

n. 11

Collana diretta da *Gianluca Cuozzo* (Università di Torino)

COMITATO SCIENTIFICO

João Maria André (Universidade de Coimbra)

Luca Bagetto (Università di Pavia)

Luca Bertolino (Università di Torino)

Petar Bojanić (University of Belgrade)

Adriano Fabris (Università di Pisa)

Maurizio Ferraris (Università di Torino)

Werner Gephart (Universität Bonn)

Luca Illetterati (Università di Padova)

Reinier Munk (Vrije Universiteit Amsterdam)

Andrea Poma (Università di Torino)



L'INTERNO E L'ESTERNO

Studi per Sandro Mancini

a cura di
Alice Pugliese, Saulius Jurga e Fabio Mazzocchio

 **MIMESIS**

Volume realizzato con il contributo dell'Università degli Studi di Palermo e del
Dipartimento di Scienze Umanistiche

In copertina:
Luca Vernizzi, *Disegnare le nuvole*, 2017

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *minimaphilosophica*, n. 11
Isbn: xxxxxxxxxxxxxxxx

© 2022 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

- 11 INTRODUZIONE
Alice Pugliese
- SEZIONE I: PROSPETTIVE SULLA STORIA DELLA FILOSOFIA
MORALE
- 19 L'UNITÀ DEL *VISUS ABSOLUTUS* E LO SCARTO DELL'IMMAGINE
Gianluca Cuzzo
- 41 VARIAZIONI SU MONTAIGNE
Domenico Bosco
- 61 SUL MOVIMENTO E SULL'IMMOBILITÀ. MONTAIGNE,
PASCAL E LA QUESTIONE DELLA VITA
Rosaria Caldarone
- 75 ANTI-TEODICEA E METAMORFOSI DEGLI DÈI NELLO *SPACCIO DE
LA BESTIA TRIONFANTE* DI GIORDANO BRUNO
Roberto Celada Ballanti
- 80 IL POSTO DI LEIBNIZ NELLA RIFLESSIONE STORICO-TEORETICA
DI SANDRO MANCINI
Francesco Piro
- 103 LEIBNIZ, L'INDIVIDUO, L'EUROPA: KURT HUBER –
DIE WEISSE ROSE
Salvatore Tedesco
- 113 NON SOLTANTO PER DOVERE MA ANCHE COME FINE.
KANT E IL COMANDO DI PROMUOVERE IL SOMMO BENE
Angelo Cicatello

- 125 DELL'OPINARE, DEL SAPERE E DEL CREDERE.
SPIRITO CRITICO E SPAZIO PUBBLICO IN KANT
Giuseppe Nicolaci
- 139 STORIA E VERITÀ. ETICA DEL SENSO IN HEGEL
Roberto Bordoli
- 159 L'ARDUA FORMAZIONE ALL'UNIVERSALE CONCRETO
Leonardo Samonà
- 173 LA CONCEZIONE NIETZSCHEANA DELLA STORIA TRA VITA
E SCIENZA
Claudia Rosciglione
- 185 FORMA E DIFFERENZA.
SULLA MORFOLOGIA DI PAVEL FLORENSKIJ
Rosa Maria Lupo
- 199 LA COMPrensIONE DIALETTICA DELLA PRAXIS.
IL SENSO DELLA STORIA IN LUKÁCS
Saulius Jurga
- 215 LA TRINITÀ E LA CROCE DI SIMONE WEIL ALLA LUCE
DELLA *DUPLEX THEORIA*
Antonio Dall'Igna
- 227 PERDONO E MENZOGNA.
GABRIEL MARCEL TRA OLOCAUSTO E MASSACRI
Franco Riva
- 241 OSSERVAZIONI SULLA FORTUNA E I FRAINTENDIMENTI
DEL *TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS* A CENT'ANNI
DALLA SUA PUBBLICAZIONE
Marco Carapezza
- 255 "SENTIRE COME" E "SENTIRE CON": COMPrensIONE
ED ESPERIENZA DEGLI ALTRI IN WITTGENSTEIN
Silvana Borutti

- 267 AMORE E POLITICA. UNA NOTA SU ARENDT E NEGRI
E. Igor Mineo
- 283 COMUNITÀ E SOLIDARIETÀ ETICA: HABERMAS CRITICO DI KANT
Gerardo Cunico
- SEZIONE II: FENOMENOLOGIA ED ETICA
- 297 ENZO PACI A DIALOGO CON ANTONIO BANFI
Gabriele Scaramuzza
- 313 DIALETTICA, IPERDIALETTICA E VITA IN MAURICE
MERLEAU-PONTY
Stefania Achella
- 325 INTRECCI MERLEAU-PONTYANI. CORPO, MONDO, PERCEZIONE:
L'ORIGINARIETÀ DELL'ESSERE-AL-MONDO
Daniela Calabrò
- 341 IGNORARE SE STESSI. IL BAMBINO E L'ALTRO
IN MERLEAU-PONTY
Anna Donise
- 353 MERLEAU-PONTY INTERPRETE DI WHITEHEAD.
LA PROCESSUALITÀ DELLA NATURA E L'EMERGERE
DELL'ESPERIENZA
Luca Vanzago
- 365 SANDRO MANCINI E IL PROBLEMA DEL SENSO
Adriano Fabris
- 377 PROFILO EPISTEMOLOGICO DI UNA PEDAGOGIA
FONDAMENTALE DI STILE FENOMENOLOGICO-ERMENEUTICO
Antonio Bellingreri
- 391 NELL'EREDITÀ DEI GRANDI MAESTRI: UNA QUARTA
GENERAZIONE DI STUDIOSI MERLEAU-PONTYANI
Daniela De Leo

SEZIONE III: INTERSEZIONI DELL'ETICA

- 407 FIGURE DELLA LIBERTÀ NEL PENSIERO DI ALDO MASULLO
Giuseppe Cantillo
- 419 LA LIBERTÀ DOPO L'ESSERE.
PER UNA METAFISICA SENZA IPOTECHE
Francesco Totaro
- 431 LA SOLITUDINE E LA COMUNICAZIONE.
ORIZZONTI ESISTENZIALI
Francesco Miano
- 443 INDIVIDUAZIONE ED EVENTI
Mario De Caro
- 453 ETICA, SCIENZE DELL'AMBIENTE E COSCIENZA ECOLOGICA
NELLA *LAUDATO SI'*
Laura Tundo Ferente
- 461 GIORGIO LA PIRA: L'UOMO, LA FEDE, LA PACE
Elisabetta Zambruno
- 477 INDIVIDUO E PERSONA NEL COMUNITARISMO
DEL NOVECENTO ITALIANO
Livia Romano
- 489 PER UN'ETICA DEI PROCESSI INFORMATIVI
Andrea Le Moli
- 505 IL DESIDERIO DI UN'ETICA NELL'EPOCA DELL'IMMAGINE DEL
MONDO DOMINATA DALLA TECNICA
Chiara Agnello
- 519 RESPONSABILITÀ E PROGRESSO. JONAS, APEL E IL FUTURO
GLOBALE
Fabio Mazzocchio
- 533 PERDERSI: NOTE SUL LABIRINTO
Francesco La Mantia

- 549 SULLA DIFFERENZA ESSENZIALE
Gianni Rigamonti
- 561 IL MANCATO RITORNO DI IFIGENIA. EURIPIDE E RITSOS
Massimo Marassi
- 573 LETTURA DEI 'SEGNI' NELLA LETTERATURA E CULTURA
DI LINGUA TEDESCA ALLE SOGLIE DELL'ETÀ MODERNA.
FRA LIBERO ARBITRIO E PREDESTINAZIONE
Laura Auteri



Gianluca Cuozzo

L'UNITÀ DEL *VISUS ABSOLUTUS*
E LO SCARTO DELL'IMMAGINE
In onore di Sandro Mancini

Inspired by Sandro Mancini's work, the discussion focuses on some reflections on the concept of *imago viva* between philosophy and artistic portraiture from the 15th to the 17th century. The authors of reference, besides Nicholas of Cusa, who is the core of the present analysis, are Jan van Eyck, Leonardo da Vinci, and Johannes Gumpff. These authors, whose paintings are highly philosophical, delve into the theme of the *singularitas* of human subjectivity, even from a legal viewpoint, thus laying the foundations of a philosophical anthropology that conceives of the human being as a dynamic, *in fieri* essence. Crucial to these doctrines is the theme of the specular reflection, which plays a major role in Gumpff's double self-portrait.

