. La massima intensione della luce (l'occhio onniveggente di Dio, coincidente con il punto inesteso verso cui converge l'angolo acuto del *lapis diamantis*, enigma sensibile dell'intuizione semplice della mente) si offre allo sguardo umano, attraverso la sua scomposizione catottrica, nella varietà sensibile dei colori; essi sono varie terminazioni contratte della luce atte ad agevolare l'umana virtù visiva, che non può infatti cogliere direttamente la *claritas lucis*. L'icona, in cui la semplicità ineffabile del divino si autoimprime nei tratti distinguibili del volto di Cristo, per meglio dire, è il punto di rifrazione mediante cui la semplicità ineffabile del principio (come avviene nello spettro dei colori, che s'irradia a partire dal punto d'incidenza del fascio assolutamente incolore della luce sul piano di diffrazione del prisma) si esplica creativamente nella pluralità dei possibili modi della visione contratta propria di ciascuna mente. Questa immagine, secondo Cusano, apre e fonda quella molteplicità esperienziale costituita dalla comunità (potenzialmente illimitata) dei soggetti veggenti. Ogni contrazione della luce nel colore rappresenta come un punto di vista particolare convergente verso l'auto-proiezione dell'assoluto sulla tavola pittorica, centro d'irradiazione prospettica di ogni umano sguardo angolare. Di fatto, scrive Cusano, ogni facoltà visiva contratta è come se si rapportasse alla verità attraverso una lente colorata, che diffonde una certa tonalità (che esprime il *modus vivendi* proprio di ogni singola mente) sul proprio oggetto. In tal modo, così scrive Santinello, "l'oggetto risulta alla fine tale quale esso è veduto, condizionato dalla visualizzazione e dalla prospettazione":²⁰ "Se l'occhio corporeo, guardando un vetro rosso (*per vitrum rubeum intuens*), giudica tutto quanto vede sia rosso, e se attraverso un vetro verde, che tutto sia verde, così anche l'occhio della mente, involto nella contrazione e nella passione, giudica te [Dio], che sei l'oggetto della mente, secondo la natura della contrazione e della passione". Per tal motivo, scrive Cusano a proposito dell'icona, "chi ti [Dio] intuisce con viso amoroso, troverà che anche il tuo volto lo guarda amorosamente. E quanto più amorosamente si sforzerà di guardarti, troverà altrettanto più

20 G. SANTINELLO, *Il pensiero di Nicolò Cusano nella sua prospettiva estetica*, Liviana, Padova, 1958, p. 184.

amoroso il tuo volto. E chi ti guarda con viso indignato, troverà parimenti indignato il tuo volto” (DVD VI, 21; 279-81).

La stessa Trinità, nei suoi vari livelli relazionali, ha in Cusano una struttura ‘catottrica’. Dio, innanzitutto, riflette se stesso (come nel fenomeno della miriopsia) nel Verbo interno, ingenerando l’autocoscienza assoluta del principio (ciò può essere rappresentato da due specchi, giustapposti frontalmente secondo una linea perpendicolare, attraverso cui essi si rimandano vicendevolmente la loro immagine, scavando sempre più in profondità nella loro piatta e lucida superficie). Questa autocoscienza del principio (o *absolutus conceptus*, *conceptus scilicet sui ipsius*), nella sua *aeterna generatio* immanente e trinitaria, è “lo splendore [...] generato dal fuoco, e il calore che deriva da entrambi”,²¹ il Padre e il Figlio (Verbo che è infatti “l’immagine e lo splendore del Padre, luce eterna”: DC I, 36; 137). – In questo gioco di specchi, è stato osservato, “Dio contempla se stesso in quello speciale rapporto di visione per autorispeccamento sussistente che è il rapporto trinitario. Come in una sorta di mito di Narciso, Dio luce genera entro sé lo specchio di sé, il Figlio, e nel reciproco riflettersi dello πνευμα caldo e radioso che spira dagli occhi, si genera appunto lo πνευμα αγιον, lo Spirito santo che è rapporto visivo di *ardor* ed *amor*”²² –. In secondo luogo, il *lumen actuale divinum* si riflette (ipostaticamente) incarnandosi in Cristo, l’Uomo Dio, con cui egli “splende [...] nelle tenebre della nostra ignoranza, sebbene le tenebre non lo possano comprendere” (DI I, 54; 122). Il Verbo incarnato, inoltre, attraverso un ulteriore taglio piramidale, s’autoimprime miracolosamente sulla base pittorica dell’icona, permettendo così quella *manuductio* sensibile alla via mistica che ha per oggetto proprio l’*imago* del Cristo onniveggente. Quest’immagine, raffigurata sulla superficie pittorica, rappresenta quella vista assoluta, “superiore ad ogni acutezza”, dalla quale proviene la vista di tutti coloro che vedono. L’icona, infatti, s’irraggia sulla semicirconferenza, fondando quello spazio geometrico in cui risulta possibile la pluralità di direttrici dello sguardo contratto; queste direttrici sono vettori convergenti verso l’angolo acuto della *facies facierum*, il santo volto di Cristo. La sacra icona, per così dire, è un taglio della piramide visiva ravvicinato rispetto a quello offerto dal

21 N. CUSANO, Sermo XXII, *Dies sanctificatus* (1440), in *Opera omnia*, cit., vol. XV, *Sermones* I (1430-1441), fasc. 4 (Sermones XXII-XXVI), a cura di R. Haubst e M. Bodewig, 1984, p. 347A; trad. it. di G. Federici Vescovini, in *Opere filosofiche* di Nicolò Cusano, cit., p. 689.

22 G. STABILE, *Teoria della visione come teoria della conoscenza*, in “Micrologus” (1997), n. 5 (*La visione e lo sguardo nel Medio Evo*), p. 244.

Verbo incarnato. Sulla sua superficie l'*absolutum idem*, come il fascio di luce incolore scomposto da una lente cristallina, rifrange se stesso fondando l'alterità varia dei molteplici punti di vista assunti dai monaci contemplanti; essi, come nel "teatro circolare" (*Rundbühne*) tardo medievale tedesco (tradizionalmente atto a rappresentare i misteri sacri e la passione di Cristo),²³ si dispongono sullo sfondo semicircolare dello spazio prospettico istituito dallo sguardo onniveggente e creativo di Dio.

Questa recita degli sguardi sembra poi avere un riscontro preciso nei progetti architettonici di Leonardo da Vinci. In un disegno del Manoscritto B dell'Institut de France (1490 ca.),²⁴ Leonardo raffigura un particolare edificio rettangolare diviso in tre navate con absidi sui relativi lati, terminato su un lato da un teatro semicircolare con sedili per i fedeli a gradinate decrescenti, come negli antichi edifici, mentre il pulpito si trova al centro, alquanto sopraelevato rispetto ai fedeli. Sul margine destro del foglio Leonardo scrive "Teatro da predicare"; su un altro foglio dello stesso codice vi è un edificio molto simile, che reca la dicitura "Teatri per uldire la messa".²⁵ Ora, questo curioso edificio, favorevole alla diffusione della voce e a rendere visibile chi predica in ogni punto del teatro-basilica, sembra essere la concrezione progettuale della "liturgia matematica" espressa da Cusano con l'ausilio di numerosi *exempla* geometrici e artistici: fondata nello spazio a semicerchio istituito dal centro rappresentato dall'*icona Dei*, questa "prassi sperimentale" sostituisce, ai fini di una considerazione eminentemente metafisico-teologica, la liturgia tradizionale "con una disposizione geometrica, e soprattutto sostituisce l'altare e la bibbia con un dipinto",²⁶ che deve risultare visibile ad ogni monaco contemplante. Leonardo, da parte sua, sembra aver concepito il luogo più idoneo in cui poter inscenare – in una teorica dell'approssimazione dell'umano al divino, secondo cui "infiniti sono i gradi del vero"²⁷ – questo scambio fecondo tra attività e passività su cui si strutturano tanto l'esperienza umana della visione, quanto quella che fa capo alla parola: esse, articolate nella varietà

23 Cfr. in M. DE CERTEAU, *Nicolas de Cues, le secret d'un regard*, in «Traverses» (marzo 1984, 30-31), p. 78.

24 LEONARDO, Ms. B, fol. 52r (in *I manoscritti dell'Institut de France di Parigi*, a cura di A. Marinoni, Firenze, Giunti-Barbera, 1986-1990, 8 voll.); cfr. *Leonardo architetto e urbanista*, a cura di L. Firpo, Torino, UTET, 1971, p. 58.

25 LEONARDO, Ms. B, cit., fol. 55r.

26 M. DE CERTEAU, op. cit., p. 78.

27 E. SOLMI, *Nuovi studi sulla filosofia della natura di Leonardo da Vinci. Il metodo sperimentale. L'astronomia. La teoria della visione*, Mantova, G. Mondovì, 1905, p. 215.

polifonica di sguardi e voci reciproche e complementari, convergono verso il centro geometrico dell'edificio, il pulpito, là dove chi predica (in Cusano metafora del principio onniveggente) vede simultaneamente tutti i volti degli astanti e parla simultaneamente, in una sola volta e in un solo motto, a tutta la platea raccolta ed a ciascun singolo fedele – dove la chiesa, evidentemente, in Leonardo è metafora della totalità del mondo e delle singole creature in cui la natura si rivela quale unico fondamento della pluralità varia delle forme di vita, nonché principio elargitore di ogni ordine: “Potenza inesauribile, vita eterna e divina, che non è, né sarà mai tutta spiegata, quasi opera pervenuta al proprio compimento e conclusa”.²⁸ Ma Leonardo, con il suo progetto, trasforma la prassi bidimensionale di Cusano – che derivava dal suo incentrarsi, quale semicerchio dei movimenti perimetrali dei monaci, in un'icona dell'onniveggente piana e priva di spessore – in un'esperienza ‘a tutto tondo’: nel suo progetto, in effetti, vi sono quattro platee, che articolano il circolo in quattro emicicli distinti, ciascuna delle quali vede il predicatore (a turno, secondo il suo orientamento nello spazio) frontalmente, lateralmente (da est e da ovest) e posteriormente. La conoscenza del mondo, per Leonardo, è cosa davvero complessa e articolata: la natura rivela profondità insondabili, e la scienza, volendo penetrare un mondo articolato “in altezza ampiezza e profondità”, incappa nell'imprecisione essenziale di ogni conoscenza finita. Questa “riserva escatologica di senso”,²⁹ che sfugge alla filosofia naturale, si estende al dominio del simbolo artistico, richiamando le categorie razionali all'urgenza della contemplazione di forme rivelatrici.

Anche la *concinnitas* (armonia), che in Alberti caratterizza i giochi di luci ed ombre della superficie pittorica e la proporzione tra i colori, in Cusano sembra trasferirsi significativamente dalla parte della pluralità dei soggetti veggenti: ognuno di essi esprime sempre un certo angolo ed una certa tonalità propria della virtù visiva di ciascun individuo. L'armonia, secondo Alberti, è data dalla *disposizione* o *composizione* ordinata delle parti, la proporzione: “Suo compito [è] disporre con perfetta ragione quelle parti che altrimenti per natura sarebbero fra loro distinte”. *Concinnitas*, inoltre, secondo il *De architectura*, consta di numero (*numerus*), finimento (*finitio*) e collocazione (*collocatio*).³⁰ Quando l'accordo delle parti emerge

28 G. GENTILE, *Leonardo*, in *Il pensiero italiano del Rinascimento*, Sansoni, Firenze, 1968, p. 127.

29 H. BLUMENBERG, *La legittimità dell'età moderna*, trad. it. di C. Marelli, Genova, Marietti, 1992, p. 532.

30 L.B. ALBERTI, *De architectura*, cit., IX 5, p. 338.

dalla facciata di un edificio, di una statua o di una raffigurazione pittorica (sulla base della disposizione ordinata dei loro elementi ornamentali), ciò permette l'apparire della bellezza che s'irradia sulla superficie degli elementi materiali, armonizzando i giochi di luci ed ombre a seconda dei rilievi (asperità) presenti su di essa; essa fa sì che la base della tavola pittorica assuma "ombre et lumi ameni et suavi". La *concininitas*, che "pervade tutta la natura", produce così *il massimo consenso fra le parti*, dovuto ad accordo e giusta proporzione. Come scrive significativamente Cusano nella predica *Tota pulchra es, amica mea* (ispirato ad uno stesso ideale estetico 'pitagorico-platonico', incentrato nei concetti di *proportio*, *consonantia* e *harmonia*), il bello è "lo splendore della forma [...] sulle parti della materia proporzionata e determinata; allo stesso modo, il corpo è definito bello per il risplendere dei colori sulle [sue] membra proporzionate".³¹

Per Cusano la verità, oggetto della visione diretta e senza veli (*facialis visio*), "dato che non v'è nessuna analogia o rapporto di proporzione tra il finito e l'infinito", non ha alcuna proporzione con i gradi dell'umana conoscenza che si effondono (come successivi tagli della piramide visiva) dallo specchio della vista dell'uomo. Dio, inoltre, si sottrae ad ogni proporzione comparativa anche nella sua stessa struttura immanente ed ipostatica di Verbo *incarnatus sive revelatus*: "O Gesù, cibo saporosissimo della mente [...]. Sei il verbo di Dio umanato, e sei uomo deificato. Ma tuttavia non sei come un composto di Dio e uomo. Nella composizione deve esservi una proporzione fra le componenti; mentre tra finito ed infinito non c'è nessuna proporzione [...]. Invece vedo, signore Gesù, che tu sei una unità ipostatica (*unum suppositum*), al di sopra di ogni modo di concepire dell'intelletto, perché sei un solo Cristo [...]" (DVD XXIII, 79; 363). Armonia, composizione e proporzione, ancora una volta, possono dunque darsi, secondo Cusano, solo sul piano dell'integrazione della varie prospettive finite e creaturali sull'unico vero, le quali costituiscono la base (aperta alla molteplicità dei punti di vista dei singoli soggetti veggenti) della cusaniiana piramide visiva rovesciata. Quest'integrazione 'panottica', necessaria per costruire una vera scienza, è data infatti dalla composizione armonica delle varie prospettive quantitative ed angolari dei vari soggetti contemplatori, o 'assimilazioni personalmente orientate della verità': queste prospettive, come elementi quantitativi di una "geometria di relazio-

31 CUSANO, Sermo CCXLIII, *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te* (1456), in *Opera omnia*, cit., *Sermones IV* (1455-1463), fasc. 3 (Sermones CCXXII-CCXLV), a cura di W.A. Euler e H. Schwaetzer, Amburgo, 2002, 255B. Si veda anche l'edizione critica a cura di G. Santinello, Padova, Società Cooperativa Tipografica, 1958, p. 33.

ni proporzionali”³² sono gradi di partecipazione all’unico vero, intesi da Cusano come gli stessi doni dello Spirito Santo; o, per meglio dire, come l’unico ed infinito dono dello “Spirito partecipatore divino”, in quanto accolto variamente nell’alterità varia delle menti create, a seconda del grado di perfezione intellettuale da esse raggiunto. Queste ‘prospettive angolari’, proprio perché apprensioni determinate ed originalissime della sola, unica ed eterna verità, si richiamano vicendevolmente al fine della costruzione, secondo un modello d’integrazione prospettica dei singoli modi della visione, di una sola apprensione sferica. Si tratta di quell’apprensione visiva ‘a trecentosessanta gradi’, a cui aspira l’intelletto nel tentativo di cogliere integralmente la verità nella *facialis visio*. Tale visione, intuitiva e simultanea, altro non è che la *scienza scientiarum*, l’immagine finita e contratta della Sapienza eterna di Dio (o ‘*logos* partecipato’). A quest’apprensione *unitiva*, tuttavia, scrive Cusano, la mente non può pervenire con lo sviluppo dei propri poteri naturali, bensì soltanto in quanto “rapita dalla grazia del suo creatore dalla capacità *angolare* in quella *circolare*” (DTC IX, 47; 627). È dunque Dio stesso a far accedere sovranaturalmente l’umana virtù visiva ad una *simultanea visio* capace di risolvere, in una sola e onnicomprensiva visione speculativa, le varie dottrine del vero e i vari indirizzi di pensiero nell’apertura indifferenziata del proprio sguardo onniavvolgente. Ora, quest’apprensione sintetica (o *synópsis*), nel caso dell’esperimento dell’icona, non è altro da quella visione assimilatrice risultante dall’armonizzazione (data da *consenso* e *cooperazione*) della totalità dei punti di vista di ciascun monaco, idealmente situati sulla semicirconferenza in cui si esplica l’assoluto *posse videre* dell’immagine centrale ed onniveggente (l’*icona Dei*). Di conseguenza, più saranno i punti di vista ad esser raccolti nell’unità organica della scienza, più la visione complicativa che ne risulta sarà comprensiva e perfetta:

Sebbene la sapienza di Dio si comunichi a tutti con somma liberalità, essendo infinitamente buona, tuttavia da nessuno può essere compresa com’è in se stessa. L’identità divina non può essere ricevuta in altro, poiché in altro è ricevuta con alterità. Non potendo essere ricevuta in altro che con alterità, viene ricevuta nel miglior modo possibile; ma l’infinità immoltiplicabile si esplica meglio nell’esser accolta variamente; una grande diversità, infatti, *esprime meglio l’immoltiplicabilità* (DIDS I, 52-3; 83).

L’enigma addotto da Cusano, a proposito di questo modello d’integrazione prospettica, com’è noto, è quello geometrico della circonferenza e

32 In M. DE CERTEAU, op. cit., p. 78.

del poligono in essa inscritto: “Quanti più lati avrà il poligono di lati uguali”, tanto più saranno gli spigoli e i punti di contatto di esso con la circonferenza che lo circoscrive (DTC V, 25-6; 619). Si può quindi immaginare un poligono d’infiniti lati e dunque d’infiniti spigoli, coincidente in ogni suo punto con la circonferenza. Un numero di lati e di spigoli infiniti, nel caso presente, significa la collazione (in un solo semplicissimo sguardo sintetico e simultaneo) di tutte le prospettazioni parziali e congetturali della verità: enigma sensibile della completezza del sapere a cui tuttavia l’intelletto umano può soltanto approssimarsi. Di fatto, l’infinito in atto non può darsi se non in Dio, in cui il retto e il curvo coincidono assolutamente (ed è a tal proposito interessante rilevare come l’Alberti, nel *De lunularum quadratura*, si fosse posto lo stesso problema geometrico della “quadratura del cerchio”).³³ Solo a Dio è infatti possibile conoscere compiutamente se stesso e l’insieme di tutta la realtà esplicita con un’apprensione semplicissima ed istantanea: la verità nella sua precisione assoluta, afferma Cusano, “è colta solo dall’intelletto divino, che è la precisione assoluta della verità. Egli solo è tutto ciò che intende ogni intelletto e che è inteso in ogni intelligibile” (DC II, 171; 294). In tal senso, continua Cusano, è “come se il poligono inscritto nel cerchio rappresentasse la natura umana e il cerchio quella divina. Supposto che questo possa essere il poligono massimo, di cui non se ne può trovare uno più grande, tale poligono non potrebbe mai sussistere in un numero finito di angoli, ma consisterebbe nella figura del cerchio; pertanto non avrebbe una figura sua propria, sussistente di per sé e separabile anche solo intellettualmente dalla figura del cerchio”. Ora, tuttavia, l’intelletto,

che non è la verità, non comprende mai la verità in modo così preciso da non poterla comprendere più precisamente ancora all’infinito, perché sta alla verità come il poligono sta al cerchio. Quanti più angoli avrà il poligono inscritto, tanto più sarà simile al cerchio: tuttavia, non sarà mai uguale ad esso, anche se avremo moltiplicato i suoi angoli all’infinito, a meno che non si risolva in identità con il cerchio (DI I, 9; 72).³⁴

33 L.B. ALBERTI, in *Opera inedita*, cit., pp. 305-7.

34 Quest’espressione, afferma S. CAMELLA, è alla base di una nuova ricerca filosofica “che raggiungerà in Giordano Bruno la formula della Chiesa poligonica e nei Portorealisti la definizione del chiliagono come idea chiara e distinta”; essa anticipa inoltre una “nuova dialettica della speculazione intuitiva e della scienza discorsiva” che giungerà fino alla giobertiana “poligonìa obiettiva del vero”: *Unità ideale e coincidenza reale degli opposti*, in *Niccolò da Cusa*, “Atti del congegno interuniversitario tenutosi a Bressanone (21-23 luglio 1960)”, Firenze, Sansoni, 1962, p. 18.

Anche nell'esempio dei monaci che s'incontrano provenendo da direzioni opposte, scambiandosi così le loro singolari impressioni pieni di *stupor* perché vittime dello stesso incantesimo del *visus omnia videns*,³⁵ è necessario un momento di armonia, di consenso e d'integrazione prospettica, in cui il *secretum* della personale esperienza dell'immagine dell'onniveggente sia disvelato, e si apra al confronto (armonioso, organico e ben ordinato) con le esperienze altrui: esperienze tutte diverse (in quanto modalità differenti di apertura o assimilazione del vero), eppure complementari e accordantisi vicendevolmente (poiché tutte orientate all'unica ed eterna verità). Quasi che ciascuna 'apprensione modale' dell'unico vero possa emendarsi dalla propria parzialità e unilateralità soltanto nel confronto reciproco (o verifica-zione vicendevole) e nella composizione organica con ciascun'altra prospettiva sulla verità, ognuna delle quali è assolutamente originale ed insostituibile.³⁶ Come scrive Alberti, conformemente al proprio ideale estetico di *integritas*,³⁷ la bellezza (e in Cusano si potrebbe dir ciò in relazione alla verità) può essere definita come "il concerto (*concinmitas*) di tutte le parti accomodate insieme con proportione, e discorso, in quella cosa, in che le

35 "Tu guardi, signore, ad un ente qualsiasi in maniera tale, che tutti gli enti non possono non pensare che tu non abbia altra cura se non per quell'ente"; sicché "tu non mi permetti d'immaginare [...] che tu ami più di me altra cosa da me, poiché me soltanto il tuo sguardo non abbandona": DVD IV, 13; 271.

36 Questo momento di socialità, secondo CUSANO, è reso possibile soltanto dalla fede. Il monaco che si muove in una determinata direzione, a ben vedere, non può infatti comprendere come "lo sguardo dell'immagine si muova anche accompagnando un'altra persona, che cammini con un movimento contrario al proprio", senza che il *visus* dell'onniveggente abbandoni, fosse anche per solo per un istante, alcuno dei monaci contemplanti. Egli, inoltre, si domanderà "in che modo quell'immagine si muova pur restando immobile" (*quomodo immobiliter moveatur*) (DVD, Praef., 6; 265). Quando incontrerà il monaco precedente in direzione a lui opposta, dunque, "gli chiederà se lo sguardo dell'immagine stia continuamente accompagnandolo; e se si sentirà dire che lo sguardo sta muovendosi parimenti in direzione opposta, dovrà *credergli*; e, se non gli prestasse fede, non riuscirebbe a capire come ciò sia possibile (*et nisi crederet, non caperet hoc possibile*). Così, solo perché glielo rivela chi glielo dice, egli saprà che lo sguardo del volto non abbandona tutti coloro che camminano, anche se in direzioni opposte. Avrà, dunque, la prova che il volto immobile si muove simultaneamente tanto nella direzione orientale che in quella occidentale, tanto nella direzione settentrionale che in quella meridionale, tanto in direzione di un luogo quanto in direzione di tutti i luoghi insieme, e che esso guarda sia ad un movimento che a tutti i movimenti insieme" (ibid; il cors. è mio).

37 L.B. ALBERTI, *De architectura*, cit., I 9, p. 26.

si ritruovano; di maniera, che e' non vi si possa aggiugnere, o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non vi stesse peggio".³⁸

Nonostante questo capovolgimento dei concetti estetici centrali dell'albertiana piramide visiva, resta comunque in Cusano determinante la questione della perpendicolarità della visione diretta o frontale (*facies ad faciem*), caratteristica quest'ultima riscontrata nel raggio centrico di Alberti. È solo in questa forma d'apprensione visiva, diretta perpendicolarmente al centro e al cuore misterioso del vero, che lo specchio della verità si trasfonde nello "specchio interno dell'occhio", ingenerando quella visione metamorfica che trasforma miracolosamente colui che vede nell'oggetto della propria visione. Di fatto, secondo Cusano, l'umano *mystice videre* scaturisce dall'incontro *frontale* tra quello specchio contratto che è la mente creata (che può esser detto 'specchio derivato e riflettente'), con lo specchio primo della verità, il Figlio unigenito, da cui promana, senz'alcuna restrizione, il *lumen actuale divinum*: quello "specchio senza macchia", cioè, in cui Dio riflette la propria immagine ipostatica e consustanziale, con ciò generando "un solo etere risplendente"³⁹, splendore che altro non è che l'autocoscienza assoluta (o *absolutus conceptus*) del principio unitri-no: "Lumen a lumine accenditur, et ex utroque splendor".

Ora, così mi pare, il cusano 'rovesciamento strutturale della piramide visiva' trova la sua fondazione ultima nel capovolgimento che si determina nell'inversione gerarchica tra soggetto ed oggetto della visione mistica: chi vede in modo originario, in realtà, anziché essere l'occhio umano, è Dio, che è *absoluta visio*. Il vertice della piramide visiva è dunque ancora e sempre l'occhio, sebbene esso non sia quello umano, bensì quello divino. È dunque l'*absolutus et incontractus visus*, "che tutto vede e contiene" (DQD I, 20; 78), ad aprire quella prospettiva sul cui sfondo (*Hintergrund*) ogni sguardo umano risulta di fatto collocato. Io, in quanto *contracta visio*, conformemente all'inversione gerarchica or ora enunciata, vedo la verità solo in quanto è Dio che per primo guarda a me, "prima ancora che io mi rivolga a lui" (DVD V, 19; 277): *videndo me das te a me videri*; e ciò in quanto Dio mi vede con quella visione assoluta che mi costituisce, e mi dona la facoltà di comprendere come luce da Luce, vista da Vista, sguardo da Sguardo, specchio contratto da Specchio primo ed infinito della verità.

38 Ivi VI 2, pp. 162-3.

39 "Deus est monas monadem gignens, in se unum reflectens ardorem": *Liber XXIV philosophorum*, a cura di P. Lucentini, ediz. con testo latino a fronte (secondo l'edizione critica di F. HUDRY, *Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis*, 143A, *Hermes Latinus*, vol. III, 1), Milano, Adelphi, 1999, prop. I, p. 54.

L'espressione 'il volto' (*facies*) o 'lo sguardo di Dio' (*visus*), in tal senso, "indica qui quello sguardo infinito, che in primissima istanza con il suo guardare suscita uno sguardo di rimando";⁴⁰ sicché, dal proprio oggetto (Dio, che è *absoluta et incontracta visio*), "l'anima ricava tutto ciò che possiede, allo stesso modo in cui la vista riceve dal suo proprio oggetto il suo essere vitale, ossia il vedere, e l'essere visto coincide con il vedere".⁴¹

L'inversione della piramide visiva implica anche, a proposito del riflettersi della figura dell'uomo nello specchio della verità, un'inversione nei rapporti tra immagine (*Bild*) e modello (*Urbild*): quando io, specchio mentale e contratto della verità, mi volgo verso lo specchio divino e scruto in esso, vedo riflettersi nel Verbo la mia propria immagine; ma essa, in Dio, anziché essere 'copia riflessa' di quella realtà che io credo originariamente di essere, in realtà "è tanto immagine in quanto è verità" (*sic imago quod veritas*): "La similitudine, che pare creata da me, è quella verità che crea me" (DVD XV, 54; 327). In tal senso, lo specchio della visione divina "è come lo specchio essenziale della pienezza, della verità e della realtà di cui gli uomini non sono che riflessi";⁴² specchi contratti e riflettenti, cioè, che sono come l'ombra di quella realtà originaria che promana dallo specchio luminoso della verità, e che non sono prima di aver ricevuto quell'immagine (che di fatto essi sono) dal *Verbum*, lo *speculum sine macula Dei maiestatis*: "L'esemplare, infatti, è misura e ragione dell'immagine. Dio quindi risplende nelle creature come la verità nell'immagine (*sicut veritas in imagine*)" (ADI 11; 221).

Lo schema geometrico di queste molteplici trasformazioni del modello ottico albertiano è offerto proprio dalla summenzionata Figura P. In effetti, le due piramidi giustapposte possono fungere da chiave esplicativa per la reciproca conversione tra sguardo umano e sguardo divino. Il vertice dell'una (quella umana) è quello sguardo contratto che, all'apice del suo *posse cognoscere*, scopre che chi guarda in modo originario e creativo è proprio l'oggetto della visione (Dio). Quest'ultimo, dato sul taglio pira-

40 K.-H. VOLKMANN-SCHLUCK, *Nicolò Cusano. La filosofia nel trapasso dal Medioevo all'Età Moderna*, a cura di G. Santinello, trad. it. di U. Proch, Brescia, Morcelliana, 1993, p. 130.

41 N. CUSANO, Sermo CXLI, *Verbum caro factum est, et vocatum est nomen eius Iesus* (1454), in *Opera omnia*, cit., vol. XVIII, *Sermones III* (1452-1455), fasc. 2 (Sermones CXLI-CLX), a cura di H. Pauli, Amburgo 2001, p. 94B; trad. it. di L. Mannarino, in CUSANO, *Il Dio nascosto*, Bari, Laterza, 1995, p. 67.

42 A. MINAZZOLI, *La première ombre. Réflexion sur le miroir et la pensée*, Parigi, Minuit, 1990, p. 40.

midale del settimo cielo dell'intuizione più semplice, si converte così in soggetto che è un nuovo vertice piramidale, rispetto a cui il primo (quello della vista angolare) diviene l'oggetto passivo dell'*absoluta visio*. L'iniziativa e la spontaneità dello sguardo umano, innanzi all'occhio onniveggente, si arrestano, subendo un contraccolpo decisivo; esse, catturate dallo sguardo creativo divino, *vengono proiettate all'indietro*, sullo sfondo della rappresentazione, facendole aderire alla base della nuova piramide visiva (quella divina): "L'oggetto preteso della visione (la tavola pittorica) guarda, mentre i soggetti (gli spettatori) divengono rappresentazione".⁴³ Lo sguardo creaturale, da attore fondamentale della rappresentazione, viene così relativizzato nella pluralità dei punti di vista e delle molteplici direttrici prospettiche della visione finita: essi ricevono la loro virtù visiva solo in quanto sono inseriti, come oggetti capaci di esplicarsi in uno sguardo di rimando, nella prospettiva dello sguardo divino (che apre e fonda lo spazio di ogni possibile visione contratta). Questa pluralità, che vede nella misura in cui è vista, costituisce la comunità dei soggetti contemplanti istituita dall'immagine viva dell'onniveggente; qui i singoli veggenti, da spettatori, sono trasformati in elementi prospettici della rappresentazione della *divina et inevaluabilis Ars*.

Il vertice della piramide visiva cusana è così ancora l'occhio, sebbene esso sia l'*absolutus visus* divino, il 'principio geometrico della costruzione spaziale' che s'irraggia intorno all'icona; è in relazione ad esso che la base della piramide, costituita dai vari punti di vista della pluralità dei vari soggetti contemplatori, si dispongono in modo ordinato e secondo *concinnitas* in funzione di una sola visione sferica. L'ordine, la proporzione, l'armonia e il consenso fra le parti sono, come in Alberti, concetti relativi alla prospettiva fondata sul raggio centrico che s'irraggia dallo specchio interno dell'occhio. Questa prospettiva visiva, tuttavia, in Cusano è data dall'*absoluta sive infinita visio* del Dio onniveggente; essa è capace di accogliere in sé, armonizzandole tra loro, tutte le prospettazioni angolari e quantitative che hanno come oggetto l'unico vero infinito:

Quella vista, che è sciolta da ogni contrazione, abbraccia insieme ed in una sola volta tutti i modi del vedere e ciascuno singolarmente, come la loro misura adeguatissima e il loro esemplare verissimo. La vista contratta non può stare senza la vista assoluta. E questa abbraccia in sé tutti i modi del vedere (*omnes videndi modos*), li abbraccia tutti tanto ciascuno singolarmente, e pur rimane del tutto sciolta da ogni loro varietà. Tutti i modi contratti del vedere stanno

43 M. DE CERTAU, op. cit., p. 79.

nella vista assoluta (*in absoluto visu*) in maniera incontratta. Ogni contrazione, infatti, sta nell'assoluto, poiché la visione assoluta è contrazione delle contrazioni (*contractio contractionum*). Essa è contrazione incontrabile (*incontrahibilis contractio*). Tale contrazione semplicissima coincide dunque con l'assoluto. Perciò la visione assoluta sta in ogni vista (*in omni visu est*), poiché ogni visione contratta esiste in virtù di essa e senza di essa non può esistere affatto (DVD I, 11; 267-9).

Proporzione ed armonia, esaltate alla massima potenza (secondo il cusano *transferre in infinitum*), si risolvono così, dal punto di vista gnoseologico, nel concetto teologico della *coincidentia oppositorum*. Questo esito, d'altro canto, sembra trovare la propria conferma nella cusano *theologia curricularis*; secondo questa dottrina teologica tutti i termini, i nomi e le definizioni "che esprimono gli attributi [divini] si riferiscono fra loro reciprocamente come in un circolo (*invicem verificentur circulariter*) (DII, 44; 110-1). Tramite questa *Koinzidenztheologie*, Dio si mostra come l'identità assoluta delle varie definizioni congetturali della verità, basate sulle diverse angolature e prospettiva quantitative dello sguardo. Coincidenza, dunque, come risoluzione dell'armonia e integrazione prospettica nell'identità dell'unico sguardo assoluto e onniveggente. Di questa semplicità assoluta, ordine proporzione e *concinnitas*, dal punto di vista del sapere umano, non sono che l'emblema 'esplicativo' in cui, nel mondo molteplice e vario della contrazione, si compongono armoniosamente *identità* (dello sguardo divino) e *differenza* (delle singole prospettive quantitative sull'identica verità) in un unico e vibrante 'gioco degli sguardi reciproci e complementari'.



LIBRO II

CUSANO, JAN VAN EYCK E ALBRECHT DÜRER.
L'ARTE QUALE ALLEGORIA
DEL *DESIDERIUM INFINITI*



CAPITOLO 1

NICOLA CUSANO E ALBRECHT DÜRER. LA *RATIO* MELANCHOLICA AL COSPETTO DELLA ‘MISURA SEGRETA’ DEL MONDO

a. *Necessità e tristezza della ragione*

Il moto, per il quale avviene la connessione della materia e della forma, alcuni pensarono fosse una specie di spirito, qualcosa di medio fra la forma e la materia, e lo considerarono come diffuso nella sfera delle stelle fisse, nei pianeti e nelle cose terrene. Il primo lo chiamarono *Atropo*, ossia senza rivolgimento, perché pensarono che il cielo delle stelle fisse si muove di moto semplice da oriente ad occidente. Il secondo lo chiamarono *Cloto*, cioè rivolgimento, perché i pianeti si muovono di un moto contrario a quello del cielo delle stelle fisse da occidente a oriente. Il terzo lo chiamarono *Lachesi*, ossia fortuna, perché le cose terrene sono dominate dal caso.

Con questo passo di Cusano, tratto dal *De docta ignorantia* II 10, emergono alcune suggestioni capaci di illuminare lo statuto ontologico del mondo disponibile alla umana *ratio*. Vi è un “fato che discende nel suo essere in atto e nel suo operare”, che Cusano chiarisce essere il *fato nella sostanza*, la necessità del tutto, ovvero la *necessitas complexionis*. Con tale entità, definita anche *spiritus universi*, capace di connettere potenza e atto, Cusano sembra fare i conti con l’ultimo *avatar* del concetto neoplatonico di *anima mundi*. Esso, per salvaguardare la visione religiosa di Cusano, sarà presto (nel giro di qualche capoverso) ritradotto nel suo sistema di pensiero nell’amore divino, “per il quale tutte le cose si connettono all’unità” ed “esistono nel modo migliore loro possibile” (DI II, 169; 98). Si tratta di quel moto di connessione che, insieme a potenza ed atto, costituisce l’universo *ad imaginem* della Trinità divina: potenza (immagine di Dio Padre), atto (immagine del Verbo) e connessione (immagine dello Spirito), appunto. Ma non si nasconde forse qualcosa d’altro dietro questo richiamo al *Commentariun in Timaeum* CXLIV di Calcidio? D’accordo, non può esistere per Cusano un’ipostasi separata chiamata anima del mondo. Basta infatti nominare Dio per far dissolvere ogni realtà intermedia tra essere assoluto ed essere contratto. Tra infinito e finito – questo è un presupposto della cusaniiana *scientia ignorationis* – non vi può essere comparazione,

dunque nemmeno un termine terzo che possa svolgere la funzione di *medium*. Secondo Cusano, detto altrimenti, tra Dio e mondo *tertium non datur*, e ciò si evince chiaramente dalla Figura P al centro del *De coniecturis*, ove tra l'assoluto (base della *piramis lucis*) e il nulla (base della *piramis tenebrae*) “congetturiamo vi siano tutte le creature” ed esse soltanto (DC I, 45-6; 272):

Come dunque ogni possibilità è nella possibilità assoluta, che è Dio eterno, e ogni forma e atto è nella forma assoluta, che è il verbo del padre e il figlio nel divino, così ogni moto di connessione, ogni proporzione e armonia unificanti sono nella connessione assoluta che è lo spirito divino; cosicché vi sia un solo principio di tutte le cose, Dio, nel quale e in virtù del quale tutte le cose sono in una certa unità della trinità, contratte a similitudine di Dio, secondo il più e il meno, fra il massimo e il minimo assoluti, secondo i gradi dell'essere propri a ciascuna cosa (ivi II, 99; 169).

Già, tutto sembra tornare: vi è Dio, al contempo potenza assoluta, *forma formarum* o attualità di ogni realtà esplicata, nonché connessione tra potenza ed atto operata dallo spirito universale, *nexus universalis* che altri non è che lo stesso assoluto in quanto principio d'esplicazione, informante ogni ordinamento mondano: non a caso definito “colui dal quale discende ogni moto” (ivi 98; 168).

Ma allora perché riferirsi al caso, alla fortuna e alla necessità se tutto avviene divinamente, per un atto creativo *ex nihilo*, secondo *proportione et armonia*? Il riferimento è lasciato cadere nel vuoto: “Per ora, scrive emblematicamente Cusano, basti quanto detto a proposito della trinità dell'universo” (ivi 99; 169).

Eppure il riferimento alle *Parcae*, coloro che tessono fatalmente lo strame della vita, crea sconcerto. È un caso esemplare, a livello linguistico, di ciò che Sigmund Freud chiamerebbe *das Unheimliche*: qualcosa che perturba, disturba la coerenza dell'argomentazione cusaniana proprio là dove essa sembra risolta in discorso a noi familiare e irreprensibile dal punto di vista teologico. Vi è come un riferimento – quello alla necessità – che la visione teologica del cardinale, così parrebbe, non riesce sulle prime a ritradurre in linguaggio filosofico; ‘un resto di visione mitica’, si potrebbe dire, che non assurge al concetto. Dietro le *Moirai*, detto altrimenti, sembra affiorare una visione che sottomette l'esistenza del mondo sublunare al destino: cieco e irrazionale, esso grava come un macigno sull'asserto cusaniano della libera esplicazione delle esistenze da parte dell'Unità prima, allo stesso tempo massima e minima – la divina *complicatio*: quell’“identità incomunicabile, inesplicabile e, in se stessa, inattingibile” (DC I, 55; 278).

Vorrei mostrare come questo ‘residuo mitico’, in alcuni passi del *De coniecturis* e anche del *De ludo globi*, sia strettamente connesso alla vita dell’anima o ragione: il numero 100, secondo il *De coniecturis* prima esplicazione della radice intellettuale raffigurata, nella progressione dei numeri naturali, dal 10 (a sua volta esplicazione di quell’unità semplicissima e ineffabile che è l’Uno-Dio, fonte innumerabile di ogni *quantum* determinato). Questa connessione al mito, che qui prende la forma di *ananke*, si traduce per la ragione in una costellazione esistenziale ed ontologica generata dalla endiadi ‘complessione melancholica’-‘nostalgia dell’infinito’ (*desiderium infiniti*). In questo spazio (come a dire: nel tratto che unisce e divide i due termini) provo dunque a calare la mia interpretazione del rapporto tra immagine e concetto, visione intellettuale e comprensione congetturale della ragione. Il passo immediato da compiersi ci deve anzitutto avvicinare alla teoria cusaniana dei cieli (o dei campi ontologici) affrontata nel *De coniecturis*, ove Cusano distingue varie regioni (almeno ventisette, secondo la figura U) che discendono dalla prima unità divina, ciascuna delle quali risulta regolata da leggi proprie, autonome e peculiari, enunciando così Cusano una dottrina incentrata nella “diversità regionale di tutto ciò di cui trattiamo” (ivi 87; 302). Questa legge suona così: “Nel mondo inferiore, tutto si trova in conformità alla natura di quel mondo, nel mondo mediano in modo medio e in modo supremo nel mondo superiore, ossia secondo il modo della sua natura” (ivi 119; 323). Il cielo della *ratio*, secondo questo schema discendente-ascendente, è una regione intermedia, posta tra sensibilità e intelletto, tra la tenebra dell’ignoranza e la luce della verità. Ora, come già si diceva, ogni regione è regolata da leggi proprie, che sono valide soltanto in un dato insieme di presupposti – come a dire, in un dato paradigma di pensiero e solo in esso. Ed è proprio la Figura P ad insegnarci che ogni “mondo non numera, non parla, non agisce alla stessa maniera di un altro [...], ma ciascun mondo impiega le proprie modalità” (ivi I, 67; 288). Data questa relativa autonomia degli ambiti, scrive Cusano, “dagli intelligibili nascono i numeri della ragione; la ragione arriva soltanto alla natura delle proporzioni” (ivi 44; 271), e non può intendere il linguaggio della regione a essa superiore, quella intellettuale da cui proviene. Tuttavia essa desidera, ha nostalgia di “ciò che supera ogni misura della comprensione (*omnem mensuram comprehensionis*)”¹.

La ragione è la facoltà delle congetture; congettura, a sua volta, è “un asserto positivo, che partecipa alla verità, com’è in sé, nell’alterità” (ivi 58;

1 CUSANO, Sermo CCXI, *Mitto angelum meum ante faciem tuam, qui praeparabit viam ante te* (1455), cit., p. 44A.

281), quasi una ipotesi euristica che partecipa alla verità soltanto attraverso la dissomiglianza e la differenza del finito. Questa caratterizzazione dei poteri della ragione, limitata alla sola dimensione finita e congetturale della comparatività razionale, è ciò che determina quella *Stimmung* melanconica che è propria di ogni sapere razionale, la sua *angustia* costitutiva. Conoscere razionalmente, infatti, significa per Cusano sperimentare la propria inadeguatezza a cogliere la precisione infinita della verità, la quale – così com'è – è colta solo da Dio, e la cui immagine o *modus* più prossimo riluce solo nel terzo cielo dell'intelletto, in cui la stessa conoscenza razionale è complicata. Sicché “tutto quanto si mostra preciso lungo la via della ragione, è tale perché si trova sotto il cielo della ragione stessa”, che non è la verità (ivi II, 75; 292).