Keywords: Vision, Perspective, Imitatio Christi, Melancholy

1. *Partecipazione a Dio e insecuritas dello status contractionis*

Il mondo della contrazione è caratterizzato da vistose lacune, che rendono la nostra condizione instabile, affetta da *insecuritas*. Sul piano sensibile, osserva Sandro Mancini, sono presenti “scarti” che restringono, contraggono la simultaneità del pensiero divino, distendendo nel divenire spazio-temporale l'istantaneità del terzo cielo dell'intelligenza più semplice, cui l'uomo a tratti si affaccia per mezzo dell'intuizione intellettuale. Alla perfetta reversibilità delle polarità opposte, che fa riferimento all'unico bagliore delle costellazioni ideali che popolano il cielo noetico di cui scrive Plotino, subentra il loro rapporto sempre diverso e instabile, da cui possono scatenarsi quelle tensioni che lacerano la società e persino la religione, nonché provocare il conflitto più sanguinoso¹: quel-

¹ S. Mancini, *L'imprecisa contrazione dell'uno. Saggi su Cusano, Bruno, Montaigne*, Milano-Udine, Mimesis, 2021, p. 11.





la discordia ardua da rappresentare, di cui è stato maestro e cantore Hieronymus Bosch (1450-1516), massimo interprete di una monadologia dell'elemento caotico e infero, ritratti secondo una singolarizzazione estrema che pare sortire dall'applicazione del principio degli indiscernibili a una morbosa fenomenologia del peccato e dell'incostanza degli uomini². L'imprecisione, detto altrimenti, è il sigillo della creaturalità del mondo esplicito, che si manifesta nelle dissonanze in cui il reale, per quanto a immagine dell'*absoluta simplicitas* di Dio, si apre, rifrangendosi nella miriade delle contrazioni, al piano dell'alterità e della differenza. All'ombra di una pace e di un'armonia effimere, conquistate solo a fatica, per cui l'essere umano si trova collocato "in un leonardesco vortice più che al centro della natura"³ in sé conciliata, a fianco dell'ideale del dialogo interreligioso (ben esemplificato dal *De visione Dei* e dal motto irenistico al centro del *De pace fidei* "una religio in rituum varietate"⁴), la tradizione umanistico-rinascimentale è anche scandita dalle processioni dei "piagnoni" e dai "bruciamenti delle vanità" istigati da Savonarola⁵, nonché da opere come l'*Elogio della Follia* di Erasmo da Rotterdam e la *Nave dei folli* di Sebastian Brandt⁶, entrambe del 1509 – clima che preannuncia il precipitare dell'Europa nelle guerre e nelle divisioni: un *chaos tenebrosum* caratterizzato da incertezza e confusione⁷. Al tema della *Nave dei folli* e della *Cura della follia* Bosch ha dedicato, non a caso, rappresentazioni di rara efficacia e bellezza, che rivelano tutta l'inquietudine del periodo (la prima opera è del 1500-1510, ora al Musée du Louvre, Parigi; la seconda del 1505-1515, ora al Museo Nacional del Prado).

E questo è un grande paradosso: che quella stessa tradizione che, attraverso Piero della Francesca, Brunelleschi, Alberti,

² Cfr. J. de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo Doctor de la Iglesia*, Madrid, Imprenta Real, 1509-1605, vol. III (1605), p. 837. Sul demoniaco il Bosch si veda pure E. Castelli, *Il demoniaco nell'arte*, a cura di E. Castelli Gattinara, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 58-62.

³ M. Cacciari, *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 2019, p. 75.

⁴ N. Cusano, *De pace 1*: h VII, n. 6, lin. 10-11.

⁵ Sulla validità di queste accuse tradizionalmente rivolte al frate predicatore si veda C. Vasoli, *I processi di Girolamo Savonarola*, in "Rivista di storia della Chiesa in Italia", LVIII (Luglio-Dicembre 2004), n. 2, soprattutto le pp. 551 e segg.

⁶ S. Zuffi, *Partite e scacchi tra il destino e la storia*, in Aa.Vv., *Luca Pacioli tra Piero della Francesca e Leonardo*, a cura di S. Zuffi, Venezia, Marsilio, 2017, p. 74.

⁷ N. Cusano, *De docta ign.* III, 10: h I, p. 150, lin. 12.



Cusano, Botticelli, Ficino, Giovanni Pico e Leonardo da Vinci, ha partorito i massimi ideali di proporzione prospettica, armonia, bellezza, concordanza religiosa, sincretismo filosofico e di perfezione della forma, sia quella stessa in cui si sono fatte strada, sotto forma di minaccia incombente, l'ombra, il caos e il dissidio, dando voce a quelle potenti contraddizioni e aspri conflitti che, a conti fatti, "appartengono alla trama più profonda ed essenziale di tutta questa età"⁸. Una compresenza di motivi antitetici che solo il moto di reciproca progressione di Cusano ("admiranda in invicem progressione divina"⁹) – della piramide della luce in quella delle tenebre, e viceversa, stando alla Figura paradigmatica del *De coniecturis* – avrebbe saputo spiegare come una necessità metafisica. Luce e tenebra, bene e male, identità e alterità, nelle condizioni terrene dell'*explicatio* creaturale, si co-appartengono intimamente: e se non esiste un solo punto dell'universo che sia pura luce, vi è da dire che, *e converso*, nessun elemento della realtà che ci circonda è tale da potersi dire l'incarnazione del male assoluto – conclusione cui era anche giunto Leonardo, con una particolare rielaborazione della Figura P da cui, nel *Trattato della pittura*, sortisce l'effetto perennemente sfumato di una realtà ambigua, contraddittoria, risultato della compresenza di principi opposti irriducibili l'uno all'altro (dove il massimo dell'armonia ottenibile dal pittore-filosofo è quella del "retto contrario"¹⁰, alla base della teoria della prospettiva aerea e dello sfumato). Ed è questa presenza frammentaria di luce e di bene a tenere viva e plausibile l'esigenza di una escatologia – persino in un autore come Leonardo da Vinci, che molta parte della sua opera dedicò agli uragani, ai gorgi distruttivi delle acque, alle catastrofi e ai diluvi delle cose frante, per cui tutte le opere dell'umano ingegno risultano vanificate¹¹. Dipinti come la

⁸ M. Cacciari, *La mente inquieta*, cit., p. 56.

⁹ N. Cusano, *De coni.* IV, 17: h III, n. 16, lin. 6.

¹⁰ Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, in *Idem, Scritti. Tutte le opere: Trattato della pittura, Scritti letterari, Scritti scientifici*, a cura di J. Recupero, Milano, Rusconi, 2002, cap.189, p. 102.

¹¹ Penso qui al *Diluvio dei beni materiali*, databile agli anni 1506-1512 ca. In esso, da un cielo burrascoso, si vedono piovere in terra oggetti di ogni tipo. Sono ben distinguibili rastrelli, scale, stoviglie, posate, martelli, trombe, ruote, mantici, squadre, mortai, vanghe, gioielli, forbici, occhiali, spade ecc. In basso, a rovescio, si legge la scritta: "o miseria umana di quante cose per danari ti fai servo". Una grande fiera delle vanità, associata a un cataclisma naturale che ha dell'apocalittico,



Vergine delle rocce di Parigi (1482-1489) e la *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino* (1510) ne sono la più viva testimonianza¹².