La ragione, secondo la teoria dei cieli, è sottomessa ad una necessità eminentemente logica; essa, infatti, non può affermare la *coincidentia oppositorum*: “La radice di tutte le asserzioni della ragione è questa, che non si può cogliere la coincidenza degli opposti” (ivi 76; 293). Questa è la *triste necessità* della ragione, che fa di *Ananke* un momento immanente ad ogni logica binaria e discorsiva fondata sul principio del terzo escluso, ovvero sull'incompatibilità assoluta dei contraddittori. La mente umana, cioè, non può che sostenere “una verità precisa secondo la via della ragione, la quale però manca di precisione nell'ambito dell'intelletto” (ivi 74; 292). Questa necessità interiore può essere anche definita l'*assoluta impossibilitas rationis*, secondo cui “la ragione non sa cogliere la coincidenza fra elementi che così differiscono”: “Tutto ciò che si dimostra impossibile ad essere raggiunto dalla ragione, è tale, altrimenti la sua conoscenza darebbe la coincidenza degli opposti”; se avvenisse altrimenti, se questa ‘impossibilità necessaria’ non fosse ineluttabile, “si avrebbe la coincidenza degli opposti, e questo significherebbe uscire dalla ragione”: gli opposti, scrive di fatto Cusano, “coincidono soltanto nell'unità intellettuale” (ivi 77; 294). Questa necessità, scrive Cusano, è propria di persone “dotate di una ragione non troppo assorbita nell'intelligenza, né troppo contratta nelle ombre del senso”: la ragione, in effetti, è la facoltà di una *media speculatio*, e caratterizza uomini spiritualmente intermedi, costantemente in bilico tra sensibilità e intelletto. Se la ragione giudica in questo modo, escludendo la *coincidentia oppositorum*, è così perché “è necessario sotto il suo cielo” (ivi 78; 295).

Che impossibilità logica e necessità, nel cielo della ragione (*campus rationis*), siano assolutamente reversibili, lo ammette lo stesso Cusano in un passo decisivo: “Quando si dice che ogni quantità si divide in parti proporzionali a loro volta sempre divisibili, la ragione lo ammette *necessa-*

riamente. Se non fosse vero, la ragione dovrebbe ammettere la coincidenza dei contraddittori, cosa che essa giudica *impossibile*” (ivi 79; 296).

La tristezza della ragione, in tal senso, è dettata da “una certa struttura necessaria della ragione” stessa (*necessitas rationis*), è figlia della sua intrinseca impossibilità logica; essa, per meglio dire, implica che la coincidenza degli opposti sia per essa impossibile. Questa coincidenza, quale verità intellettuale, è “al di sopra di ogni ragione”; ovvero, “Dio, che è unità assoluta, non si coglie che mediante l’intelletto” (ivi 81; 298).

Solo l’intelletto, dunque, quale facoltà intuitiva capace di cogliere la *coincidentia* – come Cusano si esprime nel *De visione Dei* – è capace di convertire l’impossibilità logica della *ratio discernens* nell’assoluta necessità: ciò che per la ragione è impossibile, è assolutamente necessario per l’intelletto – così suona l’asserto di Cusano; ovvero, ciò che per il pensiero logico è una barriera invalicabile (il *murus coincidentiae*), per l’intelletto diventa l’unica via d’accesso al vero: “Quanto si coglie con somma necessità sensibile rappresenta una possibilità per la ragione, e la ragione somma e necessaria è possibilità per l’intelletto” (ivi 114-5; 321). Il muro di cinta del paradiso è il simbolo di questo *transcensus*, che porta al di là del “verosimile”, condannando la ragione a quell’imprecisione insuperabile con le sue sole congetture razionali. Nel *De visione Dei* questo ribaltamento dell’impossibilità in necessità è formulato attraverso una magistrale formula esortativa: “[...] È necessario entrare nella caligine ed ammettere la coincidenza degli opposti, al di sopra di ogni capacità della ragione, e cercare la verità là dove s’incontra l’impossibilità”; qui, in questa regione metarazionale, “l’impossibilità coinciderà con la necessità” (DVD IX, 34; 297).

Ora, oscurità, tenebrosità, incapacità di raggiungere la necessità della *coincidentia* intellettuale – da cui la mesta rassegnazione della *ratio* maturata al cospetto della sua impossibilità strutturale – sono anche segni caratteristici della complessione melanconica, non a caso posta da Cusano, in una singolare applicazione della Figura P alla teoria degli umori, tra una complessione “bene armonizzata, compatta e unita nel modo migliore” e quella “alterabile e sconnessa, più discordante che accordata con se medesima” (DC II, 121; 325). Questa complessione intermedia è quella propria del melanconico. Ora, i melanconici possono esser anche uomini religiosi, e tuttavia, in modo sintomatico, la loro fede non accede alla *felicità* (a quella vita che, “per la sua eccellenza, sopravanza [infatti] ogni possibilità della ragione e del senso”); essi, in modo tanto assurdo quanto necessario, “riducono la felicità entro i limiti della ragione e pongono le loro finalità nella conoscenza e nella fruizione delle cose” (ivi 148; 339); i melanconici, ripiegati monadicamente sui propri strumenti d’indagine (eminentemente com-

parativi, quali la matematica e la geometria), vanno così necessariamente incontro ad una frustrazione che produce tristezza e infelicità. La necessità è da alcuni di loro a tal punto avvertita come ineluttabile che essi, per sfuggirvi, infine “disperati, alzano la mano contro se stessi e si uccidono” (DLG I, 38; 74). Nel Sermone CCXI, su cui vorrò ancora tornare, Cusano – riflettendo sui temi già formulati nel *De docta ignorantia* – non a caso mette in relazione lo *spiritus rationalis*, quando esso venga *recte* considerato, come “accidiosus et sonnolentum in aeternis, perpetuis et velocem in corruptibilis”. L'accidia, altro nome della melancholia tenebrosa (*atra bilis*), è la “infermità spirituale” della ragione umana, il suo “contagio lebbroso” che produce la *caecitas ignorantiae*, cecità colpevole che fa cadere lo spirito nell'errore in una regione oscura lontana da ogni delizia.²

Se questa ipotesi è corretta, il *transcensus* dalla *ratio* all'*intellectus* assume in Cusano la forma di un passaggio dalla tetraggine della melancolia al gaudium *sine intermissione* delle esistenze puramente intellettuali, metamorfosi esistenziale che sa “far risplendere la luce a partire dalle tenebre”.³ Tale superamento, non a caso, ancora del *De coniecturis*, si configura come ‘arte del risveglio’, come uno scossone improvviso che interrompe la sonnolenta concentrazione filautistica della ragione sui suoi poteri limitati e contratti, poteri raffigurati emblematicamente nel *De idiota* con l'immagine del *baculus rationis*: segno di un'esistenza claudicante, fatta di mestizia e rassegnazione. Come si può ancora leggere nel Sermone CCXI, “lo spirito razionale si conosce infermo in modo vario; esso cioè si scopre possedere l'intelletto, ovvero l'occhio [dell'intelligenza], cieco dalla nascita, in quanto nato nel peccato”; da qui la sua “andatura claudicante, tale per cui non può dirigersi in modo retto verso ciò che ignora”.⁴ È da questo torpore peccaminoso che la *ratio* deve liberarsi, attraverso una sorta di risveglio esistenziale. Dal seme dello stupore, scrive Cusano nel *De coniecturis*, nasce l'albero della ragione, che è una prima forma di risveglio rispetto all'apprensione meramente sensibile; poi, da un nuovo *stupor* della ragione, nasce l'albero dell'intelletto. Per sottrarsi al caos della sensibilità, in un primo momento, l'anima deve cioè “esser commossa razionalmente e stupita”, sicché “sia eccitata a passare dalla potenzialità [oscura] del sopore

2 CUSANO, Sermo CCXI, *Mitto angelum meum ante faciem tuam, qui praeparabit viam ante te* (1455), cit., p. 46B.

3 Ivi, p. 52A.

4 Ivi, p. 46 col. 2. “Spiritus rationalis [...] cognoscit se multum infirmum, habere scilicet intellectum seu oculo caecum a nativitate, quia in peccatum natus, et gressum seu affectum claudicantem, cum ad id, quod ignorat, non possit recto itinere pergere”.

all'atto della veglia" (DC II, 125; 327). Il passaggio dalla *ratio* all'*intellectus*, come già in Plotino, ha così il carattere del risveglio:⁵ cogliere la realtà al risveglio, si potrebbe dire facendo eco al *Passagen-Werk* di Benjamin,⁶ è il compito dell'intelletto, che vince il torpore sonnambolico e lo stato necessariamente triste e melancolico della *ratio*. Lo stupore interviene affinché la ragione dormiente sia risvegliata, volgendo la sua attività discorsiva dalla regione dell'incertezza (il sensibile) all'ambito del verosimile. In tal modo essa, così risvegliata – scrive Cusano –, in seguito batte alle porte dell'intelligenza, "affinché, da potenza dormiente che era, essa si elevi più sveglia alla conoscenza del vero" (ivi 159; 345).

La ragione, inoltre, quale *viva mensura* e "compasso vivente", occupa quella regione intermedia che, ad un altro livello ontologico (quello delle gerarchie angeliche), occupano gli pseudo-demoni: tra gli angeli decaduti, che si mescolano alle cose più basse, e quelli che s'inflammiano all'illuminazione divina, essi sono quelle "intelligenze razionali che reggono le sfere [celesti] e il loro movimenti" (ivi II, 136; 333). Questi demoni, evidentemente, hanno ancora a che vedere con le Moire, che determinano fatalmente il movimento delle vicende sublunari e delle umani sorti. La necessità propria della *ratio imaginativa*, nella sua costitutiva e necessaria inadeguatezza a cogliere il vero, troverebbe il proprio corrispettivo astrale in quella necessità cosmologica effetto dei demoni intermedi che presiedono alle sfere celesti. Necessità cosmologica (fato) e necessità gnoseologica (*l'impossibilitas* logica), si potrebbe dire, sarebbero dunque le due facce di una stessa realtà, che condanna la *ratio* all'infruttuosità delle sue ricerche basate sul solo principio di non-contraddizione.

b. La conoscenza come arte della comparazione

Immaginiamo un mondo dove tutto è misurabile, sussumibile – con certi gradi di approssimazione – alla regola della conformità e proporzionalità adeguata degli enti: ogni cosa è comparabile con un'altra, tale da entrare in una equazione quantitativa con l'alterità in un modo sempre misurabile

5 PLOTINO, *Enneadi* VI 9, 4.

6 "Il risveglio è [...] la svolta copernicana e dialettica della reminiscenza", capace di produrre "un sapere non ancora cosciente di ciò che è stato". Si tratta del rovesciamento, eminentemente compiuto, del mondo del sognatore nell'attualità degli uomini desti, dell'"irruzione improvvisa della coscienza risvegliata" nel *sapere non-ancora-cosciente* contenuto embrionalmente nel sogno: W. BENJAMIN, *I "passages" di Parigi*, cit., p. 508.

dalla nostra *mens*, quale viva *mensura* della realtà: si tratta di quella facoltà razionale e discretiva (*ratio discernens*) che, in quanto *compasso vivente*, “risolve tutte le cose alla molteplicità ed alla grandezza” (DC I, 40; 268). Tutto l’universo, allora, dovrà esser costituito secondo *numerus, pondus et mensura*, conformemente ad un certo ordine – fatto di *symmetria, concinnitas* e *consensus partium* – che la ragione può formalizzare secondo le leggi stabilite dalla geometria e dall’aritmetica. *Proportio, consonantia et harmonia*, peraltro, sono gli stessi concetti che Cusano impiegherà per definire la bellezza: essa consiste in “una certa consonanza tra i diversi/distinti/opposti” (*quandam consonantia diversorum*); vale a dire, nello “splendore della forma sulle parti proporzionate della materia”.⁷

Ora si pensi a questo stesso mondo, dapprima fondato sul numero e sulla misura, come a ciò che vi è di più incerto, mai conoscibile pienamente dalla ragione. Un mondo in cui la misura assoluta non esiste, dove la proporzione fra gli enti, rispetto ad un numero certo e preciso, dà come esito una sorta di scarto differenziale fra *idem* e *aliud*, sproporzione costitutiva del reale che frustra costantemente l’umana volontà di sapere. Detto con Cusano, nella realtà non esiste la precisione assoluta, poiché i termini della comparazione – per quante mediazioni ‘assimilative’ e comparanti si frappongano fra di essi per attenuare l’originaria dissimiglianza – non giungeranno mai all’uguaglianza assoluta. Qualcosa sfugge costantemente alla misurazione, poiché alla resa dei conti un “eccedente” e un “ecceduto” mettono in crisi ogni calcolo razionale: “È immediatamente evidente che non vi è proporzione dell’infinito col finito; perciò è chiaro che, dove è dato trovare un eccedente (*excedens*) e un eccesso (*excessum*) non si è giunti al massimo puro e semplice, perché sono finite sia le grandezze eccedenti che quelle eccedute” (DI I, 8-9; 64).

Uno stesso mondo, essenzialmente ancipite, sarebbe dunque allo stesso tempo misurabile e non-misurabile, quantificabile e non-quantificabile, ordinato – secondo numero, peso e misura – ed essenzialmente inordinato. Le varie proporzioni finite, detto in altri termini, si librano nel vuoto come infondate rispetto ad una misura assoluta – rapporto d’identità (o *absoluta aequalitas*), quale verità ultima di ogni comparazione relativa – che non è dato ravvisare nel “campo” di applicazione delle congetture razionali (il *caelum rationis*, scrive Cusano nel *De coniecturis*). La ragione, con compasso, bilancia e tavole algebriche di proporzione, fondate su multipli di numeri interi, crea e proietta una rete di rimandi logici sul mondo, stabi-

7 CUSANO, Sermo CCXLIII, *Tota pulchra est, amica mea, et macula non est in te* (1456), cit., p. 256A.

lendo così delle coordinate di riferimento – simili a quelle tracciate sensibilmente sulla mappa del cartografo – che siano in grado di restituire una immagine ordinata e razionale della realtà; allo stesso tempo, la ragione è consapevole della natura per così dire immaginale e meramente ipotetica di questa costruzione logica, di questa mappatura della realtà: si tratta infatti di un’*ars coniecturalis* rispetto a cui ogni numero e misura, quale libera esplicazione della mente, possiede un carattere inevitabilmente soggettivo e congetturale. Ogni costruzione razionale della realtà, detto altrimenti, ha in Cusano il carattere proprio della ‘prospettiva pittorica’: le varie coordinate congetturali, che creano ripartizioni geometriche ben ordinate e rapportabili l’una all’altra nella realtà, si appuntano ad un centro di prospettiva che non coincide con il *principium realitatis* – inaccessibile alla sfera della ragione –, quanto piuttosto s’identifica con l’occhio dell’indagatore stesso: esso è posto su un punto qualsiasi della ideale circonferenza che s’irraggia dalla *facies facierum*, il volto onniveggente di Dio, che sta in un rapporto di perfetta identità (e dunque di precisione infinita) con il *Verbum*, l’immagine consustanziale di Dio Padre. Al cospetto di questo volto infinito, quale perfetta e precisa misura di se stesso e di tutto il reale – volto che sta però “in una luce inaccessibile”, coincidenza di luce massima e luce minima (ivi I, 11; 70) –, la ragione umana “non può intendere in modo preciso la verità delle cose procedendo per similitudini. La verità non è né di più né di meno: consiste in qualcosa di indivisibile e non può con precisione misurarla tutto ciò che non è il vero stesso [...] La ragione, dunque, che non è la verità, non comprende mai la verità in modo così preciso da non poterla intendere più precisamente ancora all’infinito” (ivi 9; 64); vale a dire, come afferma Albrecht Dürer (1471-1528) a proposito della realizzazione artistica della bellezza assoluta, mediante un’infinita approssimazione alla infinita precisione della bellezza (*zur rechten Hübsche annähern*).⁸ Questa bellezza assoluta, detto con Cusano, in quanto “non ammette alterità o diversità rispetto ad alcuna cosa, supera ogni capacità dell’intelletto” (ivi 10; 73): solo Dio, quale somma bellezza, luce e verità conosce se stesso così com’è in quella cognizione suprema della *quiditas Dei* “che eccede ogni conoscenza di colui che non è la stessa *quiditas*”;⁹ oppure, come ancora Cusano scrive nel sermone *Tota pulchra*, solo “la bellezza assoluta, che è Dio, intuisce se stessa e s’infiama del suo stesso amore”.¹⁰

8 A. DÜRER, *Vier Bücher der menschlichen Proportion; Das dritte Buch*, Nürnberg 1528 (Faksimile-Neudruck, Verlag A. Uhl, Nordlingen 1980), f. T II r.

9 CUSANO, Sermo CCLVIII, *Multivarie multisque modis* (1456), cit., p. 385B.

10 “Pulchritudo absoluta, quae est Deus, seipsam intuetur et in sui ipsius amorem inardescit”: IDEM, Sermo CCXLIII, *Tota pulchra est, amica mea, et macula non*

Il mondo della ragione, secondo Cusano, è il mondo visto e misurato dalla sola ragione; tra una costruzione razionale e l'altra c'è la stessa difformità esistente tra le varie raffigurazioni di uno stesso volto in quanto colto da prospettive angolari pittoriche diverse: nessuna di esse è una replica perfetta dell'*absolutus visus* divino, esemplare ed archetipico. La prospettiva razionale sulla realtà, scrive Cusano nel *De visione Dei*, "per angulum quantum videt": essa coglie il mondo secondo l'occhio della ragione, "che non è la verità" assoluta, ma soltanto un certo grado di approssimazione ad essa. La ragione, come mostra esemplarmente la Figura Paradigmatica (al centro del *De coniecturis*), è solo un estremo di un gioco di sguardi reciproci e complementari; l'altro, l'elemento fondante (la base della *piramis lucis*), è dato dalla *absoluta visio* divina: "videndo me – scrive Cusano nel *De visione Dei* – das te a me videri". Finché prospettiva angolare e visione circolare (*sine perspectiva*) non s'incontrano, la nostra mente non può cogliere la realtà così com'è, ovvero così come è vista da Dio: al di là di ogni immagine, misura, proporzione e concetto. Vedere il mondo come io stesso, quale ente esplicito e creaturale, sono visto da Dio, quale *visio entificativa* ed essenziante, nello specchio infinito del *Verbum – speculum sine macula*, assolutamente *rectus* e perfetto –, significa di fatto liberare il mondo da quelle esili trame ipotetiche costituite dalle umane congetture; vuol dire cioè lasciar affiorare incomprensibilmente il fondamento ascondito di ogni contrazione dalle reti logiche che ricoprono e ingabbiano la realtà, lasciandoci infine trasfondere da una visione che oblitera ogni prospettiva quantitativa ed angolare: qui, in questa fusione di sguardi, il vedente "vede la sua verità, poiché questa lo vede, ossia vede il vedente in essa come vede se stessa" (in una perfetta simmetria di sguardi).¹¹ Tutto ciò, in altri termini, significa guardare melancolicamente al cielo della ragione come ad una *media speculatio* – eternamente vacillante tra sensibilità ed *intellectus* –, la quale non è in grado di ascendere, "per sé sola soltanto", al terzo cielo dell'intuizione più semplice: là dove tutte le forme, superando il principio di non contraddizione, vero e proprio *baculus rationis*, si risolvono in un'identica forma, infinita ed assolutamente complicativa di tutto il reale: *forma formarum*, o Figlio unigenito (il *Verbum*), che è la relazione d'infinita eguaglianza in cui tutta la realtà trova la sua *praecisa mensura*, al di là di ogni *Brauch* (abilità manuale) e *Kunst* (la conoscenza artistica vera e propria). Solo l'*ars divina* è in grado di rappresentare fedelmente

est in te (1456), cit., p. 259B.

11 W. BEIERWALTES, *Visio assoluta. Riflessione assoluta in Cusano*, in *Identità e differenza*, trad. it. di S. Saini, Milano, Vita e Pensiero, 1989, p. 194.

la verità in un'immagine di infinita eguaglianza, in cui essa verità possa apparire precisamente e sostanzialmente, senza alcuno scarto ontologico tra modello ed immagine:

Così come il raggio di sole è immagine della sostanza del sole, allo stesso modo il Figlio è immagine naturale del Padre: egli viene rappresentato attraverso la figura della sostanza, e non mediante una figura artificiale. Quest'ultima, difatti, non è immagine della sostanza, bensì dell'accidente, così come la figura scolpita o dipinta imita l'esemplare soltanto in una figura accidentale. Come la luce del sole possiede nella sua virtù tutto ciò che è proprio del sole, allo stesso modo il Verbo di Dio possiede nella sua virtù tutto ciò che è proprio di Dio.¹²

Senza conversione dello sguardo finito (razionale) alla *simultanea et incontracta visio* divina, la mia costruzione razionale della realtà non è dissimile da una sinopia ricavata dal "taglio" della piramide visiva pittorica: i punti e tratti tracciati su di essa, mimetici dell'ordinamento della realtà che si vuole raffigurare, dipendono dalla posizione del mio occhio nello spazio, e non adegueranno mai la "verità precisa" su cui si struttura ontologicamente l'universo quale *explicitio* creativa di un'infinita 'immagine archetipa (*Urbild*) senza volto'. Sia il mondo della ragione – calcolabile e misurabile –, colto dalla prospettiva angolare della *ratio discernens*, sia quello prodotto dall'arte pittorica, è soltanto un'immagine del mondo': *die Kunst* (l'arte come sapere razionale) e *der Brauch* (il sapere pratico dell'artigiano o dell'idiota, fondato sull'applicazione tecnica di principi matematici e geometrici), direbbe Albrecht Dürer, trovano il loro fondamento in una costruzione congetturale del tutto simile, di cui numero, misura e proporzione sono le leggi intrinseche. Queste leggi sono valide finché si rimane nel "cielo della ragione", che non è mai la verità. Ogni immagine razionale del mondo, come le produzioni dell'arte, non può accedere alla verità, ma è soltanto un 'simbolo congetturale' dotato di una certa funzione euristica; un enigma capace di delucidare ermeneuticamente – *in speculo et in aenigmate* – la struttura fondativa del reale, senza mai poterla restituire, al di là di ogni modo contrazione e figura determinata, nella sua perfetta precisione: nel linguaggio di Cusano, sul piano della ragione "misura e misurato, anche se uguali, rimarranno sempre differenti" (DI III, 9; 64).

12 CUSANO, Sermo CCLV, *Multivarie multisque modis* (1456), cit., p. 389B.

c. La misura segreta del divino

Sì, proprio Dürer sembra incarnare e far proprii, sul piano della dottrina della raffigurazione artistica, molti tratti rilevanti del pensiero di Cusano qui evidenziati.¹³ Alcuni passi dei suoi scritti teorici – *Unterweisung der Messung* (1525)¹⁴ e *Die vier Bücher der Menschlichen Proportion* (1528) – si rivelano intessuti di vere e proprie criptocitazioni tratte dal *De docta ignorantia* e dal *De coniecturis* cusaniani. Anche per Dürer la bellezza assoluta (*rechte Hübsche* o, come è stato tradotto in latino da Joachim Camerarius, con la supervisione di Willibald Pirckheimer, *absoluta pulchritudo*)¹⁵ sfugge alla capacità di comprensione dell'artista: cosa sia il bello assoluto, scrive icasticamente Dürer, “weiß ich nicht”.¹⁶ Nel mondo vi sono soltanto gradi determinati di bellezza, sempre affetti quantitativamente da “un di più” e da “un di meno”. Il bello in sé, come la precisione assoluta della verità per Cusano, sfugge ad ogni immaginazione e ragionamento del pittore – dato che, secondo Dürer, anche la produzione artistica è una libera esplicazione creativa *aus der Vernunft* (termine, quest'ultimo, che ancora Camerarius tradusse non a caso con *ratio*). Inutile quindi ricercare la bellezza con i mezzi messi a disposizione dall'arte, poiché questa abita una sfera inaccessibile al dominio estetico e dunque alla ragione stessa: essa, in quanto allo stesso tempo trascendente il reale e fondamento segreto na-

13 Sulla probabile influenza della concezione matematica di Cusano sulla trattatistica geometrica tedesca del '500, si veda L. DE BERNART, *Cusano e l'archimedisimo del Rinascimento*, in AA.VV., *Nicolaus Cusanus zwischen Deutschland und Italien*, a cura di M. Thurner, Berlin, Akademie Verlag, 2002, pp. 374-7.

14 La traduzione latina di Joachim Camerarius, dal Mittel-Hoch Deutsch di Dürer, fu pubblicata a Parigi nel 1532 con il titolo *Institutionum geometricarum quatuor libris*. Camerarius (Bamberga 1500-1574), tra i più grandi filologi del XVI secolo, fu incaricato da Filippo Melantone di riorganizzare gli ordinamenti e gli statuti delle Scuole pubbliche di Norimberga tra il 1525 e il 1526. Avendo aderito al luteranesimo, si stabilì nella città di Dürer fino al 1535, periodo in cui strinse una profonda amicizia con l'umanista Pirckheimer, con il quale si dedicò alla sistemazione dell'opera postuma düreriana. Cfr. M. PEZZA, *Albrecht Dürer e la Teoria delle proporzioni dei corpi umani*, Roma, Gangemi, 2007, pp. 23-5.

15 La traduzione svolta dal Camerarius dei *Vier Bücher* venne pubblicata nel 1528 a Norimberga, corredata dalla prima biografia dell'artista (*Vita di Albrecht Dürer*); è pure da tenere presente la traduzione italiana di Paolo Gallucci (1538-1631, matematico, astronomo e cosmografo insigne, debitore delle dottrine del Regiomontano), con il titolo *Della simmetria dei corpi umani* (Venezia, 1591). Per il concetto cusaniiano di *pulchritudo*, cfr. CUSANO, *Sermo CCXLIII, Tota pulchra est, amica mea* (1456).

16 M. PEZZA, op. cit., p. 12.

scosto nel suo grembo inaccessibile, è nota solo a Dio, “maestro di ogni bellezza”. La stessa cosa vale per la proporzione umana, fondamento della bellezza del corpo raffigurato: “La bellezza è l’armonia delle parti in rapporto reciproco e con il tutto”, scrive Dürer;¹⁷ essa proporzione, in senso assoluto, non esiste incorporata in un singolo individuo. Ciascun corpo esistente possiede un grado di proporzione, armonia e bellezza soltanto relativo, grado incarnato da ogni singolo oggetto potenzialmente raffigurabile solo per quel tanto che di esso è conforme al suo essere particolare e caratteristico, che non è mai l’entità assoluta (*absoluta entitas*) dell’intera realtà. Inutile anche stabilire, attraverso l’osservazione di una molteplicità di casi empirici approssimativamente ‘belli’, una mera media statistica tra i vari gradi relativi di proporzionalità e bellezza (*die durchschnittliche Schönheit, Mittelmass*): anche se “das rechte Mitte ist das Beste”,¹⁸ questa media non fornisce a posteriori la bellezza o la proporzione assoluta, che è piuttosto il modello primitivo, in se stesso inconoscibile, e non tanto il risultato della composizione *post factum* della “infinita varietà” (*unendliche Unterschied*) dei singoli casi di bellezza relativa.

Per di più, i dati offerti dal mondo reale spesso, secondo Dürer, non sono traducibili in perfette proporzioni algebriche: le singole parti di un corpo, così come le relazioni dei corpi tra di loro, rispetto alla ragione commisurante, possiedono un che di inesprimibile “in termini di frazioni e aliquote”: essi, di fatto, sono “inesprimibili mediante quel numero con cui si vorrebbe misurarli” (*unnenbarlich in der Zahl, die man messen will*).¹⁹ Queste relazioni, intrinseche alle parti di uno stesso corpo o dei corpi nei loro rapporti estrinseci, all’atto della misurazione, producono una comparazione esprimibile matematicamente soltanto mediante un numero ‘irrazionale’. Meglio, dunque, piuttosto che cercar di ottenere la bellezza assoluta, domandarsi “come debba essere eseguita una figura migliore” di un’altra, senza pretendere che la nostra produzione sia l’ottimo puro e semplice (*Al-lerbesten*): ogni nostra creazione, inevitabilmente, sarà sempre inficiata o da una certa “mancanza” (*Mangel*), o da un certo “sovrappiù” (*Überfluss*), che non ne permetterà mai l’uguaglianza assoluta (o *perfecta adaequatio*) con la somma bellezza. Di fatto, scrive significativamente Dürer, “io non credo che vi sia nessun uomo al mondo che sia in grado di definire il massimo di bellezza nella più umile creatura vivente, per non dire dell’uomo,

17 E. PANOFSKY, *La vita e l’opera di Albrecht Dürer*, trad. it. di C. Basso, Milano, Abscondita, 2006, p. 334.

18 A. DÜRER, *Vier Bücher, Das dritte Buch*, cit., f. T I r.

19 E. PANOFSKY, *La vita e l’opera di Albrecht Dürer*, cit., p. 344.

che è una speciale creatura di Dio e padrone delle altre creature. Ammetto solo che un uomo possa immaginare e produrre una figura più bella di un'altra [...] ma non lo sarà mai al punto che non ve ne possa essere un'altra ancora più bella. Questa [perfezione] non rientra nelle possibilità della mente dell'uomo. Solo Dio possiede un tale sapere. Quale debba essere la più bella forma e misura (*die schönste Gestalt und das schönste Mass*) possibile dell'uomo è stabilito soltanto dalla Verità".²⁰

D'altro canto, il rapporto *ratio* e arte in genere (*Kunst*) è stabilito da Dürer in perfetta sintonia col pensiero di Cusano: la prospettiva pittorica, che è il punto archimedeo della geometria applicata (dottrina in cui non a caso culmina lo scritto *Unterweisung der Messung*), è un modo – confacente a ragione, a numero e misura – di organizzare matematicamente lo spazio secondo proporzione (*Vergleichen*) e armonia (*Anordnung*), vale a dire, scrive Dürer nei *Quattro libri sulla proporzione umana*, secondo “buone ragione geometriche”. E tuttavia essa non è sinonimo di ‘realismo’: rappresentare pittoricamente la realtà con l'ausilio della piramide visiva, ben diversamente, significa organizzare geometricamente una porzione dello spazio in modo meramente ‘simbolico’, ovvero offrire un'immagine della realtà che ha una validità soltanto congetturale. Misura, armonia e proporzione sono allora delle *fictiones* euristiche in grado di permettere la coerenza intrinseca della riproducibilità mimetica del modello da raffigurarsi, e ciò senza alcuna pretesa che questi concetti matematici possano restituire quel fondamento segreto del reale – incomprensibile per la *ratio* – che si rivela, di fatto, persino nel brutto, nell'orrido e nell'abnorme: detto con Dürer, in ciò che appare recalcitrante ad ogni canone estetico nelle cosiddette *abgeschiednen Dinge* (le cose separate e disarmoniche), di cui al più può solo darsi un concetto di “bellezza smisurata” (*übermäßige Schönheit*), dunque sproporzionata rispetto alle capacità della nostra ragione comparante (*vergleichende Vernunft*).²¹ Se Alberti dunque è il teorico in arte di un certo ‘oggettivismo’ (secondo cui la matematica e la geometria corrispondono effettivamente all'organizzazione intrinseca dell'ordinamento mondano), per Dürer – fedele in ciò forse all'*ars coniecturalis* di Cusano – la geometria, anche applicata all'arte, si rivela come un metodo dell'intelligenza essenzialmente ‘ricostruttivo ed ipotetico’, da doversi quindi intendere in un senso puramente ‘simbolico’. Per Dürer l'immagine raffigurata, si potrebbe dire, non è nient'altro che *un sogno ben ordinato*; non è dunque un caso che egli definisca l'opera bella, almeno per quanto attiene al genere

20 A. DÜRER, *Vier Bücher, Das dritte Buch*, cit., f. T II r.

21 Ivi, f. T III r.

fantastico (quelle raffigurazioni che hanno dunque un oggetto non esistente in natura), un *Traumwerk*. L'immagine ben riuscita, in tal senso, ha lo stesso rapporto con la realtà (e con la bellezza in senso assoluto) che ha l'*homo bene figuratus*, iscritto a braccia e gambe distese nel circolo vitruviano, con l'effettiva azione creatrice di Dio a partire dal modello della verità umanità *ante peccatum* custodita eternamente nel Verbo – esemplare perfetto e trascendente (*imago archetipa, Urbild*), con cui Dio soltanto può sottoporre ad una regola, a noi sempre ignota, persino quelle figure colleriche o melancoliche che, dal punto di vista della comparabilità (*Vergleichlichkeit*) razionale in cui si esplica creativamente la nostra mente, proprio belle non possono dirsi. Rispetto all'archetipo, la realtà raffigurata dall'artista è dunque soltanto un'immagine, un suo adombramento che produce rapporti di armonia e proporzioni in una ben determinata porzione di realtà 'idealmente ricostruita', secondo ordine e ragione, attraverso linee geometriche e contorni ben definiti.

La mente dell'uomo, scrive Dürer, è interiormente “piena di immagini e figure” (*inwending voller Figur*), e se a un buon pittore fosse possibile vivere per sempre egli potrebbe “produrre ogni giorno nuove forme di uomini e di altre creature di cui non si è mai visto il simile, né è stato pensato da nessun altro uomo”.²² In tali opere l'artista si comporta come un Dio: ma le sue creazioni sono soltanto congetture artistiche, “immagini belle” (*schöne Gestalten*) e ben ordinate del reale fondate su mere ipotesi di calcolo razionale (*vernünftiger Mass*). La misura precisa della realtà vera trascende la mente e il cuore dell'artista, sicché il suo potere “è nullo al cospetto della creazione di Dio”:²³ e sebbene Dio, così scrive Dürer, “doni all'uomo istruito nell'arte, in un modo o nell'altro [vale a dire, sempre diversamente], un potere enorme [...] è evidente che tutte le cose che l'uomo può fare si distinguono, di per se stesse, l'una dall'altra”. Nessuna di queste, direbbe Cusano, eguaglia il divino *posse* in atto, che è tutto ciò che è possibile che sia; “ragione per cui nessun artista vivente può essere certo di fare due cose così uguali l'una all'altra, che esse non possano essere riconosciute e reciprocamente distinte. Infatti – e qui Dürer potrebbe aver tratto lumi dall'esperimento cusano del lancio irripetibile del *globus* verso il centro dei nove cerchi concentrici, esperimento esposto nel *De ludo globi* – “tutto il nostro fare non potrà mai essere conforme o completamente uguale a quello di un altro. Così noi vediamo che quando vogliamo ottenere due stampe da una stessa matrice di rame incisa, o colare due oggetti da uno

22 Ivi, T I r; cfr. E. Panofsky, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, cit., p. 358.

23 Ivi, p. 357.

stesso stampo, ne risultano [negli artefatti] delle differenze mediante cui le copie possono essere ancora riconosciute e distinte tra loro. E quello che avviene in queste cose precisissime, vale ancor di più per le altre che possono esser fatte a mano libera”.²⁴ Come per il lancio cusaniense della palla, anche per la tecnica dell’incisione è dunque da tener presente “ciò che accade al di fuori dell’intenzione” (DLG I, 60; 86): asperità del terreno, condizioni atmosferiche e imprevedibilità del movimento della sfera concavo-convessa sul piano irregolare del *ludus sapientiae*, fanno di ogni lancio un *unicum* irripetibile. D’altronde Cusano, già nel *De docta ignorantia*, segnalava come sia evidente che, sul piano della comparatività razionale, noi “non possiamo trovare due o più cose così simili e uguali tra loro, da non essere ancora più simili, all’infinito” (DI III, 9; 64).

Nella dedica a Willibald Pirckheimer dell’opera *Unterweisung der Messung*, Dürer pare approfondire il valore congetturale della “misurazione con il compasso e con il regolo nelle linee, superfici e corpi”, spingendo quest’ordine di considerazioni all’estremo; fino ad estenuare, cioè, riguardo alle procedure di misurazione razionali qui descritte, ogni preciso riferimento alla matematica e alla geometria quali discipline che hanno a che vedere direttamente con la realtà oggettiva del mondo. Egli, di fatto, sostiene come la *Kunst der Messung* – “fondamento esatto (*rechter Grund*) di tutta la pittura”, da Dürer offerto ai giovani ed inesperti artisti (apprendisti le cui opere sono colme di ingenui errori) come indispensabile correttivo – trovi il proprio scopo nello svelare la *rechte Wahrheit*, o la coerenza intrinseca al raffigurato, in modo che questa verità delle immagini possa esser vista con i propri occhi (“vor Augen sehen mögen”). Si tratta di quella coerenza interna alle opere (*Gleichheit*), di cui furono anticamente maestri i Greci e i Romani, misura che possa impedire all’artista, ad esempio, di “servire all’idolatria, in modo tale che un qualsivoglia credente sia nientemeno portato, a causa dei dipinti e delle immagini, all’empietà (*Afterglauben*), più di quanto un uomo pio non sia spinto al delitto per il solo fatto di portare un’arma al suo fianco”.²⁵ La misura, in questo caso, si riferisce evidentemente ad un orizzonte di concetti tradizionali e di precetti estetici classici che nulla hanno a che vedere, nell’arte della raffigurazione, con la resa fenomenologica ed oggettiva della realtà delle cose (*adaequatio*). Insegnare l’arte della misura, per Dürer, equivale a istruire l’artista ad una forma superiore di diletto (*Wohlgefallen*) rispetto al semplice compiacimento per la propria abilità manuale (*Brauch*): quella ingenerata dall’armonia e dalla

24 A. DÜRER, *Die vier Bücher, Das dritte Buch*, cit., f. T I r.

25 Ibid.

proporzione, che vive soltanto laddove si eviti una palese “contraddizione” (*Widersinn*) nella resa figurativa di un’immagine: sia essa reale o inesistente, brutta o bella, tratta dalla natura o di genere fantastico, l’immagine deve per forza assecondare quella misura (potremmo anche dire il *decor*) escogitata e impartita dalla nostra ragione a quella ‘regione dell’apparenza’ in cui le concrezioni artistiche prendono forma: si tratta di “ordinare l’immagine nel suo complesso, con magnificenza e maestria, in tutti gli elementi costitutivi (*Gliedmassen*) del tutto proporzionale”.²⁶ Come Dürer precisa nell’*Excursus estetico* al termine del terzo libro dei *Vier Bücher der menschlichen Proportion* (dedicato alla pittura), la misura – “senza di cui la mia dottrina [delle proporzioni] non può essere compresa nei propri fondamenti (*gründlich*)”²⁷ – è un parametro intrinseco, quasi morfologico, intorno a cui la figura prende corpo e vita: questo principio consta del giusto rapporto delle parti col tutto, parti che devono essere, come già in Vitruvio, intese quali partizioni – sempre di una determinata grandezza proporzionalmente calcolata sul *goldener Schnitt* (o *sectio aurea*) della figura – rispetto alla lunghezza complessiva del corpo raffigurato. Come a dire che per Dürer la matematica è confinata in un mondo altamente ingegnoso eppure racchiuso nella “insipiente e ristretta ragione” (*ungelehrter, kleiner Verstand*) dell’artista, costruito ideale che nulla ha a che vedere con l’essenza della realtà. Non pare allora avere altra ragione, se non questa concezione simbolica e congetturale della geometria, l’entusiasmo di Dürer, riportato nel diario di viaggio nei Paesi Bassi, di fronte all’*Agnello mistico* di Jan van Eyck (1426): politico mistico e altamente simbolico definito – nonostante le palesi ‘sviste’ prospettiche – “un’opera splendida, dipinta con grande intelligenza (*mit grossen Verstand*); in particolare sono molto buoni Eva, Maria e Dio Padre”.²⁸ La misura a cui rapportare “la tavola di Johannes”, per così dire, non è per Dürer un canone tratto dal mondo esterno, ma è il fulcro ‘congetturale’ di quell’universo simbolico – “memoriale vivente e performativo”²⁹ della morte e resurrezione di Cristo – partorito dalla mente dell’artista fiammingo. Come nella xilografia düreriana esemplificante il *Metodo per disegnare un nudo*, la rete geometrica fatta di porzioni quadrangolari omogenee con cui distribuire proporzionalmente, secondo numero e misura, le parti della figura, non è desunta dall’oggetto da ritrarre, quanto piuttosto frutto dell’artificio dell’artista, aiutato nella

26 Ivi, f. T II v.

27 IDEM, *Widmung der Proportionslehre*, f. A II v.

28 A. DÜRER, *Viaggio nei Paesi Bassi*, trad. dal tedesco di A. Lugli, Reggio Emilia, Diabasis, 2005, p. 111.

29 A. PINET, op. cit., p. 44.

sua opera da un telaio derivante anch'esso *aus der Vernunft* – telaio (o mappatura proiettiva della realtà) suddiviso nelle partizioni regolari e interposto tra l'occhio del disegnatore e il modello da ritrarre.³⁰ Come scrive significativamente Dürer, confermando così la propria accezione simbolica della prospettiva pittorica – fino a dischiudere la coerenza artistica di raffigurazioni 'geometriche' fantastiche e quasi incantate –, “con questa mia lezione [sulla misura] io vorrei parlare soltanto delle linee esterne delle forme (*Gestalten*) e delle immagini (*Bilder*), e di come esse possano essere tracciate punto dopo punto, e in alcun modo delle cose colte nella loro costituzione intrinseca (*innerlichen Dingen*)”.³¹

d. Melancholia e peccato originale

Ma chiudiamo con Dürer: vi è qualcosa nella sua opera artistica che corrisponda a quest'ordine di pensieri circa la ragione (*Vernunft*) dell'artista al cospetto della 'misura assoluta' quale tesoro (*Schatz*; *thesaurus*) segreto del mondo?

L'epoca di Dürer è attenta in vario modo all'esigenza di dar forma iconica ed allegorica al pensiero filosofico. Hartmann Schedel (1440-1514),

30 Tornando all'*Agnello mistico* van Eyck, il fatto che le linee di fuga del pavimento su cui è posato il trono dell'Onnipotente, inaspettatamente, aprano prospetticamente porzioni dello spazio che 'realisticamente' non dovrebbero esser visibili, potrebbe facilmente essere per Dürer un rimando simbolico alla prospettiva infinita divina – quale misura infinita, segreta ed inaccessibile alla ragione umana, a partire da cui organizzare 'geometricamente' uno *spazio teologico e trascendente* –, prospettiva infinita invalidante ogni umana misura proporzionale e lo stesso principio razionale di comparatività (*Vergleichlichkeit*). Ben altro, così almeno credo, sarebbe stato il giudizio espresso da Leon Battista Alberti: egli non era di certo un sostenitore della *coincidentia oppositorum*, e nemmeno pareva esser simpatizzante per una *transumptiva proportione* delle figure finite della ragione verso una "infinita figura" quale simbolo della radice (*radix simplex*) segreta della realtà: quel *vultus incontractus et sine figura*, quale assoluta complicazione di ogni 'immagine creaturale'. Devo alcune di queste precisazioni circa l'impiego della prospettiva in Jan van Eyck alle conversazioni, per me decisamente istruttive, con il prof. W.C. Schneider (Hildesheim).

31 A. DÜRER, *Die vier Bücher, Widmung der Proportionenlehre*, cit., f. A II v. Il pavimento ritratto da van Eyck, detto in altri termini, non raffigura alcun pavimento esistente: è un elemento di geometria simbolica funzionale al 'tutto immaginale' della composizione artistica, totalità figurale vista in questo caso nel suo imprescindibile slancio (nel linguaggio di Cusano: *transumptio*, *transcensus*) teologico e mistico verso una 'misura' assoluta, segreta e sconosciuta alla *ratio* calcolante.

per fare un esempio, nell'imponente *Weltchronik* pubblicata a Nürnberg nel 1493, per giustificare la sua ambiziosa impresa editoriale – sarà in effetti per lungo tempo l'unico incunabolo arricchito di un apparato iconografico di ben 645 xilografie –, in una stringata *Commendatio*,³² dedica al lettore alcune parole significative: “Dalla lettura di questa Cronaca oserei prometterti, o lettore, un piacere tanto grande che tu avrai l'impressione non tanto di leggere, bensì – quando vedrai raffigurate (*depicta videbis*) le sinora mai ritratte immagini degli imperatori, dei pontefici, dei filosofi, dei poeti e degli altri uomini illustri, ciascuno nei costumi del suo tempo – di avere realmente sotto gli occhi (*oculo intueri*) la sequenza di tutte le storie [...]”, dalla creazione fino ai giorni nostri. In tal modo il lettore, con l'ausilio queste “immagini splendenti”, potrà scorgere – attraversando le sei età del mondo come una galleria di ritratti – anche i momenti salienti della storia delle scienze naturali, della filosofia e della religione.

Con questa breve premessa dello Schedel – in cui Stephan Füssel ravvisa un piega oramai pienamente umanistica della cultura del Nord³³ – si stabilisce e formalizza, forse per la prima volta in modo così netto e perentorio, un rapporto indissolubile fra pensiero ed immagine, davvero caratterizzante da quel momento in poi gran parte della cultura umanistica e rinascimentale. Forse, a questo riguardo, un precedente può essere ravvisato soltanto nel Libro VII del *De architectura* di Alberti, dove si propone un intreccio indissolubile tra storia, pittura e filosofia: “E io starò a riguardare una pittura, de le buone, dico [...], forse con non manco piacere d'animo che io mi stia a leggere una buona historia; l'uno e l'altro è pittore, l'uno dipinge con le parole, e l'altro col pennello, l'altre cose sono ad amenduoi pari e comuni, nell'uno e nell'altra si ha bisogno di grandissimo ingegno, e di incredibile diligentia. Ma io vorrei che nei tempii, e ne le mura, e nel pavimento non fusse cosa alcuna, che non fusse tutta Filosofia”.³⁴ La pittura – l'immagine – s'ispira ad una “più grassa Minerva” rispetto alla matematica e alla geometria;³⁵ la sua forza “quasi divina”, d'altronde, la rende gradita e istruttiva non soltanto ai dotti, ma anche “a gli ignoranti” e gli “imperiti:

32 L'unica copia latina superstite introdotta da una *Commendatio* è presente alla Bayerische Staatsbibliothek di München (Rara 287).

33 Cfr. HARTMANN SCHEDEL, *Chronicle of the World. The complete and Annotated Nuremberg Chronicle of 1493*, Introduction and Appendix by S. Füssel, Köln-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo, Taschen, 2001, pp. 8-9.

34 L.B. ALBERTI, *De architectura*, cit., VII 10, p. 238.

35 IDEM, *La Pittura*, trad. it. di L. Domenichi, Venezia, G. Giolito de Ferrari, 1658, f. 4.

essa è depositaria di quell'“antichissimo ornamento de le cose, degna de i libri, grata ai dotti, e agli ignoranti”³⁶

Sarà proprio Albrecht Dürer, non a caso operante nella bottega dell'editore della *Weltchronik* Anton Koberger, suo padrino, a dare pieno sviluppo alle possibilità espressive, anche sul versante filosofico, insite nell'arte della xilografia e del bulino. In alcuni casi, come la celebre *Melancholie I*, l'immagine sembra assurgere a 'condensazione immaginale' di pensiero – “pensiero-immagine” (*Denkbild*), direbbe Walter Benjamin – e traduzione in icona di un vero e proprio trattato filosofico. Si può arguire che il trattato filosofico soggiacente, quasi in filigrana, all'incisione del 1514 sia, se non direttamente riconducibile ad un'opera 'precisa' di Cusano, ad una conoscenza, forse anche diretta, del pensiero cusano.³⁷

Questa immagine, come ha dimostrato Panofsky, è una sintesi straordinaria di elementi iconografici derivanti dalle speculazione teologico-morali medievali sulla dottrina delle complessioni umorali (in particolare dell'*acedia*), e di altri, pertinenti alle arti liberali (anche applicate), che derivano dalle rappresentazioni del *typus geometriae*.³⁸ L'immagine, nel suo atteggiamento pensoso, triste e rassegnato, trova ai suoi piedi l'intero armamentario di strumenti del geometra, dello scultore, del falegname e dell'artigiano in genere: un compasso trattenuto a stento dalla mano destra, una bilancia (che pare un emblema sia dell'opera düreriana *Unterweisung der Messung*, sia di quella cusana *De staticis experimentis*), la *Mensula Jovis* (in cui Panofsky ravvisa uno strumento proprio dell'agrimensura: l'arte della misurazioni dei terreni), una piolla, una sega, alcuni chiodi piegati e via dicendo. Saturno, d'altro canto, il pianeta che esercita il suo nefa-

36 Ivi, f. 21.

37 Per la conoscenza da parte di Dürer delle opere di Cusano, rimando a E. FILIPPI, *Maß und Vermessenheit des Menschen. Cusanus und Dürer als Erzieher*, in „Videre et videri coincidunt“. *Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, a cura di W.C. Schneider, H. Schwaetzer, M. de Mey e I. Bocken, Münster, Aschendorff, 2011, pp. 333-50.

38 Dürer, afferma E. PANOFSKY, con la propria *Melancholia I* operò “da una parte, una intellettualizzazione della malinconia e, dall'altra, un'umanizzazione della geometria”, stringendo in un unico emblema la teoria medievale delle complessioni umorali e dei vizi (quest'ultima oggetto della teologia morale), e le raffigurazioni delle arti liberali (anche applicate) del *typus geometriae*. In tal senso, continua Panofsky, Dürer “immaginò un essere dotato del potere intellettuale e delle conquiste tecniche di un'arte", eppur disperato perché dominato dall'umore nero". Raffigurò una geometria divenuta malinconica, o per dirla nell'altro verso, una malinconia dotata di tutto quello che è implicito nella parola geometria – in breve, una *Melancholia artificialis* o melanconia dell'artista": *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, cit., p. 210.

sto influsso astrale sul temperamento melancolico, presiede proprio all'arte della misurazione e alla quantità delle cose, e in particolare alla suddivisione della terra. Ora, lo sguardo tetro e rassegnato della Dama melancolica, l'abbandono al suolo dei suoi strumenti di misurazione, e il gomito destro poggiato su un libro chiuso, fanno pensare alla figura serotina del "genio infelice": il suo furore eroico e conoscitivo, saturo di quelle competenze matematiche e geometriche che sono proprie della ragione, è *melancholicus* poiché la dama angelica è consapevole della propria insuperabile ignoranza: "Alata, ma accovacciata al suolo, incoronata ma offuscata da ombre, munita degli arnesi dell'arte e della scienza, ma chiusa in un'oziosa meditazione, dà l'impressione di un essere creativo ridotto alla disperazione dalla consapevolezza di barriere insormontabili che la separano da un più alto dominio del pensiero".³⁹ La vera misura segreta del mondo sfugge inesorabilmente alle sue 'arti'; di fatto, scrive Dürer, "l'errore è a tal punto presente nella nostra facoltà di conoscere, e l'oscurità (*Finsternis*) s'insinua a tal punto prepotentemente in noi, che persino nel nostro procedere a tentoni erriamo".⁴⁰ *docta ignorantia*. La melancolia della dama angelica, dunque, a causa di questa insuperabile ignoranza della ragione, è quella di un essere pensante nello stato di insuperabile perplessità: "Non è fissa su un oggetto che non esiste, ma su un problema che non può essere risolto" con strumenti puramente razionali.⁴¹ si tratta del mondo metafisico, che la ragione, quale *media speculatio*, può solo intravedere ma non può mai raggiungere. Questo dominio segreto si staglia al suo orizzonte soltanto nella messa in crisi di ogni logica binaria e ragione discorsiva; ovvero, come la stessa dissoluzione entropica del suo potere conoscitivo in vista di un'altra facoltà superiore del sapere e di un'altra logica: si tratta del pensiero metarazionale e intellettuale che, accedendo alla *coincidentia contradictorium*, può cogliere enigmaticamente l'infinito in atto divino quale 'misura assoluta ed abscondita del reale'.

Rimanere chiusi nella sfera della ragione separata e separante, scrive Cusano nel Sermone *Remittuntur ei peccata multa* (1445), è ripetere il peccato di superbia di Adamo: "voler conoscere da se stessi soltanto",⁴² senza alcun lume rivelato, significa irrigidirsi su una *abstracta ratio* e sul principio di non-contraddizione come unici criteri del conoscere e del vero:

39 Ivi, p. 218.

40 A. DÜRER, *Vier Bücher, Das dritte Buch*, cit., f. T II v.

41 E. PANOFSKJ, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, cit., p. 211.

42 CUSANO, *Sermo LIV, Remittuntur ei peccata multa* (1445), in *Opera omnia*, cit., *Sermones II* (1443-1452), fasc. 3 (*Sermones XLIX-LVI*), a cura di R. Haubst e H. Schnarr, Meiner, Amburgo, 1996.

di fatto, scrive Cusano, “lumen intelligentiae, quod nos gestamus in similitudine lucis divinae, quae est ipsa veritas, est lumen rationis et ipsi rationi naturale, sine qua ratio nostra non est perfecta ratio”.⁴³ Conoscere da se stessi soltanto, senza quella *lux veritatis sine omni tenebra*, significa inoltre condannarsi da se stessi alle pene eterne di una perenne tenebra intellettuale, ovvero ad una morte spirituale che “ci allontana inesorabilmente da Dio” (*a Deo separat*): come scrive Cornelio Agrippa von Nettesheim, il cui pensiero può essere definito una versione scettica della filosofia cusana, “non vi è cosa più pestifera che impazzire con la ragione in mano” soltanto.⁴⁴ Ragione ipertrofica, *stultitia* e ignoranza colpevole e peccaminosa (la quale, al cospetto del vero inconoscibile, converte *se ad aliud*), sono allora elementi di una stessa costellazione spirituale: essa può essere intesa come come uno *status* di fondamentale “*disproportio* con il fine stabilito da Dio”,⁴⁵ l’assoluta e segreta proporzione (allo stesso tempo massima e minima) obliterante ogni umana misurazione razionale.

La figura melanconica, alla luce di queste ultime considerazioni, recupera in chiave allegorica quegli aspetti iconografici, propri della teologia morale, che hanno a che vedere con la dottrina dei vizi derivante dalla dottrina medievale delle complessioni: la ragione, irrigidita su se stessa nelle sue vane elucubrazioni misuranti e comparative, illudendosi di poter giungere alla scienza degli Dei con le sole sue forze, è in realtà una figura spettrale e luciferina. Dietro di lei, come ne *Il sonno del dotto* di Dürer, sembra infine far capolino il diavolo: non a caso un mantice – lo stesso con cui il demonio instilla cattivi pensieri nell’orecchio dell’erudito addormentato nella sua estenuante *venatio sapientiae* – spunta al di sotto delle vesti della dama. L’ottusità della ragione separante e separata, figlia dello “spirito razionale separato di Lucifero” (DDPL I, 70; 137), direbbe Cusano, anche in Dürer porta con sé il segno indelebile del proprio supplizio: la *nigredo* dell’artista e del filosofo, colto nel suo accanimento conoscitivo post-lapsario, che ha ormai posto una cesura irrimediabile *inter Deum et hominem* (CA II, 114; 810). Egli, nel suo infruttuoso tentativo di giungere al bello e alla verità assoluti con i soli strumenti discretivi offerti dalla *ratio*, “precipita [infine] in una regione lontana che ci separa da te” (DVD VIII, 29; 289), in cui il sole della verità si è oramai ritratto, lasciando il suo posto a tetri raggi lunari filtrati da una impenetrabile caligine ‘verspertina’. Una stessa figura,

43 Ivi, p. 262B.

44 H.C. AGRIPPA VON NETTESHEIM, *De incertitudine ac vanitate scientiarum* (1533), trad. it. di T. Provedera, Torino, Aragno, 2004, p. 28.

45 R. HAUBST, *Die Christologie des Nikolaus von Kues*, Freiburg, Herder, 1956, p. 66.

dunque, rappresenta magistralmente e condanna senza appello ogni vita spirituale, ispirata a *Kunst e Brauch*, che sia fissata rigidamente ad un livello intermedio del conoscere: la *media speculatio* (razionale). La ragione, qualora non osi fare il passo verso l'intuizione intellettuale – ove soltanto risulta ammissibile la coincidenza degli opposti –, è quella *adulterina ratio* che, vivendo 'astrattamente' nell'universo chiuso dei suoi costrutti mentali, continua a dividere se stessa da Dio: misura assoluta e abscondita, coincidenza della misura massima e della minima, invalidante ogni umana misurazione. Il peccato (*Sunde*), secondo Cusano, deriva non a caso da *siindern*: dividere, separare, appuntandosi al solo principio di non-contraddizione. La felicità del dotto, allora, sta soltanto nel vedere nella ragione un ponte verso un ulteriore campo del sapere: Cusano ha osato compiere, per mezzo del cielo intellettuale e della *visio unitiva*, questo *trascensus in infinitum*. Per lui i limiti conoscitivi della ragione sono gli stessi del suo campo di validità: "A ogni regione corrisponde un modo di conoscere ad esso proprio"; sicché "tutto quanto si mostra preciso lungo la via della ragione, è tale perché si trova sotto il cielo della ragione" (DC II, 75; 292), che non è la verità: ora, "un mondo non numera, non parla, non agisce alla stessa maniera di un altro [...], ma ciascun mondo impiega le proprie modalità (ivi 67; 288). Come 'contasse' questo mondo superiore, pienamente metafisico, è il segreto che hanno condiviso ineffabilmente Cusano e Dürer.

Dal canto di Dürer, accedere a questa sfera teologica ha forse significato – dal punto di vista artistico – contestualizzare la propria *imago melancholica* in una triplice scansione di motivi iconografici che culmina nella contemplazione 'luminosa' e serena del *San Girolamo nello studio*. È forse un caso che egli, nel viaggio nei Paesi Bassi, vendesse sempre congiuntamente le incisioni coeve de *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, della *Melancholia I* e del *San Girolamo*? Potrebbero queste immagini esser viste, allora, come tappe di un unico processo conoscitivo tendente alla visione estatica di Dio? La *Melancholia*, in questo caso, sarebbe, per così dire, un'icona della 'media imaginatio' dell'artista, posta tra la raffigurazione della prudenza e della fede del Cavaliere cristiano (Erasmus?)⁴⁶ e la visione beatifica del divino da parte del Santo: in questa sua quieta ed estatica contemplazione egli sembra difatti superare la "tragica irrequietezza" di ogni ragione non ancora risolta in 'visione', vagante in quella regione intermedia – librantesi tra terra e cielo, sensibilità e visione intellettuale – propria di una 'facoltà mediana' il cui nocciolo è pur sempre da ravvisarsi in una *ratio imaginativa*: dunque, ancora troppo legata al sensibile e sottomessa alla struttura

46 Cfr. ERASMO DA ROTTERDAM, *Enchiridion militis christiani*, pubblicato nel 1504.

‘lapidaria’ del cosmo per poter accedere all’arcana fonte trascendente di tutte le inadeguate ed approssimative misure mondane.

Da questo punto di vista, l’*imago melancholica* potrebbe risultare una critica sprezzante della figura dell’artista tematizzata da Alberti nel *De statua*, dove lo scultore è descritto provvisto di gran parte di quegli strumenti allegorici (simbolo del sapere matematico) che si sono trovati raffigurati nell’incisione düreriana: non avranno forse gli scultori – così si chiede Alberti – “squadra (*tignarii normam*), filo a piombo (*pendiculum*), livella (*libellam*) e cerchio (*circulum*), con il cui aiuto e guida eseguiranno facilmente angoli, linee e superfici definite e determinate in modo da completare con grande precisione il loro lavoro?”. Ci si deve aspettare, dunque, “che lo scultore esegua i suoi eccellenti e mirabili lavori a caso e non con la guida sicura e costante della ragione?”.⁴⁷ In fondo per Alberti, ben diversamente dalla prassi sperimentale di Cusano, “le arti si imparano prima studiando il metodo (*ratione et via*), poi impadronendosi con la pratica (*proxime ago*)”.⁴⁸ Dürer e Cusano, mediante il concetto d’immagine, paiono aver sondato altri livelli d’esperienza, al di là di quel campo del sapere accessibile a quella *viva mensura* che è la ragione.

e. *Pensare per immagini: Cusano, van Eyck, Leonardo da Vinci e Dürer*

Ma come intendere il pensiero di Cusano in rapporto alla visione e all’immagine? L’intuizione intellettuale, in molti scritti di Cusano, si traduce in *un’arte della visione*, quale apprensione semplicissima capace di risolvere le differenze e le opposizioni razionali nella loro “radice semplice”. La visione intellettuale, si legge nel *De coniecturis*, è tanto sottile da esser capace di cogliere la sfera “nel suo punto centrale indivisibile”, al contrario della ragione che comprende e articola la sfera nel suo discorso diacronico affermando che il circolo è vero “solo perché le sue linee condotte dal centro della circonferenza sono eguali”. La visione, ben diversamente, superando ogni dimostrazione logica, “abbraccia il vero in modo puntuale e, insieme, in modo sottile e perfetto” (DC II, 169; 350-1). E tuttavia la *visio* non può esser articolata in discorso, non è restituibile in linguaggio filosofico – questo è la situazione paradossale vissuta della *ratio*. Esempio, a questo

47 L.B. ALBERTI, *De statua*, Introduzione, traduzione e note di M. Spinetti, testo latino a fronte, Napoli, Liguori, 1999, p. 25.

48 Ivi, p. 35.

proposito, è l'enigma proposto da Cusano nel *De visione Dei* della lettura simultanea: l'intuizione intellettuale vede simultaneamente tutta la pagina, leggendo tutto senza intervalli di tempo: il vedere, capace di abbracciare confusamente tutta la pagina, è qui lo stesso leggere, come discorso che avviene nel tempo passando da parola a parola (DVD VIII, 29; 290).

Questa *simultanea et incontracta visio*, capace di unificare le varie visioni angolari, diviene il simbolo della divina intelligenza: al suo cospetto, l'umana facoltà visiva si caratterizza per l'insuperabile scissione tra vedere (intuizione immediata) e leggere (esplicazione riflessiva di ciò che si è intuito confusamente). Lo sguardo umano, nel legger un libro, di primo acchito può intendere confusamente (*confuse*) tutta la pagina; se però vuole cogliere il senso delle singole parole, deve rivolgere la propria attenzione a ciascun elemento del discorso (lettere, sillabe, parole), passando dall'uno all'altro attraverso intervalli di tempo successivi:

Quando apro un libro per leggere, vedo confusamente tutta la pagina; ma, se voglio scorgere le singole lettere, le sillabe, le parole, debbo rivolgermi singolarmente a ciascuna d'esse, una dopo l'altra; non posso leggere che in successione, lettera dopo lettera, parola dopo parola, passo dopo passo. Tu invece, Signore, vedi simultaneamente tutta la pagina e leggi tutto senza intervalli di tempo [...]. Tu vedi e leggi simultaneamente, al di fuori del tempo. Il tuo vedere è il tuo stesso leggere. Dall'eternità hai visto e letto insieme tutti i libri scritti e quelli che si possono scrivere, tutti insieme e in una sola volta, senza intervalli di tempo (ivi VII, 29; 291).

È sorprendente che questo esempio, tale e quale, si trovi anche in Leonardo, escluso – come spesso accade – il riferimento teologico di chiusura:

Noi conosciamo chiaramente che la vista è una delle più veloci operazioni che sieno, ed in un punto vede infinite forme; nientedimeno non comprende se non una cosa per volta. Poniamo caso, tu, lettore, guarda in una occhiata tutta questa carta scritta, e subito giudicherai questa esser piena di varie lettere: ma non conoscerai in questo tempo che lettere sieno, né che vogliano dire; onde ti bisogna fare a parola a parola, verso per verso, a voler avere notizia d'esse lettere.⁴⁹

49 LEONARDO, *Trattato della pittura*, in *Scritti. Tutte le opere: Trattato della pittura, Scritti letterari, Scritti scientifici*, a cura di J. Recupero, Milano, Rusconi, 2002, § 47, p. 54.

L'analisi dello sguardo divino, in rapporto a quello umano, nel *De visione Dei* viene pure svolta a partire da un'esperienza concreta e spiritualmente molto prossima a Cusano, il predicare, e dalla pretesa convertibilità nell'assoluto di vedere e udire, essere visto ed essere ascoltato: "Immagino, Signore, che la tua vista parli. Infatti il tuo parlare non è altro che il tuo vedere, perché le due cose non differiscono realmente in te, che sei la stessa semplicità assoluta" (ivi X, 35; 299). Cusano richiama dunque l'attenzione sulla sua attività di *excitator*:

Faccio qui una chiara esperienza del fatto che tu vedi simultaneamente tutte le cose e ciascuna di esse, perché anch'io, quando predico, parlo simultaneamente, e in una sola volta, a tutta la chiesa raccolta ed a ciascun singolo fedele nella chiesa. Faccio un solo discorso, ma in quell'unico discorso parlo ai singoli. Ciò che è per me la chiesa, per te, Signore, è la totalità del mondo e le singole creature che sono o possono essere (ibid.).

La differenza strutturale tra 'sguardo-udito umano' e 'sguardo-udito divino', in Cusano, ha dunque a che vedere con l'imprescindibile processualità (o discorsività) della facoltà umana di apprensione in genere, caratteristica questa ben messa a fuoco anche da Leonardo. Il carattere successivo e temporale delle facoltà conoscitive, in altri termini, è la vera causa della mancata convertibilità nell'uomo di *videre* e *videri*, *audire* e *audiri*. Mentre infatti Cusano sta predicando, così egli scrive, il suo volto è in linea di principio visibile da tutti i fedeli, così come la sua voce può essere ascoltata simultaneamente da tutti i presenti. D'altro canto, però, "io non riesco ad udire distintamente coloro che parlano tutti insieme, ma li odo uno dopo l'altro, né mi riesce di vederli distintamente tutti insieme, ma li vedo uno dopo l'altro", concentrando via via l'attenzione ora su quest'individuo, ora su quest'altro: "Eppure, se in me vi fosse tanto potere che l'essere udito coincidesse con l'udire, e così pure l'essere visto con il vedere, ed il parlare con l'udire, come avviene in te, Signore, che sei potere sommo (*summa virtus*), potrei invece udire e vedere tutti e ciascuno singolarmente. E come parlerei nello stesso tempo a ciascun singolo, così anche, nel medesimo istante in cui parlo, vedrei ed udirei le risposte di ciascuno dei singoli". La creaturalità dell'essere umano, a ben vedere, consiste proprio in questo scarto o cesura tra l'udire e l'essere udito, il vedere e l'essere visto; nel fatto cioè che l'essere umano non è in grado, con un solo atto semplicissimo ed istantaneo d'apprensione, "omnes et singulos simul audire et videre" – allo stesso modo di come gli altri, ciascuno per proprio conto e in un modo determinato, vedono simultaneamente il mio volto e ascoltano la mia voce mentre mi rivolgo a

loro; d'altronde, "se fossi capace di vedere così come risulta visibile agli altri, non sarei una creatura" (ivi 36; 301).

Il concetto razionale, come esplicazione dell'unica *ars rationis*, non può dunque accedere a questa dimensione di senso ulteriore, dispiegata sul piano di una simultaneità cristallina. Superare la situazione di stallo del discorso razionale, sospeso tra mesta rassegnazione ai propri limiti costitutivi (*impossibilitas/necessitas*) e nostalgia dell'infinito, assume il senso in Cusano dell'investigare per enigmi (*symbolice investigare*); ovvero, del trasformare il contenuto puntuale della visione *in imago* – secondo una definizione del conoscere come *raffigurare*, di un sapere "legato in ogni stadio all'immagine".⁵⁰

L'immagine, come nell'arte fiamminga coeva a Cusano, è come uno specchio in cui, metaforicamente, si riflette l'invisibile, ciò che non può essere esplicito razionalmente: l'immagine, scrive Cusano, "è come uno specchio, e lo specchio, per quanto piccolo, accoglie in sé, sotto forma di figura riflessa, anche una grande montagna e tutte le cose che si ritrovano sulla sua superficie" (ivi VIII, 30; 293). Si tratta di una congettura sensibile che, rispetto a quelle formulate dalla ragione, possiede il vantaggio di dichiarare sin da subito il proprio carattere transeunte e transitorio di mera *manuductio* alla via mistica. È forse un caso che l'invio del *De visione Dei*, conosciuto nel passato non a caso come il *libellus iconae*, fosse accompagnato da un'immagine del Cristo *cuncta videns* quale enigma sensibile per giungere a comprendere, *per speculum et in aenigmate*, l'arduo sentiero della via mistica? E non è forse vero che lo stesso contenuto del trattato possiede una potenza plastica ed evocativa – per così dire, pittorica e immaginale – che lo predispone ad essere meglio interpretato, quasi trasposto in pittura, piuttosto che attraverso un erudito commento erudito e specialistico?

Basterebbe forse dare uno sguardo contemplativo all'*Adorazione dell'Agnello mistico* di Jan van Eyck per convincersi di questa possibilità espressiva del trattato di Cusano, quel "testo figurativo unico e immenso che è il polittico di Gand".⁵¹ Vera e propria "sintesi del mondo teologico medievale e dell'ostentazione borgognona", nella pala d'altare di van Eyck traluce "un universo fatto di oggetti e simboli che l'iconografia non è sempre riuscita ad interpretare, o per i quali essa non può fornire una

50 K. JASPERS, *Leonardo filosofo*, cit., p. 21.

51 L. CASTELFRANCHI VEGAS, op. cit., p. 30.

spiegazione del tutto soddisfacente”.⁵² La tavola centrale inferiore della pala aperta – in cui si stagliano su uno sfondo geometricamente costruito l’Agnello immolato della visione apocalittica giovannea (simbolo della passione e del ritorno del Cristo giudicante) e la fontana della vita eterna – sembra una traduzione in immagine dell’*ortus paradisi* rievocato da Cusano nel *De visione Dei*. Questa descrizione, non a caso, è incentrata nella dialettica salvifica della croce di Cristo, quale coincidenza del *lignum mortis* (l’arido legno della croce) e dell’“albero della vita che sta nel Paradiso di Dio” (Ap 2,7), del sangue della passione dell’Agnello e della “fonte di vita intellettuale” che zampilla nella fontana posta innanzi all’altare del sacrificio di Cristo. Tale conversione miracolosa *vita-mors* è resa in parola da una duplice didascalia: sull’altare dell’Agnello si legge “Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi” (Gv, 1,29); mentre sul bacino della fontana, in scorcio, è resa l’espressione giovannea “Hic est fons Aquae Vivae procedens de sede Dei et agni” (Ap 22,1) – a cui fa da contraltare la scritta sul gradone su cui poggia il trono di Cristo: “Vita sine morte in capite – Iuventus sine senectute in fronte” (nella quale si fa riferimento alla morte e alla resurrezione dell’Uomo Dio). Qui, come è stato notato, “al simbolo eucaristico del sangue è congiunto quello battesimale dell’acqua. Come dal costato del Cristo crocifisso sgorgano l’acqua e il sangue, allo stesso modo, dall’Agnello e dal Trono celeste si riversano il sangue e l’acqua dell’iniziazione cristiana”,⁵³ vera e propria promessa di vita eterna: l’acqua che sgorga dalla fonte di vita eterna si tramuta in perle e gemme preziose, “abbeverando i prati del Paradiso su cui procedono i santi”.⁵⁴ In alto, per di più, “ieratica e severa”,⁵⁵ domina un’immagine del Cristo glorioso, assiso in trono e onniveggente, raffigurato nella classica forma bizantina della *Deesis*, al cui cospetto Cusano avrebbe potuto esclamare: “Fa che io ti veda senza veli, e la mia anima è salva” (DVD XXI, 74; 355). Alle sue spalle, sul bordo del trono dorato, si legge un’iscrizione che recita: “Hic est Deus potentissimum propter divinam maiestatem” – il *divinum posse*, l’unico nome divino che Cusano conserva nell’ultima opera, il *De venatione sapientiae*, ponendo nell’ultimo e supremo campo del saper proprio il *posse ipsum*.

Traduzione dell’oggetto di una *invisibilis visionis* in immagine, prassi sperimentale, *transumptio in infinitum* delle figure geometriche sono tutte modalità che, nella dottrina di Cusano, la ragione adotta assecondando quel

52 H. VAN DE PERRE, op. cit., p. 22.

53 A. PINET, op. cit., p. 46.

54 L. CASTELFRANCHI VEGAS, op. cit., p. 38.

55 A. PINET, op. cit., p. 115.

seme intellettuale che, dal centro delle proprie strutture razionali, illumina le sue sopite capacità in vista di un *transcensus* intellettuale che ha la forma repentina del risveglio. Che questa forma di autocoscienza filosofica possa anche essere raffigurata, lo dimostra la tecnica della *viva imago* dell'autoritratto di Jan van Eyck e Albrecht Dürer – l'oggetto del prossimo capitolo.



CAPITOLO 2

‘PINGENDO FILOSOFARE’. LA DOTTRINA DELLA VIVA IMAGO IN CUSANO, JAN VAN EYCK E ALBRECHT DÜRER

a. Cusano, Eckhart e Jan van Eyck

Antoine Moulonguet e Pierre Bouche hanno richiamato l’attenzione su un episodio forse leggendario, ma nondimeno molto significativo – quasi testimonianza a toni vivaci di un certo clima culturale e dei rapporti tra pittura e filosofia nel Quattrocento. Siamo esattamente nel 1448. Nicola Cusano

fu chiamato dalla grande maestra delle beghine di Bruges. Egli è l’uomo più sapiente del suo tempo, nonché il più rispettato. Cusano, in particolare, aveva due passioni, la filosofia e la pittura.

Il pensiero che egli maggiormente ammirava era quello di un uomo di cui non si doveva far il nome, un maestro domenicano del secolo passato condannato per eresia e le cui opere erano state interdette. Nella sua straordinaria biblioteca, Cusano, di questo Maestro, era riuscito a preservare dalla distruzione alcune decine di sermoni scritti in tedesco e la maggior parte delle opere latine [...].

La beghina, dunque, lo condusse in una cella che non era stata più abitata da alcuni anni. Ella scoprì un dipinto di piccole dimensioni nascosto da un velo [...]. Si trattava del ritratto di un uomo di età matura. Il cardinale si avvicinò alla tavola per leggere l’iscrizione sul quadro che la beghina gli stava indicando: “Ritratto di Meister Eckhart eseguito da Jan van Eyck”.¹

Veritiero o meno sia il racconto, indubbiamente esso si fonda su tre verità documentabili storicamente.

In primo luogo, il rapporto Cusano-Eckhart è variamente accertabile, come testimonia tra l’altro l’*Apologia doctae ignorantiae* (del 1449), opera in cui Cusano dovette difendersi dalle accuse rivoltegli dal filosofo aristotelico Johannes Wenck, l’autore dello scritto polemico *De ignota literatura* (1449) – il cui obiettivo era evidentemente il testo cusano *De*

1 A. MOULONGUET-P. BOUCHE, *Maitre Eckhart peint par van Eyck*, cit., p. 8.

docta ignorantia.² Wenck, con tale scritto, aveva cercato di far ricadere su Cusano il clima di ostilità che insidiava il pensiero di Eckhart mediante un'associazione terminologica insidiosa e malevola: “docta ignorantia vulgariter ‘abgeschaiden leben’”.³ Cusano, dal canto suo, pur rifiutando questa assimilazione concettuale, si spinge tanto incautamente nella sua apologia sino ad elogiare l'opera di Eckhart nel suo complesso, la cui unica pecca, a suo dire, è quella di aver formulato le sue dottrine in modo esoterico, con uno stile che spesso – sottolinea Cusano con ironia – può trar in inganno i semplici di spirito e gli incolti: “La gente comune non è non è adatta a capire i pensieri che spesso Eckhart mescola alle affermazioni consuete degli altri dotti, anche se le persone intelligenti possono trovare in quei pensieri molte cose acute e utili” (ADI 25; 241); forse, si può leggere tra le righe di Cusano, il Wenck non apparteneva a questi ultimi, il consesso degli uomini dotti e intelligenti, ma era un mero rappresentante di quel *vulgus* che doveva tenersi lontano dalla filosofia. Dalla *coincidentia contradictorium*, tema caro a Cusano e già eckhartiano, in particolare, “non segue l'errore velenoso e la perfidia della distruzione del germe delle scienze” evidenziati surrettiziamente dal Wenck (ivi 245; 28); si tratta semmai, ricorda Cusano, di un tema mistico che ha una lunga tradizione, i cui precedenti illustri si possono trovare nello Pseudo Dionigi, in Agostino, in Mario Vittorino,

-
- 2 Il titolo, spiega E. VANSTEENBERGHE, è una traduzione, sebbene di valore inverso, della dottrina cusaniiana della *docta ignorantia*. Laddove Cusano parte dal conosciuto per giungere, in modo comparativo, a ciò che è ignoto onde poterlo apprendere, per il Wenck, ben diversamente, il processo della conoscenza deve partire dall'ignoto per giungere al noto: “Ex porporionali seu comparativa reductione incerti, ignoti seu incogniti quod inquiritur, ad presuppositum seu propositum certum, notum, manifestum et cognitum, ut innotescat et manifestetur”: in *Le “De ignota literatura” de Jean Wenck de Herrenberg contre Nicolas de Cues De ignota literatura*, in “Beiträge z. Geschichte d. Philosophie d. Mittelalters”, VIII (1910), Heft 6, p. 22. “Vacate et videte quoniam ego sum Deus” (Sal XLV, 11), ricorda all'inizio del proprio opuscolo polemico il Wenck; bisogna dunque, come Davide, preventivamente “se fateatur non cognovisse literaturam” (Sal LXX, 15-16): ivi, p. 23. Ora, la nescienza da cui bisogna partire per giungere *ad notum*, e di cui quindi bisognerebbe giovarsi e rallegrarsi, afferma il Wenck, è proprio quella che si può rinvenire nell'opera di Cusano, il *De docta ignorantia*, le cui dottrine fallaci sono frutto di vera insipienza.
- 3 Ivi, p. 31. Per questo concetto eckhartiano (*Abgescheidenheit*, nel senso di separazione e distacco), si veda il trattato tedesco *Von Abgescheidenheit*: “Il perfetto distacco non può esistere senza umiltà (*Demut*), giacché la perfetta umiltà tende all'annullamento di sé”; esso, infatti, “conduce l'uomo alla più grande rassomiglianza con Dio”: in *Die deutsche und lateinische Werke, Die deutsche Werke*, vol. V, cit., pp. 540-1; trad. it. *Del distacco*, in *Opere tedesche*, a cura di M. Vannini, Firenze, La Nuova Italia., pp. 108-11.

in Giovanni Scoto e Davide di Dinant: "In questa *coincidentia*, conclude Cusano, si trova tutta la teologia che si può apprendere" (ivi 31; 249).

In secondo luogo, è anche noto che alcuni dei testi fondamentali di Eckhart, tra cui il *Commento al Vangelo di Giovanni*, sono stati rinvenuti proprio nella biblioteca di Bernkastel-Kues; oggi sono raccolti nei Codices Cus. 21 e 125, spesso annotati con ricchi *marginalia* dello stesso Cardinale.

Non in ultimo, la dimestichezza di Cusano con l'arte trapela dalle sue opere filosofiche con nettezza, come è dimostrato dalla sua conoscenza delle recenti dottrine circa la prospettiva (la cui matrice, com'è noto, è geometrico-pittorica), dal tema artistico e religioso della *vera icon* (che Cusano porrà come fulcro enigmatico del *De visione Dei*), dal suo rapporto epistolare con Leon Battista Alberti (mediato dal suo segretario personale Giovanni Andrea de' Bussi) e dalla conoscenza diretta degli artisti fiamminghi dell'epoca (Rogier van der Weyden è citato, nella *Praefatio* del *De visione Dei*, quale autore di uno splendido ritratto dell'onniweggente collocato a Bruxelles). Che questo rapporto con i cosiddetti pittori Primitivi fiamminghi sia documentabile, sebbene soltanto attraverso prove indiziarie, anche con Jan van Eyck, è l'obiettivo delle pagine che seguono.

Ma veniamo al nostro tema. Se vi fosse un ritratto capace di rendere se stesso sempre più simile al proprio esemplare, esso – in quanto similitudine viva dell'archetipo –, potrebbe senza dubbio alcuno esprimere il proprio status di *imago* approssimativa e provvisoria. Forse sarebbe in grado addirittura di parlare, di riflettere sulla propria straordinaria condizione di schema intermedio e di renderlo noto verbalmente.

L'immagine viva, consapevole di non poter mai eguagliare la perfezione dell'esemplare, direbbe anzitutto: assomiglio 'come posso' all'esemplare. Il suo potere, cioè, è di tendere indefinitamente all'esemplare, senza mai potersi identificare con esso. Se questo motivo filosofico-teologico – il cui orizzonte è quello dell'imperfezione costitutiva di ogni immagine riflessa e creaturale – dovesse esser espresso da una formula, questa, forse, colta laconicamente sulle labbra dell'uomo ritratto, suonerebbe così: *als ich kan* ("come posso").

Che vi sia un ritratto capace, per così dire, di esprimersi così, lo testimonia *L'uomo dal turbante* di Jan van Eyck, *pictor doctus* e maestro nell'uso pittorico degli specchi, opera ultimata il 21 ottobre 1433. Forse autoritratto del pittore, quasi colto a mezzo busto riflesso sulla superficie speculare⁴ del

4 "[...] Nella prospettiva meno dogmatica e più animistica dell'epoca, la registrazione minuziosa dell'immagine di una persona è anche rivelazione della sua anima,

proprio ritratto (del che sarebbe anche testimonianza l'assenza delle mani dalla figura ritratta, come se il pittore avesse colto il proprio volto in uno specchio), è la sua cornice dipinta a offrirci la nostra logofania teologico-filosofica in una duplice didascalia: in alto si legge *Johannes de Eyck me fecit anno MCCCC33 – 21 octobris*; in basso, per l'appunto, la formula citata (stilata in caratteri greci, al modo di risultare un anagramma del suo stesso nome fiammingo: Jan van Eyck), “come posso” – formula che deve essere colta in senso colloquiale, quasi *vulgariter*: ‘Così mi è venuto’, ‘più di tanto non posso fare’, “meglio che posso”, nel quale un giusto orgoglio si mescola in maniera inimitabile con una giusta umiltà”.⁵ Nella semplicità dell'enunciato, tuttavia, emergono consapevolezza del proprio stato di copia e derivazione da un modello, da un lato; presa d'atto della propria condizione di insufficienza creaturale, dall'altro. Il tutto, quasi mediato da una credenza primitiva circa l'animismo dell'immagine, espresso in prima persona, artificio mediante cui la copia appare quasi dotata di vita autonoma, il cui unico scopo, tuttavia, è quello di adeguare il modello pittorico, la figura dell'artista in carne ed ossa, e di esprimerlo in una formula che finisce per far luce sullo statuto ontologico dell'arte in quanto tale. Nel caso di van Eyck si tratta di una *ars docta*, in cui contemplazione e dottrina si intrecciano sulla scena, arte capace di stabilire “un'invisibile, quasi intrigante circolazione di sguardi tra i personaggi entro il quadro e chi guarda”.⁶

D'altra parte, che vi sia una filosofia che corrisponda a quanto si è detto, lo rivela proprio Cusano, il cui pensiero, per certi versi, è un geniale compendio delle dottrine attinenti all'arte pittorica, al sapere prospettico e alle abilità tecniche ed artigianali del tempo, dottrine magistralmente ritradotte in riflessioni filosofiche. E dove la filosofia di Cusano, accogliendo il sapere empirico delle pratiche dell'artigianato e la valenza enigmatica e sensibile dell'immagine, si presenta come *docta ignorantia*; la pittura di van Eyck, quasi per compensare questo apparente deficit speculativo, si fa concettosa e dotta, spesso accompagnata da cornici in cui vengono riportate iscrizioni colte, il cui valore esplicativo e documentario dona un surplus di dottrina

del suo essere. L'immagine è lo specchio dell'anima, la quale riflette Dio. Così anche il dipinto è stato concepito come oggetto riflettente. La grandezza della testa coincide pressappoco con quella di una persona che si guarda allo specchio. L'artista, in qualità di *artifex*, è colui che crea l'immagine con la luce così come l'Onnipotente creò l'uomo a sua immagine e somiglianza”: D. DE VOS, op. cit., p. 56.

5 E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting*, cit., p. 326.

6 L. CASTELFRANCHI VEGAS, op. cit., p. 47.

alla raffigurazione. *Scientia ignorationis e pictura docta*, in Cusano e Jan van Eyck, si riflettono l'una nell'altra in un gioco dilettevole la cui posta in gioco è pur sempre sempre la verità – una ricerca di verità in cui massima concretezza e sublime astrazione convivono e coincidono in una 'eikonologia': quella concretezza visiva del pensiero di cui si sostanzia, sia sul fronte artistico sia su quello filosofico, la cultura dell'epoca.

Il discorso sul ritratto al centro dell'*Idiota De mente* di Cusano è il fulcro metaforico dell'enigma della creazione dell'anima umana, in cui Dio è paragonato al sommo artefice dotato di una *infinita ars*, in grado di trarre le forme – quasi fossero immagini vive cavate dalla sua mente complicativa – *ex nihilo*: "La mente è stata creata dall'arte creatrice come se questa avesse voluto creare se stessa; ma poiché essa è immoltiplicabile, ne sorge una sua immagine, come se un pittore volesse dipingere se stesso, ma, essendo immoltiplicabile, dipingendo se stesso ne sorgesse una sua copia" (DIDM XIII, 203; 191).

Ma di che tipo di immagine Cusano sta parlando? Non si tratta di un'immagine statica, fissata una volta per tutte in uno stato di rigidità cadaverica; bensì – come si diceva a proposito di van Eyck – di una *viva imago*, che ha la "capacità di rendere se stessa senza fine sempre più conforme" all'esemplare, "anche se rimane sempre inaccessibile la precisione dell'arte infinita". Una immagine, scrive Cusano, "per quanto perfetta, se non ha la possibilità di essere più perfetta e più conforme all'esemplare, non è mai perfetta come sarebbe una qualsiasi immagine imperfetta che avesse invece la potenza di conformarsi sempre più e senza limite all'inaccessibilità dell'esemplare. In questo, infatti, *come può* [*quo potest*], a modo di immagine [*imaginis modo*], imita l'infinità; se un pittore facesse due immagini, delle quali una, morta, apparisse più simile a lui in atto, l'altra invece meno simile, ma *viva*, cioè tale che, incitata a muoversi dal suo esemplare, potesse farsi sempre più simile ad esso, nessuno esiterebbe a dire che questa seconda è più perfetta, in quanto imita di più l'arte del pittore" (ibid.).