Rispetto alla perfetta unità e compattezza dell'origine, nella storia mondana si passa così dalla coincidenza dei contraddittori a quella (solo probabile) dei contrari, che al massimo giunge – in un processo asintotico di perfezionamento, che non può non avere una proiezione sul piano escatologico – alla *concordia discors*. L'armonia, come scrive Cusano, è la replica depotenziata dell'unità sul piano dell'alterità varia del molteplice, in cui essa, allo stesso tempo, è dilaniata e ricomposta; ma anche in quanto ricostituita attraverso un'operazione lodevole di sintesi, che impegna l'umano ingegno tanto a livello conoscitivo quanto a quello morale, quest'unità non sarà mai equiparabile a quella coincidenza che è prima dei contraddittori, come “puro aldilà” che li precede infinitamente (“supra omnia opposita per infinitum”¹³, “omnem oppositionem supergreditur per infinitum”¹⁴): “nam non est radix contradictionis Deus, sed ipsa simplicitas ante omnem radicem”¹⁵. Lo scarto permane, sempre e comunque; esso detta il ritmo alternato

in cui il grande sforzo umano di formazione del senso, del valore e della civiltà si trasforma in un cumulo di patetici resti che cadono dal cielo. La storia, da questo punto di vista, è una catena di eventi poco più significativi di un uragano o un diluvio che rade al suolo alberi, vita animale ed edifici sotto i colpi di trombe di vento, alluvioni e frane. La fine del mondo, in una certa misura, è qui associata all'umana ingordigia, incapace di saziarsi della transitività appagante dei propri artefatti e delle proprie opere di formazione. Come se tutto ciò di cui l'uomo si circonda, in fondo, non avesse alcuna vera utilità; anzi, fosse di gran danno per la vita degli animali (che patiscono per la crudeltà dell'essere umano) e della natura in genere (oltraggiata da una *curiositas* molto spesso non controbilanciata dal senso di meraviglia “per alcuna miracolosa cosa”, stupore che sempre dovrebbe accompagnare le ricerche dello scienziato: Leonardo da Vinci, Cod. Ar. II, fol. 155r.

¹² Su questi aspetti cfr. il mio *Leonardo da Vinci e la filosofia della natura*, in G. Cuozzo, T. Leinkauf, *Dialettiche del Rinascimento. Natura, mente e arte da Nicola Cusano a Leonardo da Vinci*, Milano-Udine, Mimesis, 2021, pp. 91-124. Come aveva già rilevato Clark, “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”: K. Clark, *Leonardo da Vinci: an Account of his Development as an Artist*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967, p. 247.

¹³ N. Cusano, Sermo XXII (*Dies sanctificatus* 1440): h XVI; n. 10, lin. 8.

¹⁴ Ivi, n. 14, lin. 3.

¹⁵ *Idem*, *De Deo abs.*: h IV, n. 10, lin. 9-10



e franto di una realtà che eternamente entra ed esce dall'origine: per cui, nel momento in cui la natura intellettuale entra nel suo essere, essa esce dall'essere divino, e viceversa, in un movimento simultaneo di partecipazione dinamica del principiato al principio che è la vita, la stessa sostanza partecipata e contratta della creatura. Di fatto, “senza questo tendere al ricongiungimento con la propria ideale trascendentalità non vi può essere verità per la sostanza individuale”¹⁶.

Intro de creaturis ad te creatorem, de effectibus ad causam; exeo de te creatore, de causa ad effectus. Intro et exeo simul, quando video, quomodo exire est intrare et intrare exire simul, sicut qui numerat, explicat pariter et complicat, explicat virtutem unitatis et complicat numerum in unitatem. Exire enim creaturae a te est creaturam intrare, et explicare est complicare.¹⁷

In tutto il Rinascimento, scrive Mancini, vi è dunque la consapevolezza di una contingenza mai esorcizzabile, che attanaglia i destini umani, esponendoli al rischio del dissidio e del naufragio. Questo tema, com'è noto, sarà svolto in modo approfondito da Bruno nel concetto di vicissitudine, che rende le sorti umane – in quanto essenzialmente vincolate alla natura della materia – instabili e fluttuanti¹⁸. In Cusano, sebbene esso sia meno dirompente¹⁹, questo motivo matura in modo innovativo, sul piano gnoseologico e morale, nella tesi della congetturalità di tutto il nostro sapere, con immediato riferimento al prospettivismo dialogico²⁰: se ogni nostra conoscenza esprime sempre un certo *angulus quantus*, ne risulta – come nell'esempio dell'*icona Dei* proposto ai monaci di Tegernsee – che ogni sapiente dovrà credere che la prospettiva altrui

¹⁶ S. Mancini, *Congetture su Dio. Singolarità, finalismo, potenza nella teologia razionale di Nicola Cusano*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, p. 24.

¹⁷ N. Cusano, *De vis.* 11; h VI, n. 43, lin. 1-6; tr. it. di G. Santinello, in N. Cusano, *Scritti filosofici*, 2 voll., Bologna, Zanichelli, 1980, vol. II, p. 307.

¹⁸ Cfr. G. Bruno, *Lampas triginta statuarum*, in *Idem*, Bruno, *Opera latine conscripta*, publicis sumptibus edita, a cura di F. Fiorentino, F. Tocco, H. Vitelli, V. Imbriani e C.M. Tallarigo, Napoli, Morano, 1879-1891, vol. III, 92, pp. 1058-1059.

¹⁹ “Sed ut in descensu a patre in esse proprio receptus est, transmutabilis est in vicissitudine obumbrationis instabiliter fluctuans, quasi mundus sit deus transmutabilis in vicissitudine obumbrationis, et mundus intransmutabilis et absque omni vicissitudine obumbrationis sit deus aeternus”: N. Cusano, *De dato* 3: h IV, n. 106, lin. 12-16.

²⁰ S. Mancini, *Congetture su Dio*, cit., pp. 18-19.



esprima, in maniera altrettanto condizionata, un aspetto o modo della verità tanto desiderata (oggetto precipuo di una *praegustatio naturalis sapientiae*²¹). Nello specifico si tratta di intendere, attraverso una conversione dell'impossibilità logica in una necessità metafisica²², che uno stesso *visus absolutus*, di cui l'immagine del Cristo *cuncta videns* è l'enigma pittorico (tale da fungere da *manu-ductio* alla via mistica), possa seguire come un'ombra lo sguardo di ciascun monaco itinerante, quandanche esso segua una direzione diversa sul perimetro ideale che s'irradia intorno all'icona centrale: "et nisi crederet, non caperet hoc possibile"²³.

È evidente come queste considerazioni si fondino sul valore irriducibile della singolarità di ogni ente contratto, individualità monadica unica e irripetibile in quanto proveniente dal principio infinito che è *absoluta identitas* (di cui è l'immagine nel solo modo le sia dato ricevere la donazione originaria del principio); da ciò deriva, infatti, la tesi della congetturalità di tutto il sapere: "per tale motivo questo [...] movimento di pensiero – per cui ogni singola entità creaturale è irriducibile a ciascun'altra: *NdA* – è caratterizzato dall'affermazione del pluralismo della verità, e quindi della centralità dell'intersoggettività, intesa quale dinamica armonia delle dissonanze"²⁴.

Cusano, nell'approfondire questa singolarità prospettica, nota:

Se l'occhio corporeo, guardando un vetro rosso, 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.²⁵

²¹ Cfr. K. Kremer, *Praegustatio naturalis sapientiae. Gottsuchen mit Nikolaus von Kues, Münster*, Aschendorff, 2004.

²² "Necesse est me intrare caliginem et admittere coincidentiam oppositorum super omnem capacitatem rationis et quaerere ibi veritatem, ubi occurrit impossibilitas; et supra illam, omnem etiam intellectualem altissimum ascensum, quando pervenero ad id, quod omni intellectui est incognitum et quod omnis intellectus iudicat remotissimum a veritate, ibi es tu, deus meus, qui es absoluta necessitas. Et quanto impossibilitas illa caliginosa cognoscitur magis obscura et impossibilis, tanto verius necessitas relucet et minus velate adest et appropinquat": N. Cusano, *De vis.*, 9: h VI, n. 36, lin. 1-9.

²³ *Idem*, *De vis.*, 1: h VI, n. 3, lin. 22-23.

²⁴ S. Mancini, *Congetture su Dio*, cit., p. 17.