Sorprendentemente, in questo scritto cusaniiano ultimato il 23 agosto 1450, ricompare – in latino ed espressa in terza persona – la formula riportata da van Eyck: *quo potest*. Il massimo del "poter-fare" di un pittore che voglia ritrarre se stesso, è il creare un'immagine di sé che sia in grado di tendere indefinitamente alla perfezione, comunque irraggiungibile, del proprio esemplare, il volto del pittore stesso che si riflette nella sua opera come in uno specchio. Solo Dio, quale puro *possest* – potere sommamente in atto – è attualmente tutto ciò che può essere, perfetta misura di se stesso e di ogni altro ente esplicito; ogni umana arte e facoltà, al suo cospetto, traduce in atto solo una certa quantità del divino *posse facere*, un *quantum*

determinato dell'infinito e assoluto poter-essere (*posse esse*); essa, più di tanto, *non può fare*.

Fuor di metafora, tuttavia, l'assimilazione qui stabilita non è scevra di difficoltà. Certo, Dio ha piena facoltà di creare immagini di sé libere di tendere al suo volto segreto e *sine figura*. Ma come potrà l'artista restituire *in pictura* questo stato di costituita imperfezione – dinamica, vivente e divorata da un costante anelito (*desiderium infiniti*) verso il proprio modello? L'immagine artistica, per quanto realistica e ritratta con fedeltà, sarà sempre statica, inerte, incapace di colmare da se stessa quello iato che la separa dalla perfezione. A quale segreto tecnico, compositivo e prospettico allude qui Cusano parlando di *pittura vivente*?

Un artificio, che Cusano ben conosce, sarebbe quello di ritrarre un volto *cuncta videns* in modo tale “che esso sembri guardare intorno a sé tutte le cose”, quasi capace di “seguire come un'ombra”, con il suo sguardo ubiquo e onniveggente, chiunque ad esso si rivolga – anche se, a questo proposito, le sue attenzioni sono rivolte al *maximus pictor* Rogerius, alias Rogier van der Weyden, come Cusano definisce il pittore fiammingo, contemporaneo di van Eyck, nella Prefazione al *De visione Dei*. Forse qui si tratta di una pittura speculare, in cui immagine e archetipo entrano in un gioco di rifrazioni vicendevoli in cui nulla può essere visto come risultato stabilmente raggiunto. Il gioco degli sguardi e degli specchi, che s'ingenera nel rimando delle rifrazioni reciproche e complementari tra immagine e modello, apre un campo di possibilità ermeneutiche in cui nulla è definitivo, e in cui la stessa immagine ritratta si pone come in uno stato provvisorio di perfettibilità infinita, stato di cui – *quasi loquendo* – la cornice di van Eyck reca viva testimonianza.

Riprendiamo la didascalia: “Johannes de Eyck me fecit...” - “als ich kan”. In altre parole: il pittore – di cui io, l'immagine, sono ‘viva e loquente’ similitudine – mi ha realizzato, e io, da parte mia, nel mio stato ontologico di derivazione mimetica, non posso far altro che assomigliare *come posso* alla vera figura del mio artefice. Ora, se qui, come nell'enigma sensibile di Cusano, si tratta di un autoritratto, il dipinto può essere visto come uno specchio in cui si riflette, con un certo grado di approssimazione, il modello ritratto, il pittore assorto e preso dal suo dilemma artistico. L'artista, allora, attraverso la cornice, è come se volesse giustificare i limiti in cui versa la propria arte, incapace di raggiungere la perfezione dell'esemplare, affidando le sue considerazioni – *di fatto sdoppiandosi* – al proprio prodotto artistico, quasi vivente *alter ego* del pittore: chiunque guardi il ritratto dovrà sapere che si tratta di un'immagine di me che, per quanto fedele, non è né veritiera né perfetta, passibile cioè di essere realizzata con

un grado di precisione ancora maggiore, all'infinito. Il risultato del potere artistico, che non eguaglierà mai l'*infinita ars* di Dio, scrive Cusano, è un'immagine che "non può quietarsi in se stessa, poiché è vita della vita della verità e non vita propria. Perciò si muove verso l'esemplare come verso la verità del proprio essere", tendendo ad essa "con lietissimo desiderio" (DIDS I 39; 77).

Tuttavia, se il ritratto è uno specchio dell'artista, l'imperfezione della copia riprodurrà in qualche misura un'imperfezione più originaria, che è quella propria dell'archetipo, dell'uomo creato *ad Dei imaginem* dall'arte onnipotente del principio, il supremo *possess*: il potere-è, "nel quale fare [*facere*] ed essere fatto [*fieri*] sono lo stesso potere" (TDP 34; 267).

L'uomo, quale viva similitudine e riflesso del *Verbum*, sarà ancora più lontano dal creatore di quanto l'immagine ritratta dall'artista lo sia dal proprio modello immaginale. *Temporalia imagines sunt aeternorum* (ivi 241), recita il *De possess*: le cose finite sono immagini, manifestazioni di una verità infinita e invisibile che trascende infinitamente ogni figura terrena. D'altra parte, scrive Cusano, "ogni intelligenza ha bisogno di fantasmi (*phantasmata*) per speculare" (ivi 54; 281), e senza riferirci alle immagini creaturali – che sono come congetture ad un tempo sensibili e sovransensibili del principio – non potremmo dire alcunché dell'eterno. Da qui, conformemente alla nuova esperienza spirituale nata in seno alla cosiddetta *Devotio moderna* (fermento culturale di cui pure si nutre il nuovo realismo dei cosiddetti pittori 'Primitivi fiamminghi', in cui "la meditazione veniva a passare attraverso la realtà concreta e gli avvenimenti evangelici erano proiettati nella sfera del privato"⁷), tutto lo spessore filosofico che assumono gli enigmi sensibili escogitati da Cusano (tra cui devono essere annoverati alcuni splendidi giochi didascalici: il *ludus globi*, il *ludus trochi*, nonché il *ludus iconae* dei monaci di Tegernsee al centro del *De visione Dei*); questi giochi, di fatto, sono capaci di avvicinare, schematizzare il divino e di offrirsi alla contemplazione, dunque, quali *manuductio* alla via mistica: enigmi sensibili in grado di elevare, "mediante un esercizio di devozione, alla teologia mistica" (DVD Praef., 7; 265): *symbolice investigare*. Questa, scrive Cusano nel *De Beryllo*, "è la scienza per enigmi (*aenigmatica scientia*)", che misura *per quanto può* la verità mediante l'immagine, ben sapendo che la verità non è raffigurabile in alcun enigma (DB VII, 9; 389).

La mente, secondo Cusano, tra le varie entità esplicate, ha comunque un potere suo proprio, non equiparabile a quello delle altre immagini creaturali e contratte. Essa è "*descrizione viva dell'eterna ed infinita sapienza*"

7 D. DE VOS, op. cit., p. 13.

(DIDM V, 128; 133); la mente, quale *viva descriptio* del principio, è propriamente un'immagine, quasi un ritratto dell'Onnipotente, di quel *vultus sine figura* – assolutamente irrepresentabile – che si riflette nell'anima umana come in uno specchio (*speculum contractum mentis*). Questa descrizione intellettuale che è l'intelletto, scrive Cusano, “devi intenderla quale *resplendentia* dell'esemplare di tutte le cose, così come la verità risplende nella propria immagine” (ibid.). L'intelletto umano, paragonabile ad una superficie riflettente, è come l'*acies diamantis*, assolutamente diafano e a suo modo perfetto nel restituire l'immagine ascondita del principio: “Se la punta semplicissima e indivisibile di un diamante levigatissimo, nella quale risplendessero le forme di tutte le cose, fosse viva, essa, intuendo se stessa, troverebbe in sé le similitudini di tutte le cose, per mezzo delle quali – e questo è il potere euristico dell'*ars coniecturalis* di Cusano – potrebbe formarsi le nozioni di tutto” *come in una immagine più o meno adeguata* (ivi 129; 135).

Come Cusano chiosa nel *De Beryllo*, “è come se l'intelletto creatore fosse una vista [*visus*] che, volendo manifestare il proprio potere visivo, formulasse concetti di ogni cosa visibile, in cui manifestarsi: per ciò stesso avrebbe in sé ogni cosa visibile e formerebbe tutte le cose in qualità di visibile” (DB XXVI, 29; 409). Ogni ente esplicito è dunque un visibile, prodotto dalla vista creatrice che s'irradia dal principio (nell'assoluto, scrive Cusano, *esse, creare e videre convertuntur*), ad eccezione della mente, che è un 'visibile vedente', una immagine capace – per così dire – di rendere la pariglia alla *absoluta visio* del principio, essendo a sua volta in grado di raffigurarsi il divino sguardo creatore con una propria capacità raffigurante e descrittiva.

Quello che qui sorprende è il continuo rimando della metafora dell'immagine e della pittura dal rapporto pittore-‘congettura artistica’ (l'opera) a quello tra Dio creatore-intelletto umano (quale vivo specchio mentale). Dio, spesso paragonato da Cusano al sommo pittore dell'intera natura – dal cui uso sapiente del colore dipende la visibilità del creato –, nel produrre le menti è come se raffigurasse se stesso guardando la propria effigie riprodotta in uno specchio, quello infinito, perfettissimo e *sine contractione* del *Verbum*: ogni autoritratto dell'assoluto, secondo la metafora catottrica su cui si regge il *De filiatione Dei*, è come uno *speculum*, più o meno contratto curvo e mondo, che restituisce il principio in quanto colto in scorcio, secondo una prospettiva particolare che altro non è che il singolare *modus intellectualis*, assolutamente individuale ed irripetibile, di ciascuno spirito creato. Essere fedele copia vivente dell'assoluto, nel suo valore di parzialità rivelativa, a livello spirituale significa volere essere se stessi in quanto immagine – auto-appropriazione immaginale che è condizione irri-

nunciabile della ricerca della verità: “Cerca di possedere te stesso, ed allora anch’io sarò tuo (*Sis tu tuus, et ego ero tuus*) – afferma il Signore –. Hai lasciato alla mia libertà la decisione d’essere di me stesso, se lo vorrò. Se io non sono di me stesso, tu non sei mio: altrimenti costringeresti la mia libertà” (DVD VII, 27; 287).⁸ Essere se stessi, qui, significa esplicitare tutte le potenzialità di sé medesimi in quanto immagine vivente del principio; sprofondarsi nella propria condizione di *viva imago*, di autoritratto spirituale dell’*ipsum posse*, nella sua duplice accezione di copia (*Abbild*) e, in quanto immagine dinamica e mai quieta in se stessa, di anelito al proprio modello cui tendere con *gaudiosissimum desiderium*.

Ripetiamo parte della citazione cusana già enunciata: “La mente è stata creata dall’arte creatrice come se questa avesse voluto creare se stessa; ma poiché essa è immoltiplicabile, ne sorge una sua immagine, come se un pittore volesse dipingere se stesso, ma, essendo immoltiplicabile, dipingendo se stesso ne sorgesse una sua copia” (DIDM XIII, 203; 191).⁹ Ogni volta che Dio contempla se stesso nel *Verbum-speculum* della verità, ne nasce una propria immagine, la quale è una descrizione di sé (quasi un autoritratto) che, in quanto vivente, diviene descrizione *descrivente*, figura *raffigurante*, immagine *immaginante*. Questa immagine, difatti, è uno spirito, un ente mentale esplicito che a sua volta è, ad un tempo, *res descripta* (quale autoritratto di Dio) e, in quanto vivente e ‘speculante’, *viva et spiritalis descriptio* dell’infinita sapienza.

Questo modello catottrico della rifrazione, in Cusano, si pone come il fulcro teorico di una dottrina incentrata nell’unità della verità e nella pluralità delle sue acquisizioni, varietà di prospettazioni sempre individualmente connotate da un tratto d’irriducibilità che fa riferimento alla particolare costituzione di ciascuno spirito creato. L’identità infinita, ingenerata nel rapporto riflettente Padre-Figlio, scrive Cusano, “non può essere ricevuta in altro, poiché in altro è ricevuta con alterità. Non potendo essere ricevuta

8 Questo principio di libertà (*Freiheits-Spruch*), afferma K. FLASCH, “esprime il seguente nesso problematico: l’uomo deve orientarsi all’ordine intellettuale affinché Dio si doni a lui; Dio, tuttavia, si dona a lui nella sua interezza in modo impartecipabile”: *Nicolaus Cusanus, vom Sehen Gottes*, in “Micrologus” (1997), (*La visione e lo sguardo nel Medio Evo*), n. 5, p. 114.

9 Come scrive a tal proposito G. SANTINELLO, “Dio che crea l’uomo è come il pittore che voglia farsi l’autoritratto: deve potersi contemplare anzitutto in uno specchio senza macchia [il *Verbum*] e solo così, dall’immagine di sé medesimo prodotta dallo specchio, può venire anche l’immagine seconda da lui dipinta nel quadro”, l’essere umano: *L’uomo* “ad imaginem et similitudinem” nel Cusano, in “Bollettino d’informazione del Centro Studi Bonaventuriano”, XXXVII (marzo 1990), p. 86.

in altro se non con alterità, viene ricevuta nel miglior modo possibile; ma l'infinità immoltiplicabile si esplica meglio nell'essere accolta variamente; una grande varietà, infatti, esprime meglio l'immoltiplicabilità" (DIDS I, 52-3; 83). Ogni elemento di questa varietà spirituale, in quanto copia, riflesso vivente dell'*absoluta visio* divina, esprime una visione parziale che dipende "dall'angolatura del tuo occhio (*secundum angulum tui oculi*), che è diversa da quella dell'occhio di tutti gli altri viventi" (DC I, 58; 281); così come "alberi diversi dalla medesima terra traggono alimenti diversi, ciascuno quelli adatti alla propria natura" (DTC VI, 12; 331).

Quando una sola cosa visibile è vista da molte persone, non [è vista] mai allo stesso modo, poiché due persone non possono vedere mai con precisione allo stesso modo. Ognuno coglie e misura il visibile con il suo proprio e singolare angolo ottico e non ritiene che il visibile sia più grande o più piccolo di come lo vede con i suoi occhi. Tuttavia il visibile non è mai colto da un occhio nel modo preciso in cui è visibile. Lo stesso vale della mente e del suo oggetto, ossia della verità di Dio. Quello che è l'angolo con cui la vista vede, è la capacità con cui la mente misura [la verità] (ivi XI, 57; 331).

b. *La visione metamorfica del divino*

Sulla base dell'intreccio problematico riscontrato tra 'proiezione visiva' della propria individualità determinata e passività della vista, sua dipendenza creaturale (in quanto *imago*, copia e simulacro) dall'archetipo trascendente e *sine figura*, ne risulta, da parte dello spirito creato, una sorta di 'visione metamorfica e proiettiva' dell'unico e semplicissimo principio dell'essere: *visus contractus* che rivela teofanicamente il divino nella misura in cui esso lo assimila alla propria capacità peculiare di apprensione, informando 'artisticamente' il proprio *obiectum*, in modo originale ed irripetibile, a partire da quel particolare *modus intelligendi mentis* (che è poi la *forma* peculiare d'intuizione della verità, che caratterizza in modo vario e irripetibile ciascuna intelligenza creata) in cui devono comporsi armonicamente 'limite esclusivo' dell'umana cognizione – causa della pluralità delle prospettive finite – e 'apertura teofanica' all'unica e indecifrabile verità. Nell'atto umano del vedere, il cui apice è una sorta di "esperienza estetica di Dio", si unificano così in Cusano due dimensioni coesenziali: "Quella del vedere come percezione passiva e quella del vedere come attività ed *ars* co-intuitiva, ontologica e simbolica",¹⁰ in cui chi vede è come se 'generas-

10 Ivi, p. 147.

se' l'oggetto della propria visione nell'esprimere se stesso e il proprio singolarissimo dinamismo dello sguardo – anche se l'uomo, è bene ricordarlo, guarda sempre “sullo sfondo di uno sguardo che non è il proprio, guarda come guardato”: il suo sguardo è il riflettersi di uno sguardo assoluto ed incontrato “che da sempre lo costituisce e lo genera guardandolo”.¹¹

Le conoscenze, scrive ancora Cusano, “sono varie e diverse secondo la varietà degli organi e degli spiriti che apportano le facoltà [...]. Se il mezzo diafano, attraverso cui l'alterità della luce sale alla vista, viene alterato con colore rosso o altro, l'oggetto visto appare colorato di quel colore, perché esso viene colto non nell'unità semplice, cioè la luce pura, ma in una luce alterata nel diafano, come attraverso il berillo, o il vetro, o la fiamma, o il raggio colorato e alterato” (DC II, 172; 351-2). Da qui la virtù trasformatrice dell'umano *posse videre*, il quale, dovendo necessariamente proiettare se stesso sullo specchio piano e terso della verità, *finisce per incontrare Dio con quella medesima 'maschera'* (o *contractus visus*, che è proprio d'ogni uomo) che è il segno tangibile del limite creaturale della sua stessa facoltà visiva:

Chi ti intuisce con viso amoroso, troverà che anche il tuo volto lo guarda amorosamente. E quanto più amorosamente si sforzerà di guardarti, troverà altrettanto più amoroso il tuo volto. E chi ti guarda con viso indignato, troverà parimenti indignato il tuo volto. Se l'occhio corporeo, guardando un vetro rosso (*per vitrum rubeum intuens*), giudica tutto quanto vede sia rosso, e se attraverso un vetro verde, che tutto sia verde, così anche l'occhio della mente, involto nella contrazione e nella passione, giudica te, che sei l'oggetto della mente, secondo la natura della contrazione e della passione (*secundum naturam contractionis et passionis*) (DVD VI, 21; 280-1).

L'uomo, scrive ancora Cusano, “non può non giudicare umanamente” (*homo non potest iudicare nisi humaniter*). Se l'uomo deve attribuire un volto a Dio, quindi, “non può cercare quel volto al di fuori della specie umana, perché il suo giudizio è contratto nell'ambito della natura umana, e nel giudicare non può sottrarsi alla passività di questa contrazione. Parimenti, se il leone ti attribuisse un volto, non potrebbe non giudicarlo che come un volto di leone, e il bue di bue, e l'aquila volto d'aquila” (ibid.).

È comunque evidente che, secondo Cusano, quanto più uno spirito è retto e puro, tanto più vedrà la verità non tanto travestita e dissimulata dai propri tratti personali contingenti, quanto piuttosto trasfigurata da quell'*imago*, ad un tempo umana e divina, in cui il proprio volto e quello di Cristo, esempla-

11 Ivi, p. 133.

re e perfezione di ogni uomo, giungono miracolosamente a sovrapporsi (e questo è il caso del *De visione Dei*): essere oggetto intenzionato dalla visione (assoluta), a sua volta capace di restituire lo sguardo – questo è il senso di quella *viva descriptio* che è la mente – è qualcosa che ha a che fare anzitutto con l'Uomo Dio, nel cui rapporto conoscitivo e speculari con l'umana facoltà visiva (*posse videre*) *sui cognitio* e *Dei cognitio* (nel senso stabilito da Gilson del "socratismo cristiano") si convertono l'una nell'altra, relativizzando così la virtù proiettiva ed antropomorfa dell'umano *posse videre*.

Che visione "espressiva" (di sé, in quanto uomini) e visione "rivelativa" (quale epifania della stessa verità) possano trovare un perfetto equilibrio, in senso pienamente cusano, lo dimostra un altro esempio artistico che sarà analizzato tra breve, in cui 'gesto umanistico' (autonomia e facoltà proiettiva dello sguardo umano) e esaltazione della trascendenza (quale *absolutum posse videre*) giungono ad un punto di straordinaria *simmetria immaginale*.

Ma ritorniamo ancora brevemente sull'analogia tra specchio e mente sullo sfondo delle considerazioni di Cusano circa i limiti costitutivi dell'immagine. Questa consapevolezza è formulata da Cusano nel *De apice theoriae* in termini che restituiscono in pieno il senso della didascalia di van Eyck. Il passo in questione, non a caso, si regge sui termini antinomici – eppure vicendevolmente connessi – di *divinum posse*, da un lato, e di *imago* derivata, dall'altro, quale *apparitio* manchevole di quello stesso potere divino; l'immagine, in sintesi, può essere definita ontologicamente come una contrazione dell'infinito *posse* divino, un *quantum* determinato del *posse ipsum* – una sorta di 'concrezione immaginale' del potere assoluto da cui risulta ogni umano *quo potest*:

La mente vede se stessa, e, poiché vede il proprio potere non essere il potere di ogni potere (*posse omnis posse*), dato che molte cose le sono impossibili, s'accorge anche di non essere il potere stesso (*posse ipsum*), ma soltanto la sua immagine (*ipsius posse imaginem*). Vedendo dunque nel proprio potere il potere stesso e vedendo che questo non è altro che il suo poter essere, vede anche che essa è un modo dell'apparizione dello stesso potere (*modum apparitionis ipsius posse*) (DAT VIII, 133; 384-5).

L'autoritratto del pittore, *imago* o *sensibilis apparitio* artistica che mima 'come può' il potere incontrato del principio, diviene così un emblema di quella rifrazione originaria che è la relazione ontologico-fondativa (*explicitio*) che lega Dio al mondo. L'arte, dicendo il proprio scarto immaginale, testimonia e sancisce la *disproportio* insuperabile della creatura dal proprio

principio; la peculiare dialettica ad essa intrinseca (scandita dalla reciprocità dinamica del nesso 'copia umbratile'-'viva *imago*') è essenzialmente isomorfa a quella che vige nel mondo creato, sospeso tra complicazione ed esplicazione, tra derivazione dall'esemplare (da cui dipende e a cui anela) e l'essere mera copia (sebbene quale 'effigie vivente') dell'origine. L'opera esaminata di van Eyck, quasi specchio dell'artista, su un piano più generale, diviene così metafora, specchio del rapporto tra Dio e mondo secondo una ben determinata concezione teologica del tempo. Che il mondo, a sua volta, sia specchio della teofania divina – quel bagliore che s'ingenera nel gioco speculare tra Dio Padre e *Verbum: l'unum reflectens ardorem del Liber XXIV philosophorum* –, è il centro metafisico della filosofia di Cusano. In questo particolare contesto, la sua dottrina può essere intesa quale svolgimento ermeneutico di una breve didascalia iscritta su una cornice di un noto autoritratto. 'Absolutum possess' *contra* 'quo potest' (*alias imago*) – tra questi due poli è contenuta virtualmente molta dottrina: una *sapida scientia*, direbbe Cusano, che può essere vista, gustata e quasi toccata. Questa sapienza, infatti, può essere meditata, pensata con il massimo dell'astrazione all'uomo possibile, al di là di ogni ragione ed intelletto (*ultra murum coincidentiae sive absurditatis*); in altro modo, essa – ispirata, come direbbe Alberti, ad una ben più "grassa Minerva" rispetto a quella del sapere razionale – può pure essere contemplata sensibilmente in un dipinto 'eloquente', condensato teologico della *pietas* cristiana, certo, ma anche rivendicazione di quella *dignitas hominis* che fa dello spirito creato, quale *copula mundi* (o *nexus universitatis entium*), un vero e proprio *deus incoatus*, capace di produrre con la sua *mente speculante* il mondo variopinto delle immagini artistiche.

c. *Autoritratti di una bellezza quasi sovraumana: Jan van Eyck e Albrecht Dürer*

Che il rapporto autoritratto-pensiero filosofico possa essere idealmente proseguito secondo l'indirizzo teorico stabilito, lo mostra un altro suggestivo autoritratto, questa volta di Albrecht Dürer, non a caso autore di opere filosofiche che sembrano echeggiare in più di un punto le dottrine cusaniene. Si tratta dell'autoritratto celeberrimo del 1500, esposto nella Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, "l'unico ritratto di Dürer in cui la figura sia posta in maniera rigidamente frontale e verticale".¹² In esso il pittore ha

12 E. PANOFKY, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, cit., p. 62. Un'analisi di questo autoritratto in relazione al cusaniense *De non aliud* è stata offerta da E. Filippi,

raffigurato se stesso con i tratti tradizionali di un'icona di Cristo (*vera icon*), e potrebbe – così è stato osservato – “quasi valere come immagine dell'opera *De visione Dei*: il Dio che guarda all'uomo è immagine dell'uomo che guarda a se stesso come (a) Dio”.¹³ Questa identificazione teologica tra volto umano e volto divino, è stato inoltre notato, sarebbe confermata da una successiva raffigurazione del sudario della Santa Veronica (1513), in cui “la testa incoronata da spine di Cristo viene rappresentata [...] con i tratti del viso di Dürer; egli ritrova dunque la sua passione in quella di Cristo. L'‘Autoritratto come uomo dei dolori’ del 1522 prosegue questa tendenza”.¹⁴

In questo caso, tuttavia, non è la cornice a parlare, ma direttamente la tavola del pittore. In alto a destra infatti si legge: “Io, Albrecht Dürer di Norimberga, all'età di 28 anni, con durevoli colori ho creato me stesso a mia immagine” (*Albertus Durerus Noricus ipsum me propriis sic effingebam coloribus aetatis anno XXVIII*).¹⁵ Motivi teologici, iconografici e filosofici sembrano qui fusi magistralmente gli uni con gli altri in una dottrina religiosa che ha il suo centro nell'*imitatio Christi*, il nucleo programmatico della *Devotio moderna*: Dürer rappresenta se stesso “a sua stessa immagine” (*nach meiner Gestalt*, si legge nell'autoritratto che precede di due anni quello in questione), con tratti del volto, sguardo ubiquo, capigliatura tipici delle sacre icone del Cristo, e persino con la mano destra benedicente del *Salvator mundi* (sebbene secolarizzando la posa in un gesto della mano apparentemente casuale, ripiegata sulla pelliccia del proprio mantello che risulta come pizzicato tra indice e medio); sicché “l'effetto di questo atteggiamento ieratico trova soltanto un parallelo nelle figure di Cristo a mezzo busto”.¹⁶ Dürer, in tal modo, crea se stesso come riflesso in uno specchio, proiettando la sua effigie nello *speculum infinitum* del *Verbum*; in questa sovrapposizione dei tratti, in cui volto umano e volto divino sembrano scrutarsi reciprocamente come in un gioco di specchi, l'uomo conosce se stesso quale *viva imago Dei*, effigie vivente dell'Uomo-Dio, la “copulazione della natura divina creante e della natura umana creata” (DVD XX, 71; 351). Dürer, con questo procedimento antropomorfo e proiettivo, trasforma

Umanesimo. Dürer tra Cusano e Alberti, Verona, Arsenale, 2011, pp. 156-9.

13 A. DE SANTIS, *Metamorfosi dello sguardo. Il vedere fra mistica, filosofia ed arte*, Roma, Studia Anselmiana, 1996, p. 151.

14 Cfr. A. STOCK, *Das Chistusbild. Bildtheologische und bilddidaktische Aspekte*, cit., pp. 88-90.

15 Questa iscrizione sembra più significativa di quella che accompagna l'autoritratto del 1498, esposta al Prado di Madrid: “Das malt ich nach meiner gestalt / Ich war sex und zwenzig Yor alt/ Albrecht Dürer”.

16 E. PANOFKY, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, cit., p. 62.

così la sua arte in una “confessione” e in un “sermone” che esalta la virtù produttiva del proprio modello ineguagliabile, l’inesauribile *ars creativa* del principio – della cui misura infinita, principio segreto della bellezza, vive, quale mera ombra o riflesso, ogni potere artistico umano (*Brauch und Kunst*, secondo Dürer).

Questa immagine umana e divina ad un tempo, direbbe Cusano, “per quanto non ispiri direttamente la devozione, [...] suscita la memoria, dalla quale la devozione viene influenzata” (ivi XXIV, 85; 373), e ciò in vista del nostro poter divenire *crisiformi* e del nostro essere salvati: “Fa che io ti veda senza veli – scrive Cusano –, è la mia anima è salva” (ivi XXI, 74; 355). Che questo processo conoscitivo e redentivo possa essere schematizzato da un dipinto, lo dimostra proprio l’*icona Dei* intorno a cui ruota l’intera esperienza mistica ‘narrata’ nel *De visione Dei*, una “prassi sperimentale” che viene quasi raffigurata attraverso fitte e dense “immagini di pensiero” (*Denkbilder*) – per riprendere la terminologia di Walter Benjamin.

Ma il pensiero sotteso all’autoritratto di Dürer, tale da offrirne una vera e propria delucidazione filosofica *ante litteram*, è questa straordinaria affermazione di Cusano a proposito della icona dell’onniveggente, figura sensibile della *facies facierum*, volto di tutti i volti: “Così apprendo, signore, che il tuo volto è anteriore ad ogni volto formabile, ed è esemplare e verità di tutti i volti; e tutti i volti sono immagine del tuo [volto] incontraibile e impartecipabile. Quindi ogni volto, che può intuire il tuo volto, non vede nulla di altro o di diverso da se medesimo (*nihil videt aliud aut diversum a se*), perché vede la propria verità. La verità esemplare non può essere altra o diversa da com’è; alterità e diversità sono proprie dell’immagine, per il fatto che essa non è l’esemplare”, mentre il modello – in quanto è la *precisa mensura omnium facierum* – “è uguale a tutti e a ciascuno”. L’archetipo, che è la verità di tutti i volti, “non è maggiore né minore di qualsiasi altro volto” (DVD VI, 21; 279), sicché ognuno *può riconoscersi fedelmente ritratto in esso come in uno specchio*.

Vedersi secondo verità, in altre parole, significa vedersi raffigurati *crisiformiter*, riflessi – a immagine e somiglianza di Cristo – nello specchio dell’Uomo Dio *ex quo omnes facies id sunt quod sunt* (ivi VII, 284): quella figura archetipica, scrive Cusano, che è *sic imago quod veritas* (ivi XV, 326), “dalla quale procede ogni cosa desiderabile, sia nella natura che nell’arte”: *Speciosus forma prae filiis hominum* (Sal 45, 16) – come si può leggere sulla cornice di una delle più belle copie di un ritratto del Cristo di Jan van Eyck, il cui originale è purtroppo andato perduto.

Dürer, con il suo autoritratto, sembra aver colto questo principio di alta speculazione, suggerito dapprima da van Eyck, poi tematizzato espressamente da Cusano nei suoi *sensibiles aenigmata*. Raffigurare i propri tratti umani in quanto trasfigurati nella figura del Cristo, qui, allora, non sembra essere un gesto propriamente prometeico; tanto meno esso sembra ripetere il gesto insensato di Narciso, da cui Plinio e Alberti fanno derivare non a caso ogni slancio artistico quale filautistica azione mimetica; qui, piuttosto, quest'assimilazione empatica al Verbo incarnato sembra voler relativizzare l'umana prospettiva del vero – sempre affetta dall'espressività della propria costituzione creaturale e contingente – risolvendola asintoticamente nell'assoluto attraverso l'effigie vivente dell'Uomo Dio. Infatti, se non è possibile pensare la verità senza il filtro ottico di un berillo colorato; se non è possibile dipingere il volto *sine figura* se non in senso umano e troppo umano, d'altro canto l'Uomo Dio, l'esemplare di ogni umano volto, sembra risolvere in se stesso questa opposizione irriducibile tra finito e infinito, tra copia e modello; solo il suo Volto, essendo “tanto immagine quanto verità”, è capace di trasformare l'inevitabile ‘espressività’ dello sguardo umano in condizione necessaria e rivelativa per cogliere la verità, e ciò attraverso la superficie speculare di un autoritratto che è anche e soprattutto *icona Dei*.

Un quadro, un semplice quadro ‘cogitante’ in cui la divino-umanità del Cristo e l'umanità del pittore sembrano fondersi armoniosamente, è stato forse capace di raffigurare tutto ciò mediante un enigma quanto mai pregnante di filosofia – quasi, per riprendere Alberti, “dipinto con le parole” della stessa filosofia.

LIBRO III

LA GEOMETRIA SIMBOLICA,
TRA SPECCHI E IMMAGINI MIRACOLOSE



CAPITOLO 1

CUSANO E LORENZO LOTTO.

VISIONE SPECULARE E PROPORZIONE A PARTIRE DAL *DE VISIONE DEI*

a. *Il cavaliere e lo specchio*

Lorenzo Lotto, nel 1526, realizzò per la Basilica di S. Maria Maggiore in Bergamo alcune simbologie geroglifiche (dette *Imprese*), che sarebbero poi state utilizzate dall'ebanista Giovan Francesco Capoferri "come modelli per eseguire tavole ad intarsio, impiegate come coperchi protettivi da apporre sopra le tarsie delle 'invenzioni bibliche'", tarsie i cui disegni preparatori sono di mano dello stesso Lotto.¹ Fra le suddette imprese è dato scorgere una splendida raffigurazione in cui "un uomo nudo con mantello sulle spalle e con una gabbia in testa, a dorso di un asino [...] cerca se stesso nel riflesso di uno specchio convesso che tiene con la mano sinistra; nella mano destra tiene un compasso".²

Questa immagine, sfuggita al magistrale saggio di Baltrušaitis su *Lo specchio*,³ ha un eccellente parallelo nella Tomba di Francesco II nella Cattedrale di Nantes (XVI secolo), ove la scultura della Prudenza tiene nella mano sinistra uno specchio convesso (in cui la dama si contempla assorta), nella destra un compasso, mentre il suo piede destro calpesta un serpente.

Ora, la raffigurazione di Lotto, liberata dai suoi riferimenti alchemici, potrebbe fungere da "enigma sensibile" per penetrare negli arcani della immagine speculare secondo la speculazione di Cusano: lo specchio quale generatore prodigioso di immagini allo stesso tempo identiche e altre dall'archetipo, immagini che sono ogni volta l'uguaglianza di un volto

-
- 1 M. ZANCHI, *Introduzione a Lorenzo Lotto e l'immaginario alchemico. Le "imprese" nelle tarsie del coro della basilica di S. Maria Maggiore in Bergamo*, Prefazione di G. Panella, Bergamo, Ferrari Editrice, 1982, p. 1. Si veda anche B. Berenson, *Lorenzo Lotto*, trad. it. e a cura di L. Vertova, Milano, Abscondita, 2008, pp. 77-80.
 - 2 Ivi, p. 21. Il coperchio nasconde l'Impresa della "Sommersione di Faraone", e fa riferimento all'episodio biblico di *Es.* 15, 1-6, che vede protagonista Mosè e il suo popolo nella traversata del Mar Rosso.
 - 3 J. BALTRUŠAITIS, *Lo specchio: rivelazioni, inganni, science-fiction*, trad. it. di C. Pizzorusso, Milano, Adelphi, 2007.

identico eppure ipostaticamente differente da colui che in esso si riflette: l'uguaglianza dell'immagine speculare, scrive Cusano a proposito del *Verbum* divino, è la "similitudine consustanziale". In tal senso, nello specchio, secondo Cusano, si dischiude quel gioco degli sguardi e dei reciproci riconoscimenti che tiene aperta la differenza ontologica tra identico e diverso: l'aperto, la zona dischiusa dalla riflessione speculare, detto altrimenti, è costituita dal continuo rimando tra identità e differenza sullo sfondo di una partecipazione inalterabile tra medesimo e diverso.

Che nella impresa del Lotto vi sia raffigurato anche un compasso, non fa che confortare questa suggestione: Cusano, com'è noto, definisce la mente quale "compasso vivente". Lo stesso specchio raffigurato nell'impresa, inoltre, è convesso, capace cioè di offrire una immagine rimpicciolita – quasi *sub specie complicationis* – di quella porzione di realtà da esso catturata: una sorta di microcosmo in cui è dato ritrovare il tutto 'in scorcio'. La mente, si potrebbe proseguire questa suggestione, consapevole dei poteri conferitale dalle scienze, prosegue la sua cavalcata liberatoria sapendo di poter indagare, esplicitare nozionalmente tutta la realtà, realtà che può misurare con i suoi strumenti congetturali che sono numeri, unità di misura razionali (come il *pondus*), nonché tutti i concetti filosofici, matematici e geometrici in generale. La gabbia che si solleva dal capo del cavaliere ignudo, per di più, sembrerebbe il simbolo di questo affrancamento del pensiero da ogni principio d'autorità eteronomo: una maschera mortuaria, a sinistra, al di sotto di un elmo, e un'altra strabica, a destra, sotto un cappello vescovile, sono gli estremi di una bilancia pendente da cui egli cerca di sfuggire. Da un lato un mortifero potere temporale, dall'altro la Chiesa politica, di corte vedute e spesso in errore, paiono esser di ostacolo alla libera ricerca della verità. La testa mozzata del serpente posto sul nastro superiore disposto come una bilancia, corrisponde al gesto umanistico implicito in questo slancio verso la "sapienza da tutti ricercata, ma da nessuno trovata così com'è".

La vera e prima modalità di conoscenza, suggerisce questa immagine rinascimentale, è il "nosce te ipsum"; la forma che essa assume è quella della conoscenza speculare. Qual è il contributo che Cusano offre a questa costellazione di concetti?

Prendo avvio da una citazione emblematica di Cusano: "La verità nella mente è, per così dire, uno specchio invisibile nel quale la mente intuisce ogni visibile mediante se stessa" (DTC II, 9-10; 612). Questo movimento circolare (che inizia dal *quia est*, ovvero dalla fede, e tende al *quid est*, vale a dire al vedere) si dice non a caso *speculare*: quasi riflettere in uno specchio vuoto, la cui "semplicità speculare" è il presupposto di ogni umano pensare.

Tale semplicità, inattingibile per la mente, è “l’inalterabilità della verità”, che “non riceve né il più né il meno” (ivi III, 15; 614) – verità che, non a caso, può essere definita come *carentia alteritatis*, l’eguaglianza assoluta di ogni cosa si può afferrare mediante figure, concetti e rappresentazioni.

“In ciò – scrive inoltre Cusano – si svela il mistero per cui chi cerca presuppone ciò che cerca e non presuppone perché cerca” (ivi IV, 23; 617); si tratta di quell’intelletto assoluto, che è l’uguaglianza infinita, Dio, per la quale è misurato ogni intelligibile. “Chi, dunque, cerca di sapere è spinto da una tale arte o scienza infinita. E, se alla luce di questa scienza che gli è stata infusa si muoverà entro il [suo] presupposto, sarà guidato fino a ciò che cerca” (ivi 23; 618). Conoscere, detto altrimenti, significa muoversi (nella forma di una delucidazione indefinita) entro il presupposto della superficie diafana di uno specchio infinito, in cui si riflette invisibilmente la forma delle forme (*forma formarum*): l’archetipo immaginale di ogni figura, quell’esemplare in se stesso non raffigurabile che è misura di ogni cosa.

Conoscere, nella forma della riflessione speculare, significa distinguere da sé ciò che, a ben vedere, non è altro da sé: “Questo intendere è in sé, perché ciò che è inteso e ciò che intende non sono due cose diverse” (DA 5; 692). Io, riflettendomi nello specchio della verità, “mi intuisco così come sua immagine” (ivi 20; 700), il che significa come identico e diverso, ad un tempo *idem* ed *aliud* dal vero. Questa distinzione di me come *imago* rispetto allo specchio infinito *sine figura* (quale presupposto divino del mio conoscere), rasenta dunque l’identità dell’intelletto con la verità: la differenza è tale solo se colta riflessivamente nello specchio della verità, in cui essa si rispecchia come identica al principio. Il presupposto, assunto quale entità speculare, è dunque la condizione identica del mio differire dal vero; ovvero, la condizione differenziante del mio coincidere con il principio.

Lo specchio, l’immagine riflessa, è il modello di questa coincidenza del non-identico (o differenza di ciò che è in sé identico). Su questa traccia muovo le mie considerazioni sul pensiero di Cusano tra il *De filiatione Dei* (1445) e il *De visione Dei* (1453).

b. *L’inversione cusaniana dello statuto ontologico dell’immagine*

Nel *De filiatione Dei*, opera che ha molti punti di contatto con il *De visione Dei* (in cui l’enigma dell’icona viene sostituito dalla metafora cattottrica, già dionisiana, della luce e degli specchi),⁴ secondo Cusano si può

4 Cfr. PSEUDO-DIONIGI, *Caelestis hierarchia*, in PG, vol. III, col. 148B.

immaginare che la più alta maniera di risplendere del principio si trovi nel Verbo, l'*imago consubstantialis Patris*. Si tratta di quell'*altissima resplendentia* nella quale “appare Dio stesso, ed essa è come lo specchio della verità senza macchia, sommamente retto, senza fine e perfetto, mentre tutte le creature sono come specchi più contratti e curvi in maniera differente” (DFD III, 48; 45-6). Questi specchi contratti, allo stesso modo dei monaci contemplanti nell'esperimento dell'*icona Dei*, mantengono una disposizione circolare intorno al Verbo centrale, quasi icona vivente e consustanziale del Padre, istituendo uno spazio geometrico (in cui sono possibili i diversi modi di *participatio veri esse*) del tutto simile a quello irradiantesi dal centro immobile rappresentato dall'immagine dell'onniveggente. Tra tutti gli specchi, scrive Cusano, immaginando che le menti create siano “specchi più contratti e curvi in modi diversi” (ivi 48; 46), alcuni sono piani, alcuni sono concavi, altri convessi, altri di superficie levigatissima e splendente, altri offuscati, capaci di riflettere soltanto in modo deforme ed alterato, la luce originariamente riflessa da quello “specchio senza macchia, assolutamente piano, senza limiti e perfettissimo” (ivi 48; 45) che è il *Verbum* divino, la perfetta *aequalitas*.⁵

Questo particolare stato di contrazione degli specchi finiti non però è precostituito e fissato una volta per tutte. Gli specchi mentali, in quanto liberi, sono capaci cioè di mondarsi, correggersi e sciogliersi dall'alterità sensibile che li offusca, e dunque di orientarsi – *multivarie multisque modis* – al lume impartibile della verità, per riflettere il suo bagliore inesauribile in misura più o meno perfetta, anche se nessuno di essi potrà mai raggiungere la precisione assoluta, che difatti “resta in se stessa impartecipabile” (DC II, 100; 310). Cusano, nel *De filiatione Dei*, così scrive: “Fra le creature, pensa alle nature intellettuali come a specchi vivi, luminosi e piani, tali che, essendo vivi, intellettuali e liberi, possano da se stessi incurvarsi, spianarsi e purificarsi” (DFD III, 48-9; 46). Lo specchio *rectus*, orientato *frontalmente* rispetto al Padre dei lumi (o secondo l'angolo d'incidenza del “raggio centrico”, come scrive L.B. Alberti, con il quale la vista soltanto

5 “Il tuo volto viene ricevuto in uno specchio in maniera varia, rendendo molteplice, rispetto a se medesimo, l'eguaglianza nella disposizione delle sue superfici, a seconda della varietà degli specchi che lo ricevono; in uno, quindi, viene ricevuto con più chiarezza, perché più chiara è la capacità ricettiva dello specchio, in un altro più oscuramente, ma in nessuno specchio mai il tuo volto viene ricevuto così com'esso è in se stesso. In altro esso viene ricevuto necessariamente con alterità (*in alio enim aliter recipi necesse est*). C'è uno specchio solo senza macchia, cioè Dio stesso, nel quale il tuo volto viene ricevuto così com'esso è, in quanto quello specchio non ha alterità rispetto all'essere di una cosa [...]”: DDPL II, 74; 143.

“ferisce la quantità, di modo che gli anguli eguali d’ogni parte rispondano a gli anguli che gli si accostano”),⁶ rappresenta l’*intellectualis oculus*, che “ha vinto lo spirito più alto della ragione” (*spiritus altissimus rationis*), per giungere infine, con l’ausilio del *beryllus* spirituale della *coincidentia oppositorum*, alla visione unitiva e rivelata di Dio. L’intelletto, infatti, nell’ascensione verso il vertice della piramide della luce (secondo la Figura P), si scioglie da ogni opposizione e contrarietà per poter infine intuire, in modo rivelato, quella verità semplicissima che è prima d’ogni possibile alterità e contraddizione, al di là del *murus coincidentiae sive absurditatis*, “che nessuna mente può scalare per virtù propria” (DVD XII, 41-2; 309).

L’umano *mystice videre*, dunque, scaturisce dall’incontro tra quello specchio contratto che è la mente creata (che può esser detto ‘specchio derivato e riflettente’), con lo specchio primo della verità, il Figlio unigenito, da cui promana, senz’alcuna restrizione, il “lume attuale divino”: quello *speculum sine macula*, cioè, in cui Dio riflette la propria perfetta immagine, con ciò generando, per così dire, “un solo etere risplendente”,⁷ splendore che altro non è che l’autocoscienza assoluta (o *absolutus conceptus*) del principio unitrino.⁸ Ora, in questo rapporto di reciproco rispecchiamento, da specchio contratto (l’intelletto umano) a specchio infinito (che è “l’immagine e lo splendore del Padre, luce eterna”) (DCC I, 36; 137), relazione da cui si genera la ‘reciprocità della visione’ (dell’uomo da parte di Dio, e di Dio da parte dell’uomo), Cusano formula la propria dottrina della partecipazione umana all’assoluto. Essa, a ben vedere, sembra mantenersi in un difficile equilibrio tra i due estremi del ‘monismo sostanziale’, da un lato, in cui verrebbe meno ogni possibilità di mantenere distinto il soggetto dall’oggetto della visione; e di un ‘rigido dualismo’, dall’altro, a causa di cui non vi sarebbe alcuna possibilità d’introdurre, sul piano teologico, il tema della trasfigurazione miracolosa di colui che vede misticamente nell’oggetto della propria visione amorosa ed intellettuale. La triplice scansione apertasi nel gioco di rimandi delle immagini speculari – dell’uomo

6 L.B. ALBERTI, *De pictura*, cit., fol. 8v.

7 “Deus est monas monadem gignens, in se unum reflectens ardorem”: *Liber XXIV philosophorum*, cit., prop. I, p. 54.

8 In quest’autoconoscenza assoluta, è stato osservato, “Dio contempla se stesso in quello speciale rapporto di visione per autorispecchiamento sussistente che è il rapporto trinitario. Come in una sorta di mito di Narciso, Dio luce genera entro sé lo specchio di sé, il Figlio, e nel reciproco riflettersi dello πνευμα caldo e radioso che spira dagli occhi, si genera appunto lo πνευμα αγιο, lo Spirito santo che è rapporto visivo di *ardor ed amor*”: G. STABILE, *Teoria della visione come teoria della conoscenza*, cit., p. 244.

al Verbo; del Verbo al Padre e all'intelletto umano; di Dio Padre al Verbo e, attraverso quest'ultimo, allo spirito creato⁹ – apre così, all'interno della superficie omogenea dell'unico specchio divino della verità, una dimensione variamente stratificata (e, per così dire, incline al dinamismo della reciprocità del gioco delle immagini speculari) in cui risulta possibile un rapporto autenticamente 'duale' e 'personale'; dimensione in cui, dunque, risulti salvaguardato il valore irriducibile della singolarità dei singoli soggetti vedenti.

Un rapporto ontologico così concepito, inoltre, com'è stato osservato, grazie allo sviluppo delle possibilità interpretative insite nella metafora dello specchio, negli studi sulla prospettiva (*perspectiva*)¹⁰ e, infine, negli esperimenti geometrici contemplati dall'ottica (articolata in scienza della visione diretta e della visione riflessa, la catottrica),¹¹ diviene mobile, flessibile e non rigidamente determinato una volta per tutte; sicché è come se vi fossero “due specchi, quello della perfezione divina, quello della imperfezione umana. Il primo contiene interamente il secondo nella coincidenza d'infinito e finito. Il secondo cerca di raggiungere il primo nello sforzo d'oltrepassamento del finito verso l'infinito [...]. La visione speculare porta in sé la soluzione del paradosso di una finitudine non definitiva. Vedere allo specchio, per un essere umano, vuol dire sapere che esiste uno specchio

9 Questa triplice scansione concettuale è stata ben enunciata da SAN BASILIO, secondo cui “colui che in uno specchio limpido (*en tō katharō katōptrō*) osserva l'immagine della figura che vi si forma, ha piena conoscenza della persona che viene riprodotta, così come anche chi conosce il Figlio, tramite la conoscenza del Figlio, accoglie nel suo cuore l'impronta dell'ipostasi del Padre. Infatti, tutto ciò che è del Padre si contempla nel Figlio, e tutto ciò che è nel Figlio sta nel Padre; e, a sua volta, egli ha in sé tutto il Padre”: *Epist.* 38, 8, in Saint Basil, *Lettres*, testo stabilito e tradotto da Y. Courtonne, testo a fronte greco-francese, vol. I, Parigi, Les Belles Lettres, 1957, p. 92.

10 Questi studi sono al centro di una trattatistica medievale raccolta sotto il titolo generico ‘*De aspectibus*’, che giunge fino al citato *De pictura* di Leon Battista Alberti: cfr. G. FEDERICI VESCOVINI, *Studi sulla prospettiva medievale*, soprattutto le pp. 113-132 e 262-7.

11 “In realtà, per *perspectiva* s'intendeva, in generale, la scienza del vedere *perspicuo*, vale a dire chiaro, oppure del vedere di traverso (*per-spicere*); con *de aspectibus* ci si riferiva sia ai problemi relativi all'apparenza visiva, sia all'*aspectus*, che è propriamente la forma in cui l'immagine appare al nostro occhio (da ciò è derivato nel linguaggio quotidiano la parola “aspetto”: di fatto, si dice comunemente avere un buon o cattivo aspetto). Con il termine *de visu*, invece, si voleva soltanto indicare il senso della vista o il vedere”: IDEM, *Vision e réalité dans la prospective au XVI siècle*, in “Micrologus” (1997), n. V, cit., pp. 162-3.

senza limiti né difetto, e quindi credere che sia possibile avvicinarsi alla sua perfezione”.¹²

In ultimo, il tema della *sui cognitio*, alla luce dello *speculum veritatis* (per cui l'uomo può conoscere se stesso, e tutte le cose esistenti, soltanto guardando in quello specchio perfetto che è il *Verbum*, nel quale si riflette l'intera realtà), sembra sovrapporsi a quello della *Dei cognitio*: io conosco me stesso, nel mio vero fondamento luminoso, perché conosco Dio, nel cui Verbo l'immagine del mio occhio si riflette; e, viceversa, io posso conoscere Dio, poiché scorgo riflettersi in me, in quanto mio proprio e vero fondamento, la traccia luminosa del primo principio. Di conseguenza, quando la viva immagine di Dio che è l'anima “si conosce come tale, guardando in se stessa, contempla il suo creatore, perché viene rapita dalla similitudine al modello”.¹³ Detto altrimenti, conformemente a quello che Gilson ha chiamato “socratismo cristiano”¹⁴ (in cui si compenetrano sapere di sé e conoscenza dell'assoluto), “l'intelletto, giacché è la similitudine intellettuale viva di Dio, conosce tutte le cose in se stesso, nella propria unità, nel momento medesimo in cui conosce se stesso. E conosce se stesso quando s'intuisce in Dio così com'è” (DFD VI, 62; 57). Tuttavia, scrive Cusano, l'una cosa e l'altra possono avvenire solo in quanto è Dio che per primo guarda a me, “prima ancora che io mi rivolga a lui” (DVD V, 19; 277): *videndo me das te a me videri*; e ciò in quanto Dio mi vede con quella visione assoluta che mi costituisce, e mi dona la facoltà di comprendere come luce da Luce, vista da Vista, sguardo da Sguardo, specchio contratto da Specchio primo ed infinito della verità. L'espressione ‘il volto’ (*facies*) o ‘lo sguardo di Dio’ (*visus*), in tal senso, “indica qui quello sguardo infinito, che in primissima istanza con il suo guardare suscita uno sguardo di rimando”;¹⁵ sicché, dal proprio oggetto (Dio, che è *absoluta et incontracta visio*), “l'anima ricava tutto ciò che possiede, allo stesso modo in cui la

12 A. MINAZZOLI, op. cit., p. 30.

13 N. CUSANO, Lettera a Nicolò Albergati, in *Cusanus-Texte IV, Briefwechsel des Nikolaus von Kues*, dritte Sammlung (*Das Vermächtnis des Nikolaus von Kues. Der Brief an Nikolaus Albergati nebst der Predigt in Montoliveto*, 1463), a cura di G. von Bredow, Heidelberg, Winter, 1955, p. 28; trad. it. di G. Morra, in NICOLÒ CUSANO, *La vita e la morte. Predica “Dies sanctificatus” e lettera a Nicolò Albergati*, Forlì, Edizioni di Ethica, 1966, p. 59.

14 E. GILSON, *Lo spirito della filosofia medioevale*, trad. it. di P. Sartori Treves, Brescia, Morcelliana, 1964, p. 254.

15 K.-H. VOLKMANN-SCHLUCK, op. cit., p. 130.

vista riceve dal suo proprio oggetto il suo essere vitale, ossia il vedere, e l'essere visto coincide con il vedere".¹⁶

Cusano descrive questo rapporto da specchio contratto a specchio assoluto della verità – cercando così di colmare quello iato conseguente alla dualità irriducibile apertasi nel 'gioco rifratto delle immagini speculari' (nel rapporto di 'partecipazione riflessiva' tra lo *speculum veritatis*, assoluto ed infinito, e l'intelletto umano, contratto e limitato) –, con l'ausilio di una *teorica dell'approssimazione al divino*, secondo cui la mente creata, "essendo finita, è incapace da parte sua di una conformità infinita" con Dio (DCC I, 36; 137). L'intelletto, cioè quel vivo riflesso della Sapienza capace a sua volta (come mero *speculum contractum*) di riflettere immagini, "emergendo dall'ombra dell'immagine" che esso è, "mediante una profonda conversione dello spirito, s'avvicina sempre più alla verità, fino a diventare esso stesso sempre più vero e più conforme alla vera Sapienza, quantunque questa Sapienza assoluta, così com'è in se stessa, non sia mai raggiungibile da un altro essere" (DPF IV, 13; 627). Sebbene il pensiero divino e la mente umana siano definiti entrambi da Cusano alla stregua di uno *speculum*, tra l'uno e l'altra corre così una differenza infinita: l'enigma sensibile dello specchio, infatti, evoca solo a stento l'originarietà dell'autoprofusione del lume increato della verità. Secondo la concezione ordinaria dello specchio, esso può riflettere al suo interno delle immagini il cui modello (la realtà vera, data dai *principia essendi*) si trova soltanto al di fuori della sua superficie riflettente. Lo statuto gnoseologico e ontologico dell'immagine, in quanto riflesso ombra e figura della verità, è dunque di rinviare ad altro da sé; essa, per meglio dire, è simbolo di ciò che non è dato trovare nello specchio, in quanto le immagini riflesse sulla sua lucida e piatta superficie priva di spessore sono la mera rappresentazione di una realtà esterna dotata di vita autonoma, totalmente estranea a quella forma degradata e depotenziata di realtà che vive nello specchio finito in modo soltanto apparente come 'mero riflesso':

Nell'immagine non si può mai vedere la verità, così com'essa è in sé; ogni immagine, per il fatto d'esser tale, si allontana dalla verità del suo esemplare [...]; l'esemplare, infatti, è misura e ragione dell'immagine. Dio quindi risplende nelle creature come la verità nell'immagine (*sicut veritas in imagine*) (APDI 11; 221).

16 CUSANO, Sermo CXLI, *Verbum caro factum est, et vocatum est nomen eius Iesus* (1454), cit., p. 94B; trad. it. di L. Mannarino, cit., p. 67.

Se il concetto ordinario di specchio può essere sufficiente per descrivere, attraverso un'immagine, il pensiero riflettente umano (nel senso che in esso sono complicate *notionaliter* soltanto delle immagini della vera realtà, al modo di semplici 'riflessi congetturali' di essa), quella metafora, a ben vedere, risulta inadeguata per descrivere il potere riflettente del *Logos* divino, che è l'archetipo di ogni immagine creaturale rifratta nel mondo vario della contrazione. Lo specchio infinito, difatti, non riflette le immagini di una realtà che esiste originariamente al di fuori di esso: se Dio è il principio primo, la *forma formarum* da cui tutta la realtà trae origine per un'esplicazione creativa, occorre che il rapporto *imago-realitas*, nel caso dello specchio primo della verità che è il Verbo, sia completamente rovesciato. Si può dunque mantenere l'enigma sensibile dello specchio soltanto "al prezzo di un'inversione dei termini secondo i quali, abitualmente e naturalmente, noi pensiamo la riflessione"; invertendo cioè quanto ci accade di pensare "quando noi siamo davanti ad uno specchio che ci rinvia l'immagine di quella realtà che noi pretendiamo essere":¹⁷ vale a dire, che noi stessi siamo il modello, mentre nello specchio si riflette soltanto la copia della vera realtà. Talvolta, scrive Cusano, tu (Dio) "ti presenti a me facendomi pensare che tu vedi tutte le cose in te stesso come specchio vivo in cui tutte le cose risplendono. Ma poiché il tuo vedere è conoscere, allora m'appare che tu non veda tutte le cose in te stesso come specchio vivo, altrimenti la tua scienza avrebbe origine dalle cose [...]. Ed allora trovo che la tua virtù infinita è al di là di quella dello specchio [...], al di là della coincidenza dell'irradiazione e della riflessione insieme della causa e del causato; e che quella tua virtù assoluta è una visione assoluta (*absoluta visio*)", che più che conseguenza (o mero riflesso, immagine delle cose esistenti) è vera causa produttrice della realtà (DVD XII, 42; 309). In tal senso, l'immagine che Dio scorge nella virtù speculare del Figlio, anziché esser copia o riflesso passivo del reale, è lo stesso 'modello proiettivo' di ciò che può esser posto soltanto contrattamente (come mera immagine riflessa e degradata) al di fuori della perfezione del *cogito* assoluto divino (la realtà esplicata e variamente differenziata degli enti creati) – "come se uno specchio fosse improvvisamente in grado di creare immagini da una irradiazione proveniente da se stesso".¹⁸

Cusano, come Alice nella fiaba di cui è protagonista,¹⁹ ci invita così a guardare con altri occhi nella profondità dello specchio, affinché noi sia-

17 A. MINAZZOLI, op. cit., p. 29.

18 B. GOLDBERG, op. cit., p. 136.

19 L. CARROLL, *Alice nel paese delle meraviglie. Attraverso lo specchio*, trad. it. R. Carano, G. Pozzo, G. Almansi e C. Pennati, Torino, Einaudi, 1978.

mo in grado di fare il salto mistico (*quasi via momentanei raptus*) dall'altra parte di esso, in cui tutto ciò che "era comune e poco interessante", una volta attraversato quello 'specchio-soglia' (*hostium*) all'apparenza meramente riproduttivo, appare non soltanto capovolto, bensì "profondamente diverso", animato e dotato di vita propria, apparendo infine più vero ancora di ciò che esisteva nella vecchia stanza. Si tratta allora di una vera e propria *conversione ontologica dello sguardo*, a partire da cui la realtà ordinaria, invertendosi i rapporti consueti tra archetipo ed immagine, ci appare in tutt'altra luce, ovvero come semplice copia di una realtà più vera, di cui noi con tutto il nostro mondo non siamo che semplice simulacro ed ombra (le *umbrae idearum*, per dirla con Bruno). Lo specchio divino, al contrario di quello umano che è puramente riflettente, ha cioè per Cusano uno spessore ed una profondità sua propria, in quanto esso complica in sé il modello trascendente dell'intera realtà (la *specie specierum*, in quanto *omnium formarum complicatio*) (TDP 77; 302), modello che altro non è che il principio o centro d'irradiazione di ogni 'immagine creaturale' esplicita. Il mondo creato, allora, non è prima del suo riflettersi nello specchio della luce, bensì la sua vita consiste in quello stesso atto di riflessione, nell'essere dunque immagine riflessa o esplicita di quell'immagine assoluta (*absoluta imago*) contenuta complicativamente nello specchio della verità (qui, nello specchio divino, l'immagine è quindi 'immagine esemplare', *Urbild*, modello ed archetipo di ciò che in esso si riflette). Come scrive Beierwaltes,

se il principio viene pensato come specchio dell'eternità, ossia in modo che faccia apparire l'eterno, allora colui che getta uno sguardo vede in *esso* se stesso. Tuttavia non come una copia, come suggeriscono nel finito lo specchio e l'immagine specchiata; piuttosto vede la sua forma come *verità*, dal momento che la vede *nella* 'forma delle forme' [...]. Copia è il vedente che *vede* la sua verità, poiché questa lo vede, ossia vede il vedente in essa come vede se stessa.²⁰

Attraverso lo specchio, si è osservato, si attua in Cusano un passaggio (*transumptio*) da un modo di vedere (quello ordinario) ad un altro (quello mistico): lo specchio è rivelatore "di una storia nascosta e tuttavia presente, la visibilità di ciò che non può essere visto", e che tuttavia risulta fondante in rapporto a tutto ciò che è visibile (come la luce, pur rendendo possibile la regione del colore, non si trova in essa alla stregua di una qualsiasi delle sue molteplici contrazioni nei singoli colori). In Cusano, come in van der

20 W. BEIERWALTES, *Visio absoluta. Riflessione assoluta in Cusano*, cit., p. 194.

Weyden²¹ e in van Eyck (in cui “lo specchio è un luogo posto all’interno del quadro, sovente decorato come un ostensorio o un reliquiario, che circonda la manifestazione di un mondo altro: al suo interno esso permette di vedere un al di là” che lo trascende), lo specchio è un oggetto rivelatore “che permette di vedere ciò che lo anima di già, al di là o al di qua delle apparenze”:²² la realtà vera ed incontrata dell’assoluto, che pur non appare direttamente sulla scena pittorica.

Quando io, specchio mentale e contratto della verità, mi volgo verso lo specchio divino e scruto in esso, vedo riflettersi nel Verbo la mia propria immagine; ma essa, in Dio, anziché essere ‘copia riflessa’ di quella realtà che io credo originariamente di essere, in realtà “è tanto immagine in quanto è verità” (*sic imago quod veritas*): *similitudo enim, quae videtur creari a me, est veritas quae creat me* (DVD XV, 54). In tal senso, lo specchio della visione divina “è come lo specchio essenziale della pienezza, della verità e della realtà di cui gli uomini non sono che riflessi”;²³ specchi contratti e riflettenti, cioè, che sono come l’ombra di quella realtà originaria che promana dallo specchio luminoso della verità, e che non sono prima di aver ricevuto quell’immagine (che di fatto essi sono) dal *Verbum*, lo *speculum sine macula Dei maiestatis*.

Si è accennato a Jan van Eyck e alla sua raffigurazione pittorica dello specchio. In molte sue opere, in effetti, si assiste all’impiego di una superficie riflettente per dissimulare, all’interno dell’arte pittorica, il proprio autoritratto. Nell’*Adorazione dell’Agnello mistico* in una pietra preziosa sulla corona disposta ai piedi del Cristo benedicente si scorge l’immagine riflessa dell’artista; mentre nella *Madonna del canonico van der Paele* (1436) è lo scudo di San Giorgio a fungere da specchio rivelatore del pittore.

Qui mi concentro in particolare sui *Coniugi Arnolfini*, del 1434 (ora esposto alla National Gallery di Londra), “allo stesso tempo un doppio ritratto e un certificato di matrimonio”.²⁴ In quest’opera, senza dubbio il

21 Si tratta dello stesso Rogerius (Tournai 1400 ca.–Bruxelles 1464) di cui parla Cusano nella *Praefatio* al *De visione Dei*, autore di un’immagine *omnia videns*, tale che *quasi omnia circumspiciat*; dettaglio di un dipinto che ai tempi di Cusano, come egli stesso attesta, era affisso nel tribunale di Bruxelles: cfr. ivi 5; 262. Si tratta di un dipinto oggi perduto, ma la cui copia è stata riprodotta nel lato destro di un arazzo conservato al Museo di Berna raffigurante uno degli *Esempi di Giustizia* (Giustizia di Traiano).

22 M. DE CERTEAU, op. cit., p. 71.

23 A. MINAZZOLI, op. cit., p. 40.

24 E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting*, cit., p. 369.

modello de *Las Meninas* (1656) di Velázquez, uno specchio posto alle spalle dei due coniugi riflette la loro immagine di schiena, restituendo inaspettatamente all'osservatore anche la figura del pittore e di un suo assistente, figure altrimenti condannate a permanere al di fuori della raffigurazione pittorica. Si tratta, in particolare, dell'immagine di colui che – in quanto *ad Dei imaginem* – ha creato, con figure ombre e colori, l'intera scena pittorica (e dunque anche se stesso come elemento allo stesso tempo 'immanente' e 'trascendente' la realtà raffigurata e racchiusa entro i limiti della cornice). In van Eyck, si potrebbe dire, lo specchio è uno strumento capace di dilatare infinitamente lo spazio pittorico, permettendo in pittura di inserire – come già aveva notato Ernst Bloch – “la prospettiva di un infinito nell'al di qua”.²⁵ Questo strumento, allora, “permette di mostrare nell'immagine ciò che si trova al di fuori della realtà raffigurata (cioè fuori del frammento di realtà riprodotto): l'immagine speculare è quindi un modo di rappresentare lo spazio tridimensionale entro la superficie bidimensionale del quadro”,²⁶ spazio in cui anche l'artista – sebbene solo di scorcio – partecipa quale elemento figurativo coesistente all'intera raffigurazione. Non è allora un caso che sopra lo specchio si trovi la didascalia gotica “Johannes de Eyck fuit hic”; come a dire: sono proprio io la persona che si vede nello specchio. Io, attraverso la piega ontologica offerta dalla superficie speculare – quella finestra 'metafisica' che complica spazialmente nella realtà raffigurata del quadro anche ciò che dovrebbe stare al di fuori del ritratto – sono presente sulla scena pittorica, e reco con la mia presenza viva testimonianza di ciò che nella stanza raffigurata sta avvenendo (si tratta forse del solenne documento attestante la celebrazione del matrimonio tra il mercante lucchese Giovanni Arnolfini e Giovanna Cenami, a cui farebbe pensare il gesto della mano dell'uomo, esprime la cosiddetta *fides levata*: gesto in vigore nelle procedure giuridiche dell'epoca²⁷).

In questa proiezione visiva dell'immagine del pittore vi è qualcosa che dilata e piega insensibilmente la prospettiva adottata dall'artista: la prospettiva frontale che s'ingenera dalla facoltà visiva e ritraente del pittore (la piramide visiva adottata nella composizione dell'opera, che ha il proprio vertice nell'occhio dello stesso artista), s'incunea nella tavola, fino a discoprire nelle sue profondità recondite se stessa in quanto “osservatore

25 E. BLOCH, *Il principio speranza*, trad. it. di E. De Angelis e T. Cavallo, Milano, Garzanti, 2005, p. 981.

26 B. USPENSKIJ, *La pala d'altare di Jan van Eyck a Gand: la composizione dell'opera. La prospettiva divina e la prospettiva umana*, trad. it. di R. Salvatore, Milano, Lupetti, 2001, pp.73-4.

27 E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting*, cit., p. 369.

interno”, punto sorgivo di un’altra visione uguale e contraria alla prima. Si tratta di un secondo punto focale posto sulla base della piramide visiva, un nuovo centro di prospettazione da cui poter vedere l’intera scena pittorica – con un significativo rovesciamento di prospettiva. Questo centro, del tutto inaspettatamente, è offerto nuovamente dall’occhio del pittore, questa volta riflesso sull’immagine dello specchio celato sullo sfondo della realtà ritratta. La piramide visiva, per una sorta di rimbalzo ottico, in questo modo si sdoppia in due prospettive contrarie e complementari: una *esterna*, che ha per oggetto il quadro (quella del pittore, il quale, come noi, vede la tavola dal di fuori della stanza raffigurata), e una *interna*, complicata visivamente all’interno del ritratto, che ha noi riguardanti (quelli che dovrebbero essere i fruitori) come oggetto (si tratta, di nuovo, della visuale di Jan van Eyck, questa volta però collocata in un punto remoto nella profondità dello specchio). In questa seconda prospettiva illusionistica (capace di dilatare la scena, ricomprendendo in sé una porzione di realtà non accessibile direttamente dalla prospettiva esterna), viene sorprendentemente restituita la parte dell’ambiente antistante a quella dei personaggi raffigurati, con una significativa inversione dell’orientamento spaziale – scambio tra la destra e la sinistra che è proprio di ogni immagine speculare: quello che a partire dalla prima prospettiva sta a destra, nella seconda (offerta dallo specchio) si trova a sinistra, e viceversa. La dottrina che può tenere insieme queste due diverse disposizioni di un identico spazio – ora colto dal lato *recto*, ora dal *verso* – è un’*ars coincidentiae* in cui ogni determinazione spaziale deve essere ricondotta all’unità di una visione assoluta e senza tempo. Si tratta dello sguardo divino, posto al di là di ogni visione prospettica ed angolare: sguardo onniavvolgente e *sine perspectiva* capace di compendiare in sé sia la prospettiva esterna (“lo spazio terrestre”), sia quella interna al dipinto (“lo spazio celeste”).²⁸ Ad un tale sguardo, che supera la miseria del nostro occhio, “nulla resiste, nessun ente è abbastanza lontano, nulla abbastanza infinitesimo da non poter esser tratto alla luce”; ogni atomo di materia può essere tanto buono da fungere da specchio di un ‘mondo altro’, più puro del nostro: “nulla di profano” che non si trasfiguri in simbolo nella luce disvelante che li rivela.²⁹

Che questo pensiero sostanzi o soltanto sfiori la realizzazione artistica di Jan van Eyck, è difficile a dirsi. Un unico dettaglio sembra poter confortare questa ipotesi. Lo specchio dei *Coniugi Arnolfini* non è un elemento

28 B. USPENSKIJ, *La pala d’altare di Jan van Eyck a Gand: la composizione dell’opera. La prospettiva divina e la prospettiva umana*, cit., p. 30.

29 M. CACCIARI, *Tre icone*, Milano, Adelphi, 2010, pp. 43 e 47.

puramente profano; esso, ben diversamente, sembra diventare un elemento sacro che dilata la prospettiva pittorica nel senso di una visione 'più che umana', almeno simbolicamente: esso potrebbe rappresentare "come una allusione alla Santa Vergine e alla redenzione del mondo attraverso l'incarnazione e la morte di Cristo".³⁰ È la cornice dello specchio a dirci qualcosa in questa direzione: su di essa sono raffigurate, mediante piccoli tondi, dieci episodi della Passione di Cristo, in cui si narra del Calvario, della morte e della resurrezione. Un passaggio dalla morte alla vita che ha per fulcro l'Uomo Dio, quella vicenda paradossale – che, secondo Cusano, si può cogliere solo al di là di ogni *ratio discernens* e di ogni logica binaria fondata sul principio di non-contraddizione –, la quale implica, da parte dell'uomo, una vera e propria *conversione dello sguardo*: cambiamento di prospettiva sulla concezione ordinaria e naturale della vita e della morte, per cui una esclude l'altra; sguardo metafisico a cui si perviene abbandonando ogni visione prospettica, sempre affetta da un angolo di determinata grandezza (*angulum quantum*) e dall'orientamento spaziale di chi vede. Una sorta di sguardo ubiquo, a trecentosessanta gradi, capace di vedere la realtà liberandosi da quella costitutiva limitatezza che affetta l'umana apprensione visiva.

Un tale sguardo, in un certo senso, è capace di sfondare la base della piramide visiva di chi vede, collocando la sua virtù visiva – quale 'vedente riguardato' – proprio là dove, secondo la prospettiva finita adottata, dovrebbe esistere solo il visibile, l'oggetto passivo della visione. Vedere la realtà come io la vedo, e inoltre vedere me che la vedo (in cui io, assieme all'immagine riflessa del pittore, appaio come un'"opera d'arte vivente"), è proprio il caso evocato dai *Coniugi Arnolfini*: il duplice ritratto sembra, in tal senso, una bellissima applicazione della Figura P, in cui io giungo a vedermi così come sono colto dall'occhio di Dio: Dio e uomo, entrambi a faccia a faccia, riflettendosi ciascuno nella superficie speculare dell'altro. Il pittore, nel raffigurare la scena, vede anche se stesso quale facoltà visiva dislocata alle spalle della coppia in primo piano, specchio convesso capace di irradiare a sua volta lo sguardo di rimando dell'artista secondo una piramide visiva uguale e contraria alla prima: in quel punto, in cui si offre un'immagine indiretta di me che guardo, mi vedo come sono visto da Dio.

Di fatto, nel linguaggio cusaniaco, è solo Dio – con un solo colpo d'occhio – a vedere/creare simultaneamente tutta la realtà e se stesso nell'atto di vederla/crearla: egli, con un solo sguardo intuitivo, ha "la conoscenza di sé e di tutte le cose creabili" (DA 43; 714). Una sola *visio absoluta*, dun-

30 B. GOLDBERG, op. cit., p. 166.

que, che nel porre la realtà – il visibile – torna intemporalmente su se stessa ingenerando una vera e propria fulminea autovisione: visione di sé quale riguardante, punto d'indifferenza quantitativa della prospettiva umana (che non può vedere Dio prima che questi si rivolga a lui) e di quella divina (la cui vista si converte *tout court* con il creare l'oggetto della visione). Nel *visus* di Dio (coincidenza di *videre* e *videri*), si potrebbe dire, la vista si chiude su se stessa come in un circolo, dove alto e basso, avanti e retro, destra e sinistra si neutralizzano a vicenda: sicché, si potrebbe dire, “quella vista che è il non-altro, non vede altro da se stessa” (DNA XXIII, 55; 847).³¹

- 31 Questa definizione di Dio come pura “visione autocostitutiva”, sottolinea W. BEIERWALTES, è stata mutuata da Cusano dal pensiero di Scoto Eriugena, secondo cui il principio, in quanto *absoluta visio*, “è in primo luogo una *visione* – immanente all'atto – *di se stessa*, o, in quanto visione fondante, si identifica con il processo di *auto-creazione* di Dio nella sua Parola, nella sua Sapienza, nelle cause originarie. Anche ciò che si manifesta ‘in seguito’, come ‘*temporalis conditio*’, al di fuori della processione creatrice immanente al principio, ha il suo Fondamento e la sua Origine proprio in questa auto-visione di Dio”: *Eriugena e Cusano*; in *Eriugena. I fondamenti del suo pensiero*, trad. it. di E. Peroli, Milano, Vita e Pensiero, 1998, p. 305. Per la conoscenza da parte di Cusano dell'opera di Eriugena, si vedano i *marginalia* al primo libro del *Periphyseon (Iohannis Scottigenae Liber physiologiae, I)* contenuti nel Codex Additivus 11035 (foll. 9v-85v) del British Museum (codice originariamente posseduto da Cusano). Le annotazioni sono state trascritte da J. KOCH in *Kritischer Verzeichnis der Londoner Handschriften aus dem Besitz des Nikolaus von Kues*, in “Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft” (1963), n. 3, pp. 86-100. Come afferma inoltre BEIERWALTES, Cusano, nella *Clavis physicae de naturis rerum* di Honorius Augustodunensis (1080-1153 ca.), “ha incontrato in modo indiretto, sotto forma di *excerpta*, altre parti dell'opera di Eriugena (sino al quinto libro incluso). Ciò è attestato dalle numerose note in margine di Cusano contenute nel Cod. lat. 6734 della Bibliothèque Nationale di Parigi”: *Eriugena e Cusano*, cit., pp. 296-7. Le annotazioni a margine all'opera di Onorio – che è per molti versi una parafrasi o ampio compendio del *De divisione naturae*, tramite cui l'opera di Eriugena circolò ampiamente dopo la sua condanna del 1225, ma anche una rielaborazione dei quattro libri costituenti il *De philosophia mundi* dello stesso Onorio (Cfr. PL, vol. CLXXII, *Prolegomena de vita et scriptis Honoris*, III 19, coll. 31-2) – sono state pubblicate da P. LUCENTINI in *Platonismo medioevale. Contributi per la storia dell'eriugenismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1980. Al fol. 9r, in cui è riportato il seguente passo di Onorio: “Ipse [Deus] enim omnia quae sunt in se ipso videt, dum nichil extra se aspiciat quia nichil extra ipsum est [...]”, Cusano significativamente annota a margine: *Quomodo Deus nichil extra se videt*: ivi, p. 85. Per il concetto di autoctisi (nel senso della visione assoluta ed autocostitutiva), si può leggere il fol. 10r: “Divina natura universitatis conditrix est, et a nulla nisi a se ipsa creatur. Cum autem dicitur se ipsa creare, nihil aliud recte intelligitur nisi naturas rerum condere: ipsius namque creatio est eius in aliquo manifestatio, omnium existentium profecto est substitutio”; al che Cusano annota: *Quid est creatio Dei sicut cognoscitur creatio Dei*: ivi, p. 85.

Come è stupenda la tua vista, che è 'theós', Dio, per tutti coloro che la contemplano [...]. L'angolo dell'occhio tuo, o Dio, non ha quantità, ma è infinito, ed è circolo, anzi sfera infinita, perché la tua vista è un occhio dotato di sfericità e perfezione infinita. Vede adunque le cose, nello stesso tempo, all'intorno, in alto ed in basso (*in circuito et sursum e deorsum simul videt*) (DVD VIII, 31; 293).

Lo specchio di van Eyck, allora, sembra venire proprio in soccorso alla limitatezza del nostro occhio, il quale, per la finitezza dell'umana prospettiva del vero, non può che emulare lo sguardo divino: "Poiché la nostra vista, per mezzo dello specchio dell'occhio, non vede che il particolare cui è rivolta, dato che la sua capacità viene determinata dall'oggetto soltanto in maniera particolare, la nostra vista, perciò, non vede tutto quanto è accolto dallo specchio dell'occhio" (*ibid.*). Per far fronte a questa parzialità conoscitiva, uno specchio *retrovisore* posto ad arte sulla parete ci permette forse di portare sulla scena pittorica quello sguardo incontrato che "abbraccia in sé tutti i modi di vedere" (DVD I, 11; 268): visione "superiore ad ogni acutezza, ad ogni rapidità e potere di tutti coloro che vedono in atto o che possono divenir veggenti" (*ivi* 10; 267). In effetti, lo specchio di van Eyck, "incorniciato in una corona di cerchi con gli episodi della vita e della morte di Cristo che si svolgono come in un planisfero, costituisce un microcosmo".³²

Anche in Cusano, dunque, in modo analogo a van Eyck, lo specchio permette di andare al di là delle apparenze, potendosi scorgere per suo tramite ciò che non appare direttamente sulla scena creaturale: lo stesso sommo artista che ha ritratto, con una sapiente composizione di figure, ombre e colori, il mondo vario della contrazione – visione assoluta quale sintesi del vedere e dell'esser visti. Se il mondo è specchio di Dio, d'altra parte Dio è lo specchio del mondo, *speculum* assoluto e senza limiti in cui

La *Clavis physicae* di Onorio, a cui Cusano fa ancora riferimento nell'*Apologia doctae ignorantiae* – sottolineandone peraltro quelle difficoltà che possono trarre in inganno gli uomini "di poco intelletto" e presuntuosi, poco avvezzi dunque ad ammettere la propria ignoranza (Cusano tuttavia sbaglia nell'attribuzione del testo, riferendosi erroneamente ad una "Clavis physicae Theodori") (cfr. ADI, 30) –, è stata recentemente edita dallo stesso P. Lucentini, Roma, Edizioni di 'Storia e Letteratura', 1974 (per i riferimenti di Cusano ad Onorio si veda l'*Introduzione* dello stesso curatore alle pp. XIII-XIV). Per la visione autocostruttiva e produttiva di Dio, riporto i seguenti passi di Onorio: "Deus videt nisi se ipsum, quia extra ipsum nichil est et omne quod in ipso est ipse est"; "Visio Dei totius universitatis est conditio: non enim aliud est ei videre et aliud facere, sed visio illius voluntas eius est et voluntas operatio": *Clavis physicae*, cit., 188 30-35, p. 149.

32 J. BALTRUŠAITIS, op. cit., p. 252.

l'oggetto della visione può vedersi quale visibile vedente, *imago* viva e veggente capace di restituire lo sguardo a chiunque le si rivolga. Questa inversione prospettica, questa sottile arte della conversione dello sguardo – quasi coincidenza di due prospettive pittoriche che giungono a sovrapporsi in modo miracoloso –, è sviluppata da Cusano, in un senso molto prossimo a quanto suggerito dal ritratto di van Eyck, a proposito della *icona Dei*. Anche in questa dottrina, non a caso, sembra fungere da modello euristico la Figura P: figura geometrica capace di evocare quella coincidenza tra due piramidi visive che si riflettono l'una nell'altra, ingenerando – come in un gioco di specchi – una visione meta-prospettica che apre lo spazio oltre ogni visione angolare.

c. La virtù trasformatrice e redentiva dell'“imago Christi”: l'infinito come mondo rovesciato

Occorre anzitutto esplicitare alcuni pensieri di Cusano sullo sfondo del nesso concettuale, stabilito con chiarezza da san Bonaventura, tra lo *speculum* divino, le *causae primordiales* delle cose conosciute da Dio, da tutta l'eternità, in quello stesso specchio infinito della verità, e la perfezione dell'“immagine originaria” dell'uomo nel suo stato prelapsario custodita nel *Logos* divino.³³ In tal senso, si può dire che l'*imago* dell'uomo contenuta nel Verbo s'identifica con il tipo eterno della vera umanità quale essa era innanzi alla caduta: quel “volto esemplare (*facies*) di tutti gli uomini, sia in questo mondo che nel futuro, [che] è la perfezione dei perfetti” (DPF I, 67; 769-70), quel modello archetipo del vero uomo (“l'unico che sia adatto alla vita immortale”) custodito originariamente nel Figlio unigenito, la *figura substantiae Patris* (TDP 69; 296). In tal modo, “ogni volto, che può intuire il tuo volto, non vede nulla d'altro o diverso da sé medesimo, perché vede la propria verità” (DVD VI, 21; 279).

Vedere il mio volto riflesso nella luce del Verbo significa allora ritrovare me stesso come Dio ha voluto che io originariamente fossi e come tale, nella purezza del cuore e in spirito d'umiltà, mi conservassi nel tempo

33 Quell'immagine che io vedo di me riflessa nel Verbo, così scrive BONAVENTURA, “possiede una capacità di imprimersi nell'anima che salva, che è sufficiente per ogni bisogno ed è tale da sopprimere lo stato d'indigenza da chi l'apprende”: *Itinerarium mentis in Deum*, in *S. Bonaventurae Opera Omnia*, Studio et cura PP. Collegii a S. Bonaventura, Ad Clara Aquas (Quaracchi), Firenze, ex Typographia Colegii S. Bonaventurae, vol. V, c.II, 8, col. 301B; trad. it. di L. Mauro, con testo latino a fronte, Milano, Rusconi, 1996, p. 85.

(l'uomo come *imago Dei*). Si tratta dell'immagine originaria (forma, *facies* o modello) della vera umanità che Dio, dopo la caduta, attraverso la sua *absoluta imago* riflessa nel Figlio, non smette di ripresentare al mio sguardo, affinché io riscatti me stesso e, attratto da quell'immagine salvifica, mi sottragga da quello stato di miseria in cui ogni uomo, avendo peccato in Adamo, si è posto da sé – per tendere infine, mediante la concessione per grazia di una *revelata visio* del principio divino, ad assimilarmi a quell'immagine salvifica in Cristo: “Solo attraverso il Figlio di Dio, che assume l'umanità in Gesù, l'uomo può divenire figlio di adozione; solo attraverso l'*imago* [di Dio, il *Verbum*] ciò che è *ad imaginem* [l'uomo] riacquista trasparenza e vicinanza rispetto all'esemplare, sciogliendo l'opacità che nel suo essere a immagine era stata indotta al peccato”.³⁴ In tal senso, scrive Cusano, se ascolterò il Verbo divino, “che non cessa mai di parlare in me e risplende senza posa nella ragione, sarò di me stesso, libero e non servo del peccato, e tu [Cristo] sarai mio, e mi darai da contemplare il tuo volto, e sarò salvo” (ivi VII, 27; 289).

Il Verbo, com'è stato osservato, superando il divieto veterotestamentario di vedere direttamente il volto e la gloria di Dio con l'ausilio del 'gioco mistico degli specchi', è così non soltanto l'“immagine (*eikôn*) del Dio invisibile” (Col I,15), bensì il purissimo “*kàtoptron* divino', in cui colui che guarda viene trasformato (*metamorphòmai*) in ciò che vede; cioè egli stesso diviene la *dòxa* di Dio, l'effetto della sua manifestazione”, in cui conoscere ed essere conosciuto, *videre* e *videri* si risolvono l'uno nell'altro (la metafora catottrica della '*visio* speculare' unificando così “la modalità del darsi di Dio 'attraverso lo specchio' al 'farsi specchio' dell'uomo, secondo la figura dell'‘a immagine e somiglianza’” del Genesi).³⁵

Il 'Verbo-specchio' di Dio, in cui è posta la forma originaria dell'uomo così com'essa era *ante peccatum*,³⁶ per questa sua capacità redentiva, non può esser altro che il Figlio unigenito di Dio Padre: Cristo stesso, nella cui Divino-Umanità l'essere umano ritrova il proprio modello esemplare preservato nella sua purezza originaria, a cui conformandosi l'immagine decaduta dello spirito creato può essere redenta e ristabilita nella sua originaria

34 G. SANTINELLO, *L'uomo* “ad imaginem et similitudinem” nel Cusano, in “Bollettino d'informazione del Centro Studi Bonaventuriano”, XXXVII (marzo 1990), p. 87.