²⁵ "Sicut enim oculus iste carneus per vitrum rubeum intuens omnia, quae videt, rubea iudicat et, si per vitrum viride, omnia viridia, sic quisque oculus mentis obvolutus contractione et passione iudicat te, qui es mentis obiectum, secundum



L'essere umano, dunque, “non può non giudicare umanamente”, e questo si ripete per ogni singolo intelletto creato, che intenderà in maniera diversa da ciascun altro. Nessun intelletto vedrà, intenderà e si rappresenterà la verità alla maniera di un altro. Ma questo, anziché essere di impedimento alla ricerca dell'unica verità, ne è semmai la sola condizione di possibilità, tale da favorire il dialogo e la collaborazione prospettica (secondo il celebre esempio del circolo e del poligono in esso inscritto del *De docta ignorantia*²⁶).

Agevolato dal forte ascendente esercitato su Cusano dalla pittura, per proseguire alcune di queste riflessioni vorrei proporre una lettura filosofica, adottando un'impalcatura teoretica prettamente cusaniiana, dello splendido doppio ritratto di Johannes Gump (Innsbruck, 1626 ca – XVII secolo), autore successivo ma in perfetta continuità con le dottrine e tecniche ritrattistiche della prima grande generazione dei pittori fiamminghi (penso qui, in particolare, a Jan van Eyck). Nel *Doppio ritratto allo specchio* dell'austriaco Gump (opera del 1646), l'artista – raffigurato di spalle – riflette la propria immagine in uno specchio ottagonale, colto nel dare gli ultimi ritocchi con il pennello alla sua stessa figura che ci guarda in scorcio dalla tela, tra un cane e un gatto che si guardano con aria di sfida, pronti ad azzuffarsi “nascosti all'ombra del cavalletto”²⁷. Un passo di una predica di Cusano, tra l'altro, sembra aver dettato le istruzioni al pittore su come eseguire una tal doppia raffigurazione. Tutto parte dall'enigma che paragona il Verbo di Dio a uno specchio perfetto e assoluto, tramite cui Dio padre ritrae se stesso nella sua perfetta *imago*, “‘splendor et figura substantiae’ (*Eb* 1,3) eius”; quando poi vuole creare la mente umana, apice della natura esplicita, il creatore si ispira alla sua *vera imago*, che coglie nello specchio del Figlio:

naturam contractionis et passionis”: Cusano, *De vis*, 6; h VI, n. 19, lin. 11-15; tr. it. cit., p. 279.

²⁶ “Intellectus igitur, qui non est veritas, numquam veritatem adeo praecise comprehendit, quin per infinitum praecisius comprehendere possit, habens se ad veritatem sicut polygonia ad circulum, quae quanto inscripta plurium angulorum fuerit, tanto similior circulo, numquam tamen efficitur aequalis, etiam si angulos in infinitum multiplicaverit, nisi in identitatem cum circulo se resolvat”: N. Cusano, *De docta I*, 3; h I, p. 9, lin. 15-20.

²⁷ A. Boatto, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 10.

E per capire cosa intendo, ammetti quanto segue: il pittore vuole dipingere il suo viso su una tavola levigata, e può farlo solo a sua immagine. Ha uno specchio e guarda la propria immagine, come se contenesse nel modo più perfetto la figura di tutto il viso, e si sforza di dipingere un'altra immagine su quella tavola, che è speculare o levigata. Ma il quadro, sebbene speculare, non è tal quale uno specchio, né contiene il volto come uno specchio reale, bensì imita l'immagine, che è anche, in un certo qual modo, specchio; mentre l'immagine nello specchio è qualcosa di naturale, in quanto quella figura deriva dall'essere del volto stesso.²⁸

2. *La singularitas allo specchio della pittura: Johannes Gump e il doppio (triplo) ritratto del pittore*

In questo quadro di Gump, quasi per condensazione, s'inscrive tutta la problematicità di quel rapporto tra soggetti cui dà luogo l'auto-ritratto: tanto tra artista e figura rappresentata, quanto tra osservatore, artista e sua immagine, gli incroci degli sguardi creano una ragnatela di possibili identificazioni in cui, sempre e di nuovo, la differenza irrompe sulla scena per ribadire la distinzione tra modello e immagine. Lo stesso avviene quando si dice che Dio ha creato l'uomo a sua immagine e somiglianza. Si tratta di una contrazione della simultaneità dell'*absolutus visus* divino, tale da comportare nel volto umano uno scarto, per cui lo sguardo contratto non riesce a stringere – sul piano di una perfetta simultaneità – i contraddittori in quell'unità perfetta che è propria dello sguardo *cuncta videns* di Dio, oltre ad ogni determinato *angulus quantus*.

²⁸ “Et ut intelligas quid velim, accipe: Vult pictor faciem suam in tabula polita depingere et non potest nisi ad imaginem suam hoc facere. Habet speculum et intuetur suam imaginem faciem suam, quasi figuram totius faciei perfectissime continentem, et ad illam imaginem aliam in tabula, quae est specularis seu polita, depingere satagit. Sed quia tabula licet specularis non tamen est speculum neque capit ut speculum faciem, sed imitatur imaginem, quae est et speculum, imago in speculo est ex natura, et hoc ideo quia ab esse faciei species illa egressa est”: N. Cusano, *Sermo CCLI (Nos revelata facies, 1456)*, h XIX, n. 7, lin. 1-12.



Johannes Gump, *Doppio autoritratto allo specchio* (1646), versione rotonda, Uffizi, Firenze

A proposito di questa immagine, in effetti, possiamo ancora citare Cusano, che per esemplificare la creazione della mente da parte di Dio ricorre a una bellissima metafora pittorica, che attinge e piene mani al repertorio della tecnica esecutiva dell'autoritratto invalso nel '400. Essa, con alcune lievi variazioni sul tema, si ripete più volte:

La mente è stata creta 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 la sua immagine.²⁹

²⁹ “Unde mens est creata ab arte creatrice, quasi ars illa se ipsam creare vellet et, quia immultiplicabilis est infinita ars, quod tunc eius surgat imago, sicut si pictor

Tu, signore, che operi tutte le cose per te stesso, hai creato l'universo mondo per la natura intellettuale; come un pittore, che tempera colori diversi, per poter dipingere se stesso e possedere un'immagine di sé, nella quale s'allieti e riposi l'arte sua; ma poiché è uno e immoltiplicabile, egli cerca di potersi moltiplicare almeno in una similitudine prossima quanto più possibile. Produce quindi molte figure, perché la similitudine della sua virtù infinita non può esplicarsi in modo più perfetto che nella molteplicità.³⁰

Siamo sul confine labile che divide identità e differenza, modello e imitazione: del resto di questa problematicità era del tutto consapevole un artista-filosofo come Jan van Eyck, che formava i propri ritratti con il motto fiammingo “als ich kan” (in caratteri greci maiuscoli, ALC IXH XAN, di modo che la formula corrispondesse all'anagramma del nome del pittore stesso; inoltre la parola IXC, in calligrafia grecizzante, alluderebbe pure al monogramma di Cristo, “e costituisce quindi una personale forma di ‘Imitatio Christi’”³¹). L'espressione, tradotta, suonerebbe “così come posso, più di tanto non posso fare, meglio di così non potrei dipingere” – nella quale, come scrive Panofsky, in forma di anagramma del nome del pittore, “un giusto orgoglio si mescola in maniera inimitabile con una giusta umiltà”³². In questa massima, in fondo, vi è tutto il distillato del nuovo sapere umanistico intorno alla possibilità e ai limiti dei poteri dell'essere umano (*posse cognoscere, posse facere*)³³; e da questa riflessione sulla *dignitas hominis* emerge

se ipsum depingere vellet et, quia ipse non est multiplicabilis, tunc se depingendo oriretur eius imago”: N. Cusano, *De mente* 13: h²V, n.148, lin. 6-11; tr. it. di G. Santinello, in N. Cusano, *Scritti filosofici*, 2 voll., Bologna, Zanichelli, vol. I, 1965, p. 191.