35 A. TAGLIAPIETRA, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 149 e p. 135.

36 N. CUSANO, Sermo CCXXIX, *Consummatum est* (1456), in *Opera omnia*, cit., vol. XIX, *Sermones* IV (1455-1463), fasc. 2 (Sermones CCXVII-CCXXXI), a cura di M.-A. Aris, 2001, p. 162B.

bellezza e perfezione prelapsaria. L'unione con quell'umanità perfetta e libera dal peccato che io vedo rappresentata ontologicamente nel Verbo incarnato, afferma Cusano, "fa in modo che in ciascun uomo, che aderisce a Cristo con una fede operosa (*fides formata*), Cristo stesso divenga quell'uomo che egli è, in un'unione con lui quanto mai perfetta, fatta salva la molteplicità numerica degli individui umani" (DI III, 138; 209).

Ora, a partire da quest'ordine di considerazioni, assume un nuovo significato il tema cusano dell'*icona Dei*. In effetti, com'è stato osservato,³⁷ l'immagine che Cusano aveva con ogni probabilità presente e fu causa ispiratrice dello scritto sulla visione di Dio, non era tanto una semplice icona dell'onniveggente ritratta da un artista umano, bensì "un'immagine del tipo *Vera icon*" (del tutto simile a quella inviata a monaci di Tegernsee), *id est imago vera*: una raffigurazione dell'Uomo Dio, cioè, "che non è stata realizzata dalla mano dell'uomo".³⁸ Si tratterebbe allora, con una certa verosimiglianza, di una raffigurazione del volto santo di Cristo che si inserisce nella tradizione iconografica che in vario modo riproduce l'immagine originaria di Gesù autoimpressasi miracolosamente nel sudario della Veronica: un'*imago-reliquia*, per così dire, in cui valore artistico e aspetto culturale-devozionale si saldano inscindibilmente (immagine *sui generis* annoverata non a caso da Cusano nella *Praefatio* del *De visione Dei* fra le rappresentazioni dell'onniveggente più significative da lui conosciute).³⁹

37 A. STOCK, *Die Rolle der "icona Dei" in der Spekulation "De visione Dei"*, cit., pp. 52-4.

38 Questo tipo di raffigurazione pittorica, in cui si attua una fusione consapevole tra icona e ritratto, è stata inventata da Jan van Eyck, autore di molte immagini di Cristo sul modello della *vera eikon*. Si tratta di una immagine di Cristo "che diviene un oggetto di culto privato, realizzato tramite un ritratto 'a sé stante'": P. STEGER, *De visione Dei*, in *1500 circa*. Landesaustellung 2000 (Catalogo della mostra storica di Bressanone, Palazzo Vescovile, 13.5-31.10.2000), Milano, Skira, 2000, p. 320, spiegazione della fig. 2-4-1.

39 La leggenda di santa Veronica (da cui deriverebbe, per metonimia, anche il nome del velo su cui s'imprese miracolosamente il volto di Gesù: la *vera icon*, appunto), leggenda databile a partire dal VII-VIII secolo, originariamente non aveva niente a che vedere con la Passione di Cristo. Essa, nei primi documenti riscontrabili, si sovrappone all'episodio evangelico dell'emorroissa (che i Vangeli apocrifi riconoscono come Berenice), la quale, toccando le vesti di Gesù, era stata miracolosamente sanata dal male di cui soffriva da dodici anni. Soltanto nel *Joseph d'Arimatee* (1183 circa), ROBERT DE BORON traspone l'incontro di Cristo con Veronica nell'ambito della storia della Passione; in quest'opera si narra infatti che Veronica, avendo casualmente presenziato alle sofferenze del Cristo nella sua dolorosa salita al Calvario, possedeva un panno miracoloso recante la sua santa

Di fatto, l'esperienza resa possibile da un' *icona Dei* del tipo del sudario della Veronica, come afferma Beierwaltes, è "un' esercitazione (*manuductio, excitatio*) per giungere alla visione di Dio, il quale non appare più in modo rappresentabile mediante immagini".⁴⁰ In altre parole, la prassi sperimentale raccomandata da Cusano ai monaci destinatari del trattato – il cui sottotitolo suona non a caso *De icona Dei*, appellativo rievocato nel riferimento interno al *De possess al libellus iconae* (TDP 69; 296), nonché nell' *Apex theoriae*, in cui Cusano rimanda al *De icona sive visu dei* (DAT 130; 378) –, non evoca soltanto uno schema di 'geometria simbolica' atto a tradurre formalmente i modi del parteciparsi dell'uno nell'alterità variamente differenziata del molteplice. Quest'esperienza, ben più originariamente, rappresenterebbe il compimento della via mistica mediante la filiazione adottiva divina, in cui risulta centrale il momento del rispecchiamento reciproco tra *speculum absolutum* (il Verbo, da cui promana la luce della verità) e *speculum contractum* (il *lumen rationis*, che è solo un riflesso del bagliore che si diffonde senza restrizioni dallo specchio della verità):⁴¹ in quella "prassi sperimentale (*experimentalis praxis*), che è bellissima e chiarissima", afferma Cusano in una lettera a Caspar Aindorffer, "voi stessi potrete trovare la meravigliosa attrattiva per poter ottenere tutto ciò che si può sapere principalmente in teologia mistica. Io, sino ad ora,

effige, panno che "è quello che Gesù usò per detergersi il viso mentre si dirigeva al luogo della sua crocifissione": G. WOLF, "Or fu sì fatta sembianza vostra?". *Sguardi alla "vera icona" e alle sue copie artistiche*, in AA.VV., *Il volto di Cristo*, a cura di G. Morello e G. Wolf, Catalogo della mostra organizzata dal Palazzo delle esposizioni e dalla Biblioteca Apostolica Romana, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 dicembre 2000 - 16 aprile 2001), Milano, Electa, 2000, p. 105A. Nel XIV secolo la leggenda subì profonde trasformazioni, e venne infine accolta definitivamente dalla tradizione francescana nelle rappresentazioni della *Via Crucis*: nella VI stazione, mentre Cristo viene condotto al Golgota, Veronica, impietosa dalle sofferenze del Cristo, tesse dal suo viso il sudore, misto a sangue, con un telo di lino, su cui rimase impresso il santo volto di Gesù. Ora, "nelle rappresentazioni popolari della passione di Cristo del XV secolo, l'episodio della Veronica assunse un significato di rilievo: essa divenne la *Vera icon*, accanto all' *imago pietatis* una delle immagini di culto più importanti" della Chiesa occidentale: A. STOCK, *Die Rolle der "icona Dei" in der Spekulation* "De visione Dei", cit., p. 54.

40 W. BEIERWALTES, *Visio facialis - Sehen ins Angesicht. Zur Coinzidenz des endlichen und unendlichen Blicks bei Cusanus*, in *Das Sehen Gottes nach Nikolaus von Kues*, cit., p. 97.

41 "Lumen autem intelligentiae quod nos gestamus in similitudine lucis divinae quae est ipsa veritas, est lumen rationis": CUSANO, *Sermo LIV, Remittuntur ei peccata multa* (1445), cit., p. 262B.

non ho trovato un espediente più utile al fine di supplire alla nostra fragilità nel concepire colui che supera noi stessi”⁴²

Ora, come l'artista umano, conformemente al divieto vetero testamentario, non può farsi alcuna immagine di Dio, ma non perciò è illegittimo venerare quell'immagine che il Figlio di Dio stesso, per volontà del Padre e del tutto sovranaturalmente, ha da sé impresso miracolosamente nel suo sudario (vera e propria *reliquia per contactum*, o immagine acheropita);⁴³ allo stesso modo, trasferendo il medesimo schema relazionale nell'ambito della visione mistica del divino, l'intelletto umano, sebbene non possa comprendere con le immagini, i concetti e i nomi che esso ha a disposizione la verità nella sua semplicità assoluta, può tuttavia ottenere, tramite la gratuità di un'auto-ostensione del principio divino stesso nel suo Verbo, la *facialis visio* dell'uno: una 'visione metamorfica' che trasforma miracolosamente colui che vede nel termine della propria apprensione visiva. *L'acheiropoietos* (letteralmente: l'"icona non fatta da mano dell'uomo"), in modo simile alla concessione della grazia a noi comunicata per la mediazione del Figlio, è un'auto-manifestazione gratuita del divino (*sui ipsius ostensio, divina apparitio*) – e ancora in questo senso deve intendersi l'immagine di Cristo (del tipo *Salvator mundi*) di Jan van Eyck: “Una riproduzione fedele di un'icona veneranda che deve essere concepita [...] come un ritratto autentico del Salvatore, come una ‘Vera icona’”.⁴⁴ Si tratta cioè di un'immagine rivelata del principio eteronomo e trascendente della facoltà umana del conoscere, il quale, schematizzando se stesso attraverso i tratti distinguibili

42 CUSANO, Lettera del 14 settembre 1453, in E. Vansteenberghe, *Autour de la docte ignorance. Un controversie sur la théologie mystique au XV siècle*, in “Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters”, XIV (1915), fasc. 2-4, p. 116.

43 Si tratta dell'αχειροποιητον, o, come più sotto indicato nel testo, dell'immagine “non fatta da mano d'uomo”, originariamente identificata con il santo *mandilyon* (da *mandil*, che in arabo significa “salvietta”, in greco spesso reso con εχμαγελιον), l'immagine di Edessa del volto di Cristo. Secondo l'imperatore COSTANTINO VII PORFIROGENITO, il probabile autore della *Narratio de imagine Edessena* (945) (cfr. PG, vol. CXVII, col. 425; trad. lat. ivi, p. 236), due possono essere state le cause – entrambe miracolose – che hanno portato alla formazione dell'immagine acheropita: o si produsse nel momento in cui Cristo “si lavò il volto e lo asciugò ponendovi sopra un panno” (ed è questa è l'ipotesi più accreditata dall'autore); oppure in conseguenza del “sudore sceso sotto forma di gocce di sangue dal volto durante la Passione”, sudore di cui s'impregnò un panno calcato da Cristo stesso sul suo volto, lasciandovi così impressa la propria immagine (*expressa imago*): cfr. H.L. KESSLER, *Il mandilyon*, in AA.VV., *Il volto di Cristo*, cit., p. 67B. In relazione alla formazione della leggenda di santa Veronica, evidentemente, per il riferimento alla Passione di Cristo, risulta più importante la seconda ipotesi.

44 O. PÄCHT, op. cit., p. 150.

lasciati dall'impronta misteriosa del suo volto (la *figura substantiae Patris*) (TDP 69; 296) – allo stesso modo dell'immagine riflessa in uno *specchio* di ciò che, essendo al di fuori del nostro campo visivo, non è di per se stesso visibile –, ci avvicina sovranaturalmente alla verità ineffabile. Questa *imago*, in particolare, fa ascendere l'umano intelletto all'*unitiva visio*, in cui 'chi vede', a causa del potere sovranaturale d'irradiazione dell'immagine contemplata, si trasforma miracolosamente nell'"oggetto della visione"; così come avviene nella visione dell'amore, la quale, così afferma Ugo di San Vittore, "viene trasformata a somiglianza di qualunque cosa essa ami".⁴⁵

La *Vera icon*, in altre parole, in quanto immagine acheropita (icona fatta da Dio stesso, "senza usare mani umane"), è allo stesso tempo il simbolo e il prolungamento dell'evento sovranaturale dell'incarnazione del Figlio di Dio, ovvero "una conseguenza dell'incarnazione divina".⁴⁶ Essa, allora, è l'immagine dell'immagine dell'invisibile, rivelazione miracolosa della rivelazione ipostatica dell'assolutamente irrilabile, la rappresentazione della rappresentazione *in carne* di ciò che è in se stesso irrepresentabile. Inoltre, l'immagine di quell'immagine dell'eterno che è la stessa verità (il Verbo, infatti, scrive Cusano, è *sic imago quod veritas*), ha un indiscutibile aspetto umano: l'Uomo Dio, presentandoci il suo volto in un'autoraffigurazione miracolosa, invita l'uomo ad assomigliare a lui, ovvero all'idea eterna dell'uomo custodita nel *Logos* divino ed incarnata in Cristo. La *facies* che egli ci presenta, allora, come si può ancora oggi scorgere nella scultura policroma che decora una delle chiavi di volta del chiostro del St. Nikolaus-Hospital dell'odierna Bernkastel-Kues – scultura raffigurante un sudario del Santo Volto sorretto dalle mani del Padre invisibile che si protendono al cielo attraverso le nubi del firmamento⁴⁷ –, è l'immagine della

45 UGO DI SAN VITTORE, *De arrha animae*, in PL, vol. CLXXVI, col. 954.

46 B. USPENSKIJ, *La teologia dell'icona*, cit., p. 6. Essa, in quanto "prolungamento" dell'incarnazione, diviene a sua volta – in quanto immagine apotropaica, a cui erano associati poteri magici non dissimili da quelli soprannaturali propri dell'Uomo Dio – modello di altre rappresentazioni miracolose, quasi che al *mandylion* fosse associato "anche il potere di riprodursi. Se Cristo aveva messo la sua immagine su un panno [...], anche la reliquia del suo volto doveva avere il potere di trasferire l'immagine su altri materiali": H. KESSLER, op. cit., p. 69A. Questo è il caso del leggendario *keramion*, un mattone con cui, per ordine del Vescovo Eulalio, poco prima dell'assedio persiano della città di Edessa (544), era stata murata l'*imago Christi* in una nicchia posta sulla porta di quella città – mattone d'argilla su cui rimase impressa l'effigie del volto di Cristo.

47 L'immagine è anche riprodotta nel volume citato *Das Sehen Gottes*, p. 2. Di essa si può vedere un breve e utile commento nella Nota dell'editore allo scritto di A. SROCK, *Die Rolle der "icona Dei" in der Spekulation "De visione Dei"*, cit., p. 68.

vera umanità redenta e libera dal peccato a cui ogni uomo, se vuol essere veramente figlio di Dio, deve conformarsi. Quest'immagine, inoltre (come ben ricorda la leggenda francescana nell'atto di storicizzare la *vera icon*, riconducendo la sua origine sovranaturale nell'ambito della quarta tappa della *via Crucis* e all'episodio della pietà di Veronica per le sofferenze del Cristo), è quella della Pietà, dell'umanità sofferente del Figlio di Dio, di un volto dunque "che offre di sé la rappresentazione di un'umanità lesa nel suo profondo, unta di sangue e d'innocenza".⁴⁸ In altre parole, l'immagine della vera umanità offerta da Dio Padre nel Verbo incarnato (lo "specchio di tutte le grazie", lo stesso amato volto di Cristo "nell'espressione della morte", a cui gli spiriti creati e celesti "rivolgono i loro occhi e si mirano", rinnovandosi così al suo cospetto),⁴⁹ quell'immagine cioè a cui l'uomo deve conformarsi per giungere così *ad filiationem Dei*, è dunque di tipo 'patico'. Sicché conformarsi a quel volto, in quanto *norma compassionis*, significa per Cusano compatirlo, "assomigliare a Lui in questa passione" e in quest'umiliazione di sé. Sì che la *manuductio* che può condurre alla cognizione mistica di Dio si configura come una *memoria passionis Iesu*,⁵⁰ la quale incita alla compassione per le sofferenze del Signore tuo sposo.⁵¹ E si tratta di una meditazione sulle sofferenze del Cristo crocifisso guidata da un'immagine *sui generis*, in cui l'uomo – come nella profondità di un'effigie speculare del divino che sia in grado di offrire alla contemplazione, oltre se stessa, anche l'immagine riflessa di colui che la osserva misticamente – confonde il proprio volto, per una sorta di sovrapposizione empatica ed identificante, con quello dell'umanità sofferente del Figlio di Dio.

Per una descrizione degli affreschi e la storia dell'edificio si veda S. Tritz, "...*uns Schätze im Himmel zu sammeln*": *Die Stiftungen des Nikolaus von Kues*, Magonza, Gesellschaft für Mittelrheinische Kirchengeschichte, 2008, nonché G. HEINZ-MOHR e W.P. ECKERT, *Das St. Nikolaus-Hospital zu Kues und seine Bibliothek*, in Idem, *Das Werk des Nicolaus Cusanus. Eine bibliophile Einführung*, Colonia, Wienand-Verlag, 1963, pp. 108-25.

- 48 T.M. DI BLASIO, *Veronica. Il mistero del volto*, Roma, Città Nuova, 2000, p. 52.
- 49 H. SEUSE, *Buchlein der Ewigen Weisheit in Deutsche Schriften*, a cura di K. Bihlmeyer, Francoforte, Minerva, 1861 (ristampa invariata dell'edizione del 1907), p. 208; *Libretto dell'eterna Sapienza*, trad. it. di F. Belski, Torino, San Paolo, 1992, p. 90.
- 50 CUSANO, Sermo CCXXV, *Salutem humani generis* (1456), in *Opera omnia*, cit., *Sermones* IV (1455-1463), fasc. 2, cit., p. 138A.
- 51 IDEM, Sermo LIII, *Paradigma filiae adoptivae explanatur* (1445), in *Opera omnia*, cit., vol. XVII, *Sermones* II (1443-1452), fasc. 3 (Sermones 1443-1452), a cura di R. Haubst e H. Schnarr, Amburgo 1996, p. 247B.

Di fatto, afferma ancora Cusano, “il fedele è pronto a patire ogni cosa per Cristo”, nella speranza di ottenere una grande ricompensa (la beatitudine dell’*intellectualis vita* propria dei figli adottivi di Dio) “per un sacrificio molto modesto” (DI III, 156; 228):

A poco a poco, mortificata la carne, si ascenda di grado in grado all’unità con Cristo, per essere assorbiti in una profonda unione con lui per quanto è possibile in questa vita! Se è così, trapassando oltre tutte le cose visibili nel mondo, si consegue la perfezione più completa della propria natura. – Tale è quella natura completa, che potremo raggiungere in Cristo, mortificata la carne e il peccato, trasformati a sua immagine (ivi 156; 229).

Divenire simili al Figlio, secondo Cusano, in altri termini significa – grazie all’“immissione per partecipazione” del lume divino (DC II, 131; 330), il cui Spirito vivificatore rigenera la natura umana, corrotta e manchevole, assimilandola a Cristo – portare su di sé la Croce della contraddizione o dell’assurdo; ovvero verificare in se medesimi quelle stesse cose contraddittorie e meravigliose che avvengono in Cristo con la sua morte-resurrezione sull’“albero-croce della vita e della morte” (cfr. DVD XXI, 74; 355). Di fatto, il cuore e il fondamento della realtà, rivelato dalla divino-umanità di Cristo (nella cui natura coincidono finito e infinito, realtà creaturale esplicita e assoluta complicazione divina, *creari e creare*), è tale da includere in sé, complicativamente e al modo dell’indistinzione antecedente ogni possibile contrarietà e opposizione, tutto ciò che nelle dimensioni dello spazio e del tempo ha da sempre ingaggiato una lotta per cui essere se stesso, preservando la propria identità esclusiva, significa escludere l’altro da sé come il proprio *oppositum* antidialettico. Accesso alla vita eterna e morte sulla croce, innalzamento ed abbassamento, luce e tenebre, scienza ed ignoranza, elevazione all’apprensione senza veli della verità e spirito d’umiltà, sono allora come le due facce (o dimensioni simultaneamente compresenti) della stessa immagine infinita del Padre riflessa nello specchio assolutamente piano e terso della verità. Ciò che a noi, per una sorta d’inganno prospettico dovuto alla limitatezza dell’umana facoltà visiva (affetta dall’imprescindibile disposizione quantitativa del proprio angolo d’osservazione della realtà), appare in basso (come morte, mortificazione, umiltà, ignoranza e sofferenza), dal punto di vista del Figlio è in realtà la sola condizione di possibilità per aver accesso al cielo dell’eternità. La virtù speculare e riflettente del Verbo, infatti, in quanto *absoluta coincidentia*, è l’inversione sia dei rapporti ordinari che vigono nella realtà esplicita, sia della logica che li governa, offrendo con l’esempio vivente della sua persona quella *via paradossale* “per la quale chi muore giunge alla risurrezione

della vita” (DVS XXXII, 92; 132); così come l’infinito in atto, rispetto alla facoltà limitata di apprensione della nostra ragione, è come un ‘mondo riflesso e capovolto’, la cui legge sfugge ad ogni umano poter-comprendere. In questo mondo rovesciato rivelato *in* e *da* Cristo, per meglio dire, la realtà, se da un lato è come noi la conosciamo (in quanto esplicita e soggetta al mutare del tempo), dall’altro essa si trova *simul et semel* in un modo opposto al suo stato ordinario (la realtà nello stato d’immanenza e senza tempo dell’eternità). In esso, cioè, quasi specchio magico e infinito in cui tutto il reale è se stesso eppure anche diverso da sé (identificandosi con ciò che, dal punto di vista della *ratio discernens*, non può che contraddirli), l’ordinamento del creato si riflette, in un modo che si sottrae ad ogni legge catottrica, come nel suo ‘doppio trasfigurato e capovolto’: superato il principio di non-contraddizione, *ultra murum coincidentiae* in cui abita Cristo (*lignum vitae in medio paradisi*) (Gen 2,9),⁵² l’*arbor vitae* coincide con il legno della croce, il legno ignominioso del supplizio e della morte di Cristo, attraverso cui egli si è liberato “da tutti gli accidenti che erano sopraggiunti nel tempo alla verità della sua natura umana” (DI III, 142; 180); l’*arbor solis*, in cui è la pienezza della virtù di Dio,⁵³ elargendo luce e vita ad ogni creatura, s’identifica con il *sol iustitiae*, eclissatosi tragicamente sul legno della croce e riassorbito in quelle tenebre profonde per cui, Cristo morente, “si fece buio su tutta la terra” (Mt 27,45); la fonte della vita intellettuale (*fons intellectualis vitae*), la cui acqua non si trasformerà mai in colui che ne beve a sazietà (cfr. DI III, 160; 233), come direbbe Seuse, è lo stesso “sangue color delle rose e carico d’amore” in cui l’anima umana deve lavare le sue macchie per riattingere alla primigenia purezza;⁵⁴ e, per finire, l’eterna Sapienza, capace di donare l’unica e vera felicità immortale all’anima dell’uomo, si può leggere soltanto “nel libro aperto e steso del corpo crocifisso” di Cristo,⁵⁵ in cui l’anima, scrive Cusano, essendo l’Uomo Dio quella “pienezza che supplisce a tutti i nostri difetti”, può trovare “la purificazione da ogni desiderio temporale”.⁵⁶ In Cristo, infatti, “la no-

52 Cfr. BONAVENTURA, *Itinerarium mentis in Deum*, cit., c. IV, 2, col 306A-B; trad. it. cit. p. 109.

53 Cfr. N. CUSANO, Sermo CCLVIII, *Multivarie multisque modis* (1456), cit., p. 384B.

54 H. SEUSE, op. cit., p. 213, trad. it. cit., p. 98.

55 Ivi, p. 209; trad. it. cit., p. 92.

56 CUSANO, Sermo XXXV, *Oportuit pati Christum* (1444), in *Opera Omnia*, cit., vol. XVII, *Sermones* II (1443-1452), fasc. 1 (*Sermones XXVII-XXXIX*), a cura di R. Haubst e H. Schnarr, Amburgo 1983, p. 65B.

stra natura viene rigenerata in vista della vita eterna, così come in Adamo siamo stati generati per vivere in questo mondo”.⁵⁷

Ma, in modo inverso, la morte stessa dell'uomo in Cristo – essendo “morte della morte”⁵⁸ (o *negatio negationis*) e fuoco dell'eternità, che consuma il decorso caduco e peccaminoso del tempo trasformandolo nella quieta stabilità della vita intellettuale sempiterna dei figli di Dio⁵⁹ –, si converte in acquisto di rinnovata vita e in resurrezione, così come “attraverso la morte egli [Cristo] entrò nella vita immortale [...]” (CA II, 100; 799): “Infatti la crocifissione di Cristo è l'esaltazione e la glorificazione di Cristo, ed è anche la giustificazione e la vita dei cristiani e la risurrezione di tutti gli uomini” (ivi 98; 797-8). Essa, in altre parole, è *consummata mors*, la quale, eccedendo infinitamente le sofferenze d'ogni singolo uomo e di tutti, vivifica con la stessa morte di Cristo (in quanto *mors mortis, resurrectio*, ossia coincidenza assoluta di *mors* e *vita*) la morte di tutti coloro che sono trapassati. Nel mistero della croce, scrive Cusano, l'uomo può dunque contemplare “come la natura umana mortale si sia rivestita d'immortalità, affinché tutti gli uomini, partecipi della medesima natura umana, possano conseguire in te la risurrezione e la vita divina” (DVD XXIII, 80; 367); e questa è la ricompensa eterna che Cristo, quale *omnium salvator*, offre a tutti gli uomini che in lui credono:⁶⁰

Desideriamo la sapienza per essere immortali. Ma siccome nessuna sapienza ci libera dall'orribile morte sensibile, sarà vera sapienza quella per la quale la necessità di morire si trasforma in virtù e per noi sicuro e certo diventa il cammino verso la risurrezione della vita. Il che toccherà soltanto a quanti seguono l'esempio di Gesù e in grazia di esso. Qui dobbiamo porre allora il [nostro] ultimo studio. In questa sola via la caccia è sicura e ad essa seguirà il possesso certissimo dell'immortalità (DVS XXXII, 92-3; 132).

57 Ivi, p. 68A.

58 U. OFFERMANN, *Christus – Wahrheit des Denkens. Eine Untersuchung zur Schrift „De docta ignorantia“ des Nikolaus von Kues*, Münster, Aschendorff, 1991, p. 165.

59 Per l'impiego cusano della metafora del Cristo-fuoco, cfr. K. REINHARDT, *Christus-Richter der Lebenden und Toten*, in “Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft”, a cura di K. Kremer und K. Reinhardt (1995), n. 23, pp. 95-6.

60 “Per questo la morte di Cristo è la morte completa: essa supera con la sua tragicità il dolore dei singoli morenti. Morendo per tutti i suoi, tutti vivifica con la sua morte. Con questa ricompensa Cristo salva tutti; la sua morte vince la morte”: CUSANO, *Lettera a Nicolò Albergati*, cit., p. 54; trad. it. cit., p. 82.

CAPITOLO 2

LA FIGURA P E LA PROSPETTIVA PITTORICA IN CUSANO E LEONARDO DA VINCI

a. Ritrarre concetti e pensare in figura

“La figura P ti servirà per tutti i modi della visione e per ciascuno: per la vista sensibile, se considererai come luce l’unità della sensibilità e come ombra l’alterità dei sensi; per la visione della ragione, se chiamerai luce il potere discorsivo, ossia l’unità della ragione; e ti servirai parimenti per la visione dell’intelletto, considerando come luce l’unità intellettuale” (DC II, 52; 291), e come ombra l’alterità razionale.

Questa figura, come si è già accennato, è costituita da due piramidi convergenti, contrapposte, e aventi l’altezza in comune, ciascuno dei cui vertici cade nel punto medio della base della piramide ad essa giustapposta: una rappresenta la luce, l’essere o l’unità; l’altra l’oscurità, il nulla o l’alterità.¹ Essa, nella visione metafisica cusaniiana, è un emblema della partecipazione del divino alla realtà esplicita del mondo, partecipazione dinamica secondo cui il regno della luce s’incunea in quello oscuro delle ombre, e viceversa: “Fa che la piramide della luce avanzi nelle tenebre, e la piramide delle tenebre nella luce; e *ricondi ad una raffigurazione* tutto ciò che può essere oggetto di ricerca, per poter rivolgere le tue congetture alle cose arcane mediante un procedimento sensibile” (ivi 46-7; 272).

Cusano, descrivendo questa singolare figura, inoltre osserva:

Poiché Dio che è unità, è quasi la base della luce, la base delle tenebre è come fosse il nulla. Tra Dio e il nulla congetturiamo che vi siano tutte le creatu-

1 Per sottolineare l’importanza di questa figura nel pensiero di Cusano, J. Koch osserva che mentre nelle opere a stampa la figura risulta incolore, nei migliori manoscritti essa è colorata; inoltre, “nel manoscritto proveniente dal monastero domenicano di Norimberga (fol. 142v), Cusano ha annotato di propria mano in qual modo il disegno dovesse essere colorato”: “Ista piramis debet esse coloris lucis, alia tenebrae”: *Die Ars coniecturalis des Nikolaus von Kues*, “Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen”, Heft 16, Düsseldorf, Westdeutscher Verlag Köln und Opladen, 1956, p. 28.

re. Il mondo superiore abbonda di luce [...]. Esso non è però senza tenebra, sebbene essa appaia assorbita nella luce a causa della sua semplicità. Nel mondo inferiore regna, invece, la tenebra, sebbene la luce non scompaia del tutto. La figura mostra, però, che nella tenebra questo lume è nascosto e non vi si manifesta. Nel mondo intermedio la luce si comporta in modo intermedio (ibid.).

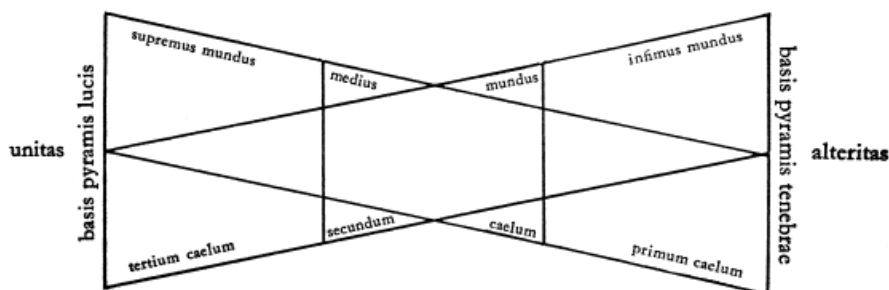
In generale, dunque, procedendo nell'analisi di questa figura euristica, una base rappresenta il punto di massima intensione e concentrazione della luce, mentre l'altra le tenebre, il nulla e la densità opaca della materia.² Man mano che si procede dalla base della piramide della luce verso il suo vertice, il *radius luminis* s'affievolisce, e s'insinua nella piramide dell'oscurità fino a contrarsi in un sol punto; esso è il centro della base di quest'ultima, che è "l'incertezza e la confusione del caos tenebroso della pura possibilità, dove niente di certo è in atto" (DI III, 150; 222). La contrazione progressiva della luce, secondo "un processo graduale che va dall'infinito al nulla" (DC I, 36; 138), coincide così con l'accrescimento delle tenebre; e, inversamente, il grado di massima intensione della luce coincide con la contrazione assoluta della materia opaca in un solo punto inesteso: qui è lo Spirito divino, "che è luce infinita, nella quale non vi sono tenebre" (DI II, 146; 218).

Cusano descrive a questo proposito un duplice processo d'ascesa e discesa, progresso e regresso, il quale – dal punto di vista dell'intelletto, che solo è in grado di sostenere il pensiero metaconcettuale della *coincidentia oppositorum* – si risolve nell'unità di uno "stupendo moto di reciproca progressione divina", per il quale "l'unità divina e assoluta discende gradualmente nell'intelligenza e nella ragione, e l'unità contratta sensibile, attraverso la ragione, ascende all'intelligenza" (DC I, 21; 255). Ora,

che l'unità proceda nell'alterità è lo stesso che dire che l'alterità regredisce nell'unità; avvertilo con la più diligente attenzione, se vuoi intuire coll'intelletto l'unità nell'alterità [...]. Concepisci dunque, con un atto intellettuale semplice, la copulazione del regresso e del progresso, se ti preme giungere alle cose arcane che, al di sopra della ragione distinguente il progresso dal regresso, si colgono con più verità soltanto mediante l'intelletto, il quale complica in unità gli opposti (ivi 54; 277-8).

Dal punto di vista dei gradi di grandezza inversamente proporzionali, direbbe Leonardo, la pittura – fondata sulla scienza prospettica, che analiz-

2 "[...] Giovanni evangelista [Gv 1,5] ha detto che Dio è la luce prima dell'altro, cioè delle tenebre, poiché è la luce nella quale non ci sono tenebre. Se chiamerai luce lo stesso non-altro, le creature delle tenebre saranno l'altro": DNA XI, 25; 815.

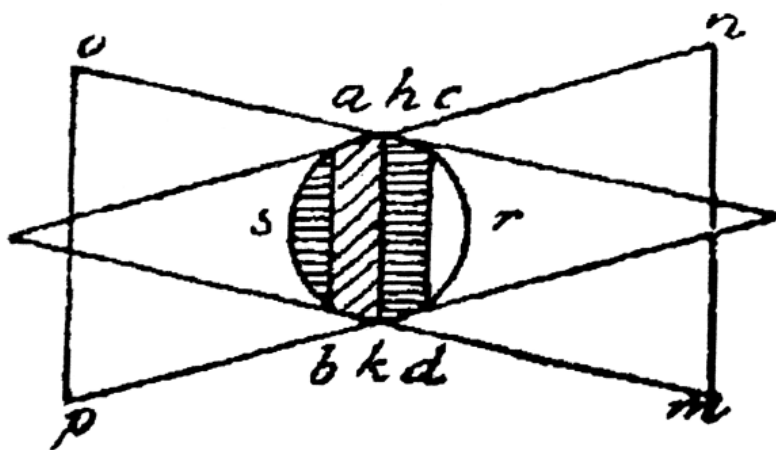
La Figura P di Cusano (*De coniecturis*)

za “l’accrecimento e decrescimento de’ corpi e de’ lor colori” sulla base della loro maggiore o minore distanza dall’occhio – è vera filosofia, perché la filosofia, come ammetterebbe senz’altro Cusano, anche sulla base della figura paradigmatica, “tratta del moto aumentativo e diminutivo”³ delle grandezze. Di fatto, una simile affermazione non sarebbe ben chiara se non ipotizzassimo un’accezione della filosofia strettamente connessa alla cusana Figura P e all’*admiranda in invicem progressio divina* che ne deriva: moto vicendevole di progressione-regressione tra due estremi dati che, come si è detto, può essere esemplarmente applicato anche alla dottrina della visione. Quest’ultima, determinata scientificamente dalla prospettiva – quella “ragione dimostrativa” tramite cui “si comprende come li obbietti mandano all’occhio, per linee piramidali, la lor propria similitudine”⁴ –, permette di “offrire all’incertezza delle semplici apparenze un po’ della certezza che pertiene ai fatti misurabili”.⁵ La prospettiva pittorica, detto altrimenti, garantirebbe a Leonardo una trascrizione quantitativa del reale, secondo il più e il meno, allo stesso modo della figura paradigmatica di Cusano; dove ad aumentare o diminuire, in questo caso, sono le grandezze, le distanze e le dimensioni delle cose oggetto della vista, nonché nitidezza

3 LEONARDO, *Trattato della pittura*, cit., § 5, p. 22.

4 LEONARDO, Ms. A, fol. 10r (in *I manoscritti dell’Institut de France di Parigi*, cit.); cfr. E. Solmi, *Nuovi studi sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci*, cit., p. 51.

5 K. CLARK, *Leonardo da Vinci: an Account of his Development as an Artist*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967, p. 149.



Leonardo, *Trattato della pittura*, § 618

dei contorni e vivacità dei colori, secondo i dettami della prospettiva atmosferica e di quella dei colori che affermano: “La cosa veduta dall’occhio acquista tanto di grandezza e notizia e colore quanto ella diminuisce lo spazio interposto infra essa e l’occhio che la vede”;⁶ sicché “la cosa che si muove dall’occhio perde tanto di grandezza e di colore quanto ne acquista di remozione”.⁷

Ma la Figura P, come abbiamo visto, è una determinata configurazione di geometria ottica che sembra duplicare la piramide visiva, dando luogo a due coni visuali contrapposti che fanno riferimento, in generale, a luminosità e oscurità, ordine divino (forma, conoscibilità) e caos della materia (oscurità, indistinzione delle forme). Ebbene, cos’ha a che fare tutto ciò con Leonardo? Forse davvero poco, se non fosse che la Figura P è così duttile da potersi trasformare in uno spoglio e semplificato schema geometrico della camera oscura, concetto questo avvertito da Leonardo in più luoghi dei suoi scritti.⁸

6 LEONARDO, *Trattato della pittura*, cit., § 5, p. 22.

7 Ibid.

8 LEONARDO, nel *Codice Atlantico*, rimanda allo “esempio di quello spiracolo, fatto ‘n una finestra, il quale rende dentro tutte le similitudini de’ corpi, che li sono per obietto; così si potrebbe dire che l’occhio così facessi [...]. Se lo allogato spiraco-

In questo schema la finestra pittorica, da intendersi anche come un elemento sussistente concretamente nella realtà da raffigurarsi, fa le veci del “picciolo buso” (perugio, spiracolo), attraverso cui la *pimamis lucis* penetra nel regno domestico della penombra. La camera oscura, nel suo trapasso insensibile verso l’apertura che si affaccia sul lume esterno – limitare su cui sta in posa il volto da ritrarsi –, diviene così per Leonardo il luogo per eccellenza in cui dedicarsi all’arte del ritratto, al *pensare in figura* del pittore:

La cosa veduta dentro alle abitazioni illuminate da lume particolare e alto di qualche finestra dimostrerà gran differenza infra i lumi e le sue ombre, e massime se l’abitazione sarà grande e oscura [...]. E tu pittore, che usi le istorie, fa che le tue figure abbiano tante varietà di lumi e ombre, quanto son varî gli obietti che le hanno create, e non far maniera generale.⁹

Questa dottrina, fondamentale per esporre nei suoi fondamenti teorici l’arte del ritratto, ha a che vedere anzitutto con lo studio dei lumi e delle ombre all’interno di una corte “coi muri tinti in nero”, antro oscuro ove l’apporto tonale dovuto a ciascuna piramide (della luce e delle tenebre) risulta perfettamente leggibile: “Ombra è di natura delle tenebre, lume è di natura della luce; l’uno asconde, l’altro dimostra; sono sempre in compagnia congiunti ai corpi; e l’ombra è di maggior potenza che il lume, imperocché quella proibisce e priva interamente i corpi della luce, e la luce non può mai cacciare in tutto l’ombra dai corpi, cioè corpi densi”; il suo principio è “nel fine della luce”, ovvero nelle tenebre.¹⁰ Ora, suggerisce Leonardo, il pittore deve ritrarre il proprio oggetto in modo che esso sia “interposto infra la piramide dell’ombroso e quella del luminoso”, sicché “quell’obietto abbia le sue ombre e lumi in termini più insensibili”.¹¹

Ma vi è anche un altro motivo caro a Leonardo su cui bisogna soffermarsi: la figura paradigmatica, con il suo riferimento a lume e ombra, sembra essere il ‘sistema di traduzione tonale’ – sul piano della raffigurazione artistica – di ciò che è può essere contemplato in filosofia, le “qualità delle forme”. Riportare la realtà all’interno di questo sistema (come scrive Cu-

lo [...] rende dentro alla abitazione la spezie de li obietti in colore e in figura, e li li rende sotto sopra; – e quel medesimo arebbe a fare l’occhio, che onni vista cosa li parrebbe per lo contrario”: Cod. Atl., fol. 270r (in *Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, a cura di A. Marinoni, Firenze, Giunti-Barbera, 1999); cfr. *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, a cura di A.M. Brizio, Torino, UTET, 1952, p. 165.

9 IDEM, *Trattato della pittura*, cit., § 682, p. 253.

10 Ivi § 215, p. 533.

11 Ivi § 244, p. 653.

sano a proposito della Figura P, “ricondurla ad una raffigurazione”), ha lo stesso significato in Leonardo del tracciare speditamente i lineamenti delle figure osservate (le linee di contorno dei corpi), pensando la realtà non per concetti, “ma in significazione di linee, forme e figure”:¹² produrre cioè disegni che, attraverso rapidi tratti, schematizzino il mondo dell’esperienza sul piano quantitativo della gradazione immaginale dei lumi e delle ombre, conferendo alle intuizioni visive quel particolare rilievo tridimensionale che permette il loro “spiccare” dal rispettivo campo di appartenenza. Il *vedere pensante* che opera nella pittura, nella sua pretesa di ricreare demiurgicamente gli oggetti del mondo visibile in una forma durevole, in effetti non “è [che] composizione di luce e di tenebre, insieme mista colle diverse qualità di tutti i colori semplici e composti”,¹³ qualità grafiche colte nel loro risaltare dal rispettivo sfondo:

Nessun evidente corpo po’ da li umani occhi essere compreso e ben giudicato, se non per la varietà del campo dove li estremi d’esso corpo terminano e confinano (e nessuna cosa, in quanto a’ liniamenti de’ sua stremi, apparirà essere da essi campi divisa). La luna, benché sia molto distante dal corpo del sole, quando per l’eclissi si truovi infra li occhi nostri e ‘l sole, perché essa luna campeggia sopra il sole, appare a li occhi umani congiunta e appiccata con esso sole.¹⁴

Ogni cosa, dunque, per essere compresa artisticamente, deve essere rapportata al suo campo, da cui essa – attraverso il gioco dei dolci contrasti tra luci e ombre – può spiccare acquisendo una particolare bellezza e intelligibilità; per Cusano, non diversamente, ogni forma di conoscenza (sensibile, razionale o intellettuale) deve essere rapportata al suo “campo” o “cielo del conoscere”, da cui trae senso, efficacia nonché i propri limiti invalicabili di validità. Questi campi del sapere sono rappresentati dai vari tagli piramidali della Figura P; quanto più la mente perverrà al suo stato di attualità e di perfezione, tanto più essa tenderà a scostarsi dalla base della piramide per avvicinarsi, “recedendo da ogni alterità”, ad una regione superiore del sapere. La ragione, ad esempio, pervenendo a gradi di astrazione sempre maggiori, tenderà ad approssimarsi al lume dell’intelligenza, sino a sfumare insensibilmente nell’intuizione intellettuale, e dunque a farsi da parte in favore del “terzo cielo dell’intelligenza più semplice” (DI III, 152; 225):

12 K. JASPERS, *Leonardo filosofo*, cit., p. 13.

13 LEONARDO, *Trattato della pittura*, cit., § 434, p. 176.

14 IDEM, Ms. C, fol. 23r (in *I manoscritti dell’Institut de France di Parigi*, cit.); cfr. *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, cit., p. 179.

l'intellectualis oculus, afferma Cusano, “accorgendosi dell’inadeguatezza dei termini della *ratio* (necessariamente “chiusa nei limiti della molteplicità e della quantità”), “si sbarazza di essi e concepisce Dio al di sopra dei loro significati come il principio che li complica” (DC I, 67; 268).

Così, dunque, come per Leonardo ci sono varie forme di bellezza e armonia, che dipendono dalla “varietà del campo” in cui ciascun oggetto deve essere rappresentato, per Cusano vi sono varie verità scientifiche – non perché il vero non sia unico, bensì perché varie sono le definizioni di esso in relazione alle differenti facoltà e ai differenti campi d’indagine: “A ogni regione corrisponde un modo di conoscere ad esso proprio”, secondo le regole che sono proprie della sua regione; sicché, scrive Cusano, “tutto quanto si mostra preciso lungo la via della ragione, è tale perché si trova sotto il cielo della ragione” (ivi 75; 292), che non è la verità; lo stesso dicasi dell’intelletto, la cui regione si approssima maggiormente al vero. In tal senso, “un mondo non numera, non parla, non agisce alla stessa maniera di un altro [...], ma ciascun mondo impiega le proprie modalità” (ivi 67; 268).

Non sorprende allora che una replica fedele della Figura P sia impiegata in Leonardo per esporre la propria teoria del ritratto, in particolare per definire in maniera certa il chiaroscuro che, insieme ai lineamenti, sta alla base della pittura: si tratta di quel sapiente dosaggio di ombre e lumi e delle insensibili transizioni tonali che sono la ragione di quel “dolce sfumato” con cui poter restituire la viva figura colta dall’intuizione oculare, come se l’“idea fosse lì presente ed in vita”.¹⁵ Secondo questo nuovo ideale artistico – ciò che Hegel definisce l’*Idealität* di Leonardo¹⁶ – “le più profonde ombre restano impregnate di luminosità e progrediscono per impercettibili trapassi fino alla luce più chiara; in nessun punto appare una durezza e un confine. Gli oggetti si sciolgono in un gioco svincolato dall’oggettività, fatto dal lume dei riflessi che trapassano in altri chiarori e diventano così spirituali da cominciare a travalicare nel regno della musica”.¹⁷

Nel ritrarre una figura, scrive Leonardo, “tu hai a mettere la tua figura scura in campo chiaro; e se sarà chiara, mettila in campo oscuro; e se sarà chiara e scura, metti la parte scura nel campo chiaro e la parte chiara nel campo scuro”.¹⁸ Questa regola proporzionale darà grande aiuto a rilevare le figure, a patto che in questi trapassi tra lumi e ombre i contorni delle cose

15 IDEM, *Trattato della pittura*, cit., § 4, p. 22.

16 G.W.F. HEGEL, *Estetica*, trad. it. a cura di N. Merker e N. Vaccaro, Milano, Feltrinelli, 1978, vol. II, p. 1116.

17 K. JASPERS, *Leonardo filosofo*, cit., p. 17.

18 LEONARDO, *Trattato della pittura*, cit., § 412, p. 169.

risultino *sfumosi*, potendo così comunicare la sensazione del “non finito”,¹⁹ là dove “la percussione fatta da ombrosi e luminosi razzi sopra un medesimo loco fia mista e di confusa apparenza”;²⁰ essa regola, per di più, può essere resa in immagine tenendo presente che “ogni corpo ombroso si trova infra due piramidi, una scura e l'altra luminosa”²¹ – il che sembra proprio riproporre, anche dal punto di vista espositivo, la figura paradigmatica di Cusano: anch'essa sembra permettere, nella sua infinita gradazione quantitativa di ombre e lumi, “che essi sieno uniti senza tratti o segni a uso di fumo”.²²

Un volto, detto in altri termini, deve essere dipinto sullo sfondo oscuro e ombroso di una soglia, sul quale si staglia come un'apparizione luminosa che “si spicca”, grazie al lume esterno, dalla *piramis tenebrae*. Detto con Cusano, si tratterebbe del taglio piramidale della Figura P, posto a due terzi (o “secondo cielo” della conoscenza) di distanza dalla base oscura, là dove la luce intermedia, colta sulla soglia chiaroscurale, “si comporta in modo intermedio”: si tratta di quel luogo, scrive Leonardo, in cui “il lume e le ombre hanno un mezzo, il quale non si può chiamare né chiaro né scuro, ma egualmente partecipante di esso chiaro e scuro; ed è alcuna volta egualmente distante dal chiaro e dallo scuro, ed alcuna volta più vicino all'uno che all'altro”.²³ In questo luogo mediano – che si potrebbe anche chiamare *soglia delle apparizioni immaginali* – si ha il più delicato contrasto tra luce e tenebre, il che si traduce nel giusto rilievo del volto da ritrarsi. Un tale rilievo, non a caso, trae forza dal gioco armonioso e ben proporzionato della luce e delle ombre, equilibrio capace di far spiccare nel disegno l'incarnato del volto con l'adeguato contrasto. Si tratta a tutti gli effetti di una camera oscura, sul cui limitare i contrasti giungono ad una sorta di ‘conciliazione iconica’ nello *sfumato* – trovandosi la figura nel luogo mezzano in cui convergono, conciliandosi armoniosamente, irradiazione luminosa e cono d'ombra. Questo sapiente composizione di luminosità e oscurità, secondo Leonardo, è qualcosa che supera la bellezza del viso ritratto (bellezza che dipende più che altro dall'uso del colore); essa ha a che vedere anzitutto col rilievo e con il gioco delicato dei contrasti. Il viso, colto sulla soglia, diviene così il ricettacolo di un gioco armonioso di gradazioni tonali che s'ingenera dall'opposizione tra chiaro e oscuro, bianco e nero, lume e om-

19 Ivi § 413, p. 169.

20 IDEM, Ms. C, fol. 9v (in *I manoscritti dell'Institut de France di Parigi*, cit.); cfr. *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, cit., p. 175.

21 IDEM, *Trattato della pittura*, cit., § 721, p. 269.

22 Ivi § 67, p. 63.

23 Ivi § 660, p. 245.

bra, conoscenza e ignoranza – estremi che sono all’origine di ogni colore e di ogni vera assimilazione mimetica (o schematizzazione in figura) dei fenomeni osservati in natura. D’altronde, com’è stato osservato, Leonardo “voleva ottenere il rilievo attraverso l’impiego scientifico della luce e delle ombre”.²⁴

Il pittore, che coglie la figura da ritrarre sulla soglia, si potrebbe dire, si esercita in una vera e propria *ars coincidentiae* di sapore cusano. Essa, sul piano della pittura, viene definita significativamente da Leonardo teoria del *retto contrario*, secondo cui la cosa “chiara acquista oscurità, e l’oscura acquista chiarezza”,²⁵ permettendo che “i dolci lumi finiscano insensibilmente nelle piacevoli e dilettevoli ombre”, e viceversa.²⁶ Quest’arte, incentrata nel concetto mediano di “sfumoso” e nell’armonia dei contrasti tonali, fa sì che il pittore debba prestar attenzione ad accomodar “quella parte che è illuminata, sicché termini in cosa oscura, e così la parte del corpo ombrata termini in cosa chiara”, con attenzione e gusto per le sfumature e per l’attenuazione dei contrasti, poiché “questa regola darà grande aiuto a rilevare le figure”.²⁷ In tal senso, scrive Leonardo, “in ogni cosa gli estremi son viziosi: il troppo lume fa crudo, il troppo scuro non lascia vedere; il mezzano è buono”; ecco dunque la ‘coincidenza cromatica’ di lumi e ombre, con cui occorre ritrarre “ogni qualità di volto”.²⁸

Questa dottrina espressa da Leonardo del *retto contrario* si ripercuote sulla conoscibilità delle figure ritratte, mostrando qui di avvalersi di un raffronto con determinate posizioni filosofiche: “De’ colori di eguale perfezione, quello si dimostrerà di maggior eccellenza che sarà veduto in compagnia del color retto contrario”, tipo il nero col bianco; sicché, osserva Leonardo, “i contrari l’uno per l’altro si mostrano sempre più potenti”.²⁹ Da qui il principio secondo cui “ogni colore si conosce meglio nel suo contrario che nel suo simile, come l’oscuro nel chiaro e il chiaro nell’oscuro” – con il che si capovolge l’antico principio gnoseologico secondo cui il simile si conosce solo con il simile.³⁰

24 K. CLARK, op. cit., p. 158.

25 LEONARDO, *Trattato della pittura*, cit., § 189, p. 102.

26 Ivi § 287, p. 134.

27 Ivi § 412, p. 169.

28 Ivi § 699, p. 260.

29 Ivi § 121, p. 248.

30 Cfr. EMPEDOCLE: “La conoscenza è del simile con il simile”; in Diels-Kranz 31B, 109.

La figura descritta da Leonardo è del tutto identica a quella paradigmatica. Al posto dei semplici tagli piramidali simboleggiati da rette che intersecano i raggi visivi (o “razzi piramidati”), in essa troviamo – nel punto di perfetta convergenza tra irradiazione luminosa e fascio d’ombra – il corpo sferico SR. Ora, scrive Leonardo, sia OP la base della piramide ombrosa, NM la base di quella luminosa; la parte del corpo denso DCR sarà illuminata, quella opposta ABS sarà ombrosa perché il suo oggetto è ombroso. Ciò vale, in modo proporzionale, per tutte le partizioni intermedie della superficie del corpo che sarà più o meno luminoso a seconda che si avvicini o allontani (secondo tutti i gradi del più o del meno) dalla piramide luminosa o da quella delle ombre. Tra il chiaro e lo scuro vi sono infatti gradi intermedi, che non sono né il chiaro assoluto né l’oscuro assoluto; e ciascun grado intermedio sarà più vicino all’uno che all’altro estremo:

Il chiaro e l’oscuro, cioè il lume e le ombre, hanno un mezzo, il quale non si può chiamare né chiaro né scuro, ma egualmente partecipante di esso chiaro e scuro; ed è alcuna volta egualmente distante dal chiaro e dallo scuro, ed alcuna volta più vicino all’uno che all’altro.³¹

Questa dottrina della partecipazione delle immagini secondo gradi inversamente proporzionali di lumi e ombre, come già osservato, vale in particolar modo per la figura da ritrarsi posta sulla soglia di una camera oscura, come ad esempio l’uscio di una casa o l’apertura di una finestra o di una balaustra: alle sue spalle, come si può osservare nella quasi totalità dei ritratti superstiti eseguiti da Leonardo, è la base della piramide delle tenebre (ombrosità), davanti a sé quella luminosa (lume esterno): la figura ritratta, e qui basti ricordare *Il musico* (Pinacoteca Ambrosiana, 1485 ca.), sembra emergere dalla notte, mentre i tratti pronunciati del volto catturano per primi i raggi incidenti che arrivano dall’esterno,³² ingenerando su altre parti del volto le cosiddette ombre secondarie e colorate, che prendono il colore soffuso della superficie da cui provengono. Il gioco di ombre e di luci a cui dà origine il taglio perpendicolare della figura articolantesi nelle due piramidi convergenti – taglio su cui esse convergono incidendo secon-

31 LEONARDO, *Trattato della pittura*, cit., § 660, p. 245.

32 Si veda a questo proposito il disegno in Windsor, fol 1260r (in *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, a cura di K. Clark, con la collaborazione di C. Perdetti, Londra, Phaidon Press, 1968-1969, 3 voll.); cfr. M. KEMP, *Leonardo da Vinci. Le mirabili operazioni della natura e dell’uomo*, trad. it. di F. Saba Sardi, Milano, Mondadori, 1982, p. 120.

do determinate proporzioni di grandezza, inversamente proporzionali fra loro – è la causa del rilievo del volto ritratto.³³

Tenebra è privazione di luce, e luce è privazione di tenebre: ombra, scrive Leonardo, “è mistione di tenebre con luce”, e sarà di tanto maggiore o minore oscurità, quanto la luce che con essa si mischia sarà di minore o maggiore potenza. AB, HK e CD sono le sezioni intermedie dell’oggetto SR da ritrarsi, sezioni che partecipano più o meno (e in modo inversamente proporzionale) alle due piramidi. Questa figura è ideale per collocare nel giusto luogo il volto da doversi raffigurare su una soglia, affinché luci e ombre ingenerino quel dolce contrasto atto a favorire il rilievo: il ritratto, in effetti, secondo Leonardo non può essere fatto né in pieno sole (in pieno giorno, a cielo aperto, nelle “campagne a lumi universali”),³⁴ né aderendo interamente alla base della piramide oscura (il che darebbe luogo alla totale assenza di luce, l’inconoscibilità assoluta); solo nei gradi intermedi si dà il rilievo, là dove ombre e lumi giungono ad una composizione ed equilibrio immaginale tale da conferire vita e profondità alle figure ritratte. Questo è, dunque, l’insegnamento che si può trarre dalla figura di Leonardo:

Grandissima grazia d’ombre e di lumi s’aggiunge ai visi di quelli che seggono sulle porte di quelle abitazioni che sono oscure, e gli occhi del riguardatore vedono la parte ombrosa di tali visi essere oscurata dalle ombre della predetta abitazione, e vedono alla parte illuminata del medesimo viso aggiunta la chiarezza che le dà lo splendore dell’aria: per la qual aumentazione di ombre e di lumi il viso ha gran rilievo, e nella parte illuminata le ombre quasi insensibili, e nella parte ombrosa i lumi quasi insensibili; e di questa tale rappresentazione e aumentazione d’ombre e di lumi il viso acquista assai di bellezza.³⁵

b. Il prospettografo, ovvero come incantare la natura con l’“arte del guardare”

La Figura P, soprattutto nella variante pittorica di Leonardo, può essere anche vista come una rielaborazione ingegnosa del prospettografo colto nella sua valenza puramente geometrica. Strumento interposto tra l’occhio dell’artista e il modello da ritrarsi, esso permette la trascrizione della realtà osservata sulla superficie intermedia – o taglio piramidale – in cui prenderà

33 LEONARDO, *Trattato della pittura*, cit., § 652, p. 244.

34 Ivi § 666, p. 247.

35 Ivi 90, pp. 70-71.

vita il disegno. La pittura, osserva l'Alberti nel *De pictura* (1435), non è altro che “un taglio de la piramide visiva secondo la distanza data, rappresentata con arte e con linee, et colori, posto il centro, et ordinati i lumi ne la superficie fondata [...] dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, il quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto”.³⁶ E Leonardo, scostandosi poco da questa definizione, osserva: “Prospettiva non è altro che vedere un sito dietro un vetro piano e ben trasparente, sulla superficie del quale siano segnate tutte le cose che gli stanno dietro: le quali si possono condurre per piramidi al punto dell'occhio ed esse piramidi si tagliano su detto vetro”.³⁷

Con tale riduzione bidimensionale del volume dei corpi sulla superficie del taglio della piramide ottica si ha inoltre un elemento anamorfico e proiettivo; esso consiste nella disposizione degli oggetti da raffigurarsi secondo le coordinate ‘congetturali’ – costituenti la griglia o reticolato – tracciate a priori sulla superficie sorretta dal telaio (superficie che può essere di carta, di panno o vetro), una disposizione ordinata di realtà i cui rapporti saranno riportati con esattezza sulla tavola da dipingere. La prospettiva, in tal senso, “è un metodo matematico per organizzare lo spazio in modo da soddisfare le esigenze della ‘precisione’ e dell’‘armonia’, ed è pertanto fondamentalmente affine ad una disciplina che cercò di ottenere proprio gli stessi risultati nei confronti del corpo umano e di quello animale: la teoria delle proporzioni”.³⁸ A proposito del metodo per disegnare un nudo, osserva Leonardo,

ferma un quadro ovvero telaio, dentro riquadrato con fila, infra l'occhio e il nudo che ritrai, e quei medesimi quadri farai sulla carta dove vuoi ritrarre detto nudo sottilmente [...] ferma sempre la rete per linea perpendicolare, ed in effetto, tutte le parti che tu vedi che il nudo piglia della rete, fai che il tuo nudo disegnato pigli della rete disegnata. I quadri disegnati possono essere tanto minori che quelli della rete, quanto tu vuoi che la tua figura sia minore che la naturale.³⁹

36 L.B. ALBERTI, *La pittura*, cit., I, fol. 11v.

37 “Abbi un vetro grande come un mezzo foglio reale, e quello ferma bene dinanzi agli occhi tuoi, cioè tra l'occhio e la cosa che tu vuoi ritrarre [...]. Dipoi serra, o copriti un occhio, e col pennello o con il lapis a matite segna sul vetro ciò che là ti appare, e poi lucida con carta tal vetro, e spolverizzalo sopra buona carta, e dipingila, se ti piace, usando bene di poi la prospettiva aerea”: LEONARDO, *Trattato della pittura*, cit., § 87, p. 70.

38 E. PANOFKY, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, cit., pp. 334-5.

39 LEONARDO, *Trattato della pittura*, cit., § 94, p. 72.

La superficie intermedia, direbbe ancora Alberti, in cui si tracciano per sommi capi – a mo' di sinopia – i lineamenti grafici di quella che sarà la composizione pittorica, è data dall'intersecazione della piramide visiva (il "rompimento de' razzi visuali",⁴⁰ scrive Leonardo) mediante una sorta di "quadrangolo scorciato" che si frappone fra il riguardante e la realtà osservata – sicché esso, non a caso, può esser dato da un velo semitrasparente, "di filo sottilissimo, e tessuto raro". Questo panno, "distinto di fila più grosse in porzioni parallele in quanti gradi mi piace, e disteso su un telaro",⁴¹ lascia 'intravedere' (letteralmente: *perspicere*) il mondo esterno conformandolo a quella ripartizione geometrica, o quadrettatura, su di esso tracciata (così come avviene abitualmente nelle mappature in filigrana delle nostre carte geografiche). Il taglio piramidale, come si evince dagli *Elementa picturae* di Alberti, coincide con la *comminuta et proportionalis area*: quel lembo, spesso suddiviso a griglia, in cui si tracciano i lineamenti degli oggetti osservati, schizzo grafico (l'albertiana "notatione di contorni") passibile di riempimenti successivi mediante luci, ombre e colori. Questa superficie, "chiusa da angoli e linee abbreviate" e solcata dal disegno, restituisce in un'immagine 'scientifica' quella porzione del reale (detta *concentrica in corpore superficies*) che è posta "sotto un certo vedere",⁴² e che l'artista dovrà saper restituire *in pictura* come in una finzione coerente e credibile.

Come si è visto, la pittura, secondo Leonardo, "con filosofica e sottile speculazione" ritrae e imita il mondo naturale coi propri mezzi figurativi fondati nel sapere geometrico; tramite il disegno, in particolare, l'artista coglie le "prime verità di tali corpi" in quanto ridotte a *simulacri*: "La pittura rappresenta le superfici, colori e figure di qualunque cosa creata dalla natura, e la filosofia penetra dentro ai medesimi corpi, considerando in quelli le loro proprie virtù".⁴³ Il simulacro, anzitutto il disegno, è per così dire lo schema grafico, concreto e vivido, frapposto tra realtà e le "virtù" scientifiche colte dalle categorie filosofiche,⁴⁴ concetti scientifici con cui d'altro canto il disegno, nella sua concisione e brevità, condivide un certo grado di astrazione. Non a caso, osserva Walter Pater, i disegni di Leonardo s'impongono per la loro bellezza e cogenza conoscitiva a causa della

40 IDEM, Cod. Atl., fol. 270v (in *Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, cit.); in *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, cit., p. 162.

41 L.B. ALBERTI, *La pittura*, cit., II, fol. 22v.

42 IDEM, *Elementa picturae*, cit., pp. 51-2.

43 LEONARDO, *Trattato della pittura*, cit., § 6, p. 23.

44 Ibid.

“grazia astratta dei contorni”,⁴⁵ contorni non-finiti che alludono ai lineamenti osservabili lasciando però campo libero tanto all’immaginazione, quanto alla deduzione razionale. Giovanni Paolo Lomazzo (pittore e teorico dell’arte in contatto con alcuni discepoli di Leonardo), d’altro canto, ricorda come Leonardo, al contrario del Botticelli, prediligesse disegnare su “carta tinta”, affinché vi fosse “poca differenza fra il colore del disegno e la carta” – e qui basti pensare ai molti disegni di Leonardo a sanguigna su carta preparata rossa. In tal modo, nel tracciare “invenzioni disegnate appena e tocche col lapis rosso o nero”, si poteva con brevità accennare “per l’oggetto tutto ciò che si è concetto nella mente”: il pittore, nello schematizzare la realtà attraverso figure appena abbozzate, si dimostra un vero scienziato, poiché “con la velocità dell’intelletto in un subito [...] supplisce quello che manca, e [...] toglie ciò che soprabbonda, e tutto si va accomodando con prestezza”, rimanendo in tutto ciò la sua operazione sempre “serva della scienza, e dell’idea”.⁴⁶ Come afferma Leonardo, “sempre la pratica [del pittore] dev’essere edificata sopra la buona teorica, della quale la prospettiva è guida e porta, e senza questa nulla si fa bene”.⁴⁷

Una simile concezione del disegno, quale schema grafico intermedio tra scienze matematiche e immaginazione artistica, è stata pure sostenuta da Francesco di Giorgio Martini (1439-1501): architetto, scultore e pittore, a cui si deve l’ultimazione del Palazzo Ducale di Urbino (realizzato per Guidobaldo di Montefeltro), con cui Leonardo venne ripetutamente in contatto, e dal quale ricevette numerosi “stimoli di geometria architettonica”.⁴⁸ dapprima s’incontrarono a Milano, dove prestarono entrambi consulenza per il tiburio del Duomo; poi a Pavia (ancora nel 1490, il 21 giugno), città in cui Leonardo e Francesco vennero consultati per l’ultimazione della Cattedrale.⁴⁹ Nel suo *Trattato di architettura militare e civile*, letto e appuntato da

45 W. PATER, *Leonardo da Vinci. Homo minister et interpres naturae*, in *Il Rinascimento. Studi d’arte e di poesia*, trad. di A. De Rinaldis, Napoli, Ricciardi, 1912, p. 124.

46 G.P. LOMAZZO, *Trattato dell’arte della pittura, scultura e architettura* (Paolo Gottardo Pontio, Milano 1584), citato secondo l’edizione del 1844, Roma, Tipografia di Giuseppe Gismondi (Riproduzione anastatica Elibron Classics, Marston Gate, 2006), vol. II, LXV, p. 464.

47 LEONARDO, *Trattato della pittura*, cit., § 77, p. 67.

48 M. KEMP, *Leonardo da Vinci. Le mirabili operazioni della natura e dell’arte*, cit., p. 95.

49 Per questi aspetti si veda P.C. Marani, *Leonardo, Francesco di Giorgio e il tiburio del Duomo di Milano*, in *Leonardiana. Saggi e studi su Leonardo da Vinci*, Milano, Skira, 2010, pp. 71-81; si veda anche C. Vecce, *Leonardo*, con Presentazione di C. Pedretti, Roma, Salerno Editore, 2006, pp. 88-96.

Leonardo nella sua seconda redazione,⁵⁰ Francesco rivendica la centralità dell’“arte del disegno in qualunque operativa scienza”, discendendo essa direttamente dall’aritmetica e dalla geometria. Quest’arte, detta “antigrafica” (forse per un errore di trascrizione in un codice di Plinio), deve dunque essere annoverata tra le arti liberali, poiché la sua vera funzione – in modo del tutto simile all’aritmetica, alla geometria e alla prospettiva –, è di esser “utile e necessaria in ogni opera umana, sì nell’invenzione”; questa funzione è quella di provvedere all’“esplicare i concetti” della mente: l’arte del disegnare, in tal senso, è “un mezzo necessario in ogni cognizione, e opera delle cose fattibili con diritta ragione”.⁵¹

Ora, questa trasformazione prospettica della realtà, mediante lo schema intermedio offerto dal disegno, in immagine bella e proporzionata, è associata da Leonardo proprio all’uso del prospettografo. Questo strumento, già enunciato dall’Alberti mediante la dottrina del taglio piramidale del cono visivo – la celebre finestra o velo pittorico, che assume le fattezze di un telaio mobile a griglia, suddiviso in porzioni omogenee –, offre la possibilità di delineare approssimativamente la figura da ritrarre mediante precise regole proporzionali. Si tratterebbe di un sistema meccanico-ottico di trasposizione della “proporzione naturale” (la disposizione effettiva degli oggetti) sul piano prospettico della conformità della figura data all’occhio del pittore: assimilazione della realtà naturale funzionale alla ricreazione, in termini di precise misure matematiche, di quelle leggi proporzionali che sono inscritte nella realtà, ma che nella riduzione e nello scorcio dell’immagine ritratta non possono conservarsi come tali. Come osserva Leonardo, la prospettiva pittorica, conformemente alla posizione del riguardante,

50 K. CLARK, op. cit. p. 128. È noto “che Leonardo possedeva un manoscritto di Francesco” (ivi, pp. 136-7); si tratterebbe di una copia, all’epoca di grande circolazione, del suo *Trattato di architettura civile e militare* – manoscritto con i commenti di Leonardo oggi conservato nella Biblioteca Laurenziana di Firenze (Codice Laurenziano Ash. 361). Il *Trattato* di Francesco comprende vari manoscritti, redatti a più riprese tra il 1478 e il 1490. Per le postille di Leonardo si veda C. PEDRETTI, *Leonardo architetto*, Milano, Electa, 1981, Inserto 3, p. 196: “È stato suggerito che il codice pervenisse a Leonardo direttamente da Francesco di Giorgio in occasione dell’incontro dei due a Milano e a Pavia nel 1490, e che a quel tempo possano ascrivere le postille. Ma è più probabile che Leonardo avesse acquistato (o preso a prestito) il manoscritto dopo la morte dell’autore (1502) [...]. Comunque non c’è dubbio che le postille debbano datarsi intorno al 1506-8”: ibid.

51 FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattato di architettura civile e militare*, testo citato secondo l’edizione di Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1841 (Riproduzione anastatica Harvard University Press, LaVergne, 2011), I, Prologo, pp. 5-6.

deve “far parere remoto quel ch'è vicino, e grande quel ch'è piccolo”,⁵² per cui – si potrebbe dire – non vi è ‘esattezza’ o ‘precisione’ artistica che non si fondi su una determinata *anamorfosi dello sguardo* propria del soggetto ritraente. Il prospettografo, in altri termini, è uno strumento di *ri-conversione immaginale* della realtà, capace – mediante “investigazione e invenzione di sottilissimi studi matematici” – di far sembrare la realtà così com'essa, colta “di naturale”, non può essere. Lomazzo, a tal proposito, afferma come il pittore, anche qualora sia colto da “natural furore” – una sorta di eccitazione mimetica per le bellezze del creato – debba aver riguardo unicamente per la “proporzione *negli occhi*”, che dipende dal punto di vista dell'osservatore: la pittura, ricreando le proporzioni del mondo secondo un determinato orientamento spaziale, “ci dà a vedere quanto [essa] superi nel piano, non che la scultura, ma la natura stessa, rilevando le cose per mezzo degli scorti per via di prospettiva, sì che in ogni parte [esse cose] si volgono secondo i raggi degli occhi nostri che a loro si ritirano”.⁵³

La costruzione prospettica, scrive Panofsky, ben altrimenti dall'essere garanzia di oggettività, in effetti possiede “un valore puramente funzionale e non sostanziale”; essa è espressione di “relazioni ideali”, la cui omogeneità e regolarità è puramente simbolica, “astraendo radicalmente dalla struttura dello spazio psicofisiologico”.⁵⁴ Questo procedimento matematico-simbolico, che deriva dall'adozione della “prospettiva disegnatrice”, ancora secondo Lomazzo, s'incentra nell'“arte di saper vedere” del pittore, che – detto con Cusano – corrisponde ad un ben determinato *modus intelligendi mentis*. Questa modalità dipende sia dalla collocazione spaziale dell'occhio intellettuale, che intuisce la verità “secondo un angolo di determinata grandezza” (DVD VIII, 30; 293), sia dalla sua capacità individuale di apprendimento; e “tutta quest'arte, per dirlo in una parola, e tutto il suo fine è di saper disegnare tutto quello che si vede con le medesime ragioni che si vede”, reinterpreteandole secondo “certi tiri, cause, e ragioni nei corpi umani, che non si possono penetrare né sapere da altri che da quelli che operano con ragione”.⁵⁵ Una tale vedere metodico e razionale, con cui ha a che fare il pittore, oggetto di apprendimento e di disciplina scientifica, si fonda sulla prospettiva in quanto “ragione dimostrativa”;⁵⁶ esso è uno sguardo artificiale che supera di gran lunga quella via naturale del vedere

52 LEONARDO, *Trattato della pittura*, cit., § 39, p. 52.

53 G.P. LOMAZZO, op. cit., vol. II, LXV, p. 467.

54 E. PANOFSKY, *La prospettiva come “forma simbolica”*, cit., pp. 13-14.

55 G.P. LOMAZZO, op. cit., vol. II, VII, pp. 36-7.

56 LEONARDO, Ms. A, fol. 10r (in *I manoscritti dell'Institut de France di Parigi*, cit.); cfr. *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, cit., p. 183.

che Lomazzo chiama il “primo vedere”, ingenuo e ancora troppo legato alla passività dei sensi. Semplicità dello sguardo fenomenologico, da un lato, e ricreare (anche mediante elaborazioni ingegnose e proiezioni della fantasia) la realtà osservata nel mondo illusionistico delle rappresentazioni artistiche, dall’altro, tanto per Leonardo quanto per Lomazzo sono un sol gesto. Ciò, d’altra parte, non esclude che si tratti di immagini tali da poter rivelare le ragioni matematiche che sovrintendono alla natura, essendo essa disposta nel suo intimo secondo *pondus, numerus et mensura* dal “sapiente architetto del Mondano Edificio”.⁵⁷

Il prospettografo, in tal senso, è una congettura matematica applicata alla meccanica, la quale, ordinando e disponendo le forme nella composizione geometrica dei corpi – fatta di armonia e concento – a partire dalla disposizione angolare dell’occhio, fa emergere dal fondo delle cose di natura la “divina proporzionalità”: quell’ordine e quella misura ontologica con cui il *Logos* divino ha operato segretamente nel mondo, regole matematiche che l’uomo può trarre dal suo spirito sapendosi, nelle sue operazioni creative, *viva Dei imago*. In questa “visione interiore”, in cui tutto diviene “rappresentazione simbolica” del fondamento matematico della realtà, secondo Kenneth Clark, starebbe lo specifico della posizione occupata da Leonardo nella storia dell’arte tra Quattro e Cinquecento: “Leonardo da Vinci fu il meno pagano degli artisti del Rinascimento, per il fatto stesso che egli non si accontentò mai di accarezzare le cose in superficie, bensì egli cercò in ogni istante di penetrarne l’essenza stessa [...] Leonardo vedeva nella realtà non tanto la pienezza e la bellezza di un abbraccio carnale, quanto il suo mistero e la sua analogia con l’attività creatrice della natura”⁵⁸ – fare creativo di Dio che, per di più, secondo Leonardo avrebbe fatto un sapiente uso della scienza matematica. Pe un tale vedere intrinseco, detto con Jaspers, è importante scorgere nella superficie il *fondo*, lo spirituale nel sensibile (il numero, la forma, la ragione del sensibile); che “si riesca a guardare entro il sensibile fino alla sua non sensibile origine che parla nella superficie ed è, per così dire, afferrabile, e tuttavia del tutto inafferrabile per i semplici sensi”⁵⁹.

Il prospettografo di Leonardo è raffigurato nel *Codice Atlantico* (1480-1482 ca.)⁶⁰ nella sua applicazione alla rappresentazione grafica di una sfera

57 M. FICINO, op. cit., Orazione quarta, V, p. 61.

58 K. CLARK, op. cit., p. 247.

59 K. JASPERS, *Leonardo filosofo*, cit., p. 15.

60 LEONARDO, Cod. Atl., fol. 5r (in *Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, cit.); cfr. C. Pedretti, *Leonardo. Le macchine*, Firenze, Giunti, 2006, p. 49.

armillare. Lo strumento, ripreso da Albrecht Dürer che lo riproduce fedelmente in *Unterweisung der Messung* (1525) in due varianti,⁶¹ anche per Leonardo può essere di due tipi: “Per vetri, ed altre carte o veli trasparenti”; in ogni caso, scrive Leonardo, tramite questi supporti “i pittori riguardano le cose fatte dalla natura, e quivi nella superficie delle trasparenze le profilano, e quelle con quelle regole della proporzionalità le circondano di profili, crescendole alcuna volta dentro a tali profili, l’occupano di chiaro scuro, notando il sito, la quantità e figura d’ombra e lumi”.⁶²

In Dürer, oltre che nelle tre incisioni esistenti del 1525, una raffigurazione efficace dell’uso del prospettografo può anche essere individuata in un particolare della *Melancholia I*, incisione del 1514. L’angelo melancolico, *alter ego* del pittore, qui sembra esprimersi con le seguenti parole: “Tenendo un occhio saldamente appoggiato all’oculare, ricalca sul vetro, mediante un pennello, ciò che vedi all’interno della cornice. Poi, potrai riportare il disegno sulla superficie che avrai scelto per il tuo quadro. Questo modo di operare conviene a tutti coloro che vogliono fare il ritratto di qualcuno senza essere fiduciosi nella loro abilità”.⁶³ La *Mensula Jovis* alle spalle della dama alata, nonostante la sedimentazione in essa di più stratificazioni di significato (che vanno dall’agrimensura alla dottrina degli influssi astrali), può infatti essere anche intesa come una finestra pittorica suddivisa a griglia. Se poi si uniscono i centri delle caselle quadrangolari secondo la progressione numerica che va dall’1 al 16, ne risulta una figura geometrica regolare che corrisponde alla perfezione alla disposizione degli elementi dell’intera composizione di cui la *mensula* è parte: questo dettaglio compositivo, dunque, come in una splendida sineddoche grafica, corrisponde al tutto dal punto di vista della disposizione geometrica degli elementi artistici dell’incisione. La *mensula*, quale finestra scorciata dissimulata all’interno della raffigurazione, sembra dunque “fornire un sistema

61 “Ecco un altro metodo per i ritratti. Esso permette di rappresentare ogni corpo, qualunque sia la grandezza desiderata, più grande o più piccola di quella reale. È utile più del vetro, perché consente maggior libertà. [...] Se vuoi utilizzare poche maglie del reticolato, avvicina il quadro al tuo corpo quanto più possibile. Disegna in seguito un’altra griglia, grande o piccola, sulla superficie (foglio di carta o tavola) destinata a ricevere l’immagine”: A. DÜRER, *Unterweisung der Messung*, a cura di A. Thoma, München, Süddeutsche Monatshefte, 1908, IV, p. 182. Occorrerà in seguito riportare in ciascuna maglia della griglia disegnata sulla carta (quadro reale) ciò che si vede nella maglia corrispondente della griglia verticale (quadro virtuale), dando concrezione alla congettura geometrica che sola permette il trasferimento ‘in immagine’ delle dovute proporzioni.

62 LEONARDO, *Trattato della pittura*, cit., § 35, p. 48.

63 A. DÜRER, *Unterweisung der Messung*, cit., IV, p. 180.

di disegno ‘automatizzato’: esso consente di effettuare una sola operazione per ottenere la trascrizione diretta di un oggetto sul foglio da disegno, così come appare sul piano dell’intersezione”⁶⁴ della piramide visiva. Aver inserito questo congegno nella trama narrativa della raffigurazione, fa parte della portata filosofica di ogni autoritratto di Dürer, quale “personificazione utopica dell’umanità cristiana e artistica” che pretende di gettare nuove basi per tutti i pittori che verranno.⁶⁵ Qui, in particolare, l’artista esalta il proprio sapere geometrico e prospettico, che è sia metodo (forma geometrica) sia contenuto della rappresentazione.

Stando così le cose, l’angelo che riflette assorto potrebbe essere, come sostiene Panofsky, un autoritratto dello stesso Dürer, l’artista-matematico preso dal suo dilemma ad un tempo artistico, geometrico e filosofico: la *Melancholia*, in un certo senso, è una raffigurazione del problema inerente allo stesso procedimento rappresentativo, una sorta di riflessione trascendentale sulle condizioni della stessa creazione artistica, immagine-specchio del pittore in cui forma e contenuto, metodo e oggetto della raffigurazione coincidono perfettamente. Dürer, nelle vesti di un angelo mesto e apparentemente rinunciatario – lo sguardo assorto e perso nel vuoto, il compasso appena trattenuto dalla mano destra, il capo chino e lievemente reclinato sostenuto dalla sinistra – è dunque l’emblema del genio artistico colto nel momento topico della sua attività spirituale, in cui ne va della riuscita o del fallimento del processo di ideazione artistica. L’abbandono al suolo dei suoi strumenti di misurazione e il gomito destro poggiato su un libro chiuso, fanno inoltre pensare alla figura serotina del “genio infelice”, mestizia compensata soltanto dall’iperattività del putto alla sua destra, che – accovacciato su una maestosa mola di pietra – scribacchia assorto e ripiegato su un taccuino: “Alata, ma accovacciata al suolo, incoronata ma offuscata da ombre, munita degli arnesi dell’arte e della scienza, ma chiusa in un’oziosa meditazione, [la *Melancholia*] dà l’impressione di un essere creativo ridotto alla disperazione dalla consapevolezza di barriere insormontabili che la separano da un più alto dominio del pensiero”,⁶⁶ ambito metafisico in cui l’arte si affaccia soltanto vedendosi come imitazione imperfetta della creazione divina e quale “figlia della natura”.

La dama melancholica, che si attarda sui propri pensieri cercando una soluzione al suo dilemma, sembra aver poi interiorizzato un pensiero di

64 M. KEMP, *La scienza dell’arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, trad. it. di F. Camerota, Firenze, Giunti, 1994, p. 67.

65 E. REBEL, *Autoritratti*, a cura di N. Wolf, trad. it. di T. Calcinaro, Köln, Taschen, 2009, p. 30.

66 E. PANOFSKY, *La vita e l’opera di Albrecht Dürer*, cit., p. 218.

Leonardo, secondo cui la brevità e l'impazienza, "madre della stoltizia", sono nemiche di ogni conoscenza vera e completa: coloro che non sanno indugiare sulle cose, che pensano che la via più breve sia quella che meglio corrisponda all'indagine conoscitiva, antepoendo la "prestezza" alla diligenza, sembrano voler "abbracciare la mente di Dio, nella quale s'include l'universo, caratando e minuzzando quella in infinite parti, come l'avessino a notomizzare" quale cosa finita fra altre cose finite.⁶⁷ Non c'è vero sapere, autentica scienza pittorica e filosofica che non sia accompagnata da concentrazione ipertrofica, arte paziente dell'indugio che – come testimonia lo stesso Leonardo artista, per quanto "impacientissimo di pennello"⁶⁸ – procede per stratificazioni concettuali che assorbono la mente in un continuo ed estenuante affinamento teorico: quasi progressive velature di colore ad olio che, in un processo che non è mai veramente concluso, danno quel senso sfumato e non-finito che è il presupposto della nuova idea della bellezza definita da Leonardo.

D'altronde, per Leonardo, scienza integrale del vero e idea estetica dell'ornamento non si escludono affatto: gli ingegni impazienti, che vogliono delineare senza indugio la verità come "cosa ignuda", cadono nel medesimo errore "che fa quello, che denuda la pianta dell'ornamento de' suoi rami, pieni di fronde, misti con li odoriferi fiori e frutti";⁶⁹ nelle mani

67 LEONARDO, Windsor, fol. 19084r (in *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, cit.); cfr. Leonardo da Vinci, *Scritti scelti*, a cura di E. Solmi, Firenze, Giunti, 2006, LXXXIV, p. 97.

68 Quest'opinione di un Leonardo che a stento riesciva a condurre a termine un'opera pittorica, deriva da fra Pietro da Novellara, vicario generale dell'ordine dei Carmelitani, che in una lettera da Firenze a Isabella d'Este del 3 aprile 1501 – la quale aveva commissionato da lunga data a Leonardo un suo ritratto "di colore", poi convertito nella richiesta di un dipinto di "uno Cristo giovenetto de anni circa duodeci", età in cui egli dibatté al tempio tra i dottori – scrive: "La vita di Leonardo è varia et indeterminata forte sì che par vivere a giornata [...] dà opra forte a la geometria, impacientissimo al pennello" – nel che sembra esservi un implicito riferimento alla frequentazione di Luca Pacioli e all'entusiasmo da questi suscitato in Leonardo circa le indagini matematiche: in E. VILLATA, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, presentazione di P.C. Marani, Milano, Ente Raccolta Vinciana, 1999, pp. 134-5; si veda anche C. VECCE, op. cit., p. 202. La figura di un Leonardo refrattario alla pittura diviene un vero e proprio *topos* letterario; non a caso, si ritrova anche in Baldassarre Castiglione: "Un altro dei primi pittori del mondo sprezza quell'arte dove è rarissimo, ed essi posto ad imparar filosofia; nella quale ha così strani concetti e nove chimere, che esso con tutta la sua pittura non sapria dipingerle": *Libro del cortegiano* (1528), a cura di W. Barberis, Torino, Einaudi, 1997, p. 87.

69 LEONARDO, Windsor, fol. 19084r (in *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, cit.); cfr. Leonardo da

dello stolto “abbreviatore delle opere” – una sorta di *terrible simplificateur*, direbbe J. Burckhardt⁷⁰ –, rimane solo uno scheletro ligneo vuoto, tanto lontano dalla complessità della struttura della vita arborea, quanto distante dalla bellezza propria di ogni forma vegetale.

Nel disegno del prospettografo del *Codice Atlantico* l'uomo raffigurato da Leonardo “pare proprio colto nell'atto di disegnare le posizioni della sfera [armillare] su una tavola trasparente, giovandosi di un foro su una tavola opaca dove poggiare l'occhio [...] ‘pon l'occhio a un cannone’, scrive l'artista, dove per ‘cannone’ si intende un tubo di cartone arrotolato”.⁷¹ L'apparecchio ottico garantisce una piena “razionalizzazione della visione”, il suo impiego fondandosi su leggi derivate dalla geometria: queste leggi, che determinano proporzione e armonia nelle immagini riprodotte, sono funzionali alla “rappresentazione di oggetti tridimensionali su una superficie bidimensionale, in modo che l'immagine prospettica e quella data dalla visione diretta coincidessero”.⁷² Questa traduzione anamorfica nello spazio bidimensionale della creazione artistica deve reinterpretare, *sub specie imaginis*, i rapporti proporzionali che sussistono tra oggetti colti “di naturale”, e anche fra le parti in cui essi si articolano nella loro “membrificazione” in figura.

c. Un ritratto che ci guarda: Monna Lisa del Giocondo

Ma come è possibile accostare la Figura P al prospettografo di Alberti, Leonardo e Dürer? Basterà immaginare che l'oggetto ritratto sia a sua volta capace di restituire lo sguardo, ponendo capo alla “interscambiabilità dei rispettivi ruoli”⁷³ tra riguardante e volto ritratto. In tal modo, come vedremo, si avranno due tagli piramidali e due superfici intermedie giustapposte in cui poter idealmente raffigurare, quasi per cenni, il soggetto-oggetto della visione. Il gioco degli sguardi, reciproci e complementari, ha l'effetto di

Vinci, *Scritti scelti*, cit., LXXXIV, p. 98.

70 Si veda K. LÖWITZ, *Significato e fine della storia*, a cura di P. Rossi, trad. it. di F. Tedeschi Negri, Milano, Saggiatore, 1999, p. 45.

71 M. MENEGUZZO, *Il Movimento*, in Leonardo da Vinci, *I disegni. L'invenzione e l'arte nel linguaggio delle immagini*, Note introduttive di A. Marinoni, Testi di M. Meneguzzo, Verona, Edizioni Futuro, 1981, p. 164.