³⁰ “Tu, domine, qui omnia propter te ipsum operaris, universum hunc mundum creasti propter intellectualem naturam, quasi pictor, qui diversos temperat colores, ut demum se ipsum depingere possit ad finem, ut habeat sui ipsius imaginem, in qua delicietur et quiescat ars sua; cum ipse unus sit immultiplicabilis, saltem modo, quo fieri potest, in propinquissima similitudine multiplicetur. Multas autem figuras facit, quia virtutis suae infinitae similitudo non potest nisi in multis perfectiori modo explicari”: *Id.*, *De vis.*, 25: h VI, n. 116, lin. 9-15, 1-2; tr. it. cit., pp. 375-376.

³¹ T.-H. Borchert, *Van Eyck*, tr. it. di S. Crimi, Köln, Taschen, 2008, p. 36.

³² E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mass, 1953, p. 326.

³³ Per la concezione del “limite” nella filosofia rinascimentale, anche in rapporto al tema della grazia, rimando ad A. Dall'Igna, *The Presence of the Theme of Grace in the Mysticism of Cusanus and Bruno*, in Aa.Vv., *Singularität und Universalität im Denken des Cusanus* (Beiträge der 5. Jungcusanertagung 11.-13. Oktober 2012), a cura di C. Ströbele, Regensburg, Roderer, 2015, pp. 123-139.

quella distanza incolmabile posta da Cusano tra creazione ontologica divina (per cui, nell'assoluto, vi è una perfetta coincidenza di essere, pensare e creare) e la creazione umana, che si limita solo alla produzione di immagini, concetti e forme congetturali (e alle rispettive derivazioni concrete sotto forma di *artificiata*: opere d'arte, strumenti artigianali, giochi simbolici, prassi sperimentali, ecc.)³⁴. Lo spirito, in quanto creato, è finito senz'altro, e tuttavia – come *imago Dei*, quasi *Deus incohabatus* e *parvus mundus* – sonda costantemente i propri limiti spingendosi oltre il dato naturale, in un moto di progressione/perfezionamento che non ha requie. In questa concezione antropologica di tipo dinamico e simbolica³⁵, *in fieri*, l'idea dell'essere umano, più che essere qualcosa di acquisito una volta per tutte, è desunta dalla ricerca della propria immagine originaria – quasi che questi, “sicut artifex vult statuam in lapide exsculpere”, dovesse scolpire se stesso “in figura ideae et in eius imagine”³⁶. Il nucleo teorico di questa antropologia dinamica, non a caso, è restituito da Cusano attingendo a termini e procedure artistiche che hanno a che vedere con l'ottenimento di un' *imago viva* (quello che per Leonardo da Vinci, poco più tardi, corrisponderà al rappresentare nei volti ritratti i moti interni dell'animo, introducendo in arte il tema della fisiognomica e della psicologia³⁷):

³⁴ “Coniecturas a mente nostra, uti realis mundus a divina infinita ratione, prodiere oportet. Dum enim humana mens, alta dei similitudo, fecunditatem creatricis naturae, ut potest, participat, ex se ipsa, ut imagine omnipotentis formae, in realium entium similitudine rationalia exserit. Coniecturalis itaque mundi humana mens forma existit uti realis divina. Quapropter ut absoluta illa divina entitas est omne id quod est in quolibet quod est, ita et mentis humanae unitas est coniecturarum suarum entitas. Deus autem omnia propter se ipsum operatur, ut intellectuale sit principium pariter et finis omnium; ita quidem rationalis mundi explicatio, a nostra complicante mente progrediens, propter ipsam”: N. Cusano, *De coni.* I, 1: h III, n. 5, lin. 1-10.

³⁵ J.M. André, *Arte e natura: il ripensamento del tema della imitatio in Nicola Cusano*, in “Filosofia”, LXIV (2019), p. 119.

³⁶ N. Cusano, *De docta ign.* III, 10: h I, p. 97, lin. 8-9. Su questa situazione di coimplicazione vicendevole tra idea (che guida la realizzazione dell'opera) ed esecuzione artistica (da cui solo si può desumere la forma), Cusano scrive “oritur autem ex exercitio artis ars – “fabrificando fabri fiemus” –, et ita ars oritur de exercitio artificis”: N. Cusano, Sermo XXXVIII (*Sanctus, sanctus, sanctus*, 1444), h XVIII, n. 10, lin. 13-15.

³⁷ Molte pagine del *Trattato della pittura* di Leonardo risultano essere, *in nuce*, frammenti di un trattato di fisiognomica, in cui “l'artista indagò la relazione fra i “moti dell'animo” e la nascente fisiologia dei lineamenti, fra il “giudizio”

Un'immagine, 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, 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. Così ogni mente, anche la nostra, sebbene inferiore a tutte quelle create, ha da Dio la capacità di essere, nel modo in cui può, immagine perfetta e viva dell'arte infinita.³⁸

Lo stesso pensiero è replicato da Cusano, con qualche sfumatura differente, nella lettera dell'11 giugno 1463 inviata al novizio di Montoliveto Niccolò Albergati, in cui si ipotizza una convergenza asintotica tra l'immagine e il suo archetipo creatore, ovvero una coincidenza tra *creari* e *creare*:

La nostra natura intellettuale [...], comprendendo se stessa quale viva immagine di Dio, ha la facoltà di rendersi sempre più chiara e simile a Dio, anche se, proprio in quanto immagine, non potrà mai diventare tal quale l'esemplare o il suo creatore. Se un pittore dipingesse la sua immagine visibile, questa rimarrebbe tal quale è stata prodotta. Ma se questo pittore potesse ritrarre l'immagine intellettuale e invisibile della sua capacità spirituale di dipingere, se questa fosse l'immagine perfetta

(l'Inconscio) e le sue manifestazioni sui tratti somatici della macchina-uomo": F. Caroli, *Leonardo. Studi di fisiognomica*, Milano, Electa, 1991, p. 8. Sull'ipotesi di un manoscritto perduto di Leonardo in cui vi sarebbero stati i lineamenti di un *Trattato di fisiognomica*, conosciuto da Rubens e da G. Della Porta (*De humana physiognomonia*, 1586), cfr. *Idem, Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Milano, Electa, 2014, nota 9, pp. 75-77.

³⁸ "Et quia imago numquam quantumcumque perfecta, si perfectior et conformior esse nequit exemplari, adeo perfecta est sicut quaecumque imperfecta imago, quae potentiam habet se semper plus et plus sine limitatione inaccessibili exemplari conformandi – in hoc enim infinitatem imaginis modo quo potest imitatur, quasi si pictor duas imagines faceret, quarum una mortua videretur actu sibi similior, alia autem minus similis viva, scilicet talis, quae se ipsam ex obiecto eius ad motum incitata conformiorem semper facere posset, nemo haesitat secundam perfectiorem quasi artem pictoris magis imitantem – sic omnis mens, etiam et nostra, quamvis infra omnes sit creata, a deo habet, ut modo quo potest sit artis infinitae perfecta et viva imago": N. Cusano, *De mente*, 13: h²V, n. 149, lin. 1-22; tr. it. cit., pp. 191-192

della viva arte intellettuale, potrebbe diventare più chiara e più aderente, in quanto conformerebbe il proprio artefice.³⁹

In queste affermazioni riecheggia nuovamente il motto di Jan van Eyck. Il pittore fiammingo, in effetti, attraverso la cornice parlante, 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 *gaudiosissimo desiderio*⁴⁰. L'artista, cioè, può far sempre di meglio; e il perfezionamento della sua arte è metafora dell'affinamento umano affetto da una costante *Sehnsucht* di quel *vultus sine figura* del divino. Tutto ciò, come già rilevato, potrebbe essere concepito a livello pittorico qualora l'artista fosse in grado di raffigurare “pingendi intellectualem et invisibilem imaginem facere posset”.