72 Ivi, pp. 163-4.

73 C. OCCHIPINTI, *Leonardo da Vinci e la corte di Francia. Fama, ecfrasi, stile*, Roma, Carocci, 2011, p. 59.

riconduurre il pittore-riguardante di un dipinto in una situazione strutturalmente affine a quella dell'oggetto della rappresentazione artistica: vedere (*videre*) ed esser-visto (*videri*) qui si scambiano di ruolo; sicché “la prospettiva appare rovesciata”,⁷⁴ o se non altro si sdoppia, dando origine a due piramidi visive intersecate tra loro e compenetrantesi vicendevolmente. E il riguardante, colui che esercita attivamente la facoltà visiva, viene respinto in quella soglia pittorica in cui, spiccando “sopra lo fondo oscuro”,⁷⁵ doveva essere colto l'oggetto della visione in quanto ritradotto in proporzioni matematiche quanto a grandezza, proporzioni e equilibrio armonioso di lumi e ombre. Tutto ciò può essere espresso dicendo che nel raffigurare il ritratto il pittore, guardando la propria opera, *arriva sempre troppo tardi*: egli, nell'atto del vedere, può semplicemente replicare alla propria immagine, esprimendosi in uno sguardo di rimando. Passività e attività della visione qui si sovrappongono; e lo sfondo oscuro dell'opera, da cui il volto ritratto dovrebbe spiccare, può in ogni momento trasformarsi nel paesaggio misterioso avvolto dal lume atmosferico che, a rigore, è proprio del mondo dell'artista – sfondo *en plain air* che ora, con un certo stupore, il pittore vede delinearci alle spalle della sua creazione ribelle: immagine viva capace di restituire lo sguardo, soggiogando la facoltà visiva dell'artista.

In questo gioco enigmatico di specchi giustapposti, dunque, il pittore osserva e ritrae una realtà che, a sua volta, ha il potere di osservarlo e di ritrarlo; l'oggetto ritratto è un ‘visibile vedente’, una immagine capace di rendere la pariglia alla visione del pittore, essendo a sua volta in grado di raffigurarsi l'artista con una propria capacità raffigurante e descrittiva. Il “ghigno più divino che umano” di Monna Lisa a cui allude il Vasari, in effetti fa riferimento a un termine di origine francese, derivante da *guigner*, che “indica nel francese del Cinquecento un modo particolare di guardare di sottocchi, di ‘sbirciare’ [...]. Simili accezioni sembrano quanto mai calzare in riferimento ad occhi dipinti che, oltre a essere guardati, sono capaci a loro volta di guardare, divenendo essi stessi osservatori inquietanti. Occhi che si fermano di fronte a noi, che guardano i nostri stessi occhi, e sanno di essere guardati”.⁷⁶ Se questa teoria ha del vero, ogni ritratto di Leonardo sarà allora una rappresentazione indiscreta, dinamica e reattiva; vedendola noi ne siamo a nostra volta riguardati, avvertendoci come scrutati da uno

74 M. RIEDENAUER, op. cit., p. 361.

75 W. PATER, op. cit., p. 122.

76 C. OCCHIPINTI, op. cit., p. 28.

sguardo che – in ciò forse manifestando “qualcosa di perverso”⁷⁷ –, rivela una qualche verità anche su noi stessi e sull’uomo in generale.

La *Gioconda*, come l’icona *cuncta videns* di Cusano, grazie alla sua vaghezza “ne’ lineamenti e termini de’ corpi”, è un “archetipo privo di forma”,⁷⁸ il cui sguardo metamorfico sembra anticipare quello del riguardante. La dama, come si è rivolta al pittore che l’ha creata, “ricambiando il suo sguardo”, sembra indirizzare i suoi occhi su chiunque la osservi: “In questo dialogo silenzioso tra l’immagine e il suo autore, chi osserva la *Gioconda*, e a sua volta ne viene guardato, sta al posto di Leonardo”, conformemente a ciò che egli annota: “Quel volto che in pittura riguardò in viso al maestro che lo fa, riguarda sempre tutti quelli che lo veggono”.⁷⁹

Per dimostrare questo dinamismo degli sguardi, reciproci e complementari, mi soffermo brevemente sul rapporto uomo-natura nel ritratto della Monna Lisa del Giocondo – opera che, per la sua densità iconica-speculativa, può anche esser trattata come un “poema filosofico”. Di rilievo è che lo sfondo oscuro dei precedenti ritratti leonardeschi qui venga abbandonato. Le due prospettive che in questa immagine si confrontano – interpretazioni dell’uomo e del mondo offerte, per così dire, dai due disegni abbozzati sui rispettivi tagli piramidali, *ex parte pictoris* ed *ex parte imaginis* –, sono da un lato la “divina proporzionalità” (o fare artistico informante, nel suo rapporto imitativo con Dio, che può essere rappresentato dal volto ritratto della dama, *facies* che comunque conserva sempre “qualcosa di tellurico”⁸⁰); e, dall’altro, il caos genesiaco (il paesaggio preistorico sullo sfondo, la “natura allo stato selvaggio”,⁸¹ colta però nel suo legame indissolubile col volto ritratto). A far da copula tra questi due piani figurativi è il tema della libertà, presupposto tanto dell’atto creativo divino quanto dell’autonomia della creazione artistica; libertà vista nel suo rapporto antagonistico con quella necessità naturale simboleggiata dal “paesaggio tormentato di cime rocciose”.⁸² “Il più importante dei paesaggi di Leonardo, il solo che assume tanto rilievo quanto il personaggio che esso avvolge”.⁸³

77 W. PATER, op. cit., p. 134.

78 A. STOCK, *Die Rolle der “icona Dei” in der Spekulation “De visione Dei”*, cit., p. 57.

79 S. CREMANTE, *Leonardo. Artista Scienziato Inventore*, Introduzione di C. Pedretti, Firenze, Giunti, 2009, p. 248.

80 K. CLARK, op. cit., p. 238.

81 Ivi, p. 239.

82 Ibid.

83 Ibid.

Questo plesso problematico, in cui libertà e necessità, forma artistica e potenze ctonie della natura vengono mediate in vista di una “congiunzione delle energie – o ‘virtù spirituali’ – colla materia, per dare forma e anima alla vita universale”⁸⁴ (in modo tale che “la Natura è costretta dalla ragione della sua legge [divina] che in lei infusamente vive”⁸⁵), ha un preciso riscontro col pensiero di Cusano. Il moto, scrive Cusano, “per il quale avviene la connessione della materia e della forma, alcuni pensarono fosse una specie di spirito, qualcosa di medio fra la forma e la materia, e lo considerarono come diffuso nella sfera delle stelle fisse, nei pianeti e nelle cose terrene” (DI II, 96; 166). Vi è dunque un “fato che discende nel suo essere in atto e nel suo operare”, che Cusano chiarisce essere la necessità del tutto, la *necessitas complexionis*. Con tale entità, definita anche *spiritus universi*, Cusano sembra fare i conti con l'ultimo *avatar* del concetto neoplatonico di *anima mundi*; essa, per salvaguardare la sua visione religiosa, è però di fatto ritradotta nell'amore divino, “per il quale tutte le cose si connettono all'unità” ed “esistono nel modo migliore loro possibile” (ivi 98; 169). Si tratta di quel moto di connessione che, insieme a potenza ed atto, costituisce l'universo ad immagine della Trinità divina: potenza (immagine di Dio Padre), atto (immagine del Verbo) e connessione dell'amore (immagine dello Spirito), appunto.⁸⁶

Nonostante questo richiamo al *Commentarium in Timaeum* CXLIV di Calcidio, non può quindi esistere per Cusano un'ipostasi separata chiamata anima del mondo, operante secondo cieca necessità. Basta infatti nominare Dio per far dissolvere ogni realtà intermedia tra essere assoluto ed essere contratto. Tra infinito e finito – questo è un presupposto della cusaniana *scientia ignorationis* – non vi può essere comparazione, dunque nemmeno un termine terzo che possa svolgere la funzione di *medium*. Secondo Cusano, detto altrimenti, tra Dio e mondo *tertium non datur*; e ciò si evince chiaramente dalla Figura P, ove tra l'assoluto (base della *piramis lucis*) e il nulla (base della *piramis tenebrae*) “congetturiamo vi siano tutte le creature” (DC I, 45-6; 272) ed esse soltanto.

Per Cusano, al pari di Leonardo, Dio è ragione sufficiente in grado di risolvere da se stessa la questione dell'ordinamento delle potenze naturali: essere supremo che è al contempo potenza assoluta, *forma formarum* o attualità di ogni realtà esplicita, nonché connessione amorosa tra potenza ed

84 A. MARINONI, *La natura*, in Leonardo da Vinci, *I disegni. L'invenzione e l'arte nel linguaggio delle immagini*, cit., p. 35.

85 LEONARDO, Ms. C, fol. 23v (*I manoscritti dell'Institut de France di Parigi*, cit.).

86 Cfr. P. DUHEM, *Études sur Léonard de Vinci*, Parigi, F. De Nobele, 1906-13, 3 voll., vol. II (XI. *Nicolas de Cues et Léonard de Vinci*), p. 164.

atto operata dallo spirito universale nel suo movimento connettivo; si tratta di quel “nesso universale” che altri non è che lo stesso assoluto in quanto principio informante ogni ordinamento mondano, non a caso definito da Cusano – analogamente a Leonardo – come “colui dal quale discende ogni moto” (ivi 98; 168).

Anche per Leonardo il flusso delle energie che armonizzano il cosmo “deriva dal Primo Motore, ma questi è pure il sommo Maestro, il grande Artista che ha disegnato e ad esse [le energie cosmiche] imposto le forme e le leggi eterne che ne mutano l’oscuro fluire nelle chiare e mobili strutture delle cose materiali”.⁸⁷ La natura, colta nel suo dinamismo e imperscrutabile finalismo,⁸⁸ non è altro che la “personificazione dell’operare divino” nella sua attività ordinatrice e informante; essa è “figlia di Dio”, e non c’è in essa alcun principio immanente in grado di costituirla quale organismo unitario, ordinato e razionale. Ogni azione nella natura proviene da un “moto spirituale” esterno, e questo impulso (*impetus acquisitus*) è impresso da Dio “per violenza” o “percussione”⁸⁹ affinché la natura, altrimenti inerte, pervenga per inerzia al proprio fine:⁹⁰ disporsi secondo proporzione e, di conseguenza, così ordinata e animata, poter generare vita, bellezza e armonia.⁹¹ D’altronde, scrive Leonardo, “forza dico essere una forza spirituale, incorporea, invisibile, la quale, con breve vita, si causa nei corpi, che per un’accidentale

87 A. MARINONI, *La natura*, in Leonardo da Vinci, *I disegni. L’invenzione e l’arte nel linguaggio delle immagini*, cit., p. 35.

88 “O speculatore delle cose, non ti laudare di conoscere le cose, che ordinariamente, per sé medesima la natura, per sua ordini, naturalmente conduce; ma rallegrati di conoscere il fine di quelle cose, che sono disegnate dalla mente tua!”: LEONARDO, Ms. C, fol. 47r (in *I manoscritti dell’Institut de France di Parigi*, cit.); cfr. Leonardo da Vinci, *Scritti scelti*, cit., LXXXI, p. 96.

89 CUSANO, a proposito dell’*impetus*, osserva “che il movimento della palla si esaurisce e cessa, pur restando la palla sana e intatta, perché questo non è il movimento naturale della palla ma accidentale e violento. Viene a mancare, pertanto, quando si esaurisce l’impeto che le è stato impresso”: DLG I, 24; 65.

90 Il principio d’inerzia, comunemente attribuito a Leonardo, “in realtà non ha ancora l’articolazione del principio moderno, fondato da Galileo e Cartesio, il quale troverà la propria perfezione, e piena consapevolezza della sua portata, solo in Newton”; tuttavia “in Leonardo comincia ad affacciarsi, non come nozione generale, radicalmente eversiva di tutta la meccanica antica e medievale, bensì dal senso di determinate ricerche e nella effettiva applicazione”: C. LUPORINI, *La mente di Leonardo*, Firenze, Le Lettere, 1997, p. 8.

91 Anche per CUSANO Dio imprime sul mondo “un movimento accidentale e violento”, movimento che perdura sino a che l’*impetus* che gli è stato impresso non si esaurisca del tutto; “Vivificare è movimento di vita, che sopravviene al corpo che non è vivo per sua natura”: DLG I, 25; 65-6.

violenza si trovano fuori del loro essere e riposo naturale”,⁹² dunque “il moto materiale nasce dallo spirituale”,⁹³ e l’impeto – non diversamente da Cusano – può esser visto “come un essere spirituale in tutto simile a un’anima”.⁹⁴

La congettura cusaniiana, non diversamente da quella fondata sull’“arte del disegno” al centro della pittura filosofica di Leonardo, altro non è che la prosecuzione di questo progetto formativo divino apportatore d’ordine: si tratta della creazione di immagini proporzionate che non possono che incrementare la bellezza e l’armonia della natura; dove l’uomo che crea artisticamente attraverso conoscenza e penetrazione nei misteri della natura, “si spinge fino al fondamento del mondo, la cui forza generatrice è, per sua intrinseca natura, consustanziale con la creazione dell’artista”.⁹⁵ Questo spazio creativo, da intendersi ad un tempo come autentico slancio di libertà e come imitazione della produzione naturale di forme secondo “divina proporzionalità”, è ciò che si può leggere in controluce nel punto medio della Figura P applicata, quale prospettiva duplicata e riflessa su se stessa, alla *Gioconda*: quel punto di equilibrio tra la bellezza solare e l’oscuro orco del caos naturale in cui il pittore, imitando Dio, imprime la propria forma artistica a “quello sfondo vasto e inadatto alla vita umana”⁹⁶ che attornia Monna Lisa – paesaggio abbandonato dalla Grazia su cui la figura femminile, quasi personificazione delle forze telluriche, più che “campeggiare”, ne emerge a stento come bellezza ancora troppo terrestre e affetta da mistero. La natura primordiale, che rispecchia il tormento interiore di una incessante e incontentabile esplorazione del reale in cerca di armonia e proporzione, ha dunque una singolare oggettivazione nel ritratto della *Gioconda*, in cui anche la traccia apportatrice d’ordine dello sguardo anamorfico garantito dal prospettografo è ben presente: “Le colonne che si intuiscono alle spalle di *Monna Lisa* – se ne vedono le basi, poggianti su parapetto – servono a indicare i confini teorici della finestra albertiana, attraverso la quale, oltre la piatta superficie della tavola, si aprono gli spazi sterminati della natura”,⁹⁷ spazi che devono essere sottoposti alla norma dello sguardo artificiale e disciplinato del pittore. L’artista-filosofo, vin-

92 LEONARDO, Ms. H, fol. 141r (in *I manoscritti dell’Institut de France di Parigi*, cit.); cfr. Leonardo da Vinci, *Scritti scelti*, cit., XXXVI, p. 113.

93 IDEM, Cod. Ar., fol. 151r (in *Codice Arundel della British Library di Londra*, a cura di C. Pedretti e C. Vecce, Firenze, Giunti-Barbera, 1999); in *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, cit., p. 259.

94 P. DUHEM, op. cit., vol. II, p. 223.

95 K. JASPERS, *Leonardo filosofo*, cit., p. 57.

96 K. CLARK, op. cit., p. 239.

97 C. OCCHIPINTI, op. cit., p. 21.

cendo ogni necessità – e questo è il compito precipuo della pittura –, deve spiritualizzare l'espressione enigmatica della dama incantandola in un du-revole sorriso che sa di redenzione dal fato e dalla necessità di natura. La pittura, detto altrimenti, è “il ‘Verbo’ dell'uomo”,⁹⁸ che salva la forma dalla mortalità naturale. In essa “il fatto naturale si idealizza e si risolve [...] in una immagine di bellezza”.⁹⁹

Stando così le cose, l'aneddoto raccontato da Vasari – secondo cui Leonardo, per far sorridere Monna Lisa, bellissima ma tendente alla complessione melancolica, “teneva mentre che la ritraeva chi sonasse o cantasse, e di continuo buffoni che la faccessino stare allegra” –, può racchiudere un più alto significato filosofico: ogni riguardante, al cospetto della dama, si trova a dover sfidare quel suo sembiante che, sulle prime, appare minaccioso e tetro, quasi essa fosse dipinta “d'una maniera da far tremare e temere ogni gagliardo artefice”.¹⁰⁰ Anziché strumenti musicali, canti e buffoni, le sue armi, come quelle del pittore, sono le forme armoniose e le divine proporzioni da intuirsi nel quadro, capaci di sciogliere il nesso fatale che lega l'immagine allo sfondo tenebroso; sicché, così facendo, ogni volta, Lisa assume “un ghigno tanto piacevole che era cosa più divina che umana a vederlo”.¹⁰¹

98 F.M. BONGIOANNI, *Leonardo pensatore. Saggio sulla posizione filosofica di Leonardo da Vinci*, Piacenza, Soc. Tipografica Ed. Porta, 1935, p. 88.

99 G. SAITTA, *Leonardo da Vinci*, in *La filosofia italiana nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, 3 voll., *Il Rinascimento*, vol. III, Bologna, Cesare Zuffi Editore, 1950, p. 22.

100 G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' nostri tempi*, nell'edizione per i tipi di L. Torrentino (Firenze, 1550), a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino, Einaudi, 2010, vol. II, p. 552.

101 *Ibid.*



CAPITOLO 3

CUSANO E LEONARDO DA BRESSANONE: UN'IMMAGINE DEL 'DEUS TRIVULTUS'

a. *Sguardo ubiquo*

Nella pieve tardo gotica di Santa Giuliana di Vigo di Fassa, un tempo dipendente dalla diocesi di Bressanone, vi è un affresco absidale sorprendente, in cui campeggia un'immagine di Dio del tipo *vultus trifrons*, variante figurale – non meno problematica dal punto di vista dell'ortodossia della raffigurazione artistica – del cosiddetto *Deus tricephalus*. L'affresco, che occupa la parte centrale, di forma romboidale, della volta a costoloni dell'abside, è opera del pittore Leonardo da Bressanone (Leonhard von Brixen), artista morto nel 1476, molto attivo nel Sud Tirolo a partire dagli anni '50 del Quattrocento; sotto l'influenza della sua bottega ebbe la sua prima formazione il ben più celebre Michael Pacher.¹ L'affresco di Leonardo è stato eseguito nel 1452, circa un anno e mezzo prima che Cusano mettesse mano al *De visione Dei*.

Racchiusa in una mandorla dorata, l'immagine divina trifrontale è raffigurata nella canonica positura benedicente: la mano destra è sollevata, con tre dita dispiegate, mentre le altre due sono raccolte e serrate nel palmo; la mano sinistra, invece, regge il *globus* del creato, raffigurato da una sfera crociata bicolore in cui il giallo e il blu si alternano lungo gli assi della croce dando origine a quattro partizioni eguali della medesima circonferenza. L'immagine del volto, che si staglia sullo sfondo delle tre braccia visibili della Croce, spicca per la perfetta sovrapposizione ed integrazione dei tratti dei tre 'semivolti' trinitari: lo sguardo frontale del Padre, rispetto all'osservatore, condivide interamente l'occhio sinistro con il Figlio, quello destro con lo Spirito Santo, offrendo così l'illusione ottica che uno stesso occhio possa guardare frontalmente, diritto davanti a sé, ma anche a destra e a sinistra, direzioni a cui sono rivolti rispettivamente il 'visus angolare' del Figlio e il 'visus angolare' dello Spirito Santo.

1 Cfr. S. SPADA PINTARELLI, *Affreschi in Alto Adige*, Venezia, Arsenale, 1997, p. 24.

Gli occhi del divino, per così dire, si articolano sul piano prospettico in un unico sguardo trinitario, costituito da quattro occhi e tre possibili direzioni dello sguardo: tre modalità della visione, dunque, accomunate dall'impiego parziale degli stessi organi della visione, sfumando insensibilmente gli occhi del Padre con quelli delle altre due ipostasi trinitarie: osmosi oculare che, pur nella necessaria bidimensionalità della raffigurazione, può fungere da *sensibilis aenigma* per quello che Cusano chiama 'visione circolare', la *synopsis* divina. Questa *visio circularis*, detto altrimenti, denota lo sguardo a trecentosessanta gradi del divino, la sua *absoluta visio*; potere onniveggente, quale metafora dell'onniscienza e provvidenza divina, che può essere schematizzato, appunto, da un volto dipinto che sia ritratto, mediante "sottile arte pittorica" – così scrive Cusano nel *De visione Dei* – in modo tale da offrire l'illusione di una *imago omnia videns*.

Il volto del Padre, data questa circolarità prospettica del suo sguardo, è stato raffigurato da Leonardo con quella stessa tecnica consigliata da Cusano a proposito della *icona Dei*, immagine onnivedente che doveva accompagnare l'invio, da parte dello stesso Cusano, del *De visione Dei* ai monaci benedettini di Tegernsee; icona che avrebbe dovuto facilitare le meditazioni teologiche dei monaci quale vera e propria *manuductio* alla via mistica. Cusano stesso, nella prefazione dello scritto sulla visione di Dio, informa il lettore di aver fatto esperienza di alcune immagini – sacre e profane – che danno l'impressione di seguire lo sguardo dell'osservatore. Queste sono immagine che, in virtù del loro 'strabismo teologico-speculativo', possono raffigurare *in aenigmate* il potere in atto (*Possessit*) dello sguardo essenzianti e creatore del divino: l'*icona Dei*, di fatto, è tale che "sembra guardare attorno a sé tutte le cose" (*se habet quasi cuncta circumspiciat*) (DVD 5; 263), seguendo come un'ombra qualsiasi movimento dei monaci contemplanti.

Un solo sguardo, dunque, che dilata la propria prospettiva in quella del Figlio e dello Spirito; oppure, detto altrimenti, una sola *visio* trinitaria che si compendia nell'unico sguardo del Padre, capace – con una *simultanea et incontracta visio* – di cogliere l'essenza del reale allo stesso tempo secondo il 'raggio centrico' ("principe de' radi", secondo Alberti, raggio all'origine della prospettiva frontale, *facies ad faciem*),² secondo quello rivolto ad occidente (dello Spirito) e secondo quello volto ad oriente (del Figlio unigenito): *Unitrinitas* o *Triunitas* della *absoluta visio* divina, la quale si pone "al di là di ogni possibile visione", contratta o modale essa sia.

2 L.B. ALBERTI, *De pictura*, cit., fol. 8v.

Che vi sia un rapporto certo tra Cusano, all'epoca vescovo di Bressanone, e la pieve di Santa Giuliana, è un dato acquisito. Durante il recente restauro dell'edificio, precisamente in data 14 maggio 1987, fu dato rinvenire "la singolare capsella parallelepipedica in piombo, interamente protetta da uno spesso strato di cera (cm 11×7×5), disposta con il lembo d'apertura in posizione capovolta, recante sulla base superiore il sigillo e lo stemma del Cardinale Nicolò Cusano";³ essa conteneva le reliquie attribuite ai Santi Giuliana, vergine e martire, Ingenuino, confessore e pontefice, ad Andrea apostolo, a Santa Dorotea e, infine, ad Abano martire. Inoltre, e questo è il dato per noi più interessante, nello scrigno è stata anche rinvenuta la pergamena di consacrazione, relativa in particolare al coro della chiesa ed ai tre altari presenti nella pieve, documento che reca la data del 23 luglio 1452. Essa rende testimonianza incontrovertibile del fatto che la chiesa di Santa Giuliana è stata consacrata proprio da Nicola Cusano:

Nicolò per divina condiscendenza cardinale di Santa Romana Chiesa del titolo di S. Pietro in Vincoli, vescovo di Bressanone, a quanti vedranno le presenti lettere: facciamo noto che noi l'anno della Natività del Signore mille quattrocento cinquanta due, anno sesto del pontificato del santissimo in Cristo padre e signore, per divina provvidenza Nicolò Quinto papa, in giorno di domenica, che cadde il ventitré luglio, abbiamo consacrato il presente presbiterio assieme a tre altari, il superiore in onore di S. Giuliana vergine e martire, il secondo, nel lato sinistro della stessa chiesa di S. Giuliana, in onore di S. Caterina, e il terzo nel lato destro in onore di S. Maurizio martire. In testimonianza di questo abbiamo ordinato di rafforzare le presenti con la garanzia del nostro sigillo secreto.⁴

b. *Deus ludens*

Che vi sia stata una reale committenza da parte di Cusano dell'affresco che ritrae la Trinità, è invece non documentabile; di certo si può dire soltanto che, il 23 luglio 1452, allorché Cusano consacrò la pieve, la bottega di Leonardo era intenta a decorare il ciclo absidale. Indubbiamente i motivi iconici evidenziati sono tali da offrire più di un punto di contatto con il *De visione Dei*, steso da Cusano proprio a Bressanone tra settembre e ottobre dell'anno 1453. Inoltre, vi sono due elementi figurali che possono condurre al cuore non soltanto degli intimi tratti devozionali della fede di Cusano, ma anche delle sue più ardite meditazioni filosofico-teologiche. Il primo,

3 G. MICHELOTTI, *Nicolò Cusano e la chiesa di Santa Giuliana in val di Fassa*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", LXIV (1989), p. 74.

4 Cfr. *ivi*, p. 74.

non a caso, è anche presente in una chiave di volta del chiostro del St. Nikolaus Hospital di Bernkastel-Kues (1465); l'altro, invece, rimanda ad un tema mistico che Cusano svilupperà soltanto dieci anni più tardi, nel *De ludo globi*. Su quest'ultimo elemento, in assenza di documenti che attestino una committenza diretta dell'affresco trinitario, si può soltanto tentare un'ipotesi interpretativa, la quale, tuttavia, mi pare fondata teoreticamente su qualcosa di ben più solido di una mera suggestione personale.

1. Al punto mediano della volta del presbiterio è raffigurato il Santo volto di Cristo impresso su un sudario della Veronica alquanto stilizzato: il telo, che appare fissato alla volta e pendere verso il basso, sembra fissato al soffitto in sedici punti equidistanti; esso si articola dunque in una regolare figura geometrica poligonale costituita da sedici vertici e sedici lati di misura uguale, lati che per effetto dell'illusione del peso del telo assumono la forma di lunette tese e convergenti verso il centro del volto ritratto. Una figura alquanto composita, certo, costituita forse da troppi lati, se la paragoniamo al semplice telo quadrangolare raffigurato nella chiave di volta del Nikolaus Hospital: ma non si deve dimenticare che per Cusano "quanti più lati avrà il poligono di lati uguali" inscritto nella circonferenza divina (DTC V, 25-6; 619), tanto più saranno gli spigoli e i punti di contatto di questa figura con la circonferenza che la circonda, approssimandosi essa sempre più all'infinito rappresentato dalla stessa circonferenza.⁵

Ora, il tema del volto redentore di Cristo, in particolare quello raffigurato sul modello della *vera icon*, accompagna gran parte della meditazione e, presumibilmente, della preghiera di Cusano: nella prefazione del *De visione Dei*, in particolare, egli ricorda che un'immagine di questo tipo era presente nella sua cappella privata di Coblenza, il cui sguardo ubiquo aveva il

5 Si può quindi immaginare un poligono d'infiniti lati e dunque d'infiniti spigoli, coincidente in ogni suo punto con la circonferenza. Un numero di lati e di spigoli infiniti, nel caso presente, significa la collazione – in un solo semplicissimo sguardo simultaneo – di tutte le prospettazioni parziali della verità: enigma sensibile della compiutezza del sapere a cui tuttavia l'intelletto umano può soltanto approssimarsi, perché l'infinito in atto (in cui soltanto il retto e il curvo coincidono assolutamente) non può darsi se non in Dio, al quale soltanto è possibile conoscere compiutamente se stesso, e l'insieme di tutta la realtà esplicita, con un'apprensione semplicissima ed istantanea. In tal senso, è "come se il poligono inscritto nel circolo rappresentasse la natura umana e il circolo quella divina. Supposto che questo possa essere il poligono massimo, di cui non se ne può trovare uno più grande, tale poligono non potrebbe mai sussistere in un numero finito di angoli, ma consisterebbe nella figura del cerchio; pertanto non avrebbe una figura sua propria, sussistente di per sé e separabile anche solo intellettualmente dalla figura del cerchio" (DI I, 9; 72).

potere di ricomprendere in sé ogni possibile angolatura dello sguardo, ogni possibile angolazione prospettica dalla quale questa stessa *imago* venisse osservata.

2. La sfera del globo, retta dalla mano sinistra della Trinità, è forse più di un semplice riferimento alla raffigurazione tradizionale del *Deus pantocrator*. La sua forma, la sua partizione in identiche sezioni della circonferenza, potrebbe rimandare alle speculazioni trinitarie di Raimondo Lullo, dottrine senz'altro note a Cusano. In esse la Trinità è rappresentata da una circonferenza suddivisa nelle nove *dignitates* (o *virtutes*) fondamentali del divino (quali *bonitas*, *magnitudo*, *duratio*, *potestas*, *sapientia*, *voluntas* ecc.), attributi descritti da Lullo come partizioni determinate della circonferenza divina. La loro identificazione con la semplicità dell'essere divino, espressa da Lullo con il "mescolarsi degli attributi di Dio", può essere così rappresentata mediante la risoluzione circolare (detta da Lullo *circulatio* o *conversio*) di ogni principio nell'altro e nell'affermazione dell'insidenza della loro totalità in ogni singolo principio: *omnimoda coincidentia*. Lo stesso dicasi per le persone divine: Dio Padre non è più Padre che Figlio e Spirito Santo; il Figlio non è maggiormente Verbo che Spirito, e lo Spirito non è più Padre che Figlio; o, detto altrimenti, come scrive Cusano, "Dio non è né Padre, né Figlio, né Spirito Santo, ma soltanto infinito", quella "presenza massima" ed indivisibile, cioè, che è *principium sine principio* (DII, 55; 123).

Cusano, con la sua sorprendente attitudine per le similitudini, ritraduceva queste meditazioni nella prassi allegorica congetturata attraverso il *ludus trochi*, il gioco della trottola. Nel *De possess* (1460), in cui viene presentato quest'ennesimo gioco teologico-sapienziale, Cusano fa il seguente esempio: chiamiamo il primo punto sulla circonferenza della trottola Padre, il secondo Figlio, il terzo Spirito Santo; si imprima su di essa un movimento infinitamente veloce, coincidente (in quanto massimo) con la quiete (in quanto misura minima del movimento). I punti 1, 2 e 3, in tal modo, si sovrapporranno, fino a sembrare fermi alla stregua del fulcro di questo movimento rotatorio infinitamente veloce; in tal senso, scrive Cusano nella *Dotta ignorantia*, "i termini che esprimono gli attributi [divini] si riferiscono fra loro reciprocamente come in un circolo (*invicem verificentur circulariter*), come quando si dice che la somma giustizia è somma verità, e che la somma verità è somma giustizia, e così via" (DI I, 44; 110-1).

Il *globus*, inoltre, nella variante albertiana della *pila ludens*, è al centro del *De ludo globi*, opera in cui essa è simbolo dello spirito umano nel suo tentativo di raggiungere il centro delle nove sfere concentriche, la verità salvifica coincidente con Cristo, il *Deus incarnatus sive revelatus*. Qui, l'im-

prevedibile lancio del giocatore non è abbandonato a se stesso: Dio, o il Verbo, partecipa al gioco stesso, assistendo all'impegno del giocatore, esperto e virtuoso, con intelligenza caritatevole e benevolenza provvidente:

Dio, che è cercato nel movimento, aiuta l'intenzione buona e perseverante, e fa realizzare la buona volontà. Egli è colui che guida il fedele, lo conduce alla perfezione e provvede con la sua clemenza onnipotente alla impotenza di chi spera in lui (DLG I, 65; 89).

In questo gioco, detto altrimenti, il sommo giocatore è Dio stesso: è lui, per così dire, ad aver aperto lo spazio del gioco, permettendo a ciascun giocatore di raggiungere la propria autentica *imago* (o immagine archetipa ed esemplare, *Urbild*) custodita da tutta l'eternità nel Verbo: "specchio di ogni grazia e perfezione", in cui vedendosi ogni spirito perviene a quel modello della vera *humanitas* così come Dio stesso si era eternamente rappresentato *ante peccatum*. Collocarsi stabilmente nella virtù, nel *ludus* di Cusano, equivale al raggiungimento del Figlio di Dio: istitutore, arbitro compassionevole e assistente provvidente all'esito felice del gioco stesso.

Voglio dunque concludere con una semplice 'congettura', forse nello spirito della "speculazione per enigmi" di Cusano e alla sua *ars coniecturalis*. Se quanto è stato detto, in questa breve indagine filosofica sul significato dell'affresco di Santa Giuliana, è plausibile, l'immagine trinitaria del Dio, onniveggente e benedicente, potremmo anche immaginarcela in procinto di scagliare la sfera dello *spiritus* umano sul tragitto spiraliforme idealmente tracciato sul campo da gioco. Si tratta di un tragitto spirituale in cui, secondo Cusano, interagiscono abilità e virtù del giocatore, caso e provvidenza, percorso etico e mistico-speculativo essenzialmente volto a raggiungere la *fons vitae intellectualis*: Cristo stesso, la beatitudine *sine intermissione* dei figli adottivi di Dio. Che Dio stesso giochi con il destino umano come alla palla è un *topos* letterario classico, come si è visto all'inizio del presente lavoro: "dii nos quasi pilas homines habent", ovvero "gli dei giocano con noi come alla palla", così osservava Plauto. Che Dio stesso giochi, tanto con la palla pneumatica (per il riferimento allo spirito umano) quanto con una trottola (simbolo della divina *circumsessio*, *coincidentia* ipostatica senza tempo e complicata in un solo istante identico), nel caso di Cusano, potrebbe significare che l'uomo in questo *ludus vitae*, in cui ne va della propria salvezza, non è solo, quasi abbandonato a se stesso; bensì che egli è costantemente assistito dalla *visio* assoluta (*sine perspectiva*) e preveggente del principio provvidente esplicativo di tutta la realtà.

INDICE DEI NOMI

- AGAMBEN G., 35n.
 AGRIPPA VON NETTESHEIM H.C., 108,
 108n. ALBERGATI N., 141n, 160n.
- ALBERTI L.B., 19, 25, 31-83, 100, 104n,
 105, 110, 119, 129, 132, 138, 139n,
 140n, 172, 173, 175, 181, 190, 193.
- BALTRUŠAITIS J., 135, 135n, 150.
 BASCOUR H., 12.
 BASILIO (SANTO) DI CESAREA, 140n.
 BAUR L., 12, 71n.
 BEIERWALTES W., 59, 96n, 144, 144n,
 149, 149n, 154, 154n.
 BELTING H., 26n.
 BENJAMIN W., 19, 21, 35, 35n, 93, 93n,
 106, 131.
 BERENSON B., 135n.
 BIALOSTOCKI J., 16n, 24n.
 BLOCH E., 146, 146n.
 BLUMENBERG H., 34n, 36, 36n, 75n.
 BOCKEN I., 9, 106n.
 BODEWIG M., 73n.
 BONAVENTURA (SANTO) DA BAGNOREGIO,
 151, 151n, 159.
 BONGIOANNI F.M., 187n.
 BORMANN K., 11, 12.
 BOUCHE P., 20n, 117, 117n.
 BREDOW VON G., 12, 141n.
 BRIZIO A.M., 165n.
 BRUNO G., 55n, 78, 144.
- CACCIARI M., 147n.
 CAMERARIUS J., 98, 98n.
 CAPOFERRI G.F., 135.
- CARAMELLA S., 78n.
 CARROLL L., 143n.
 CASSIRER E., 26n, 33, 33n.
 CASTELFRANCHI VEGAS L., 19n, 24n,
 113n, 114n, 120n.
 CASTIGLIONE B., 180n.
 CLARK K., 163n, 169n, 170n, 175n,
 177, 177n, 183n, 186n.
 COSTANTINO VII (PORFIROGENITO),
 155n.
 COURTONNE Y., 140n.
 CREMANTE S., 183n.
 CUOZZO G., 55n, 63n.
- DAVIDE DI DINANT, 119.
 DE BERNART L., 98n.
 DE BORON R., 153n.
 DE CERTEAU M., 74n, 77n, 145n.
 DEL NOCE A., 34, 34n.
 DE MEY M., 106n.
 DE PERRE H. VAN, 16n, 24n, 114n.
 DE SANTIS A., 130n.
 DE VOS D., 22n, 120n, 123n.
 DI BLASIO T.M., 157n.
 DIONIGI (PSEUDO) L'AREOPAGITA, 63n,
 118, 137n.
 DUHEM P., 184n, 186n.
 DÜRER A., 20, 25, 26, 95-115, 129-132,
 172n, 178, 178n, 179, 179n, 181.
- ECKERT W.P., 157n.
 ECKHART (MEISTER) J., 20, 20n, 71, 71n,
 117, 118, 119.
 EMPEDOCLE, 169n.
 ERASMO DA ROTTERDAM, 109, 109n.

- EULER W.A., 54n, 76n.
 EYCK VAN J., 16, 16n, 17-20, 23, 26, 183, 104n, 110-115, 117, 119-132, 145-147, 147n, 150-155.
- FEDERICI VESCOVINI G., 12, 26n, 68n, 73, 140.
 FICINO M., 19, 19n, 177.
 FILIPPI E., 38n, 106n, 129n.
 FLASCH K., 31n, 125n.
 FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, 174, 175n.
 FREUD S., 88.
 FÜSSEL S., 105, 105n.
- GAIA P., 12.
 GALLUCCI P., 98n.
 GENTILE G., 34n, 75n.
 GILSON E., 128, 141, 141n.
 GIOBERTI V., 55 e n, 63, 78n.
 GOLDBERG B., 22n, 143n, 148n.
 GOMBRICH E.H., 23n, 31n.
 GREYSON C., 31n.
 GROSSATESTA R., 71 e 71n.
- HAGEMANN L., 12.
 HAUBST R., 28n, 73n, 107n, 108n, 157n, 159n.
 HEGEL G.W.F., 167, 167n.
 HEINZ-MOHR G., 157n.
 HOFFMANN E., 11, 12.
 HONORIUS AUGUSTODUNENSIS (ONORIO D'AUTUN), 149n.
 HUDRY F., 80n.
- JASPERS K., 15, 15n, 57n, 113n, 166n, 167n, 177, 177n, 186n.
 JOANNIS DE SĒGOBIA, 12.
- KALLEN G., 12.
 KEMP M., 170n, 174n, 179n.
 KESSLER H.L., 155n, 156n.
 KLIBANSKY R., 11, 12.
 KOBERGER A., 106.
 KOCH J., 11, 149n, 161n.
 KREMER K., 160n.
- LEONARDO DA BRESSANONE, 20, 27, 189-194.
 LEONARDO DA VINCI, 14, 20, 25-27, 74, 74n, 110-115, 162-187.
 LISA DEL GIOCONDO (MONNA LISA), 181-183, 186, 187.
 LOMAZZO G.P., 174, 174n, 176, 176n.
 LOTTO L., 26, 135-137.
 LÖWITH K., 181n.
 LUCENTINI P., 80n.
 LULLO R., 56, 57, 193.
 LUPORINI C., 185n.
- MANNARINO L., 81n, 142n.
 MARANI P.C., 174n, 180n.
 MARASSI M., 44n, 46n.
 MARINONI A., 74n, 165n, 181n, 184n, 185n.
 MAURO L., 151n.
 MELANTONE F., 98n.
 MENEGUZZO M., 181n.
 MERKER N., 167n.
 MICHELOTTI G., 191n.
 MINAZZOLI A., 81n, 141n, 143n, 145n.
 MOULONGUET A., 20n, 117, 117n.
 MÜLLER T., 38n.
- NANCY J.-L., 23n.
- OCCHIPINTI C., 181n, 182n, 186n.
 OFFERMANN U., 160n.
- PACIOLI L., 180n.
 PANOFSKY E., 16, 23n, 24n, 38, 38n, 42n, 99n, 101n, 106, 106n, 107n, 120n, 129n, 130n, 145n, 146n, 172n, 176, 176n, 179, 179n.
 PASQUA H., 34n, 35n.
 PATER W., 173, 174n, 182n, 183n.
 PAULI H., 81n.
 PEDRETTI C., 174n, 175n, 177n, 183n, 186n.
 PELACANI B., 67, 68n.
 PEZZA M., 98n.
 PIETRO DA NOVELLARA, 180n.
 PINET A., 16n, 103n, 114n.

- PIRCKHEIMER W., 98, 98n, 102.
PLAUTO T.M., 45, 46n, 194.
PLOTINO, 33, 93, 93n.
- REBEL E., 179n.
REGIOMONTANO (JOHANNES MÜLLER DA
KÖNIGSBERG), 98n.
REINHARDT K., 9, 54n, 160n.
RENSI G., 19n.
RIEDENAUER M., 69n, 182n.
RIEMANN A.D., 12, 24n.
- SAITTA G., 187n.
SANTINELLO G., 11, 12, 19n, 65, 65n,
72, 72n, 76n, 81n, 125n, 152n.
SCHEDEL H., 104, 105, 105n.
SCHNARR H., 107n, 157n, 159n.
SCHNEIDER W.C., 104n, 106n.
SCHWAETZER H., 9, 24n, 76n, 106n.
SCOTO ERIUGENA G., 119, 149n.
SENGER H.G., 11, 12, 32n.
SEUSE H., 157n, 159, 159n.
SOLMI E., 74n, 163n, 180n.
SPADA PINTARELLI S., 189n.
STABILE G., 73n, 139n.
STAMMKÖTTER F.-B., 24n.
STEGER P., 153n.
STEIGER R., 12.
STOCK A., 70n, 130n, 153n, 154n, 156n,
183n.
- TAGLIAPIETRA A., 152n.
THURNER M., 32n, 57n, 98n.
TIEDEMANN R., 35n.
TOMMASO D'AQUINO (SANTO), 39n.
TRITZ S., 157n.
- UGO DI SAN VITTORE, 156, 156n.
USPENSKIJ B., 70n, 146n, 147n, 156n.
- VACCARO N., 167n.
VANNINI M., 71n, 118n, 167n.
VANSTEENBERGE E., 118n, 155n.
VASARI G., 182, 187, 187n.
VECCE C., 174n, 180n, 186n.
VELÁZQUEZ D.R., 146.
VILLATA E., 180n.
VOLKMANN-SCHLUCK K.-H., 81n, 141n.
- WENCK J., 117, 118, 118n.
WEYDEN VAN DER R., 20, 27, 119, 122,
145.
WILPERT P., 11, 12.
WIND E., 43n.
WOLF G., 154n, 179n.
- ZANCHI M., 135n.
ZEYER K., 9.



MORPHÉ

Collana diretta da *Olaf Breidbach* e *Federico Vercellone*

1. Breidbach Olaf, Vercellone Federico (a cura di), *Concepts of Morphology*
2. Athanasius Kircher, *L'idea di scienza universale*, a cura di Federico Vercellone e Alessandro Bertinetto
3. Macor Laura, Vercellone Federico (a cura di), *Teoria del romanzo*
4. Frigo Gian Franco (a cura di), *Disperazione. Saggi sulla condizione umana tra filosofia, scienza e arte*
5. Bertinetto Alessandro, *La forza dell'immagine. Argomentazione trascendentale e ricorsività nella filosofia di J.G. Fichte*
6. Sgarbi Marco, *Studio sul significato e sui problemi della Kritik der Urteilskraft*,
7. Macor Laura, *La fragilità della virtù*
8. Gaetano Chiurazzi, *L'esperienza della verità*