Ora, il dipingere la propria facoltà di dipingere, colta nei suoi limiti costitutivi, è qualcosa di tentato, in vario modo, da autori come Jan van Eyck (nei *Coniugi Arnolfini* è dato scorgere, sullo sfondo dello specchio, lo stesso pittore e il suo pingue assistente); Albrecht Dürer (con l'*Autoritratto con pelliccia* del 1500 e la *Melencholia I* del 1514, definita da Panofsky come un autoritratto

³⁹ “Nostra [...] intellectualis natura, cum se dei vivam imaginem intelligat, potestatem habet continue clarior et deo conformatior fieri, licet, cum sit imago, nunquam fiat exemplar aut creator. Sicut si pictor sui ipsius visibilem imaginem dipingit, illa manet ut facta est, sed si foret talis pictor, qui artis suae intellectualis pingendi intellectualement et invisibilem imaginem facere posset, utique illa imago artis, si perfecta foret imago intellectualis et vivae artis, se ipsam clariorem et similiorem facere posset, quando se suo factori conformaret”: *Idem, Epistula ad Nicolaum Bononiensem*, n. 7-8, lin. 14-23; tr. it. di G. Morra, in *Idem, La vita e la morte. Predica “Dies sanctificatus” e lettera a Nicolò Albergati*, Forlì, Edizione di Ethica, 1966, p. 59.

⁴⁰ *Idem, De sap. I: h²V*, n. 18, lin. 12-13.

del pittore in preda al proprio dilemma artistico, impersonato dalla genio alato affranto e remissivo⁴¹); da Artemisia Gentileschi (*Autoritratto al cavalletto*, del 1556-1565) e Sofonisba Anguissola (*Autoritratto come allegoria della pittura*, del 1638-1639); nonché il già citato Gump. Poco prima di quest'ultimo e dell'Anguissola, vi è stato un altro interprete straordinario di questo tipo di pittura "trascendentale", che riflette sul dilemma artistico come tale: Annibale Carracci, in particolare il suo *Autoritratto su cavalletto* del 1604 (opera che ho analizzato altrove, e che qui ci porterebbe lontano⁴²).

Ma nel doppio autoritratto di Gump vi è qualcosa in più, che rende ancora più interessante e suggestivo il suo esperimento iconologico: lo sdoppiamento di cui si diceva si fa più articolato, portando la citazione dell'*Idiota de mente* (e quella dell'*Epistula ad Nicolaum*) a un massimo di concrezione artistica (come se una metafora pittorica in filosofia, desunta dalla pittura, tornasse finalmente al suo luogo d'origine: l'esecuzione artistica di un autoritratto, appunto). In effetti qui troviamo, raffigurate in modo esemplare, le due immagini di cui parla Cusano nel contesto rilevato: una più fedele e perfetta, ma tale da essere condannata a rimanere quello che è (e qui si tratta dell'immagine speculare, la cui vita sta letteralmente "appesa" alla consistenza ontologica dell'esemplare); l'altra meno perfetta, ma in grado di perfezionarsi, entrando in dialogo con il pittore e persino con il riguardante (e questa è l'immagine sulla tavola pittorica, in quanto finzione nella finzione generale offerta dal dipinto). L'archetipo figurale (il pittore Gump, raffigurato nell'atto di dipingere) è colto di spalle, simbolo di quel *vultus sine figura* da cui il mondo, nella sua costituzione immaginale, deriva per una esplicazione creativa che ha la forza di una luminosa *emanatio simplex* (qui raffigurata come un colpo d'occhio gettato dal pittore raffigurato di schiena nello specchio, in una versione metaforica della coincidenza, nell'*absolutus visus* divino, di "irradiazione e riflessione"⁴³). Il circolo delle immagini si anima in un gioco di riflessi vicendevoli che rimanda quindi alla

⁴¹ E. Panofsky, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer* (1943), tr. it. di C. Basso, Milano, Abscondita, 2006, p. 218.

⁴² Cfr. il mio *La faccia del male. Annibale Carracci e l'autoritratto del 1604*, in "Filosofia", LXI (2016), pp. 29-45.

⁴³ Cusano, *De vis.* 12: h VI, n. 46, lin. 3; trad. it., p. 309.

Trinità divina, ma con qualcosa in meno della perfetta *Triunitas* (o autovisione, *sui ipsius conceptus*⁴⁴, *conceptus de conceptu*⁴⁵, *absolutus conceptus*, che è “*actu omnis conceptibilis conceptus*”⁴⁶): si tratta di quello scarto irriducibile che anima la contingenza, per cui nessuna immagine è perfettamente identica a ciascun'altra, e di nessuna può esser detto “*sic imago quod veritas*”⁴⁷: il Figlio di Dio (il *Verbum*, definito “*speculum unum sine maculam*”⁴⁸), infatti, in quanto riflesso nello specchio del Padre, non è solo *viva imago*, ma anche “*figura substantiae et splendor patris*”⁴⁹; sicché, scrive Cusano, “*non potest esse nisi una suprema [...] ultima, perfectissima immultiplicabilis Dei similitudo*”⁵⁰. L'immagine speculare, sulla nostra sinistra, guarda direttamente il pittore, e guizza come un lampo sulla superficie dello specchio: veloce e agile come il felino, che sta in agguato sulla mensola appena sotto il dispositivo riflettente (ma non bisogna dimenticare che, al di fuori della cornice, questa riflessione è in atto qualcosa di reale, e riguarda lo stesso pittore che sta verosimilmente eseguendo la propria immagine triadica guardandosi in uno specchio reale: con il che il gioco dei rimandi tra archetipo e immagine diviene vertiginoso, l'autore essendo evocato ben quattro volte, sia sotto forma di origine inaccessibile, esterna al quadro, sia di triplice copia immanente alla raffigurazione). L'altra immagine, sulla nostra destra, mostra tutta la sua autonomia e superiorità rispetto a quella speculare: ha la profondità dell'anima, trattenuta e custodita nelle sue porosità coloristiche attraverso un lungo processo di sedimentazione pittorica, che richiede osservazione attenta e stesure successive (velature) del colore. Sempre di tre quarti, essa volge il proprio sguardo al pittore e, inoltre, a noi riguardanti, trascinando la nostra facoltà visiva nel gioco ternario delle immagini speculari che vediamo rappresentato nell'articolazione dinamica delle tre figure disposte circolarmente. Al di sotto del cavalletto notiamo un cane, simbolo della *fidelitas*: esso sembra assegnare a questa seconda

⁴⁴ *Idem*, Sermo I: h XVI, n. 8, lin. 9.

⁴⁵ *Idem*, *De sap.* II: h ²V, n. 28, lin. 17.

⁴⁶ *Idem*, *De poss.*: h XI/2, n. 40, lin. 43.

⁴⁷ *Idem*, *De vis.* 15: h VI, n. 65, lin. 4.

⁴⁸ *Idem*, *De dato* 2; h IV, n. 99, lin. 14.

⁴⁹ *Idem*, *De ludo* II, h IX, n. 117, lin. 2.

⁵⁰ *Idem*, *De vis.* 25: h VI, n. 118, lin. 4-5.

immagine del pittore il compito di seguire fedelmente il proprio artefice (ritratto di schiena), quale *imago viva* della sua personalità creatrice. La perfezione di questa copia non è qualcosa di dato una volta per tutte, bensì consiste nel seguire come un'ombra il modello, diventando sempre più simile a esso (*assimilatio*); e in questo sforzo trascina l'osservatore, rapito dallo sguardo del vivente "ritratto-2", che di fatto prende il posto del pittore raffigurato di schiena ("ritratto-1"). Non è allora un caso che il cartiglio che reca la firma del pittore – "Joahannes Gumppe im 20 Jahre 1646" – sia collocata su questa tavola interna alla raffigurazione, in cui l'artista viene colto nell'atto di raffigurarsi. È la *viva imago* pittorica, e non quella speculare ("ritratto-3"), a essere vicaria, viva testimonianza della personalità del pittore, di cui si può dire "est videre tuum pariter et videri"⁵¹. Che sia in tutto e per tutto la sua replica fedele, per quanto imperfetta, è rivelato da un ulteriore artificio pittorico: un secondo pennello sembra uscire dalla tavola pittorica fittizia ("ritratto-2"), esondando dai suoi stessi limiti fisici, quasi che l'immagine dichiarasse un proprio tratto dinamico, che fa riferimento alla sua facoltà di perfezionare indefinitamente se stessa. Si tratta dunque di un'immagine viva e riflettente, in grado – come abbiamo rilevato dell'*Idiota de mente* – di raffigurare/dipingere se stessa, rendendosi sempre più simile all'archetipo ("ritratto-1", di cui noi, come osservatori, non abbiamo alcuna visione diretta: anche la visione speculare è una simulazione pittorica).

Alla luce di tutto ciò, nel doppio autoritratto di Gumppe si realizza pienamente quella circostanza per cui a partire dal XV secolo "il quadro, per la sua novità, rappresenta il primo abbozzo di individuo moderno"⁵². Esso è un qualcosa che esiste solo in virtù di se stesso, sicché "era bene conferirgli l'essenza di cosa che si potesse aggirare, affinché fosse osservabile da ogni lato"⁵³ (un po' come nel caso del *ludus iconae* proposto da Cusano ai monaci di Tegernsee con la celebre esperienza enigmatica del volto onniveggente). Il quadro, in virtù di questo stato di *Selbts-Hängigkeit*, ha conseguenze anche giuridiche nell'ambito di una più ampia definizione

⁵¹ Ivi, X; n. 40, lin. 12.

⁵² H. Belting, *Specchio del mondo. L'invenzione del quadro nell'arte fiamminga* (1994), trad. it. n.d., Roma, Carocci, 2016, p. 14.

⁵³ R.M. Rilke, *Su Rodin* (1902), tr. it. di C. Groff, Milano, Abscondita, 2009, p. 14.

del soggetto in un momento storico-culturale attraversato da profonde trasformazioni a livello economico, politico e sociale (si tratta, infatti, di un contesto estremamente dinamico da cui scaturisce l'odierno individuo borghese, una nuova coscienza religiosa e il capitalismo finanziario europeo, grazie a quei flussi di denaro che attraversano l'Europa da sud a nord, e viceversa, i quali determineranno importanti committenze, tali da rendere possibile un nuovo ruolo sociale e giuridico della figura degli artisti).

3. *“Le(g)al souvenir”*: per una dottrina della haecceitas giuridica

Per l'aspetto giuridico, che va di pari passo con la nascita del soggetto cristiano-borghese (il quale voleva “dare prova di aver raggiunto un nuovo livello culturale”⁵⁴), basti pensare al *Ritratto di giovane* (detto Timoteo) eseguito da Jan van Eyck nel 1432 (ora alla National Gallery, Londra), “documento pittorico il cui contenuto non era un'azione, bensì un soggetto giuridico (la persona) mentre stipula un contratto con il pittore”⁵⁵; *tableau e personne*, del resto, sono in questo periodo concetti sostituibili. In quest'opera, che è anche patente o documento giuridico, su una lapida tombale franta, che fa da “cornice parlante”⁵⁶ inferiore al quadro (instaurando, nel silenzio della parola, “un dialogo con l'osservatore”⁵⁷), troviamo la scritta *Leal souvenir*: questa espressione, in effetti, può significare sia “leale” (quindi il testo dovrebbe leggersi in questo caso come “fedele ricordo”), sia “legale”⁵⁸ (da cui memoria, resoconto legale). È poi interessante che l'uomo stringa verosimilmente nella mano destra un contratto stilato su pergamena, di cui si attesta quindi la validità mettendo a suggello validante, ben riconoscibile nel dettaglio fisiognomico, la faccia di un rappresentante della legge. Si potrebbe quindi trattare di una “memoria giuridica”, che certifica la validità di un contratto sancito nel nome e alla presenza del personaggio raffigurato (verosimilmente, un notaio o

⁵⁴ H. Belting, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁵ Ivi, p. 48.

⁵⁶ T.-H. Borchert, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ E. Panofsky, *Who Is Jan van Eyck's “Tymotheos”?*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XII (1949), p. XXX.

un erudito giurista), “cui alluderebbe argutamente il documento rappresentato nell’opera”⁵⁹. Questi, il soggetto ritratto, sembra attraversare il tempo per testimoniare, ancora oggi, la validità di un contratto e dell’identità giuridica del contraente (una sorta di trasposizione, sul piano normativo, della nozione metafisica di *haecceitas*, alla base di ogni idea di individualizzazione).

Intorno alla cornice di un’altra celebre opera di Jan (quella che ritrae l’orafo Jan de Leeuw, datata 1436) si trova poi la seguente iscrizione, davvero emblematica il concetto di individualità nella pittura del periodo:

*Ian de (Leeuw) op Sant Orselen Dach
Dat clear eerst met oghen sach. 1401.
Gheconterfeit nu heft mit Jan
Van Eyck. Wel bliict wann eert began. 1436*⁶⁰.

La data di nascita viene messa qui in contrapposizione con la data di esecuzione del ritratto, come se creazione di Dio e invenzione del pittore fossero due atti del tutto simili (sebbene dotati di un diverso potere esplicativo); così come lo sono, in Cusano, *explicatio* creativa ed esplicazione mentale di carattere congetturale.

Il creatore ha dato un giorno vita alla *persona*, poi il pittore ha creato l’opera che la rappresenta nel suo aspetto vitale. Se l’uomo è fatto a immagine e somiglianza di *Dio*, allora il ritratto è fatto a immagine e somiglianza dell’*uomo*: ne testimonia l’esistenza terrena. L’atto di creazione dal quale deriva la somiglianza (là la somiglianza con il creatore, qui quella con il modello) si ripete nell’opera, ed è perciò che insiste sulla sua data di nascita⁶¹.

Detto altrimenti, nel periodo qui delineato, attraverso il ritratto, nasce – accanto all’interiorità del soggetto della rappresentazione artistica – quella che potrebbe essere chiamata la natura espressiva e individualizzante dell’immagine: Belting, a tal proposito, ricorda come un cronista dell’epoca osservò che nel volto di Filippo il Buono, duca di Borgogna, eseguito da Jan van Eyck, “l’interiorità

⁵⁹ T.-H. Borchert, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁰ “Jan De [Leeuw], che nel giorno di Sant’Ursula [21 ottobre] vide per la prima volta con i suoi occhi la luce del mondo, 1401. Jan van Eyck mi ha ritratto ora. Si veda quando lo ha iniziato. 1436”.

⁶¹ H. Belting, *Specchio del mondo*, cit., p. 60.

si manifestava all'esterno"⁶², come se si trattasse di un soggetto autonomo, in cui la presenza del pittore si offriva sotto forma di una specifica *vis* spirituale interna al quadro, analoga a quella dell'artista, tale da definire l'immagine alla stregua di un soggetto agente vicario di colui che è stato rappresentato (e dunque quale autonomo soggetto riguardante, punto di conversione tra *videre* e *videri*). Per questo secondo aspetto, scrive Todorov, "il ritratto nel Rinascimento fiammingo partecipa alla nuova filosofia umanista, che afferma, da un lato, l'autonomia dell'*io* (il diritto del pittore di fare del proprio quadro l'immagine di quel che vede) e, dall'altro, la finalità del *tu* (la legittimità di rappresentare un uomo per quel che egli è, non per quel che significa o illustra)"⁶³. In tal senso, "nell'invenzione del ritratto il soggetto non si è dato il piacere di un'immagine, ma si è assicurato la certezza di una presenza (la sua): in essa si è inventato"⁶⁴.

Il fulcro teorico di molte di queste suggestioni si può però trovare nel *De visione Dei* di Cusano, opera mistico-religiosa da cui, sorprendentemente, partono molti fili della nostra concezione moderna dell'individuo. In essa troviamo infatti una riflessione volta alla definizione di una schietta antropologia cristiana, in se stessa dinamica e fedele al principio dell'*imitatio* (ereditando alcune prerogative della *Devotio moderna*⁶⁵); considerazioni sul valore del ritratto come genere artistico a sé stante (il riferimento nella Prefatio a Rogerius, alias Rogier van Der Weyden quale "maximus pictor"⁶⁶, è molto significativo); sul concetto di immagine vivente (che, come si diceva, diverrà tesi centrale del *Trattato della pittura* di Leonardo); sul valore euristico di una prassi ludica eminentemente sociale che ha il valore pedagogico di una *experimentalis praxis* in grado di introdurre ai segreti della conoscenza mistica (si tratta del *ludus iconae* suggerito da Cusano ai monaci di Tegernsee, che apre la strada all'impiego di certe procedure empiriche

⁶² *Idem, Facce. Una storia del mondo* (2013), tr. it. di C. Baldacci e P. Conte, Roma, Carocci, 2014, p. 152.

⁶³ T. Todorov, *Elogio dell'individuo. Saggio sulla pittura fiamminga del Rinascimento* (2000), tr. it. di R. de Mambro Santos, Roma, Apeiron, 2001, p. 224.

⁶⁴ J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo* (2000), tr. it. di R. Kirchmayr, Milano, Cortina, 2002, p. 25.

⁶⁵ Cfr. I. Bocken, *The Language of the Layman: The Meaning of the Imitatio Christi for a Theory of Spirituality*, in "Studies in Spirituality" (2005), XV, pp. 217-49.

⁶⁶ N. Cusano, *De vis.* 25: h VI, n. 2, lin. 8.

scientificamente controllate, le quali avranno un coerente sviluppo negli esperimenti mentali di Galileo); nonché, e ciò mi sembra il tratto per noi più importante, a un approfondimento filosofico del valore irriducibile della persona, qualificata da un singolare *modus intelligendi mentis* che, come afferma Mancini, è all'origine della tesi della congetturalità di tutto il nostro sapere e del prospettivismo dialogico. Per coerenza con le tematiche enunciate, mi soffermerò solo su quest'ultime considerazioni; esse trovano il loro fondamento nell'espressione cusaniiana, tratta dal dialogo tra l'anima del credente e Dio, "sis tu tuus et ego ero tuus": sii di te stesso, e allora io, che sono la verità, potrò essere tuo. Al che l'uomo di fede replica: "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"⁶⁷. Si tratta di uno snodo epocale per la definizione della singolarità della spiritualità umana, tale da offrire una solida base a una precisa corrente del personalismo cristiano.

4. Anche Sandro, con il suo magistero, suo modo "sandreggia"

Questa formula, in Cusano, si combina con alcune sorprendenti affermazioni di ordine linguistico presenti nel *De Genesi* e nel *De coniecturis*, sempre volte a preservare il valore della singolarità. Qui si può leggere: "quando vediamo che tutti i leoni, che furono e sono, leonizzano (*leonizare videmus*), concepiamo una sfera o regione o cielo che contiene questa forza specifica, e concepiamo quest'ultima come tale che ha la capacità di specificare e distinguere gli enti dalle altre specie"⁶⁸. L'espressione *-zare e -zant*, evidentemente, applicata al nome proprio di un essere qualsiasi, esprime la manifestazione linguistica del processo di singolarizzazione/individuazione che si realizza sul piano della realtà esplicita, dando luogo a una specifica contrazione: questa, a detta di Cusano, assume la forma di una "forza specifica", che singolarizza il genere (o cielo o campo ontologico) a cui appartiene l'ente particolare che ora riconosciamo come singolarità esclusiva, raccolta nell'atto

⁶⁷ Ivi, 7, n. 25, lin. 13-14.

⁶⁸ *Idem*, *De gen.* 5; h IV, n. 186, 1-4; tr. it. di G. Santinello, in *op. cit.*, vol. II, p. 199.

individualizzante del proprio *-zare*. Questa forza specifica, stando al *De li non aliud*, fa sì che ogni cosa non sia altra “*quam*” se stessa⁶⁹. Tale processo dal generale al particolare (di specificazione nella singolarità), che coincide con la definizione, trova uno dei massimi esempi nel *De coniecturis*. Qui Cusano scrive, a proposito della definizione della sostanza unica del cardinale Cesarini, che è proprio di Giuliano il suo “iulianizare”⁷⁰ – espressione che non si esaurisce sul piano del motto di spirito, essendo essa radicata nella metafisica cusana della *singularitas*. Ogni singola persona, cioè, è portatrice di caratteri unici e irripetibili, i quali definiscono l'essenza del designato sulla base di specifici tratti distintivi, che lo specificano rispetto a un dato genere (qui, a tal proposito, Cusano fa l'esempio della “famiglia Cesarini”, dalla quale Giuliano ha avuto origine, e di cui egli è la specifica singolarizzazione: Giuliano non è altro *quam* Giuliano, e come tale “giulianeggia”). Scrive Cusano:

“tutte le cose universali, le generali, le speciali in te, Giuliano, giulianeggiano (*iulianizant*), come l'armonia nel liuto è alla maniera del liuto, e nella cetra alla maniera della cetra, e così via. E in un'altra persona non è possibile si realizzino allo stesso modo che in te. E ciò che è in te, Giuliano, è il giulianizzare [*iulianizare*], in tutti gli altri uomini è umanizzare, e negli animali animalizzare, e così via”.⁷¹

Anche a tuo proposito, caro Sandro, si può dire che tra tutti gli studiosi di Cusano, Bruno, Montaigne, Merleau-Ponty, Bloch, Jonas, ecc., tu occupi un posto originalissimo, che si singolarizza nelle nostre coscienze come un apporto di verità e sapere unico e irripetibile. Il tuo magistero è inconfondibile, e incide nell'intelletto e negli affetti di chi ti ascolta con una coloritura del tutto peculiare, che fa riferimento al tuo specifico *modus intelligendi mentis*. In questa intimità sempre rinnovata, con cui il tuo pensiero si offre a tutti noi – ogni volta in un modo diverso e particolarissimo, per di più intriso di sapide storie e affascinanti narrazioni, che lasciano il segno nel profondo e aprono all'autentico dialogo interpersonale

⁶⁹ *Idem*, *De non aliud* 21; h XIII, p. 99, lin. 33-34.

⁷⁰ *Idem*, *De con.* II, 3; h III, n. 89, lin. 14.

⁷¹ Ivi II, 3; n. 89, lin. 11-15; tr. it. di G. Santinello, in N. Cusano, *La dotta ignoranza*, *Le congetture*, Milano, Rusconi, 1988 p. 301.



– voglio esprimerti tutto il mio fraterno e profondo ringraziamento: fatto di emozioni, sguardi, parole, gesti e, ancora, di istruttivi silenzi e di tutto il non detto di cui è portatore il mistero della tua persona. Senza di te, questo ci è assolutamente evidente, ognuno di noi sarebbe altro da quello che è diventato. Come una galleria di ritratti, tutti vivi e liberi, ognuno dei quali ha preso qualcosa da te e dal potere irradiante della tua viva immagine, imparando come *intellectus* e *affectus*, nella filosofia vera, non vadano mai disgiunti.



minimaphilosophica

Collana diretta da *Gianluca Cuozzo* (Università di Torino)

1. Andrea Poma, *Cadenze. Note filosofiche per la postmodernità*
2. Giuliano Pontara, *Quale pace? Sei saggi su pace e guerra, violenza e nonviolenza, giustizia economica e benessere sociale*
3. Giuseppe Riconda, *Una filosofia attraverso la storia della filosofia. Intervista a cura di Marco Brignone*
4. Vittorio Mathieu, *Trattato di ontologia. Essere e spazio*
5. Haris Papoulias, *Iconoclastia endogena. Una teoria dell'immagine hegeliana*
6. Damiano Roberi, *Leggere Benjamin contropelo. Alla ricerca dell'idea di natura*
7. Luca Bertolino (a cura di), *"Facciamo l'uomo": proposte filosofiche per un umanesimo critico. Studi in onore di Andrea Poma*
8. Erminia Ardissino (a cura di), *Dante: filosofia e poesia della giustizia. Dalla Monarchia alla Commedia*
9. Alessandro Carrieri, *Urban Eden. Giardino Città Utopia*
10. Erminia Ardissino e Gianluca Cuozzo (a cura di), *Dal Paradiso di Dante all'inferno ecologico. Sulla poesia di John Kinsella*



*Finito di stampare
nel mese di settembre 2022
da Digital Team – Fano (PU)*

